



María Rosa Lida de Malkiel

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA
de *LA CELESTINA*

Ediciones Universidad
Salamanca



María Rosa Lida de Malkiel

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA
de *LA CELESTINA*

Introducción de
JUAN-CARLOS CONDE

Ediciones Universidad
Salamanca



ACTA HUMANITATIS, 2

©

De esta edición

Ediciones Universidad de Salamanca & Publicaciones del Instituto de Filología
y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso/Guioamar Elena Ciapuscio

©

De los textos:

Herederas de M.^a Rosa Lida de Malkiel & Juan Carlos Conde

febrero 2024

ISBN: 978-84-1311-896-3

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>

Maquetación:
Cícero, S.L.U.

Hecho en UE-Made in EU

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es





Por cortesía de Isabel Lida de Nierenberg

TABLA

PREÁMBULO	VII
LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE «LA CELESTINA» DE MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL: GÉNESIS Y ELABORACIÓN DE UNA OBRA MAESTRA	IX
BIBLIOGRAFÍA	XXXV

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE *LA CELESTINA*

AGRADECIMIENTO	9
INTRODUCCIÓN	11
EL GÉNERO LITERARIO	27
LA TÉCNICA TEATRAL	79
LOS CARACTERES	281
CONCLUSIÓN	721
ÍNDICE ALFABÉTICO	731
ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS	735

PREÁMBULO

Durante el año 2023 el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» conmemoró con distintas actividades académicas y artísticas sus cien años de existencia. Inaugurado en 1923 por ingenio y tenacidad de un intelectual potente y singular, Ricardo Rojas, su impronta indeleble en los estudios lingüísticos y filológicos en español fue obra de su primer director, honrado justamente en su actual denominación, y del grupo de filólogos que se formó y trabajó junto a él durante un fecundo período de casi veinte años (1927-1946). De ese grupo, María Rosa Lida, reconocida hoy como una de las más grandes estudiosas de las letras medievales y clásicas españolas del siglo xx, es, sin dudas, una de las figuras más prominentes.

Por eso, cuando recibimos la generosa invitación del Dr. Juan-Carlos Conde a participar en esta reedición de su obra, *La originalidad artística de «La Celestina»*, interpretamos su concreción como un hito emblemático de las celebraciones del centenario. A lo largo de las conmemoraciones, María Rosa Lida se constituyó en foco insoslayable de atención y análisis de destacados investigadores, ya que su obra –editada en vida o póstumamente– se ha establecido como piedra de toque de la evolución y definición de campos críticos, como el del hispano medievalismo, el de los estudios sobre cultura conversa, o, claro está, el de la vigencia de los clásicos de la antigüedad grecolatina en la cultura hispánica. En las distintas fases de las celebraciones –la conferencia de apertura de las jornadas del Centenario a cargo de Juan-Carlos Conde, el panel de investigación «El hispano medievalismo de María Rosa Lida revisitado» coordinado por Leonardo Funes, y el artículo de Nora Catelli («Retornos de María Rosa Lida») que acaba de publicarse en el volumen LV (2023) de la revista *Filología*, para mencionar los mojones más sobresalientes– se hizo elocuente el merecido reconocimiento que la investigación contemporánea prodiga a la obra de la gran filóloga argentina. Vaya, por tanto, nuestro sincero agradecimiento al distinguidísimo colega, Dr. Juan-Carlos Conde, quien honra esta reedición con un prólogo exquisito, en el que expone magistralmente el proceso de elaboración, a través del análisis de la correspondencia epistolar entre la estudiosa y su admirado director, Amado Alonso, de los testimonios y documentos elaborados por su marido, Yákov Malkiel, y de trabajos propios y de colegas que han ahondado en la comprensión de la historia de este libro extraordinario, cuya vigencia es incontestable y «cuyas raíces son tan inseparables del Instituto de Filología, como lo son su principal inspirador y su autora» (Conde, en este volumen).

Contar con una nueva edición de *La originalidad artística de «La Celestina»* es motivo de inmensa felicidad, ya que se trata de un libro editado inicialmente

PREÁMBULO

hace más de 60 años, que sólo subsistía al alcance de sus continuos lectores en bibliotecas de especialidad. Renovar la presencia de este clásico atemporal en catálogos y librerías es el tributo más bello que podíamos rendirle a María Rosa Lida quienes nos sentimos legatarios afortunados de su sabiduría y dedicación amorosa a las letras.

Desde el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», en la austral Buenos Aires, donde María Rosa se formó, creció y floreció como filóloga sobresaliente, hacemos votos para que *La originalidad artística de «La Celestina»*, finalmente reeditada gracias a los aunados esfuerzos de distintas casas de estudio y editoriales universitarias, encuentre renovados lectores que se beneficien de su excepcional magisterio.

GUIOMAR ELENA CIAPUSCIO Y JUAN DIEGO VILA
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE «LA CELESTINA»
DE MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL:
GÉNESIS Y ELABORACIÓN DE UNA OBRA MAESTRA

JUAN-CARLOS CONDE

IEMYRhd, Universidad de Salamanca

A Isabel Lida Nirenberg y Sonya Lida Taran

Habent sua fata libelli, como reza la consabida sentencia del gramático Terenciano Mauro (*De litteris, de syllabis, de metris*, v. 1286), aunque solamos utilizarla fuera de su contexto originario, sacándola del ámbito de la hermenéutica y la recepción, al que su autor hacía referencia, y la apliquemos más bien a la casuística histórica de la transmisión, avatares y supervivencia de los libros. Su acepción desplazada o dislocada no lima un ápice de su verdad, indemne a pesar de su repetición rutinaria y cuantiosa. Es inimaginable una disciplina como la historia del libro sin que en el fondo de ella lata perennemente esa máxima tal y como solemos usarla; el ámbito de los estudios culturales bien entendidos, en el que quisiera moverme ahora, en tanto que trata con harta frecuencia de libros, se halla sujeto igualmente a esa constatación del peculiar destino que a cada libro le está reservado, y de la distintiva vida con que traza el arco de su historia particular.

Es propiamente de la historia de un libro, en realidad, más que de su *hado e fortuna*, de lo que quiero ocuparme ahora; de la chispa que inició el proceso de su génesis, del itinerario meandroso de su elaboración, de los avatares de su edición y su salida a la luz pública. El libro es el que acaso sea la más grande obra de su autora, la argentina María Rosa Lida de Malkiel, cuyo *curriculum vitae* está cuajado de *chefs-d'oeuvre*: *La originalidad artística de «La Celestina»* (Lida de Malkiel 1962). Es, naturalmente, un libro de sobra conocido por todos aquellos, hasta los más desavisados, que tienen un mínimo interés en los estudios literarios hispánicos de época medieval y renacentista, o de todos aquellos que ven en María Rosa Lida de Malkiel una de las figuras señeras, con acaso no más que uno o dos pariguales, de los estudios de literatura española del siglo xx. Tal vez forme, junto con los *Orígenes del español* de Menéndez Pidal, el *Erasme et l'Espagne* de Marcel Bataillon y *El Pensamiento de Cervantes* de Américo Castro, el elenco más selecto de los estudios hispánicos del siglo xx, vale decir, y hasta nueva orden, de todos los tiempos.

El pasado año 2022 marcó el sesenta aniversario de la publicación de este libro, y también el del fallecimiento de su autora; en 2023 conmemoramos, con plena razón y justicia, el primer centenario del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires —en la actualidad, *Instituto de Filología y de Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»*—, en que María Rosa Lida se formó, allá en las décadas de los treinta y los cuarenta del pasado siglo, bajo el fecundo magisterio del filólogo lerinés Amado Alonso, diputado como director de ese centro en 1927, con lo que, a distancia e *in partibus* —como se verá—, es un libro cuyas raíces son tan inseparables del Instituto de Filología, como lo son su principal inspirador y su autora. Si fuera precisa, que no lo es, justificación alguna para volver a sacar a la luz este *magnum opus* de la filología española, las mencionadas efemérides la proporcionarían. Bastan su excelencia y su vigencia científicas actuales, y también, por qué no, su impecable elegancia intelectual, para motivar sobradamente que vuelva a ver la luz.

* * *

Estas páginas liminares tienen como propósito ahondar nuestro conocimiento de la historia de este admirable libro, de la cual sabemos ya bastantes cosas merced a la admirable *pietas* marital del benemérito Yakov Malkiel, marido y luego viudo de María Rosa (Malkiel 1970, 1982a, 1984a, 1984b), pero de la que podemos saber más, mucho más, principalmente recurriendo a la correspondencia mantenida por María Rosa Lida con varios amigos y colegas, y fundamentalmente con su dilecto maestro, Amado Alonso.

Ya dije que María Rosa Lida se formó crucialmente como filóloga y estudiosa en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, bajo el magisterio de su director, Amado Alonso. Ahora bien, y acaso paradójicamente, la génesis del libro que nos ocupa viene marcada por la desbandada prácticamente general de los integrantes de dicho Instituto, en gran medida causada por los trascendentales cambios políticos experimentados por la Argentina a partir de la asunción de la presidencia de la República por parte de Juan Domingo Perón en junio de 1946. Amado Alonso, director desde 1927 del Instituto, como se dijo, y catedrático de las universidades de Buenos Aires y La Plata, marchó a Harvard como profesor visitante, y ya no regresó nunca más a la Argentina: en Harvard tuvo noticia de su despido de sus puestos en el Instituto y la Facultad. La consternación del grupo de filólogos —*filologuesnos*, según los llamaba afectuosamente Alonso (Lida 2014: 151)— que formaban el Instituto, cuya nómina deslumbra (María Rosa y Raimundo Lida, Ángel Rosenblat, Frida Weber, Ana María Barrenechea, Julio Caillet Bois, Berta Elena Vidal de Battini, Daniel Devoto, Paul Bénichou, Raúl Moglia, por mencionar únicamente a quienes firmaron el escrito de protesta por la cesación del doctor Alonso en noviembre del 46 —facsimil del mismo en Lecea Yábar 2014: 51—) es fácilmente imaginable. A

esa firma siguió la marcha de muchos de ellos fuera de la Argentina, en los más de los casos de forma permanente y definitiva en lo profesional¹.

Es, claro, sabido que María Rosa Lida fue uno de esos *filologuesnos* que buscaron nuevos horizontes; en su caso, como en otros, la intervención de Amado Alonso fue decisiva. Es también sabido que fue iniciativa de Alonso sugerir a María Rosa Lida que solicitara una beca de la fundación Rockefeller para pasar un tiempo investigando en Harvard, y que esa estancia fue, precisamente, el momento clave para para que naciera en ella un tan súbito como firme y brillante interés investigador en *Celestina*, un texto –conviene recordarlo– al que no había prestado atención investigadora alguna con anterioridad. La correspondencia entre Amado Alonso y María Rosa Lida nos permite conocer en todo detalle ese proceso –remito a la edición de ese epistolario que ultimamos Miranda Lida y yo, por la que se citará–, y ver en qué medida es este proceso un punto de inflexión fundamental en la vida de la estudiosa porteña, en un momento en que se hallaba en un cierto *impasse* profesional y académico, más allá del impacto causado por la obligada, y sensiblemente traumática, separación de su maestro Alonso. La primera carta que dirige María Rosa a un Amado ya radicado en Harvard, fechada el 24 de octubre de 1946, y respuesta a una de este (no conservada) en que hubo de hacerle ya la propuesta de solicitar una beca Rockefeller para trasladarse a Harvard, nos muestra a una mujer con tantas dudas como certezas acerca de su futuro inmediato. Vale la pena citarla por extenso:

En cuanto a su propuesta de beca ¿necesito expresarle a V. mi gratitud por su incansable interés y generosidad? Ahora que, tratando de ver las cosas lo más real y honradamente posible, las veo así: *ya no seré nunca helenista*. Podré escribir algún librito de difusión como el *Sófocles* y traducir una que otra cosa (está listo el primer borrador de la traducción de Heródoto, y me estoy ejercitando a ratos perdidos en traducir en verso, a la manera inglesa o italiana –ya me tomaré la libertad de remitirle estos productos antes de enviarlos a *Realidad* o a los *Anales de Buenos Aires*). Pero para ser helenista de veras hubiera debido estudiar no tan poco y heroicamente (si me perdona V. la vanidad retrospectiva) como estudié, sino regular, sistemática y casi exclusivamente: los autodidactos tenemos mucha pasión y mucho espíritu de sacrificio, pero poca ciencia, que es lo único que cuenta. Y esas cosas se enmiendan a los diez años, y no a los treinta y cinco. Sí: 35, 35, 35, 35, 35, 35, 35, 35, 35, 35. Siempre me gustará, siempre estudiaré griego y latín, pero no me parecería honrado aceptar hoy tan magnífico presente como esas becas, destinadas a especializarme en algo que hoy ya no me llena más que la mitad del alma.

Porque la verdad es que la mitad grande del alma me la llena hoy la Literatura Española Medieval. La culpa es toda suya, mi querido *Doctor Dilecte*. Cuando yo vegetaba en la mayor desolación, V. fue quien me tendió insidiosamente el puente de los temas grecolatinos; V. me dio luego la cátedra del Profesorado, que

¹ Todo esto, naturalmente, es bien conocido, y los trabajos de Miranda Lida y Juan María Lecea Yábar, entre otros, son imprescindibles al respecto (Lecea Yábar 1989: 265; 1995-1996: 26; 1999-2000: 414-415; y 2014: 36-60; Lida 2010: 216-217; 2014: 177-179; 2019: 165-171).

me cayó del cielo y de las manos de V. a una edad en que una obligación así le fija a uno su vocación. Esa cátedra evanescente me ha hecho estudiar con un interés que yo, antes, no me hubiera sospechado, y que la partida de V. —ese *shock* moral— ha recrudecido. Creo que lo mejor que puedo hacer (lo que puedo hacer mejor) es medievalizar con todas mis fuerzas, y, ante todo, con mi pobre tintura grecolatina.

A juzgar por este pasaje, y en ausencia de la carta de Amado Alonso que la suscitó, es razonable asumir que este planteó a Lida la posibilidad de retomar sus primeros pasos académicos en el mundo de la filología clásica (su dedicación primordial hasta su incorporación en 1935 al Instituto de Filología dirigido por Alonso) en el transcurso de la futura estancia en Harvard financiada por la Fundación Rockefeller. Pero Lida rechaza esta posibilidad, y razona su rechazo a partir de esa suerte de mínima biografía intelectual en que delimita una línea de trabajo y un saber hacer dependiente en extremo de las sugerencias y orientaciones del maestro Alonso, inclinados irreversiblemente hacia los estudios de literatura medieval española. Y no únicamente Lida rechaza una beca para realizar estudios grecolatinos, sino que, sin solución de continuidad, rechaza enteramente la posibilidad de trasladarse a Estados Unidos con una beca Rockefeller:

Lo cual, en la práctica, me lleva a esta decisión: mientras en Buenos Aires yo pueda trabajar (=mientras esté V. al frente del Instituto) y no tenga yo que perder demasiado tiempo en cosas demasiado desagradables para ganarme la vida (=mientras yo no quede cesante), me quedo —amén— en Buenos Aires. En caso contrario, iré adonde V. mande, pero, si no es demasiada pretensión, desearía que en ese adonde fuese posible estudiar Literatura Española Medieval. Como V. ve, aun en esto trato de no ser infiel a Grecia y al consejo de Píndaro: «Conócete y llega a ser lo que eres».

La determinación de permanecer en Buenos Aires es clara, pero su sujeción a dos condiciones terminará siendo determinante para que quede desmentida, como sabemos y veremos con algún detalle enseguida. Para nuestros propósitos específicos de ahora, hay un par de líneas en esta primera carta de Lida a Alonso del mayor interés, líneas en que precisamente se recogen palabras presentes en la carta de Alonso a la que la de Lida es respuesta. Se trata de las siguientes: «Esto de que “con la *Celestina* lo hemos pasado la mar de bien” me abre enormemente el apetito y me incita a dirigirle esta leve indirecta: ¿no tendría V. algo así como sumario, plan o notas de esas clases, para edificación y provecho de sus humildes discípulos de *South America*?». Sin duda Alonso había aludido en su carta al curso postgraduado sobre *Celestina* que estaba ya ofreciendo en Harvard. Y la noticia, ya lo vemos, llama la atención y abre el apetito de María Rosa Lida, quien le pide las notas de clase, o el *syllabus* del curso. Poco podía sospechar al escribir esto que ella estaría un año más tarde sentada en las aulas de Harvard asistiendo a las clases sobre *Celestina* impartidas por Alonso.

Y es que hay un golpe de teatro detrás de todo esto. Como acabamos de ver, en esta carta de 24 de octubre Lida sigue considerando a Alonso director del

Instituto de Filología. Alonso, por su parte, seguía creyendo que lo era. Ambos ignoraban que el 20 de septiembre el Interventor Delegado de la Facultad de Filosofía y Letras, Enrique François (tan frecuentemente citado en la correspondencia entre Lida y Alonso, y nunca para bien), había firmado una resolución por la que se apartaba a Alonso de la dirección del Instituto de Filología². La noticia no había llegado aún a Cambridge, Massachusetts. Lo prueba el inicio de la carta con que Amado Alonso responde a la citada de Lida, fechada el 6 de noviembre: «Su carta es del 24 (¡del 24!) y la recibí en el hospital. Yo no he sabido la catástrofe hasta mi salida, anteayer lunes». El 6 de noviembre de 1946 fue miércoles; el lunes día 4 de noviembre, al salir del hospital, fue cuando Alonso cobró conocimiento de su cese como director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, que, según se ha dicho, tuvo lugar el 20 de septiembre de ese año. Más de un mes tardó la información en llegar al interesado. Añade Alonso, sin solución de continuidad, a lo citado: «Y a pesar de eso, quiero decir que sin contar con mi FINIS, lo que en resumen quería decirle a V. es que doy por bien pagados mis servicios argentinos de 19 años con la carta de usted. Ya está dicho, pero ahora hay mucho más que decir».

Y lo que hay que decir, y se dice a lo largo de numerosas y muy frecuentes cartas, es cómo proceder para que María Rosa Lida pueda obtener una beca de la Fundación Rockefeller que le permita pasar un par de años académicos en Harvard. Esas cartas revelan tanto la nueva determinación de Lida de partir de Buenos Aires —ella, «la fémina menos andariega que pueda U. imaginar», como le escribirá pronto a su futuro marido (Lida & Malkiel 2017: 65)—, como la de su maestro de conseguir su traslado a Harvard a toda costa. Todo ello conducirá a que el día de San Mateo de 1947 María Rosa Lida vuele de Buenos Aires a Nueva York y, tras un paso por Princeton como invitada de don Américo Castro y señora (Conde 2019: 255-260; 274-275), llegue a Cambridge, Massachusetts. Allí, en el campus de la Universidad de Harvard, anudará firmemente los dos amores que llenarán el resto —breve resto, infortunadamente— de su vida: el que sintió por Yakov Malkiel, que dispone de una magnífica crónica epistolar factura de los dos protagonistas (Lida & Malkiel 2017), y el que profesó a *Celestina*, la obra de Fernando de Rojas.

Por supuesto, María Rosa Lida ya había leído *Celestina*, ¿cómo no?, y había quedado impresionada por esa obra. Como nos recuerda Malkiel (1982a: 4), María Rosa leyó *Celestina* por primera vez a los 12 años, hacia 1922, con su compañera del Liceo de Señoritas n° 1 Ana Rapaport, según esta comunicó a Malkiel en el verano de 1973 en el transcurso de una visita a Buenos Aires. Una *early exposure* al texto que proporcionaría, sigue Malkiel, el suelo fértil sobre el que el interés académico de 25 años después arraigaría. Hay, claro, otro testimonio de esa fuerte impresión de lectura causada por *Celestina* en la joven María Rosa: el que revela ella misma en la dedicatoria que apareció al frente del propio *La originalidad artística de «La Celestina»*. Dice así:

² Resolución reproducida facsimilarmente en Lecea Yábar 2014: 50.

A mi amiga
Francisca Chica Salas
y a esas calles de Buenos Aires,
“hechas de gran llanura y mayor cielo”,
por las que discutimos, hace ya tantos años,
la belleza actual de *La Celestina*.
(Lida de Malkiel 1962: 7; 1970: 9)

La dedicatoria a Francisca Chica Salas, su mejor amiga desde la primera juventud³, la ubicación cronológica («hace ya tantos años»), y la ubicación topográfica («esas calles de Buenos Aires», con referencia borgeana incluida⁴), remiten a un pasado ciertamente anterior a la partida de María Rosa en 1947; y esas discusiones peripatético-porteñas sobre «la belleza actual» de *Celestina* que cabe imaginar vivas y apasionadas (si se me autoriza la licencia), son, qué duda cabe, fruto y testimonio de una lectura cuidadosa y asidua de la obra, de una intensa fruición estética. Pero tan cierto como todo lo dicho es que ni la *Comedia de Calisto y Melibea* ni la *Tragicomedia* habían sido objeto directo de la actividad investigadora de la joven María Rosa Lida (aún no de Malkiel) hasta 1947.

Pero regresemos al otoño de 1947 y a Cambridge de Indias –como lo llamó don Martín de Riquer–, y a los dos amores antedichos. Si el romance de María Rosa Lida con Yakov Malkiel fue fulminante, no lo fue menos su romance con la obra de Fernando de Rojas, cuya causa eficiente es preciso situar en su asistencia al curso graduado sobre la misma impartido por Amado Alonso en Harvard en el semestre de otoño de 1947. Esto, por supuesto, no es una novedad, sino hecho bien conocido, desde el momento en que María Rosa Lida, en la nota de agradecimiento que antecede a *La originalidad*, hizo constar su deuda con «Amado Alonso, cuyas admirables clases sobre *La Celestina* (Universidad de Harvard, octubre de 1947) le dieron su impulso inicial y varios puntos de vista» (Lida de Malkiel 1962: [9]; 1970: [9]). Pero la correspondencia mantenida por Lida con diversos corresponsales nos permite una mirada más cercana a ese hecho. Así, por ejemplo, escribió Lida a don Américo Castro –otro nombre

³ Y autora de un emotivo poema en memoria de su amiga fallecida (Chica Salas 1966).

⁴ La cita procede, con una mínima modificación (*hechas* por *hecha*), de Jorge Luis Borges, “Las calles”, poema de *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires: Serantes, 1923), donde se habla de las calles de los barrios de las afueras, «ajenas de piadosos arbolados / donde austeras casitas apenas se aventuran / hostilizadas por inmortales distancias / a entrometerse en la honda visión / hecha de gran llanura y mayor cielo.” (vv. 8-12). En el *rifacimento* de este libro llevado a cabo por Borges en los años 60, el pasaje quedó profundamente modificado: «ajenas de árboles piadosos / donde austeras casitas apenas se aventuran, / abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / de cielo y de llanura.» (vv. 9-13). Tomo esta fundamental información de Borges 2009: 19 y 75. Esos versos de *Fervor* sin duda impresionaron vivamente a Lida. Tanto es así que en una rara incursión crítico-lúdica en la obra borgeana (Lida de Malkiel 1952b) los dio como inspirados en, y procedentes de, un pasaje de Lucrecio... inexistente, creado por ella (historia y análisis de la *fraus* en Florio 2017). Lida de Malkiel desveló la travesura (que dice llevó a cabo «por exhortación de Raimundo [Lida, su hermano] (y un poco para tirarme una canita al aire)») en una de sus últimas cartas a Amado Alonso, la de 28 de agosto de 1951.

estrechamente vinculado a la historia del Instituto de Filología, del que fue primer director— el 7 de octubre del 47: «Sigo el curso de literatura del Dr. Alonso, lo que me hace un bien infinito, como contrapeso a una medievalización demasiado estricta» (Conde 2019: 267), en alusión al proyecto de investigación sobre épica medieval española por el que recibió la beca Rockefeller. Y ciertamente tomó el trabajo sobre *Celestina* con el mayor empeño:

En estos días me he entregado a un quehacer tan entretenido que no creo que honestamente se le pueda llamar «trabajo»: ver qué relación guardan con la *Celestina* las novelas y comedias humanísticas que Menéndez y Pelayo y otros dan como fuentes: hasta ahora (llevo leídas la *Chrysis*, la *Polyxena*, *Euríalo* y *Lucrecia*), decididamente nada, quizá menos que la relación entre la *Disciplina clericalis* y el *Quijote* (Conde 2019: 267-68)

No deja de ser curiosa esta afirmación (efectuada con el fino e inteligente humor que salpica gozosamente muchas de las cartas escritas por María Rosa) considerada desde la perspectiva de lo que es una de las líneas fundamentales de las tesis expuestas por Lida en su *Originalidad artística*: la de la fuerte huella en la obra de Rojas tanto de la comedia romana de Plauto y Terencio como de la comedia humanística; en cualquier caso, la óptica desde la que se formula la observación recién leída sobre la *crítica hidráulica* de don Marcelino es de todo punto irrefutable. Sea como fuere, llama la atención la intensidad con que la recién llegada a Harvard, gracias al estímulo proporcionado por las clases de Amado Alonso, se arroja al estudio de *Celestina* y, para ello, se zambulle en los inagotables fondos bibliográficos de la Widener Library. En esa investigación se ocupará prácticamente sin interrupciones hasta el final de su vida. Como apuntó Malkiel (1982a: 5), no deja de encerrarse una gran paradoja en esta situación: mientras que el *research seminar* de Alonso sobre *Celestina* marcó de forma indeleble la trayectoria investigadora de Lida, no dejó huella alguna en el *curriculum* de su maestro⁵.

Escribe María Rosa a Yakov Malkiel, entonces aún mero *pen-pal*, pero ya en trance de ser algo más, el 2 de noviembre del 47: «las clases de literatura del Dr Alonso me han sugerido unas observaciones sobre la *Celestina*» (Lida & Malkiel 2017: 76): he aquí la casilla de salida de la investigación lidiana sobre *Celestina*. La idea de «unas observaciones» apunta a un trabajo breve, y esta será la idea, según veremos, durante un tiempo. Dice Lida a Malkiel el 13 de noviembre del mismo 1947: «Pienso quedarme todo diciembre y enero en Harvard para adelantar mis infidelidades —la nota sobre la *Celestina* y varias reseñas» (Lida & Malkiel 2017: 83). Así que, en principio, simplemente se trataba de una nota, ni siquiera de un artículo, de redacción subordinada o marginal —*mis infidelidades*— respecto de otras tareas. Sabemos, no obstante, que esa infidelidad duraría toda la vida, y que su resultado final impreso es un tomo de cerca de 800 páginas. Y es que, de algún modo, la llegada de *Celestina* a la vida

⁵ Fuera de su uso ocasional como fuente de datos en trabajos de índole lingüística o de trabajos muy menores y coyunturales, como Alonso 1942.

académica de María Rosa Lida fue providencial, en un momento de cambio que fue más allá del meramente geográfico. Así lo señala Malkiel:

María Rosa pasó los primeros meses de la etapa norteamericana de su vida en el ambiente universitario de Harvard (es decir, en Cambridge) [...]. Creo no equivocarme al declarar que, en el plano intelectual, tenía ella dos fuertes deseos: el de no interrumpir el hilo de sus indagaciones anteriores (en las que había amalgamado, con admirable acierto, sus dos especializaciones: filología clásica e hispánica) y el de comenzar algo completamente nuevo, sin antecedentes en su previa labor de investigadora porteña (a partir del año 1933, cuando ingresó, muy joven, en el Instituto de Filología). No era fácil conciliar dos aspiraciones al parecer diametralmente opuestas (Malkiel 1970: 5).

No obstante, surgiría enseguida –y es adecuado decir que providencialmente– ese tema nuevo que encajó bien en su línea de análisis combinadora de tradición clásica y letras hispánicas:

Como, por curiosa coincidencia, Amado Alonso –que también, ya en 1946, se había trasladado a Harvard– explicaba *La Celestina* en un seminario del otoño de 1947, María Rosa, que asistía como oyente al seminario, se empeñó en releer la tragicomedia. Tal fue su entusiasmo, reforzado por varias circunstancias estéticas y sentimentales⁶, que en seguida decidió escribir un artículo o un libro sobre esta materia. Así nació esta obra, que hubo de salir a luz quince años después y, por desgracia, póstuma, aunque la autora todavía tuvo la satisfacción de corregir las pruebas personalmente (p. 6).

Es claro que el redescubrimiento de *Celestina* que María Rosa Lida hace en el seminario de Amado Alonso en Harvard representa una suerte de epifanía fundamental y de efectos decisivos para su carrera investigadora, ya terminada su tesis sobre Juan de Mena (Lida de Malkiel 1950), cerrado el ciclo de sus micrografías sobre temas clásicos en las letras españolas (muchas de ellas agrupadas en la primera parte de Lida de Malkiel 1975, libro reeditado con fundamentales *addenda* en Lida de Malkiel 2017) y abandonado, o en trance de abandono, su gran proyecto, tan caro a su corazón, del estudio de la huella de Josefo en la literatura española –del cual debemos detallada crónica a Yakov Malkiel (1968-69; 1971; 1972; 1977, entre otros), con fundamentales apostillas en Schwartz Lerner (1981). Y cerrado, antes de abrirse, el proyec-

⁶ Para testimonio textual de esas circunstancias sentimentales (el romance con Malkiel), *vid.*, por ejemplo, la carta de 27 de noviembre del 47: «Estoy entusiasmada con la *Celestina*, *nequitiarum parens*, y enamorada de Calisto (las cosas que dice: “¡O! ¡Si en sueño se pasase este poco tiempo!”), “Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, acórreme”); ese Calisto que vive de una tajada de diacitrón, comida deprisa porque no puede perder tiempo: necesita todo su día para soñar. ¿A que U. no es capaz de vivir así? (Yo tampoco, pero si llego a hacer algo con todo este amor que me bulle por Calisto y por su mamá, la sin par Fiammetta, acompañaré cada separata con una tajada de diacitrón).» (Lida & Malkiel 2017: 96-97). Lo de *nequitiarum parens* (‘progenitora de iniquidades’) es cita de Vives: *vid.* Saguar García (2015). Nótese el interés en el análisis de los personajes de la obra (aquí Calisto), que tan prominente será en *Originalidad*, y, claro, la proyección de las lecturas y la investigación en la situación personal y sentimental vivida por Lida en esos días.

to de investigación sobre la épica española medieval por el que le había sido concedida la beca que la llevó a Estados Unidos (Conde en prensa a). Su dedicación a *Celestina* será inmediata, y de una intensidad sobresaliente; su correspondencia permite conocer la pauta de esa dedicación. Así, en otra misiva a Malkiel, dada en 10 de enero del 48, establecido el compromiso matrimonial y en preparativos de su viaje en ferrocarril a Berkeley, le dice que el lunes 5 de enero Eric Auerbach —¡Eric Auerbach!— le preguntó por sus proyectos. «Contesté que debía terminar mi estudio celestinesco, y que probablemente me iría a alguna otra Universidad. ¡Cuá, cuá, cuá!» (Lida & Malkiel 2017: 109-110). Terminar su estudio celestinesco que, por otra parte, y en tensión antagonista, crecía a velocidad de vértigo, tal y como acredita otro pasaje de la misma carta:

Estoy tratando, desde el lunes, de adelantar un poco mi trabajo celestinesco, demorado por culpa exclusiva de quien yo me sé [...]. Así, he acabado hoy un capítulo sobre tiempo y espacio en la *Celestina*. Como te figuras, estoy en completo desacuerdo con Gilman [*nota al pie de la carta*: «Insigne *macaneador*: peculiaridad rioplatense»], pero nada de provocar defunciones à la Caro Lynn, que el mozo es joven y padre de familia» (Lida & Malkiel 2017: 112).

Es nítida la alusión al artículo de Stephen Gilman sobre tiempo y género literario en *Celestina* (Gilman 1945), artículo del que Lida siempre discrepó, y estudioso con quien tuvo cordial amistad, —conocía bien el artículo, porque se publicó en la *Revista de Filología Hispánica* del Instituto de Filología, y seguramente participó en tareas editoriales con él relacionadas; conocía bien a Gilman, yerno de su dilecto Jorge Guillén y discípulo de su admirado Américo Castro⁷. Como es igualmente nítido su deseo de no hacer sangre con críticas negativas —la alusión a Caro Lynn apunta a una crudelísima reseña de la propia Lida a un libro de esa autora en la misma revista (Lida de Malkiel 1943). Interesa más, no obstante, la mención a ese *capítulo* recién terminado: el término parece sugerir que lo que empezó como nota, y se convirtió pronto en artículo, iba evolucionando vertiginosamente hacia un libro, apenas unos meses después de comenzado. Lo acredita el propio Yakov Malkiel cuando en una carta llena de informaciones prácticas para que María Rosa afronte el largo itinerario ferroviario de Boston a Berkeley, escribe el 21 de enero de 1948: «También puedes pedir que te den un pequeño escritorio (más cómodo, entre paréntesis, que el de Room 47 W[idener] L[ibrary]) y —parece mentira— puedes añadir un capítulo al nuevo libro (no lo niegues; será un libro de cuatrocientas páginas, ya lo veo) acerca de las fuentes de *La Celestina*» (Lida & Malkiel 2017: 140-141). Malkiel acertó: sería un libro, sí, aunque no únicamente sobre las fuentes de la obra de Rojas; y aunque, desde luego, se quedó corto, muy corto, en cuanto a su extensión.

La mudanza a Berkeley y su nueva vida de mujer casada no alejaron a María Rosa ni de su denodada actividad de estudiosa ni de bibliotecas capaces de estar a la altura de la ambición de su proyecto investigador sobre *Celestina*. La

⁷ Más sobre las relaciones entre María Rosa Lida y Stephen Gilman en Malkiel 1984a: 23.

Widener y la Houghton fueron reemplazadas por la Doe y la Bancroft, y la correspondencia con Malkiel ha de ser en este punto reemplazada por la mantenida con otros, como Américo Castro, a quien, en la misma carta del 16 de abril del 48 en que le comunica, con gran conciencia de culpa por no haberlo hecho antes, la noticia de su matrimonio con Malkiel —o más bien la confirma, pues el siempre alerta don Américo ya se había conseguido enterar de las nuevas por otras vías—, le cuenta también que: «En Berkeley no hago sino continuar el estudio sobre la *Celestina* y sus fuentes, que comencé en Cambridge. Es un trabajo bastante distinto de los que he hecho hasta ahora, pues hallo que las fuentes (aun las pocas dignas de tomarse en cuenta) son inimportantes frente al genio del “autor” y a la huella de la época» (Conde 2019: 276). No es *importante* este párrafo, pues acredita ya la que será la línea de fuerza principal de la prospección celestinesca llevada a cabo por Lida; esto es, la apreciación de la originalidad de *Celestina* frente a sus modelos y fuentes de inspiración; línea de fuerza que trasladará al título de su libro, que será preanunciado, como veremos pronto, con notable adelanto. Meses después, el 25 de agosto del 48, Castro expresará a Lida su expectante curiosidad ante los resultados de su investigación celestinesca, entre otras razones porque él mismo andaba *armando* un estudio sobre la obra:

Lo de la *Celestina* se aguarda como lluvia de mayo. Este año le di otro golpecito en un curso graduado, y veo, como antes no había visto, el tinglado estilístico de la obra. Ojalá pueda armarlo, aunque tengo tanta cosa... [...] No importa que su investigación de fuentes de la *Celestina* sea negativa; nada lo será saliendo de su pluma. Me haría V. un gran favor publicando sus resultados» (Conde 2019: 283-284).

Pese a esas expectativas, el libro de Lida, como sabemos, no saldrá hasta diciembre de 1962; el de Castro, incitante e iconoclasta (Conde en prensa b), pero en absoluto comparable en ambición, magnitud y calado al de Lida, hasta 1965.

Con todo, e indiscutiblemente, son las muchas cartas que con periodicidad casi semanal cruzaba María Rosa Lida, ya de Malkiel, con Amado Alonso y Joan Evans, su mujer, las que aportan una crónica puntual y detallada, casi al minuto, de los avances de su investigación celestinesca. Este *corpus epistolarum* es, en este como en otros sentidos, un verdadero tesoro. El 4 de febrero del 48 escribe Lida a Alonso:

Trabajo en la *Celestina* todo lo que puedo. En este momento estudio su representación de realidad concreta; creo advertir influjo —no menos transfigurado que el de los clásicos— de las *novelle* italianas. El punto en que estoy es algo complejo, porque a diferencia del anterior —técnica teatral—, no puede reducirse a una fuente única, sino que abarca muchas. Dios dirá.

El 10 del mismo dice Lida a Alonso:

Aunque probablemente V. no lo crea, yo trabajo en *La Celestina*: estoy pasando revista a las modificaciones esenciales que introdujo en argumento y personajes el adaptar ese asunto tradicional al ambiente del siglo XV. Es increíble lo que da

de suyo esa maravilla. Claro que también trabajo (!) en otras cosas: en conocer el Pacífico –le he enviado a nuestro excelente Andrés [Ramón Vázquez] arenita de San Francisco dentro del sobre– y los museos de San Francisco.

El 18 del mismo mes, y tras describir minuciosamente y dibujar con buena mano en su carta el vestido que planea lucir el día de su boda, fijada para el 2 de marzo siguiente, aventura María Rosa: «Me parece ver al Dr. Alonso meneando tristemente la cabeza ante tanta frivolidad. Pero creo que sin motivo: sigo trabajando sin interrumpirme un solo día en la *Celestina*; lo último que he hallado es una muy curiosa y frecuente variación individual de refranes: quizá material para una notita independiente».

En una de sus respuestas, Amado Alonso apunta, como lo hizo un par de meses antes Malkiel, a la ineludible conformación de libro que habrá de adoptar el resultado de las investigaciones de Lida, da la impresión que bastante en contra de lo que serían los deseos de la propia autora. El 2 de abril señala Alonso:

Lo que usted me viene diciendo de su *Celestina* me va haciendo ya ver que se debe dar en un libro. Bueno, no se me sulfure: si no hay una idea orgánica que lo haga libro, con *un* título orientador, siempre se podrá hacer un volumen con unos cuantos *Estudios sobre La Celestina*, por ejemplo. Ya lo veremos. Quizá no sea necesario que todos los temas estudiados lo sean en relación a sus fuentes; digo que bueno sería, para hacer *un libro*, pero no es necesario.

El 23 de junio insistirá: «Dígame ya a estas alturas de su trabajo si lo ve V. en artículo(s) o en Anejo», palabra esta última que, de paso, permite atisbar los planes de edición que tendría en el supuesto de que el producto final fuera un libro: publicarlo, como estaba ya en curso la publicación del *Juan de Mena*, resultado de la tesis de Lida, como Anejo de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, en México, donde Raimundo Lida, otro exiliado del Instituto, y hermano de María Rosa, ejercía de mano derecha de su maestro Alonso y llevaba el día a día de la *Revista* y sus anejos. Y de nuevo volverá sobre ello el 22 de julio: «Y ahora a la *Celestina* [...]. Ya no hay duda de que será un libro, y aunque le cueste a V. dos semanas más, vuelva V. a ordenar todo lo estudiado (si lo necesita) para darle *redonda* construcción de libro».

Incluso en algún raro momento en que María Rosa tiene algún género de desencuentro (cuya naturaleza precisa desconozco) con su maestro Amado Alonso –«No podía Dios castigarme con mayor amargura que la que he tenido ayer y hoy. Vs. saben muy bien lo que representan para mí [...]; les ruego me permitan seguir escribiéndoles y seguir considerándome amiga de Vs.»–, ella da cuenta puntual del avance de la redacción de su trabajo, y, precisa y sintomáticamente, recurre a *Celestina* para expresar sus sentimientos de pesar y aflicción en la situación por que pasa –y nótese la atribución a Alonso del estímulo inicial que originó la tarea. Carta del 8 de mayo del 48:

Ahora que tengo que pasar los días tratando de hundirme en mi trabajo para no ver ni pensar, llenando carillas sobre la *Celestina* –todas esas carillas nacidas de unas pocas palabras de V.–, permítame que exprese con frases de la *Celestina*

el cariño y la aflicción que ahora me llenan: “Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero amor, que la distancia de las moradas no despega el querer de los corazones”.

Son palabras que dirige Celestina a Alisa, madre de Melibea, en el cuarto auto, escena cuarta, de la obra (Rojas 1991: 304), que Lida hace suyas para manifestar, pese a la distancia, el verdadero amor que siente por su maestro.

Que Alonso seguía con vivo interés y al más mínimo detalle el progreso de la investigación de su discípula porteña *in partibus* lo muestran algunas de sus cartas, que nos permiten conocer mejor el *fieri* del trabajo y las opiniones de Alonso al respecto, expresadas en términos de reacción intelectual y estética inspirada por lo escrito por Lida. Lo atestigua esta larga cita correspondiente a una carta fechada el 4 de junio del mismo año 48 —y nótese el poco tiempo transcurrido, y el notable progreso de la investigación:

Sus parrafadas sobre la *Celestina* me llenan de entusiasmo. No se preocupe V. ni poco ni mucho de dar al estudio de Melibea la misma técnica que al de Calisto. La técnica buena consiste en buscar para cada caso lo apropiado. De la niña esa ya se veía que era *temperamentvoll*⁸. No tema V. ser machacona aduciendo cuantos pasajes lo muestren.

Ahí tiene V. ya un descubrimiento que vale la pena: ironía “cervantina” en la redacción primitiva y exaltación lírica en las adiciones. Magnífico. “La dorada flecha”⁹ le hará una vez más dar en el blanco. Su tradición—guadiana (ya sabe V. las mañas de ese río manchego) debe tener grandes sorpresas; a mí me parece, aparte todo lo que ignoro, que la frase tiene un tremendo poder lírico que sería decisivo en su apropiación por Rojas. ¿Por qué dice V. que “el interpolador” entendió admirablemente la intención original de “Rojas” con Melibea? Supongo que las comillas me lo explican, igualándolos. Usted se maravilla ante la originalidad de Rojas “y también ante lo aislado y sin eco de su obra”. ¡Cuánto me gustaría hablar de esto! En los golpes geniales de creación de caracteres, la influencia es más rara (aunque Cervantes con Don Quijote influyó decisivamente en Pickwick, el Príncipe Idiota y Madame Bovary); pero en el arte de narrar, *La Celestina* fue —creo— de tremenda influencia. Los franceses admiraban y envidiaban un poco el no sé qué tenían los españoles en contar historias; creo que *La Celestina* marcó en eso la pauta; en el *Quijote* la huella es segura. Ha sido uno de los puntos de mi curso y algún día lo quisiera escribir: el gran invento de la novela moderna (una de las invenciones de Cervantes) es la leve inversión de la fórmula de Rojas: si la *Celestina* es una comedia (tragicomedia) anovelada, Cervantes dio en el *Quijote* con la novela dramatizada. Presentar, más que contar. Esa es la técnica que le permitió la maravillosa *Einfühlung*¹⁰ en cada personaje, y por tanto la creación de tanta humanidad; y como el narrar es verlo por fuera y el presentar

⁸ ‘temperamental, irascible’.

⁹ Alusión a un pasaje perteneciente a una de las adiciones de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, acto VI, escena 2, en que Celestina, al dar cuenta a Calisto de su primera visita a Melibea, presenta a la joven «turbado el sentido, bulliendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó» (Rojas 1991: 344).

¹⁰ ‘empatía’

dramáticamente es verlo por dentro, esa técnica le permitió el triunfal juego de su profundísima “ironía”, no cáustica, sino simpatizante. Yo creo que la *Celestina* tiene mucho que ver en eso.

Claramente, las páginas que María Rosa Lida va enviando a su maestro, los pormenores y aspectos de su investigación que iba compartiendo con él, los hallazgos que le participaba, entusiasman a Alonso, que reacciona, como en la cita recién reproducida, con ideas y visiones literarias de amplio rango inspiradas por lo hallado y aclarado por su discípula.

A lo largo de los meses Lida va dando noticia detallada del progreso de su obra, de los cauces por los que este se va produciendo y del proceso de construcción de su visión de *Celestina*. El 16 de junio de 1948 escribe:

Ahora, la *Celestina (for a change)*. Si Dios quiere, acabo en estos días con Miss Melibea. Estoy estudiándola en el acto XX y, con perdón de todo el mundo, me parece que tiene un solo detalle en común con *Fiammetta* (ninguno con *Hero* y *Leandro*) y que sigue la estructura de la disimulación y muerte de Dido en el libro IV de la *Eneida*. ¿Me estaré volviendo yo como el amigo Marasso? Le aseguro que lo he mirado guardando distancia, y cada vez me convenzo más. Se me ocurrió cuando estaba explicando el sentido de la magia en el amor de Melibea y lo comparaba con el ardid de Cupido al final del libro I de la *Eneida* para enamorar a Dido (lo comparaba en el sentido de que en ambas obras se describe un proceso perfecta, maravillosamente suficiente en plano psicológico, humano, y además se lo dobla en ambas con motivación extrahumana, sobrenatural) y, francamente, me parece que *it works*. Descontando que Boccaccio lo tuvo muy presente para el capítulo de la *Fiammetta* que se da como fuente del acto XX. En fin: ya verá V. Otra cosa: doña Melibea, en lugar de referirse a su amor con la imagen corriente de llama (“rasgo ovidiano” según el pobre Schevill, que se olvidó del *Eclesiastés*), prefiere siempre una sangrienta imagen de evisceración que, creo, coincide con la *Vita Nova* (tengo que releerla). Recuerdo vagamente que Salvador de Madariaga escribió algo sobre esta particularidad, creo que psicoanalizando a la pobre chica. ¿No fue en un artículo de *Sur*? ¿V. no recordaría?¹¹»

Alonso replica con entusiasmo el 23 de junio: «¡Dido en Melibea! Me alegro, me alegro y me alegro. Tendrá V. que contarnos algo del estudio de Virgilio en la Salamanca de 1490. Si en realidad lo asombroso es que faltara Dido». Tras de ese entusiasmo del maestro resuena el memorable trabajo de María Rosa Lida sobre la reina de Cartago, publicado en dos entregas de la *Revista de Filología Hispánica* (Lida de Malkiel 1942); años después en libro (Lida de Malkiel 1974).

El 15 de julio del mismo 48 consigna: «*La Celestina* avanza *pian piano*; estoy, tras las huellas de V., queriendo Doctor, desmenuzando su estrategia con

¹¹ Se trata de Madariaga 1941. Con anterioridad en la carta se ha aludido a Arturo Marasso (1890-1970), escritor, poeta y maestro (lo fue de Julio Cortázar) y clasicista de formación y vocación, y a Rudolph Schevill (1874-1946) —no sé si su relativamente reciente fallecimiento es lo que justificaría el adjetivo que Lida le aplica—, hispanista, cervantista, catedrático en Berkeley y autor de un *Ovid and the Renaissance in Spain* (1913), al que alude Lida en la carta.

cada personaje. Estoy *recién* en Calisto, ya he analizado a Sempronio, y me faltan Pármeno, Melibea y Areusa». En una carta sin fechar, pero de finales de agosto de 1948, se emplaza ella misma: «Basta de proyectos y a terminar la *Celestina*». Y en otra, de 30 de ese mes, aporta muy detallada información de un punto clave de su análisis de la obra (con nomenclatura hipocorística denotadora de viva familiaridad empática con el objeto de estudio):

La *Celestina* adelanta. Voy terminando un punto delicado, muy mentado y no realizado (y van tres *-ados*) hasta ahora: cotejo de Celes y Trotaconventos. Las semejanzas son evidentes (incluso algunas que no creo se hayan señalado), pero ¡qué instructiva la divergencia! Dios me libre de proceder con ideas fijas y con panaceas, pero hay una diferencia que me parece esencial y con la cual todas las otras diferencias *fit in so nicely*¹² que su verosimilitud aumenta. Don Amor recomienda tomar “viejas destas que...”, mientras Sempronio recomienda a la vieja Celestina, que vive en tal parte y, por más señas, es empresaria de su coima (para hablar como Valle Inclán). En fin: didacticismo, literatura típica por una parte (por la parte medieval) y dramatismo, individualismo por la otra, por la parte renacentista. Las notas ausentes y presentes del carácter de Celes en Trotaconventos responden inequívocamente, me parece, al didacticismo esencialísimo de Juan Ruiz [...]. Pero de todo este cotejo y relectura del *Buen Amor* me queda esta impresión: ¡qué archicastizo es Juan Ruiz y qué excepcional “Rojas”! Quiero decir: siendo “Rojas” tan castizamente español en la pintura de su mundo, en su lenguaje, qué aparte está en su sentido trágico, en la psicología de sus personajes, en lo exquisitamente pulido, pensado, correlacionado, *económico* de su obra (excepto, me parece, el discurso final de Pleberio). Bueno, ya verá V. y me hará, ¿verdad?, todas las anotaciones al margen.

Y en la misma, más adelante, alude a que, corriendo parejas con el progreso de la escritura, surge, con un latido de incipiente alarma, la percepción de la necesidad de volver sobre lo escrito algún tiempo atrás: «Sigo con Juan Ruiz y me saltan de repente cosas que olvidé decir al tratar la comedia latina, al tratar Melibea, al tratar Calisto. ¡Cuántos blancos, cuánto zurcido y enmienda!». El 13 de septiembre de 1948 Lida comunica a Alonso nuevos jalones de sus avances, sin dejar de lado ni su fino humor ni su implacable juicio crítico:

Esta semana he trabajado bastante (sin excluir un paseíto a S. Francisco para celebrar ¡a qué distancia! el cumpleaños de mi pobre madre). He acabado con D^a Celes, y antes de empezar (hoy) con Sempronio y la *valetaille* he escrito algunas cosillas que me han salido al paso para redondear puntos ya tratados: Pleberio u (Oíd, mortales), la *dorada flecha*¹³ cuya tradición veo ahora completa, de Ovidio a Rojas, con lo más característico de la Edad Media de por medio: Eneas, *Roman de la Rosa*, Boccaccio. Lo de Pleberio, después de pensado bien, creo que lo suprimiré o reduciré a dos líneas: sea una refutación de M. Rösler y Richthofen, am-

¹² ‘encajan tan bien’.

¹³ *Vid.* aquí la nota 9 y el texto de la carta a que acompaña. «Oíd, mortales» son las palabras con las que comienza el himno nacional de la Argentina («¡Oíd, mortales!, el grito sagrado: ¡libertad!, ¡libertad!, ¡libertad!»).

bos bastante audaces e ignorantes. Gretchen, en interrogación retórica, insinúa: ¿Puede ser casual el hecho de que la *Celestina* acabe como St. Alexis con una palabra latina? Me precipito sobre el último volumen del St. Alexis y encuentro no el *lachrymarum valle* sino una exhortación a rezar un Pater Noster. Mi convicción es que no vale perder el tiempo y papel refutando sus tonterías¹⁴.

Tantas jornadas de trabajo, incesantes, agotadoras, rinden su fruto. María Rosa Lida ve acercarse –de hecho, necesita ver acercarse– el final de la escritura de su libro. El 22 de septiembre del 48, cercano el viaje a Buenos Aires en que volverá a ver a su familia ya como mujer casada, acompañada de su marido, Yakov –Yasha– Malkiel, escribe a Alonso (con afladas alusiones a la realidad argentina del día, mostradoras tanto del sentido del humor de la autora como de sus fobias políticas):

Yasha me dio esta vez el consejo de trabajar muy de firme –él más bien me aconseja hacerlo con mesura– para terminar por lo menos la primera versión antes de partir. Así lo he hecho; desde la semana pasada he escrito a largas jornadas, el domingo entero hasta las 24 y creo que podré terminar, con este ritmo, la primera versión, menos la conclusión, que pienso escribir al pasar en limpio todos estos desaseados papeles: 330 páginas. Hoy he acabado con Pármeno, me faltan Tristán, Sosia y Lucrecia, no difíciles, para acabar con el servicio doméstico (¡qué difícil escapar a la tentación de un chiste!); luego tengo el cotejo, bastante engorroso, sobre todo con Plauto y, por último, las dos Excmas. Señoras Elicia y Areusa Duarte de Perón. (Este abominable chiste me lo sugieren las noticias de Buenos Aires sobre las *señoras* detenidas en el Asilo San Miguel¹⁵. Sin comentario: para mí es sencillamente el caso de Elicia y Areusa vomitando su rencor contra Melibea).

En esa etapa final, la autora va cobrando plena conciencia de lo que sus investigaciones aportarán al por entonces más bien menguadamente poblado campo de los estudios celestinescos, tal y como hace notar en carta a Alonso de 6 de octubre –y la cita es larga, pero muy iluminadora de la esencia y fuerza de alguna de las líneas directrices de su interpretación y análisis de *Celestina*:

¹⁴ Los trabajos a los que alude Lida son Rösler 1938 y von Richtofen 1941 (a los que se referirá, pese a lo dicho en la carta, en *Originalidad*, pp. 479-480n). Gretchen es, naturalmente, hipocorístico de Margarete.

¹⁵ El Asilo San Miguel fue un establecimiento penitenciario para reclusas femeninas (incluidas menores de edad), especialmente prostitutas, fundado en 1897. Originariamente sito en la calle Centroamérica, después se trasladó a Riobamba 542 (el hogar de los Lida, en el que María Rosa vivió hasta su marcha a Estados Unidos, estaba en el 118 de la misma calle). Su funcionamiento estaba a cargo de religiosas de la congregación de las Hermanas del Buen Pastor (Freidenraij 2015, especialmente 82-83). El sonado caso de las *señoras* detenidas al que alude María Rosa Lida es el de un grupo de mujeres pertenecientes a la «oligarquía ilustrada» porteña detenidas el 8 de septiembre de 1948 en la calle Florida –entre Corrientes y Sarmiento– durante una manifestación en contra de la reforma constitucional en curso en esos días, y que fueron encarceladas en el Asilo San Miguel. Entre ellas se contaron Norah Borges y Leonor Acevedo, hermana y madre de Jorge Luis Borges (Tiscornia 2004). La mención del hecho muestra la atención con que Lida seguía las noticias sobre la vida argentina desde su residencia en Berkeley.

En cuanto a la *Celestina*, he acabado, tras una semana entera de bregar, con una especie de repertorio del servicio doméstico en Plauto y Terencio. Confieso que mientras lo hacía, hervía de indignación contra los “fuentistas” [...], mis predecesores, que no se habían tomado la molestia de hacerlo. Ahora estoy en el cotejo, con el resultado de siempre: esencial independencia, accidental dependencia explicable, me parece, por el prestigio de la comedia romana. Vd. dirá, querido doctor, que esta conclusión –que es la de todo el libro– es poca cosa y más bien negativa, para todo un libro. Yo trato de subrayar la independencia, lo positivo y, de todos modos, para mí ha sido *great fun* escribir estas páginas (350), porque, sinceramente, ahora (y sobre todo cuando las acabe y revise) entiendo mejor la *Celes*. También voy despacio porque no hay vez que, estudiando un punto nuevo, no se me ilumine algún detalle de un aspecto estudiado ya. En este sentido, el endiablado servicio doméstico me ha sido muy útil. No se me había ocurrido –pero es evidente– que la *función* dramática de Celes tiene que ver con el *servus fallax* de la comedia romana: con la *lena* no tiene absolutamente nada que ver. Y otra cosa, importante para la técnica: los criados tan curiosamente geminados y réquetegeminados (¿por qué Sempronio-Pármeno heredados por Sosia-Tristán? El *servus fallax* suele ser uno, el gracioso del Siglo de Oro también) me han abierto los ojos para reconocer que “Rojas” practica sistemáticamente esta geminación, y no sólo en caracteres (también las dos cortesanas) sino en situaciones: Alisa conversa dos veces con Celestina, Lucrecia dos veces; Celes tiene dos monólogos simétricos, al comienzo y al fin de la primera visita a Melibea; Melibea conversa dos veces con Celes. Sempronio y Celes (la discusión del I acto es introducción del asunto) discuten los amores de Calisto y Melibea andando por la calle dos veces (acto III y V), Calisto y Melibea tienen dos entrevistas (acto XII, acto XIV). Me parece que los agregados de la *Tragicomedia*, a los que se suele mirar como fallas técnicas aunque de gran belleza en sí, no hacen más que continuar esta geminación sistemática: al monólogo de Calisto satisfecho en el acto XIII, monólogo de Calisto insatisfecho agregado en el XIV; a la inquietud del padre en el acto XII, la maravillosa deliberación del XVI y, sobre todo, a la escena de amor del XIV, la escena de amor del XIX. Dentro de las interpolaciones mismas también hay esta geminación; monólogos de Elicia. El propósito de esta técnica me parece evidente: poca acción, mucha individuación, contrastando, variando apenas lo externo. ¿Recuerda Vd. aquello de Shakespeare de que la vida es un *twice told tale*? (Yo lo recuerdo, pero que me maten si sé a qué tragedia pertenece). En fin: gran tío era Fernando de Rojas¹⁶.

En una vena similar, en deliciosa mixtura de análisis literario, fino humor y punzante opinión política, se expresa en una carta fechada el 12 de octubre de 1948:

No puede Vd. figurarse, querido Doctor, el trabajo que me ha dado (que me está dando) el servicio doméstico de la *Celestina*. Ya lo comparé con el teatro romano

¹⁶ Son palabras de Louis, el delfín de Francia, en *King John*: “Life is as tedious as a twice-told tale / Vexing the dull ear of a drowsy man” (III, iv). Por otra parte, tras de ese informal y humorístico «gran tío era Fernando de Rojas» resuena el eco de lo dicho por el propio Rojas sobre el «antiguo autor» en el prólogo de la *Comedia*: «Gran filósofo era» (Rojas 1991: 185).

y con la comedia “elegíaca” medieval. Ahora ando en la novela sentimental: digo dos palabras sobre cómo utiliza artísticamente “Rojas” el debate antifeminista, y paso a la comedia humanista (de la que no tengo nada que decir porque apenas conozco los textos), luego a *Euríalo y Lucrecia* (“obra en mi poder”, gracias al sistema de préstamo interbibliotecario el mismísimo ejemplar de la Widener: ¿de veras no se lo puede robar?), y punto final. Pero, en cuanto a Lucrecia (la de la *Celes*), tengo que hacer tratamiento aparte, pues caí en la cuenta, ¿no es curioso? de que criado y criada, tan emparejados en el Siglo de Oro, tienen, hasta el Siglo de Oro, carrera enteramente separada: para algo es el 12 de octubre. Pero, de todos modos, la criada y las Evitas [Areusa y Elicia] son más cortas. Estoy con violentas ganas de terminar antes de que lleguen las pruebas de *Mena*; mi estado de ánimo es el de un escolar en vísperas de exámenes: no hago más que increparme a mí misma. A decir verdad, pude haberme dado más prisa, leer menos novelas. “Pude”, pero necesito leer novelas, mejor dicho, leer desinteresadamente, como respirar. Seguramente que don Ramón Menéndez Pidal nunca lee novelas.

Son muchísimas más las referencias efectuadas por Lida en sus cartas al avance de su libro celestinesco, y es, naturalmente, imposible traer todas aquí. Sí aduciré una de Amado Alonso —que se cruzó con la que justo acabo de citar de Lida, dada la coincidencia de fechas entre ambas— que da perfecta cuenta de lo asombroso del esfuerzo de análisis crítico y escritura efectuado por María Rosa Lida. Figura en una carta de fecha 12 de octubre del 48: «Estos días estoy otra vez con la *Celestina*; para el año que viene aprovecharé el libro». Otra vez, dice Alonso, refiriéndose al hecho de que en el semestre de otoño de 1948 se hallaba impartiendo, como en el del año anterior, su *research seminar* sobre *Celestina*, aquel al que asistió la recién llegada a Estados Unidos en 1947. Es decir, a María Rosa Lida le llevó justo un año escribir la primera versión del libro. En verdad asombroso, aun considerando que se hallaba libre de obligaciones docentes. El manuscrito de la primera versión del libro sobre *Celestina* de María Rosa Lida estaba concluido, pues, a fines de 1948. Este es el punto final de la primera de las tres etapas de elaboración de *La originalidad artística de «La Celestina»*, tal y como las delimitó, con admirable precisión basada en un pleno conocimiento de causa, Yakov Malkiel en tres conocidos trabajos (Malkiel 1970: 5-7, 1982a, 1984a).

En la correspondencia entre Lida y Alonso cursada en el transcurso de la visita de la primera a Buenos Aires a fines de 1948 hay un aparentemente insignificante punto de inflexión que será importantísimo para el desarrollo de esta historia. El 14 de noviembre escribe María Rosa: «Me he dedicado de firme a cultivar las relaciones sociales y llevo anotados los compromisos [...], mucho más numerosos de lo que había supuesto. En los raros momentos libres (!) trato de aprontar para *La Nación* mi *Celestina* mexicana, y para la *NRFH*, la “Fama medieval”». Una semana después, el 21: «He pasado en limpio mi *Celestina* mexicana, alargándola un poco (o mejor, no omitiendo lo que omití para el “recital”»». Es preciso aclarar que «mi *Celestina* mexicana» es el texto de una charla sobre *Celestina* dada por Lida en Ciudad de México, a donde viajó de camino hacia Buenos Aires, muy a comienzos de noviembre del 48; en cuanto a lo de «aprontarla para *La Nación*», restituyendo las omisiones efectuadas para

su presentación oral en México —el “recital”—, es referencia a la publicación de una versión de ese trabajo leído en tierras aztecas en las páginas de ese diario. En efecto, «Originalidad de *La Celestina*» apareció en *La Nación* el 16 de enero de 1949 (Lida de Malkiel 1949): el título preanuncia el del libro futuro, y adelanta la conclusión principal que contendrá. Por consiguiente, la charla mexicana y el artículo porteño son los primeros resultados públicos, las verdaderas primicias, de los trabajos celestinescos de Lida de Malkiel. También importa detenerse en esa «Fama medieval», artículo destinado a aparecer en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, de la cual era director, desde Harvard, el propio Alonso y secretario, en Ciudad de México, su hermano Raimundo. Importa porque Lida, según muestra su correspondencia, concibió este trabajo como un compromiso menor que no habría de tomarle demasiado tiempo, como un saludable descanso de su intensa y denodada dedicación celestinesca, que tenía intención de retomar sin mucha tardanza: de hecho, el 3 de abril del 49 escribe a Alonso, enumerando sus trabajos pendientes: «Y *La Celestina*: en cuanto a esta soy optimista: revisar, pulir, cepillar siempre es más fácil y más rápido que escribir *ab ovo*. Dudo que despache todo esto hasta julio próximo, con todo».

Sin embargo, esos pocos meses se convertirán en muchos más de los deseados. «La fama medieval» crecerá inordenadamente y se convertirá —otra vez— en un libro (Lida de Malkiel 1952a), lo que ocupará a María Rosa mucho más tiempo del inicialmente previsto. Escribe a Joan Evans de Alonso el 21 de septiembre: «Entretanto, a golpes de martillo, yo sigo con mi *Idea de la Fama*, para la *NRFH*; en cuanto la acabe, me pongo a pasar en limpio la *Celestina* —si lo permiten las segundas pruebas de *Mena*». Avancemos ocho meses: el 17 de mayo del 1950 escribe a Amado Alonso: «ando atrasadísima y llena de compromisos, adeudando reseñas y artículos a todo el mundo, con [...] la *Celestina* encarpeta». Avancemos tres más: el 8 de agosto le dice a su maestro: «Tengo sueño atrasado, ganas de revisar de una vez *La Celestina* y ansia de leer *desinteresadamente*, no para las clases, sino para mí». Será únicamente en octubre del 50 —es decir, después de trece meses de total y absoluto parón celestinesco— cuando Lida desencarpete su manuscrito: el 17 escribió a Alonso: «Ayer he empezado a revisar mis papeles de *La Celestina*. ¡Cómo cuesta volver a tomar el hilo! Empezaré por completar la bibliografía —unos pocos huecos— para ir entrando en calor». Poco se imaginaba María Rosa Lida en este punto lo que de veras iba a costarle retomar su original y revisarlo para su publicación.

Las señales de crisis aparecen muy pronto: en carta de 24 de octubre escribe Lida a Alonso: «A fin de semana, si Dios quiere, ya podré ir a la biblioteca, y leer unas pocas cosas que necesitaría ver antes de empezar a pasar en limpio mi *Celestina*. Cada vez trabajo más despacio y tengo menos fe en lo que hago y en lo que puedo hacer. Bueno: para la próxima carta espero andar más eufórica». El 7 de noviembre, se dirige a Alonso en estos términos:

No quiero interrumpir la demasiado interrumpida *Celestina*. ¡Cómo cuesta reanudar! Hace más de una semana estoy forcejeando con la *Advertencia*: quiero completarla un poco (no totalmente: ¿para qué citar pavadas y hacer que otros pierdan tiempo cotejándolas, sólo para poder cacarear: “bibliografía completa”?),

y entre lo que ya no recuerdo, lo que extracto, lo que tardo en conseguir y lo que no consigo, se pierde un tiempo infinito.

El 14 de noviembre del 50 Lida escribe a su maestro: «Ahora estoy trabajando en *La Celestina*. Acabé la “Advertencia”. Lucho ahora con el asunto: no me encuentro muy de acuerdo con lo que escribí hace tres años. A medida que avance espero tener que modificar menos». Vana esperanza: tal y como nos explicó Malkiel, «terminado el borrador (que un erudito menos escrupuloso no hubiera vacilado en despachar a la imprenta)» —y no veo cómo no concurrir con esta conjetura— «no se dio por satisfecha [...] y rehízo el libro por completo» (Malkiel 1970:6; 1982a: 5). Este es el preciso punto en que se abre la segunda etapa de la elaboración del proyecto celestinesco de María Rosa Lida. En esa etapa, entre 1951 y 1954, Lida retoma su manuscrito celestinesco y lo revisa profundamente, convirtiendo, en palabras de Malkiel, «a fairly slim monograph, the fruit of a single year’s work, into a bulky, monumental *magnum opus*» (1982a: 5): un proceso de reescritura absolutamente radical, prácticamente equivalente a comenzar de nuevo. Lo que vale tanto como decir que la conferencia mexicana de fines del 48, el mencionado artículo de *La Nación* de comienzos del 49 —que, por cierto, años después publicó Malkiel a partir de un original conservado entre sus papeles por Lida (Malkiel 1984a)—, y una conferencia dada en la Universidad de California-Berkeley el 10 de noviembre de 1950 —la primera, por cierto, que ella dio en Estados Unidos—, significativamente titulada «Originalidad artística de *La Celestina*»¹⁷, fueron las únicas manifestaciones públicas (solo una perpetuada en letra de molde) de las ideas contenidas en ese original descartado y radicalmente rehecho.

La correspondencia entre María Rosa Lida de Malkiel y Amado Alonso documenta el alcance y magnitud del radical proceso de revisión a que nos estamos refiriendo, en puridad comenzado a fines de 1950. El 21 de noviembre de ese año escribe Lida:

La Celestina anda, *pian pianino*. Acabé el capitulillo sobre asunto y comencé el de técnica teatral. El largo intervalo tiene ventajas. Por ejemplo: eliminar la polémica. Me refiero al artículo de Gilman¹⁸, que me parece cada vez más pretencioso y deleznable. Yo le elogio la originalidad y un par de aciertos que tiene. En cuanto al resto, silencio. O mejor, silencio en cuanto a Gilman, y a hablar de Rojas, que me tiene más cuenta [...]. Vd. tenía razón: en un libro no hay que gastar espacio ventilando riñas entre críticos.

El 28 del mismo —y nótese la periodicidad semanal de las cartas— declara:

La Celestina va piano y, Dios mediante, creo que irá *sano*. Estoy en el territorio de Vd., querido Doctor: en la acotación. Mi principal trabajo ahora es organizar y sistematizar lo que he escrito, los ejemplos que he acumulado; explicar los representativos y sólo indicar los restantes. Agregué una breve explicación de

¹⁷ Para esta conferencia berkeleyana, *vid.* Malkiel 1982: 5-6 y Woodbridge 1957-58: 199.

¹⁸ Se refiere a Gilman 1945.

la acotación en el teatro de Plauto y Terencio por un lado y en el moderno por el otro. Pienso acabar este examen de la acotación, lo mismo que el de cada uno de los demás elementos de *La Celestina*, cotejándolo con las “imitaciones”. Porque ¡qué poco y qué mal entienden las imitaciones a *La Celestina*! En general, se la apreció muy parcial y torcidamente, ya en vida, infiero por lo que dice tan clara y sensatamente en el prólogo: unos se prendan del argumento escueto, otro de los chistes, otro de los refranes, etc. Cada vez me parece más absurdo desatender las preciosas declaraciones de Carta y Prólogo por el complejo policíaco de ¿quién fue el autor? *Who done it?*

El 26 de diciembre insiste: «*La Celestina* avanza *pian pianino* y un día, Dios mediante, estará en sus blancas manos». Igual fórmula empleará en carta de 20 de febrero del 51. Una semana después, el 27, escribe, revelando tanto la profundidad de la revisión a que somete su original como su inigualable y elegante sentido del humor:

Estoy en uno de los puntos más peliagudos de *La Celestina*: el tiempo. He leído *La Celes* de pe a pa otra vez, y sobre lo recogido estoy escribiendo este capítulo. Confío que así saldrá más completo y menos polémico que lo que había escrito en Harvard, partiendo del artículo de Gilman, que cada vez me parece más endeble. Muy inferior a su libro sobre el Falso Quijote¹⁹. Gilman me escribió que están ocupándose de *La Celes* don Américo, él, y en España, Lázaro (?): *ex atramento lux*²⁰ (hm!).

No quedó huella impresa de ese interés de Fernando Lázaro por *Celestina*, que seguro se inscribió en su interés amplio por el teatro medieval (plasmado en Lázaro Carreter 1958); y sabemos que el de Castro no dará resultado impreso de envergadura hasta años después, y con posterioridad a la muerte de Lida (Castro 1965), pero la correspondencia entre don Américo y doña María Rosa da muestras del recíproco conocimiento y atención hacia las labores celestinescas respectivas. Así, Lida escribe a Castro el 2 de abril del 51, «Me escribió S. Gilman que está Vd. trabajando sobre *La Celestina*: puede figurarse Vd. mi expectativa» (Conde 2019: 340); Castro había ido preguntado a Lida por el progreso de su investigación al menos desde 1948. Tristemente, ni a Lida le fue dado leer el libro de Castro, ni a este dar a aquella su opinión por el suyo póstumo.

Volviendo a la correspondencia Lida de Malkiel-Alonso, el 6 de marzo ella escribe «Estoy acabando el borrador n° X sobre el tiempo en *La Celestina*; creo que está más sólido que lo que escribí en Harvard, y completamente despoleizado». El 20 del mismo afirma: «Todavía estoy bregando con el tiempo en *La Celestina*, mejor dicho, en sus imitaciones. Luego tengo la ilusión de que podré ir más rápido». La llegada del mes de abril trae un cambio de asunto: la carta del 10 dice:

¹⁹ Referencia a Gilman 1951, ya preanunciado en Gilman 1943 (de donde toma Lida la denominación ‘falso *Quijote*').

²⁰ ‘del negro de la tinta sale la luz’.

Estoy tratando ahora la motivación en *La Celestina*, y me ocupo especialmente en el primer motivo: ¿por qué la “parejita” (como dicen las viejas) en lugar de ir al Registro Civil, acude a Celestina? Vd., querido Doctor, me planteó el problema en Crámer 1812, 12 de setiembre de 1946; muchas veces lo discutimos en la Widener. En la versión que escribí allí, estaba casi convencida de que la causa era la desigualdad social entre él y ella. Pensé mucho en esto y al releer mis páginas de Harvard lo acabé de ver en forma algo distinta. No me convence la disparidad social entre Calisto y Melibea; creo en cambio que el autor de *La Celestina* contaba con esa disparidad, muy frecuente en la novela medieval, y construyó sobre ella, sin explicarla en la obra. Esto atañe al I acto del antiguo autor, donde también Calisto y Melibea se encuentran sin explicación. (La explicación —el azor perdido, también convencional— está en el “argumento” y no en el drama).

He aquí testimonio de un cambio notable entre la primera versión del libro, descartada en 1949, y la reelaboración que se inicia en 1950: la explicación para la imposibilidad para un matrimonio entre Calisto y Melibea. Por otra parte, las menciones a Crámer 1812, Buenos Aires —residencia de los Alonso en Belgrano (Malkiel 1982b: 618-19)—, y a la Widener, la gran biblioteca de Harvard, remiten a lugares de encuentro y discusión de pormenores celestinescos entre ambos. El recuerdo de esos encuentros y coloquios que tenía Lida era ciertamente vívido y preciso. Y toda esta crónica postal de los avances de la investigación lidiana sobre *Celestina* no era mera rendición de cuentas de la discípula al maestro, o información a beneficio de inventario: se ofrecía con intención y esperanza de obtener comentario y valoración críticos —o, en culta angliarla, *feedback*— por parte del maestro: «Le envió las paginitas correspondientes: saqué copia especial para Vd. Si le parecen aceptables, no se moleste en devolvérmelas; si tiene mucho que comentar al margen, le ruego que me las devuelva, pues bien sabe Vd. qué importantes son para mí sus observaciones». Un maestro que seguía siéndolo años después, lejos de Buenos Aires, y que, a esas alturas, y sin sombra alguna de duda, podemos estar seguros de que sabría infinitamente menos que su alumna sobre el objeto de sus desvelos investigativos. Hay cartas de Lida a Alonso (por ejemplo, las de 17 de abril del 51 y de 1 de mayo del mismo) en que se plantean y discuten en detalle aspectos del análisis de *Celestina* que es imposible citar aquí, pero que arrojan gran claridad sobre el proceso de análisis crítico desarrollado por Lida, con la imprescindible participación de su maestro Alonso, cuya validación pesaba lo suyo en el ánimo de la autora. Lo muestra la mencionada carta de 1 de mayo, que, desgraciadamente, conservamos incompleta:

Ahora, albricias. Nos vamos acercando, y eso me da mucha alegría, no sólo por razones sentimentales, sino porque, intelectualmente, por mucho que yo “vea” algo, no las tengo todas conmigo si Vd. no da el *imprimatur*. Me refiero, claro, a Calisto y Melibea: trabajo que me han dado esos chicos. ¿Quién me mete a mí a casar hijos ajenos? He pensado mucho en el asunto y no lo doy por resuelto, sino por formulado provisionalmente. Contesto a sus observaciones del 24 de abril.

Y sigue una extensa y detallada discusión de diversos aspectos de la relación entre ambos enamorados en que se contraponen los puntos de vista de ambos corresponsales:

De acuerdo: los matrimonios de conveniencia eran y son la regla no sólo entre príncipes, sino, quizá, dondequiera la autoridad paterna y la cohesión de la familia son grandes. Pero, con igual generalidad, si el padre no es tiránico (como Capuleto), la hija puede escoger entre los candidatos aportados por la familia; lo dice Pleberio, XVI, pág. 162. También recuerdo que había formas de casamiento secreto aún más sumarias que la que Vd. menciona: bastaba el juramento, *sin testigos*, etc. Varias imitaciones la introducen para conciliar el pudor y la pasión de la heroína: pero son las imitaciones que tienen desenlace feliz.

De acuerdo en la conducta inicial de Calisto: creo que ese es el mejor argumento, aunque –para hablar a lo puritano– a costa del carácter de Calisto, no sólo arrebatado por la pasión, sino egoísta e inescrupuloso al extremo. Como Melibea no es así, mirada desde el carácter de ella, la intervención de Celestina me parece chocante. Lucrecia, la de Eneas Silvio, rechaza un mensaje semejante, y eso que ya está enamorada, porque la ofende que se le envíe como mensajera una alcahueta pública (perdón).

De acuerdo, completamente, en algo en que Vd. insiste y a mí me parece también esencial: el “antiguo autor”, Rojas y los demás (si hubo “demás”) se proponen fingir un amor-pasión trágico. Le voy a copiar sus palabras porque no pueden ser mejores: “lo primordial es la voluntad del poeta de fingir un amor-pasión trágico”. Sí; eso es lo primordial en todo sentido. Y, como dice Vd. luego, “si no lo hicieron [casar a Calisto y Melibea] es evidentemente porque el poeta buscaba una tragedia y no una comedia”. Sin duda me he expresado torpemente en aquello de que la tradición del *amour courtois* es *externa* a la obra, puesto que Vd. no me ha comprendido. Lo [...]

Los puntos suspensivos dan cuenta de la incompletitud de la carta, de la cual únicamente se conserva su primera hoja, y, lamentablemente, nos separan de la posibilidad de continuar recorriendo el intercambio de puntos de vista y opiniones entre Alonso y Lida acerca de la problemática relación entre Calisto y Melibea y de otros pormenores de la obra. Pero el fragmento conservado da testimonio de la riqueza, complejidad y detalle del caudal de ideas que, a esas alturas, fluía entre maestro y discípula, en un *crescendo* conceptual de complejidad en el análisis literario.

Son las cartas del año 51 las más ricas en términos de lo que tienen de presentación de un debate literario, intelectual y crítico de altura mantenido por Lida y Alonso. Por desgracia, cuando ese intercambio alcanzaba un punto de sofisticación e interés verdaderamente sobresaliente, la enfermedad y la muerte de Amado Alonso en mayo de 1952 vendrían, inclementes, a terminarlo, y, subsiguientemente, a privarnos de un diálogo epistolar sobre materias celestinescas de riqueza y valor incomparables.

La vida, pese a todo, seguía. La intensa revisión efectuada por María Rosa Lida de la primera versión de su libro celestinesco culminaría, como nos enseña Malkiel (1970: 6; 1982a: 5-7), en 1954. El producto resultante de esa labor

de reelaboración fue un libro completamente nuevo, mucho más extenso que su primera versión: una monografía monumental, extensa, realmente grandiosa, sustanciada en un manuscrito ciertamente voluminoso. Pero esa monumentalidad iba a jugar decisivamente en contra de sus posibilidades de publicación. Como dice Malkiel,

In 1954 [...] the two or three potential publishing houses she contacted, or her brother thoughtfully contacted in her name, struck a lukewarm attitude after calculating the steep printing costs involved. The hypersensitive author, piqued by what she took to be a sign of indifference, went into a temporary spell of depression, and became more and more immersed in an entirely different project [...]. There arose the serious risk that María Rosa might altogether shunt off her practically finished *Celestina* monograph –the way she had, inexplicably, abandoned, around 1943, her ambitious Josephus project (Malkiel 1982a: 7).

Tan solo pensar en ello causa escalofríos. Caso de haberse consumado el riesgo cierto de abandono por parte de María Rosa Lida de su proyecto, la pérdida para los estudios celestinescos en particular, y para los estudios literarios de tema hispánico en general, hubiera sido incalculable, como lo habría sido la pérdida de su influencia y efecto en la subsiguiente *scholarship* sobre la obra de Fernando de Rojas et alii en el último medio siglo (un avance de ello en Malkiel 1993). Muerto ya el maestro que hubiera podido no ya persuadir a la autora de no tirar la toalla, sino ayudar decisivamente con la publicación del libro, providencialmente emergió, tenaz y decisiva, la figura de Yakov Malkiel, marido amante y filólogo de talla descomunal, para evitar tan sensible pérdida. Prosigue el texto anteriormente citado con las siguientes palabras: «It took me an extraordinary effort, through appeal to every conceivable argument, to dissuade her from allowing a fresh interest, however tempting, from endangering the ripe yield of the investment of the best years of her life». Gran noticia, indudablemente. Pero con un lado oscuro: «Finally, she agreed to re-read her manuscript, only to find it less than satisfactory and in need of one more complete revision» (Malkiel 1982a: 7). Era necesario rehacer de nuevo lo anteriormente hecho y rehecho por vez primera.

A partir de ese punto comienza un tercer estado redaccional del libro definido por un segundo proceso de revisión, el que será definitivo, el que dará como resultado el libro que hoy conocemos como *La originalidad artística de «La Celestina»*. Este proceso revisor se extenderá de 1955 a 1959, y comprenderá, simultáneamente, un proceso de enriquecimiento y expansión, merced a la incorporación de nuevos materiales acopiados en las bibliotecas de Harvard y de Madison (Wisconsin), que María Rosa visitó en 1954-1955, y, sobre todo, un muy sustancial y severo proceso de poda, reducción y compresión, impuesto por el escaso *appeal* editorial que un muy extenso manuscrito poseería. En un punto del proceso, según nos dice Malkiel, el original llegó a duplicar, y más tarde triplicar, su extensión. Llegó, pues, a sobrepasar holgadamente las mil páginas, algo que indudablemente horripilaría a cualquier editor prospectivamente interesado en la edición del libro. En cualquier caso, es el año de 1959 el que marca el punto culminante del proceso de elaboración del *capolavoro* que es *La originalidad artística de «La Celestina»*. Malkiel, refiriéndose a ello, señala

que «the year 1959 was euphoric in the life of María Rosa Lida de Malkiel. The irrevocably final revision of the book that had presided over twelve years of her life had been completed, and the manuscript accepted for speedy publication by EUDEBA, the newly-founded University press in her native Buenos Aires» (Malkiel 1982a: 8). Considérese que el mecanoscrito que Lida envió desde Berkeley a EUDEBA el 25 de mayo del 59 –fecha en absoluto fortuita, nos dice Malkiel– tenía ochocientas páginas, tecleadas personalmente por ella (Malkiel 1984b: 290-292). Por cierto, 1959 fue también el año en que María Rosa Lida recibió la invitación a ocupar durante el curso 59-60 la prestigiosa *Miller Visiting Professorship* en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, invitación que le permitió impartir ahí una serie de clases y conferencias, las menos sobre el *Libro de Buen Amor*, las más sobre *Celestina*, basadas estas en gran medida en los contenidos de la copia carbónica del original en limpio de la versión final de *La originalidad artística* que llevó consigo a Urbana. Charlas y conferencias que vieron enseguida la luz en un tomo que representó la primera circulación de las principales ideas de *La Originalidad artística*: el titulado *Two Spanish Masterpieces. «The Libro de buen amor» and «The Celestina»*, publicado un año después de la estancia de Lida en Illinois (Lida de Malkiel 1961a)²¹. Un año, sí, eufórico, *et pour cause*.

Pero el proceso de publicación de *La Originalidad* no fue tan *speedy*, fluido e inmediato como indica la última cita de Malkiel que he efectuado. Fue rápida, sí, la publicación por parte de EUDEBA, editorial que en aquellos años vivía acaso el momento más brillante de su trayectoria²², pero esta vino precedida de una serie de intentos infructuosos de publicación en otras editoriales. Este proceso lo ha estudiado minuciosamente Charles Faulhaber en un artículo reciente (Faulhaber 2017: 42*-51*); dejemos, no obstante, que la propia María Rosa Lida lo explique, con notable gracia, tal como lo hizo en una carta dirigida a Américo Castro el 22 de octubre de 1960:

Hemos tenido un verano muy agitado y trabajoso. Los trabajos más molestos son los que me proporciona mi librote sobre *La Celestina*, concluido en mayo de 1959. He andado en negociaciones increíbles con el Colegio de México y el Instituto de Bogotá, editoriales de quiero y no puedo, que deberían tener en su escudo no el agave o el muy respetable perfil de Caro y Cuervo, sino la *vera effigies* del Escudero del Lazarillo, de quienes son legítimos descendientes: ya le contaré alguna vez a Vd. ese hispanísimo sainete. Ahora mi *typescript* está en Buenos Aires, y creo que allí tendrá mejor suerte (Conde 2019: 385)

²¹ María Rosa Lida escribió los textos que componen este libro en inglés, a partir de un borrador original español; póstumamente apareció, con la intervención fundamental de Raimundo Lida, una versión del libro en español, basada en el borrador inicial y en la traducción al español de partes del libro de 1961 y de anotaciones de la autora escritas originariamente en inglés (Lida de Malkiel 1966).

²² Bajo la fundamental dirección de Boris Spivacow; *vid.* Gociol 2012. En ese mismo volumen José Luis Moure se ocupó de *La originalidad artística de «La Celestina»* (Moure 2012).

El librote sobre *Celestina* es, por supuesto, *La originalidad artística de «La Celestina»*, que, en efecto, antes de ser publicado por EUDEBA en Buenos Aires, pasó por las manos de los responsables editoriales de El Colegio de Méjico y el Instituto Caro y Cuervo, que dejaron una impresión francamente negativa en la autora de la monografía por su proceder esquinado, amarrete y mezquino. La indignación de Lida queda memorablemente expresada en su carta a don Américo con la cómica idea de la sustitución de los emblemas de ambas editoriales –la figura de un agave y el perfil de Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo, respectivamente– por una reproducción del rostro del escudero del Lazarillo, dechado de tacaños.

Por rápido que fue el trabajo editorial y de imprenta realizado por EUDEBA, y ciertamente lo fue, dada la magnitud del mecanoscrito de la obra, no lo fue suficientemente como para que su autora tuviera el placer de tener *La originalidad artística de «La Celestina»* en sus manos. La triste historia es bien conocida: unas molestias en un oído manifestadas durante su estancia en Urbana fueron los primeros síntomas del tumor cerebral que terminaría con la vida de María Rosa Lida. Le fue dado efectuar una última visita –agosto-octubre de 1961– a su Buenos Aires natal –de *peregrina en su patria* se calificó en una deliciosa rememoración autobiográfica que fue, precisamente, la primera lección del curso que impartió en la Universidad de Buenos Aires durante esa estancia (Lida de Malkiel 1961b)–, y hasta pudo enseñar un seminario graduado en Stanford en la primavera de 1962; incluso pudo corregir, con la inestimable colaboración de su devoto Yakov Malkiel, las pruebas de imprenta de su largamente esperado libro que le habían sido enviadas desde Buenos Aires –labor esta, como la de compilación de los detallados y extensos índices del volumen, en la que la colaboración de Frida Weber de Kurlat, amiga queridísima de María Rosa desde la infancia, fue fundamental (Malkiel 1970: 6; 1982b: 617-624). «But her ebbing energy and weakening visual power» –señala Malkiel–

no longer allowed her to make any major addenda, even if providing for such had been originally on her mind. She used judiciously the momentum of the chore to write a concluding book review –a favorable one– in the domain of *Celestina* studies, on Alan Deyermond's inquiry into the Petrarchan sources of the *Tragicomedia*. María Rosa Lida de Malkiel died on September 26, 1962; the advance copies of the book to whose writing she had given fifteen years of her life reached our home three months later (Malkiel 1982a: 9).

En diciembre de 1962 se tiraron en los Talleres Gráficos Didot (Luca 2223, Buenos Aires) los 3.000 ejemplares de *La originalidad artística de «La Celestina»*, 2.500 en rústica, 500 en tapa dura. Para agosto de 1964 se habían vendido ya 1.690 en rústica y 90 encuadernados (Faulhaber 2017: 50*). Un número de ellos, que no soy capaz de determinar, fue distribuido a algunas personas acompañado de una tarjeta, con el nombre impreso de “María Rosa Lida de Malkiel” –la falta de acento sobre la –i– de María verosímilmente revelaría su origen norteamericano– y la inscripción manuscrita en tinta azul, no en la inconfundible y pulquérrima letra de María Rosa, «Por expreso deseo de». Me consta porque soy afortunado poseedor de uno de esos ejemplares (en el que la tarjeta está adherida a la contracubierta), merced a la generosidad y a la in-

dustria de mi querida amiga Georgina Olivetto. Un último acto, póstumo, de extrema fineza y alta cortesía por parte de la más grande filóloga en el ámbito hispánico del siglo xx. El libro sería reimpresso, con diversos prólogos y apéndices de Yakov Malkiel, ocho años después (Lida de Malkiel 1970)²³. Esa, hasta el momento, ha sido su última salida al mercado editorial.

En conclusión, esta *Originalidad artística de «La Celestina»* de María Rosa Lida, «the crowning accomplishment of her life», según la acreditadísima opinión de Yakov Malkiel (Malkiel 1982a:3) es un libro indisputablemente hijo de los años dorados –por apropiarme de la expresión utilizada en un título memorable de Miranda Lida (Lida 2014)– del Instituto de Filología de Buenos Aires, pese a que los actos de magisterio que lo suscitaron tuvieron lugar en aulas lejos de tierras porteñas y en un dulce comercio por epístolas manejado no por el Correo Argentino, sino por el *US Postal Service*, y por más que la riqueza ilimitada de las mejores bibliotecas universitarias estadounidenses lo alimentaran cuantiosa y decisivamente²⁴. Este libro es, seguramente, la obra más importante que inspiró el que quizá sea históricamente director más distinguido de dicho Instituto, Amado Alonso, aunque no vivió para llegar a verlo publicado; y es –título hartamente disputado este– el mejor y más influyente de los diversos *capolavori* con que nos regaló su autora, María Rosa Lida de Malkiel, figura fundamental en la historia del Instituto de Filología de Buenos Aires, quien, no obstante, hubo de escribirlo muy lejos de su ciudad natal y de los paisajes urbanos que le fueron más gratos. Y también, por un quiebro siniestro del destino, María Rosa Lida no pudo verlo más que en pruebas paginadas, ya que la muerte le impidió tener el libro en sus manos. *Habent, en efecto, sua fata libelli*. Pero este *libellus* –y qué poco le cuadra a este imponente tomo tal rubro– tuvo indudablemente un *fatum* prominente e indiscutible: el de seguir siendo, y ya pasan de sesenta los años de su publicación, título fundamental e imprescindible de toda bibliografía celestinesca que se precie, y dechado inmejorable de un modo de hacer filología y de practicar la historia literaria que muchos empezamos a añorar. No es un destino menor, ni mucho menos²⁵.

²³ El libro va precedido de una «Semblanza biográfica de María Rosa Lida de Malkiel», sin firmar (pp. 1-3) y de una «Historia de este libro» de Yakov Malkiel (pp. 5-7; aquí Malkiel 1970). Y va seguido de una «Bibliografía analítica preliminar de los trabajos de María Rosa Lida de Malkiel» del mismo Malkiel (pp. 753-779).

²⁴ En carta fechada el 14 de noviembre de 1950, María Rosa Lida escribe a Amado Alonso: «Al trabajar en *La Celestina* con casi toda la bibliografía en casa, pienso que las bibliotecas norteamericanas son una institución de caridad tan generosa y bien entendida que no hay cómo encarecerlo. ¡Cuándo aprenderán en mi tierra!».

²⁵ El presente prólogo es una versión ampliada y retocada de mi trabajo «Raíz y fundamento de un fruto *in partibus* del Instituto de Filología: María Rosa Lida, Amado Alonso y *La originalidad artística de «La Celestina»*», conferencia inaugural del coloquio internacional *Jornadas del Centenario. Legados, vigencia, proyecciones*, organizado por el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» de la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, 9-13 de octubre de 2023). Agradezco a la Directora del instituto, la Dra. Guiomar Ciapuscio, su gentil y honrosa invitación, y a la Secretaria del mismo, la Dra. Patricia Festini, su infatigable y siempre cordial eficacia. En otro ámbito, agradezco de todo corazón a Isabel Lida Nirenberg y a Sonya Lida Tarán sus sugerencias y precisiones, y, principalmente, su apoyo elocuente a la difusión y conocimiento

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado (1942). «Sobre antecedentes de *La Celestina*», *Revista de Filología Hispánica*, IV: 266-268.
- BORGES, Jorge Luis (2009). *Obras completas, I (1923-1949)*, ed. de Rolando Costa Picazo e Inma Zangara. Buenos Aires: Emecé.
- CHICA SALAS, Francisca (1966). *Elegía a María Rosa Lida y once poemas de piedad*. Prólogo de Jorge Guillén. Buenos Aires: Losada.
- CONDE, Juan-Carlos, ed. (2019). «*Una laguna sumergida*». *Epistolario de Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel*. Salamanca: SEMYR & SEHLL.
- CONDE, Juan-Carlos (en prensa a). «Verano del '47. Una nota sobre la llegada de María Rosa Lida a Estados Unidos», *Íncipit*, 43.
- CONDE, Juan-Carlos (en prensa b): «La *Celestina* de Américo Castro: de castas y contiendas», en «*Contarte he maravillas...*» *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow. «Celestina» y ecos celestinescos*, ed. Ruth Martínez Alcorlo y Amaranta Saguar García (Berná: Peter Lang), 365-374.
- FAULHABER, Charles B. (2017). «Semblanza de María Rosa Lida (con Yakov Malkiel)», en *Lida de Malkiel 2017*: 17*-59*.
- FLORIO, Rubén (2017). «María Rosa Lida, Borges y una cita inexistente de Lucrecio: filología y *auctoritas*», *Romance Quarterly*, 64:2, 87-98.
- FREIDENRAJ, Claudia (2015). «En la Leonera. El encierro policial de menores en Buenos Aires, 1890-1920», *Revista de Historia de las Prisiones*, 1: 78-98.
- GILMAN, Stephen (1943). «El falso *Quijote*. Versión barroca del *Quijote* de Cervantes», *Revista de Filología Hispánica*, 5: 148-157.
- GILMAN, Stephen (1945). «El tiempo y el género literario en *La Celestina*», *Revista de Filología Hispanica*, 7: 147-159.
- GILMAN, Stephen (1951). *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*. México: El Colegio de México.
- GOCIOL, Judith, ed. (2012). *Libros para todos: Colecciones de Eudeba bajo la gestión de Boris Spivacow (1958-1966)*. Buenos Aires: EUDEBA & Biblioteca Nacional de Buenos Aires [libro electrónico disponible en Google Books].
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1958). *Teatro medieval*. Madrid: Castalia.
- LECEA YÁBAR, Juan María (1989) «Amado Alonso», *Príncipe de Viana*, 50, 186: 263-298.
- LECEA YÁBAR, Juan María (1995-1996). «Amado Alonso (1896-1952)», *Cauce*, 18-19: 17-70.
- LECEA YÁBAR, Juan María (1999-2000). «Amado Alonso en Madrid y en Buenos Aires», *Cauce*, 22-23: 403-420.
- LECEA YÁBAR, Juan María (2014). «Amado Alonso (1896-1952)», en Yerro 2014: 21-135.

de la obra y la vida de su tía María Rosa. No menor es mi agradecimiento a mi queridísimo amigo Daniel Waissbein por sus glosas, comentarios y castigos. *Last, but not least*, agradezco a mi querida amiga Georgina Olivetto su atentísima lectura de este texto, las conversaciones sobre María Rosa y la filología porteña y los fundamentales *soccorsi* bibliográficos a través del océano y a orillas del Tormes.

- LIDA, Miranda (2010). «Entre los despojos del peronismo. Esplendor y ocaso del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1927-1946)», *Temas de historia argentina y americana*, 16: 189-217
- LIDA, Miranda (2014). *Años dorados de la cultura argentina. Los hermanos María Rosa y Raimundo Lida y el Instituto de Filología antes del peronismo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- LIDA, Miranda (2019). *Amado Alonso en la Argentina. Una historia global del Instituto de Filología (1927-1946)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1942). «Dido y su defensa en la literatura española», *Revista de Filología Hispánica*, IV: 209-252 y 313-382.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1943). Reseña de Caro Lynn, *A College Professor of the Renaissance. Lucio Marineo Siculo Among the Spanish Humanists* (Chicago: The University of Chicago Press, 1937), *Revista de Filología Hispánica*, V: 287-292.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1949). «Originalidad de *La Celestina*», *La Nación*, 16 de enero, 3-4.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1950). *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952a). *La idea de la fama en la edad media castellana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952b). «Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges», *Sur*, 213-214 (julio-agosto 1952), 50-57.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1961a) *Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «The Celestina»*. Urbana: University of Illinois Press.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1961b). «La peregrina en su patria», *Universidades*, II.5: 16-26
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962). *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: EUDEBA.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1966) *Dos obras maestras españolas: el «Libro de buen amor» y «La Celestina»*. Buenos Aires: EUDEBA.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970). *La originalidad artística de «La Celestina»*. 2ª edición. Buenos Aires: EUDEBA.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1972). *Jerusalén. El tema literario de su cerco y destrucción por los romanos*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1974). *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*. Londres: Tamesis Books.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1977). *Herodes: su persona, reinado y dinastía*. Madrid: Castalia.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (2017). *La tradición clásica en España*. Preámbulo de Francisco Rico. Con textos de Marcel Bataillon, Charles B. Faulhaber y Yakov Malkiel, al cuidado de Daniel Fernández Rodríguez. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa & Yakov Malkiel (2017). *Amor y filología. Correspondencias (1943-1948)*. Ed. de Miranda Lida, notas de Juan Miguel Valero, prólogo de Francisco Rico. Barcelona: Acantilado.
- MADARIAGA, Salvador de (1941). «Discurso sobre Melibea», *Sur*, 76: 38-69.
- MALKIEL, Yakov (1963). «María Rosa Lida de Malkiel», *Romance Philology*, 17.1: 9-32.
- MALKIEL, Yakov (1968-69). «El libro *infinido* de María Rosa Lida de Malkiel: Josefo y su influencia en la literatura española», *Filología*, XIII: 205-226.
- MALKIEL, Yakov (1970). «Historia de este libro». En Lida de Malkiel 1970: 5-7.
- MALKIEL, Yakov (1971). «Las fuentes de los estudios josefinos de María Rosa Lida de Malkiel», *Cuadernos del Sur*, 11: 9-18.
- MALKIEL, Yakov (1972). «Prefacio». En Lida de Malkiel 1972: 7-13.
- MALKIEL, Yakov (1977). «Prefacio». En Lida de Malkiel 1977: 7-14.
- MALKIEL, Yakov (1982a). «A Brief History of M. R. Lida de Malkiel's *Celestina* Studies», *Celestinesca*, 6.2, 3-14.
- MALKIEL, Yakov (1982b). «The End of an Era: Raimundo Lida (1908-79) and Frida Weber de Kurlat (1914-81)», *Romance Philology*, 35: 617-641.
- MALKIEL, Yakov (1984a). «M. R. Lida de Malkiel's *Ur-Celestina* (1949)», *Celestinesca*, 8.1, 15-28.
- MALKIEL, Yakov (1984b). «Epílogo» a María Rosa Lida de Malkiel, «La técnica dramática de *La Celestina*», en Lia Schwartz Lerner & Isaías Lerner, eds., *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Madrid: Castalia), 281-292 [epílogo en 290-292]
- MALKIEL, Yakov (1993). «Analysis of early critical reactions to María Rosa Lida de Malkiel's *La originalidad artística de "La Celestina"*», en Ivy A. Corfis & Joseph Thomas Snow, eds., *Fernando de Rojas and "Celestina": approaching the fifth centenary* (Madison: HSMS), 79-92.
- MOURE, José Luis (2012). «*La originalidad artística de "La Celestina"*, María Rosa Lida de Malkiel», en Gociol 2012: 373-374.
- RICHTHOFEN, Erich von (1941). «Alfonso Martínez de Toledo und sein *Arcipreste de Talavera*, ein kastilisches Prosawerk des 15 Jahrhunderts», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXI: 417-537.
- ROJAS, Fernando de (1991). *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Peter E. Russell. Madrid: Castalia.
- RÖSLER, Margarete (1938). «Beziehungen der *Celestina* zur *Alexiuslegende*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LVIII: 365-367.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2015). «*Por lo que dijiste del leer lo bueno y del no leer lo malo, pues basta saber ser tal para lo huir*: los peligros de la lectura imaginativa y la recepción de *Celestina* en el siglo xv», en Folke Gernert, ed., *Los malos saberes* (Toulouse: Presses Universitaires du Midi), 103-115.
- SCHWARTZ Lerner, Lía (1981). «Un vasto proyecto recuperado: los estudios sobre Josefo de María Rosa Lida de Malkiel», *Romance Philology*, 35: 374-388.
- TISCORNIA, Sofía (2004). «Entre el honor y los parientes. Los edictos policiales y los fallos de la Corte Suprema de Justicia. El caso de "Las Damas de la calle Florida" (1948-1957)». En Sofía Tiscornia, coord., *Burocracias y violencia. Estudios de antropología jurídica*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 13-61

WOODBIDGE, Benjamin M. (1957-58). «The Romance Philology Lectures, 1949-1957», *Romance Philology*, 11: 198-209.

YERRO, Tomás, coord. (2014). *Amado Alonso. El español de las dos orillas*. Pamplona: Gobierno de Navarra.



LA ORIGINALIDAD ARTISTICA DE LA CELESTINA

María Rosa Lida de Malkiel

La originalidad artística
de
LA CELESTINA

EUDEBA EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

Esta edición ha sido revisada por la autora

© 1962
EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES
Fundada por la Universidad de Buenos Aires - Florida 656
Hecho el depósito de ley
IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

*A mi amiga
Francisca Chica Salas
y a esas calles de Buenos Aires,
“hechas de gran llanura y mayor cielo”,
por las que discutimos, hace ya tantos años,
la belleza actual de La Celestina.*

AGRADECIMIENTO

Es para mí deber gratísimo mencionar aquí todos aquellos con quienes este libro me ha puesto en deuda: mi maestro Amado Alonso, cuyas admirables clases sobre La Celestina (Universidad de Harvard, octubre de 1947) le dieron su impulso inicial y varios puntos de vista; mis estudiantes de las universidades de Ohio, Wisconsin, California (Los Ángeles) e Illinois, quienes, al exponerles en los seminarios dictados en 1953, 1955, 1958 y 1960 algunas de mis interpretaciones, me estimularon a reexaminarlas y releerlas tan rigurosa y lúcidamente como me ha sido posible; los señores Risieri Frondizi, Roberto F. Giusti, José María Monner Sans, José Luis Romero e Ignacio Winizky, que han apoyado generosamente la edición; el personal de la Editorial Universitaria, que ha velado con esmero por el trabajo de imprenta y la preparación de índices; mis hermanos y hermanas y mi marido, que en todo momento me han ayudado con sus informaciones, sus consejos y, sobre todo, con su afectuoso interés.

Berkeley, California - Buenos Aires, noviembre de 1961.

INTRODUCCIÓN

PROPÓSITO

No es el fin de estas páginas una piadosa reivindicación de *La Celestina* como las que suelen surgir en nuestros días para interesar al público en un clásico muerto. Cabalmente el siglo xx se ha mostrado más prendado de *La Celestina* que ninguna otra época, no sólo sin duda por la poco convencional belleza de la *Tragicomedia*, sino también por la honda complejidad de sus caracteres, por su evocación de ambiente, por su apasionado lirismo, por su visión trágica de la vida como guerra, del mundo como acontecer no regido por una providencia moral. Mi aspiración es evaluar la excelencia artística de esta obra maestra desde el punto de vista de su originalidad.

La Celestina ha sido afortunada en la identificación material de sus fuentes. Aparte las anotaciones antiguas (como las de la *Celestina comentada*, manuscrito de mediados del siglo xvi en la Biblioteca Nacional de Madrid, y las de Gaspar de Barth en su *Pornoboscodidascalus*, versión latina, impresa en Francfort, 1624) y las referencias que hacen de pasada obras generales (como la de A. Farinelli, *Italia e Spagna*, Turín, 1929, t. I, escrita a principios de siglo, y la de R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, 1913), cuenta con tres importantes estudios particulares: el de M. Menéndez y Pelayo en los *Orígenes de la novela*, Madrid, 1910, t. III; el de A. Bonilla y San Martín, *Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina*, en la *Revue Hispanique*, xv (1906), 372-386, y sobre todo el de F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, 1924. Después de este último concienzudo rastreo, pocos son, en conjunto, los nuevos contactos que puedan señalarse, pocas las conexiones vagas o exageradas que no hayan quedado reducidas a su exacto alcance.¹

¹ Farinelli, Menéndez Pelayo y J. Cejador y Frauca en su edición de *La Celestina*, Madrid, 1913 (que utilizo en este libro, cotejada con el facsímil de la ed. Burgos, 1499 [?], por A. M. Huntington, Nueva York, 1909, y con el de la ed. de Sevilla, 1502, por A. Pérez y Gómez, Valencia, 1958) habían señalado varios préstamos de Petrarca. Castro Guisasola completó esta investigación llegando a conclusiones importantes para el problema

INTRODUCCIÓN

Un solo reparo formula al estudio de Castro Guisasola el lector que atiende primariamente a *La Celestina* como obra artística: que por reacción contra el señalamiento irresponsable de vagos parecidos, el autor se haya limitado a filiar los pasajes que poseen antecedentes de contenido idéntico o poco menos. Queda así aclarado en abstracto buen número de frases, unas pertenecientes a la acción dramática, las más al voluminoso cuerpo de sentencias que integran *La Celestina* y que, a la par de las alusiones mitológicas e históricas, le prestan el sabor erudito que la norma de la época requería, y a la vez funcionan orgánicamente en el drama. Pero el criterio de filiar pasajes más o menos breves, de contenido casi idéntico, no es adecuado para aclarar aspectos esenciales de *La Celestina* como obra de arte: su asunto y estructura, por ejemplo, su técnica teatral, sus caracteres, así como su estilo y lengua. Claro es que el intento de acotar la originalidad artística de *La Celestina* en estos aspectos no podrá nunca alcanzar el rigor objetivo que garantiza el marcar contextos textuales entre frase y frase, pero al fin de cuentas, el norte de la investigación no ha de ser —dentro de discretos límites— la llaneza del camino sino el valor de la meta.

AUTOR, AUTORES

No me he propuesto resolver el problema de la autoría de *La Celestina*,² pero los hechos acumulados a lo largo de mi trabajo apuntan en una dirección inequívoca. Ante todo, creo que se ha falseado la apreciación de varios ele-

de autoría y fecha, págs. 136 y sig. y 142, confirmadas por A. D. Deyermond, "The index to Petrarca's Latin works as a source of *La Celestina*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI (1954), 141-149. S. Gilman, *The art of "La Celestina"*, Madison, 1956, además de hallar una reminiscencia de Petrarca, al parecer la única del acto I, 67 y sig. (págs. 169 y 247), ha interpretado con gran acierto el juego dramático de muchas sentencias de Petrarca, consideradas hasta ahora como materia didáctica pegadiza (cap. VI; véase más adelante, *La ironía*, n. 3).

² La obra ha llegado en dos versiones: *Comedia de Calisto y Melibea* en dieciséis actos, y *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en veintiuno. Las ediciones de la *Comedia* de las que se conserva ejemplar son:

1) La impresa en Burgos por Fadrique de Basilea en 1499 según K. Kaebler, "Bemerkungen zur *Celestina*", en *Revue Hispanique*, IX (1902), 148-158, o entre 1501 y 1503 según F. Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, t. 7, Madrid, 1951, págs. XXV y sig. Ejemplar único, falto de hojas al principio y al fin, en la Hispanic Society de Nueva York. Contiene los dieciséis actos con sus argumentos.

2) La impresa en Toledo por Pedro Hagenbach (?) en 1500. Ejemplar único en la Biblioteca de Martin Bodmer, Grand Cologny, Ginebra. Título: "Comedia de Calisto y Melibea: la qual contiene demas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necessarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en siruientes y alcahuetas". Esta edición, cuya reproducción facsimilar al cuidado del Profesor J. H. Herriott ha de salir en breve de la Prensa Universitaria de Wisconsin, contiene la Carta de "El auctor a vn su amigo", once coplas acrósticas de arte mayor, el argumento general, los dieciséis actos con sus argumentos, y al final las coplas del corrector Alonso de Proaza, que terminan indicando cómo debe leerse el acróstico, el lugar y fecha de impresión. Según M. Bodmer, *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, Zurich, 1947, págs. 85 y sig., y Vindel, *ibidem*, es la edición príncipe.

3) La impresa en Sevilla por Stanislao Polono en 1501. Ejemplar único en la Biblio-

mentos del problema por encarárselos como fenómenos singulares, olvidando su contexto histórico. Tómese, por ejemplo, la declaración de “El auctor a vn su amigo” de que ha acabado los actos II-XVI de la *Comedia* en “quinze días

teca Nacional de París. El título agrega después de “Comedia de Calisto y Melibea”: “cõ sus argumêtos nueuamête añadidos”. Contiene la Carta de “El auctor a vn su amigo”, las coplas acrósticas, incipit, argumento general, dieciséis actos con sus argumentos y, al final, seis coplas de Alonso de Proaza, la última con variantes acomodadas al nuevo lugar y fecha de impresión.

Las primeras ediciones de la *Tragicomedia* de las que se conserva ejemplar son de 1502:

1) La impresa en Salamanca (?) por Juan de Porras (?). Ejemplar único en el Museo Británico.

2) La impresa en Sevilla por Stanislaw Polono (?). En el Museo Británico y en la Universidad de Michigan.

3) La impresa en Sevilla por Stanislaw Polono (?). Seis ejemplares, entre ellos los del Museo Británico y de la Boston Public Library.

4) La impresa en Sevilla por Stanislaw Polono (?) con el título “Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina”. Ejemplar único en la Biblioteca Nacional de Madrid.

5) La impresa en Toledo por Pedro Hagenbach (?). Ejemplar único en el Museo Británico. Salvo el núm. 4, las ediciones de 1502 llevan un mismo título: “Tragicomedia de Calisto y Melibea. En la qual se contiene demas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales y auisos muy necesarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en seruietes y alcahuetas: y nueuamente añadido el tractado de Centurio”. Todas las ediciones de 1502 contienen la Carta de “El auctor a vn su amigo” y las coplas acrósticas, ambas con alteraciones; prólogo del autor, incipit, argumento general, veintitún actos con sus argumentos (pues entre los antiguos XIV y XV se intercalan los cinco llamados *Tractado de Centurio*), y al final, tres coplas a nombre del autor y siete de Proaza con la última adaptada al lugar y fecha de cada edición. El texto primitivo presenta numerosas interpolaciones, supresiones y alteraciones.

Tienen especial interés la edición impresa en Valencia por Juan Joffré en 1514, de cuya última copla se ha querido inferir la existencia de una edición de la *Comedia* o aun de la *Tragicomedia* impresa en Salamanca, 1500, y la edición de Toledo, por Remón de Petras, 1526, que agrega al título: “y nueuamête añadido el tratado de Ceturio y el auto de Trasso y sus cõpañeros”, este último sacado de la comedia “que ordenó Sanabria”; esto es, un acto de dicho autor desconocido se intercala entre el XVIII y XIX; fue reimpresso en otras pocas ediciones. Para la bibliografía de *La Celestina*, véase, además de las obras citadas, R. Foulché-Delbosc, “Observations sur la *Célestine*”, en *Revue Hispanique*, VII (1900), 28-80; IX (1902), 171-199 y LXXVIII (1930), 545-599, y C. L. Penney, *The book called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1954.

En la Carta de “El auctor a vn su amigo” aquél declara haber hallado el acto I y haberse detenido quince días de vacaciones “en acabarlo”; las coplas acrósticas precisan: “Yo vi en Salamanca la obra presente, / movíme acabarla por estas razones . . .”, y el mencionado acróstico reza: “El Bachjller Fernando de Royas acabo la Comedia de Calysto y Melybea y fve nascjdo en la Pvebla de Montalvan”. Confirman este dato el proceso inquisitorial contra Álvaro de Montalbán, quien en 1525 nombra como marido de su hija Leonor al “bachiller Rojas que compuso a Melibea”; las *Relaciones geográficas*, compiladas desde 1574, donde se informa que “de la dicha villa Puebla de Montalbán fue natural el Bachiller Rojas, que compuso a Celestina”; la probanza de hidalguía del licenciado Hernando de Rojas, donde varios testigos identifican en 1584 al Bachiller Rojas, abuelo del litigante, como el autor de “el libro llamado Celestina”; y Cosme Gómez Tejada de los Reyes quien en su *Historia de Talavera*, preparada a principios del siglo xvii, apunta varios datos biográficos de Rojas (confirmados por los documentos descubiertos en nuestro siglo) y le llama “Fernando de Rojas, autor de la *Celestina*, fábula de Calixto y Melibea” (cf. Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, págs. xvii y sigs. y, más adelante, los documentos citados

de vnas vacaciones”. Muchos críticos, juzgando inverosímil que un joven (como debía de serlo Fernando de Rojas cuando acometió su tarea) pudiera escribir tal obra y en tal plazo, han tachado de impostura toda la carta. Menéndez Pelayo y Bonilla han argüido que, siendo Rojas un genio excepcional, no rigen para él los criterios de probabilidad en que se basa aquel raciocinio, y han aducido casos comparables de otros grandes artistas. Además, algunas comedias humanísticas del siglo xv —género íntimamente relacionado con *La Celestina*— ofrecen curiosos paralelos a la declaración citada. Antonio Barzizza, que entre 1420 y 1425 escribe su *Comedia Cauteriaria*, excusa en el Prólogo los yerros de su obrilla advirtiendo que la ha escrito en menos de quince días, no sólo por falta de tiempo, sino para atender a los estudios jurídicos por los que había venido a Bolonia. Leon Battista Alberti, comentando su comedia *Philodoxus*, redactada antes de 1424 ó 1425, cuenta que la compuso cuando no tenía más de veinte años y estudiaba derecho canónico en Bolonia. Juan de Vallata, autor a los dieciocho años de la comedia *Poliodorus*, en la carta dirigida a un protector insiste, con transparente deprecación retórica, en que ha escrito la

en la n. 11). El Prólogo que agregan las ediciones de 1502 dice que el autor, solicitado por la mayoría de los lectores, volvió a poner mano en su labor. El Profesor M. H. Singleton, en nota a su traducción de *La Celestina*, Madison, 1958, págs. 257 y sig., estudia el vocablo “acabar” empleado, según se ha visto, en la Carta de “El auctor a vn su amigo”, en las coplas y en el acróstico, y aunque simpatiza más con la acepción ‘dar perfección, pulir’ que con la acepción ‘dar término, concluir’, admite que la más antigua traducción de *La Celestina*, esto es, la italiana de Alfonso Ordóñez, 1506, vierte siempre *fornir* ‘dar término, concluir’. Agréguese que las últimas líneas de la Carta (“E porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones, acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuisión en vn acto o cena incluso hasta el segundo acto donde dize: Hermanos míos, etc.”) muestran sin equívoco que el trabajo de Rojas no consiste en pulimento sino en continuación y remate, y así lo corrobora la copla 8, que pondera la brevedad del escrito hallado y, por supuesto, Álvaro de Montalbán quien, encontrándose en la situación menos a propósito para perjudicarse con mentiras gratuitas, declara asimismo sin equívoco que su yerno “compuso”, no “pulíó” o “retocó” a *Melibea*. El Señor Claudio Sánchez Albornoz, en su alegato por la pureza racial del genio español (sucesivamente impermeable al aporte civilizador de fenicios, griegos, cartagineses, romanos, judíos y árabes), se afana por menoscar la gloriosa contribución cultural de los conversos, siendo una de las muchas muestras de tan científica actitud la duda sobre “el autor de *La Celestina* —si en verdad lo fue el converso Fernando de Rojas y no otro castellano portador de idéntico nombre” (*España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1956, t. 2, pág. 280). Por lo visto, los testimonios conocidos no bastan para desarraigar el anhelo del historiador por un hipotético Fernando de Rojas —cristiano viejo, claro está—, pero el mismo Señor Sánchez Albornoz no pone en duda la autoría del converso Rojas cuando se trata de afearle su supuesto orgullo y rencor o su supuesta ambición de honra mercenaria (*ibidem*, t. 1, págs. 631 y 642). F. Romero, *Salamanca, teatro de “La Celestina”*, Madrid, 1959, págs. 34 y sigs., conjetura “sin más apoyo que la corazonada” que la *Comedia* entera es obra de Rodrigo Cota, y todos los agregados de 1502 lo son de Alonso de Proaza, bajo el seudónimo de “Fernando de Rojas”, mientras el Fernando de Rojas de carne y hueso, nombrado ante la Inquisición como el “que compuso a Melibea”, es un sujeto inescrupuloso que sacó partido de la homonimia para usufructuar fama de literato. Veleidades antisemitas y corazonadas a un lado, es indudable que Fernando de Rojas tuvo parte preponderante en la redacción de *La Celestina*. El problema que se plantea es averiguar si fue autor de los actos II-XXI, como declaran las piezas preliminares o si, contrariamente a ellas, fue autor ya de toda la *Tragicomedia* (actos I-XXI), ya de toda la *Comedia* (actos I-XVI), ya solamente de los actos II-XVI.

comedia por orden suya, la juzga fruslería útil sólo como ejercicio de composición, e invita al destinatario a colaborar en ella, enriqueciéndola con sus sentencias.³ A la luz de tales paralelos, la declaración de “El auctor a vn su amigo” no parece mentira del editor —cuyo fin, por lo demás, no es nada claro—, antes bien coincide con una postura convencional que se propone rebajar modestamente el valor de la obra.⁴ Por modo análogo, el hecho de callar Fernando de Rojas su nombre y dejarlo asomar luego en el acróstico, lejos de constituir la ocurrencia insólita y casi siniestra que se ha antojado a los críticos de nuestros días, es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría, y frecuente también en autores que escriben para un estrecho círculo literario a quien su nombre no es desconocido,⁵ circunstancias ambas que cuadran notablemente con lo que se sabe de Rojas.

³ *Comœdia Cauteriaria*, ed. E. Beutler, Hamburgo, 1927, pág. 155: *quanta potui celeritate rem ipsam descripsi, ut cum angustiis temporum consulerem tum etiam rei, propter quam ad hoc florentissimum studium accessissem, operam darem. Quam ob rem uos oratum iri quæso, ut si quid petulanter dictum aut minus a me uobis factum erit, bonitate, patientia, æquanimitate uestra corrigatur, cum uestrum lateat neminem rem ipsam tam paucis diebus elimare scribi non potuisse. Nam uix dimidium fore mensem quod huiusce rei fama diulgata est, uos testes mihi optimi semper eritis.* Una glosa agrega Bononiæ a florentissimum studium, y en un documento de 1420, Barzizza aparece como *scolaris iuris ciuilibus* (pág. 10). Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. A. Bonucci, Florencia, 1843, t. I, pág. CXXIII: *Itaque nostra, ut docui, fabula materiam habeat non inelegantem, neque quam ab adolescenti, non maiori annis XX editam, quispiam doctus minime inuidus despiciat... Mortuo Laurentio Alberto patre meo, cum ipse apud Bononiam iuri pontificio operam darem... consolandi mei gratia fabulam scripsi.* Juan de Vallata, *Poliodoros*, ed. J. M. Casas Homs, Madrid, 1953, págs. 174 y sig.: *Johannes de Vallata annorum XVIII, comediam sequentem confecit. Petisti a me, Thoma suauissime, ut tibi comediam conficerem... Iussisti quidem ipse et parui, qua in re, quamuis rem michi imparem attemptarim, hoc tamen perfecti commodi quod et tibi gessi morem et me exercui non mediocriter... Quod ubi munus acceperis, a te aliud expecto. Nam tibi meam do fidem non alia causa meas ad te efferre inepcias quam ut tu pariter communices michi tuas graues atque ornatas sententias; facito igitur si me amas ut comediam pariter nobis conficias...* Según el editor, la escritura del manuscrito único que ha conservado el *Poliodoros* es de mediados del siglo xv (págs. 63 y sigs.). Muchas comedias humanísticas alardean de haber sido compuestas por jóvenes y en particular por jóvenes universitarios. Su recitado o representación probablemente haya sido pasatiempo de estudiantes, pero a buen seguro sus autores tendrían también presente el Prólogo del *Heauton timorumenos*, que subraya la juventud de Terencio, y se complacerían en destacar la semejanza con tan ilustre precedente.

⁴ Es decir, un tipo muy practicado de la *captatio beneuolentiæ*. Véanse algunas observaciones y ejemplos en E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, págs. 91 y sigs., y 414 y sig. Nótese que ninguna de las comedias citadas se da como continuación de una obra ajena: a diferencia de las consideraciones sobre prisa y juventud del autor, esta parte del Prólogo de *La Celestina* no es un tópico. El caso más digno de cotejo es la carta en que fray Luis de León dedica sus poesías a don Pedro Portocarrero. Fray Luis trata de restarles valor afirmando que son obras juveniles y casi infantiles (lo que no es exacto, por lo menos en varios casos) y escritas al descuido (lo que tampoco es del todo exacto, puesto que consta la lenta elaboración de varias poesías), y justifica su decisión de publicarlas con un relato vago y extraño que despertó la suspicacia de algunos estudiosos, pero que los críticos de hoy tienden a aceptar literalmente (cf. *Poesías*, ed. P. Ángel C. Vega, Madrid, 1955, págs. 237 y sigs.).

⁵ Sirvan de ejemplo para el primer tipo, *Italicvs* al principio y al fin de la *Ilias Latina*; *Conradvs* al final del tratado *De disciplina scolarium* puesto a nombre de Boecio; *Adolfvs*

Los escasos datos externos conocidos hoy y el análisis interno tienden a la confirmación de las piezas preliminares de *La Celestina* más bien que a su impugnación, tan característica de la hipercrítica de fines del siglo pasado y comienzos del nuestro. Verdad es que el examen estilístico y lingüístico no es criterio decisivo, pues a fines del siglo xv y comienzos del xvi el castellano se halla en una de las etapas más fluidas y aceleradas de su evolución: la lengua de un mismo autor pudo cambiar en esos años cruciales, el continuador pudo remozar el texto del acto I (como la edición de 1514, por ejemplo, remozó el texto de la edición que se cree de 1499). No obstante, aun admitiendo que dicho criterio no sea decisivo y que metodológicamente su aplicación no ha sido irreprochable, es muy elocuente el hecho de que la investigación de estilo y lengua marque diferencias netas entre el acto del “antiguo auctor” y los otros quince de la *Comedia*, y diferencias mucho más tenues entre ésta y las interpolaciones de la *Tragicomedia*.⁶ Pues estas diferencias son doblemente

al comienzo de sus *Fabulæ*, que versifican cuentos tradicionales; Jean Renart al final de sus poemas *Escoufle* y *Guillaume de Dôle*, basados en temas de novelística popular; Jakemes al final de *Le roman du Castelain de Couci e de la Dame de Fayel*, que reelabora la leyenda del trovador Guilhem de Cabestanh. Jean Bras-de-Fer, quien entre los siglos xiii y xiv compone *Pamphile et Galatée*, versión libre del *Pamphilus*, esconde su nombre, el de su ciudad y el de su mecenas en un largo acróstico, distribuido entre el comienzo y el fin del poema, ofreciendo a la vez (vs. 35-56) la clave para descifrarlo (cf. J. de Morawski, *Pamphile et Galatée*, París, 1917, pág. 64). H. J. Chaytor, *From script to print*, Cambridge, 1950, pág. 124, observa que los refundidores tardíos de los cantares de gesta franceses firman sus trabajos con acróstico o anagrama. Ilustran el segundo tipo los intrincados anagramas de Guillaume de Machaut y Antoine de La Sale (siglos xiv y xv respectivamente), que suponen un cenáculo de artistas o lectores amigos, capaces de resolver y celebrar tales enigmas (cf. E. Hœpffner, “Anagramme und Rätselgedichte bei Guillaume de Machaut”, en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXX, 1906, 400-413; F. Desonay, *Le paradis de la Reine Sibylle*, París, 1930, pág. CXXIII, n. 1; J. Misrahi, “L’énigme des *Quinze joies de mariage*”, en *Romance Philology*, IX, 1955-56, 177-187). Un caso que no deja de recordar el de Rojas es el del fraile Francesco Colonna, quien concluye en 1467 su *Poliphili Hypnerotomachia* (o *Sogno di Polifilo*), salida en 1499 de las prensas de Aldo Manucio. La última de las piezas preliminares de este libro es un artificioso epigrama latino de Andrea Marone de Brescia (poeta amigo de Ariosto y como él al servicio del cardenal Hipólito de Este), según el cual el autor se oculta, intimidado por la envidia, pero se dará a conocer si su libro obtiene buena acogida. No obstante, el autor indicó su nombre en un acróstico de estructura semejante al de Alfonso el Sabio en las *Partidas*, esto es, formado por las iniciales de los capítulos: *Poliam frater Franciscus Columna peramavit*. Y ediciones ulteriores agregan una poesía italiana de Matteo Visconti de Brescia dirigida a Polia, la heroína del libro, que descubre más francamente la identidad del autor: “Mirando poi Francisco alta Columna . . .” (cf. *Menagiana*, París, 1715, t. 4, págs. 75 y sig.).

⁶ Bonilla, “Algunas consideraciones acerca de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y sus autores”, en *Anales de la literatura española*, Madrid, 1904, dudaba de que la investigación lingüística pudiese dirimir lo que en una misma obra corresponde a dos autores (caso de la *Comedia de Preteo y Tibaldo*, 1553, comenzada por Perálvarez de Ayllón y acabada por Luis Hurtado de Toledo) o determinar la filiación de una obra de autor desconocido (caso de *La tía fingida*, atribuida a Cervantes). Han estudiado el estilo y lengua de *La Celestina* con miras a resolver el problema de su autoría, R. E. House, M. Mulrone, I. G. Probst, “Notes on the authorship of the *Celestina*”, en *Philological Quarterly*, III (1924), 81-91; J. Vallejo, “Notas sobre *La Celestina*. ¿Uno o dos autores?”, en *Revista de*

significativas, ya que el continuador (o continuadores) y los editores debieron de empeñarse en emparejar estilo y lengua. Además, el acto I difiere de los restantes en tamaño, retoques, fuentes, indicación de diálogo, de tiempo implícito y acción usual, en la introducción de circunstancias concretas, en la aco-tación, aparte, geminación y motivación,⁷ y sobre todo difiere en el tono, nota-

Filología Española, XI (1924), 403-405; R. Davis, "New data on the authorship of act I of the *Comedia de Calisto y Melibea*", *University of Iowa Studies*, 1928; J. V. Montesino Samperio, "Sobre la cuantificación del estilo literario. Una contribución al estudio de la unidad de autor de *La Celestina* de Fernando de Rojas", en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), VII (1946), núm. 55, 94-115, y núm. 56, 63-88; R. Menéndez Pidal, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos", en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 13 (1950), 13-17: cree Menéndez Pidal que el acto I fue escrito en Salamanca, y los actos II-XXI fueron añadidos luego por el toledano Fernando de Rojas; *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, 1950, págs. 148-153, sobre la autoría de Menz; 174, n. 14, sobre peculiaridades estilísticas del acto I; 477-482, sobre huellas de Mena en *La Celestina*, a las que pueden agregarse VIII, 21 y sig.: "Ni comeré hasta entonces...", etc., derivado de la Glosa a la *Coronación*, c. 25, y XXI, 226 y sig.: "No das yguales galardones... A los que menos te síruen das mayores dones... ¿Por qué te riges sin orden...?... Aquel Macías..., cómo acabó amando", derivados del *Laberinto*, cs. 115h, 7g, 105d; M. Criado de Val quien, basándose en la estilística del verbo, había refutado la atribución de *La tía fingida* a Cervantes, vuelve a aplicar tal método en su *Índice verbal de "La Celestina"*, Madrid, 1955: cf. reparos de J. W. Martin, "Some uses of the Old Spanish past subjunctives (with reference to the authorship of *La Celestina*)", en *Romance Philology*, XII (1958-59), 52-67.

⁷ Véase para el tamaño de los actos, Bonilla, "Algunas consideraciones...", pág. 17, nota. La afirmación de Criado de Val, *obra citada*, pág. 214: "la estructura del acto I es semejante a la de un «auto» o «paso» corto" es insostenible, pues las obras con que *La Celestina* presenta semejanza de argumento y parentesco de género literario muestran que la medianera entra al servicio del enamorado antes de la segunda mitad y aun antes del segundo tercio del total (en el *Pamphilus*, de 780 vs., el concierto de los dos personajes acaba en el v. 339; en la historia de doña Endrina, *Libro de buen amor*, cs. 580-891, acaba en la c. 722, y hay que agregar para el resto las setenta coplas perdidas entre las 765 y 766, 781 y 782, 877 y 878; en la *Poliiscena*, en trece escenas, el concierto acaba en la escena IV; en el *Poliodoros*, págs. 177-245, en la pág. 190): por consiguiente, la mínima extensión en que el "antiguo auctor" planeó su obra era más del doble de la del actual acto I; además, la andadura de este acto es mucho más lenta que la de las obras citadas, de suerte que probablemente la extensión del total sería aun mayor, y de todos modos rebasaría en mucho la de un "auto" o "paso" corto. Para los retoques, Bonilla, "Algunas consideraciones...", pág. 22, y M. de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*", en *Revista de Filología Española*, XLI (1957), 379 y sigs. A continuación discuto los casos en que disiento de mi buen amigo, el Dr. Riquer. I, 32: "ni otro poder mi voluntad humana puede conplir" en la ed. de 1499 (?) y la de 1501, suprimido en las de 1502: la supresión no obedece a que es Celestina y no Dios quien cumple la voluntad de Calisto (ya que en XII, 94, Rojas contrapone con irónica objetividad la opinión de Calisto, según la cual el sí de Melibea se debe a intercesión de "los sanctos de Dios", a la opinión de Pármeno, según la cual se debe a los hechizos de la alcahueta), ni tampoco a la repugnancia de mostrar a Dios al servicio de la voluntad de un hombre (ya que el acto I acentúa de intento las blasfemias del enamorado); quizá se trate de una simple preferencia estilística, como en varias supresiones indicadas en la pág. 6. — I, 35 y sig.: "O si viniéssedes agora, Eras y Crato... O piedad de silencio" en las eds. de 1499 (?), 1500 y 1501; "O si viniéssedes agora, Crato e Galieno... O piedad celestial" en las eds. de 1502: la ed. de Salamanca, 1570, enmienda: "O si viniéssedes agora, Erasístrato y Galieno... O piedad de Seleuco", y aclara la alusión a la anécdota narrada, entre otros, por Valerio Máximo, V, 7 (*ap. Me-*

blemente más razonador y estático: compárese el retrato retórico de Melibea en el acto I con su emotiva evocación en el VI, 226 y sig.; la enumeración de las prácticas de curandería e ingredientes mágicos con su presentación dramática en III, 142 y sigs. y VII, 236 y sigs., 259; la pedantería escolástica de la conversación entre Celestina y Pármeno con la apasionada vivacidad de los mismos personajes en VII, 229 y sigs. Tantos indicios convergentes corroboran las palabras de “El auctor a vn su amigo”: el acto I es anterior al resto de la obra y escrito por otra mano.

néndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, pág. CXXV); como dicha anécdota excluye a otro médico que Erasítrato, Menéndez Pidal, *Antología de prosistas castellanos*, Madrid, 1917, pág. 69, enmendó a su vez: “O si viniéssedes agora Erasítrato . . . O piedad de Seleuco”, y como ni en el acto I ni en ninguno de los restantes se emplea el plural de cortesía para la segunda persona singular, hay que descartar el “viniéssedes” que surgió al desdoblarse a “Erasítrato” en “Eras y Crato”; el “antiguo auctor” escribió, pues: “O si viniesses [o, quizá, «viuiesses», como conjetura Riquer] agora, Erasítrato”. Ahora bien: ni hay modificaciones semejantes entre los demás retoques del acto I ni hay motivo para suponer que Rojas desconociese a Valerio Máximo, bastante difundido en Castilla en el siglo xv; queda la alternativa de que la primera de las dos dispartadas lecciones se hallaba en el ms. del acto I y Rojas la reprodujo, o de que ambas son deturpaciones ajenas, quizá de los impresores, cuyo celo indiscreto ya lamenta el Prólogo. Me inclino a esta segunda alternativa, pues el respeto supersticioso al texto, hasta en sus yerros evidentes, parece inusitado en el siglo xv. Análogamente, lo que el “antiguo auctor” escribió en I, 45, fue con toda probabilidad “Minerua con Vulcán” (según la feliz restitución de O. H. Green en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, 470-474) y no “Minerua con el can”; Sempronio habla de mujeres de gran estado que se sometieron unas a hombres viles y otras a animales, y con quiasmo abundante en el acto I (cf. *Juan de Mena . . .*, pág. 174, n. 14), ilustra el segundo caso con el primer ejemplo (Pasifae y el toro), y el primer caso con el segundo ejemplo (Minerva y el dios artesano). Y lo escrito en I, 104, debió de ser “dí como Marón” y no “dí como mayor”: demasiado bien conocía Rojas su Virgilio como para no percatarse del verso proverbial de la *Eneida*, X, 284, que él mismo vuelve a citar en V, 194: Inferir de la presencia de estas erratas en las primeras ediciones una actitud positiva de Rojas es dar por sentado que vigiló escrupulosamente, como otro Fernando de Herrera, la impresión de su libro; pero si algo sabemos de Rojas es que se desentendió muy pronto de su creación literaria, no reaccionando ante imitaciones y continuaciones: ya en el Prólogo acoge consejos y críticas sin encastillarse en un sentimiento artístico exclusivista, y ya desde su primer estado conocido la *Comedia* muestra huella ajena. (cf. n. 9). I, 56: “Aquella proporción que veer yo no pude” en la ed. de 1499 (?) y la de 1501; “que ver no puedo” en las eds. de 1502: “pude” es lo propio para una sola acción en el pasado; el presente “puedo” expresa acción continuada o usual, conforme al tiempo implícito que separa la primera escena del encuentro entre Calisto y Melibea de la segunda escena del diálogo entre Calisto y Sempronio (cf. más adelante, *El tiempo*, págs. 152 y sigs.), y claro es que, cualquiera fuese el número de veces que Calisto hubiese visto a Melibea, las palabras son perfectamente adecuadas, pues sólo había visto lo que se muestra en público, ponderando lo no visto, según el récipe del retrato retórico (cf. F. Lecoy, *Recherches sur le “Libro de buen amor”*, París, 1938, págs. 301 y sig.). La ed. de Toledo, 1500, que trae “yo no puede”, parece indicar cómo esta errata fue mal subsanada en las otras dos ediciones conocidas de la *Comedia*. — I, 98: “estue contigo vn mes” en las eds. de 1499 (?), 1500 y 1501; “estue contigo vn poco de tiempo” en las eds. de 1502: Rojas armoniza esta declaración con las anteriores del mismo Pármeno (I, 69: “lo poco que la seruí . . . , aquel poco tiempo que la seruí”), y opone las tres a la de Celestina, VII, 234, que designa el mismo lapso como “tanto tiempo” (cf. más adelante, *Celestina*, n. 1). — Para las fuentes, véase Castro Guisasola, particularmente pág. 188, y J. L. Heller y R. L. Grismer, “Seneca in the Celestinesque novel”, en *Hispanic Review*, XII (1944), 47 y sig.; cf. más adelante, *La erudi-*

Así, pues, salvo el acto I, Fernando de Rojas es el autor de la *Comedia*. ¿Es también, como afirma el Prólogo, el autor de la *Tragicomedia*? En general, los críticos han respondido negativa o afirmativamente según su preferencia por la versión breve o por la versión larga. Quienes ante todo se han empeñado en la identificación policial de los autores, se han pronunciado a favor de la *Comedia*, en parte por el prejuicio de que, frente al "verdadero autor", los demás no podían ser sino falsarios y chapuceros. En cambio, los que se interesan principalmente en el examen artístico de la obra, y en particular en el de su estructura y caracteres, hacen hincapié en su unidad, de la que infieren la unidad de autor. Aquí también se impone el reparo de que, siendo Rojas y el autor del *Tractado de Centurio* (caso que fueran distintos) talentos nada medianos, es lógico que se propusieran muy de intento mantener la unidad de la obra y que, por eso mismo, son tanto más significativas las divergencias. La más saliente es el intercambio de carácter entre Elicia y

ción, págs. 337 y sigs., y *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), 429 y sig. Para indicación del diálogo, S. Gilman, "Diálogo y estilo en *La Celestina*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), 465. Para indicación del tiempo implícito y acción usual, S. Gilman, "A propos of «El tiempo en *La Celestina*» by Manuel J. Asensio", en *Hispanic Review*, XXI (1953), 42 y 44. Para introducción de circunstancias concretas, ver más adelante, *El encuentro casual*, págs. 200 y sigs. Para acotación, aparte, motivación y geminación, véanse más adelante los capítulos correspondientes de este libro. Además, no se comprende con qué fin mentaría Rojas al dar como ajeno el acto I, pues según observó Bonilla, "Algunas consideraciones...", págs. 16 y 21, si por cautela disimulaba su paternidad (cf. E. Buceta, "La opinión de Blanco White acerca del autor de *La Celestina*", en *Revista de Filología Española*, VII, 1920, 372-374), tan comprometedor era haber escrito quince actos como dieciséis. Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XXVI, equipara la declaración de Rojas con las de los libros de caballerías, los cuales se autorizan presentándose como traducciones de antiguas obras en lenguas exóticas, pero la equiparación es insostenible, pues ni el acto I está en lengua exótica, ni las novelas caballerescas dan por antiguo el primer capítulo solamente. Se ha tachado de insincera la conducta de Rojas, que en la *Comedia* ("El auctor a vn su amigo" y séptima de las coplas acrósticas) elogia al "antiguo auctor" sin identificarle, y en la *Tragicomedia* le identifica vacilando entre Rodrigo Cota y Juan de Mena. Bien mirado, ¿por qué no podía ignorar Rojas quién fuese el verdadero autor del acto I, y conjeturar luego los más verosímiles: Juan de Mena, la figura literaria más acatada hasta bien entrado el siglo XVI, o Rodrigo Cota, autor del admirable *Diálogo entre el Amor y un viejo*, y muy probablemente del parecido *Diálogo entre el Amor, el viejo y la hermosa* (ed. A. Miola en *In memoria di N. Caix e U. A. Canello, Miscellanea di filologia e linguistica*, Florencia, 1886, págs. 179-189)? Rojas debía de juzgar bastante antiguo el acto I, ya que la novena de las coplas acrósticas da a su autor por muerto: nada más natural que asociar dicho acto con las grandes figuras del siglo XV, ni más ajeno a la sátira literaria que descubría en tal atribución doña Carolina Michaelis de Vasconcelos (reseña de los trabajos de Foulché-Delbosc en *Literaturblatt für Germanische und Romanische Philologie*, XX, 1901, col. 28), o a la propaganda interesada de los impresores (D. W. McPheeters, "The corrector Alonso de Proaza and the *Celestina*", en *Hispanic Review*, XXIV, 1956, 14). Alonso de Villegas Selvago, en las coplas que encabezan su *Comedia Selvagia*, Toledo, 1554, se decide por Cota ("Sabemos de Cota que pudo empear, / obrando su ciencia, la gran Celestina"), lo mismo que el editor de éste, 1569, sin duda por el mismo raciocinio que expone Nicolás Antonio al tratar de Cota en la *Bibliotheca Hispana Noua* (*Qui enim Joanni de Mena Cordubensi sub Joanne rege Castellæ II poetæ hanc tribuunt, parum animaduertunt Menæ stilum, immo illius sæculi quo Mena floruit, ab hoc pæmatis nostri toto cælo diuersum*), y que persuadió entre otros muchos a J. Amador de los Ríos,

INTRODUCCIÓN

Areúsa,⁸ que el autor advirtió —quizá demasiado tarde— y pretendió salvar con una excusa inhábil (XVII, 175; véase más adelante *Las mochachas*, págs. 659 y sigs.); no menos interesantes son el desvío creciente de la tradición literaria en el trazado de los personajes bajos (frente a Sempronio y Pármeno, semejantes, sobre todo en el acto I, a los criados antagonistas de la comedia latina, Sosia y Tristán no responden a ningún arquetipo; frente a la Lucrecia de la *Comedia*, muy cerca de las criadas del teatro romano, la Lucrecia sensual de la *Tragicomedia* muestra una concepción satírica independiente; frente a la elocuencia de Celestina, esmaltada de citas y alusiones doctas, la de Centurio prescinde de aderezo erudito), y la contraparte en tono serio y exaltado o con ritmo lento y poético de situaciones que la *Comedia* presenta en tono humorístico (colación en VIII, 21 y sigs. y en XIX, 196; reloj en XII, 81 y sig. y en XIV, 138 y sig.) o en forma más concisa y movida (intervención de los padres en XII, 98 y sig. y en XVI, 155 y sigs.; soliloquio después de la cita en XIII, 113 y sig. y XIV, 132 y sigs.; escena de amor en XIV, 123 y sigs. y en XIX, 190 y sigs.).

Muy variadas son las interpolaciones que la *Tragicomedia* esparce en el texto primitivo. S. Gilman, *The art of La Celestina*, págs. 18 y sigs., ha señalado un grupo de breves añadidos destinados a subrayar el juego del diálogo; otros aclaran expresiones del original, facilitan la transición de un sentimiento a otro, subrayan el enlace de las oraciones o la conclusión general de observaciones previas. Además, varias interpolaciones agregan peripecias al diálogo (IV, 190; VI, 209 y 213; VII, 257); otras insertan felices toques concretos que a veces sugieren un ambiente popular (II, 125; III, 135 y 138; IV, 157 y sigs., 174 y 183 y sig.; V, 197 y 200; IX, 26, 33, 42; XI, 78; XII, 96; XIV, 124 y 129; XX, 204 y 212). Las más numerosas son muestras de amplificación retórica por enumeración concreta, por sentencias o refranes, poco o nada diferentes de las que se hallan ya en la *Comedia*; algunas proceden por ejemplificación erudita, a veces muy prolija e inoportuna, pero siempre comparable a la del texto primitivo.⁹ Ciertas interpolaciones revelan incompreensión o desatención

Historia crítica de la literatura española, Madrid, 1865, t. 7, pág. 398, a P. Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872, pág. 396, a G. Ticknor, *History of Spanish literature*, 6ª ed., Boston, 1891, págs. 275 y sig. y, hasta cierto punto, a Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, págs. XXI y sigs. Pero semejante raciocinio carece de toda solidez: se inclina a Cota sencillamente por excluir a Mena, y excluye a Mena porque tiene de su prosa el concepto erróneo y vulgar basado en un conocimiento muy imperfecto. Rojas, al dar como posible la atribución a Mena, revela conocer la prosa de éste mucho mejor que sus críticos.

⁸ Tal es la acentuación correcta, probablemente a ejemplo de *Creúsa* en la *Eneida*, II, vs. 562, 597, 651, etc., y en los poemas de Ovidio, *Amores*, III, 6, v. 31; *Heroidas*, XII, v. 53; *Arte de amar*, I, v. 335. La garantiza por el metro, la rima y la grafía *El testamento de Celestina*, composición perteneciente al *Romancero de la Biblioteca Brancacciana* (ed. Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, LXV, 1925, 385-386, N. 50), donde se lee: "Yten mando que Arrehusa [*sic*] / sea legítima heredera / del oficio de tercera, / sin que se le admitta excusa / que exerçita el de primera". Salvá, en su ed. del *Auto de Traso* (*Catálogo . . .*, pág. 397b), imprime *Areúsa*, con acento ortográfico.

⁹ Amplificación por enumeración concreta: IV, 176 y sig.; VII, 254; IX, 30 y sig.;

al original: así, el inserto de mitología pagana, mecánicamente acarreado por el nombre de Plutón (III, 149 y sig.); la réplica puesta en boca de Pármeno para hacerle intervenir en la conversación, lo que estropea el diseño original (IX, 31; cf. *Los criados*, pág. 604; el empleo retórico de la gradación (IX, 46; cf. *La motivación*, pág. 236); la verbosidad de Lucrecia, fuera de carácter (X, 67); la amplificación de las palabras de Celestina (XI, 78) para asemejar este breve diálogo al de VII, 258 y sigs., parecido en situación, aunque no en ritmo; el alargar la réplica de Sempronio (XII, 96; cf. *Los criados*, pág. 601 inserto, y n. 1); las alambicadas razones de Sosia y Tristán (XIII, 116 y sig.); la justificación libresca de Melibea (XVI, 159); la invocación a la Virgen (XIX, 198; cf. *Calisto*, n. 12). También merecen notarse las supresiones: aparte las que parecen dictadas por preferencia estilística (IV, 168; VI, 221; VII, 231 y 254; IX, 39 y 47; XI, 71; XXI, 216), unas eliminan algún término dentro de una enumeración o repetición (I, 50; III, 131; VI, 219; VII, 253; IX, 47; XXI, 216 y 227), pero otras, en abierta oposición con los dos primeros grupos de interpolaciones señalados más arriba, suprimen palabras que marcan la alternancia del diálogo (VI, 228; VII, 232 y 246; XIII, 117) y omiten valiosas peripecias (IV, 171; VII, 243 y 256). Lo cierto es que un mismo autor puede cambiar dentro de su obra y aun introducir modificaciones poco felices, y que la norma de lo acertado o lo desacertado es, al fin de cuentas, el gusto personal del crítico.¹⁰

X, 60, 67; XII, 109 y sig. Cf. en la *Comedia*: I, 48 y sig., 67 y sig., 72 y sigs.; III, 129 y sigs., 133 y sig., 138; VI, 226 y sig.; VII, 231; IX, 38; X, 57; XII, 91; XX, 211; XXI, 215 y sigs. Amplificación por sentencias o refranes: III, 132; IV, 167, 182; VII, 230, 250, 254, 260 y sigs.; VIII, 11 y sig.; IX, 30 y sig., 34, 46; X, 67; XI, 76; XII, 82, 94, 97 y sig., 109 y sig.; XIV, 127. Cf. en la *Comedia*: I, 100 y sigs.; II, 113 y sig.; III, 129 y sig.; VIII, 13; IX, 38 y sig.; XII, 84, 90 y sig.; XX, 213; XXI, 215. Amplificación por ejemplos eruditos: XX, 207 y sigs., y en el *Tractado de Centurio*, XIV, 134 y sigs.; XVI, 160 y sig. Cf. en la *Comedia*: I, 35 y sig.; IV, 185 y sig., 187; VI, 214 y sig., 219; X, 56; y, sobre todo, XXI, 221 y sig., 223 y sig., 227. Idénticos en posición y función son los ejemplos mitológicos en el final interpolado del acto XIII, 121, y en el final no interpolado del acto VIII, 23. Un par de veces las interpolaciones estropean la ilación (VIII, 11 y sig.: “—Quiérote sufrir, aunque más mal me trates, pues dizen que ninguna humana pasión es perpetua ni durable. —Más maltratas tú a Calisto...”; XIV, 126 y sig.: “—Está quedo, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores, etc. —¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión?”): tanto más digno de nota es que la *Comedia* ofrece ya paralelos exactos de este fenómeno (IV, 181: “—¿Qué palabra podías tú querer para esse tal hombre, que a mí bien me estuuiesse? [Responde, pues dizes que no has concluydo: ¡quicá pagarás lo passadol] —Vna oración, señora, que le dixeron que sabías...”; IV, 190: “E avn darte he vnos poluos para quitarte esse olor de la boca, que te huele vn poco [que en el reyno no lo sabe fazer otra sino yo], e no ay cosa que peor en la muger parezca”; VII, 258: “—Madre, ¿mandas que te acompañe? —[Sería quitar a vn sancto para poner en otro.] Acompañeos Dios...”). Cf. también III, 137, donde la referencia a Calisto se interrumpe con lugares comunes sobre el poder del dinero, y VI, 219, donde la ed. de Valencia, 1514, suprimió la referencia impertinente a Sócrates. El caso extremo en que la inserción del material amplificador ha desbaratado la ilación del discurso es el lamento de Pleberio (XXI, 216 y sigs.; cf. más adelante, *Pleberio*, n. 3), que se lee ya en la *Comedia*.

¹⁰ Yo no veo el por qué de la supresión de “O mis grandes seruidores” (XIII, 117) en algunas eds. de 1502 (no en el *Libro de Calixto y Melibea y de la p... vieja Celestina*),

Para peor, nada sabemos de Fernando de Rojas como literato,¹¹ La Carta de “El auctor a vn su amigo”, el Prólogo, las coplas acrósticas y también las de Alonso de Proaza inducen a pensar que trabajaba rodeado de un círculo

frase que, sobre completar la serie ternaria, tan propia del estilo declamatorio, subraya muy oportuna e intencionalmente el engaño en que está Calisto respecto de sus criados, ni de XXI, 227 (“¿Por qué me dexaste, quando yo te hauía de dexar?”), que también completa la serie ternaria, encabezada con anáfora, y destaca con la repetición de “dexar” la nota desolada en que acaba el drama. Si los refranes “vn solo acto no haze hábito” (VII, 253) y “nuestro gozo en el pozo” (XXI, 216) están suprimidos en la edición de 1502 por disonar de su respectivo contexto (Gilman, *The art of “La Celestina”*, pág. 46), ¿por qué la misma edición, en el pasaje en que suprime aquel refrán teológico, agrega el refrán jurídico “vn testigo solo no es entera fe” (VII, 254)? ¿Y por qué, sobre todo, Calisto y Melibea prorrumpen en refranes y dichos chocarreros en las situaciones de máxima tensión emotiva (XIV, 139: “por mucho que madrugue, no amanescce más ayna”; XVI, 158: “Por demás es la cítola en el molino”; XIX, 196: “el que quiere comer el aue, quita primero las plumas”, y XX, 213: “a muertos e a ydos...”, no suprimido en dicha edición), para no decir nada de las retartallitas mitológico-históricas agregadas a Melibea y no quitadas a Pleberio? Defender estas incongruencias de los protagonistas alegando que en *La Celestina* las situaciones y no los personajes poseen propiedad [*decorum*] artística, obliga a preguntar por qué entonces se las evitó en los señalados pasajes VII, 253 y XXI, 216. Curioso es el caso de “Cristóbal fue borracho” (III, 131) en la serie de “los casos de admiración”, que hacia el final acumulan lances triviales: la frasecilla no existe en las eds. de Burgos, 1499 (?) y Toledo, 1500; aparece en la de Sevilla, 1501, y desaparece en las eds. de 1502 que conozco y, según creo, en las subsiguientes.

¹¹ Lo que se sabe es el nombre de sus padres, de su mujer y de sus hijos, y la fecha de su muerte. Se sabe que nació efectivamente en la Puebla de Montalbán, fue Bachiller en leyes y poseedor de una no despreciable biblioteca en la que se muestra al tanto de las novedades literarias castellanas, que se estableció en Talavera de la Reina por lo menos desde 1517, y ejerció como suplente, en 1538, el cargo de alcalde mayor; que se creía hidalgo y que era converso. Véase M. Serrano y Sanz, “Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI (1902), 245-299; F. del Valle Lersundi, “Documentos referentes a Fernando de Rojas”, en *Revista de Filología Española*, XII (1925), 385-396, y “Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*”, *ibidem*, XVI (1929), 366-383.

La ascendencia judía de Rojas está irrecusablemente probada por el proceso inquisitorial contra Álvaro de Montalbán, judaizante, quien nombra “por su letrado al bachiller Fernando de Roxas, su yerno, vecino de Talavera, que es converso”. La Inquisición “le dixo que no ay lugar, e que nombre persona syn sospecha”. Algunos estudiosos han puesto en duda sin motivo el origen judío de Rojas. Ante todo, no había incompatibilidad alguna entre dicho origen y la pretensión nobiliaria de Rojas: así lo prueba el caso de Fernando el Católico, de remoto origen judío por su madre, doña Juana Enríquez, o el caso del padre y tíos de Santa Teresa, que ganan su pleito de hidalguía aunque los testigos declaran que el abuelo de la santa había sido un converso penado por la Inquisición (N. Alonso Cortés, “Pleitos de los Cepedas”, en *Boletín de la Real Academia*, XXV, 1946, 85-101, y H. Serís, “Nueva genealogía de Santa Teresa” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, 365-384). En segundo lugar, la deposición hecha por su suegro ante la Inquisición y el rechazo de ésta tienen el máximo peso, pues a Montalbán le importaba reducir y no aumentar el judaísmo de su defensor; y las palabras “sin sospecha” del Inquisidor, muy extrañas si se refieren al parentesco de Montalbán y Rojas, son muy acostumbradas si aluden a la precaria ortodoxia de un converso. Verdad es que en otro proceso análogo Rojas fue admitido como testigo de descargo, pero una cosa es que la Inquisición admitiera a un converso como testigo, y otra muy distinta que le admitiera como abogado defensor de otro converso. El argumento de que Rojas vivió “como cristiano viejo” carece de valor, pues de no haberlo

de amigos para quienes compuso su obra, destinada a la lectura en alta voz, según muestran las instrucciones del mismo Proaza en la copla titulada "Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia". Quizá Rojas, como Juan

hecho, hubiera ido a parar a la hoguera. Por otra parte, su casamiento con la hija de Álvaro de Montalbán, judaizante obstinado (así como sus parientes, los Lucena), y el casamiento de su hija Catalina con Luis Hurtado, hijo de otro Montalbán, y de su hija María con Juan de Santo Domingo (típico apellido de converso), muestran a Fernando de Rojas bien apegado a su linaje.

No puede regatearse importancia a este dato, prácticamente el único no externo que se conozca acerca de Fernando de Rojas. La amargura de la persecución padecida por tantos miembros de su familia estalla en el sarcasmo de Celestina acerca de las ventajas de la justicia civil sobre la eclesiástica (VII, 242); el desgarramiento entre dos tradiciones debió de condicionar esencialmente el pesimismo ascético de su obra; ciertas valoraciones, típicamente judaicas, asoman en alguna actitud inusitada en la mayoría de los escritores cristianos viejos (cf. más adelante, *Singularidad de "La Celestina" en la presentación de los padres*, págs. 498 y sigs.). Pero nada autoriza a echar mano de la extracción judía de Rojas para desembarazarse de cuanto resulte hoy oscuro en su conducta o en el texto de *La Celestina*. Así, si Rojas disimula o pone pronto fin a su actividad literaria, ello se debe a que era judío converso (R. de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, 1926, págs. 247 y sigs.; G. Delpy, "Les profanations du texte de *La Celestina*", en *Bulletin Hispanique*, XLIX, 1947, 274; G. Adinolfi, "*La Celestina* e la sua unità di composizione", en *Filologia Romanza*, I, 1954, 26 y 30; Gilman, *The art of "La Celestina"*, pág. 211): sin embargo, conversos eran Antón de Montoro, Rodrigo Cota y Diego de San Pedro, y autores de obras bastante audaces, sin que por eso se les siguiese persecución, ya que hasta mediados del siglo xvi la Inquisición no se ocupó en la censura de libros (cf. O. H. Green, "*The Celestina* and the Inquisition", en *Hispanic Review*, XV, 1947, 211-216); y, por otro lado, Juan Ruiz de Alarcón, Shakespeare, Racine, Rimbaud, son ilustres ejemplos de escritores que, sin ser conversos, dejan de escribir cuando se hallan en el pináculo de la fama; y el número de autores de toda condición que han disimulado su nombre es demasiado largo para citarlo. Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XXXIX, explicó con poca caridad y menos entendimiento las palabras de Sempronio (I, 46) como "acaso la venganza del judío converso" difamando a un mancebo de limpia sangre: el Profesor Green ha demostrado que se trata de una broma basada en una creencia vulgar de largo arraigo ("Lo de tu abuela con el ximio", en *Hispanic Review*, XXIV, 1956, 1-12). Cejador (ed. citada, t. 2, pág. 214) y otros, juzgando de la literatura del siglo xv por la del Siglo de Oro, hallan desconcertante el suicidio de Melibea, y lo achacan al judaísmo del autor, como si el suicidio fuese menos condenado entre judíos que entre cristianos (cf. más adelante, *Melibea*, n. 21). La equiparación de Melibea con Dios muestra quizá al converso en plena blasfemia del cristianismo (C. Samonà, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*, Roma, 1953, pág. 103, n. 165; cf. también, Helen P. Houck, "Mabbe's paganization of the *Celestina*", en *Publications of the Modern Language Association of America*, LIV, 1939, 431), o le muestra poseído de horror judaico a la blasfemia (Inez Macdonald, "Some observations on the *Celestina*", en *Hispanic Review*, XXII, 1954, 279; cf. más adelante, *Calisto, Religión*, págs. 366 y sigs.). Por el judaísmo de Rojas (entendido como desesperación, resentimiento, sensualidad, astucia, cobardía, sadismo, etc.) explica U. Gallo, *Storia della letteratura, spagnola*, Milán, 1952, pág. 143 y sigs., cuanto hay que explicar de la estructura y personajes de la obra. Pintoresca variante de esta actitud es la de E. Orozco, "*La Celestina. Hipótesis para una interpretación*", en *Insula*, XII, N. 124, 15 de marzo de 1957, págs. 1 y 10, F. Garrido Pallardó, *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, Figueras, 1957, y S. Serrano Poncela, "El secreto de Melibea", en *Cuadernos Americanos*, XVII (1958), núm. 100, 488-510, que han agregado al judaísmo de Rojas el de Pleberio, Alisa, Melibea, Celestina, etc. Serrano y Sanz, pág. 245, Bonilla, pág. 22 y Menéndez Pelayo, pág. XXIII, riñen a Rojas porque, siendo converso, no averiguó qué había de cierto en la

INTRODUCCIÓN

de Vallata, ofreciera su obra a la colaboración de sus amigos para que agregaran sus “sesudas y adornadas sentencias”, cuya inserción dejó cicatrices, según queda anotado, ya en varios pasajes de la *Comedia*. Quizá ese culto cenáculo opinara diversamente —como deja entrever el Prólogo—, y Rojas fuese modificando, conforme a su consejo, ya determinados pasajes, ya las líneas generales que transformaron la *Comedia* en *Tragicomedia*. Hasta pudo haber una colaboración más honda, como sospechaba Amado Alonso recordando los talleres de tantos pintores de los siglos xv y xvi en que un maestro, rodeado de no desdenables discípulos, imponía sin rigor su ideal artístico:¹² quizá Rojas planease o sugiriese las interpolaciones y sus amigos las ejecutasen total o parcialmente, lo que explicaría su desigual calidad. No es inoportuno recordar a este pro-

atribución a Cota, asimismo converso (o a Mena, ya que muy probablemente también éste lo era): si se descarta la absurda premisa de que todos los conversos fueran parientes y familiares, podemos preguntarnos por qué había de proceder Rojas con más celo que el continuador del *Lazarillo* quien, imprimiendo su Segunda Parte al año siguiente del original, no tuvo a bien evitar quebraderos de cabeza a los futuros historiadores de la literatura y designar claramente a su ilustre antecesor; o, en otros términos, debemos reconocer que es anacronismo endosar al artista del siglo xvi el deseo de precisión bibliográfica del filólogo del siglo xx. En suma: el origen judío de Rojas puede aclarar algunas modalidades que se vislumbran en su obra, así como en la de otros cristianos nuevos, y que contrastan con las de los cristianos viejos, pero no sirve de panacea para resolver de un golpe todos los problemas de la *Tragicomedia*.

¹² La obra maestra de la pintura flamenca primitiva, el retablo del *Cordero místico* de Gante, fue ejecutada por Huberto y Juan van Eyck, según el testimonio de una antigua inscripción. No han faltado tentativas de reducir la autoría ya a Huberto, ya a Juan, o de delimitar la parte de uno y otro en la magnífica serie: las unas han resultado insostenibles, las otras no han llegado a ninguna conclusión definitiva. Como ejemplo de artistas que trabajaron sistemáticamente con colaboradores, recuérdese dentro de la pintura española del siglo xv y primeros años del xvi a Juan de Flandes, que en unión de ayudantes no identificados ejecuta un políptico para Isabel la Católica (C. R. Post, *A history of Spanish painting*, t. 4, Harvard University Press, 1933, pág. 38); Fernando Gallego colabora con cierto Juan Felipe, con Pedro de Tolosa y con otros (*ibidem*, págs. 90 y sig. y 117 y sig.); Sancho de Zamora y Juan de Segovia pintan juntos el retablo de la capilla de Santiago de la Catedral de Toledo (*ibidem*, pág. 371); Bartolomé Bermejo de Cárdenas colabora con Martín Bernat y posiblemente con Tomás Giner (t. 5, 1934, págs. 107 y sig.); Rafael Vergós colabora repetidamente con Pedro Alemany (t. 7, 1938, pág. 416); Martín Bernat, con Miguel Jiménez y éste, en sus últimos años, con su hijo Juan (t. 8, 1941, págs. 40 y sig.); un estilo hispanoflamenco peculiar dentro de la pintura aragonesa corresponde “a un par de colaboradores, antes que a una personalidad individual”, o sea, a Salvador Roig y Juan Rius (*ibidem*, pág. 247); Fernando del Rincón colabora con Juan de Borgoña y otros (t. 9, 1947, pág. 264); Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos desarrollan juntos un estilo único (t. 10, 1950, págs. 131 y sig.); Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de Llanos, discípulos de Leonardo, colaboran en muchas obras (t. 11, 1953, págs. 175 y sig.). Véanse las observaciones de Post, t. 4, págs. 142 y sigs., a propósito del taller de Fernando Gallego y la práctica general de emplear ayudantes, los cuales “están dominados por la personalidad y estilo”, del maestro, y t. 6, págs. 101 y sigs., a propósito del taller de los pintores valencianos Jacomart y Juan Rexach, y de la imposibilidad, en muchos casos, de atribuir una obra dada a un miembro dado del taller. Véase también M. Malkiel-Jirmounsky, *Pintura à sombra dos mosteiros. A pintura religiosa portuguesa nos séculos XV e XVI*, Lisboa, 1957, págs. 30 y sigs. y 109 y sigs., sobre el taller y no el autor como unidad de autoría en la pintura de esa época.

pósito la elaboración colectiva del Romancero, que en gran parte se realiza durante esos mismos años, o el caso del *Fernandus seruatus*, la primera tragi-comedia moderna (en estrecha vinculación con España), planeada por el humanista italiano Carlos Verardi y ejecutada por su sobrino Marcelino Verardi, o las comedias de varios ingenios en la Italia del Renacimiento, en el Siglo de Oro español y en el período isabelino inglés, donde poetas de raro mérito no tuvieron a menos alternar con oscuros colaboradores.¹³ La hipótesis del autor único halaga nuestra concepción actual de la individualidad casi biológica de la creación y la obra artística, pero los ejemplos enumerados de participación de varios artistas en una obra, y el hecho muy significativo de que tal hipótesis haya surgido a comienzos del siglo pasado, reflejando la aspiración unitaria de la crítica neoclásica,¹⁴ llevan a pensar si no se trata de otro de los espejismos anacrónicos que tanto han enturbiado el estudio de *La Celestina*.

¹³ En el prólogo dirigido al Cardenal Pedro González de Mendoza, Carlos Verardi explica: *totam eam digessi et personis uariis quas induxi loquentes distinxi... , materiam ipsam Marcellino nepoti et alumno meo, qui poesi mirifice delectatur, uersu describendam poeticisque coloribus salua rerum dignitate ac ueritate pingendam exornandamque tradidi. Quod is plane assecutus uidetur* (ed. H. Thomas en *Revue Hispanique*, XXXII, 1914, 437). Recuérdense las comedias italianas del siglo XVI redactadas colectivamente por academias literarias: *Il parto supposito*, por los académicos de Padua: *Gl'ingannati* y el *Ortensio* por los *Intronati* de Siena (cf. F. V. Cerreta, "Clarifications concerning the real authorship of the Renaissance comedy *Ortensio*", en *Renaissance News*, X, 1957, 63-69). Sobre los dramaturgos ingleses del período citado, véase T. S. Eliot, *Essays on Elizabethan drama*, Nueva York, 1932, en particular los dos pasajes siguientes (cito por la ed. de 1956), pág. 84: "Si escribimos sobre los dramas de Middleton, hemos de escribir sobre sus dramas y no sobre su personalidad. Muchos de esos dramas son todavía de atribución dudosa. De todos los dramaturgos isabelinos, Middleton parece el más impersonal, el más indiferente a la fama o la perduración personal, el más dispuesto —salvo Rowley— a aceptar colaboración. Es también el más variado". Pág. 112: "En el drama isabelino, sería temerario el crítico que afirmase resueltamente a propósito de una obra cualquiera que está hecha por una sola mano".

¹⁴ Que yo sepa, antes de Moratín nadie ha puesto en duda las declaraciones de "El auctor a vn su amigo", pues claro es que los que designan a Rojas como el "que compuso a Celestina" lo hacen por razones prácticas, ya que la obra pertenece en su mayor extensión a Rojas, sin tomar posición en el problema de la autoría. Tejada de los Reyes (*ap. Menéndez Pelayo*, pág. XVIII), admitiendo desde luego la diversidad de autores, alega como ilustración de la unidad de la obra, el caso de los hermanos Argensola, "dos padres de un solo hijo, que sus metros más dicen unidad que similitud". Menéndez Pelayo, pág. XXIII, señalaba como "única excepción acaso" a Lorenzo Palmireno, *Hypotyposes clarissimorum uirorum*, Valencia, 1572, pero como él mismo advierte, "la frase de Palmireno es ambigua": su supuesta atribución de toda la *Tragicomedia* a Rojas no se desprende con claridad de sus palabras sino de la interpretación que de ellas da Nicolás Antonio en el citado artículo sobre Cota de su *Bibliotheca Hispana Noua*. Ahora bien: en lo que atañe a *La Celestina*, este artículo es uno de los más flojos que escribió el docto bibliógrafo, pues afirma que Cota o Mena o —"según Palmireno y otros"— Rojas es el autor de *La Celestina*, mostrando ignorar que la atribución a Cota o a Mena sólo concernía al acto I, y que la atribución a Rojas estaba consignada en el acróstico; evidentemente, Nicolás Antonio no había leído las piezas preliminares de *La Celestina*, y como no alega ninguna razón positiva para su atribución de la obra entera a Cota, creo que su excepcional actitud emana de conocimiento insuficiente, no de reflexión de ningún orden. Moratín, en la nota 33 de sus *Orígenes del teatro español*, Madrid, 1830, págs. 88 y sig., que había de ejercer largo influjo en la crítica de la *Tragicomedia* (cf. más adelante, ¿*La Celestina*, novela dramática?, pág. 60

INTRODUCCIÓN

En el curso de este libro, atribuyo el acto I de *La Celestina* al “antiguo auctor” no identificado; los actos II-XVI de la *Comedia*, a Fernando de Rojas; y el *Tractado de Centurio* con las demás modificaciones que constituyen la *Tragicomedia*, al “interpolador”, muy probablemente Rojas mismo en unión de colaboradores hoy desconocidos, que ya habían intervenido en menor medida en la *Comedia*.

y sigs.), escribe: “Ni se reconoce en el primer acto el estilo de Juan de Mena, ni se puede comparar con el de Cota, puesto que sólo se conservan de estos autores composiciones en verso. El que examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos, y si nos faltase la noticia que dio acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como producción de una sola pluma”. Cabe objetar a estas líneas, 1) que desconociendo Moratín la prosa de Mena, no estaba en condiciones de juzgar la atribución del acto I indicada en las palabras de “El auctor a vn su amigo”; 2) que de hecho los que han examinado “con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos” están contestes en corroborar la noticia de Rojas sobre la diversidad de autores (cf. más atrás, notas 6 y 7); 3) que, por consiguiente, ver en *La Celestina* la “producción de una sola pluma” es la impresión o la aspiración subjetiva de un lector que, cabalmente, no la ha examinado “con el debido estudio”. José María Blanco White expresaba en el *Periódico trimestral, intitulado Variedades o Mensagero de Londres*, I, III, abril de 1824, pág. 228 (ap. Menéndez Pelayo, pág. XXVI), conceptos parecidos, bien que expuestos con menor cautela: “toda *La Celestina* era paño de la misma tela... Ni en lenguaje, ni en sentimientos, ni en nada de cuanto distingue a un escritor de otro, se halla la menor variación”. Más tarde, en una carta incluida en su autobiografía (*The life of Joseph Blanco White*, Londres, 1845, t. II, págs. 307 y sig., ap. E. Buceta, artículo citado, pág. 373), insiste en su dictamen, que explica con leve variación: “It is absurd to suppose that the numerous threads thrown out in the Ist. Act could be taken up and woven so skilfully by one who was not the inventor of the whole plot”. Aparte el hecho de que la trama de *La Celestina* ni tiene nada de complejo ni está tan lograda como otros aspectos de la obra (cf. más adelante, *La motivación*, págs. 200 y sigs.), la respuesta a esta objeción de Blanco White, repetida en toda forma por los defensores de la unidad de autor, es obvia, y en parte se halla ya en la *Historia crítica* de Amador de los Ríos, t. 7, pág. 404 y nota: la impresión de conjunto, ciertamente unitaria, que deja *La Celestina* induce a pensar en un solo autor, pero dicha impresión no es sino el resultado que se propondría todo continuador discreto y que obtuvo plenamente el continuador genial que fue Fernando de Rojas. Agréguese que la inferencia “impresión unitaria; ergo, autor único” se imponía con tanta mayor fuerza cuanto mayor era el olvido de las condiciones de trabajo durante los siglos XVI y XVII, entre ellas la frecuente colaboración de varios artistas para una misma obra.

EL GÉNERO LITERARIO

CAPÍTULO I

EL GÉNERO LITERARIO

“LA CELESTINA” Y LA COMEDIA ROMANA

Si dentro de alguna tradición literaria de la Europa Occidental se quiere encuadrar esta obra, ha de pensarse en primer lugar en la llamada “comedia nueva”, esto es, la de Menandro, transmitida a los tiempos medios y modernos por Plauto y Terencio. Así lo sienta, a propósito del acto I, la novena de las coplas acrósticas:

Jamás yo no vi terenciana,
después que me acuerdo, ni nadie la vido,
obra de estilo tan alto y subido
en lengua común vulgar castellana.¹

Pedro Manuel Jiménez de Urrea, que puso en verso el acto I y escribió la *Penitencia de amor*, una de las más antiguas imitaciones de *La Celestina*, explica en el Prólogo de aquélla cómo deba entenderse el dictado de “terenciana obra” (ed. Foulché-Delbosc, Barcelona-Madrid, 1902, pág. 3):

Esta arte de amores está ya muy vsada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio, y naturalmente es estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento.

Así, pues, “terenciana obra” vale tanto como ‘obra dramática’: por supuesto, el epíteto no ha emanado del examen de la deuda particular de *La Celestina*

¹ *Comedia de Calisto y Melibea* [texto de Sevilla, 1501]. Reimpresión de Foulché-Delbosc, Barcelona-Madrid, 1900, pág. 4. La edición de 1502, reproducida por Pérez y Gómez, trae variantes que desvirtúan el sentido preciso de estos versos, reduciéndolos a meros encarecimientos (“Jamás yo no vide en lengua romana . . . , ni toscá ni griega ni castellana”), tan poco expresivos como los de la copla tercera de Alonso de Proaza al final (“No debuxó la cómica mano / de Neuió ni Plauto, varones prudentes . . . , / Cratino y Menandro y Magnes anciano”) donde, fuera de Plauto, la enumeración es totalmente huera, ya que en el siglo xvi no se conocía obra alguna de los autores nombrados, y donde cabalmente falta el bien conocido Terencio.

para con el contenido o la técnica de las comedias de Terencio —con mucho el más conocido de los dos comediógrafos romanos durante la Edad Media—, sino de la convicción de su autor (o editor) y de su continuador de que Terencio representa “naturalmente” todo el teatro “de amores”, y por consiguiente prueba hasta qué punto era obligatoria su tutela para el escritor que entre el siglo xv y el xvi planease un drama de asunto amoroso. Todo examen de *La Celestina* confirma esta conclusión: la comedia romana y en especial la de Terencio ha sido el modelo —directo e indirecto— para un gran número de resortes técnicos, tales como ciertos tipos de acotación, diálogo, monólogo, aparte, ironía y posiblemente ciertas peculiaridades en la representación del espacio y del tiempo (cf. más adelante *La técnica teatral*), ha fijado las categorías de varios personajes (los enamorados, los padres, los sirvientes, las cortesanas), ha impuesto el amor como tema por excelencia del teatro profano, y ha dejado huella tangible en algunas situaciones y en innumerables sentencias y ecos verbales.

A la par, el examen de *La Celestina* demuestra en estos aspectos divergencias muy marcadas, que resaltan si se la coteja con la comedia italiana del Renacimiento o con la de Molière, mucho más dóciles a la norma de Plauto y Terencio. Así, *La Celestina* descarta muchos resortes técnicos característicos de la comedia romana (formas artificiosas de diálogo, por ejemplo; monólogos y diálogos largamente comentados en apartes, repetición jocosa de frases, ruptura de la ilusión escénica, unidad de espacio y tiempo, empleo sistemático del azar feliz) y reelabora con gran independencia y visible intención artística aun los resortes que adopta. Además, el influjo de la comedia romana se ha ejercido en lo formal, técnico y externo de *La Celestina*, no en el asunto, en el tono afectivo o en la pintura de caracteres y ambiente. Y es preciso insistir en este rasgo fundamental, porque críticos muy nombrados, como Bonilla, Menéndez Pelayo y Castro Guisasaola han falseado este aspecto de la relación entre la *Tragicomedia* y el teatro de Plauto y Terencio.

En términos genéricos, el asunto de la comedia romana puede bosquejarse así: el joven amo —*filius erilis*— logra sus amores ya con una doncella de baja condición (reconocida al final como hija de buena familia, lo que conduce inexorablemente a las bodas), ya con una astuta cortesana. Para llevar a cabo sus difíciles amores, el joven amo necesita dinero, que no posee. Quien se lo obtiene es el *seruus fallax* o criado engañador, gracias a su ingenio, fertilísimo en estratagemas con que burlar al *improbus leno*, dueño de la bella, o al *durus patër* del enamorado. También en *La Celestina* el joven caballero cumple su amor gracias a la mediación de servidores pero, a partir de esta identidad, no hay sino diferencias. Y la diferencia básica es que para Plauto y Terencio el núcleo de la obra dramática está en lo intrincado del argumento,² en el enredo

² Con las raras y sólo parciales excepciones de la *Aulularia*, *Miles gloriosus* y *Adelphæ*, comedias de carácter o, mejor dicho, de figurón, y del *Stichus* y *Truculentus*, series deshilvanadas de cuadros de costumbres. Tampoco se ajustan al esquema indicado la *Hecyra* de Terencio y el *Amphitruo*, *Captiui* y *Trinummus* de Plauto, pero precisamente el prólogo de los *Captiui*, vs. 55 y sigs., llama la atención sobre lo excepcional de su carácter. La predilección por el enredo ingenioso en que el azar funciona como primer resorte, por ciertos

a cargo del *seruus fallax*, que a veces no reprime la admiración ante sus propias tramoyas (*Miles gloriosus*, v. 813; *Heauton timorumenos*, 710). Ambiente y caracteres apenas interesan: no escasean, sobre todo en las comedias de Plauto, descripciones vivaces de oficios, de ocupaciones en la ciudad y en la granja, de modas y exigencias femeninas, pero estas evocaciones no están integradas en la comedia como escenario siempre presente, antes bien se recortan dentro de ella en tiradas y soliloquios destinados a excitar la risa del público con cuadros jocosos ajenos al cuerpo mismo de la comedia. Análogamente, Plauto aboceta en varias comedias interesantes caracteres no típicos: la enamorada Selenia en la *Cistellaria*, la vieja Sira en el *Mercator*, la Doncella en el *Persa*, las Matronas en el *Stichus*; pero es evidente que también dichos bocetos obedecen a su búsqueda del efecto escénico inmediato, ya que no vuelve a acordarse de estos personajes en el resto de la comedia, o bien tuerce sin escrúpulo la caracterización conforme a las peripecias de la intriga: Argiripo, el enamorado más vehemente del teatro plautino en el acto I de la *Asinaria*, aparece en el desenlace compartiendo con su padre los favores de su amada; Menecmo, que arrostra las iras de su mujer por amor a la cortesana Erocia, se felicita de que, por confusión, su hermano le haya suplantado ante ésta (*Menaechmi*). Ni es menos instructivo que el arte fino y esquemático de Terencio —ya visible en su escueta sugerencia de ambiente, frente a las inorgánicas notas pintorescas de Plauto— deseche el despliegue dramático de caracteres individualizados, y se limite rigurosamente a la presentación de tipos (el enamorado, el padre, el esclavo astuto, el parásito, la cortesana) y de sus variaciones, también típicas (el enamorado tímido y el esclavo que nada entiende y todo lo enreda en la *Andria*, el padre demasiado severo y el padre demasiado indulgente en los *Adelphoe*, el parásito valiente y activo en el *Phormio*, la cortesana agradecida en la *Hecyra*).

Plauto subraya su interés primario en el enredo amontonando las dificultades que el esclavo intrigante tiene que vencer para sonsacar dinero al amo viejo; al colmo del virtuosismo llega en las *Bacchides*, vs. 739 y sigs. y en el *Pseudolus*, 508 y sigs., donde el esclavo lo sonsaca a pesar de haber prevenido a su amo que se pusiese en guardia contra sus asechanzas. A tal punto la treta pasa al primer plano que, una vez resuelta, el desenlace se narra a veces sin representarse, en unos pocos versos apresurados (*Casina*, vs. 1012 y sigs.; cf. *Cistellaria*, 774 y sigs.). Terencio, artista más exigente, no destaca hasta ese extremo el engaño ni concentra el interés dramático en aumentar sus dificultades: más que la intriga en sí le preocupa el ajuste esmerado del argumento.³

motivos como el de los hijos expuestos o perdidos y su final reconocimiento, por ciertas figuras convencionales como el de la cortesana virtuosa y el soldado fanfarrón, parece tener alguna justificación histórica en el trastorno e inseguridad en que sumieron a Grecia las guerras continuas de la Edad Helenística (cf. G. Murray, *Aristophanes*, Oxford, 1933, págs. 226 y sigs.). Como Plauto y sobre todo Terencio no pretenden aclimatar al ambiente romano los modelos que adaptan, retienen dichas convenciones. Tanto más notable es la rigurosa exigencia artística con que *La Celestina* las desecha, ya que sólo en gracia al prestigio de la Antigüedad las acogieron muchísimos autores modernos, de Ariosto a Molière.

³ Ya se ha aludido a la actuación de Davo en la *Andria*, que parecería parodiar la

Pero al fin el argumento sutilmente complicado es una aspiración constante de su arte. Lo que Terencio persigue por medio de la *contaminatio* (o combinación de dos originales griegos para una comedia latina) no es aumentar el atractivo de su comedia intercalando una escena brillante o regocijada —como hacía Plauto, sin dársele mucho de la secuencia y verosimilitud del todo—, sino hacer más taraceada la intriga, que en el *Eunuchus*, por ejemplo, alcanza una trabazón matemática: como en un juego de paciencia, todas las piezas ensamblan primorosamente. En otros términos: aunque, mirada desde sus orígenes antiguos, la comedia romana tiene como tema central el amor, la verdad es que le interesa más el ardid ingenioso para lograrlo que el amor mismo, y la comicidad radica precisamente en ese juego de ingenio. El raro instante en que el amor gana el proscenio (por ejemplo, *Eunuchus*, vs. 46 y sigs.) está representado sin simpatía, como dolencia que corroe el elemento más precioso del alma humana, su equilibrio racional, representación que no pudo menos de merecer el visto bueno de los moralistas (cf. Horacio, *Sátiras*, II, 3, vs. 529 y sigs.; Persio, V, vs. 161 y sigs.). A diferencia de los trágicos griegos (y también Menandro), Plauto y Terencio no se muestran ni intimidados ni atraídos por el amor. Para Plauto el amor no es más que un risible aspecto de la molición griega —*amare, pergræcari* van juntos en la enumeración de los desarreglos de un adolescente, *Mostellaria*, v. 21— y, aun en los raros casos en que no es puro libertinaje, está tan lejos de dominar al enamorado que éste siempre puede juzgar en frío su error moral (cf. *Mostellaria*, vs. 81 y sigs.). Terencio expresa su urbano menosprecio con la creación de apocados galanes, ansiosos de librarse de su amor y más atentos a obedecer a sus padres que a corresponder a sus amadas (Pánfilo en la *Andria*, Antifón en el *Phormio*; cf. Clinia en el *Heauton timorumenos*, vs. 259 y sigs.). Precisamente por considerar el amor como un trastorno irracional, la tradición clásica, que juzga indecorosa la representación del enamorado, permite la de la enamorada: de ahí que sólo en boca femenina aparezcan sentidos acentos como los de las cortesanas apasionadas en la *Asinaria*, la *Cistellaria* y el *Pseudolus*; cf. Antífila en el *Heauton timorumenos*, vs. 403 y sigs. Pero, mientras en la tragedia y en la epopeya Fedra, Medea y Dido desencadenan el conflicto por la fuerza de su pasión, en la comedia las insignificantes enamoradas, fuera de la escena aislada en que han lanzado su queja, permanecen en su convencional pasividad. Así, pues, ni por su argumento, ni por su representación de ambiente y caracteres, ni por su tono sentimental *La Celestina* procede de la comedia romana.⁴

actuación convencional del *seruus fallax* puesto que, con gran gasto de ingenio, Davo urde un sutil enredo que no sirve de nada como no sea para hacerle arrostrar sucesivamente la cólera de sus dos amos; en la sentimental *Hecyra* la treta del *seruus fallax* ha desaparecido, y Terencio se complace, como para marcar su oposición a las situaciones trilladas de la “comedia nueva”, en exhibir a un esclavo que no hace nada, a quien su amo aleja con un falso recado para que no se entere de los secretos de la familia, y que se duele ante el auditorio de hallarse en ayunas de cuanto ocurre a su alrededor: situación inconcebible en el teatro de Plauto.

⁴ Es ilustrativo el cotejo del título *Comedia* (o *Tragicomedia*) de *Calisto y Melibea* con el de las tragedias y comedias de la Antigüedad. Las tragedias en que el amor es in-

"LA CELESTINA" Y LA COMEDIA ELEGÍACA

Se suele agrupar bajo el rótulo de "comedia elegíaca" un conjunto heterogéneo de obrillas, compuestas principalmente durante el siglo XII, en dísticos

portante suelen llevar el nombre de la heroína que es, en efecto, el personaje absorbido por esa pasión: así, las tragedias de Eurípides *Alceste*, *Helena*, *Medea* y las tragedias perdidas *Andrómeda*, *Antígona*, *Estenebea*; la excepción es el *Hipólito*, pero en los códices de la tragedia de Séneca este título ya alterna con el de *Fedra*. Los títulos de las comedias de Plauto y Terencio están tomados en su mayoría (como los de sus originales griegos) de circunstancias pintorescas de la intriga: *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Cistellaria*, *Mercator*, *Mostellaria*, *Persa*, *Rudens*, *Trinummus*, *Vidularia*, *Eunuchus*, *Heauton timorumenos*; otros derivan de personajes no protagónicos: *Pœnulus*, *Stichus*, *Truculentus*, *Hecyra*; constituyen un caso peculiar la *Casina* de Plauto y la *Andria* de Terencio, pues las dos mujeres que dan nombre a las comedias no intervienen en ellas, si bien la una ha puesto y la otra pone en movimiento la intriga; algunos títulos apuntan al enredista: *Curculio*, *Epidicus*, *Pseudolus*, *Phormio*; en los pocos casos en que mencionan los protagonistas (*Bacchides*, *Menæchmi*, *Adelphæ*), se echa de ver que no son los enamorados lo más importante para el autor: el *Miles gloriosus*, figurón y no enamorado, no es excepción. Pero en el género de la novela, cuyo asunto es un amor triunfante que los autores encaran con simpatía, el título nombra regularmente a la pareja protagónica; así, las novelas griegas: *Quereas y Calirroa*, *Antia y Habrócomes*, *Teágenes y Cariclea*, *Leucipe y Clitofonte*, *Dafnis y Cloe*; el poema de Museo, *Hero y Leandro* (siglo VI, bajo el influjo evidente de la novela griega) y la novela bizantina: *Hismina e Hismínias*, *Rodanta y Dosicles*, *Drosila y Caricles*, *Aristandro y Calitea*. Otro tanto sucede con la novela oriental, la persa por ejemplo: *Yúsuf y Zulaykhá*, *Khusrav y Shirín*, *Laylá y Majnún*, *Mahmud y Ayaz*, y con varios relatos amorosos de la Edad Media, de presunto origen oriental: *Flores y Blancaflor*, *Aucassin et Nicolette*, *Pedro de Provenza y la linda Magalona*. El *roman courtois* incluye entre otros *Erec et Enide*, *Athis et Prophylias*, *Floriant et Florete*. Recuérdense las lecturas populares que Vives prohíbe a las doncellas en el cap. *Qui non legendi scriptores, qui legendi*, del tratado *De institutione christianæ feminæ*, I (*Opera*, Basilea, 1555, t. 2, págs. 657 y sig.): *In Gallia... Paris et Vienna*, *Ponthus et Sydonia*, *Petrus Prouincialis et Maguelona...*, *in hac Belgica*, *Florius et Albus Flos*, *Leonella et Canamorus*, *Curias et Floreta*, *Pyramus et Thisbe*. Boccaccio, con los ojos vueltos a la Antigüedad, bautizó al modo clásico sus libros de asunto medieval *Filocolo* (Flores y Blancaflor), *Filostrato* (Troilo y Crésida, cuyos amores se remontan al *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure) y *Fiammetta*, titulado con solo el nombre de la heroína, al arrimo de la *Fedra* o *Medea* de Séneca. Aunque escrita en latín, la novela de Eneas Silvio Piccolomini enlaza por su título con los relatos medievales en romance (*Historia de duobus amantibus*) y ediciones y traducciones refuerzan el enlace agregando el nombre de los enamorados (*Estoria muy verdadera de los dos amantes Eurialo franco y Lucrecia senesa*), el cual también aparece en varias novelas sentimentales castellanas: *Arnalte y Lucenda*, *Gri-malte y Gradisa*, *Grisel y Mirabella*. Este tipo de título se evita cuando, por poco clásicos que sean los sentimientos, la obra se aferra en lo externo a la Antigüedad clásica, y se adopta cuando autores más independientes prefieren subrayar su nuevo enfoque con un título de resonancias medievales y populares; de ahí que falte en la comedia elegíaca y humanística, y que frente al *Filostrato* de Boccaccio, Chaucer y Shakespeare prefieran *Troilo y Crésida* (cf. también *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare frente a la fórmula senquista de *Jodelle*, *Cléopâtre captive*): Así, pues, el título mismo de *Calisto y Melibeá* trasunta la filiación medieval "cortés" de la concepción del amor, ajena a la tradición del teatro antiguo. El cambio de *Tragicomedia de Calisto y Melibeá* en *Celestina* parece haber pasado por la etapa intermedia atestiguada en la citada ed. de Sevilla, 1502 (*Libro de Calixto y Melibeá y de la puta vieja Celestina*); de todos modos, el título *La Celestina*

elegíacos latinos, que oscilan entre la narración con pasajes dialogados (por ejemplo, *Milo* y *De mercatore*, versiones retóricas del cuento de la huella del león y del niño de nieve respectivamente) y el diálogo con pasajes narrativos (por ejemplo, *Baucis et Traso*, *Paulinus et Polla*), hasta constituir verdaderas comedias con narración supletoria (por ejemplo, el *Geta* y la *Aulularia* de Vital de Blois). Alguna vez, los versos agregados al diálogo no contienen narración de sucesos no representados, sino acotaciones escénicas de lo representado (*Pamphilus*), o bien desaparecen del todo en favor del diálogo puro (*Babio*).⁵ En general, su deuda con la comedia romana es bastante exigua pues, aparte el uso de algunos nombres terencianos, no pasa de la adopción de giros y sentencias, unida a las de otros autores clásicos, y mucho menos insistente que la imitación de los poemas elegíacos de Ovidio.

La variedad de sus asuntos es sorprendente, ya que unos derivan de cuentos populares, como los arriba apuntados; otros (*Miles gloriosus*, *Lidia*) coinciden con relatos conocidos en otras redacciones y que han llegado a inspirar a Boccaccio, Chaucer, Shakespeare y La Fontaine; otros están tomados de comedias grecorromanas (las dos obras de Vital de Blois y, según declaración del autor, la *Alda* de Guillermo de Blois); y otros, bastante diversos entre sí, parecen originales (*Baucis et Traso*, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *Paulinus et Polla*). A esta última categoría pertenecen precisamente los asuntos de las comedias elegíacas de forma dramática más lograda: *De nuncio sagaci*, *Babio*, *Pamphilus*. Como en la comedia romana, predomina la fábula de amores en la que median criados y terceros pero, a diferencia de aquélla, los argumentos son sencillos, sobre todo cuando parecen de invención original, e incluyen a

revela un cambio en la valoración de los personajes y un apego a la tradición romana (cf. *Curculio*, *Epidicus*, etc.) que a buen seguro no entraban en la intención de los autores, y que se comprenden mejor si se piensa que la primera edición en llevar el nombre de *Celestina* es la de la traducción italiana de Hieronimo Claricio, impresa en Valencia, 1519, cuando prosperaba en Italia la *commedia erudita*, y que reaparece en la prosa latina de Vives. El *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, situado en el ambiente de Nápoles, refleja esa reacción docta (“¿Qué dezís de *Celestina* . . . ?”), pero sólo cincuenta años más tarde el cambio se introdujo en España, con la edición de Alcalá, 1569. Simplificación más espontánea parece la de llamar *Tractado de Centurio*, por el nuevo personaje introducido, a los cinco actos que, según el Prólogo, Rojas interpoló para alargar “el processo de su deleyte destos amantes”.

⁵ Para los textos de la comedia elegíaca, véase M. Edéstand du Méril, *Poésies inédites du moyen âge*, París, 1854, págs. 374 y sigs., H. Niewöhner, “Magister Jacobi Tractatus (sive Carmen) de uxore cerdonis”, en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur*, N. F., LXV (1928), 65-92, y G. Cohen, *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, París, 1931. El conocimiento del *Geta* y del *Pamphilus* está bien atestiguado en Castilla por varias composiciones de Alfonso Álvarez de Villasandino, fray López y fray Migir en el *Cancionero de Baena*, Nos. 38, 115, 116 y 117. Además, Juan Ruiz en su episodio de don Melón y doña Endrina parafraseó el *Pamphilus*; sobre el extraordinario número de manuscritos e incunables de esta comedia, véase la citada obra de Cohen, t. 2, págs. 182 y 192; sobre su uso hasta principios del siglo xvi en la enseñanza universitaria, J. de Morawski, *Pamphile et Galathée*, París, 1917, págs. 9 y 16 y sigs.; sobre su lectura en el siglo xvi, Bonilla, “Una comedia latina de la Edad Media, el *Liber Pamphili*”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXX (1917), 402.

veces situaciones lúbricas que los autores detallan con una complacencia inusitada en Plauto y Terencio.

La comedia elegíaca exagera la tendencia de la comedia romana a reducir al mínimo la evocación del ambiente y admitir la inserción inorgánica de trozos pintorescos, satisfaciendo de este modo su afición a la descripción retórica. Así, se infiere del contexto que la acción de las comedias elegíacas acontece en diferentes lugares, pero tales escenarios no están marcados por indicaciones concretas; tampoco se dice cómo vivan o qué hagan sus personajes, aparte su intervención en el caso amoroso en cuestión. No hay, pues, atención básica a la diversidad de lo real, sino empeño virtuosista en la ejecución de tópicos ornamentales: descripción de un jardín (*Miles gloriosus*, vs. 269 y sigs.; *Lidia*, 493 y sigs.), de una cámara o de un mueble decorados con motivos mitológicos (*Miles gloriosus*, 347 y sigs.; *De tribus puellis*, 229 y sigs.) y su parodia, la descripción de un interior miserable (*Alda*, 305 y sigs.; cf. *Paulinus et Polla*, 493 y sigs., 521 y sigs.) o de un objeto grotesco (*Alda*, 271 y sigs.). Con todo, en un aspecto de su representación del ambiente, la comedia elegíaca se muestra original. En principio, Plauto y Terencio no han adaptado la “comedia nueva” a la vida romana: las referencias plautinas a la realidad local, cuando no son distracciones, parecen, como las rupturas de la ilusión dramática, recursos inartísticos para provocar la carcajada. En cambio, las comedias elegíacas, a pesar de sus nombres antiguos y alusiones eruditas, no retienen el ambiente clásico: aun en el *Geta*, adaptación del *Amphitruo* de Plauto, Anfitrión no ha partido para la guerra mitológica sino para estudiar en Atenas filosofía escolástica; la *Lidia* presenta una corte ducal; con la valoración medieval corriente, el *Miles gloriosus*, *De uxore cerdonis* y *De clericis et rustico* oponen el caballero al burgués y los “clérigos” al villano; el *Babio* trae a escena un sacerdote amancebado, en amores con la hija de su manceba y burlado por esta última con un sirviente, mientras aquélla escapa con el señor de la villa; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *De nuncio sagaci*, *Pamphilus* y *Paulinus et Polla* sugieren un ambiente aburguesado, en diferentes niveles. Y por mucho que abunde la mitología, documentando la filiación retórica de estas comedias, las alusiones a Dios y al diablo (por ejemplo, *Pamphilus*, v. 153; *Babio*, 127) marcan la irrupción del período coetáneo.

Con ser la comedia romana poco valiosa en cuanto al trazado de caracteres, muy por debajo todavía queda la comedia elegíaca, aun en sus mejores muestras. Por otra parte, llama la atención cómo la comedia elegíaca ha alterado el cuadro convencional de las categorías humanas que ofrecía la comedia romana: faltan por completo el *durus pater* (el padre de la enamorada figura sólo en la *Alda*, adaptación de una obra perdida de Menandro, cf. v. 14) y los personajes lupanarios (con excepción de *Baucis et Traso*), y aparece un nuevo personaje, el del medianero en amores (*De nuncio sagaci*, *Pamphilus*, *De uxore cerdonis*, *Paulinus et Polla*), desconocido en la comedia romana, aunque no en la elegía, y cuya importancia es superfluo encarecer. Además, la presentación de la pareja de enamorados y de sus servidores es radicalmente distinta y trasunta las condiciones y los prejuicios sociales del siglo XII. El enamorado, emancipado del *durus pater*, se entrega de lleno a su pasión, y como el sencillo

asunto no se centra en una intriga para burlar al padre de él o al *leno* de ella, no queda eclipsado por sus cómplices. Más notable es la evolución de la enamorada la cual, abandonando la penumbra en que la retenía la comedia gregorromana, tiene parte activa en el diálogo, y a veces (*Miles gloriosus*, *Lidia*) toma la iniciativa en los amores. En consecuencia, el papel de los criados es bastante secundario y, en ciertos casos, no obedece a los requisitos de la acción sino al deseo de introducir episodios festivos (Birria en el *Geta*, Espurio en la *Alda*, otro Birria en *Baucis et Traso*). En oposición diametral a los servidores de la comedia romana, los de la elegíaca se caracterizan por su egoísmo (*Lidia*, *Geta*) y deslealtad, que va desde jugar bromas soeces al amo (*Baucis et Traso*, vs. 215 y sigs.) o procurarse un jolgorio con su dinero (*Alda*), hasta soplarle la dama (*De nuncio sagaci*, *Babio*) o entrar en liga con la codiciosa alcahueta para explotarle (*Baucis et Traso*, vs. 247 y sigs.). Esta nueva fisonomía refleja la reacción hostil del letrado medieval al villano, y dentro de su uniforme malignidad, no menos falsa que la uniforme fidelidad del esclavo en el teatro antiguo, aporta un germen fecundo. El criado no es un instrumento al servicio del protagonista, sino una criatura autónoma, con intereses y afectos propios: en la *Alda*, el amor de Espurio por Espurca forma una suerte de contrapunto innoble al amor —no menos furtivo ni sensual— del héroe por la heroína. A la vista está la importancia de semejante innovación, que *La Celestina* lleva a sus extremas consecuencias artísticas.

Muy variable es el tono afectivo en estas comedias, pero aun siendo las más de intención regocijada, sorprende el desborde sentimental, ajeno a la comedia romana y sin duda trasunto del erotismo que invade tantas formas de la literatura latina y vulgar en el siglo XII. El amor es siempre ilícito, su objeto puede ser indigno (*Baucis et Traso*), algunos lances singularmente escabrosos (*Lidia*, *Alda*, *Pamphilus*); sin embargo, los autores le otorgan su simpatía y ponen al servicio de su expresión la técnica de la variación retórica. Es cabalmente el *Pamphilus*, obra maestra de la comedia elegíaca que anticipa en esquema el planteo de *La Celestina*, el antecedente dramático que destaca entre todos por la seriedad y vehemencia de su tono sentimental, apoyado a las claras en la concepción del “amor cortés”. Los artificiosos soliloquios y tiradas de Pánfilo y Galatea, sus tentativas de introspección amorosa, están recamados de recuerdos clásicos, principalmente ovidianos, pero más todavía, de motivos y reflexiones del *roman courtois*: los conceptos trovadorescos de Pánfilo sobre su corazón y sus sentidos dejarán eco perdurable en una situación análoga de la *Tragicomedia* (VI, 218, 222 y sig.). También brinda el *Pamphilus* la primera aparición dramática de la heroína que, frente a las fáciles enamoradas de Plauto y Terencio, lucha dolorosamente entre deber y amor con deliberación que no se remonta directamente a la Dido de la *Eneida* y a la Medea de la *Metamorfosis*, sino a la Lavinia del *Roman d'Enéas* y a las Soredamor y Fénice del *Cligès*: el agitado monólogo de Melibea, desgarrada entre pasión y honor (X, 53 y sig.), está más cerca de otras fuentes en cuanto a pensamiento e ilación, pero se arrima a la queja de Galatea (*Pamphilus*, vs. 573 y sigs.) en situación y tono emotivo.

A buen seguro, no es grande el mérito literario de la comedia elegíaca, y

su vacilante conciencia dramática apenas despunta en unas pocas novedades técnicas (peculiar acotación descriptiva, libertad de lugar, diálogo oratorio). Sin embargo, sus desvíos de la comedia romana no dejan de guardar estrecha relación con la *Tragicomedia*: la sencillez del asunto, la acogida del ambiente coetáneo, la concepción de los servidores con personalidad independiente, el papel activo de la amada y de la tercera, la intensidad de tono afectivo (expresada por igual, con sorpresa del lector moderno, en escenas salaces y en parlamentos de elocuencia ornamental) no son aportes meramente hipotéticos, ya que se encuentran reunidos y destacados en el *Pamphilus*, la comedia elegíaca cuyo contacto directo con *La Celestina* es cosa averiguada.

"LA CELESTINA" Y LA COMEDIA HUMANÍSTICA

a) *Características*. — La llamada comedia humanística se inicia, al parecer, antes de 1330 con una o más obras (perdidas) de Petrarca, y florece en Italia durante los siglos XIV y XV.⁶ Frente a la uniformidad de versificación y estilo

⁶ Para los textos de la comedia humanística, véase Pedro Pablo Vergerio, *Paulus*, ed. K. Müllner en *Wiener Studien*, XXI-XXII (1901), 232-257; Antonio Barzizza, *Comœdia Caeteriaria*, ed. E. Beutler, *Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie*, Hamburgo, 1927; Leon Battista Alberti, *Philodoxus*, ed. A. Bonucci, *Opere volgari*, Florencia, 1843, t. 1, págs. CXX-CLXVI; Tito Livio Frulovisi, *Corallaria, Claudi duo, Emporia, Symmachus, Oratoria, Peregrinatio, Eugenius*, ed. C. W. Previté-Orton, *Opera hactenus inedita T. Livii de Frulovisiis*, Cambridge, 1932, págs. 1-286; Eneas Silvio Piccolomini, *Chrysis*, ed. I. Sanesi, Florencia, 1941; *Comœdia sine nomine*, de autor desconocido, ed. E. Roy, *Études sur le théâtre français du XIV^e et du XV^e siècle*, París, 1902, págs. I-CXIX y 1-366; Juan de Vallata, *Poliódorus*, ed. J. M. Casas Homs, Madrid, 1953; *Ætheria*, de autor desconocido, ed. E. Franceschini en *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, Nuova Serie, LVI (1939-1940) 103-146. No existe edición moderna de la *Poliscena*, atribuida a Leonardo Bruni de Arezzo, ni de la *Philogenia* de Hugolino Pisani de Parma, que conozco por los argumentos y extractos de A. Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV^e et au XV^e siècle*, París, 1852; W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, segunda ed., Halle, 1911, t. 1, págs. 530-567; I. Sanesi, *La commedia*, segunda ed., Milán, 1954, págs. 98-176; Casas Homs, ed. citada, págs. 43-46, 51-54, 257-260. En la recopilación *Hilarii Drudonis Practica artis amandi*, Amsterdam, 1652, bajo el título *Idea clandestinarum desponsationum quæ fiunt mediantibus mulierculis uetulis*, págs. 147-158, señaló Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. LXXIV, una versión de la *Poliscena*. Dicha versión se interrumpe en el acto III y, además, no concuerda con los sumarios que traen las obras mencionadas ni tampoco con el de Gaspary en su *Historia de la literatura italiana*, transcrito por el mismo Menéndez Pelayo; L. Bradner, "The Latin drama of the Renaissance", en *Studies in the Renaissance*, IV (1957), 34, n. 6, supone que es una revisión inconclusa del mismo Bruni. Consta que varias de estas comedias se conocían en España entre los siglos XV y XVI: así el *Philodoxus*, editado en Salamanca en 1501, y que aún inspira el asunto y la alegoría de la *Comedia Eufrosina*, compuesta entre 1542 y 1543 por Jorge Ferreira de Vasconcellos (ed. E. Asensio, Madrid, 1951, pág. LXI), la *Poliscena*, la *Philogenia* y el *Poliódorus*, que han dejado huella en varios pasajes de *La Celestina* (cf. reseña de la ed. citada del *Poliódorus* en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, 423-430). Dado su escaso mérito y su peculiar historia, es muy probable que se hayan perdido o que permanezcan inéditas varias comedias humanísticas, tales como la del paduano Jacobo Langosco y la *Magistrea* a las que alude Frulovisi, págs. 35, 67 y sig., 153 y sig. Según Bonilla, "El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento

de la comedia elegíaca, sorprende la humanística por su notable variedad. Las más están en prosa; las versificadas (quizá la *Philologia* de Petrarca; más tarde, el *Paulus* de Pedro Pablo Vergerio, la *Chrysis* de Eneas Silvio Piccolomini, la *Stephanium* de Juan Armonio, la *Dolotechne* de Bartolomé Zamberti, la anónima *Ætheria*) se esfuerzan por imitar mal que bien la versificación de los cómicos, no la de los elegíacos romanos. En cuanto al estilo, la *Comœdia sine nomine* se señala por su artificio nada humanístico, antes muy medieval en su

inédito del toledano Juan Pérez”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, t. 3, 1925, 143-155, y J. García Soriano, “El teatro de colegio en España”, en *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), 127 y sigs., 235 y sigs. (no he podido obtener el *Teatro universitario y humanístico*, Toledo, 1945, del mismo autor), no hay noticias ni textos referentes a la comedia humanística cultivada en España antes del siglo xv. Y, en efecto, suele pasar por la más antigua muestra la *Hispaniola* del erasmista Juan Maldonado, hacia 1519, en cinco actos y con mucha imitación del teatro romano, la cual por su asunto se asemeja bastante a comedias italianas del siglo xv, como el *Ianus sacerdos* y el *De falso hypocrita et tristi* de Ranzio Mercurino, que satirizaban la incontinencia del clero con el regocijo desvergonzado de los *fabliaux* o las *novelle*. Pero el reciente artículo de Bradner, pág. 36, aporta una información nueva: “Los dos dramas latinos más antiguos impresos en España, la *Galathea* y la *Zephira* de Hércules Floro (?), aparecieron juntos y existen en un ejemplar único de la Biblioteca Colombina de Sevilla. El colofón mutilado no da lugar ni fecha, pero el catálogo los registra como de Barcelona, 1502. El primer drama, en cuatro actos, es una extraña mezcla del tipo trágico novelesco [*tragic romance type*], como *La Celestina*, con el empleo más bien medieval de dioses, diosas y figuras alegóricas tales como Ocasión, Necesidad extrema y Razón. La muerte de ambos amantes enseña que el amor terreno lleva a la tragedia; la única solución es consagrarse a la erudición y a las letras. Esta conclusión moral y académica sugiere que la pieza estaba destinada a representarse en algún colegio o universidad. Parece no deber casi nada a la comedia romana. Tampoco la *Zephira* tiene nada de clásica. Una joven, casada con un viejo, decide solazarse con su amante, pero luego ejecuta con toda fortuna una trama para envenenar al marido y casarse con el amante. Es difícil imaginar para qué auditorio se reservaría tan descarado mentis a dos de los diez mandamientos”. Esta noticia, demasiado sumaria, suscita muchos interrogantes; muy oportunos serían la edición y estudio que aclarasen el seudónimo o nombre latinizado del autor, la fecha —posterior a la *Comedia de Calisto y Melibea* o impresión de una obra considerablemente anterior, como la ed. citada del *Philodoxus?*—, y la relación de argumento y forma con *La Celestina*. Algunos rasgos que parecen desconcertar a Bradner recuerdan las comedias de Frulovisi, representadas por sus estudiantes: el asunto novelesco (*Symmachus*, *Oratoria*, *Peregrinatio*), la intervención de dioses y figuras alegóricas (*Claudi duo*, *Eugenius*) y la moral nada pacata (odio de los hijos a los padres y al preceptor, a quien zurren en escena, en *Claudi duo*; estupidez, avaricia y mezquindad de los viejos, justamente reprendidos por los jóvenes en la *Emporia*, *Oratoria*, *Eugenius*). El hecho de que por primera vez venga a publicarse en 1957 esta noticia sobre dos comedias humanísticas impresas en España al mismo tiempo que la *Tragicomedia* subraya lo precario de nuestra información sobre el teatro que conocieron o pudieron conocer los autores de *La Celestina*. Es curioso que dos ensayos dramáticos solemnes, pero de asunto contemporáneo y técnica muy cercana en un caso a la de la comedia humanística, en el otro al de las representaciones sagradas de la Edad Media, surjan en íntima conexión con España: la *Historia Bætica* en prosa, 1492, de Carlos Verardi sobre la rendición de Granada (ed. L. Barrau-Dihigo en *Revue Hispanique*, XLVII, 1919, 319-382), y el *Fernandus seruatius* en verso, 1493, de Carlos y Marcelino Verardi, sobre un atentado contra Fernando el Católico (ed. H. Thomas en *Revue Hispanique*, XXXII, 1914, 428-457); en el prólogo de la primera, Verardi muestra cultivar muy a sabiendas un género alejado por igual de la tragedia de Séneca y de la comedia de Plauto y Terencio; en el del segundo, reclama en serio para su obra el rótulo de “tragicomedia” que Plauto había dado en broma a su *Amphitruo*.

abigarramiento y cargazón; las restantes en prosa oscilan entre el alarde erudito de Frulovisi y el desaliño de Juan de Vallata, que deja traslucir el romance vulgar; y frente a las comedias en prosa, que aspiran a cierta vivaz familiaridad, las comedias en verso (más el *Philodoxus*) cultivan fatigosamente el *pasticcio* de Plauto y Terencio. La deuda para con el teatro romano es considerable; todas reflejan el vocabulario, los giros y sentencias de Terencio principalmente, y las más tardías, además del mayor número de tales reflejos, imitan sus asuntos, situaciones y personajes; todas les deben los nombres a la antigua (aunque a veces admitan también los modernos), el arte de la acotación, del diálogo, del monólogo y del aparte, y varios recursos convencionales, como el sistemático encuentro casual de los personajes que se buscan, el casual enterarse de conversaciones o soliloquios ajenos. Con todo, fuerza es reconocer que el influjo de la comedia romana, por considerable que sea, es externo y accesorio. La comedia humanística se muestra notablemente original en técnica, asunto, ambiente y caracteres, al punto de constituir un verdadero género independiente, que se opone tanto a la comedia elegíaca y a la comedia romana como a las imitaciones serviles de esta última en latín y romance, en las postrimerías del Renacimiento.

La comedia humanística aspira evidentemente a una representación de la realidad más rica, libre y movida que la de la comedia romana y la elegíaca; de ahí que en todos sus aspectos su modalidad es acoger más bien que escoger los recursos que le brindaban la comedia romana, la elegíaca y también el teatro medieval, acentuando los que contribuían a la mayor variedad y plasticidad. Esta aspiración redundaba a veces en una riqueza informe, en el predominio de la efusión sentimental y pintoresca sobre el enlace orgánico de los elementos estructurales, pero otras ha llevado a desechar cortapisas añejas y a lograr una verosimilitud incomparable con la de sus antecedentes; así en el uso del aparte, y muy señaladamente en la concepción de lugar y de tiempo, su principal aporte técnico a *La Celestina*. La comedia humanística no sólo distribuye la acción en gran número de escenarios sino la desplaza con gran movilidad (monólogos y diálogos de camino, conversaciones que comienzan en la calle y continúan a través de un interior), todo lo cual revela el influjo de las *rappresentazioni sacre* asociado al de la lectura del teatro romano no trabada por el conocimiento arqueológico de sus restricciones materiales. Análogamente, su flexible concepción del tiempo permite madurar con verosimilitud el caso dramatizado; unas veces renuncia a una correspondencia objetiva entre acciones dadas como coextensivas; otras, alarga el lapso de tiempo con indicación de acciones o de períodos no puestos en escena, y hasta admite la representación sucesiva de escenas simultáneas. Frente a la economía de la comedia romana, la humanística descubre su sentido de la diversidad de lo real en la afición a repetir situaciones y sobre todo personajes semejantes, con aspiración al matiz más bien que al contraste.

La variedad de asuntos no va en zaga a la de la comedia elegíaca: unas se inspiran en el cuento popular (*Comædia sine nomine*, sobre el tema de la niña sin manos; la *Emporia* de Frulovisi, con el motivo del niño profeta; la *Oratoria* de Frulovisi y la *Ætheria*, con el motivo del que se enamora en sue-

ños), otras en el cuento literario (la *Fraudiphila*, derivada del *Decamerón*, VII, 7; la *Chrysis*, vs. 369 y sigs., que se inspira en el *Decamerón*, VI, 4; la *Cauteriaría* y la *Philogenia*, cuyos asuntos recuerdan los de varias *novelle*), otras adaptan en forma muy simplificada algunas situaciones de la comedia romana (*Poliscena*, *Ætheria*) o del diálogo lucianesco (*Claudi duo*), unas son una sucesión de cuadros de costumbres licenciosas (*Paulus*, *Chrysis*), en otras predomina la alegoría (*Philodoxus*, *Eugenius*). Con pocas excepciones, el tema central es un amor ilícito, ya meretricio, ya adulterino, ya resuelto en casamiento; el argumento es siempre muy sencillo comparado con el de la comedia romana, aun cuando el autor se ha empeñado en complicarlo externamente, como es el caso de las piezas de Frulovisi y de la *Comœdia sine nomine*, o cuando ha caído dentro de la órbita clásica y se esfuerza por desarrollar la tramoya del *seruus fallax* (*Ætheria*), y quedan mencionadas comedias en que apenas puede hablarse de acción central (*Paulus*, *Chrysis*). Criados y tercera —cuya importancia relativa oscila conforme al mayor o menor influjo de la comedia romana— secundan a los enamorados. La introspección y el elocuente lamento de amor alternan con chistes y lances escabrosos como los de la comedia elegíaca y asimismo no inspirados en Plauto y Terencio. Implica otro desvío de la comedia romana, parejo con la simplificación de la trama, la andadura muy despaciosa, que expande la breve acción: *Hec est summa comedie* —reza un manuscrito cuando se acaba de narrar el argumento de la *Poliscena*— *sed eam poeta miro modo dilatat*. Y, en efecto, debía de ser maravilloso para el lector de Plauto y Terencio el enfoque miniatúresco de la comedia humanística, que se complace en la ya señalada repetición de escenas y caracteres, en la abundancia de episodios y personajes no imprescindibles (recuérdese en la *Ætheria*, aunque bastante arrimada a la imitación clásica, la larguísima narración del sueño, con su sabor a cosa vivida, vs. 301-541, y las presunciones desmentidas por la realidad, vs. 136 y sigs., 925 y sigs.), en la motivación que explica con detalle inagotable cada coyuntura de la acción (el labriego, que en el *Poliodoros* se asocia a la acción principal en el desenlace, aparece desde la segunda escena, y cada uno de sus actos está representado con toda minuciosidad).

Ese enfoque, que ha determinado el sencillo argumento y la lenta andadura, permite la evocación pormenorizada del ambiente y de los personajes. Ya se ha dicho que algunas comedias humanísticas son primariamente cuadros de costumbres, y en todas, aun en las más aferradas a la imitación clásica, campea la realidad presente, y no por la inserción de descripciones retóricas, sino por la adaptación a la vida coetánea (iniciada en la comedia elegíaca) a través de las referencias que concretan la acción. La *Poliscena*, la *Cauteriaría*, la *Philogenia*, las comedias de Frulovisi, el *Poliodoros*, pintan la vida cotidiana en las ciudades de Italia, sus clases sociales, sus magistrados, sus formas de trabajo y de devoción, sus ceremonias y diversiones. Complementan esta pintura muchedumbre de escenas e incidentes ociosos para la sencilla acción, tales como las bodas preparadas y representadas largamente al final de la *Philogenia* y del *Poliodoros*, y la estipulación de contratos de venta y arriendo en esta última y en la *Emporia*. Prueba concluyente de la atención de la comedia humanística a lo contemporáneo es su tendencia a la sátira, no porque las obras hayan sido

concebidas con intención moralizante, sino porque de pasada gustan de exponer flaquezas y vicios, siendo mujeres y clérigos el blanco predilecto.

También los personajes de la comedia humanística atestiguan la inclinación de los autores a abarcar el mayor número de posibilidades de todo origen. Además de las categorías heredadas de la comedia romana, su variedad de asuntos impone figuras nuevas: el marido burlado en la *Cauteraria*, la *Fraudiphila*, la *Philogenia*, el *Poliodoros*; el clérigo galante en la *Cauteraria* y la *Oratoria*; la vieja enamorada en la *Corallaria* de Frulovisi, el *Epirota* de Tomás Medio, la *Dolotechne* de Zamberti; los campesinos codiciosos y simples en la *Philogenia* y el *Poliodoros*, y muchos más. Por otra parte, dentro de las categorías heredadas, la variación es sorprendente: el viejo Macario en la *Poliscena*, con sus lamentos sobre las exacciones del fisco que merman sus rentas, comienza como un remedo del *durus pater* de la comedia romana, pero enterado del desmán de su hijo, conviene en reparar el honor de la víctima, posponiendo sus intereses; en el *Eugenius* de Frulovisi, el padre obliga al protagonista a separarse de la doncella pobre con quien se ha casado en su ausencia, y a casarse con una rica, que es exactamente lo que propone Demifón en el *Phormio* terenciano, pero la conducta de la nuera que ha elegido le fuerza a desandar lo andado y acatar la sabiduría de su hijo, cosa impensable en el teatro romano. Otra novedad es la complacencia de los humanistas en mostrar al padre en relación con la hija, relación que conciben con su acostumbrada variedad: la *Comædia sine nomine*, conforme al cuento popular en que se basa, pinta al padre incestuoso y la hija virtuosa; la *Philogenia*, al padre severo con la hija liviana; la *Ætheria*, al padre que fuerza la voluntad de la hija, pero lleno de ternura y ambición para ella; la *Oratoria*, al padre tiránico con la hija virtuosa; la *Emporia* y el *Symmachus*, a los padres interesados y mezquinos frente al brío de las hijas enamoradas. En cuanto al enamorado, predomina la concepción de la comedia romana, que le muestra dejando pasivamente la iniciativa al amigo, criado o tercera, pero asoman diseños originales: los libertinos en el *Paulus* y la *Chrysis*, el seductor en la *Philogenia*, el plebeyo pendenciero y emprendedor en la *Emporia* y el *Symmachus*, el galán caballeresco hasta el exceso en el mismo *Symmachus*, el soñador en la *Oratoria* y la *Ætheria*. Análogamente, prevalece el criado activo y fiel de la comedia romana más bien que el villano de la elegíaca (salvo en el *Paulus*), pero a ejemplo de ésta, con personalidad independiente: así, el *Poliodoros* representa sus aventuras nocturnas, que nada tienen que ver con las de su amo, y la *Ætheria*, vs. 630 y sigs., pone en su boca inusitados acentos de dignidad humana. Salvo en la *Chrysis*, afanosa por evocar a Plauto, la meretriz es personaje poco importante, y un par de veces aparece a nueva luz: en la *Philogenia*, alquilándose como comparsa; en el *Poliodoros*, como víctima del sirviente despechado. La innovación más radical afecta a la heroína enamorada, figura casi ausente y nunca dominante en la comedia romana, y trazada en la humanística con una pujanza que implica el influjo de la literatura medieval en lengua vulgar, ya patente en la comedia elegíaca. Como las heroínas de esta última, las de la comedia humanística muestran pasión vehemente: la del *Symmachus* huye de la casa de sus padres resuelta a prostituirse antes que abandonar al amante injusta-

mente perseguido; la de la *Cauteriaría*, a riesgo de ser descubierta, vuelve a llamar a su amante, porque no querría morir con el dolor de no haber gozado en esta vida todo el placer posible (cf. *Celestina*, XIX, 201, donde Melibea se reprocha no haber gozado más mientras Calisto vivía); la del *Poliódorus* se arrepiente de haberse mostrado demasiado esquivo, y teme haber perdido el amor de su pretendiente (cf. *Celestina*, X, 53, quejas análogas de Melibea). Varias veces la doncella enamorada protesta contra las convenciones sociales que aherrojan sus afectos (*Poliscena*, *Philogenia*, *Emporia*, *Ætheria*; cf. Melibea, X, 54 y XVI, 158 y sigs.), protesta que se remonta al *roman courtois* y asoma ya en el *Pamphilus*, vs. 573 y sigs., 591 y sigs. y sobre todo 619 y sigs., pero que en la comedia humanística, más que debatirse entre amor y honor, apela a la naturaleza y a la razón, y se desarrolla a veces en diálogo con los padres (*Emporia*, *Ætheria*). Así, pues, la comedia humanística ofrece un cúmulo sorprendente de caracteres, unos renovados, otros totalmente nuevos, y todos tratados.—según sagazmente observó E. Roy en su edición de la *Comœdia sine nomine*, pág. XXVII— con la misma seriedad y simpatía artística, cualquiera sea su condición social y moral. De ahí algunas peculiaridades significativas en el diseño de los personajes, tales como la ausencia de retrato retórico y atisbos de retrato individual, o el bosquejo de un personaje hecho por varios otros que así bosquejan a la vez su propia fisonomía.

En conjunto, el tono afectivo de la comedia humanística es notablemente menos tenso y refinado que el del *Pamphilus*, por ejemplo. Los personajes principales exhiben móviles mezquinos; la codicia, más que la honra o el cariño, actúa en los viejos; la lujuria, unida al cálculo, en los jóvenes; los servidores prosiguen tibiamente sus propios intereses. Pero conviene tener en cuenta que la libertad inmanente a la comedia humanística le permite crear figuras muy atípicas, lo que sería inconcebible en géneros más sujetos a convenciones: tales son los enamorados soñadores en la *Oratoria* y la *Ætheria*, nacidos al calor de la narración romancesca medieval.

La comedia humanística es un género bien definido, que une a la imitación superficial de Plauto y Terencio, una concepción dramática medieval y un realismo humorístico que trasunta el humanismo italiano de los siglos XIV y XV. La novedad del género parece haberse impuesto por igual a autores y detractores: aquéllos afirman repetidamente en sus prólogos y hasta en el texto la originalidad de su tentativa, el goce en los asuntos y procedimientos nuevos, acomodados a nuevos tiempos, nuevos lugares y nuevas costumbres. Y a la par, en esos mismos prólogos leemos las acusaciones de rusticidad y tosquedad lanzadas contra su argumento y estilo, sin duda por anticuarios puristas a quienes escandalizaba la sencillez de las nuevas fábulas y la llaneza coloquial de su habla.⁷ El prestigio creciente del teatro romano, favorecido en general

⁷ Declaraciones de los autores de comedias humanísticas: *Cauteriaría*, ed. citada, pág. 155: *Quum sepe numero mecum ipse consularim in quo potissimum dicendi genere hanc fabulam, historie tamen participem, scriptam vobis traderem, tandem neque Terentiano neque alio metrorum stilo usus hanc ipsam conscribere constitui...*; *Corallaria*, pág. 6: *Non adducimus ueteres fabulas, quod una perierint Græcorum libri cum ingeniis... Noua delectant, noua placent, uetera senium inducunt; Symmachus, págs. 146 y sig. (en el texto): Hic*

por el culto a la literatura antigua y patrocinado en particular por magnates y latinistas, arrolló esta tentativa de teatro nuevo. Las últimas comedias humanísticas (*Epirota*, *Stephanium*, *Dolotechne*, *Ætheria*) remedan la intriga de las romanas, y a principios del siglo XVI Ariosto y Maquiavelo hacen triunfar en lengua italiana la *commedia erudita*. No es escatimar su mérito a ésta —tan decisiva en la génesis de la comedia moderna española, inglesa y francesa— admitir que la tutela de Plauto y Terencio gravitó en exceso sobre su inspiración. Frente a la exploración de lo diverso y lo contemporáneo, propio de la comedia humanística, sabe a retroceso la excusa de Lorenzino de Médicis en la *Aridosia*, 1536, según la cual del joven enamorado, del viejo avaro, del esclavo engañador *non può uscir chi vuol far commedia*.

b) *La comedia humanística en lengua vulgar*. — Pero la comedia humanística no desapareció sin dejar rastro en la lengua vulgar. Por una parte, perduró junto con la comedia elegiaca en los llamados *drammi mescolati*, que en lo externo estructuran conforme al teatro antiguo —cinco actos en verso, coros al final de los actos— asuntos varios, muchos de ellos coincidentes con los de las comedias humanísticas, manteniendo la concepción de lugar y tiempo, propia

*nouus mundus agitur. Nostrum aucupium [habla un parásito] de iuuenibus fuit apud sæculum prius. Nunc senum est omnis nostra provincia... Mea quidem sententia multo meliores parasiti sumus quam prisci fuerint; Ætheria, vs. 5 y sigs.: Nouus hic poeta est et nouam scripsit fabulam, / nemini auditam, nemini scriptam uiro. / Neque peregrinam, ut solent poetæ, / sed uestratem, is qui est uestras, scripsit fabulam, / Romanam Italus fecit poeta comædiam. / Nam neque ullam habuit Atticam is uirginem / raptam parentibus infantem paruulam, / quam patri grandem aut fratri posset reddere, / neque si ullam habuisset id fecisset. Melius / inuenire existimat quam aliena scribere. Cf. la observación de Previtè-Orton, págs. XXXV y sig., sobre Frulovisi, más audaz en sus propósitos que en sus realizaciones, aplicable a todos los autores de comedias humanísticas. Críticas de los detractores: *Claudi duo*, pág. 35 (= *Oratoria*, pág. 153): *Corallariam quum dedit... dabant uicio et argumentum et stilum; Symmachus*, pág. 107: *Dicunt hoc poetandi genus et rusticum et inconditum. Extollunt facundiam sine qua nec poeta ualet*; Policiano en la epístola en prosa a Paolo Comparini, que le había encargado el prólogo para una representación de los *Menæchmi*, escribe (*Prose volgari inedite e poesie latine e greche*, ed. I. del Lungo, Florencia, 1867, pág. 281): *simul ut obiter notarem quosdam nostræ ætatis non quidem Plautos sed tantum pistores, qui comædias absque uersibus nullo nec artificio nec elegantia docent...;* en el prólogo (págs. 282 y sig., 15 y sigs.), repite los reproches a la forma prosaica, la lengua desaliñada y el argumento sencillo: *Romanus hic est sermo, romani sales; / nihil inuenustum aut ineptum aut græculum, / quale solent nugari molitores cæteri, / quorum nec ullis uersibus comædiæ / nec argumento constant perplexabili... En vista de tales testimonios, puede agregarse que el rótulo de “humanísticas” asignado a estas comedias no es del todo adecuado, pues los humanistas de más nota estuvieron lejos de calar su originalidad. Petrarca se avergonzaba de las suyas, que escribió antes de familiarizarse con Terencio; la atribución de la *Poliscena* a Leonardo Bruni no es segura; los cultos contertulios de Leonello de Este rechazaron la obra de Hugolino Pisani con desdén, del que se hace eco Angel Decembrio al contar la anécdota (Sanesi, págs. 132 y sig.), y si Pico della Mirandola aprueba el *Epirota* de Tomás Medio es, según declara, porque éste ha seguido muy de cerca los argumentos y el estilo de la comedia romana (*cum argumenti festiuitate, tum styli eruditione priscas etiam comædias prouocantem*), no por los bocetos de costumbres que para el crítico de nuestros días constituyen el principal mérito de la obra (Sanesi, págs. 161 y sig.).**

del teatro medieval, y cultivando la declamación retórica, cara a la comedia elegiaca. Notas peculiares de estos dramas de inestable equilibrio son la predilección por el desenlace trágico, y la actitud ante el amor, ni humorística ni ascética, antes bien dominada por la fervorosa simpatía inherente al *roman courtois*.⁸

Por otra parte, la comedia humanística dejó en lengua vulgar una muestra genuina que por su mérito y peculiaridades merece consideración aparte: me refiero a *La Venexiana*, de autor desconocido, escrita a comienzos del siglo xvi, y publicada en 1928.⁹ La fuerte tendencia de esta obra a un verismo escueto se transparenta en su lengua y estilo, pues no sólo ha preferido el romance al latín, sino ha adoptado tres variedades dialectales: italiano general para el héroe, dialecto veneciano urbano para las damas y sus criadas, y dialecto bergamasco rústico para el ganapán. Con idéntica intención caracterizadora, ha permitido cierto vuelo retórico y sentencioso al héroe cuando habla consigo mismo, pero en cuanto al resto ha eliminado todo adorno, todo didactismo.

⁸ Cf. V. Rossi, *Il Quattrocento (Storia letteraria d'Italia)*, Milán, 1953, 3ª-4ª ed., pág. 532; Sanesi, *La Commedia*, págs. 208 y sigs. Los *drammi mescolati* eligen fábulas mitológicas antiguas (Orfeo, Céfalos, Dánae, Psique) o modernas, tomadas del *Decamerón*, como habían hecho algunas comedias humanísticas (Antonio Cammelli, *Filostrato e Panfila* < IV, 1; Bernardo Accolti, *Virginia* < III, 9; Iacopo Nardi, *Commedia di amicizia* < X, 8); Boiardo y Galeotto del Carretto adaptan el *Timón* de Luciano, que Frulovisi había tenido presente en *Claudi duo*; en otro drama, el *Tempio d'Amore*, Galeotto del Carretto expone una alegoría de contenido personal, como también lo había hecho Frulovisi en su *Eugenius*.

⁹ Su editor, E. Lovarini, la subtitula "Commedia di ignoto cinquecentista", y tras él la asignan a comienzos del siglo xvi Sanesi, que la juzga reacción contra la *commedia erudita*, iniciada en 1508 con *La cassaria* de Ariosto (*La Venexiana* en *Nuova Antologia*, LXIV (1929), 273-281, estudio reproducido, con agregados, en los *Saggi di critica e storia letteraria*, Milán, 1941, págs. 223-236, y *La commedia*, págs. 274-276); B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, segunda ed., Bari, 1946, págs. 299-301; y G. Mazzoni, "Qualche cenno italiano alla *Celestina*", en *Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*. Serie Sesta, VII (1931), 249-252 ("La *Celestina*", cuyas primeras ediciones son ciertamente anteriores a *La Venexiana*). No obstante, Lovarini stampa que el manuscrito único que la ha conservado es "del primo Cinquecento" (pág. 3) y no autógrafo (pág. 23): en tal caso, lo mismo podría ser poco anterior a *La Celestina* o estrictamente contemporánea. De todos modos, la creo independiente del influjo de *La Celestina* en la comedia italiana que, a lo que se sabe, comienza con Iacopo Nardi, *I due felici rivali*, 1513; ver P. Mazzei, "Per la fortuna di due opere spagnole in Italia", en *Revista de Filología Española*, IX (1922), 384-386. Tres contactos con *La Celestina* se explican por condiciones culturales comunes: el prólogo con moraleja más o menos sincera para justificar la obra arriscada, que surge bajo el ascetismo medieval y perdura en España hasta bien entrado el siglo xvii, es frecuente en la comedia humanística (*Paulus, Poliscena, Comœdia sine nomine*); las calzas como gratificación leve (*La Venexiana*, pág. 65; *Celestina*, XII, 106) son usanza tan atestiguada en España como en Italia y en Francia durante la Edad Media; cf. los vocabularios de Ducange, s. v. *calcia* y de la Crusca s. v. *calza*; el tratamiento de la amada como señora y Dios (*La Venexiana*, pág. 76: "mia Signora e Dio"; *Celestina*, título, acto I, págs. 41, 44, etc.) es un resabio de la penetración general en Italia de las fórmulas de cortesía e hipérbolos galantes españolas; cf. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, segunda ed., Bari, 1922, págs. 162 y 185 y sig. Sobre la identificación de *La Venexiana* como comedia humanística en lengua vulgar, vislumbrada por Lovarini, págs. 4 y 20, y demostrada irrefutablemente por Sanesi, véanse los citados estudios de este último.

De igual modo, ha optado por un diálogo conciso, a veces de ritmo muy *staccato*, por escasos monólogos, por la falta total de apartes y raras aunque gráficas acotaciones descriptivas: todo ello muy alejado de la técnica del teatro romano y muy eficaz para sugerir la índole de los personajes, poco dados a la meditación y al coloquio, absorbidos como están en la prosecución inmediata de sus placeres. La concepción de lugar y tiempo concuerda en un todo con la de las comedias humanísticas, incluyendo la representación de escenas simultáneas y agregando la profusa indicación de horas y días concretos.

El asunto no puede estar más lejos de la comedia romana. Acto I: Julio, joven milanés, se enamora en Venecia de Valeria, ignorando que es casada, y concierta con ella una cita por medio de su criada Oria. La viuda Ángela, enamorada a su vez de Julio, se franquea con su criada Nena. Acto II: Nena encarga al ganapán Bernardo traer con todo secreto al joven a presencia de Ángela. Acto III: Julio se deja llevar, falta a su cita con Valeria, pasa una noche de amor con Ángela y promete volver. Acto IV: Al día siguiente acude a ver a Valeria, quien descubre su infidelidad y le riñe ásperamente. Acto V: Valeria, arrepentida, vuelve a llamar a Julio, y él, faltando a su promesa a Ángela, satisface esta vez a Valeria. Esta sencillísima trama se dispone en los cinco actos de rigor que también exhiben las comedias humanísticas tardías. Y aunque los cinco actos agrupan hábilmente un reducido número de escenas en torno a los cinco momentos principales, la obra deja la impresión de estar trunca.¹⁰ El problema es interesante, pues el argumento en sí bien podría ser el de una cumplida *novella* que no contuviese más que la aventura picaresca del joven forastero que una noche falta a la casada y hace el amor a la viuda, y la otra noche falta a la viuda y hace el amor a la casada. Pero *La Venexiana* no es una *novella*; en sus cinco actos despliega tan despaciosamente los temperamentos y motivaciones de sus pocos personajes que lo que sería satisfactorio para el planteo esquemático de una movida *novella* no lo es aquí; además, el sombrío tono pasional de las dos rivales crea una tensión que el final baladí no resuelve, y a cuyo desenlace trágico apuntó el autor al poner en boca de la iracunda Valeria una amenaza de venganza. ¿Será excesivo fantaseo suponer que, en efecto, el autor concibió una acción más larga, la cual paraba en desastre y que, al realizar su obra con una andadura mucho más lenta que la del teatro romano, llegó al acto V cuando estaba todavía lejos del desenlace, e intimidado por el dogma de los cinco actos, no se atrevió a proseguir, y cortó por lo sano descabalandando su concepción original?

La evocación de ambiente, muy parca en cuanto a los medios, es de gran eficacia: sin propiamente describir ni enumerar, se sugiere por modo implícito la rica ciudad, con sus iglesias, hosterías, palacios, canales, góndolas, con su señorío y su comercio. Las sucintas alusiones a la opulencia de la mansión de Ángela y a sus parientes, su insistencia en guardar secreto insinúan su alta

¹⁰ Cf. Croce, *Poesia popolare...*, pág. 300, y A. Mortier, "Une comédie vénitienne de la Renaissance", en *Études Italiennes*, Nouvelle Série, (1932), 272. *La Venexiana*, que parece efectivamente destinada a la representación y no a la lectura, según se desprende de su prólogo (cf. Lovarini, págs. 19 y sig.), sin duda no está inconclusa, pues el argumento en latín y el citado prólogo suponen el estado actual.

condición. A diferencia de las comedias elegíacas y humanísticas, *La Venexiana* retrata la religiosidad coetánea sin mezclarla o sustituirla por un paganismo literario, sin disimular tampoco la coexistencia entre devoción e inmoralidad, y matizándola certeramente conforme a los distintos personajes.

Es unánime el entusiasmo de la crítica ante el trazado de caracteres en *La Venexiana*, muy superior al de cuantas comedias humanísticas conozco y sin contacto alguno con el del teatro romano ni con sus derivados. Hasta donde valga el aislar aspectos abstractos en la unidad creadora de la obra artística, puede asegurarse que la pintura de caracteres es el aspecto que más ha preocupado al autor. Los seis personajes están netamente individualizados: Ángela, la enamorada toda sensualidad, pero tierna y generosa; Valeria, la enamorada atormentada e irascible; Julio, imperturbablemente cortés y calculador, más curioso que enamorado; Nena, criada de Ángela, en pie de confianza con su señora, sosegada y complaciente; Oria, criada de Valeria, sumisa y amedrentada por su señora, que la tiene a distancia; Bernardo, listo y eficaz en su trabajo —contrabando de mercancías o de amantes— atento a la ganancia y honrado a su modo. Los personajes se retratan por sus propias palabras en muchos rasgos menudos que componen siluetas de perfecta coherencia. La colérica Valeria, por ejemplo, es suspicaz (págs. 68, 102, 104), impaciente (pág. 99), vengativa (108 y sig.), muy compadecida de sí misma (71, 106); el autor, que no escatima toques cómicos para perfilar los caracteres, la muestra capaz de llevar a su amante a los tribunales por haber faltado a la cita (pág. 108) y, sobre todo, la muestra pasando de la sorpresa al amor (36 y sigs.), del amor a la ira (102 y sig.), de la ira a la más dolida congoja (11 y sig.), de la congoja al amor rendido (123); o bien insultando a su criada (pág. 35), halagándola (36), riñéndola (69), declarándole que la ama más que a su propia hermana (122); o bien descubriendo en solas dos cortas réplicas que está acostumbrada a hacer su real gana sin tener en cuenta para nada a *Messer* su marido (págs. 39 y 125). Además de retratarse hablando, unos personajes retratan a otros, nunca retóricamente, brindando a la par su reacción personal: así, Valeria y Oria describen sobriamente a Julio (págs. 36 y sig.); Ángela, con exaltación hiperbólica (10 y sig.); Nena y Bernardo, desdeñosamente, pues le hallan demasiado muchacho y afeminado (41, 52, 58), sin por eso dejar de alabarle en presencia de Ángela (73). Ya se ha visto que la devoción se acomoda a cada personaje; parecida función diferenciadora tiene la sensualidad. Todos los personajes conciben el amor como franco goce de los sentidos, pero el autor se ha detenido en la sensualidad de Ángela, esencial y total, mientras ha preferido pintar los arrebatos de Valeria, y ha presentado a Julio tan ajeno a los extremos de la una como de la otra, aunque pronto a corresponder a ambas o a alternar con Bernardo en chistes desenvueltos. Lo obsceno, según ha notado atinadamente Lovarini, pág. 4, está sometido al plan artístico con tal rigor que, a pesar de alguna escena muy escabrosa, no causa repugnancia, como lo causa en tantas *commedie erudite*, en *Gl'ingannati*, por ejemplo. Es tan importante la caracterización que en ella motiva básicamente el autor la acción de la comedia: Julio es primero infiel a Valeria y luego a Ángela no por circunstancias que lo lleven a tal cambio, ni siquiera por preferir la una a la otra, sino por

su característica sed de aventura más que de amor: *Lo experimentar è cosa bellissima* . . . —dice al decidirse al cambio—, *et andarò a Valiera per mutar cibo* (págs. 101 y 118). Y esta motivación, sin resortes trillados ni externos, constituye una de las notas más originales de la original obra.

Otra nota original es su intensidad afectiva. En conjunto, la obra tiene poco de risueña, pues predomina en ella un sombrío tono pasional, enteramente inusitado en la tradición de la comedia romana y que, como queda dicho, postula el planteo trágico.¹¹ La gama de afectos es muy reducida en comparación con otras comedias humanísticas (por ejemplo, en las de Frulovisi o en la *Ætheria*), y muy alejada de la pasión cortés del *Pamphilus*: se limita, sencillamente, a la más violenta lubricidad, no enunciada, como en la *Cauteraria*, sino representada con total simpatía artística, a lo que debe no poco de su modernidad ya que, hasta el siglo XIX, la lubricidad es materia jocosa, a lo menos en la literatura occidental. Tales son los principales rasgos de este singular drama en lengua vulgar, que continúa y supera el género humanístico latino.

c) "*La Celestina*", comedia humanística. — Sin duda por su mediano mérito literario, la comedia humanística ha atraído en sí misma escasa atención. Los pocos que la han estudiado han partido de puntos de vista extraños a ella (Creizenach y Sanesi, del punto de vista de la imitación de Plauto y Terencio; Menéndez Pelayo y Castro Guisasola, de sus contactos textuales con *La Celestina*), sin hacer justicia al género en su integridad. Si, por el contrario, se tiene en cuenta la novedad dramática de las obrillas examinadas, se impone la conclusión de que, de las tres formas en que la "terenciana obra" se ofrecía a los autores de *La Celestina*, la comedia humanística reunía el mayor número de modalidades afines a su intención. La modalidad básica es su libertad, su acogida nada clásica de lo diverso y su rechazo de esquematismos y convenciones. La comedia humanística, no la elegíaca, permitía la copiosa imitación de Plauto y Terencio en giros, sentencias, situaciones y varios aspectos técnicos —imitación satisfactoria para la boga creciente de las letras antiguas—, y a la vez permitía reelaborarlos de modo enteramente nuevo, y coordinarlos con giros, sentencias, situaciones y aspectos técnicos de diversa procedencia, lo que hubiera sido imposible, de atenerse a la forma estricta de la comedia romana. Asimismo, la comedia humanística brindaba un elenco de personajes no con-

¹¹ Croce, *Poesia popolare* . . . , págs. 300 y sig., define la nota afectiva predominante como "una sensualidad grave y recogida, nada jovial ni boccacesca; una sensualidad que podría parar en la venganza, la sangre, la tragedia . . . El tono del drama no es ligero, de chanza y alegría . . .". Sanesi, *La commedia*, pág. 275, califica *La Venetiana* de "límpida y risueña", de "juguete cómico", y halla que su lectura proporciona "vivo y delicioso regocijo", pero él mismo se contradice, pues un risueño "juguete cómico" no puede alojar el "crudo realismo" y la sensualidad "desnuda y casi salvaje" que con razón señala en la obra. Como breve muestra, valga el final del acto I, en que Ángela, encendida en amor por Julio, abraza a Nena y le pide consuelo (págs. 44 y sig.): Ángela — *Vostu farne un piaser?* Nena — *Che?* Ángela — *Cara, dolce, stà cussi un poco; e po' comenza a biastemar, azzò che ti creda omo.* Nena — *No sciò che dir, mi.* Ángela — *Biastèma el Corpo de Cristo; menzona le parole sporche, co fa i òmeni.* Nena — *Disè: che parole?* Ángela — *Quele sporcarie che se disè in bordelo. No sastu?*

vencionales, respaldaba el argumento en motivos novelescos, reflejaba la vida coetánea en su concretez y ostentaba, precisamente en sus muestras en lengua vulgar, una visión trágica del amor, notas apenas insinuadas en la comedia elegíaca e incompatibles con la imitación fiel de la comedia romana.

Y, en efecto, *La Celestina* comparte con la mayoría de las comedias humanísticas la forma en prosa, la división clásica en actos superpuesta a un concepto de secuencia dramática no clásico sino medieval, los recursos técnicos de la comedia romana a la vez que los agregados a ésta: acotación implícita, monólogo en boca de personajes bajos, uso verosímil del aparte y, muy señaladamente, concepción fluida e impresionista de lugar y tiempo, que con razón ha desconcertado a cuantos abordaron *La Celestina* partiendo del teatro de la Antigüedad o de la Edad Moderna, y no del medieval. Como casi todas las comedias humanísticas, *La Celestina* trata de un amor ilícito en el que tercián criados y medianera. El enfoque, muy detenido, convierte en procedimiento sistemático la geminación de frases, escenas y personajes, y concede escrupulosa atención a todos los personajes, en todas sus frases, en todos sus actos y sentimientos, motivando muy pormenorizadamente la sencilla trama: recuérdese la impaciencia del prólogo de 1502 para con los lectores que se embelesan con “los huessos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta”. Pues extremando la tendencia activa en la comedia humanística, la “hystoria” es en *La Celestina* el mínimo necesario para desplegar elementos artísticos que le tienen más cuenta: la plástica evocación del ambiente (que, como en varias comedias humanísticas, se complace en la sátira de las mujeres y de la Iglesia) y la pintura de caracteres.

En *La Celestina*, lo mismo que en muchas comedias humanísticas, las categorías a que pertenecen los personajes coinciden más en el rótulo que en el contenido con las de los personajes de la comedia romana: tal es en particular el caso de los padres, las cortesanas, *lena* y *leno*. También ofrece *La Celestina* el rasgo introducido por la comedia elegíaca y desarrollado con originalidad por la humanística, de dotar a los humildes no sólo de pasiones e intereses propios (a veces en pugna con los del amo), sino también de dignidad personal. A la zaga de varias comedias humanísticas —que en ello continúan la tradición del teatro elegíaco y el *roman courtois* contra la de Plauto y Terencio—, *La Celestina* convierte a la amada en un personaje activo, más enérgica que el amante y no menos ávida de goce; la muestra en relación nada convencional con sus padres, en protesta contra la norma social, representada por ellos, que coarta su libertad de amar. Sin prejuicio moral ni social, *La Celestina* envuelve a todos sus personajes en una misma simpatía artística, que intensifica una de las novedades por las que la comedia humanística se aleja de la romana y la elegíaca, y que se expresa en el procedimiento del retrato mutuo de los personajes. Y así como la comedia humanística, con sus intencionadas novedades, suscitó en el siglo xv la censura de los latinistas que no admitían desvíos del cartabón antiguo, de igual modo *La Celestina* irritó a los críticos italianos del siglo xvi,¹²

¹² Lo que no impidió que *La Celestina* fuese de hecho muy leída en Italia y dejase huella en su literatura, particularmente en la comedia: cf. “El fanfarrón en el teatro del

quienes desde su academicismo pedante (reforzado por la animosidad antihispánica) no sabían qué hacerse con esa muestra extranjera de un género italiano que ya habían olvidado y que, en lugar de copiar reverentemente la comedia romana, la trataba como material secundario para su pujante creación.

Interesa especialmente el cotejo entre *La Celestina* y la coetánea o casi coetánea *Venexiana* por ser ambas, a mi ver, tentativas independientes de llevar a la lengua vulgar el género humanístico, con curiosas coincidencias frente a sus congéneres latinas. Una es la extensión: aunque las comedias humanísticas tienen acción lenta comparada con la de la comedia romana, todas, salvo la frondosa *Comædia sine nomine*, son bastante breves. *La Celestina*, que dilata por veintiún actos su sencillísima acción, recuerda por su andadura a *La Venexiana*, sólo que sus autores, por desconocer a Horacio (cf. Castro Guisasola, págs. 47 y sig) y, probablemente, sintiéndose próximos a los largos espectáculos del teatro religioso medieval, lejos de parar en seco en el acto V, continuaron al mismo paso, creando tantos actos cuantos estimaron necesarios para el despliegue cabal del drama. El hecho de que la versión de 1502 intercalase cinco actos más muestra qué ajenos estaban sus autores a los requisitos de la crítica renacentista.

Coinciden también las dos obras en su representación verista y caracterizadora, no libresca y decorativa, de la religiosidad de su época. La excelencia que más elogio ha suscitado en una y otra es la creación de caracteres, nada típicos ni esquematizados, antes magistralmente individualizados, caracteres vivientes y cambiantes dentro de su unidad, encerrados cada uno en el egoísmo de sus pasiones e intereses, y que en ambas obras funcionan como resortes de la acción. Precisamente, merced a tal determinación psicológica, la acción cobra una fatalidad trágica, que no hubiera podido darle el mero enlace de causas externas. Y, por último, coinciden *La Venexiana* y *La Celestina*, frente a las comedias humanísticas en latín, en la tensión afectiva, violenta y sombría,

Renacimiento”, en *Romance Philology*, XI (1957-58), 286 y sigs. Giambattista Giraldi Cintio fulmina una misma condena contra *La Celestina* y contra la comedia aristofánica, de cuya imitación, huelga decirlo, está aquélla perfectamente horra (*De'romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Milán, 1864, t. 2, págs. 31 y 99). Podemos imaginar cómo se estremecería ante los veintiún actos de *La Celestina* Antonio Minturno, que escribe en su *Arte poetica*, 1564 (Nápoles, 1725, pág. 73): —*Quanti sono gli atti della scenica poesia? —Cinque. E si è loro questo numero prescritto da' poetici maestri, che nè più nè meno esser potranno. —Perchè nè più nè meno? —Perche se fusser meno di cinque la composizione sarebbe imperfetta; e se più, troppo crescerebbe.* O cómo frunciría el ceño ante el empleo de la prosa Faustino Summo, persuadido como estaba de que si tal empleo hubiese sido correcto, *quelli antichi primi compositori, huomini preclari e d'ingegno e giudicio sublimi, l'havrebbero fatto. Non l'han fatto. Adunque non hanno stimato bene il farlo.* (*Discorsi poetici*, apud Sanesi, *La commedia*, pág. 283). O cómo se escandalizaría ante la elocuencia de Melibea el mismo Giraldi Cintio que legisla perentoriamente: *mai giovane vergine o polzella non viene a ragionare in scena.* A decir verdad, todavía Croce, que había de consagrar páginas penetrantes a *La Celestina* y al *Lazarillo* (*Poesía antigua y moderna*, segunda ed., Bari, 1943, págs. 209 y sigs.), estampó en *La Spagna...*, pág. 158: “Ni siquiera obras como *La Celestina* o *El Lazarillo*, vivaces por su observación de la realidad, podían aportar nada muy nuevo al país de la *novella* y de la comedia”. Como si *La Celestina* y *El Lazarillo* perteneciesen al plano artístico de la *commedia erudita* y de la *novella* italianas.

que en la obra castellana cumple su entera trayectoria, desembocando en el postulado desenlace fatal. No sorprende, en vista de tan básica semejanza, que el pasmo de los lectores de hoy ante lo moderno de *La Celestina* se parezca tanto al que saludó la publicación de *La Venexiana*. Y no porque se trate “de una metáfora del genio artístico, el cual por ser eterno, por eso mismo es también moderno” (Croce, *Poesía popolare...*, pág. 298), sino por estar ambas exentas de las convenciones de la comedia romana y de la *commedia erudita* (así como de sus herederas, la comedia española, francesa e inglesa de los siglos XVI y XVII), por la falta de enredo ingenioso apoyado en el funcionamiento complaciente del azar, por su evocación de ambiente, por la madurez psicológica de sus caracteres, por su violencia pasional.

No es menos cierto que, aparte su superior calidad, *La Celestina* opone a la comedia humanística varias peculiaridades, las más obvias de las cuales son el estilo trabajado de su prosa y su valoración espiritual del amor. Dichas peculiaridades (que serán discutidas en detalle a lo largo de este libro) en parte parecen ser totalmente originales, y en parte ponen por obra tendencias que ya se vislumbran en la comedia humanística. De lo que no cabe duda es que unas y otras desarrollan y enriquecen sin romperlo el flexible molde elegido. De lo que no cabe duda es de la filiación de *La Celestina* dentro de su genealogía como “terenciana obra”: es una comedia humanística, realización plena de su olvidado género y, como tal, infinitamente superior a todas las demás muestras conocidas. En su patria, la comedia humanística pereció a comienzos del siglo XVI, arrollada por el arte erudito, venerador de la Antigüedad e intolerante de cuanto supiese a Edad Media, pero los *drammi mescolati* y sobre todo *La Venexiana* atestiguan cómo estaba en el aire la idea de expresar dentro de esa forma libre y nueva un conflicto de potencial trágico. La historia cultural de Italia permite considerar al notable autor de *La Venexiana* como un reaccionario aislado, hostil a los innovadores que predicaban la imitación fiel del teatro romano. Pero la situación de *La Celestina* es muy otra, ya que en la literatura española las obras propiamente teatrales (la *Égloga de Plácida y Victoriano*, por ejemplo, o la *Propalladia*) le son posteriores y muestran su huella. En España, *La Celestina* no es una arbitrariedad, surgida contra corriente, antes bien pertenece a una de sus constantes, a la espléndida cosecha de “frutos tardíos” —según la feliz expresión de Menéndez Pidal— que por esos mismos años brindaba también en el Romancero y en el *Amadís* su amalgama de añejas resonancias y bella apariencia nueva. Sólo en la retardataria España pudo llegar a madura perfección el germen desdeñado en su tierra original.

“LA CELESTINA”, ¿NOVELA DRAMÁTICA?

a) *Opiniones del siglo XVI.* — La citada copla acróstica “Jamás yo no vi terenciana, / ... obra” no deja dudas de que para quien la compuso el acto I era drama en la tradición de Terencio, y la citada copla de Alonso de Proaza acerca de toda *La Celestina* no es menos categórica cuando parangona a Rojas con los comediógrafos famosos de Grecia y Roma. El prólogo de 1502 declara:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se auía de llamar comedia, pues acabaua en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer auctor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, e llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfia, e llaméla tragicomedia.

Aribau (y luego Amador de los Ríos), adhiriéndose a la clasificación de *La Celestina* como novela, argüía que “comedia” y “tragedia” eran en ese Prólogo, como en el del Marqués de Santillana a su narrativa *Comedieta de Ponza*, un rótulo indicador del desenlace y no de la naturaleza dramática de la obra en cuestión.¹³ Tal interpretación es insostenible, ante todo porque la clasificación en comedia o tragedia según el desenlace pertenece a los descontentadizos lectores, no a los autores o editores, que unas líneas más arriba designan la obra entera como comedia (“assí que quando diez personas se juntaren a oyr esta comedia”). En segundo lugar porque, como el mismo Aribau no podía menos de admitir, *La Celestina*, a diferencia de la *Comedieta de Ponza* y de la *Divina Commedia*, es diálogo sin una línea narrativa por cuenta del autor. Además, las coplas aludidas y sobre todo la de Proaza —que equipara al autor de la obra entera, con su desenlace fatal, con los comediógrafos antiguos— prueba que el criterio de la calificación no era el desenlace sino la forma dramática. Por otra parte, el término “tragicomedia” no pertenecía, como los otros dos, a la nomenclatura poética corriente en la Edad Media en conexión con poemas narrativos, antes bien parece haberse discutido entre los cultivadores del drama humanístico, precisamente por Frulovisi y Verardi, autores de obras representadas.¹⁴

¹³ Buenaventura Carlos Aribau, “Sobre la primitiva novela española”, en *Novelistas anteriores a Cervantes*, Biblioteca de Autores Españoles, t. 3, Madrid, 1846, pág. XV; Amador de los Ríos, *Historia crítica...*, t. 7, pág. 397. Agregaba además Aribau el argumento negativo de que, hacia la época de *La Celestina*, los títulos que el incipiente teatro admitía eran “autos, diálogos, pasos, coloquios, representaciones, églogas”, y no comedia ni tragedia. La verdad es que ninguno de los ensayos dramáticos de esa época era, en efecto, comedia ni tragedia. Pero los autores de *La Celestina*, vinculados con la comedia y la tragicomedia humanísticas, ¿cómo no habían de advertir que su obra rebasaba inmensamente el nivel de aquellos ensayos y bien podía aspirar a los nombres de las obras dramáticas latinas?

¹⁴ Frulovisi maneja el concepto de tragicomedia con estricta fidelidad a Plauto, en sus comedias *Claudi duo*, págs. 35, 43, 64, y *Symmachus*, pág. 108, compuestas entre 1432 v 1434. Carlos Verardi escribe en el prólogo del *Fernandus seruatus*, 1493 (ed. citada, pág. 437): *Potest enim haec nostra, ut Amphitruonem suum Plautus appellat, tragicomœdia nuncupari, quod personarum dignitas et regiæ maiestatis impia illa uiolatio ad tragœdiam, iucundus uero exitus ad comœdiam pertinere uideantur*. Nada de esto tiene que ver con la mezcla de elementos graves y risueños en las *sacre rappresentazioni* (A. G. Hatcher, *Modern English word-formation and Neo-Latin*, Baltimore, 1951, págs. 73 y sig.; cf. M. T. Herrick, *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France and England*, Illinois Studies in Language and Literature, t. 39, Urbana, 1955, pág. 5), ya que Verardi, singularmente falto de sentido humorístico, retiene la técnica del teatro religioso medieval, pero no su mezcla de tono. En el *Amphitruo*, vs. 50 y sigs., Plauto introduce la voz *tragicomœdia* probablemente a imitación del compuesto griego *Κωμφοδοτραγωδία*, usado por varios autores de la “comedia media”, la cual parece haber favorecido la parodia y bufonada literaria (cf. G. Norwood, *Greek comedy*, Londres, 1931, págs. 39, 48, 73 y sigs.; G. E. Duckworth, *The nature of Roman comedy*, Princeton, 1952, págs. 23 y sig.). Véase el pasaje del *Amphitruo* en la excelente paráfrasis de Ignacio de Luzán, *La poética*, libro III, cap. 18:

¿En qué sentido, pues, emplea el Prólogo el término plautino al que los dramaturgos humanistas habían dado nueva vigencia? Evidentemente, no en el sentido en que lo había usado Plauto, esto es, para indicar la intervención de los dioses en una obra dramática jocosa, ni tampoco en el de Verardi, esto es, por la dignidad del elenco y la naturaleza del asunto y también, con eco de la definición medieval, por el desenlace feliz. Para el Prólogo, *La Celestina* es comedia, con la indiferencia hispánica a los distingos técnicos, que en el Siglo de Oro hizo triunfar “comedia” en la acepción de ‘obra dramática’. A los lectores que, apoyados en el criterio medieval del desenlace, prefieren el nombre de “tragedia”, el Prólogo propone —no sin perceptible condescendencia— la solución conciliadora del compuesto acuñado por Plauto para denotar mixtura de elementos contradictorios, pero estos elementos son “plazer” y “tristeza” o, según parafrasea la copla inserta en 1514, son dolor, amor y muerte en sucesión inmediata. Se trata, pues, del sentido translaticio ‘la tragicomedia de la vida’ ya usado en la Antigüedad o sea, tanto el Prólogo como la copla añadida aluden al realismo integral de *La Celestina* que, como la vida, muestra la alternancia de dicha y desdicha, y no a peculiaridad alguna en su género literario. Para el Prólogo, como más tarde para Giambattista Guarini, la tragicomedia, compuesto de tragedia y comedia, era drama porque cada uno de sus integrantes lo era.¹⁵

“Aquí el Poeta en la persona de Mercurio, que hace el prólogo, finge que el pueblo se admira de haberle oído nombrar tragedia, cuando sabía que se iba a representar una comedia. Mercurio dice a los oyentes que, si quieren, él como dios, sabrá muy bien transformarla de tragedia en comedia; pero como por entrar en ella reyes y dioses no era justo que se llamase comedia, ni tampoco que se tuviese por tragedia entrando criados y personas de baja condición, resuelve Mercurio darla un nuevo y gracioso nombre llamándola *tragicocomedia*; bien que, dejadas aparte las burlas, la llama después comedia, como verdaderamente lo es”.

¹⁵ Bajo el título “Toca cómo se deúa la obra llamar tragicomedia, e no comedia”, la ed. de Valencia, 1514, intercala entre las coplas finales de Alonso de Proaza la siguiente: “Penados amantes jamás conseguieron / d’empresa tan alta tan prompta victoria, / como estos de quien recuenta la hystoria, / ni sus grandes penas tan bien succedieron. / Mas, como firmeza nunca touieron / los gozos de aqueste mundo traydor, / suplico que llores, discreto lector, / el trágico fin que todos ouieron”. A fines del siglo III, el filósofo Porfirio emplea la expresión “la tragicomedia (κωμωδοτραγωδία de la vida” (*Carta a Marcela*, 2, y *Acerca del “Conócete a ti mismo”*, este último en la *Antología*, III, 21, § 28, de Juan Estobeo), las dos veces refiriéndose despectivamente a la vida vulgar. El uso similar y perfectamente espontáneo de “tragicomedia” como alternancia de dicha y desdicha está en la base del concepto de la tragicomedia moderna que propugnan Luca Contile (prólogo de su comedia *Pescara*), Giraldi Cintio (prólogo de su tragedia *Altile*) y Guarini (*Compendio della poesia tragicomica*), esto es, de un drama lleno de peripecias contrastantes y con desenlace feliz: cf. F. H. Ristine, *English tragicomedy, its origin and history*. Nueva York, 1910, págs. 28 y sigs., y Herrick, *Tragicomedy*, págs. 6, 7 y sigs., 135 y sigs. Este estudioso advierte que *La Celestina*, merced a su popularidad, difundió el término “tragicomedia” —todavía la traducción italiana de Alfonso Ordóñez restaura la forma plautina en lugar de la feliz haplogía de Rojas: *Tragicocomedia di Calisto e Melibea*—, pero no contribuyó al género moderno de ese nombre del que difiere por su final trágico (y, hubiera podido añadir, por la carencia de peripecias novelescas). La opinión de Guarini aludida en el texto se halla en el *Compendio*, editado a continuación de *Il pastor fido* por G. Brognoligo, Bari, 1914, pág. 223.

Tampoco la división en actos permite suponer vacilación sobre el género literario de *La Celestina* en autores y editores.¹⁶ Asimismo, los autores de las imitaciones, a los que ya no se puede achacar la confusión medieval sobre los conceptos de comedia y tragedia, intitulan así sus producciones (*Comedia Thebayda*, *Tragedia Políciana*, etc.), salvo Sancho de Muñón que mantiene para la suya el nombre de tragicomedia. La *Penitencia de amor* de Pedro

¹⁶ Véase la Carta de “El auctor a vn su amigo”, pág. 7: “acordé que todo lo del antiguo auctor fuese sin diuisión en vn aucto o cena incluso, hasta el segundo aucto”. Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XX, y Cejador, nota, juzgaban inconcebible que Rojas confundiese acto y escena, pero tal confusión es muy explicable en el siglo xv. Plauto y Terencio dividieron sus comedias en un número variable de escenas; la pedantería de los críticos romanos impuso arbitrariamente la división en cinco actos en las obras de Terencio desde la época de Varrón, según se cree, pero las obras de Plauto no se prestaban al retaceo y, en efecto, los manuscritos lo desconocen; la actual división en cinco actos deriva de la edición de Juan Bautista Pío, Bolonia, 1500. La división de las tragedias de Séneca en cinco actos es asimismo imposición no siempre acertada de los editores del siglo xvi (cf. Duckworth, págs. 98 y sigs., y L. Herrmann, *Le théâtre de Sénèque*, Paris, 1924, págs., 336 y sigs.). De ahí que la mayor parte de las comedias humanísticas conozcan no más que la división en escenas, y que algunas (la *Poliscena*, por ejemplo) sólo tardíamente hayan sido reestructuradas en actos. De ahí que Rojas y sus imitadores vacilen en la nomenclatura: la *Comedia Thebayda*, la *Penitencia de amor*, la *Comedia Seraphina*, la *Comedia Ypólita*, la *Segunda Celestina*, la *Comedia Florinea* se dividen en escenas; la *Tragedia Políciana*, en veintinueve actos. Muchas de aquellas escenas son verdaderos actos: la escena tercera de la *Comedia Seraphina*, por ejemplo, comprende el diálogo entre Davo y Pinardo y monólogo de Pinardo en la calle, el diálogo entre Pinardo y Artemia a las puertas de ésta; el diálogo entre Pinardo y Violante y luego entre Pinardo y Seraphina en la cámara de Artemia; el soliloquio de Seraphina y su diálogo con Violante en su propia cámara. Pero a partir de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón, 1542, las imitaciones adoptan la forma docta en cinco actos subdivididos en escenas: así las comedias *Eufrosina*, *Selvagia*, *Doleria*, *La Lena* y *La Dorotea*. En el teatro representado, la división en actos y escenas parece haberse impuesto más lentamente todavía. El teatro de Gil Vicente no conoce división formal alguna; breves acotaciones sobre el movimiento de los personajes indican de hecho la sucesión de las escenas (salvo en la *Comedia de Rubena*, en tres *cenar* precedidas cada una de una breve introducción en prosa): es elocuente el contraste con las dos comedias de Sá de Miranda que, por remedar en todo la *commedia erudita* italiana, adoptan también la división en cinco actos y las correspondientes escenas. La perdida *Farsa de la Constanza* de Cristóbal de Castillejo tenía siete actos, e igual número ofrece la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda. Las comedias de Lope de Rueda y de Alonso de la Vega desconocen la división en actos y muestran de seis a ocho escenas, con excepción de la *Comedia de la duquesa de la Rosa*, que no presenta división alguna. De las nueve comedias de Juan Timoneda, cuatro se dividen en escenas en número de siete a catorce, una se divide en cinco jornadas (*Comedia llamada Aurelia*) y las restantes no ofrecen división. A tal punto tarda en abrirse paso dicha novedad renacentista, que aun al adaptar a Plauto y a Ariosto, los comediógrafos españoles del siglo xvi no admiten la división en actos y escenas: así, Francisco López de Villalobos, *Comedia de Plauto llamada Anfitrion*, 1515; Fernán Pérez de Oliva, *Comedia de Anfitrion*, 1529; Juan Timoneda, *Comedia de Anfitrion*, *Comedia de los Menenos*, *Comedia llamada Carmelia* (con situaciones de *Il negromante* de Ariosto), 1559, y *Farsa llamada Trapacera*, 1565 (imitación de *La Lena* de Ariosto). Por otra parte, “escena” parece haberse empleado en el sentido vago de ‘pieza de teatro’ por lo menos hasta mediados del siglo xvi, según prueba el *Auto da natural invenção* de António Ribeiro Chiado (ed. Conde de Sabugosa, Lisboa, 1917, págs. 87 y sig., vs. 540 y sigs.): *Nunca fostes em Italia / onde se fazem comedias? / Ora ouvi-me uma grandeza / que vi dentro em Veneza: / vi que se representou / una scena que durou / seis horas*; cf. la evolución semántica paralela de “acto” o “auto”.

Manuel Jiménez de Urrea, cuyo título no brinda indicación sobre el género, la ofrece en el Prólogo, según se ha visto: su composición dialogada de tema amoroso es, como su modelo *La Celestina*, una “terenciana obra” o, dicho en otros términos, un derivado del teatro romano. Análogamente, cuando Juan Luis Vives en su tratado *De causis corruptarum artium*, II, 1531, condena por inmoral la comedia romana, el ejemplo que defiende, siempre dentro del género dramático, es el del autor “que en nuestra lengua escribió la tragicomedia *Celestina*, pues al proceso de los amores y a aquellos goces voluptuosos enlazó el más amargo final”. Y los discípulos de Vives que poco antes habían vertido *La Celestina* al inglés, la adaptaron a la forma corriente en el teatro de sus tiempos, y no, por ejemplo, al diálogo puro, que Vives cultivó, ni a la forma narrativa en prosa o verso.¹⁷

¹⁷ En las palabras de Jiménez de Urrea citadas en la pág. 8, se basa el Profesor E. J. Webber, “*The Celestina as an arte de amores*”, en *Modern Philology*, LV (1958), 145-153, para postular un nuevo género literario, el “arte de amores”, que englobaría toda obra amorosa, no estrictamente lírica, de los siglos xiv a xvi: el *Libro de buen amor*, por ejemplo, el *Bursario* o traducción de las *Heroidas* y el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, los relatos de Johan Rois de Corella *Tragèdia de Caldesa* e *Història de Jason e Medea*, la novela caballeresca *Tragèdia ordenada per Mossen Gras, la qual es part de la gran obra dels actes de famos caualler Langalot del Lac*, la novela sentimental en latín y en castellano, *La Celestina* y la *Penitencia de amor* del propio Urrea. Rasgos distintivos del género serían la materia amorosa y la ocasional asociación con los términos comedia o tragedia, vagamente entendidos como designaciones de tono y estilo (págs. 147b y sigs.). Desde luego, semejante “definición” es incompatible con el concepto mismo de género literario, ya que la única modalidad inherente es la naturaleza del contenido, mientras la naturaleza de la forma no puede ser más diversa. En segundo lugar, no hay ejemplo alguno de la expresión “arte de amores” fuera del Prólogo de la *Penitencia de amor*, que en nada autoriza a interpretarla como rótulo de un nuevo género literario más bien que a tomarla en el sentido usual de ‘manera’ o, a lo sumo, ‘enseñanza de amores’. A diferencia de Rodríguez del Padrón, Rois de Corella y otros, muestra Jiménez de Urrea clara comprensión de la comedia terenciana como forma puramente dialogada, sin narración supletoria, y todo lo que viene a decir es, pues, que un corriente tratamiento literario del amor procede por cartas y por diálogo dramático. El Profesor Webber, pág. 149b, aplica esta descripción a la novela sentimental, si bien las “cenas”, es decir, la serie de puro diálogo, le son inaplicables. Es posible que las cartas aludan a la novela sentimental y las “cenas” a *La Celestina*, marcando muy netamente los distintos vehículos de la persuasión amorosa en la una y en la otra; y también es posible que Urrea ya tomara en cuenta las primeras imitaciones, como la *Comedia Thebayda*, que reúne carta y diálogo, ni más ni menos, aunque por muy diferente estilo, que la propia *Penitencia de amor*. La inclusión de *La Celestina* en el género “arte de amores” explicaría su título, lengua (romance, no latina) y desenlace trágico, los tres sin precedentes en la tradición del teatro antiguo y medieval (págs. 150b y sigs.): la verdad es que el título y el desenlace trágico poseen precedente en la novela sentimental (cf. n. 4, y *Melibea*, n. 21), la elección de lengua vulgar posee paralelo si no precedente en *La Venexiana* (para no decir nada de la versión del *Pamphilus* en el *Libro de buen amor*), y el hecho de agrupar varias obras más o menos relacionadas con *La Celestina* en un nuevo género ni quita ni pone a la aclaración que cada una de ellas ofrece por separado. Lo que sí juzgo irrefragable en el trabajo del Profesor Webber es la conclusión (págs. 153a y sig.), que puede resumirse así: Rojas se propuso componer una obra dramática de asunto amoroso, a la vez cómica y trágica. Irrefragable, como que parafrasea fielmente lo que Rojas dijo en su título con claridad y elegancia infinita: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. La cita de Vives está tomada de la ed. de sus *Opera*, Basilea, 1555, t. 1, pág. 367: *In quo sapientior fuit qui nostra lingua scripsit Celestinam tragicomœdiam, nam progressui amorum et illis gaudiis uoluptatis*

Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua* no sólo critica el estilo de *La Celestina*, sino también su trazado de caracteres, pero no dice palabra acerca de su género literario, cosa sorprendente si de veras ese género hubiese constituido una rara novedad. Ya se ha indicado que Giraldo Cintio asociaba la comedia aristofánica y la *Tragicomedia*, rechazando a ambas, en nombre de la comedia romana, por sus excesos satíricos y por su escasa intriga;¹⁸ pero no parece haber negado a *La Celestina* su calidad dramática, que precisamente tal asociación da por sentada. Como la da por sentada Juan Timoneda cuando deplora como imperfección de *La Celestina* sus largas proporciones, que la hacen difícil de representar (*Las tres comedias*, 1559 en *Obras*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, 1948, t. 2, pág. 247):

El autor a los lectores. Cuán aplazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea, y el otro que hizo la *Tebaida*. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables. . .

b) *Opiniones del siglo XVII.* — El florecimiento de la comedia del Siglo de Oro agudizó la conciencia crítica de los lectores del siglo XVII, y algún eco de esta nueva actitud se revela tanto en los estudiosos de *La Celestina* como en los dramaturgos que, para aquilatarla debidamente, toman distancia de sus propias creaciones. Entre los primeros destaca Gaspar de Barth quien, en la *Disertación* que encabeza su versión latina de la *Tragicomedia*, Francfort, 1624, la llama varias veces *ludus* ‘pieza de teatro, drama’, y la distingue netamente del diálogo puro, de la novela pastoril y de la novela corta. Aunque ofuscado por su obsesión pedagógica (cf. *Los caracteres, Generalidades*, págs. 296 y sig., 303), Barth ensalza el valor artístico de *La Celestina* como drama: el libro entero demuestra ser un drama donde las acciones son tan agradables y los personajes guardan tal compostura que necesariamente todos fijan su atención en él como en un suceso verdadero, todavía presente a los ojos. En otro instructivo pasaje, Barth defiende el uso de la prosa en *La Celestina*, contra la práctica general antigua y moderna, por tratarse de una obra dramática que ha renunciado al adorno del verso así como a la pompa superflua de la representación escénica.¹⁹ ¿Percibió también Barth la diferencia de concepción entre

exitum annexit amarissimum. Sobre el *Interlude of Calisto and Melibæa*, de autor desconocido, cf. *La acotación*, n. 9.

¹⁸ El primero de los pasajes en cuestión (ed. citada, pág. 31) está mutilado, pero se ve que, como el segundo pasaje (pág. 99), tachaba a la “comedia antigua” y a su presunta imitación castellana de satíricas y bufonescas. También parece seguro que ponía reparos a *la maniera delle favole e quanto al nodo e alla . . . soluzione, delle quali convenienze è stato imitatore sovra tutti gli altri l'autore della Celestina*. Quizá el parangón de Rojas con los autores de la “comedia antigua” en las coplas de Proaza, las escenas arriscadas de los actos VII, XIV y XIX, la diversidad de lugar y tiempo dieran pie a la disparatada convicción de Giraldo Cintio.

¹⁹ *Edidit quidem paulo ante hunc ludum, Dialogum Petri Aretini . . . quo Dialogo metricum arcanæ fraudes cauendæ proponuntur . . . , amcenissimum et elegantissimum Gasperis*

La Celestina y la comedia europea de los siglos XVI y XVII? A ello parecería apuntar el hecho de que en la portada no la llama sencillamente *ludus*, como en la Disertación, sino *liber . . . instar ludi conscriptus*, 'libro redactado a manera de drama': como si en el instante final de componer la portada, la percepción de los desvíos específicos de *La Celestina* respecto de la comedia en boga se hubiese sobrepuesto a la percepción de su género dramático, innegable por obvio.

Nadie mejor que Lope de Vega caló la virtualidad de esa forma dramática tan distinta de la que él había forjado. Ya es significativo que en su novelita *Las fortunas de Diana* llame a *La Celestina* "tragedia famosa". Lope, en efecto, parece haberla visto no como tragedia heroica (es decir, la estatuida por los intérpretes italianos de Aristóteles) ni como tragedia conforme a su propio concepto (es decir, pieza de tema mitológico, legendario o histórico con final cruento), sino, para hablar en jerga moderna, como tragedia realista, como representación de un caso con desenlace fatal, pero sin personajes principescos consagrados por los libros, y al que el ambiente local y contemporáneo, minuciosamente evocado, y el uso de la prosa dan garantía artística de veracidad. La estructura de *La Dorotea* muestra a Lope recubriendo con elementos formales de la tragedia heroica, a modo de irónica concesión a los clasicistas (la división en cinco actos, los coros, el mensajero), una concepción teatral aprendida en "la tragedia famosa de *Celestina*". Y acredita su nunca bastante alabada intuición de dramaturgo el que, sin dejarse cegar por su prejuicio de autor ni por el prestigio de la crítica erudita, vio claramente que ni su tragedia ni la tragedia heroica eran el molde adecuado para verter aquella su historia vivida que, por serlo, no se le dejaba recortar, como las historias halladas en los libros, en un argumento planeado con elegante geometría, distribuido entre personajes tipificados y expresado, para mayor alejamiento de lo cotidiano, en formas fijas de versificación. Por eso basó su "acción en prosa" en la estructura de *La Celestina*, culminación genial del largo esfuerzo de la comedia humanística por acoger la variedad individual de hombres y ambientes, que los dos teatros más familiares excluían: no puede exigirse más claro reconocimiento del género dramático de *La Celestina* y, dentro de él, de su forma específica.²⁰

*Gilli Librum de amoribus Dianæ . . . , paris genii Georgii de Monte Maiore Pastoralia . . . insignia Milesiarum . . . uolumina, ex omnium idiomatum selectis fabulis et historiis (pág. *6 verso). Nimirum cum uniuersa series scriptionis ludum et fabulam fateatur tantaque sit suauitas actionum et concinnitas personarum ut uelut rem gestam et adhuc sub oculos uersantem necesse sit plurimorum animos in id solum intentos efficere . . . (**1). Hoc etiam scriptor noster prudentissime fecit quod non adstricto numeris, sed libero sermone hunc ludum deluserit, contra quidem antiquitatis et sanctiones et usum ipsum omnium temporum . . . Neque uero opus est ad talia in ora usumque proferenda ueteribus ceremoniis aut theatralibus pompis chorisue, multo minus histrionum desultationibus; itaque metrorum quoque leges bono iure eruditus et Latinis auribus relictæ sunt (**3 y sigs.). Nicolás Antonio, que cita largamente el juicio elogioso de Barth en su artículo sobre *La Celestina*, también la llama *ludus: celeberrimi illius opusculi seu comici ludi*, 'aquella famosísima obra breve o pieza cómica'.*

²⁰ Cf. E. S. Morby, "Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope", en *Hispanic Review*, XI (1943), 185-209, y la introducción a su edición de *La Dorotea*, Berkeley y Los Angeles, 1958, pág. 9 y sigs.

Reconocimiento no menos franco —a la debida distancia artística— es el de las comedias en prosa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, tentativas no muy discretas de fundir la comedia del Siglo de Oro con *La Celestina*. Como aquélla, dichas obras se disponen en tres actos con exposición narrativa al principio, paran en casamiento, presentan intrigas paralelas, situaciones típicas (pareja de hermano y hermana en amores con otra pareja correspondiente en *El sagaz Estacio*, engaño con disfraz de otro sexo en *La sabia Flora Malsabidilla*) y categorías asimismo típicas de personajes (caballeros, damas, figurón, sirviente gracioso). Pero Salas Barbadillo era ante todo satírico y costumbrista, y para la pintura y comentario de la mala vida de sus tiempos la comedia del Siglo de Oro le venía estrecha. Por eso vuelve los ojos a *La Celestina*, que le brindaba un molde dramático mucho más adecuado, a la vez que situaciones y personajes no estereotipados. Una nota muy peculiar de dichas comedias en prosa es rozar varias convenciones de la comedia del Siglo de Oro y resolverlas en forma original; otra es la imitación patente de la técnica de *La Celestina*, principalmente en el aparte, el monólogo de introspección sentimental, la libertad de lugar y tiempo, el retrato recíproco de los personajes. La amalgama de los dos incompatibles fórmulas no se logró plenamente, pero el hecho de haberla ensayado confirma la clasificación de *La Celestina* como comedia, que Salas Barbadillo hace en la dedicatoria de su primera tentativa.²¹ Nótese además que estas comedias en prosa reflejan la admiración de Salas Barbadillo a la forma dramática de *La Celestina*, ya que la admiración a su contenido (limitada al mundo del hampa) se refleja en obras que evitan la imitación formal, en la comedia en verso *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, por ejemplo, o en la novela *La ingeniosa Elena, hija de Celestina*.

Así, pues, en los siglos más cercanos a la *Tragicomedia* nadie le regatea en teoría su naturaleza dramática, y en la práctica es modelo formal de obras exclusivamente dramáticas, mientras, por otra parte, su carácter de novela o su peculiaridad de contener en germen el drama y la novela escapó por igual a todos sus críticos e imitadores.

²¹ *El sagaz Estacio*, escrita en 1613, impresa en 1620, ed. F. A. de Icaza, Madrid, 1924, pág. 86: “en Castilla no tenemos más que una [comedia en prosa], que es *La Celestina*, bien que ésta, aunque única, es de tanto valor...”. Véanse los siguientes desvíos de convenciones de la comedia del Siglo de Oro: en *El sagaz Estacio*, don Pedro se muestra moderado y razonable en materia de honra, y convierte a su conducta a don Sancho, que estaba a punto de asumir el papel de hermano pundonoroso; los hijos no disimulan su dureza y egoísmo para con el padre, y los criados presentan fisonomía distinta entre sí. En *La sabia Flora Malsabidilla*, 1621, don Teodoro está definido en la exposición como un figurón despreciable y así actúa en un par de escenas, pero luego Salas Barbadillo desecha sus rasgos caricaturescos, y lo convierte en un personaje simpático por su ternura fraternal y su apasionamiento amoroso; la trivialidad de la inevitable boda en el desenlace está neutralizada por la ironía cervantina con que don Teodoro oscila entre verdad y engaño y, a consecuencia de un impecable raciocinio, ancla firmemente en el engaño. *El cortesano descortés*, 1621, ofrece la singularidad de un criado sagaz y desleal (imitación evidente de Sempronio), de una suegra nada caricaturesca, de un galán casado cuya esposa no se entera de su infidelidad, de unas damas que apenas se ocupan en amores. Para la clasificación como novelas de estas comedias en prosa de Salas Barbadillo, introducida por los críticos y editores modernos, cf. n. 29.

c) *Opiniones a partir del siglo XVIII*. — Pero desde los primeros años del siglo XVIII, el siglo de la codificación neoclásica, y no en España sino en países más dóciles a la imitación grecorromana, surge el rechazo de la forma dramática de *La Celestina*. Que yo sepa, la primera manifestación de esta nueva actitud se encuentra en la adaptación inglesa anónima de 1707. El verso de Horacio impreso como lema revela cuál era la piedra de toque del drama para los adaptadores; además, en el prefacio, juzgan a *La Celestina*, a *Monster as to the Conduct, unworthy the Name of a Tragedy, Comedy, Tragicomedy, or any thing relating to the Theatre, it having no less than 21 Acts*. Aunque ufanos de no ceñirse servilmente a las unidades de lugar y tiempo, no dejan de notar que sus libertades están lejos de la licencia de *La Celestina: in which Play the Action lasts as many Days as it does Hours in this. Indeed his Work is properly Dramatical Dialogues*. O sea: puesto que no se reduce a cinco actos y no respeta las unidades de lugar y tiempo, *La Celestina* es una serie de diálogos dramáticos con unidad de acción (*the Action however seems to be regular*).²²

En 1738 apareció en París el *Theatro español* de Louis Adrien Du Perron de Castera (1705-1752), joven compilador que tuvo la desventura de imprimir el siguiente párrafo:

*Pour des Tragedies les Espagnols n'en font point; car on ne sauroit donner justement ce titre a quelques-uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le meriter; telles sont La Celestine et L'Ingenieuse Helene, qui ne peuvent passer tout au plus que pour des Romans en Dialogues.*²³

El rótulo de Perron de Castera hizo gran fortuna en España, y si se repara en lo insignificante del autor, en lo inexacto de sus observaciones y en lo anti-pático de su tesis para el amor propio español, fuerza es admitir que alguna razón poderosa hubo para tal fortuna. La razón es, evidentemente, la actitud de la crítica neoclásica ante el género advenedizo de la novela. Aristóteles y Horacio proporcionaban el marco tripartito épica-drama-lírica, y al principio no faltaron conatos de asimilar la novela al primero o al segundo de los géneros

²² *The Life of Guzman d'Alfarache or the Spanish Rogue. To which is added The Celebrated Tragicomedy Celestina. In two volumes. Written in Spanish by Mateo Aleman. Done into English from the New French Version, and compar'd with the Original. By several Hands, Londres, 1707. La Celestina se halla al final del t. 2 con este título: Celestina or The Spanish Bawd. Taken from the Spanish Play of Mateo Aleman, Author of Guzman. Reduc'd from 21, as it is in the Original, to 5 Acts, and adapted to the English stage. Neue minor quinto, neu sit productior actu / fabula. Hor. ad Piso. Ocupa una página no numerada de prefacio y 102 de texto. He consultado esta obra en el ejemplar que el benemérito Ticknor regaló a la Boston Public Library, y me complazco en agradecer la amabilidad de su bibliotecario, Señor Luis M. Ugalde. Compárese con la opinión de los adaptadores ingleses la de Blas Nasarre en su ed. de las *Comedias y entremeses* de Cervantes, Madrid, 1749, B 3, pág. a, que dice acerca de la *Florinea, Selvagia, Celestina* y *Eufrósina* "diálogos que llamaron [sus autores] comedias, pero muy largos e incapaces de representarse", si bien elogia sus "pinturas y retratos al natural, caracteres y pasiones". A buen seguro, el prefacio de la adaptación inglesa no determinó el dictamen de Nasarre, antes bien la coincidencia refleja la reacción espontánea de críticos condicionados por un mismo credo estético.*

²³ Copio según la cita de Agustín de Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1750, t. 1, pág. 6, pues la obra original me es inasequible.

admitidos. Pero su autonomía se impuso, merced a su pujanza y difusión, a la vez que su variedad de forma e inspiración dificultó su concepción neta como género literario: novela fue durante largo tiempo cuanto no era claramente epopeya o drama clásicos. Y al cajón de sastre de la novela vino a parar, por consiguiente, *La Celestina*, agregándose el adjetivo “dialogada” para salvar el hecho, imposible de disimular, de que es toda acción en diálogo, sin suplemento narrativo.²⁴ De ahí la significativa reacción de Montiano al párrafo transcrito: remite indignado a Perron de Castera a la bibliografía de Nicolás Antonio para que se entere de las tragedias españolas, le rectifica los títulos (“pues no se llama ni se llamaron nunca sino «tragicomedia» la primera... y «novela» la segunda”), pero no hace la objeción que Salas Barbadillo hubiese hecho, a saber, que *La Celestina* tiene tan poco del género novela como *La ingeniosa Elena* del género diálogo. Más aún: Montiano está en completo acuerdo con el compilador en cuanto a la clasificación de *La Celestina*, según lo muestra al juzgar una de sus más literales imitaciones, la *Tragedia Policiana* que, quizá por su oscuridad, le permitía más franqueza.²⁵ Análoga fluctuación revela Luis

²⁴ Para los conatos de identificación de la novela con la epopeya y el drama, véanse los siguientes testimonios. Minturno, *L'arte poetica*, pág. 3: *Molti dialogi degli antichi e molti mimi, che altro sono che prose poetiche...? Nè altro sono le Novelle del Boccaccio; nè oggi le commedie si scrivono altramente che in prosa, bench'io non laudi in questo i nostri moderni...*; Quijote, I, 47; “Porque la escritura desatada destes libros [las novelas caballerescas] da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria, que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso”; Lope, *La desdicha por la honra (Novelas a Marcia Leonarda)*: “Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte”; *Falso Quijote*, prólogo: “Como casi es comedia toda la *Historia de don Quijote de la Mancha*... Conténtese [Cervantes] con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas”. Ejemplos franceses e ingleses en A. A. Mendilow, *Time and the novel*, Londres, 1952, págs. 40 y sig., 203. Sobre las vicisitudes del concepto de novela, véase J. F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España*, Valencia, 1955, págs. 5 y sigs., 40 y sigs., 77 y sig., 173 y sigs.

A veces esa identificación parece partir de una incapacidad para el enfoque formal: así, Gregorio Mayáns, que en su *Vida de Cervantes*, 1737, cita *La Celestina* y *La Eufrósina* como las mejores comedias hispánicas (§§ 151 y 175), justifica los episodios del *Persiles* (que en conjunto es una “tragicomedia en prosa”, § 176) porque no falta en ellos “otra cosa para la composición de una perfecta tragedia sino la disposición dramática, coro y aparato escénico” (§ 157), es decir, no falta otra cosa que componer la tragedia; nótese también en los §§ 159-162, cómo disuelve el concepto de novela en el de comedia, égloga, sátira, entremés. Para mayor confusión, durante el siglo XVIII la novela cultiva asiduamente diversos modos de variación formal: está en auge la novela epistolar y también se cultiva la dialogada. Mendilow, pág. 117, n. 48, cita *The disguise, a dramatic novel*, 1771, de autor anónimo, sin aclarar si se trata de un relato autobiográfico animado por la réplica de un oyente (como *El coloquio de los perros* y *El donado hablador*) o si (como en las novelitas de Thomas Love Peacock, que en espíritu pertenecen al siglo XVIII) un relato novelesco, ramplón de intento, sirve de marco a varios diálogos satíricos. Una novela exclusivamente dialogada como *Le dîner en ville* de Claude Mauriac, París, 1959, postula la predilección de nuestros tiempos por el buceo psicológico y su despego por la acción externa (ver cap. XI, *Los caracteres. Generalidades*, págs. 287 y sig.).

²⁵ *Discurso*, pág. 9: “En ella sí que se puede verificar lo que asegura el autor francés; porque es verdaderamente una novela trágica, y no otra cosa. Su misma división prueba su

José Velázquez en sus *Orígenes de la poesía española*, 1754: por una parte se adhiere a las citadas observaciones de Nasarre, o sea, reconoce el carácter dramático de *La Celestina* y de sus imitaciones, que estudia en el capítulo consagrado a la comedia, a la vez que agrega: “estas comedias, como quiera que eran largas, no podían representarse”; pero por la otra se hace eco del juicio de Montiano y conviene en que la *Tragedia Policiana* “de nada tiene menos que de tragedia”. Como era de esperarse, la traducción alemana de J. A. Dieze (Gotinga, 1769), que ha atestado de desatinos eruditos las modestas páginas del original, también le enmienda la plana en este particular, empleando a más y mejor el rótulo a la moda: “novela dialogada”.²⁶

Este híbrido concepto, que sólo pudo emanar de la incapacidad de la crítica dieciochesca para clasificar formas ajenas a la preceptiva tradicional, satisfizo al más grande de los neoclásicos españoles, y a él debe su duradera vigencia. Pues a diferencia de Montiano y Luzán o de Martínez de la Rosa y Lista,²⁷ Moratín no anotó esa fórmula en un tratado cuya autoridad dependía

irregularidad, pues consta de veinte y nueve actos, que deberían llamarse, a más justa causa, escenas; y de diez y nueve actores, que es número incapaz de reducirse al método de la tragedia”. Luzán, que sigue fielmente a Montiano en lo que toca al teatro anterior a Lope, repite sus conceptos en el párrafo sobre *La Celestina* agregado en la segunda ed. de su *Poética*, 1789, t. 2, pág. 42: “Dije que haría mención de otra clase de dramas en prosa que a fines del siglo xv y principios del xvi se escribieron para leídas y no para representadas, y lo ejecutaré brevemente, porque no siendo dramas teatrales, sino una especie de novelas en acción, no pertenecen a mi instituto”.

²⁶ Pág. 307: “[*La Celestina*] consta de 21 actos que más bien podrían llamarse secciones; no parece estar hecha para la representación, y por eso es más apropiado tenerla por una novela dialogada . . .”; pág. 310: “[*La Segunda Celestina*] es tan poco un drama como la primera, antes bien es una novela en prosa escrita en diálogo . . .”; págs. 312 y sig.: “Todas las piezas hasta aquí citadas son, como ya se ha recordado a propósito de algunas, muy largas, y novelas o tratados de moral en diálogo”. A la inversa, si F. Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Gotinga, 1804, t. 3, págs. 129 y sigs., 280, designa a la *Tragicomedia* como “novela dramática” irrepresentable, sus traductores españoles mantienen todavía la calificación de drama, aunque admiten que el número de sus actos hace creer que “no fue destinada para el teatro” (trad. de J. Gómez de la Cortina y N. Hugalde y Mollinedo, Madrid, 1829, págs. 47 y sigs.).

²⁷ Martínez de la Rosa, en el *Apéndice sobre la comedia española* que acompaña su *Poética*, redactado entre 1823 y 1827, muestra un vaivén de opinión casi cómico (cito por la ed. de sus *Obras completas*, París, 1845, t. I, pág. 153a): “aunque lleve el título de *tragicomedia* (probablemente por tener alegre curso y desastrado fin) no es propiamente dramática ni hecha para representarse; mas aunque no sea sino una *novela en diálogo*, es forzoso hacer de ella mención en este escrito, no sólo porque encierra todas las semillas del drama, aun cuando no lo sea, sino porque me parece que esa célebre obra, y las muchas que a su ejemplo se compusieron después, fueron otros tantos pasos ventajosos para la dramática, y no dejaron de tener influjo en el teatro de España, o por mejor decir, de Europa. Invención, interés, caracteres bien descritos, estilo puro y ameno, diálogo natural y fácil, chistes y *do-naire* . . . dieron grandísima fama a esta composición . . ., y su extraordinaria celebridad incitó a muchos ingenios a dedicarse a esa clase de composiciones, que no entraban ciertamente en el terreno del drama, pero que ya tocaban sus límites”. Lista, en sus *Lecciones de literatura española*, Madrid, 1836, que recogen en forma de libro su curso del Ateneo, explica con candor la principal causa de la nueva designación, que escritores de más empaque disimulan (págs. 48 y sigs.): “especie de novela dramática . . . *La Celestina* nunca habrá sido un drama escénico. Tiene unas dimensiones colosales y abunda en episodios.

de la boga de su escuela, sino en un valioso trabajo de investigación, los *Orígenes del teatro español*, de consulta imprescindible hasta nuestros días. Ya el prólogo muestra el malestar clasificatorio que *La Celestina* y sus imitaciones infligían al crítico (Madrid, 1830, págs. 5 y sig.):

En este catálogo sólo se incluyen las piezas dramáticas que se representaron o pudieron representarse en los teatros de la nación, privados o públicos; no se habla de las obras que con el título de comedias, tragedias, tragicomedias, fueron tan abundantes en el siglo xvi, que componen crecidos volúmenes y nunca se hicieron para representarse ni es posible hacerlo. A excepción de *La Celestina*, origen primero de esta clase de composiciones, a quien la prosa y diálogo castellano debieron conocidos adelantamientos, se ha omitido hablar de las otras, porque no siendo obras de teatro, piden una clasificación distinta, y no conviene mezclarlas con las que se hicieron para representarse en él.

Más vacilante es el párrafo del texto que concierne a *La Celestina*, pues comienza por calificarla de novela dramática y acaba incluyéndola en el género escénico (págs. 26 y sig.):

Fue contemporáneo de Juan de la Encina el célebre Fernando de Rojas, continuador de la novela dramática intitulada *Celestina*. Rojas, aunque no hizo su obra para el teatro, dejó en ella tan excelente diálogo en prosa que habiéndole imitado fueron muy pocos los que llegaron a igualarle. Con estos felices ensayos en el género escénico acabó el siglo xv.

La nota correspondiente repite la calificación, pero en el elogio que hace de *La Celestina* vuelve a vislumbrarse que para Moratín era ésta a pesar de todo una obra dramática, y abreviada por “un hombre inteligente” podía incorporarse sin obstáculo al repertorio neoclásico (págs. 88 y sig.):

Como la tragedia griega se compuso de los relieves de Homero, la comedia española debió sus primeras formas a *La Celestina*. Esta novela dramática, escrita en excelente prosa castellana, con una fábula regular, variada por medio de situaciones verosímiles e interesantes, animada con la expresión de caracteres y afectos, la fiel pintura de costumbres nacionales, y un diálogo abundante de donaires cómicos, fue objeto del estudio de cuantos en el siglo xvi compusieron para el teatro. Tiene defectos que un hombre inteligente haría desaparecer sin añadir por su parte una sílaba al texto; y entonces, conservando todas sus bellezas, pudiéramos considerarla como una de las obras más clásicas que ha producido la literatura española.

Un primer resultado de que Moratín confirmase con toda su autoridad la clasificación de *La Celestina* como novela fue que en 1846, al compilar el tomo tercero de la Biblioteca de Autores Españoles, Aribau la incluyó entre las pro-

Sería un drama si pudiera representarse en la China, donde principia el drama por la mañana, y los espectadores se van a sus negocios o a comer y cenar, y sigue. Este género de *La Celestina* fue imitado después: yo conozco o tengo noticia de tres novelas dramáticas. Así llamo a esos dramas largos o a esas novelas puestas en acción... A pesar de que ni la extensión de la obra, ni su división en 21 actos, ni su argumento bastante inmundo permitían representarla..., abunda sin embargo en bellezas dramáticas... [las cuales] hacen sospechar con razón que Naharro, Lope de Rueda y sus imitadores en el género de la comedia novelesca, se propusieron seguir por modelo al autor de *La Celestina*, aunque reduciendo sus dramas a dimensiones más a propósito para la representación”.

ducciones de los *Novelistas anteriores a Cervantes* “como una novela dialogada” y, aparte las consideraciones usuales sobre su longitud e irrepresentabilidad (“una representación de veinte y un actos, algunos de no corta medida, y divididos la mayor parte en escenas que exigen mudanza de aparato, hubiera sido insoportable”), se afanó, como se ha visto, en invalidar la designación de tragicomedia contenida en el título. A su vez, Eugenio de Ochoa no pudo renunciar a *La Celestina* en el Apéndice que agregó a su edición de los citados *Orígenes del teatro español* (*Tesoro del teatro español desde su origen [año de 1356] hasta nuestros días*, París, 1838, págs. 223-235), contradiciendo así el dictamen de Moratín, pero en su *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, París, 1847, t. 1, pág. XIII), aparea *La Celestina* con las *Guerras civiles de Granada*, “dos novelas . . . muy notables ambas (aunque no sabemos hasta qué punto puede aplicárseles la calificación de novelas)”, llama a la primera “novela dramática”, y no da más excusa de no incluirla en la presente colección que el haberla incluido ya en el *Tesoro del teatro*. Es lógico que la opinión de Moratín, confirmada por la de estos editores que hacían accesible la literatura española antigua, se impusiese a los críticos extranjeros, a veces contra su mejor entender. Así, A. Germond de Lavigne, en el prefacio de su traducción (París, 1841; cito por la ed. de 1873), comienza por hacer de *La Celestina* la piedra fundamental del drama español (pág. VII) e insiste en que, si bien diferente del drama de Lope y Calderón, “no es una novela, y en la forma dialogada . . . , en la división . . . en actos . . . , es fácil observar la intención de hacer de ella más que un relato, más que una novela como las de la época. Es positivamente una obra de teatro, desde el punto de vista de la época . . . , y por lo menos tan representable como los breves dramas y églogas de Juan de la Encina y las primeras comedias de Torres Naharro” (pág. VIII). Pero, ¿cómo resistir al más erudito investigador del teatro español primitivo? Germond de Lavigne cita, pues, a Moratín y sin más ni más adopta su fórmula: “Medio drama y medio novela, novela (*nouvelle*) dramática, como la llama Moratín . . .” (pág. IX). Menos discutido todavía es el juicio de Moratín entre los estudiosos de lengua alemana: E. von Bülow estampa como título de su traducción (Leipzig, 1843): *Celestina. Eine dramatische Novelle*, con la confusión adicional, introducida por Germond de Lavigne, de *Novelle* o *nouvelle* ‘novela corta’ por *roman* ‘novela’. El Conde de Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlín, 1845-1846, t. 1, pág. 156, coincide con el traductor francés en llamar a *La Celestina* “producto que corresponde mitad al drama y mitad a la novela”, pero al examinarla destaca su valor dramático, sin decir palabra sobre la “mitad” novelesca. Lo mismo, *La Celestina* es “novela dramática” y de ninguna manera “drama propiamente dicho” para L. Lemcke, *Handbuch der spanischen Literatur*, Leipzig, 1855, t. 1, pág. 148, quien no obstante la compara enfáticamente con las obras de Shakespeare (pág. 152) y no con las de ningún novelista. F. Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlín, 1859, transcribe sus autoridades (Moratín, Martínez de la Rosa, Lista, Germond de Lavigne, von Bülow) y, como todos éstos, pormenoriza el carácter dramático de *La Celestina*, no el novelístico, que es el que necesitaría demostración; señala sin explicarlas su “tendencia

hacia la novela” (pág. 284) y su “base novelística” (pág. 285), y aplaude a los recientes críticos españoles que la han llamado “comedia novelesca” (págs. 280 y 285). Las razones que aduce para estas fórmulas no son los reparos neoclásicos que hemos visto hasta ahora, sino la sorprendente noticia de que la forma de *La Celestina* “es, en realidad, épico-dramática. En ella se muestra todavía el drama en el amplio y drapeado ropaje épico, pero ya a punto de librarse de este ropaje embarazoso, para subir a la escena con más libre movimiento y rápido paso... De ahí que parece ocioso debatir si se la debe incluir en el género de la novela corta o del drama, pues surgió cabalmente en una época en que los géneros poéticos sólo comenzaban a separarse con cierta precisión” (págs. 280 y sig.).²⁸

Así, pues, la fórmula neoclásica “novela dramática”, remozada con el fantaseo romántico sobre la génesis de las formas literarias y revestida del prestigio de la ciencia alemana, se abre paso en las obras más importantes de historia literaria española, la de Ticknor (1849) y la de Amador de los Ríos (1865), bien que sus autores continúen insistiendo en sus méritos dramáticos. De igual modo, G. G. Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1871-1874, 5ª ed., y J. L. Klein, *Geschichte des Dramas*, VIII, *Das spanische Drama*, t. 1, Leipzig, 1871, repiten el dogma de *La Celestina* novela dialogada, a la vez que la ponderan ditirámbicamente como parangón y modelo del teatro de Shakespeare. Paradójico entre todos es el caso de Menéndez Pelayo, ya que su introducción al tercer tomo de los *Orígenes de la novela* contiene la más sensata e irrefutable defensa de la naturaleza dramática de *La Celestina* (págs. II y sig.):

[El autor] escribía con los ojos puestos en un ideal dramático, del cual tenía entera conciencia. Le era familiar la comedia latina, no sólo la de Plauto y Terencio, sino la de sus imitadores del primer Renacimiento. Este tipo de fábula escénica es el que procura, no imitar, sino ensanchar y superar... Todo esto lo consigue con medios, situaciones y caracteres que son constantemente dramáticos... *La Celestina* no es un mero diálogo ni una serie de diálogos... Concebida como una grandiosa tragicomedia, no podía tener más forma que el diálogo del teatro, representación viva de los coloquios humanos, en que lo cómico y lo trágico alternan hasta la catástrofe con brío creciente... El título de *novela dramática*... nos parece inexacto y contradictorio en los términos. Si es drama, no es novela. Si es novela, no es drama. El fondo de la novela y del drama es uno mismo, la representación estética de la vida humana; pero la novela la representa en forma de *narración*, el drama en forma de *acción*. Y todo es activo y nada es narrativo en *La Celestina*.

Lo increíble es que a renglón seguido Menéndez Pelayo echa a rodar su propio juicio y, ofuscado por el palabrerío de Wolf —a quien cita puntualmente, sin acordarse para nada de Moratín—, encabeza con la *Tragicomedia* su estudio de

²⁸ Sospecho que la designación de “comedia novelesca” aplicada a *La Celestina* por “recientes críticos españoles” es un malentendido del citado párrafo de Lista, quien muy sensatamente la aplica a las comedias de intriga de Torres Naharro y Lope de Rueda y no al supuesto género novelístico de *La Celestina*. Sospecho asimismo que la peregrina ocurrencia de derivar de la épica el drama y la novela de la España de fines del siglo xv es una síntesis mal digerida de las vaguedades románticas sobre la epopeya primigenia y de la comparación con Homero de que se vale Moratín (aludiendo a un dicho atribuido a Esquilo: Ateneo, VIII, 347 e) para ponderar el influjo de la *Tragicomedia* en el teatro del siglo xvi.

la novela, justificando el contrasentido con una declaración que rivaliza con las de su modelo en abuso metafórico y atropello de la historia (pág. III):

Pero ¿cómo prescindir de ella en una historia de la novela española? Así como la Antigüedad encontraba en los poemas de Homero las semillas de todos los géneros literarios posteriores..., así de la *Tragicomedia* castellana... brotaron a un tiempo [*sic*] dos raudales para fecundar el campo del teatro y el de la novela... La corriente del arte realista fue única en su origen [*sic*], y a ella deben remontarse así el historiador de la dramaturgia como el que indague los orígenes de la novela.

A decir verdad, es probable que Menéndez Pelayo echara mano de las vaguedades de Wolf para disimular de alguna manera su debilidad por incluirlo todo, sin respetar plan ni lógica: recuérdese aquel "episodio de cuatro volúmenes" de su *Historia de las ideas estéticas en España*, concebido lisa y llanamente como un manual de la estética europea en el siglo XIX. De hecho, semejante incapacidad de dejar a un lado el estudio sobre *La Celestina* fomentó la difusión de la fórmula que él mismo había condenado en las primeras páginas del tomo pegadizo de su obra: pocos han tenido presente la condena, mientras muchísimos han recordado que la investigación más extensa dedicada a *La Celestina* se encuentra en los *Orígenes de la novela*.²⁹

²⁹ Infinidad de obras escolares perpetúan hasta hoy la clasificación de *La Celestina* como "novela dialogada" y "novela dramática": así, por ejemplo, las de H. Dohm, Berlín, 1867; P. de Alcántara García, Madrid, 1872; E. Baret, París, 1884; P. Mudarra y Párraga, Madrid, 1903 (quinta ed.); J. Fitzmaurice-Kelly, Nueva York, 1898 (la ed. de 1926 suprime cuidadosamente toda referencia al género literario); Ph. A. Becker, Estrasburgo, 1904; Á. Salcedo Ruiz, Madrid, 1911; J. D. M. Ford, Nueva York, 1919; E. Mérimée, París, 1922; G. T. Northup, Chicago, 1925; E. B. Place, Madrid, 1926; M. Romera-Navarro, Boston, 1928; A. Mejía de Fernández, Barcelona, 1933; A. M. Espinosa, Nueva York, 1939; G. Pinardi, Cisano Bergamasco, 1941; Á. del Río, Nueva York, 1948; U. Gallo, Milán, 1952; G. Cirot y M. Darbord, París, 1956. Prueba el arraigo de la fórmula M. de Montolíu, *Literatura castellana*, Barcelona, 1929, quien la rechaza enérgicamente, pero así y todo estudia *La Celestina* en la novelística del siglo XV como ejemplar único de la novela de costumbres; otro tanto dígase de F. Vian, *Lineamenti di storia della letteratura spagnola*, Milán, 1953, donde se lee la afirmación histórica: "*La Celestina* è senza dubbio una «commedia» umanistica", anulada en la pág. siguiente bajo el rótulo rutinario de "romanzo dialogato". Entre las investigaciones especializadas que se hacen eco de la clasificación de *La Celestina* como "novela dramática" baste recordar A. Schaeffer, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, 1890, en cuyos dos tomos no asoma el nombre de la *Tragicomedia*; G. Reynier, *Les origines du roman réaliste*, París, 1912, que le consagra todo un capítulo y destaca la originalidad de su forma "intermedia entre la novela y el drama"; Castro Guisasaola, págs. 10 y sig., la llama "drama o novela en acción"; W. Kückler, "Die erste bekannte Ausgabe der *Comedia de Calisto y Melibea*", artículo escrito en 1932 y publicado en *Romanistisches Jahrbuch*, VI (1953-1954), 315-325, y sobre todo pág. 316 ("novela corta dramatizada, antes que drama. De todos modos, puede llamarse drama para la lectura [*Lesedrama*]. El autor nunca la destinó a la representación. Y con sus 16 ó 21 actos jamás pudo representarse") y pág. 320 ("En sí, todo acaba con la muerte de Melibea. Si el drama fuese un drama escénico, este último acto [el XXI] sería insoportable. Pero en un drama para la lectura cumple su finalidad, y el autor sabría para qué lo añadió"); M. Criado de Val, "Die dramatische Novelle *La Celestina* im Lichte der Stilforschung", conferencia pronunciada en Munich, 1955, según M. Kruse, "Stand und Aufgaben der *Celestina* Forschung", en *Romanistisches Jahrbuch*, VI (1953-1954), 338; la autora de este

Al fin de cuentas, ¿cuáles son los argumentos esgrimidos en favor de dichas designaciones? Dejando a un lado el debate sobre la acepción medieval de “comedia” y “tragedia”, introducido por Aribau, estos argumentos son:

1) Su longitud “excesiva”. Este reparo, enunciado ya en el prefacio de la adaptación inglesa de 1707, fue decisivo para las generaciones que habían aprendido en el *Arte poética* de Horacio a concebir el drama como la representación

artículo declara (págs. 339 y sig.) que *La Celestina* no puede designarse como drama ni como novela corta en sentido corriente, y que los términos “novela dramática” o “drama novelesco”, su presencia en los *Orígenes del teatro* de Moratín y en los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo prueban [sic] que no es susceptible de una clara coordinación conforme a la historia de los géneros literarios: precisamente es la historia de los géneros literarios la que muestra cómo la nomenclatura contradictoria es un resultado peculiar de la estética del siglo XVIII, no un rasgo inherente a la forma de la *Tragicomedia*. Cf. la versión inglesa de L. B. Simpson, *The Celestina, a novel in dialogue*, Berkeley y Los Angeles, 1955, y págs. VIII y sig.: “Esto es tragedia en su forma más pura... Nadie sabrá jamás por qué el autor eligió la forma dramática. No es nada probable que pensase llevar *La Celestina* a la escena. Los largos discursos, el filosofeo, la introspección parecerían excluir tal posibilidad, aunque sin duda ahí están los elementos de un gran drama... La única narración dramática que el autor debía seguir era el drama clásico, esto es, en cuanto al diálogo... Así, he llamado a *La Celestina* una novela en diálogo. Es la primera novela verdadera que aparece en Occidente... No hay descripción ni intervención del autor. Los personajes se revelan a sí mismos y recíprocamente en forma completa y adecuada...” También M. Bataillon califica *La Celestina* de “ficción novelesca toda en diálogos”, y considera que su lugar es “la ficción precervantina” en que la colocó Aribau (“Résumé des Cours de 1956-1957”, págs. 6 y 11, extracto del *Annuaire du Collège de France*, LVII [1957], 438-449). La designación de “novela dramática” o “novela dialogada”, creada para *La Celestina*, cegó a los críticos al punto de impedirles discernir la estructura de las obras dialogadas de Salas Barbadillo. Pues a pesar de la citada declaración sobre *La Celestina* en la dedicatoria de *El sagaz Estacio*, a pesar de que Salas Barbadillo califica terminantemente tales obras de comedias, y a pesar de que su parentesco con la comedia del Siglo de Oro es palpable, sus editores las llaman a una voz novelas (F. R. de Uhagón, *Dos novelas de don Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Madrid, 1894: la primera es *El cortesano descortés*, subtitulada “comedia en prosa”; E. Cotarelo, *Obras de...*, Madrid, 1907, t. 1, Advertencia, califica repetidamente de “novelas” todas las obras de Salas Barbadillo, incluso la *Sabia Flora Malsabidilla*, contenida en dicho tomo; según F. A. Icaza, ed. citada, págs. XXXVI y sig., *El sagaz Estacio* es “novela dialogada”, análoga a las imitaciones de *La Celestina* como la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y *La Dorotea*, “género de comedias irrepresentables, que no tiene de comedias sino el nombre”, etc.; E. B. Place, *La casa del placer honesto*, en *The University of Colorado Studies*, XV (1927), 296 y sig.: “Aunque Salas confiesa en su dedicatoria que esta «comedia» en prosa [*El sagaz Estacio*] imita «tantas como oy corren en Italia», en realidad es una novela picaresca... Hablando en general, podría llamarse una novela picaresca con traza de comedia”, etc.). Ya en su introducción a los *Novelistas anteriores a Cervantes*, pág. XX, Aribau había iniciado la distorsión de la obra de Salas Barbadillo, pues incluye entre las imitaciones de *La Celestina*, a la par de las *Comedias Selvagia, Eufrosina, Florinea, Doleria* y *La Dorotea*, la novela picaresca *La ingeniosa Elena* y la comedia en verso *La escuela de Celestina*, ambas con reminiscencias temáticas de *La Celestina*, pero no menciona las comedias en prosa, donde expresamente la tomó como guía formal. Merece destacarse que los que han investigado la literatura española en planteo comparatista o los que la han abordado con criterio histórico o filológico más bien que puramente estético, han rechazado la fórmula híbrida e insistido en la calificación de drama. Al primer grupo pertenecen el Abate Lampillas, 1778-1781; el Abate Andrés, 1787-98; Simonde de Sismondi, 1817; Hallam, 1838-1839; Puibusque, 1843; Blan-

de la realidad en cinco esquemáticas rebanadas. Por absurdo que parezca hoy, la longitud debió de ser para muchos el criterio práctico para distinguir teatro y novela, aunque pocos lo proclamaron con la ingenuidad de Eugenio de Ochoa. Todavía en 1871 Klein, *Das spanische Drama*, t. 1, pág. 926, sienta como primer requisito para transformar *La Celestina* en un drama absolutamente perfecto "reducir los 21 actos a 5 actos escuetos que expongan en diálogo conciso los motivos y situaciones más salientes". Apenas parece necesario refutar esta objeción: los larguísimos misterios franceses del siglo xv no son novelas dialogadas porque casi llegaron a los 62.000 versos y tardaran cuatro y ocho días en representarse, como tampoco lo es la *Comedia de Jacob et de Joseph* de Pandolfo Collenuccio, 1504, escrita para representarse en tres días, ni la *Comédia Eufrosina*, no más breve que *La Celestina*, y que también parece haberse representado.³⁰ Ni los *nos* japoneses dejan de ser teatro porque sean mucho más cortos que el drama occidental moderno. Pero sí es importante destacar el significado último de dicho reparo: a saber, que el único criterio estético válido es el que se funda en los hábitos de la literatura occidental moderna, derivados en gran parte de los romanos, tal como daba por descontado la estética neoclásica.

2) El reparo de la longitud suele asociarse con el de la irrepresentabilidad. Precisamente por su longitud (o por la dificultad de su escenografía, agregan Aribau y Amador de los Ríos; o por su obscenidad, según el Abate Andrés, t. 4, pág. 125, Lista, pág. 50 y Menéndez Pelayo, págs. I y sig.), *La Celestina*

co-White, 1845; Philarète Chasles, 1847; G. G. Gervinus, 1871-1874; al segundo, Jovellanos, 1790; Amarita, 1822; Gallardo; E. Fernández de Navarrete, 1871; P. Salvá, 1872; Cejador en su ed., 1913; J. Matheos en su Introducción a la ed. de la Biblioteca Sopena, Barcelona, s. f., pág. 16; Menéndez Pidal, *Antología de prosistas españoles*, Madrid, 1899 y "La lengua en tiempos de los Reyes Católicos", 1950. También han sostenido la calidad dramática de *La Celestina* los manuales de J. Fernández Espino, Sevilla, 1871; F. Navarro Ledesma, Madrid, 1902; R. Beer, Leipzig, 1903; "Abel Pinó", Buenos Aires, 1920; J. Hurtado y Á. González Palencia, Madrid, 1921; A. Valbuena Prat, Barcelona-Buenos Aires, 1930 (*Literatura dramática española*) y Barcelona, 1937 (*Historia de la literatura española*); F. Estrella Gutiérrez, Buenos Aires, 1945; E. Juliá Martínez, Barcelona, 1951 (*Historia general de las literaturas hispánicas*, t. 2). En el Prefacio de su citada traducción, el Profesor Singleton (autor también de una versión abreviada que se representó con gran éxito en la Universidad de Wisconsin en noviembre de 1954), califica *La Celestina* de *play, drama, action*, nunca de novela.

Ochoa, *Tesoro de novelistas*, págs. II y sig.: "Porque, en efecto, el drama, si bien se mira, no es más que una especie de pequeña novela dialogada; o lo que es lo mismo, la novela, en cierto modo, no es más que un drama narrado, desleído en uno o más volúmenes, y enriquecido por consiguiente con todos los pormenores y todo el desarrollo, digámoslo así, de que por su poca extensión y por su misma naturaleza no es éste susceptible". Sobre la duración de los misterios cíclicos, cf. G. Cohen, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses piur le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, París, 1925, pág. XXXIII. La *Passion* de Eustache Marcadé tiene 25.000 versos; la de Arnoul Gréban, 34.575; la de Jean Michel, 45.000; el *Mystère des Actes des Apôtres* de Arnoul y Simon Gréban, 61.908. Sobre la *Comedia* de Collenuccio, cf. A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, segunda ed., Turín, 1891, t. 2, págs. 392 y sig.; sobre la *Eufrosina*, cf. la citada ed. de E. Asensio, págs. LXVI y sigs.

no puede montarse en las tablas y, por consiguiente, no es drama. Como prueba definitiva se ha aducido el haberse escrito para la lectura y no para la representación en un teatro, según da a entender la copla de Alonso de Proaza titulada “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia [o tragicomedia]”: así, por ejemplo, Wolf, pág. 280, nota, seguido por Menéndez Pelayo, pág. II, y algunos críticos alemanes, entre otros Kuchler y L. Spitzer (“A new book on the art of *The Celestina*”, en *Hispanic Review*, XXV, 1957, 9 y sig.), que califican *La Celestina* de *Lesedrama*. Ahora bien: los ejemplos arriba citados prueban que la “excesiva” longitud de una obra dramática no la hace irrepresentable o, dicho de otro modo, prueban qué difícil es convenir en cuál sea la longitud “excesiva” en cuanto se abandona el cartabón neoclásico. La objeción que apunta a la dificultad de representar las mutaciones escénicas no aparece antes del siglo XIX, cuya escenografía se caracteriza por el ansia de verismo y falta de imaginación.³¹ Con el mismo criterio podría tacharse de irrepresentables y no dramáticos el teatro medieval y el de Shakespeare, o cuando menos dramáticamente inferiores al de Ibsen y de Bernard Shaw, cuyas prolijas acotaciones nada dejan por cuenta del escenógrafo o del espectador. No es menos relativo el criterio de la obscenidad: ni la *Lisístrata*, ni los misterios medievales con sus escenas de sadismo (G. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, págs. 268 y sig.), ni *La Venexiana*, ni *Medida por medida* o *Pericles, príncipe de Tiro*, ni las comedias de Wycherley y Congreve fueron escritas para la lectura, y el mismo Menéndez Pelayo admite en la página inmediata a aquella en que ha levantado esa objeción que “iguales ya que no peores [situaciones pecaminosas] las hay en varias comedias italianas que positivamente fueron representadas”.

El argumento de no ser *La Celestina* drama puro por haberse escrito para la lectura o, más exactamente, para la recitación dramatizada (“finge leyendo mill artes y modos, / pregunta y responde por boca de todos”) en rueda de oyentes (“assí que quando diez personas se juntaren a oyr esta comedia...”, dice el prólogo) tampoco es probatorio. Probablemente, varias piezas del teatro humanístico se escribieron sólo para ser leídas, pero de otras del mismo género consta con seguridad que se representaron, como las de Frulovisi, el *Ianus sacerdos*, el *De falso hypocrita et tristi*, los *drammi mescidati*, las dos obras de Verardi y *La Venexiana*. A buen seguro, los ensayos de Verardi y varios *drammi mescidati* no son más dramáticos que la *Poliscena*, la *Philogenia* o la *Ætheria*: si aquéllos se representaron y éstas, al parecer, no, ello se debe a la naturaleza de su asunto, no de su género, que les procuró patronos adecuados para sufragar el gasto. Al concepto contingente de representabilidad es preciso oponer

³¹ Muchos de estos críticos e historiadores de la literatura no estaban muy enterados de la escenografía medieval, y la suponían en extremo rudimentaria: así, Amador de los Ríos desconfiaba de que el tramoyista del siglo XV pudiera hacerse cargo de *La Celestina*, pero G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, París, segunda ed., 1926, presenta casos de complicación mucho mayor; cf. también la *Comœdia Cauteraria*, cuya representación parecía inconcebible a Sanesi (“*La Venexiana*”, en *Nuova Antologia*, LXIV, 1929, 281) a causa de sus frecuentes mutaciones, mientras Mortier, *Une comédie vénitienne...*, pág. 274, enumera en la escenografía de la época las diversas técnicas que permitían tales mutaciones. Cf. más adelante, *El lugar*, pág. 159, sobre el papel de la descripción y el llamado a la imaginación en los comienzos del drama moderno.

el criterio esencial de calidad dramática.³² No consiste el problema en determinar si *La Celestina* pudo o puede representarse en nuestros teatros o, como decía Lista, en los de la China, sino en determinar si sus personajes están concebidos actuando en escenarios concretos, cambiando gestos y palabras para comunicar su pensamiento, imponer su voluntad, y expresar sus estados de ánimo y sus reacciones ante los otros personajes. El dictado de *Lesedrama* cojea del mismo pie: en rigor es una valoración peyorativa para denotar que el drama en cuestión no puede pasar del gabinete de lectura a las bambalinas a causa de su lastre de didactismo retórico, insoportable ante un público verdadero. Tal crítica proyecta en el pasado el horror de nuestros propios días al didactismo y a la retórica. El teatro griego de Esquilo a Menandro y las tragedias de Séneca (escritas para representarse, y probablemente representadas: cf. Herrmann, págs. 153 y sigs.) prueban su compatibilidad con el teatro y, en muchos casos, su muy alta calidad dramática. La "tirada" retórico-moral, retórico-descriptiva, retórico-narrativa debió de ser muy del gusto del público durante los siglos XVI y XVII, ya que tanto abunda en la comedia española del Siglo de Oro y en el teatro de Marlowe y Shakespeare, y aun asoma en el del siglo de Luis XIV, como agudamente notó Cadalso en *Los eruditos a la violeta*.

3) Mucho menos frecuente es apoyar la duda sobre el género de *La Celestina* en la naturaleza de su estructura. Ticknor y Amador de los Ríos, que emplean este término, parecen entender por él principalmente la longitud y lugar múltiple de la *Tragicomedia*. Wolf descubre su carácter épico "en la selección, planteo y articulación de la fábula, en la composición en conjunto" y detalla la "amplitud y sosiego, la elocuencia del narrador [*sic*], el disgregar la acción e impedir su curso rápido y dramático mediante episodios, el predominio de la situación, la pintura minuciosa" (pág. 280). Y en el juicio de Menéndez Pelayo sobre *La Lena* de Alfonso Velázquez de Velasco, 1602, resuenan negativamente las objeciones contra el dramatismo de *La Celestina* (pág. CCLXXXI):

Aunque escrita para la lectura y no para la representación, está concebida en forma de comedia y no de novela: es un poema esencialmente activo, en que conocemos a los personajes no sólo por sus palabras sino por sus hechos. Hasta cuatro intrigas se cruzan en él, ingeniosamente combinadas... En el artificio dramático, en la solidez de la cons-

³² E. Faral, *De Babione, poème comique du XII^e siècle*, París, 1948, págs. XLV-L, para probar que la comedia elegíaca *Babio* no es comedia, alega que no pudo ser representada porque requiere una *mise en scène* excesivamente costosa para un sainete tan corto, y que debió de ser recitada por alguien que asumía la voz y ademán correspondiente a los distintos personajes. Para el problema del género, ¿qué más da que el *Babio* se haya representado con todo el gasto que exige la más verista de las escenografías o se haya recitado por un lector que preguntaba y respondía "por boca de todos", según el consejo de Alonso de Proaza? El hecho de que el lector único adaptaba la voz y el ademán a la caracterización de los distintos interlocutores de la pieza es prueba suficiente de que hay en ella juego y conflicto de personajes en acción, es decir, drama. G. Vinay, rebatiendo esta y otras tesis de Faral en su artículo "La commedia latina del secolo XII" en *Studi Medievali*, XVIII (1952), 214 y sig., defiende la *scenicità* como norma artística para juzgar cuáles de entre las llamadas comedias elegíacas deban considerarse de veras comedias. Sobre la recitación dramática medieval reúne datos instructivos G. Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au moyen âge et à la Renaissance*, segunda ed., París, 1956, págs. 75 y sigs.

trucción... vence con mucho a todas las comedias... que habían compuesto Timoneda, Lope de Rueda, Sepúlveda, Alonso de la Vega.

O sea: el no tener intriga compleja ni ritmo acelerado, sino acción escasa, detallada en todos sus resortes, el no favorecer la concisión ni la subordinación esquemática al argumento sino la amplificación y la pintura demorada de personajes y ambiente son para estos críticos notas de la epopeya o de la novela antes que del drama. El cual, evidentemente, es el drama de asunto complejo y marcha rápida que va en derechura al desenlace conforme, otra vez, a la estética neoclásica. Recuérdese el desagrado de Moratín por dramas como la *Comedia soldadesca* y la *Numancia*, y la burla de semejantes temas, en *La comedia nueva*. Claro que hay en esta actitud un dejo de insinceridad no raro en el neoclasicismo, ya que junto al drama de argumento “cerrado”, donde la intriga es esencial y todo se encamina al desenlace, como el *Edipo rey*, la Antigüedad ofrece el drama de argumento “abierto”, sin intriga ni desenlace, como *Prometeo encadenado* o *Las troyanas*. El teatro religioso de la Edad Media, el drama-crónica de la comedia española del Siglo de Oro y del teatro isabelino, el drama de ambiente psicológico y social de Chejov y Gorki vedan postular como única estructura dramática la intriga compleja y cerrada, con esquematismo reforzado por las unidades de lugar y tiempo.

4) Aunque rara vez esgrimida acerca de *La Celestina*, vale la pena examinar una objeción frecuente entre los estudiosos de la comedia elegíaca y la humanística para impugnar el dramatismo de éstas con la intención, más o menos deliberada, de exaltar sus presuntas fuentes. Así, E. Faral sostiene que las comedias elegíacas, incluso aquellas donde el diálogo es total o interrumpido únicamente por unos pocos versos de acotación, no son comedias sino cuentos, *fabliaux*, sólo que en la lengua y estilo del aula retórica. Análogamente, aunque en forma menos tajante, Lovarini, Sanesi y Mazzoni suelen calificar las comedias humanísticas que examinan de escenificaciones de *novelle*. Ya se ha visto que la *Fraudiphila* y algunos *drammi mescolati* toman su argumento del *Decamerón*, y quizá otras comedias se inspiren en *novelle* hoy desconocidas.³³ Pero de que *fabliaux* y *novelle* brindasen a veces argumentos para las comedias elegíacas y las humanísticas, no se sigue que éstas sean “mera” escenificación de *fabliaux* y *novelle*, no drama verdadero sino relato dialogado. Nadie negará calidad dramática a las obras en que Cervantes, Lope, Alarcón, Shakespeare

³³ Faral, “Le fabliau latin au moyen âge”, en *Romania*, L (1924), 321-385, y estudio citado en la nota precedente; Lovarini, ed. citada de *La Venexiana*, pág. 11; Sanesi, *La commedia*, págs. 156 y sigs., y “*La Venexiana*”, en *Nuova Antologia*, págs. 277, 279 y sig.; Mazzoni, artículo citado, pág. 252: “esa otra novela [*novella*] en diálogo que es la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*”. Sanesi en el primer pasaje citado destaca la semejanza entre varios lances de la *Comœdia Cauteraria* y los de algunos *fabliaux* y *novelle*, para concluir que su autor “no hizo, en suma, sino dar forma dramática a una *novella*”. Nótese que de igual modo podría equipararse el “argumento general” de *La Celestina* con una *novella* de la Jornada IV del *Decamerón* y, en general, que todo drama podría reducirse a la correspondiente forma narrativa en boga ya que, en cuanto a los lances de la acción, uno y otra reestructuran motivos de la vida real escogidos en menor o mayor parte conforme a la moda literaria del momento.

escenificaron cuentos y *novelle* (*El retablo de las maravillas*, por ejemplo, *El castigo sin venganza*, *El halcón de Federico*, *La prueba de las promesas*, *Romeo y Julieta*, *Todo es bien si en bien acaba*); a la inversa, no sería difícil abstraer de las comedias de Menandro, Plauto y Terencio relatos novelísticos: precisamente Faral sostiene que la comedia elegíaca comienza por contar los argumentos del *Amphitruo* plautino y del *Querolus* del siglo iv en el *Geta* y la *Aulularia* de Vital de Blois. La falacia estriba aquí en sustituir la noción de género literario por la de asunto, en que los críticos citados incurren exactamente como incurrió Mayáns cuando hallaba en el *Persiles* tantas excelentes tragedias que aguardaban la “mera” escenificación. Relatos “meramente” escenificados, novelas dialogadas, novelas en acción, novelas dramáticas son, bien mirado, rótulos contradictorios que expresan únicamente la perplejidad del crítico entre lo que sus ojos ven y su prejuicio académico se niega a reconocer.

La infeliz denominación de “novela dramática” refleja, en suma, el problema del género de *La Celestina* no como se les planteaba a sus autores ni a sus lectores de los siglos inmediatos, sino como se les planteó a los críticos del siglo xviii, poco familiarizados con la literatura del siglo xv y condicionados por la teoría literaria de sus propios tiempos. Y ha sido racionalizada por generaciones de críticos que ya no admiran a Montiano y a Moratín, pero que arrastran como cartabón implícito su estrecho concepto del drama.

d) “*La Celestina*” y las “*Novelas españolas contemporáneas*” dialogadas de Pérez Galdós. — Varios escritos de Benito Pérez Galdós constituyen un testimonio del mayor interés sobre el género literario de *La Celestina*. A partir de *Realidad*, 1889, contraparte de la novela *La incógnita*, 1888-1889, compuso Galdós las siguientes obras totalmente dialogadas, salvo las abundantes y a veces largas acotaciones: *La loca de la casa*, 1892; *El abuelo*, 1897; *Casandra*, 1905; *La razón de la sinrazón*, 1915. Rebasan estas obras las proporciones del drama corriente y, con excepción de *La razón de la sinrazón* (muy diferente de las otras en tono y contenido), su autor las redujo a versiones que se representaron: *Realidad*, 1892; *La loca de la casa*, 1893; *El abuelo*, 1904; *Casandra*, 1910. La reacción teórica de Galdós al problema de la clasificación de aquellas obras y, por consiguiente, al de *La Celestina*, puede inferirse de sus subtítulos, que en *Realidad*, *El abuelo* y *Casandra* rezan: “Novela en cinco jornadas”, de los subtítulos de las adaptaciones para la escena: “Arreglo de la novela del mismo título”, y del encasillamiento de todos, incluso *La razón de la sinrazón*, subtitulada “fábula teatral”, entre las *Novelas españolas contemporáneas*. Los prólogos que Galdós antepuso a varias de las obras citadas muestran bien a las claras cómo su juicio estaba ofuscado por la perplejidad de los críticos sobre el género de *La Celestina*; leemos, por ejemplo, en el de *El abuelo*, 1897:

Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela . . . El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres.

Galdós abona este pensamiento observando que aun las obras maestras del teatro, las de Shakespeare entre ellas, en la actualidad se representan abreviadas

(observación exacta, pese a los reparos de E. Martinenche, “Le théâtre de M. Pérez Galdós”, en *Revue des Deux Mondes*, XXXII, 1906, 823 y sigs.), y acabando por invocar con toda franqueza el dilema de *La Celestina*:

Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama. “Tragicomedia” la llamó su autor; “drama de lectura” es realmente y, sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas.

En el prólogo de *Casandra*, 1905, designa a ésta, junto con *Realidad* y *El abuelo*, como:

“Novela intensa” o “drama extenso”, que ambos motes pueden aplicársele... Los tiempos piden al Teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la Novela que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico... Sin duda será menester [para una perfecta fusión de teatro y novela] atajar el torrente dialogal, reduciéndolo a lo preciso, y ligándolo con arte nuevo y sutil a las más bellas formas narrativas.

Estas opiniones reflejan fielmente el criterio vigente de la longitud para distinguir drama y novela, y las fórmulas de compromiso —“novela dialogada”, “novela dramática”— empleadas para clasificar *La Celestina*. El caso más paradójico es el de *La loca de la casa*, obra de técnica dramática bastante convencional, llevada a la escena en octubre de 1892 (según declara su autor en el prólogo fechado en enero de 1893); en forma abreviada y sin más retoque que la refundición de una escena secundaria (II, 10), se representó desde el 16 de enero de 1893: no obstante, Galdós incluyó en las *Novelas españolas contemporáneas* la versión amplia, tan dramática como la breve, igualmente destinada a las tablas y de hecho representada. Exactamente como en los citados juicios de Schack, Lemcke, Wolf, Ticknor, Amador de los Ríos, Gervinus, Klein y Menéndez Pelayo, Galdós consigna concretamente, en el último párrafo transcrito del prólogo de *Casandra*, que la contribución del teatro al género a que aspira será el diálogo escueto, mientras se muestra sorprendentemente vago en cuanto a la contribución de la novela (“las más bellas formas narrativas”); agréguese que sus obras dialogadas aventajan, en efecto, por su “concisión activa” a sus novelas, mechadas muchas veces de digresión perezosa, pero lo que decididamente no ofrecen es forma narrativa.

Pero si Galdós crítico no puede despejar la confusión reinante sobre el género de *La Celestina*, Galdós artista cala con juicio certero el valor de esa forma no reconocida por la preceptiva al uso. En el prólogo de *El abuelo*, 1897, señala cuánto supera en presentación directa y verosímil el género que ensayaba a la novela expuesta mediante narración impersonal (y sin duda por este motivo varias novelas, como *El doctor Centeno*, *Tormento*, *Ángel Guerra*, *La de Bringas*, *El caballero encantado* y muchos *Episodios nacionales*, intercalan diálogo dramático), y cuánto supera también al drama convencional en el trazado de los caracteres y la evocación del ambiente. Estos últimos argumentos ya se habían abierto paso en el prólogo de su drama *Los condenados*, 1894, donde aboga por un teatro de andadura más lenta y pormenorizada que la entonces de moda, y sobre todo en el de *Alma y vida*, 1902, pág. XIV:

No puedo conformarme con esas monomaniacas exhortaciones a la brevedad en pasajes que no se alargan más que el tiempo preciso para que se diga lo que no debe omitirse, para que se trace el necesario contorno de los caracteres, y se amarren y aseguren los hilos lógicos de la fábula . . . Demos espacio a la verdad, a la psicología, a la construcción de los caracteres singularmente, a los necesarios pormenores que describen la vida, siempre dentro de límites prudentes.

Aquí, al rechazar el molde convencional del teatro de sus tiempos, Galdós pone en claro las razones que, desde *Realidad*, 1889, le llevaron a adoptar la amplia forma dialogada que era evidentemente su forma ideal: ante todo, el anhelo de una representación verosímil, que requería para la “construcción de los caracteres” y para los “necesarios pormenores que describen la vida” el “espacio” que, en sus tiempos, poseía la novela, pero no el teatro; que en el siglo xv no poseía la novela, pero sí la comedia humanística, y que *La Celestina* extiende en ámbito inusitado. Si se examinan estas obras dialogadas de Galdós, se impone la conclusión de que su amplia forma dramática, en desuso desde el siglo xvii, no resucitó a consecuencia de un maridaje abstracto entre el género de la novela y el del drama, como lo darían a entender los juicios teóricos transcritos, sino de la atención honda a *La Celestina*, cuyas huellas son muy visibles, cabalmente, en *Realidad*, 1889,³⁴ la primera de estas obras dialogadas. Después,

³⁴ Recuérdense, por ejemplo, las palabras de la criada, al reconocer el cadáver del amante, V, 7: “Más muerto que mi abuelo”, y las de Sosia en la misma situación, *Celestina*, XIX, 199: “Tan muerto es como mi abuelo”; las de Orozco en la penúltima escena, ante su mujer a la que considera muerta: “¡Pero qué solo estoy!” y las de Pleberio ante su hija muerta, *Celestina*, XXI, 221: “¡qué solo estoy!”. El papel de Felipa, la criada que en la escena V, 7, piensa en el qué dirán y saca a su anonadada ama del lugar en que acaba de morir el amante, es idéntico al de Lucrecia en idéntica situación (*Celestina*, XIX, 201 y sig.). La última escena en que Orozco, portavoz del autor, comenta lo sucedido sin condenar a los culpables, parece tener muy presente el largo soliloquio de Pleberio al final de *La Celestina*, coincidiendo ambos personajes en mostrarse ajenos a la concepción vulgar del honor. Muy significativa es la adopción de la representación dinámica del lugar (cf. más adelante, *El lugar*, págs. 153 y sigs., y *Realidad*, II, 1: conversación que continúa mientras los interlocutores se desplazan por distintos escenarios; IV, 12-14: largo monólogo de camino), de la representación del tiempo implícito, con pausas en la acción, y dándose a entender que ésta no es compacta (cf. más adelante, *El tiempo*, págs. 173 y sigs., y *Realidad*, II, 9 y V, 3), de los largos monólogos introspectivos (bien que Galdós no renuncia todavía al expediente romántico de objetivar como sombras y aparecidos a los contenidos de conciencia). Todo esto desaparece en el arreglo para la escena, que por sujetarse al cartabón impuesto por las gentes de teatro, resulta hoy mucho más anticuado y artificioso que el original. Un ejemplo: en la versión escénica de *Realidad*, IV, los personajes desfilan sucesivamente por la casa de Federico, sin duda para eliminar cambio de escenarios, mientras en la versión extensa cada diálogo se representa en su escenario adecuado. Me consta que, leído este arreglo sin conocimiento previo de *La incógnita* y *Realidad*, 1889, aunque no resulta ininteligible, no pasa de ser un melodrama arbitrario, pues al reducir al tamaño de cajón la honda y original pintura de los complejos caracteres y del ambiente que los realza y sostiene, falta la motivación interior —la explicación de cada conducta por la modalidad individual y social— que presta densidad trágica al conflicto. Apenas son menos graves las consecuencias de la adaptación en *El abuelo* y lo son positivamente más en *Cassandra*, que transforma en un dramón truculento (“¡He matado a la hidra que asolaba la tierra! . . . ¡Respira, Humanidad!”) la notable versión larga, verdadero díptico que muestra en los tres

El abuelo, 1897, y algunas escenas dialogadas insertas en las novelas revelan todavía la lección de *La Celestina*, no sólo en las proporciones del desarrollo dramático, sino también en la representación dinámica del movimiento y del tiempo en escena, por así decirlo, y no en los intervalos entre las escenas o los actos. Pero en *La loca de la casa*, 1892, y *Casandra*, 1905, salvo la mayor amplitud del diálogo, la técnica es la del teatro corriente: acción compacta, lugares fijos, tiempo que transcurre únicamente en los entreactos, mientras *La razón de la sinrazón*, de argumento movido y escenarios pintorescos, pertenece al teatro modernista. El retorno a las condiciones vigentes en el tablado constituye en sí la mejor prueba de que, a pesar de rótulos y subtítulos, a pesar de la confusión creada por la crítica docta, para Galdós la larga forma dialogada aprendida en *La Celestina* era de hecho forma dramática.

e) “*La Celestina*”, ¿diálogo puro? — En rigor, el único estudioso que ha puesto en duda el género dramático de *La Celestina* con nuevos argumentos y rechazando, por supuesto, la fórmula “novela dialogada” es el Profesor Gilman. Ya en su artículo “El tiempo y el género literario en *La Celestina*”, en *Revista de Filología Hispánica*, VII (1945), 147-159, había señalado como propios de la novela y no del drama el tratamiento de lugar, tiempo y otros particulares, y había imaginado a Fernando de Rojas consciente del problema de género literario que su obra planteaba y afanándose infructuosamente por resolverlo. Su libro *The art of “La Celestina”* culmina en la discusión del género (cap. final), que clasifica como “diálogo puro”, anterior a la vez al drama y a la novela y conteniéndolos virtualmente a ambos; semejante género supone una singular actitud creadora del autor, el cual no define su relación con la obra, pues así que se percata de ella (por ejemplo, Rojas al reanudar *La Celestina* en 1502), el “diálogo puro” se transmuta en comedia o en novela.³⁵ Esta interpretación

primeros actos cómo la fanática doña Juana tiraniza a su parentela por el resorte de la herencia que no piensa dejarle, y en los dos restantes cómo la parentela, que al fin la hereda, continúa su fanatismo, aherrojada por los intereses creados.

³⁵ El rumbo a la comedia se perfilaría en los actos XV, XVII y XVIII, y el rumbo a la novela, en los actos XVI y XIX. A mi juicio, los rasgos de comedia en los tres actos citados (chistes dirigidos al público, no a los interlocutores; tipificación de personajes y situaciones, maniobras escénicas) no son más marcados que en el acto VII (chiste contra la justicia eclesiástica; el galán escondido) y, sobre todo, no más que en el episodio en casa de Celestina en el acto I, calificado de “entremés” por el mismo Gilman, pág. 82; para la supuesta tipificación de los personajes y situaciones conforme a la comedia romana, cf. más adelante, *Los caracteres*, *Elicia*, pág. 678, y *Centurio*, págs. 701 y sigs. En los actos XVI y XIX la tendencia a la novela se manifestaría: a) en “la total revelación del yo en el amor” que separa a los amantes de los personajes bajos, los cuales, como en la comedia y no en la novela, están entregados a sus “tipificadas insinceridades de intriga” (pág. 204); b) en el amor sin prisas ni conflicto en el acto XIX (un mes después del amor todo desconfianza, ansiedad, timidez y disputa del acto XIV), en el que los amantes pueden volver la vista al paisaje (pág. 205); y c) en la inserción de versos (pág. 205). a) Confieso no ver por qué la revelación pasional de los personajes es más propia de la novela que del drama, salvo en cuanto la narración permite de ordinario hacer más largo y discursivo el análisis de los sentimientos; tampoco comprendo que el procedimiento señalado como peculiar de la comedia pueda aplicarse a Tristán y Sosia, los criados fieles y no tipificados que intervienen

se basa en las tesis sustentadas en los capítulos anteriores del libro (consagración completa del autor al diálogo; propiedad [*decorum*] del lenguaje determinado por la situación, no por los personajes; carencia de caracteres y de motivación; actos estructurados para encuadrar el aprehender [*awareness*] de los personajes, no la acción): por supuesto, para quien no admite estas premisas, cae de suyo aquella conclusión. Dejando para los capítulos correspondientes la discusión de la motivación y caracteres, pasemos a la del diálogo y de la estructura. El estudio del diálogo (cap. II) comprende un análisis según el cual el habla de los personajes de *La Celestina* funde la comunicación lógica con la finalidad utilitaria y la efusión sentimental; este último elemento es el más importante en el monólogo, mientras el segundo lo es en el diálogo, y en ambos casos, la comunicación lógica, que en apariencia es el aspecto primordial del habla, en realidad es secundaria. Nadie puede negar la exactitud de estas observaciones; lo que sí puede negarse es que el habla así analizada sea privativa del “diálogo puro” e incompatible con el drama. Pues esa fusión de comunicación cognoscitiva, de persuasión práctica y de expansión afectiva (así como el predominio de ésta en el monólogo, donde el hablante expresa desinteresadamente su estado de ánimo, y de aquélla en el diálogo, donde trata de imponer su voluntad al oyente) cuadra con entera adecuación al habla real, de suerte que lo que viene a decir el excelente análisis de Gilman es que *La Celestina* recrea el habla humana tal cual es o, en otros términos, que desde el punto de vista del lenguaje *La Celestina* alcanza con rara perfección el ideal dramático de sugerir intensamente la realidad.

Según *The art of “La Celestina”*, cap. IV, el principio estructural de esta obra no es la acción, como en el drama, sino el diálogo. Así, mientras el drama se divide en actos (y la novela en capítulos) que son otros tantos pasos desde

en los actos XVII y XIX, en contraste con los desleales y relativamente tipificados Sempronio y Pármeno de la versión en dieciséis actos. *b*) El amor sin prisa ni conflicto en el acto XIX, comparado con el desasosegado amor del acto XIV, se explica por el mes transcurrido, tras el cual el antagonismo inicial se ha transformado naturalmente en la armonía que hará más amarga la catástrofe: de modo semejante, la furia de Melíbea en el acto I se ha transformado durante los ocho días que por lo menos han pasado hasta la visita de Celestina en el acto IV, en curiosidad e inquietud que hacen a la joven retener a la mensajera, esguchar su embajada y admitir sus transparentes excusas. Y por no continuar los amantes en el acto XIX en la tensión de las primeras citas, pueden “distraerse” en la contemplación del paisaje. El insistir en el intervalo transcurrido, evitando que la muerte siga inmediatamente a la posesión amorosa, no es síntoma forzoso de vocación novelística; sin duda hay dramas de andadura lenta y novelas de andadura rápida (recuérdese la marcha fulminante de las últimas páginas de *El celoso extremeño*), y con la muy lenta de *La Celestina*, con su afición a repetir situaciones que, por sus diferentes matices, muestran el camino andado por los personajes (cf. más adelante, *La geminación*, págs. 269 y sigs.), cuadra mejor el final de la *Tragicomedia* que el de la *Comedia* (cf. *La motivación*, págs. 228 y sigs.). *c*) Menos se me alcanza cómo la inserción de versos pueda tomarse como innovación novelística de la *Tragicomedia* cuando ya en la *Comedia*, actos VIII y XIII, versos propios y ajenos transponen líricamente el estado de ánimo expresado en la prosa, con paralelismo idéntico al del acto XIX y, por lo demás, nada inusitado en el arte medieval: cf. *De consolatione philosophiæ*, *El collar de la paloma*, *Aucassin et Nicolette*, *Historia troyana en prosa y verso*, *Vita Nova*... Para otra interpretación de Gilman (muy distinta y, a mi parecer, muy juiciosa) de los actos interpolados, cf. *La motivación*, n. 25.

la exposición al desenlace, los actos de *La Celestina* son “unidades [units] de conciencia dialógica” (pág. 100), es decir, unidades que ilustran a través del diálogo (en sentido muy lato) el estado de ánimo de un personaje o categoría de personajes: el acto II, por ejemplo, muestra la reacción de Pármeno ante Calisto, primero en silencioso despecho, luego en debate y por último en violento soliloquio; el acto IX muestra cómo las tres mozas, Elicia, Areúsa y Lucrecia, han encarado y resuelto su modo de vivir. Y mientras en el drama los actos agrupan escenas espaciales, o sea, divisiones externas marcadas por el movimiento de los personajes, en *La Celestina* agrupan situaciones vivas, no sólo definidas por la relación de lugar y tiempo sino también por los personajes, por sus conflictos, por su tono. A mi ver, el rechazo del valor estructural de la acción en *La Celestina* es exagerado. A buen seguro, la sencilla historia mereció menos atención a los autores que otros aspectos artísticos de la *Tragicomedia*, pero no deja de ser su elemento esencial de cohesión. *La Celestina* traza un argumento articulado con esmero, sobre todo a partir del acto II, presente en cada situación (cf. más adelante *La motivación*, págs. 226 y sigs.); cada escena está tensamente orientada a la acción, y los personajes no discurren porque sí —como es tan frecuente en las imitaciones, en la *Comedia Thebayda*, en la *Segunda Celestina*, en la *Comédia Eufrosina*—, sino para lograr esto o aquello. La única excepción, hasta cierto punto, es el acto IX, pero el “interpolador” se percató de la anomalía y se esforzó por subsanarla (cf. *La motivación*, págs. 234 y sig.). Un prologuista, impacientado por los lectores ávidos de peripecias, puede calificar la acción de “huesos sin virtud”; otro, habituado a ellas, puede hacerse lenguas, en circunstancias muy semejantes, de cómo el autor “dilata maravillosamente” su magra historia. El hecho es el mismo: la comedia humanística, ansiosa de captar la realidad, adopta el ritmo lento y el detalle inagotable para desarrollar una breve anécdota, pero la riqueza peculiar del desarrollo no debe hacernos olvidar que la anécdota, el núcleo de acción, es el soporte de su estructura.

Conviene recordar que no era ésta la única solución que se les ofrecía a los autores de *La Celestina* para el problema de la relación entre el argumento y el diálogo. El teatro devoto medieval podía dramatizar partes de una historia conocida, dejando que el auditorio supliese los nexos entre episodio y episodio: así había de proceder todavía Gil Vicente en sus tragicomedias de *Dom Duardos* y de *Amadís*. El dramaturgo podía inventar una historia, narrarla detenidamente en el prólogo o argumento y dramatizar partes de ella, como en el caso anterior: así procede Frulovisi en la mayoría de sus comedias; Gil Vicente en la *Comédia de Rubena*, la *Comédia do Viuvo*, la *Comédia sôbre a divisa da cidade de Coimbra*, la *Floresta de enganos*, el *Auto da Lusitânia*; Lope de Rueda en las comedias *Armelina*, *Medora* y el *Colloquio de Camila*; Alonso de la Vega en sus tres comedias; Camoens en el *Auto de Filodemo*; cf. también Agostino Ricchi, *I tre tiranni*, donde el argumento antepuesto a cada escena da cuenta de las situaciones esenciales no dramatizadas y, en el teatro de Shakespeare, *Enrique V*, donde prólogos y epílogo complementan la representación, y *Pericles, príncipe de Tiro*, donde John Gower se aparece para leer las partes no dramatizadas de su relato. Ya se ha visto cómo las acotaciones

completan la exposición dramática en *El abuelo* y *La razón de la sinrazón* de Galdós; recientemente, Alfonso Reyes en *Los tres tesoros* enhebra con primor las escenas dramáticas mediante un comentario no tanto narrativo como descriptivo de paisajes y de almas. El autor podía componer dramas sin argumento central y con varias acciones no jerarquizadas, pero con unidad de ambiente, como el *Paulus* y la *Chrysis* entre las comedias humanísticas, y la *Soldadesca* y *Tinellaria* entre las de Torres Naharro. La solución extrema era prescindir totalmente de argumento y acción, y escribir puro diálogo, pura conversación sin punto de partida ni de llegada en la acción: tal, por ejemplo, es la *Catinia*, escrita en 1419 por el humanista Sicco Polentón a modo de transposición populachera del convivio docto, donde las disquisiciones didácticas funcionan por contraste como resortes jocosos, y donde las exhortaciones al regodeo marcan la división en escenas que difieren en el tema discutido.³⁶ Pues bien: a pesar de la inclinación del “antiguo auctor” por la segunda de las soluciones mencionadas y de la ocasional caída de Rojas en ella (cf. más adelante, *La acotación*, págs. 102 y sig., y *La motivación*, *El encuentro casual*, pág. 200 y sigs., *La trama de “La Celestina”*, págs. 230 y sig.), y de la afinidad del acto IX con el diálogo convivial, Rojas se decidió por la dramatización completa del argumento, conforme a la tradición de la “terenciana obra”. Tal decisión, frente a las soluciones a medio camino arriba enumeradas, arguye un sentido muy riguroso de forma artística; y frente a las soluciones de puro costumbrismo o de puro diálogo, arguye el propósito de mostrar situaciones vitales, encuentros de personajes, choques de voluntades y afectos, trayectorias de almas y hasta la oposición entre el vivir humano y el acontecer natural: en una palabra, arguye el propósito de escribir lo que siempre se ha entendido por drama.

El concepto de acto y escena que el Profesor Gilman halla inconciliable con los actos y escenas de *La Celestina* no corresponde al drama sino a un drama como *Edipo rey* o *Romeo y Julieta*, donde acción e intriga son primordiales, en lo que se refiere al acto; y en lo que se refiere a la escena como división espacial del espectáculo, corresponde sobre todo al drama neoclásico. Ya queda indicado que la división en actos no era esencial para la comedia humanística, como tampoco lo era la división en capítulos para la novela del siglo xv, para la de Eneas Silvio Piccolomini, por ejemplo, o la de Juan Rodríguez del Padrón o las de Juan de Flores o las de Diego de San Pedro. Es muy dudoso que el dramaturgo del siglo xv comenzase por dividir su materia, desde la exposición al desenlace, en un número definido de actos. Precisamente algunas comedias humanísticas que se sujetan a la división externa en cinco actos llaman la atención por lo despajeo de los actos, es decir, por lo inorgánico de

³⁶ Sanesi, *La commedia*, págs. 122 y sigs. Recuérdense también los coloquios escolares (sobre los cuales, en relación con *La Celestina*, ha llamado la atención Miss Anna Krause, “Deciphering the epistle preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*”, en *Romanic Review*, XLIV, 1953, 89-101), que tienen como finalidad externa la práctica del latín, pero que en sí son diálogos de puro entretenimiento, como habían de serlo algunos de Erasmo y Vives, y los deliciosos diálogos para el aprendizaje del español de John Minsheu, César Oudin, Juan de Luna, a fines del siglo xvi y principios del xvii (R. Foulché-Delbosc, “Diálogos de antaño”, en *Revue Hispanique*, XLV, 1919, 34-238).

la división (*Paulus, Ætheria*), o por la inadecuación de ese número de actos al trazado de los personajes y al tono emotivo (*La Venexiana*). Lo cierto es que, desde la Antigüedad hasta que prevalece la práctica del teatro italiano erudito y la teoría de los preceptistas italianos del siglo xvi, aun en Occidente no existe el concepto rígido de acto como unidad [*unit*] de acción, ni de escena como unidad subordinada de situación: ambos conceptos son mucho más vagos e intercambiables y, a la vez, mucho más ricos, y no determinados sólo por la acción o el lugar respectivamente. Actos como el XVI y el XXI frente a actos como el I y el XII prueban que *La Celestina* no comparte la noción moderna de acto y escena, y que en este sentido pertenece muy netamente al drama de su tradición y de su tiempo: no prueban que no sea drama. En opinión de T. Spencer, *Shakespeare and the nature of man*, Nueva York, 1948, págs. 170 y sig., “Shakespeare mismo escribió sin pensar en actos ni escenas; el drama se desplegaba ante él como un rollo continuo e ininterrumpido”. Para quien se propone describir el género de *La Celestina* fuera de la historia (*The art of “La Celestina”*, pág. 253, n. 6) es legítimo, en principio, presentar a Rojas como desobediente a la *Poética* de Aristóteles (pág. 105), que no consta que conociese, y sobre todo a la codificación de la *Poética* realizada por sus intérpretes italianos de mediados del siglo xvi. De hecho, esa descripción utiliza como correlato el concepto de drama y de novela obtenido inductivamente de un número de obras que no incluye las más afines (comedia elegíaca y humanística) ni las más cercanas (novela caballeresca y sentimental) a *La Celestina*;³⁷ es decir, confronta a *La Celestina* con un arquetipo nada universal, antes bien limitado por las condiciones personales del crítico, lo cual naturalmente invalida sus conclusiones. El Profesor Gilman ha creado la categoría de “diálogo puro” porque, con mucha razón, no puede inscribir a *La Celestina* en la del drama moderno. Pero un concepto más amplio de drama, que incluya otros tipos y, ante todo, el tipo con que *La Celestina* está en contacto directo —el drama medieval—, demuestra que *La Celestina* no es, como el ave fénix, el individuo único de una especie única, sino el individuo egregio de una olvidada especie.

En conclusión: los críticos que han negado a *La Celestina* su género dra-

³⁷ Véanse, por ejemplo, los siguientes casos. Pág. 104: “Las habituales divisiones del diálogo sujeto a ordenación teatral no sólo incluyen un número convencional de actos, sino también un número variable de escenas separadas dentro de cada acto”; pág. 117: “Cuando el diálogo está ordenado teatralmente, la estructura en actos es interna por naturaleza —es decir, representa ciertas divisiones naturales en el esqueleto de la acción. Cada acto es un paso en el movimiento que va del suceso inicial a la solución última. La escena, por otra parte (a lo menos en cuanto es escénica), es una división externa, un segmento de lo que Aristóteles llama el «espectáculo». Generalmente está destinada a adornar y acentuar la acción desde fuera, a proporcionar fondo y nuevas posibilidades de movimiento a los actores”; pág. 197: “mientras la práctica corriente en el drama ha sido encuadrar la acción dentro de escenas adecuadas y dividirlo en un número tradicional de actos, *La Celestina* presenta el caso opuesto”. Todos estos pasajes describen el drama europeo entre los siglos xvi y xix y son, claro está, inaplicables no sólo a *La Celestina* sino a toda obra de teatro que no pertenezca a esa fecha y lugar. En lo novelístico, el término de comparación es la novela europea del siglo xix (págs. 110, 200, 204). El artículo “El tiempo y el género literario en *La Celestina*”, pág. 157, identifica: “el género literario de la novela, el género de Stendhal”.

mático han partido de la dificultad para encasillarla en el drama antiguo y moderno, olvidando su básica forma medieval. La inferencia obvia es que hay que ensanchar nuestro concepto de drama, como reclamaba T. S. Eliot hace ya veinticinco años (*Essays on Elizabethan drama*, págs. 16 y sigs.). Es una paradoja de la historia literaria española que los prejuicios estéticos del siglo XVIII sigan enturbiando la apreciación de varios fenómenos que suelen pasar por singularidades hispánicas, tales como el realismo humorístico en los géneros solemnes (*Mío Cid*), el gusto por lo truculento (Berceo), el autor y el libro como elementos del libro (*Libro de buen amor*, *Libro de los estados*), la literatura modelando la vida (*Quijote*). A decir verdad, tales supuestas singularidades se encuentran en muchas otras literaturas. Donde no se encuentran (y donde no se encuentra el género dramático de *La Celestina*) es en el canon dieciochesco, esto es, en los clásicos romanos y la literatura neoclásica estrechamente inspirada en ellos.³⁸ Lo que de veras constituye una singularidad española es su independencia, en lo hondo, de la norma neoclásica durante los siglos en que ésta prevalecía en el resto de Europa. Y ese dualismo artístico —cultivo externo de la imitación clásica y adhesión íntima a tendencias anteriores y diversas— asegura la riqueza y brío de sus grandes creaciones. *La Celestina*, drama —pero, en esencia, no drama antiguo (romano) ni moderno (a su semejanza), sino superación admirable del drama medieval— es una de estas creaciones.

³⁸ Baste recordar unos pocos casos de la literatura griega: la *Iliada* no tiene a menos presentar a sus héroes vomitando (IX, 491; XIV, 437), resbalando en el estiércol (XXIII, 774 y sigs.), heridos en la vejiga y la nalga (V, 66 y sig.; XIII, 651 y sigs.); la *Eneida* y las demás epopeyas romanas excluyen rigurosamente tales percances “innobles”, que también ofendían a los helenistas franceses del siglo XVII. Aquileo arroja por un pie al río el cadáver de su víctima y se refocila pensando que los peces chuparán la sangre de sus heridas y devorarán su blanca grasa (XXI, 120 y sigs.), mientras Eneas mata a sus contrincantes transido de piedad caballeresca (*Eneida*, X, 811 y sigs.; XII, 938 y sigs.). La Nodriza de *Las coéforas*, 747 y sigs., lamenta las miserias sufridas en la crianza de Orestes —tanta correría de noche, a las órdenes del niño gritón, tanto pañal sucio—, cosa inasociable con las nodrizas confidentes del teatro de Séneca y el de Racine. La ruina de Troya se justifica para los contemporáneos como asunto para un futuro poema (*Odisea*, VIII, 579 y sig.); no hay asomo de tal tipo de justificación en la *Eneida*, aunque ésta abunda mucho más que los poemas homéricos en alusiones al futuro. Hesíodo entra y sale inesperadamente por sus poemas para contar las circunstancias de su inspiración (*Teogonía*, 22 y sigs.) y para entreverar sus lecciones del terruño con sus reyertas de familia (*Los trabajos y los días*), mientras Virgilio objetiva exquisitamente las *Geórgicas*.

LA TÉCNICA TEATRAL

CAPÍTULO II

LA ACOTACIÓN

Quizá sea menos paradójico de lo que a primera vista parece el hecho de que obra de tal envergadura como la *Tragicomedia* haya surgido en una época en que, aparte el drama devoto o breves espectáculos jocosos, sólo existía el teatro romano, conocido por la lectura,¹ y sus derivados medievales. Semejante vacío, que hubiera anulado a un dramaturgo mediano, ofrecía a hombres excepcionales la posibilidad de un arte escénico desembarazado a la vez de convenciones heredadas y de limitaciones materiales. Desde el punto de vista de su técnica dramática, el teatro ideal de *La Celestina* es el único de veras libre.

LA ACOTACIÓN EN EL TEATRO MODERNO

Un recurso escénico de la comedia latina, que la *Tragicomedia* incorpora variándolo y multiplicándolo hasta convertirlo en uno de los resortes de su técnica dramática, es la acotación.² Los dramaturgos del Siglo de Oro, como los isabelinos en Inglaterra y los del reinado de Luis XIV en Francia, la reducen a señalar la entrada y salida de los actores: “entre”, “salga”, “váyase”, leemos en la comedia autógrafa de Lope *El bastardo Mudarra*. Mucho más rara es la indicación, siempre escueta, del aspecto, ademán o traje.³ Amplía

¹ En la segunda mitad del siglo xv se representaron comedias de Plauto y Terencio en varias cortes italianas, tales como las de Florencia, Mantua, Ferrara, Pavia, Roma. Ya se ha visto que también se representaron comedias humanísticas, *drammi mescolati* y las dos obras históricas de Verardi. Es difícil que no llegase a España noticia de estos espectáculos, cuando menos de los últimos. Sobre análogas representaciones en España misma antes del siglo xvi, nada se sabe ni en pro ni en contra.

² Sobre la importancia de la acotación como procedimiento sistemático de *La Celestina* llamó la atención Amado Alonso en su citado curso de Harvard, 1947, por primera vez que yo sepa.

³ La mayoría de las ediciones modernas han alterado estas indicaciones. Cito la comedia mencionada por la ed. de S. Griswold Morley, Madrid, 1935, pág. 17: “Albar Sánchez y Mendo con vnas cañas, doña Sancha y doña Lanbra en alto”; pág. 24: “Puestos para acometerse, entre el conde Garcí Fernández y Gonzalo Bustos”; pág. 34: “Gonzalo lleno de

algo más la acotación la tragedia neoclásica de Nicolás Fernández de Moratín, García de la Huerta y Martínez de la Rosa; éste, sobre todo, la convierte en una guía práctica para uso del actor; así anota al comienzo del *Edipo*: “con énfasis”, “con sorpresa”, “con pausa y dignidad”, “con tono de inspirado”, etc. En la comedia de la misma escuela, Leandro Fernández de Moratín detalla con esmero los aburguesados escenarios, las actitudes y gestos, y a veces aconseja también el sentimiento que debe revelar el personaje. El drama romántico, que hace gala de su interés por lo pintoresco y costumbrista, y obligado además por lo insólito de sus asuntos y situaciones, suele describir profusamente escenarios y atavíos: baste recordar las largas instrucciones que encabezan los actos de *Hernani*, *Ruy Blas*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Don Juan Tenorio*. El teatro realista de Ibsen presenta escrupulosamente la escena material en que se ha de desarrollar cada acto; a lo largo de la obra misma, las acotaciones indican el gesto, movimiento y expresión que deben asumir los actores. Bernard Shaw sobrepasa todavía a Ibsen en el esfuerzo por crear el decorado que se ajuste a su concepción hasta en sus detalles mínimos, pero sus instrucciones no son puramente objetivas como las de Ibsen, antes incluyen notas valorativas para caracterizar ambiente y personajes, según puede verse al comienzo de *Las armas y el héroe*, por ejemplo. En el curso del drama, las acotaciones atien-

sangre el rostro, y los hermanos desnudas las espadas”; cf. también págs. 83, 84, 93, 102, 110, 112, 116, 120 y 129. Calderón, *Apolo y Clímene*, III: “Sale Sátiro en traje que lo parece”. Rojas, *Los tres blasones de España*, III: “Sale el Rey de Aragón y el Cid, en batalla, después de haberse acuchillado todos con mucho decoro”. Cervantes, que en *El coloquio de los perros* pone en ridículo la pompa y el verismo en el teatro (a propósito de las ropas moradas de los Cardenales), en sus comedias se afana por lograr estos mismos efectos con indicaciones excepcionalmente pormenorizadas; véase, por ejemplo, *El rufián dichoso* (ed. R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, 1916, t. 2, pág. 70): “Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hazen su danza. Todo esto fue assí, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. Cantan” (cf. también págs. 5 y sig., 89). Otros ejemplos en *El gallardo español* (*ibidem*, t. 1, pág. 37), *La casa de los celos* (*ibidem*, págs. 194 y 198), *Pedro de Urdemalas* (*ibidem*, t. 3, pág. 185), *El trato de Argel* (*ibidem*, t. 5, pág. 79), *El cerco de Numancia* (*ibidem*, págs. 118, 122, 141 y sig., 144, 146). A veces las acotaciones se transforman en descripciones minuciosas de escenas mudas que complementan la acción. Por ejemplo, *El gallardo español*, pág. 116: “Enuisten; anda la grita; lleua Muzel vna escala; sube por ella, y otro moro por otra; descende al moro Buytrago, y don Fernando asse a Muzel y derribale; pelea con otros, y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario. Desde vn cabo mira Azán, el Cuco y el Alabez lo que passa” (cf. también *La casa de los celos*, págs. 141 y 163; *El trato de Argel*, pág. 82; *La gran sultana*, t. 2, pág. 217; *El cerco de Numancia*, pág. 135). Otras veces las acotaciones describen con gran cúmulo de detalles el ambiente exótico de la pieza. Por ejemplo, *La gran sultana*, págs. 111 y sig., 113, 185 y sig., 189; cf. 147 y sig.: “Parece el Gran Turco detrás de vnas cortinas de tafetán verde; salen quatro baxáes ancianos; siéntanse sobre alfombras y almohadas; entra el embajador de Persia y, al entrar, le echan encima vna ropa de brocado; lléuanle dos turcos de brazo, auiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; lléuanle a assentar en vna almohada de terciopelo; descúbrese la cortina; parece el Gran Turco; mientras esto se haze, puede sonar chirimías. Sentados todos, dize el embajador” (cf. también pág. 217, y *Los baños de Argel*, págs. 333 y 340). En este sentido es comparable el *Enrique VIII* de Shakespeare, cuyas acotaciones documentales son excepción en el teatro isabelino.

den a todos los aspectos de la representación; a veces completan la acción hablada indicando con suma minucia largas y complejas escenas mudas. En forma semejante proceden las obras dialogadas que Pérez Galdós destinó a la lectura: cada acto está encabezado por una minuciosa descripción, nada objetiva, del escenario correspondiente y de las actitudes de los interlocutores al descorrerse el imaginario telón. Salvo en *Realidad* (donde se supone que el lector conoce el elenco por lectura previa de *La incógnita*), cada personaje se introduce con una acotación que brinda su semblanza física y moral y muchas veces su historia, desde el particular punto de vista que el autor quiere imponer. Acotaciones más breves acompañan el diálogo, indicando los movimientos y ademanes de los personajes y el juego escénico no expresado verbalmente, así como sus estados de ánimo (sueños y visiones inclusive), y sus deseos y propósitos, que en ocasiones contradicen las palabras que pronuncian. Además, *El abuelo* y *La razón de la sinrazón* muestran otras variantes de la acotación, como la que amplifica lo enunciado en el texto (en *El abuelo*, III, 13, por ejemplo, el palo que da el Conde a Venancio está claro en el diálogo, pero la acotación lo pormenoriza y comenta), y la que continúa y completa lo representado (por ejemplo, la que en *El abuelo* expone el desenlace, y la que enhebra actos y escenas de *La razón de la sinrazón*, I, 2; IV, 3, etc.). En estas dos obras, varias acotaciones de lugar desarrollan la sugerencia anímica del paisaje en conformidad con el tono emotivo del drama, muy dentro de la estética modernista.⁴ El arte finisecular de Valle Inclán acentúa esta direc-

⁴ *El abuelo*, IV, 12: "Una lamparilla de aceite, puesta en una rinconera, alumbraba la estancia; la luz es chiquita, tímida, llorona, un punto de claridad que vagamente dibuja y pinta de tristeza los muebles viejos, las luengas y lúgubres cortinas del lecho y del balcón. Profundo silencio, que permite oír el mugido lejano del mar como los fabordones de un órgano. El viento, a ratos, gime, rascándose en los ángulos robustos de la casa". *La razón de la sinrazón*, IV, 1: "Noche obscurísima. A ratos fuertes exhalaciones eléctricas iluminan la tierra, dando apariencias de movimiento a los objetos próximos y lejanos; creyérase que las encinas avanzaban y retrocedían simulando los pasos de un rigodón silencioso". No puede dejar de mencionarse el empleo sorprendentemente variado de la acotación en las novelas de Galdós. El tipo más abundante es la indicación breve de movimientos y sentimientos, análoga a la que acompaña a las obras dialogadas y a las compuestas especialmente para la escena (por ejemplo, en los diálogos novelescos de *Tormento*, *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, *Ángel Guerra*, *Tristana*, y en los diálogos dramáticos insertos, por ejemplo, en *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Ángel Guerra*, *El caballero encantado*, y varios *Episodios nacionales*, tales como *Luchana*, *Prim*, *España sin rey*, *Cánovas*, etc.). En los diálogos insertos no falta la acotación que describe el escenario con matiz afectivo a tono con la situación (*El doctor Centeno*, capítulo último; *El caballero encantado*, cap. III). También en las novelas sucede a veces que la acotación, más que anotar un dato nuevo, amplifica o completa una indicación del texto. Otras veces Galdós prefiere subrayar con ella, y no con el aparte convencional, el contraste entre lo dicho y lo pensado (por ejemplo, *Tormento*, capítulo último, cuando Bringas aplaca a su mujer con un par de mentiras). Singular es el cap. VIII, Tercera parte, de *Torquemada en el Purgatorio*, donde breves acotaciones intercaladas en el discurso del protagonista marcan sus actos ("pausa", "alzando la voz") y la reacción de los oyentes ("murmillos", "bien, bien", "aplausos"), mientras una serie de notas al pie de página descubren sobre todo el ánimo del orador ("sintiéndose inspirado, y lanzándose sin miedo a la improvisación") y la historia de las vulgaridades que está ensartando ("frase tergiversada de otra que leyó el día anterior en un periódico"). Resalta en estas páginas el anhelo de Galdós por iluminar desde un extraordinario número de ángulos

ción, pues en su teatro la acotación es tan cincelada como el texto dramático. Casos palpables son los de *Voces de gesta*, *La marquesa Rosalinda*, *La enamorada del rey*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, donde está en verso a la par del texto. Otras veces es más exornada que el texto mismo, como en *Cuento de abril* y en las *Comedias bárbaras*. Caso extremo es el de *El marqués de Bradomín*, pues en él las acotaciones representan el material decorativo, no dramatizable, de la novela *Sonata de otoño* a que corresponde el drama. Tales parecerían ser los cabos de la trayectoria: Valle Inclán, pensando en lectores acostumbrados al teatro realista y sus prolijas indicaciones materiales, las ha poetizado, aunque manteniéndolas siempre fuera del drama. Los autores de *La Celestina*, pensando en lectores del teatro romano y de sus derivados, sin ninguna indicación escénica, como no fuese la sugerida en el drama mismo, dan tratamiento artístico a la acotación, incorporándola al texto dramático. En sus manos la acotación acompaña a la escasa acción como un comentario perpetuo, encaminado a sugerir la realidad concreta y por eso tan difícil de clasificar como la realidad misma. Sería falaz esquematizar la acotación de *La Celestina* en tipos netos pero, para mayor claridad, puede agrupársela en cuatro clases principales.

A. Acotación enunciativa

a) Los casos menos frecuentes son los de la acotación que indica escuetamente la presencia o actuación de un personaje, disociándose de la acción misma:

Yo me subo e Sempronio arriba (III, 47).

Viene su paje a llamarme (IV, 163).

Entraré a ver con quién está hablando mi señora (X, 55).

Pártome muy contenta (XI, 77).

Quiero baxarme a la puerta... ¡O qué grita suena en el mercado!... De allá viene Sosia... (XIII, 115).

Quiero entrar... (XV, 144).

Mas primero quiero yr a visitar mi prima... (XVII, 167).

Leídos en su contexto, muchos casos matizan el seco tono enunciativo por indicar alguna intención o deseo o temor o circunstancia particular:

Sobiré yo a uer qué se podrá fazer sobre lo hablado, e por ventura haremos más que tú ni yo traemos pensado (VII, 244).

A Pármeno e a Sempronio veo yr a la Magdalena. Tras ellos me voy, e si ay no estouiere Calisto, passaremos a su casa a pedirle las albricias de su gran gozo (XI, 69).

Mas quiero yrme e çofrirte, que no sé quién entra, no nos oyan (XV, 144).

la palabra directa de sus personajes y, a la vez, el hecho de que no quiso o no pudo expresar ese juicio múltiple sino merced a tales expedientes externos. Para Valle-Inclán, cf. E. Segura Covarsí, "Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo estilístico)", *Clavileño*. VII (1956), núm. 38, págs. 44-52.

Sobiré encima de la pared y en ella estaré escuchando, por ver si oyré alguna buena señal de mi amor en ausencia (XIX, 191).

O las palabras de Celestina al poner fin al coloquio con Melibea (X, 66):

Adiós, que viene hazia acá tu madre.

Hay aquí una doble acotación: la primera es el “adiós” que implica un ‘me marchó’, y la segunda, contenida en el resto de la frase, no sólo apunta a la entrada de Alisa, sino que dicha entrada es la causa (“que”) de la partida de Celestina, sugerida en el “adiós”.

b) Precisamente, un segundo grupo, mucho más abundante, está constituido por la acotación que se desprende de un saludo, una despedida, una exhortación, una orden, una pregunta, es decir, que evita la forma enunciativa, fundiéndose mejor con el diálogo y la acción:

Abre la cámara e endereça la cama... Cierra la ventana (I, 35).

Callemos que a la puerta estamos (I, 65).

Pármemo, detente. ¡Ce! Escucha qué hablan éstos (I, 88).

Pero callemos, que se acerca Calisto... (I, 110).

—Ve agora, madre... —Quede Dios contigo. —Y Él te me guarde (I, 111). ...e ve con Dios (II, 119).

Pues sube presto al sobrado alto de la solana e baxa acá el bote del azeite serpenti-no... (III, 142).

Entra en la cámara de los unguentos... E baxa la sangre del cabrón... (III, 146).

—Yo me parto para él, si licencia me das. —Ve con Dios... (IV, 192).

Vente conmigo. Delante Calisto oyrás marauillas (V, 196).

Andemos presto (V, 200).

Anda passo. ¿Ves aquí su puerta? Entremos quedo, no nos sientan sus vezinas. Atiende e espera debaxo desta escalera (VII, 244).

¿Quién anda ahí? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara? (VII, 245).

—Señora, Dios salue tu graciosa presencia. —Gentilhombre, buena sea tu venida (VII, 255).

—Quedáos adiós... —Dios vaya contigo (VII, 258).

Despacha, subamos a uer qué faze (VIII, 18).

Calla, que está abierta la puerta (IX, 27). Etc.

c) En algunas de las muestras citadas, el intercambio de fórmulas de cortesía insinúa un rudimentario diálogo. Un grupo considerable de acotaciones están dadas, cabalmente, en forma de diálogo breve y animado:

—¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito? —Aquí soy, señor, curando destos cauallos. —Pues ¿cómo sales de la sala? —Abatióse el girifalte e vénele a endereçar en el alcándara (I, 35).

—¿Y tardas? —Ya voy. Quede Dios contigo. —E contigo vaya (I, 59).

—Toma el manto e vamos... —Vamos. Elicia, quédate adiós... (I, 63).

—Pármemo. —Señor. —¿No oyes, maldito sordo? —¿Qué es, señor? —A la puerta llaman; corre (I, 66).

—Pues ven conmigo: trae las llaues, que yo sanaré su duda. —Bien farás e luego vamos (I, 92).

—Di que suba. —Sube, tía (IV, 161).

—Madre, que vamos presto e me des el cordón. —Vamos, que yo le lleuo (IX, 51).

Un caso particular, varias veces repetido, es el diálogo entre el personaje que llama a la puerta y el que le abre, dramatizado por la diferente reacción de cada uno:

—El perro ladra. ¿Si viene este diablo de vieja? —Tha, tha, tha. —¿Quién es? ¿Quién llama? —Báxame abrir, fija. —¿Éstas son tus venidas? (VII, 258).

—Tha, tha. —¿Quién llama? —Abre, hija Elicia. —¿Cómo vienes tan tarde? (XI, 78).

—Este bullicio más de vna persona lo haze. Quiero hablar, sea quien fuere. ¡Ce, señora mía! —La voz de Calisto es ésta. Quiero llegar. ¿Quién habla? ¿Quién está fuera? (XII, 87).

—Cerrada está la puerta. No deue estar allá hombre. Quiero llamar. Tha, tha.

—¿Quién es? —Abre, amiga; Elicia soy. —Entra, hermana mía. Véate Dios, que tanto plazer me hazes en venir como vienes, mudado el hábito de tristeza (XVII, 168).

d) En otro caso, importantísimo para la representación del lugar, la acotación dialogada subraya la continuidad de la acción a la vez que su desplazamiento, ya a lo largo de un camino, ya a través de escenarios diversos. Así, al final del acto VI, Calisto ordena a Pármeno acompañar a Celestina, pues ha caído la noche; en el acto siguiente presenciamos cómo en efecto la acompaña, y cómo conversa de camino hasta la casa de Areúsa. Llegados, Celestina aposta a Pármeno al pie de la escalera, según se ha visto (VII, 244), y sube a la alcoba (las preguntas de la sorprendida moza denotan su presencia: VII, 245), donde entabla conversación. Celestina transmite la respuesta favorable de Melibea volviendo de la iglesia a la casa de Calisto (XI, 70); de ahí, mientras Calisto sube a su cámara a descansar, ella parte apresuradamente a poner en salvo la cadenilla (XI, 77); a poco la vemos llamar a su puerta y, una vez dentro, altercar con su pupila (XI, 78 y sig.). Calisto se viste sus armas, ordena a Sempronio examinar la calle, elige el camino más encubierto y llega a las puertas de Melibea (XII, 83). Sosia y Tristán ven desde su casa cómo viene por la calle la “bonita moça” y han de acomodar su visión para mejor contemplarla (“Llégate acá e verla has antes que trasponga”: XIV, 140), mientras ella se detiene un momento en el umbral de la casa de su prima, sorprendida por los gritos que llegan del interior, luego entra, y asistimos a la visita (XV, 141, 144 y sig.). La confidencia de Sosia se desenvuelve a lo largo del camino que lleva de la casa de Calisto a la de Melibea (XIX, 187 y 190):

Muy quedo, para que no seamos sentidos. Desde aquí al huerto de Pleberio te contaré, hermano Tristán, lo que con Areúsa me ha pasado oy... Pero, porque ya llegamos al huerto e nuestro amo se nos acerca, dexemos este cuento...

Al final de este acto, Lucrecia decide que Melibea vuelva a su cámara, adonde ella llamará a Pleberio. En el acto siguiente, al llamado de Lucrecia, Pleberio deja su cuarto, se traslada al de su hija y la invita a tomar el fresco, y así sube Melibea a la torre desde donde se precipitará (XX, 205 y sig.).

ANTECEDENTES

Este tipo de acotación en su forma más simple (*Aa*) es la más frecuente en la comedia romana y suele situarse monótonamente al comienzo o al fin de una escena. Así, Plauto, *Amphitruo*, vs. 496 y sigs (final de I, 2):

*crepuit foris.
Amphitruo subdituos eccum exit foras
cum Alcumena*

O Terencio, *Eunuchus*, vs. 454 y sigs. (comienzo de III, 2):

*Audire uocem uisa sum modo militis,
atque eccum.*

La rigidez enunciativa de esta acotación, chocante para el lector moderno, es tan característica que su repetición en algún pasaje de *La Celestina* (por ejemplo, XIII, 115) sabe a imitación deliberada de la comedia romana. Porque a diferencia de Plauto y Terencio, los autores de *La Celestina* suelen dar sentido dramático aun a esta sencilla acotación. Así, por ejemplo, la mención escueta de un personaje a quien se ve a la puerta —situación obligada en el escenario fijo de la comedia romana, por excepcional que sea en la vida corriente— parece repetirse cuando Celestina, al acercarse con su peligrosa embajada a la casa de Pleberio, dice para sí (IV, 158):

E lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melíbea,

lo que recuerda bastante las palabras citadas de Plauto: *Amphitruo* . . . *eccum exit foras*. Pero es importante notar que Celestina no comprueba objetivamente, como el personaje plautino, la presencia de Lucrecia. Al contrario: la febril enumeración de buenos agüeros con que la tercera se da ánimo culmina en el encuentro con la criada, prima de su pupila Elicia, y en quien presume (equivocadamente) hallar una aliada. Dentro de un reflejo bastante fiel, Rojas muestra su independencia y superioridad artísticas fundiendo con la acción orgánica del drama un recurso que en el teatro antiguo parece encajado por necesidad. Otro ejemplo: Castro Guisasaola, pág. 88, señala la semejanza entre las palabras de Pármeno, VIII, 9: “A Sempronio veo a la puerta de casa” y las de Gnatón en el *Eunuchus*, v. 267: *Sed Parmenonem ante ostium [hoc astare] tristem uideo*. Aunque las palabras de Pármeno sean quizá eco de las de Gnatón, el tono de ambas es muy distinto: el personaje de Terencio comprueba objetivamente un hecho cuyas consecuencias infiere luego con raciocinio impecable (*riualis seruom: salua res. Nimium hisce homines frigunt*); el personaje de Rojas (pensado, además, dentro de otra situación del mismo *Eunuchus*, 549 y sigs.) expresa al ver en la puerta al otro sirviente un deseo y una zozobra: el deseo de entregarse al placer de la confidencia amorosa y la zozobra de ser reprendido por su tardanza. El matiz subjetivo, que prevalece en la obra moderna, confiere a unas mismas palabras un calor dramático insospechado en la antigua.

La acotación no presentada como un juicio enunciativo (*Ab*) reviste por lo general en Plauto y Terencio la forma de un saludo o despedida (por ejemplo, *Aulularia*, 175 y sig.: *—Vale. —Et tu, frater*); en Terencio es frecuente la interrogación que un personaje se dirige a sí mismo, como en *Heauton timorumenos*, 410 y sig.:

*cesso pultare ostium
uicini, primum ex me ut sciat sibi filium
redisse?*

No sólo falta este artificioso tipo en *La Celestina*, sino parecería que Rojas lo devuelve con toda intención a su forma natural, el diálogo. Piénsese en el anuncio de Pármeno (V, 20): “A Sempronio e a Celestina veo venir”. Aquí esperaríamos en Terencio un: “¿Qué hago que no voy a abrirles?” La *Tragicomedia*, mantiene el esquema interrogativo, pero es Calisto quien irrumpe al oír el anuncio:

¡O desuariado, negligente! Veslos venir: ¿no puedes decir [‘bajar’] corriendo a abrir la puerta?

La pregunta, absurda en un mismo personaje, se ha desdoblado oponiendo dos actitudes: la ansiedad del enamorado a la observación fría del criado. La acotación, antes desligada del conflicto dramático, se ha tornado reacción subjetiva y caracterizadora de dos personajes.

También escasea en la comedia romana la acotación dialogada (*Ac*), si bien probablemente se inspire en Terencio la compleja escena del acto I, 88, en que Celestina previene a su cómplice de la llegada de Calisto y Pármeno, y le recomienda el ademán que debe adoptar:

Pasos oygo. Acá descenden. Haz, Sempronio, que no lo oyes.

Celestina improvisa una pequeña farsa, para que Calisto crea en su fidelidad. Calisto, en efecto, cae en el lazo y se detiene a “sorprender” la conversación amañada. La situación es básicamente paralela a la del *Phormio*, vs. 346 y sigs., donde también dos cómplices secretan aguardando al amo a quien quieren envolver en su maraña; el uno da la voz de alarma: *senex adest*, y consejo para el inminente altercado, y ambos se trenzan en fingida disputa que el amo “sorprende”. El “antiguo auctor” ha sutilizado y complicado la situación original, enfocando ya el diálogo de Celestina y Sempronio, ya el de Calisto y Pármeno, ya nuevamente el de los dos primeros, e insinuando al fin o comienzo de cada corte las indicaciones pertinentes.

La acotación en forma de diálogo entre un personaje que llama a la puerta y el que le responde desde dentro parece tener su punto de partida en una situación análoga muy frecuente en la comedia romana, pues el escenario fijo, que representaba la calle con el frente de las casas de los personajes principales, forzaba a traer los actores del interior a la escena. Plauto trata de disimular tan incómoda convención con diversa fortuna: unas veces, como en la serenata

a los cerrojos del *Curculio*, vs. 147 y sigs., enlazándola ingeniosamente con la acción; otras, como en la *Asinaria*, vs. 382 y sigs. y las *Bacchides*, 578 y sigs., tomándola como tema de bufonadas ociosas. Terencio se empeña en justificarla por la acción⁵ y hasta cierto punto por los caracteres, como en el bien motivado monólogo de Ésquino en los *Adelphæ*, 610 y sigs. Pero el artificio de esta situación siempre queda a la vista, pues en el teatro antiguo a la acción de llamar nunca puede seguir la reacción lógica: la de entrar y continuar el diálogo dentro. Por el contrario, en la *Tragicomedia* el llamado a la puerta se desarrolla naturalmente, con algún breve diálogo al abrir y la consiguiente mutación cuando el que llega penetra en la casa, y con gran variedad de circunstancias: compárese, por ejemplo, la sencilla estructura de los dos pasajes en que Celestina llama a su propia puerta (VII, 258 y XI, 78) con la complejidad de IV, 158, en que Lucrecia la ve llegar, cambia con ella poco benévolas familiaridades y la hace entrar sin llevarla todavía a presencia de sus amas; sube a anunciarla y, tras un nuevo y vivaz diálogo (con Alisa), la invita a subir a la sala donde se hallan sus señoras. También es muy diverso el tono: de farsa en XVIII, 177 y sig., donde tanto Centurio como su coima representan una interesada comedia; más grave en IX, 27, que pinta ya la escisión de los cómplices, contraponiendo el agasajo falso de la vieja al recelo de los mozos; trágico en XII, 101, con la repulsa ominosa de Celestina y luego su fingida solicitud, expresada en preguntas que empalman con la acción:

SEMPRONIO. — ¡Ce, ce! Calla, que duerme cabo esta ventanilla. Tha, tha, señora Celestina, ábrenos.

CELESTINA. — ¿Quién llama?

SEMPRONIO. — Abre, que son tus hijos.

CELESTINA. — No tengo yo hijos que anden a tal hora.

SEMPRONIO. — Abrenos a Pármeno e Sempronio, que nos venimos acá almorzar contigo.

CELESTINA. — ¡O locos trauieossos! Entrad, entrad. ¿Cómo venís a tal hora que ya amanesce? ¿Qué haués hecho? ¿Qué os ha passado? ¿Despidióse la esperança de Calisto o viue todavía con ella o cómo queda?

El máximo contraste con la comedia romana en este respecto se ostenta en una escena como la del acto IX, 41 y sigs., que despliega la reacción del interior de la casa a los golpes que suenan en la puerta, escena que por su naturaleza misma estaba vedada al teatro romano. En medio del tumulto de la franca-chela con que mozas y sirvientes responden a la exhortación epicúrea de Celestina, se oye llamar. Elicia, siempre nerviosa, reacciona alarmada, mientras el robusto optimismo de Celestina ve en todo posibilidad de medro:

—Madre, a la puerta llaman. ¡El solaz es derramado!

—Mira, hija, quién es: por ventura será quien lo acreciente e allegue.

⁵ En la *Andria*, vs. 473 y sigs., los ayes de la parturienta se oyen en la calle y la obstetrix dicta sus prescripciones desde el portón; ante tal inverosimilitud, el viejo Simón, que presencia la escena, no puede menos de crearla burda maniobra del *seruus fallax*; sus palabras representan, pues, la juiciosa crítica de Terencio a las limitaciones de la escenografía, a las cuales hubo de someterse otras veces (*Hecyra*, vs. 317 y sig., 623 y sigs.; *Adelphæ*, 486 y sigs.). En el citado pasaje de la *Andria*, la actitud de Simón introduce ingeniosamente en el enredo una nueva peripecia.

Elicia reconoce la voz de Lucrecia; Celestina insinúa que hay en Lucrecia más encierro que virtud, lo que da pie a que Areúsa deplora la suerte de las mozas de servir, hasta que Celestina la hace callar viendo entrar a la visitante. Idéntica técnica en las interpolaciones, XVII, 168 y sig.: al oír las porradas de Sosia, las dos amigas se duelen de que su conversación haya sido interrumpida, comentan los golpes y, al reconocer al visitante, se preparan para sonsacarle lo que desean.

El contraste entre el estatismo de la fábula antigua y la movilidad de *La Celestina* se agudiza en el diferente modo de expresar la mutación de lugar. En tales casos, el personaje de Plauto o Terencio anuncia su rumbo, pero de hecho desaparece y es reemplazado en el mismo escenario por otros. Así, en el *Epidicus*, vs. 376 y sigs., el esclavo entera de su estratagema a los jóvenes y parte para ponerla en ejecución; éstos admiran su astucia, y entran en la casa; la escena es ocupada entonces por los ancianos; en la *Andria*, vs. 226 y sigs., el esclavo declara que va al foro a buscar a su joven amo; inmediatamente aparecen en escena las mujeres que cuidan de la amada. La *Tragicomedia*, en cambio, tendiente a sugerir la continuidad de lo real, prefiere poner en escena las andanzas de sus personajes, y lo realiza repetidas veces, según queda apuntado, mediante la acotación que sugiere cambio de lugar y desplazamiento (*Ad*). Esta acotación dinámica, que presenta a los personajes pasando de unos ambientes a otros, monologando o dialogando de camino, está tan alejada del simple anuncio de movimiento en Plauto y Terencio (*abeo; abeamus; ego hinc me ad forum*) como lo vivo de lo pintado y constituye, desde el acto I, uno de los más felices resortes técnicos de la *Tragicomedia*.

La comedia elegíaca suele formular ampliamente la mayor parte de las acotaciones en los trozos narrativos y la rara vez que las formula en el diálogo, las repite en la narración como si ése fuese su más adecuado vehículo (*Geta*, vs. 100 y sigs.; *De nuncio sagaci*, 170 y sigs., 262 y sig.). En las comedias enteramente dialogadas, como *Babio* o *Pamphilus*, predomina con mucho la acotación enunciativa (*Aa*) con algunas variantes, tales como la forma interrogativa o imperativa (*Ab*). Excepcional es el caso del *Babio*, 389 y sigs., en que el protagonista señala el camino a sus compañeros y echa a andar, hablando ya con ellos ya consigo mismo, hasta llegar a destino: parecería esbozar confusamente una más libre representación de movimiento (*Ad*), y quizá sea éste el único agregado a los tipos brindados por la comedia romana.

La acotación escuetamente enunciativa (*Aa*), y sus variantes en forma de orden, pregunta, despedida (*Ab*) prevalecen también en la comedia humanística. Es bastante frecuente y muy apegada al modelo romano la acotación dialogada, bien como intercambio de cortesías, bien como diálogo entre el que llama a la puerta y el que la abre: es decir, como elementos evocativos de ambiente cotidiano, no asociados orgánicamente con la marcha de la acción y el trazado de los caracteres, según acontece en *La Celestina*. No es raro dar a entender que una acción se desarrolla en escenarios distintos (en la *Poliscena*, por ejemplo, Graco topa en la calle con la medianera, y como ella se niega a darle allí cuenta de su embajada, ambos se trasladan a la casa del joven), o que un

personaje monologa recorriendo un camino (en el *Polidorus*, el héroe no soporta la espera y va a buscar noticias a casa de la tercerona; tras un breve soliloquio, advierte que ha llegado al barrio en cuestión, págs. 188 y sig.; cf. también págs. 194, 195, 233 y sig.). *La Venexiana* no se aparta en este sentido de las comedias humanísticas en latín, salvo para matizar hábilmente las indicaciones enunciativas adecuándolas, como *La Celestina*, al carácter de los personajes: así, en boca de Julio, más ceremonioso que enamorado, se disimulan como fórmulas de cortesía; en la de la irascible Valeria, como órdenes; en la de la apasionada Ángela, como ternezas. Puede inferirse, pues, que la comedia romana y sobre todo la humanística, que elabora considerablemente la representación del movimiento, sirvieron de guía para el uso de esta acotación en la *Tragicomedia*, que las sobrepasa por su variedad y por acentuar su enlace con los caracteres y situaciones del drama.

B. Acotación descriptiva

La viva atención al aspecto y a la mímica de los personajes, a circunstancias que encuadran la acción y complementan el diálogo, se traduce en acotaciones muy variadas y abundantes, aparte las descripciones evocativas, hechas en ausencia de su objeto (como la de Celestina y su casa en I, 69, o la de Sempronio y Pármeno camino del suplicio en XIII, 116). A veces el deslinde es precario, pues una breve descripción puede preceder a la introducción de un personaje, y oficiar así de verdadera acotación: Sempronio, por ejemplo, describe a su colega el devaneo de Calisto, y a poco los hechos y dichos de Calisto confirman aquella descripción (VIII, 17 y sigs.). A la inversa, el narrador de una escena ya representada suele agregar detalles descriptivos que completan los ofrecidos en la escena misma: Celestina, al contar a Calisto su entrevista con Melibea, describe varios ademanes de ésta no indicados en la escena correspondiente (VI, 212 y sig.; análogamente, XIII, 118; XV, 145 y sig.; XIX, 188; cf. más adelante, *El tiempo*, págs. 177 y sig., y *La geminación*, páginas 272 y siguiente).

a) El número más crecido de casos es el de la acotación que describe el aspecto, rostro, atavío o afeites de un personaje:

- ¿Miras qué reuerenda persona, qué acatamiento? (I, 90).
- ¿Lobitos en tal gestic? [¿Feroz con tal carita?'] (I, 95).
- Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan (I, 95).
- ... la barvuda (III, 127 = IV, 177; cf. I, 58).
- ... aquella vieja de la cuchillada (IV, 160 = IV, 170 y 171; XIII, 118, cf. I, 79: aquel rascuño que tiene por las narizes).
- ... arrugada (IV, 171).
- Tu suaue fabla e alegre gesto (IV, 174).
- ... esse olor de la boca, que te huele vn poco (IV, 190).
- ... viene como huestantigua (VII, 245).
- ... las coloradas colores de tu gesto (X, 55).
- ¡O si me uieses, hermano, cómo esté, plazer haurías! ... las faldas en la cinta, la

LA ACOTACIÓN

adarga arrollada e so el sobaco... —Mejor estó yo, que tengo liado el broquel e el spada con las correas... , e el caxquete en la capilla (XII, 95).

Desgreñado viene el vellaco (XIII, 115).

...no lleuaría las tocas de tal color... aquella lutosa... vna muy bonita moça (XIV, 140 = XV, 144).

Los cabellos crespos, la cara acuchillada... , manco de la mano del espada (XV, 144).
...aquellotro, cara de ahorcado (XVII, 175; cf. XVIII, 178: tan mal gesto).

b) La segunda categoría describe la actitud y gestos de los personajes:

Dende aquí adoro la tierra que huellas e en reuerencia tuya beso (I, 91).

E en tierra está, adorando a la más antigua e p... tierra... (I, 92).

¿Quién es esta vieja que viene haldeando? (IV, 158 = V, 194 y 195; XI, 70).

Mira, señora, qué hablar trae Pármeno, cómo se viene santiguando... Otra vez se san-

Estó yo escuchando atento, que me va la vida, ¿vosotros sussurráys? (VI, 211).

¡De qué gana va el diablo! (VI, 218).

¿Qué te dize esse señor a la oreja? (VII, 256).

A medio lado, abiertas las piernas, el pie ysquierdo adelante, puesto en huyda (XII, 95).

Parece que viene llorando (XIII, 115).

...aquella lutosa, que se limpia agora las lágrimas de los ojos (XIV, 140).

No te messes, no te rascuñes ni maltrates (XV, 145).

Pues toma para tu ojo, vellaco, e perdona que te la doy [la higa] de espaldas (XVII, 175).

No te cubras con el manto, señora; ya no te puedes esconder (XVIII, 177).

—Torna... ; si no, en mis manos dexarás el medio manto. —Tenla, por Dios, señora, tenla, no se te suelte (XVIII, 178).

Déxamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços (XIX, 195).

c) Menos frecuente es la acotación que describe el tiempo y lugar o alguna acción que se supone desarrollarse a distancia:

¡Qué sáuanas e colcha! ¡Qué almohadas! ¡E qué blancura! (VII, 246).

¿Amanesce o qué es esto que tanta claridad está en esta cámara?... En mi seso estó yo, señora, que es de día claro, en ver entrar luz entre las puertas (VIII, 7).

¡O qué grita suena en el mercado! (XIII, 115).

...éste es el mejor lugar, aunque alto (XIV, 125).

Ya quiere amanecer... haze muy oscuro... , que avn no amanesce (XIV, 129 y sig.).
Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna quán clara se nos muestra, mira las nuues cómo huyen. Oye la corriente agua desta fonteza, ¡quánto más suaue murmurio y ruido lleua por entre las frescas yeruas! Escucha los altos cipreses, ¡cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de vn templadico viento que los meneal Mira sus quietas sombras, ¡quán oscuras están e aparejadas para encobrir nuestro deleyte! (XIX, 194).

Bien vees e oyes este triste e doloroso sentimiento que toda la ciudad haze. Bien vees este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas (XX, 211).

ANTECEDENTES

Con frecuencia Plauto acompaña la mención de un personaje de la descripción humorística de su atavío (*Epidicus*, vs. 435 y sig.; *Persa*, 462 y sigs.) o de su mímica (*Asinaria*, 403; *Casina*, 443 y sig.; *Curculio*, 126 y sig., 188; *Menaech-*

mi, 829 y sig., y sobre todo *Miles gloriosus*, 200 y sigs.: mientras el esclavo arma la tramoya, otro personaje describe gustosamente los visajes y ademanes del meditado). Otras veces una acotación sostenida contribuye a la pintura de una escena (*Asinaria*, 878 y sigs.: las palabras del parásito y de la celosa complementan la presentación del regodeo de padre e hijo; *Rudens*, 148 y sigs.: el anciano Démones y su esclavo describen un naufragio invisible para el espectador). Frente a la acotación plautina, que introduce una nota jocosa o pintoresca rara vez orgánica, la de Terencio, muy breve y escasa en conjunto, está mejor enlazada con la acción y caracteres: la descripción del rico séquito de la cortesana provoca un equívoco cuya explicación se conecta con los planes del *seruus fallax* (*Heauton timorumenos*, 245 y sigs.), el alborozo y vestimenta de Quereas despiertan la curiosidad de su confidente (*Eunuchus*, 558 y sigs.), el sonrojo de Ésquino es prueba de su buena índole (*Adelphæ*, 643). Ya se echa de ver que la acotación descriptiva de *La Celestina* es diferente. Ante todo, no es un agregado pintoresco, sin más finalidad que la de hacer reír al auditorio. La acotación de Sempronio (XII, 85):

Passo, passo, Pármeno. No saltes ni hagas esse bollicio de plazer, que darás causa que seas sentido,

completa la exaltación pintada en la charla que brota a borbotones del mozo envanecido por su astucia. Por estar aun más orgánicamente enlazada al drama que la acotación de Terencio, y por ser aun más rica y variada que la de Plauto, en la *Tragicomedia* la acotación acompaña a la acción durante largos e importantes trechos. En la escena trágica del acto XIX, 201, las palabras de la criada y la señora acotan con continuidad la desesperación de Melibea y el duelo que hacen por Calisto sus criados:

LUCRECIA. — Señora, no rasgues tu cara ni meses tus cabellos . . . ¡Qué poco corazón es éste! Leuanta, por Dios . . . Señora, señora, ¿no me oyes? No te amortezcas, por Dios . . . MELIBEA. — ¿Oyes lo que aquellos moços van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? ¡Rezando llevan con responso mi bien todo!

El matiz subjetivo es todavía más fuerte en este tipo de acotación que en el anterior, lo que constituye otra nota divergente con respecto de la comedia romana. La descripción de un personaje revela muy marcadamente en la *Tragicomedia* la reacción del que la hace. En las acotaciones referentes a *Celestina*, por ejemplo, Pármeno subraya sus afeites, índices de su vida deshonesto (I, 66: “vna p . . . vieja alcoholada”); Sempronio escoge un defecto físico mal visto por el vulgo y, al reparar en su lentitud, destaca su deslealtad con tanta mayor eficacia por ser él su cómplice (III, 127):

¡Qué espacio lleua la barvuda! ¡Menos sosiego trayan sus pies a la venida! ¡A dineros pagados, braços quebrados!

Melibea vislumbra caritativamente la belleza pasada de *Celestina*, a pesar de la vejez y de la cicatriz que le afea el rostro (IV, 170):

Vieja te has parado. Bien dizen que los días no se van en balde. Así goze de mí, no te conociera sino por esa señaleja de la cara. Figúraseme que eras hermosa . . . Otra pa-reces, muy mudada estás.

Lucrecia, en cambio, ríe sin piedad, exagerando lo siniestro de la cicatriz:

¡Hy, hy, hyl ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios os salve, que trauiessa la media cara!

Radiante por su buen suceso, Celestina misma pinta su paso apresurado y su atavío en la impaciencia con que reniega de sus faldas (V, 194):

¡O malditas haldas, prolixas e largas, cómo me estoruáys de llegar adonde han de reposar mis nueuas!

Sempronio, que no está al cabo, la observa sorprendido (V, 195):

O yo no veo bien o aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes... ¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, e no mirar a ninguno como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles e venir aguijando, como quien va a ganar beneficio?

Castro Guisasola, *obra citada*, pág. 87, ha señalado la semejanza de las primeras palabras con las del *Phormio*, vs. 735 y sig.:

... aut parum prospiciunt oculi,
meæ nutricem gnatæ uideo...

Aun cuando la semejanza no sea coincidencia verbal debida a puro azar,⁶ las situaciones no presentan analogía. En el *Phormio* nos hallamos ante una convención del teatro latino tan frecuente como sosa: dos personajes hablan a solas buscándose sin verse. Con más sentido de lo verosímil, en *La Celestina* Sempronio, ansioso por el éxito de la empresa en que es partícipe, acecha la llegada de la tercera y expresa la admiración que le produce su inusitada gesticulación: como se ve, la *Tragicomedia* deja muy atrás la acotación descriptiva pintoresca, con puro efecto de regocijo.

Como no es mera descripción de indumento o ademanes, esta acotación está abundantemente intercalada para indicar, a través del aspecto, el estado de ánimo del personaje. Así en el acto V, 198, a poco de entablar la conversa-

⁶ El primer verso completo reza así: *Certe, edepol, nisi me animus fallit aut parum prospiciunt oculi*, lo que reduce bastante el parecido. Además, en vista de IX, 42: "O la boz me engaña o es mi prima Lucrecia", cabe pensar si no es ése un giro disyuntivo al que Rojas estaba aficionado y que de ningún modo necesitaba tomar de un determinado pasaje de Terencio. En la misma página, Castro Guisasola cree reflejo del *Eunuchus*, vs. 918 y sig.: *uirum bonum eccum Parmenonem incedere / uideo: uide ut otiosus it!* la acotación ya citada: "¡Qué espacio lleua la barvuda! ¡Menos sosiego trayan sus pies a la verdad!" A lo sumo podrá admitirse algún borroso eco verbal: las situaciones son totalmente diversas, pues la criada del *Eunuchus* no describe a Parmenón con el desprecio incisivo con que Sempronio describe a Celestina. La lentitud de los dos personajes tiene asimismo connotación distinta. A la criada del *Eunuchus* le indigna que, después de haber urdido el ultraje de la protegida de su ama, Parmenón reaparezca muy sosegado, en tanto que Sempronio subraya la mala fe de su cómplice, señalando con sarcasmo cómo se ha enfriado su celo después de recibidas las cien monedas de Calisto.

ción, Sempronio rezagado desahoga en un aparte el enojo que le causa la codicia de Celestina, según advierte ella:

¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quién hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no agujas?

A su vez Pármeno, oscilante todavía entre la fidelidad a Calisto y la complicidad con Celestina y Sempronio, y por eso hostil a todas las partes, pinta la mímica de Sempronio, reveladora de su descontento (V, 200):

A Sempronio e a Celestina veo venir cerca de casa, haziendo paradillas de rato en rato e, quando están quedos, haze rayas en el suelo con el espada.

En el acto que sigue retrata malignamente la impaciencia de su amo por recibir las nuevas de Celestina (VI, 204):

Temblando está el diablo como azogado: no se puede tener en sus pies; su lengua le quería prestar para que fablase presto...

En plena deslealtad, después del trato con Areúsa, burla de las ansias amorosas de Calisto que no le dejan comer (VIII, 23):

Verás qué engullir haze el diablo. Entero lo quería tragar por más apriesa hazer. Y se complace en la caricatura del amo arrobado (XI, 72):

¡Oyrá el diablo! Está colgado de la boca de la vieja, sordo e mudo e ciego, hecho personaje sin son que, avnque le diésemos higas, diría que alcáuamos las manos a Dios, rogando por buen fin de sus amores.

Celestina, que se propone granjear un manto en albricias de su embajada, no cesa de señalar a Calisto el mal estado del que lleva puesto (VI, 203, 205, 211):

Mi vida diera por menor precio que agora daría este manto raydo e viejo... Antes me recibirá a mí con esta saya rota que a otro con seda e brocado... ¿Debaxo de mi manto, dizes? ¡Ay mezquina! Que fueras visto por treynta agujeros que tiene, si Dios no le mejora.

Estas líneas destacan cómo la acotación va cargada del interés que mueve a cada personaje, más bien que de puro intento descriptivo. La lúbrica pintura de Areúsa (VII, 247 y sigs.) tampoco tiene nada de dato objetivo ni de admiración estética: se encamina a atizar la lujuria del mozo que la está escuchando desde su escondite. En el breve episodio del acto XII, 95 y sig., los dos sirvientes se pintan con feliz detalle, ligeros de armamento y listos para la huida que en efecto emprenden, según sus propias palabras, hasta que con nueva acotación reconocen lo infundado de la alarma: las pintorescas acotaciones no sólo retratan la traza y conducta de los lacayos sino también su cobardía y mala fe. Otro caso, muy elocuente en su concisión, es el de Melibea, que exclama al ver bajar a Calisto (XIV, 125):

¡O mi señor! No saltes de tan alto que me moriré en verlo; baxa, baxa poco a poco por el escala; no vengas con tanta presura.

Sin duda, más que la descripción en sí vale la tierna solicitud de Melibea y la ironía trágica encerrada en sus palabras.

Es significativo, en cambio, que tanto Rojas como los interpoladores desechen la situación de farsa del mirón que comenta ante el auditorio la escena que está acechando, como en el citado pasaje de la *Asinaria*, vs. 878 y sigs. En el acto XIV, 127 y 129, los criados, muy lejos de identificarse con su amo y describir punto por punto sus acciones, le juzgan con despego y hacen resaltar sus distintos intereses. Tampoco Lucrecia, en la segunda escena del huerto, enumera las caricias y murmullos de los enamorados, aunque se refiere a ellos con despecho que transparenta su deseo (XIX, 196). En lugar, pues, del grotesco informe del espía plautino, en la *Tragicomedia* el testigo se refiere a lo que presencia, acentuando intencionalmente su propio punto de vista, su parte en el drama.

Como en Plauto, también se halla en *La Celestina* la acotación que describe un lugar o un hecho fuera de escena (Bc). Por ejemplo: el sobrado de Celestina, depósito de sus ingredientes hechiceriles, está hábilmente evocado cuando la vieja ordena a Elicia traer lo que necesita para su conjuro, y como la joven no atina a hallarlo, agrega ella y obliga a Celestina a agregar nuevas precisiones (III, 142-147). En una escena muy arrimada a la técnica de Terencio,⁷ Tristán, desde la puerta de calle, describe el extraño alboroto de la ciudad y el semblante afligido de su compañero (XIII, 115). Pero en *La Celestina*, libérrima en la representación de lugar, estos casos son contados, mientras la descripción, mucho más frecuente, del tiempo, lugar o acción no distante sino de hecho perteneciente al drama, falta en la comedia romana, infinitamente menos ávida de detalle concreto que la *Tragicomedia*.

⁷ Como fuentes de este monólogo anota Castro Guisasaola, pág. 89, "las palabras de Davo [*Andria*, vs. 744 y sigs.: *di uostram fidem, / apud forum quid turbæst! quid illic hominum litigant! / tum annona carast*], Parmenón [*Eunuchus*, 289 y sigs.: *sed uideo erilem filium minorem huc aduenire... / nescio quid de amore loquitur... / quid tu es tristis? quidue es alacris? / unde is?*] y sobre todo de el Sosia [*sic*, por Sófrona] de los *Adelphæ* [323 y sigs.: *quid est? quid trepidas? / -ei mi! -quid festinas, mi Geta? / animam recipe. -prorsus... -quid istuc "prorsus" ergost? -perimus. / actumst. -eloquere, obsecro te, quid sit? -iam... -quid "iam", Geta? / -Aeschinus... -quid is ergo? -alienus est ab nostra familia. -hem! / perii!]*

. Yo veo semejanza en los procedimientos -acotación enunciativa de rigidez excepcional en *La Celestina*, monólogo declarativo y diálogo entrecortado-, que Castro Guisasaola no señala, pero no hallo identidad de pensamiento ni de situación. En la *Tragicomedia*, Tristán observa un tumulto inusitado, ve llegar a Sosia todo demudado y se entera de la muerte de sus compañeros. En la primera de las supuestas fuentes, *Andria*, vs. 744 y sigs., Davo finge venir del foro y comenta las actividades allí habituales sólo para dar color a la farsa que está representando, pues confiesa no tener nada que decir. La segunda "fuente" aglutina frases del *Eunuchus*, vs. 289, 299, 304, demasiado distantes entre sí, con las que el esclavo comenta el soliloquio amoroso del joven Querea, en nada semejantes ni a la descripción ni al interrogatorio de Tristán. En el tercer pasaje aducido "sobre todo" como fuente, *Adelphæ*, 323 y sigs., el esclavo trae a su ama la noticia de la (aparente) infidelidad de Esquino: todo el parecido está en el ritmo entrecortado del diálogo, pero como el teatro de Terencio y *La Celestina* presentan varios de estos diálogos, la muestra de los *Adelphæ* no tiene por qué ser el antecedente preciso de la muestra del acto XIII.

En suma: la acotación descriptiva es en *La Celestina* más rica, más frecuente y más continua que en el teatro de Plauto y contribuye, más que en el de Terencio, al trazado de los caracteres y a la marcha de la acción.

Dentro de la escasa atención de la comedia elegíaca al detalle concreto, la acotación descriptiva no carece de originalidad. En el *Pamphilus*, por ejemplo, el héroe nota en un verso la belleza de Galatea, niña en cabello (v. 153: *Quam formosa, Deus, nudis uenit illa capillis!*); la Vieja describe los manejos de Pánfilo para entrar en su casa (654 y sigs.); los amantes, con sus quejas y protestas, revelan el procaz desenlace (665 y sigs., 681 y sigs.); Pánfilo y la Vieja señalan el llanto de Galatea (vs. 722, 725 y sig.). Por su contenido, esta acotación no emparenta con la comedia romana, sino con la narración medieval, por veces bastante arriscada.

También en este respecto la comedia humanística evidencia su peculiar diversidad. Algunas (*Paulus, Cauteraria, Philodoxus, Chrysis*), con muy escasas y breves acotaciones descriptivas, no son parcas en pintar personas o situaciones no actualmente dadas en el drama. Baste como ejemplo la *Chrysis*, vs. 689 y sigs., donde un personaje pormenoriza cómo castigará a la amiga infiel y cómo la ha castigado en otra ocasión, sin que de hecho se presencie en escena ningún castigo (cf. otras descripciones análogas, remedos patentes de Plauto: vs. 20 y sigs., 293 y sigs., 357 y sigs.). En la *Comædia sine nomine* prevalecen la acotación enunciativa y la descriptiva, expresadas en monologuillos que encabezan escenas y a veces sustituidos por una interrogación (pág. 35) o un breve diálogo (pág. 38). La *Poliscena* y el *Poliodorus* vuelven a mostrarse más innovadoras. En la primera, el joven Graco ve llegar a su mensajera y subraya su inusitada animación (*Hilarii Drudonis Practica*, pág. 156):

Nisi me fallit spes bona, bonum refert modum nuncium Tharatantara, nam ædepol uenit hilarior, seque ocius mouet quam solet. Quam primum enim me procul uidit, exiliuit animo, uidem subridet?

Por la situación y detalles, este pasaje —ya citado por Menéndez Pelayo, *Orígenes*, pág. LXXIV— es mucho más plausible como fuente de *La Celestina*, V, 195, que los versos de Terencio apuntados por Castro Guisasola. Las acotaciones descriptivas del *Poliodorus* son pocas, pero relativamente extensas e interesantes: así, por ejemplo, la medianera y el protagonista describen en su conversación al vecino cuya presencia estorba la cita (pág. 210). Varias veces los personajes registran el juego escénico propio o ajeno. Poliodoro, por ejemplo, se describe observando la casa de su amada, penetrando para mirarla y notando su rubor (pág. 182); la tercera pinta solícitamente al criado que carga con el prometido odre de vino y está a punto de llevarlo a otra casa (pág. 196); Climestra indica cómo se acerca de prisa Poliodoro y éste, cómo se retira sonrojada Climestra (pág. 212). Completa esta variedad la breve acotación pintoresca de tono regocijado, al modo plautino (págs. 183, 184, 216, etc.). La *Ætheria* es sumamente feliz en la acotación descriptiva, desarrollada unas veces caricaturescamente, al modo de Plauto (vs. 894 y sigs., 1003 y sigs.), bien que mejor conectada con la acción (vs. 1156 y sigs.), y otras desarrollada con

exquisita fantasía poética, como cuando Falisco visualiza a la amada en sueños (vs. 301 y sigs.) o en la imaginación (vs. 872 y sig.). *La Venexiana* desconoce la descripción enumerativa o prolija; sus toques descriptivos, raros y breves, son de singular eficacia caracterizadora: tal el retrato del atildado galán (págs. 36 y sig., 52, 58), el de Ángela, a quien avejentan sus velos de viuda (pág. 41), el de la criada que anda por la calle pudorosa como una desposada (pág. 34), y alguna no menos sugestiva nota del lugar, como la opulencia del palacio de Ángela (págs. 72 y sig.). Es muy probable, por consiguiente, que para reelaborar la acotación descriptiva que ofrecía la comedia romana, *La Celestina* tuviera en cuenta la variedad y concretez con que la maneja la comedia medieval.

C. Acotación implícita

Hay en *La Celestina* un número de acotaciones, más reducido que el de los tipos ya estudiados, indicadoras unas de la presencia o actuación de un personaje, otras brevemente descriptivas, que en lugar de expresar los datos pertinentes permiten inferirlos. Así, en el acto IV, 161, Celestina marca su entrada saludando a Alisa, que ha actuado en la escena previa, y a Melibea, que no ha actuado y cuya presencia colegimos de ese saludo. A raíz de la disputa con Sempronio, Celestina ruega a Elicia que vuelva a sentarse a la mesa, de donde se desprende que en el calor del altercado, la airada moza se ha levantado de su asiento (IX, 36). Tampoco sabríamos que, bajo el doble efecto de la reminiscencia y del vino, Celestina se ha echado a llorar, si no nos lo advirtieran las palabras de consuelo de Areúsa (IX, 49):

Por Dios, pues somos venidas a hauer plazer, no llores, madre, ni te fatigues . . .

De igual modo, son los lamentos de Celestina los que enteran al lector de que, al oír el nombre de Calisto, Melibea ha perdido el conocimiento (X, 63), así como su grito pidiendo socorro revela la presencia de Elicia, muda y aterrada ante la violencia de la riña (XII, 109). Y la súplica de Elicia (XII, 110):

Mete, por Dios, el espada. Ténle, Pármemo, ténle, no la mate esse desuariado,

nos advierte que, en su exasperación, Sempronio ha decidido acabar la riña con las armas. Por Alisa, vuelta en sí de su desmayo, sabemos que Pleberio ha llorado ruidosamente su desgracia (XXI, 215), y por las doloridas palabras de Pleberio: “¡O muger mía! Leuántate de sobre ella” (XXI, 217), sabemos que en su desconsuelo Alisa se ha echado sobre el cadáver de su hija.

Una ojeada al uso de esta acotación muestra que los autores de *La Celestina* se han valido sistemáticamente de ella para soslayar la presentación directa de escenas escabrosas. Así, mientras Celestina interroga burlona e incitante a Areúsa: “¿En cortesías e licencias estás?”, Pármemo la ha acometido, según revelan el adiós de la vieja (“Voyme porque me hazés dentera con vuestro besar

e retoçar”) y los melindres de la moza, agregados en las interpolaciones (“¡Ay, señor mío! No me trates de tal manera”, etc.: VII, 256 y sigs.). La prevención de Celestina: “¡Mirá no derribés la mesa!” (IX, 41) da a entender elocuentemente la tumultuosa algarazara de mochachas y criados. La impaciencia amorosa de Calisto se refleja de rechazo en el ruego de Melibea (XIV, 126):

Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad . . . , no quieras perderme por tan breue deleyte e en tan poco espacio . . . Por mi vida, que avnque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden. Está quedo, señor mío.

El mismo procedimiento se repite en la segunda cita (XIX, 195 y sig), sin más variante que el tono de afectuosa broma, hábil indicio de la mayor confianza, al cabo de un mes de amores. En la misma escena, las palabras con que Calisto reclama su capa para ir a valer a sus criados, revelan otro detalle de la intimidad de los amantes (XIX, 197).

ANTECEDENTES

Hay en la comedia romana algunas raras muestras de esta acotación. Una es la famosa escena de la *Mostellaria* en que, para alejar al padre que ha regresado intempestivamente, el *seruus fallax* le cuenta que la casa está encantada, y el engaño casi fracasa por la baraúnda que hacen los comensales en el interior, y que el lector percibe gracias al angustiado aparte del esclavo, v.510:

Perii illisce hodie hanc conturbabunt fabulam.

Es otra una de las raras concesiones de Terencio al gusto grueso de su público (*Adelphæ*, vs. 170 y sigs.): el joven Ésquino advierte a un esclavo, personaje mudo, que esté pendiente de su rostro para asestar, a la menor señal, una bofetada al *leno*. Éste no tarda en recibirla, pero bien pronto su queja y la explicación de Ésquino revelan que el esclavo le ha propinado por su cuenta una segunda bofetada:

—*Ei misero mihi!*

—*Non innueram; uerum in istam partem potius peccato tamen.*

La diferencia obvia con respecto a *La Celestina* está en el extremo artificio de las situaciones, que la representación teatral naturalmente contribuiría a aclarar.

La comedia elegíaca, más dada a declamar que a sugerir, desconoce este tipo de acotación, si bien asoma en el *Pamphilus*, v. 651; y sobre todo al describir el desenlace amoroso a través de las quejas de Galatea, vs. 681 y sigs. Por el contrario, la comedia humanística ofrece varios ejemplos: Paulo, al comienzo de la comedia de su nombre, despierta sobresaltado por lo que luego se entera el lector ha sido el ruido del criado al poner la mesa; más adelante (v. 246), un criado responde conforme a la señal que le ha hecho su cómplice, según revela en un aparte. Cuando Graco, que ha encontrado a la vieja Tara-

tántara en la calle, la invita a sentarse, advertimos que ambos han pasado de la calle a la casa del joven (*Poliscena*, pág. 156). La pregunta de la madre: *Heus, Clymestra, aufugisti?* (*Poliodorus*, pág. 238) indica que la heroína ha escapado al ver al villano que le destinan para marido. En la misma comedia, pág. 213, las breves quejas de Climestra reflejan las arriba citadas de Galatea, pero con la diferencia importante de que sugieren la situación sin describirla. *La Venexiana*, que desarrolla sin reticencia la escena de alcoba entre Ángela y Julio, se vale de la acotación implícita, entre otros usos para la escena entre Ángela y su criada, que le sirve de prelude (págs. 42 y sigs.). ¿Habrán sido pasajes como éstos —y no sé si otros semejantes en las comedias que no me han sido accesibles— el punto de partida para el empleo metódico de esta acotación en las escenas lúbricas de *La Celestina*? Como quiera que sea, la mayor frecuencia de la acotación implícita, su intencionado uso y el haberla despojado del inverosímil artificio que ostenta en la comedia romana, acreditan el instinto dramático de los autores de la *Tragicomedia*.

D. Acotación enlazada con la acción y con los caracteres

Este tipo recibe en *La Celestina* varia y sutil elaboración, ya que el encaje perfecto de acciones y motivos y el diseño realista de los caracteres son metas evidentes para sus autores. Algunas muestras han quedado incluidas en el estudio de los tipos anteriores. Nada más distinto del *Sed quid concrepauerunt fores* terenciano que la acotación de Sempronio en las escenas del acto I, 61, en casa de Celestina: “Mas, di, ¿qué passos suenan arriba?” La pregunta de Sempronio (preparada en la escena precedente, cuando, al oírle llegar, Celestina y Elicia esconden a toda prisa al galán de turno) corta con cómica brusquedad los celosos improprios de Elicia y las juras inflamadas del necio enamorado, que pocos momentos antes ponía en guardia a Calisto contra la maldad de las mujeres, y es el punto de partida de una original escena en que la moza muestra su temperamento nervioso y aficionado a jugar con el peligro (págs. 61-63). En el acto VI, 225, Celestina, tras contar su inesperado triunfo, trata de retirarse, pero Calisto la detiene, ansioso de más noticias. Los criados impacientes se concertan en un aparte para indicar por señas a Celestina que ponga fin al palabreo del enamorado:

PÁRMENO. — Ea, mira, Sempronio, que te digo al oído.

SEMPRONIO. — Dime, ¿qué dices?

PÁRMENO. — Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargár en su razón a nuestro amo. Llégate a ella, dale del pie, hagámosle de señas que no espere más, sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre nacido que solo mucho hable.

Admira lo complejo del juego escénico: una primera acotación marca el comienzo del aparte; la segunda describe “aquel atento escuchar de Celestina”, una de sus fingidas artes, ya que con esa muestra de simpatía inspira confianza al enamorado. La tercera acotación recomienda una mímica que, en efecto, se

D. ACOTACIÓN ENLAZADA CON LA ACCIÓN Y CON LOS CARACTERES

lleva a cabo, puesto que poco más adelante leemos la respuesta de Celestina (pág. 227):

Bien te entiendo, Sempronio. Déxale, que él caerá de su asno. Ya acaba.

Cuando en el acto IX, 29, Celestina acomoda a cada mozo con su amiga y a sí misma con jarro y taza, se dispara en largo elogio del vino que sólo cesa con nueva acotación de Sempronio:

CELESTINA. — Assentáos vosotros, mis hijos . . . Ponéos en orden, cada vno cabe la suya; yo, que estoy sola, porné cabe mí este jarro e taça, que no es más mi vida de quanto con ello hablo. Después que me fuy faziendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa que escanciar, etc.

SEMPRONIO. — Tía señora, a todos nos sabe bien. ¡Comiendo e hablando!

Sempronio justifica su exhortación con palabras que dan pie al animado entreacto del enojo de Elicia (32 y sigs.). En el acto XI, 77, la prisa con que parte Celestina a poner a buen recaudo la magnífica dádiva de Calisto provoca en uno de los sirvientes risa maligna, y en el otro un arrebato de ira anunciador de la catástrofe que en el acto siguiente envolverá a los tres cómplices. El episodio de los padres de Melibea (XII, 98 y sig.) comienza con una trivial acotación a la manera romana:

¿No oyes bullicio en el retrainiento de tu hija?

Pero muy lejos de la comedia romana está la sentida escena que introduce cuando de noche, en la casa quieta, el rumor de las palabras y pisadas de los enamorados llega hasta la alcoba de los padres y despierta su solicitud instintiva, según subraya la hija en un momento de amarga recapacitación.

Por último, como muestra de la extraordinaria flexibilidad de la acotación en *La Celestina*, recuérdese un par de casos en que una acotación no ejecutada bosqueja con singular eficacia el carácter de los personajes: Pármene aconseja ir a buscar a Celestina a la iglesia, pero Sempronio sabe que “quando ay qué roer en casa, sanos están los santos”, y los dos amigos se encaminan a la casa de la vieja poniendo largamente en claro lo que sienten de su devoción y mañías (IX, 25 y sigs.). Análoga situación es la del acto XII, 83, con la acotación contenida en la orden que da Calisto a Pármene de acercarse a ver si ha llegado Melibea: Pármene esquiva la orden, fundándose en razones especiosas y jactándose luego de su ingenio ante su colega, con lo que pone de manifiesto su perfidia y cobardía.

ANTECEDENTES

Es indudable que la comedia romana dio la pauta para este tipo de acotación. Uno de los casos más sencillos se lee en los *Captiui*, v. 611 y en los *Menaechmi*, v. 612: un personaje describe el gesto que otro le hace a escondidas de un tercero, y con la descripción frustra su efecto. Más importante para la marcha de la comedia es la situación de la *Cistellaria*, vs. 53 y sigs., en

que la amiga nota la tristeza y desaliño de Selenia, y la interroga, promoviendo así la exposición del argumento. En el *Trinummus* el atavío extravagante del Sicofanta (vs. 840 y sigs., 851 y sig., 860 y sigs.) llama la atención de Cármides y le hace entablar con el extraño personaje la chusca conversación que le llena de zozobra. Terencio maneja muy diestramente este tipo de acotación en el *Eunuchus*, vs. 670 y sigs.: por la descripción del eunuco verdadero y la del falso, hecha entre burlas y reproches por la indignada Pitias, se entera Fedria de la travesura de su hermano, esencial para el argumento. Y recuérdense los ya citados casos de acotación descriptiva que enlazan con la acción y caracteres. Es característico del arte meditado de los autores de *La Celestina* que, no volviendo a hallar semejante tipo de acotación en la comedia elegíaca ni en la humanística, la adoptan y multiplican, pues por su enlace orgánico con el drama responde más que ninguna otra al esmero en la estructura, que es un aspecto esencial de la *Tragicomedia*.

UNA EXCEPCIÓN: EL COMIENZO DE "LA CELESTINA"

Un rasgo de la acotación en *La Celestina* es su funcionamiento sistemático, en todas sus variedades, a partir de la segunda escena (I, 34: "¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?", etc.), pero su total ausencia en la primera. Es evidente que Rojas se percató de esa discrepancia técnica, ya que se esforzó por subsanarla embebiendo en la conversación del acto II, 121, los datos que explican la situación inicial. Habla Pármeno:

Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada causa de la ver e hablar...

Pero en el acto I, motivo y lugar del encuentro están dados fuera del diálogo, en el Argumento correspondiente (pág. 31):

Entrando Calisto en una huerta empós de un falcón suyo, halló y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar.

Es decir: están dados en la misma forma que adoptan los poemas dialogados del siglo xv, los cuales narran muy claramente en el largo epígrafe las circunstancias y asunto, y se lanzan de lleno al diálogo. Véanse los casos siguientes del *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, t. 2, Madrid, 1915, núms. 965 y 1097):

Comiença vna obra de Rodrigo Cota a manera de diálogo entre el Amor y vn Viejo que, escarmentado dél, muy retraydo se figura en vna huerta seca y destruyda, do la casa del plazer derribada se muestra, cerrada la puerta, en vna pobrezilla choça metido; al qual súbitamente pareció el Amor con sus ministros, y aquél humildemente procediendo, y el Viejo en áspera manera replicando, van discurriendo por su habla, fasta que el Viejo del Amor fue vencido; y començó a hablar el Viejo en la manera siguiente:

—Cerrada estaua mi puerta:
¿a qué vienes? ¿por dó entraste?...

UNA EXCEPCIÓN: EL COMIENZO DE “LA CELESTINA”

Coplas que hizo Puerto Carrero porque, passando vn día por vna calle donde su dama estaua con vna compañera suya y también tercera de él, que se llamaua Xerez, las cuales él no auía visto, fue llamado por su señora, y començaron a hablar los dos; y algunas vezes ella burlando de él y desfraçándole, y buelue la habla a su compañera; donde él toma argumento para hazer este diálogo, en que se introduce Puerto Carrero, Perez [*sic*], ella, que es su señora, y Lope Osorio, hermano de la señora; y comiença ella desta manera:

—¡Puerto Carrero!

—¿Dónde vays?

—No sé dó voy . . .

Ya se ha visto (“*La Celestina*”, *novela dramática*?, pág. 75), cómo ha perdurado en el teatro moderno este enunciar por separado el argumento para que sean inteligibles las escenas representadas. El procedimiento, ingenuo si se compara con la absorción dentro del drama de todos los elementos auxiliares para entenderle, concuerda con otras peculiaridades que reflejan una técnica menos sabia y un mayor apego a la convención literaria, por las cuales el acto I, el del “antiguo auctor”, difiere del resto de la *Tragicomedia* (cf. más adelante, *La motivación, El encuentro casual*, pág. 200).

En conclusión: la acotación de *La Celestina* procede de la del teatro romano, y difiere de ésta —acentuando la divergencia iniciada en la comedia latina medieval— en incorporarse al drama más sistemática y básicamente, mediante mayor número de enlaces, más variados y espontáneos. Conforme al realismo de la *Tragicomedia*, su acotación es también más rica en elementos concretos. Quizá las más interesantes de sus variedades sean la indicación de interiores y la del desplazamiento de la acción, ambas vedadas al teatro romano, pero admitidas en el medieval, y conducentes a la presentación más vivaz y verosímil de la fábula. En *La Celestina* la acotación no se reduce a enterar al lector de los movimientos de los personajes ni a regocijarle particularizando su fisonomía o atuendo; es rara vez puramente informativa, y suele ir cargada de sentimientos y pasiones, por donde contribuye a la marcha del asunto y a la expresión de los caracteres.

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

Todas las llamadas imitaciones de *La Celestina* han adoptado su original uso de la acotación, si bien en proporción muy diversa: escasísima, por ejemplo, en la *Penitencia de amor*, y muy frecuente, aunque esquemática, en la *Tragedia Policiana*. En general, la acotación de las imitaciones queda muy por debajo de la del modelo en tres aspectos principales: enlace orgánico, variedad, y pintura de caracteres. Predomina con mucho la acotación que señala la presencia o llegada de un personaje (*Comedia Seraphina*, pág. 340: “A Seraphina veo . . .”; *Segunda Celestina*, pág. 28: “Aquí viene Pandulfo . . .”) o enuncia una acción en primera persona (*Comedia Florinea*, pág. 193 b: “Quiero yr a ver a Floriano . . .”): esto es, predomina el tipo enunciativo, el menos dramático, sugerido más bien por la comedia de Plauto y Terencio que por *La Celestina*.

Entre los casos felices, aunque no típicos, puede recordarse la tensión romántica que en la *Penitencia de amor* cobra el trivial “Pasos oigo”, cuando en medio de su deleite la heroína oye pisadas y voces que se acercan —las de su padre, que viene a dar el castigo—, y que su amante se obstina en no oír. El *Auto de Traso* retrata en dos notables acotaciones a los bravos Centurio y Traso con eco de los actos V, 200 y XII, 95 del original (pasajes que, con diversa fortuna, fueron muchas veces reflejados en las imitaciones, por ejemplo, *Segunda Celestina*, pág. 38). En ocasiones presentan una pintoresca acotación descriptiva la *Comedia Selvagia*, pág. 23, o *La Lena*, pág. 349 b, enlazándola hábilmente con la acción. La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pág. 61, representa con comicidad, en un interior, la huida cobarde del bravucón que oye llamar a la puerta. Estas obras, que dejan muy atrás a *La Celestina* en desenvoltura, si no en arte, usan mucho la acotación para las escenas escabrosas; *La Lozana andaluza*, por su naturaleza como de guía de viajero, ofrece también breves y abundantes acotaciones, sin valor dramático, que señalan las particularidades observadas por la protagonista a su paso por Roma.

Frente al escaso uso de la acotación en la *Comedia Eufrosina* y a su reducción a los tipos enunciativo y descriptivo, si bien hábilmente variados, en las comedias en prosa de Salas Barbadillo, destaca el empleo profuso de *La Dorotea*. La única diferencia con *La Celestina* concierne a las escenas de calle, pues más bien que presentar las correrías de los personajes por la ciudad, Lope las sugiere mediante escenas de juego muy animado (III, 5; III, 7; IV, 7 y sobre todo la escena en el Prado, IV, 1), que en rigor no implican verdadero desplazamiento como los soliloquios y diálogos de camino de *La Celestina* y de alguna comedia de Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio*, pág. 139, por ejemplo). Elocuentes acotaciones al comienzo y al final de la escena (I, 1: “Con esto me voy a rezar a la Merced...”; I, 8: “¿De dónde vienes a las dos de la tarde, Dorotea?”; IV, 6: “¿Mas que me preguntas de dónde vengo?”) mantienen la apariencia de movimiento. Con variedad y gracia que sería ocioso comparar con las de los otros imitadores, Lope emplea todos los tipos de acotación presentes en su modelo, y a veces se vale de ellos para perfilar el carácter de algún personaje (como en la pintura de la heroína por su rival, I, 6 y II, 3), aunque menos incisivamente que en la *Tragicomedia*. En contraste con el resto de las imitaciones, Lope se sirve de la acotación para introducir episodios: el ruido de caballos en la calle atrae a la ventana a Dorotea, quien de este modo ve partir a don Fernando e intenta el suicidio en que acaba el primer acto (I, 8). El crujido de la manga de Gerarda da pie al incidente de la lectura de sus edificantes papeles (II, 4); para cortar el discreteo entre Dorotea y don Bela, Gerarda describe a Laurencio y su carga, con lo que abre la escena de los regalos (II, 5). Tampoco esquiva Lope la acotación que indica simultaneidad de escenas, como cuando Dorotea y Celia llaman a la puerta de don Fernando, mientras éste y Julio comentan los pasos y los golpes de las dos (I, 5). Diríase que, harto de las limitaciones de su propia fórmula teatral, Lope querría evadirse por una vez, y se complace para ello en sacar partido de todas las posibilidades que le brindaba una concepción dramática tan diferente como la de *La Celestina*.

También es instructivo para apreciar el papel de la acotación como resorte técnico de la *Tragicomedia* el cotejo con las tentativas de adaptación a las tablas.⁸ En el *Interlude of Calisto and Melibæa*, la acotación, reducida a la

⁸ Véase P. G. Earle, "Four stage adaptations of *La Celestina*", en *Hispania*, XXXVIII (1955), 46-51, que estudia el *Interlude of Calisto and Melibæa* (anónimo, impreso en Londres alrededor de 1525 por John Rastell); la adaptación de Francisco Fernández Villagas, estrenada en Madrid, 1909; la de Paul Achard, estrenada en París, 1942, y la de Álvaro Custodio, estrenada en México, 1953. En las notas, se refiere a la del libreto para la ópera de Felipe Pedrell, *La Celestina: tragicomedia lírica de Calisto y Melibea*, Barcelona, 1903; a la de Felipe Lluch Garín, estrenada en Madrid, 1940 (cf. también *Índice*, núm. 80, junio de 1955, pág. 14), y a la de José Ricardo Morales, estrenada en Montevideo, 1949. Omite el Señor Earle la ya citada adaptación inglesa anónima *Celestina or the Spanish Bawd*, impresa en el t. 2 de *The Life of Guzman d'Alfarache*, Londres, 1707; la de Pedro Miranda Carnero, Madrid, 1917, y la de Fernard Fleuret y Roger Allard, *La Célestine, tragi-comédie imitée de l'espagnol*, París, 1929. En 1957 se representó en Madrid la versión en catorce cuadros de Luis Escobar, que menciona D. W. McPheeters, "The present status of *Celestina* studies", en *Symposium*, XII (1958), 205, n. 27. Alguna información sobre las adaptaciones representadas en Madrid, 1918, 1940 y 1955, pueden espigarse en M. Laza Palacios, *El laboratorio de Celestina*, Málaga, 1958, págs. 31 y sig. y 35. En el presente libro me limito a las siete adaptaciones que me son accesibles: el *Interlude*, en la ed. facsimilar de J. S. Farmer, Londres, 1909; la *Celestina* de 1707; la de Miranda Carnero; la de Achard (*Adaptation complète*, París, 1943, que diverge considerablemente de la versión representada y, según declaración del adaptador, pág. 26, es más fiel a su intención artística), las inéditas de Morales y de Custodio (las cuales debo a la generosa mediación del Profesor Antonio Alatorre, del Dr. José María Monner Sans y de mis hermanos), y la de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, Madrid, 1959, que con alguna leve excepción (págs. 48, 66, 94, por ejemplo) se ciñe al texto de la *Comedia*. El *Interlude*, a diferencia de todas las refundiciones restantes, no refleja la *Tragicomedia* entera: la sigue de cerca hasta el monólogo de Celestina al comienzo del acto V; a esta altura, aparece Danio (o sea, Pleberio) y cuenta un sueño que le ha desasosegado: en un huerto provisto de un baño de aguas salutarías y de un pozo de aguas malolientes y ponzoñosas, le ha parecido ver a su hija, quien, llevada por los halagos de una perra de mala ralea, abandona el camino del primero por el segundo. Al escuchar la alegoría, Melibea se arrepiente de su ligereza y confiesa lo tratado con Celestina. Danio concluye la obra con una peroración que recomienda a los padres educar a sus hijos en la devoción y el trabajo. A. S. W. Rosenbach, "The influence of *The Celestina* in the early English drama", en *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, XXXIX (1903), 43-62, opina que la metamorfosis de la *Tragicomedia* en un *moral interlude* debió de emanar de algún discípulo inglés de Juan Luis Vives, cuyos tratados *De institutione christianæ feminæ*, I, y *De causis corruptarum artium*, II, critican la *Tragicomedia* desde el punto de vista ético, y destaca la importancia de esta adaptación, que parece haberse representado largo tiempo, en la génesis del drama isabelino (cf. también G. Ungerer, *Anglo-Spanish relations in Tudor literature*, Berna, 1956, págs. 9 y sigs.). J. S. Farmer, *Six anonymous plays*, Londres, 1905, págs. 237 y sigs., atribuye el *Interlude* a John Heywood, "padre de la comedia inglesa", por su fraseología, estilo y humorismo. H. Warner Allen, en el prefacio de su ed. de la traducción de *La Celestina* por James Mabbe (*Celestina or the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea. Also an Interlude of Calisto and Melibea*, Londres, 1908), lo atribuye en particular a Sir Richard Morison, traductor de la *Ad sapientiam introductio* de Vives (*An introduction to wysedom*, 1540), basándose principalmente en semejanzas léxicas de traducción. A. W. Reed, *Early Tudor drama*, Londres, 1926, págs. 112-116, propone como autor al impresor John Rastell, cuñado de Santo Tomás Moro, quien escribió otras piezas dramáticas, y esta tesis es la generalmente admitida hoy por los estudiosos del teatro inglés del siglo XVI, por ejemplo, F. S. Boas, *An introduction to Tudor drama*, Oxford, 1933, pág. 9; R. J. Schoeck, "The influence of *La Celestina* in England", en *The Boston Public Library Quarterly*, VII (1955), 224-225 (quien opone a

forma enunciativa más sencilla, es muy escasa, pues la sustituyen el monólogo en que el actor se encara con el público para explicarle el porqué de su presencia en las tablas, y las instrucciones en latín (*intrat Sempronio, hic iterum intrat Calisto*); la única acotación descriptiva está cabalmente en latín, fuera del texto (*hic Melebea certo tempore non loquitur ser uultu lamentabili respicit*). La adaptación inglesa de 1707 también se inclina a excluir la acotación del texto, salvo en el episodio de Crito (donde es resorte cómico esencial) y en algunos pasajes descriptivos del último acto. Dicha adaptación inglesa, así como las españolas de Miranda Carnero y de Escobar y Pérez de la Ossa, y la francesa de Achard coinciden en restringir considerablemente la fluidez y variedad de escenarios que caracterizan a la *Tragicomedia*, y de ahí que en ellas pierda importancia el uso orgánico de la acotación como índice de movimiento y cambio de lugar. Por otra parte, estas cuatro adaptaciones muestran marcada afición al toque pintoresco, que expresan ya con descripción no ligada a la acción, ya (las dos últimas) con detalladas acotaciones fuera del texto: de resultas, las notas pintorescas de la adaptación de 1707 y de la de Achard y los escenarios minuciosamente descritos de Miranda Carnero, por no surgir directamente del diálogo, en contraste con el original, saben a decoración pegadiza.

La adaptación de José Ricardo Morales, dócil al modelo hasta que se acerca a la escena de amor del acto XIV, desde esta altura abrevia precipitadamente la *Comedia*, lo que introduce un desconcertante contraste con la andadura sosegada de todo lo anterior y, desde luego, con el original. Una consecuencia

Warner Allen el reparo de que hacia 1520, Morison estaba al servicio del Cardenal Wolsey y, por consiguiente, sería persona poco grata al círculo de Santo Tomás Moro, al que pertenecía Vives). A decir verdad, los argumentos de Reed son muy endeble: los cuatro supuestos insertos y sustituciones del *Interlude* prueban únicamente que Reed no coteja la obra inglesa con el original castellano sino con la versión pintoresca e infiel de Mabbe (págs. 113 y 115); el que en una obra auténtica Rastell hable de sueños proféticos no basta para darle por autor del sueño de Danio (pág. 115), pues tanto la creencia en sueños proféticos como su uso en el teatro (cf. más adelante, *La ironía*, pág. 260) eran del dominio común; la traducción libre de la cita aristotélica de Sempronio (*Física*, 192a) no arguye especial enlace con las ideas sociales de Rastell (pág. 116), sino intención de traducir conforme al sentido para descartar el equívoco que resulta de la traducción literal (cf. fray Juan de Pineda, *Diálogos de la agricultura cristiana*, Salamanca, 1589, II, 23, § 11: "Aristóteles no dize sino que la materia dessea gozar de las formas como la hembra ser varón y lo torpe ser honesto, y por eso Themistio declara cabalmente que allí encareció Aristóteles el deseo natural que tienen todas las cosas de su perfección..."; Gaspar de Barth, pág. 338, quien la considera un necio símil escolástico, y la traducción parafrástica de J. Barthélemy Saint-Hilaire, París, 1862, pág. 37: *et l'on pourrait dire métaphoriquement que c'est comme la femelle qui tend à devenir mâle, ou le laid qui tend à devenir beau*). Parece, pues, que no hay datos suficientes para fijar la autoría del *Interlude*, pero debe destacarse que todas las candidaturas propuestas corroboran la opinión de Rosenbach sobre el influjo de Vives: en efecto, Morison, Heywood y sobre todo Rastell pertenecen al círculo de Santo Tomás Moro precisamente por los años en que se sitúa la impresión de la pieza discutida (Reed, págs. 17, 21, 48 y sig.). En la Introducción de su traducción de la *Tragicomedia* (Londres, 1959, pág. IX), Miss Phyllis Hartnoll menciona "una adaptación en forma narrativa con intercalación de fragmentos del diálogo original, hecha por el Capitán John Stevens en 1707": no he hallado otra referencia a esta adaptación en ninguna bibliografía.

de esa abrupta aceleración es que, manteniéndose casi intactas las acotaciones en la mayor parte de la adaptación, los cortes radicales del final han obligado a su autor a recurrir a la instrucción fuera del texto. Más equilibrada, la adaptación de Álvaro Custodio presenta un manejo uniforme de la acotación en todas sus variedades, incluyendo su papel de guía para el desplazamiento de la acción, ya que Custodio se esfuerza por sugerir el dinamismo escénico de la *Tragicomedia*. Con todo, la necesidad de reducir el original a las proporciones usuales de la representación teatral de nuestros días, y el afán de dar vivacidad al coloquio (eliminando, por ejemplo, buen número de monólogos) redundan en una pérdida considerable de acotaciones. Tal es, sin duda, el dilema a que está abocado todo intento de ajustar la riqueza y libertad de *La Celestina* a las condiciones de la escena material, por flexibles que sean las normas de la adaptación.

CAPÍTULO III

EL DIALOGO

Un rasgo de la *Tragicomedia*, perceptible a la primera lectura, es la variedad de su diálogo. Sin aspirar a un encasillamiento nimiamente riguroso, pueden reconocerse varias formas típicas.

A. *Diálogo oratorio*

Hay en *La Celestina* un diálogo que procede por largas réplicas oratorias. Son ejemplos el de Sempronio y Calisto, tras las breves palabras introductorias de éste, al comienzo del acto II, págs. 113 y sigs.; el de Celestina y Sempronio sobre amantes y sirvientes, III, 127 y sigs.; parte del diálogo entre Celestina y Melibea, IV, 175 y sigs.; el de Celestina y Sempronio sobre los extremos de amor, IX, 37 y sig.; el de Celestina y Melibea al empezar la segunda entrevista, X, 56 y sigs.; el de los amantes en la primera y segunda cita, XII, 88 y sigs., XIV, 125 y sigs.; parte del diálogo entre Celestina, Sempronio y Pármeno, XII, 103 y sigs. Tal elocuencia parece haber sido muy del gusto de los “interpoladores”, quienes no sólo amplificaron algunos de los casos citados, sino lo usaron con frecuencia y gran belleza en sus adiciones: coloquio de Sosia y Tristán, XIV, 131; parte del diálogo entre Elicia y Areúsa, XV, 145 y sigs.; el de los padres de Melibea, XVI, 155 y sigs.; el de Sosia y la moza, XVII, 169 y sigs., comentado al comienzo del acto XIX, 187 y sigs.; gran parte del diálogo entre Calisto y Melibea, XIX, 193 y sigs.

En rigor, la longitud de las réplicas y cierto mesurado artificio estilístico (anáfora, paralelismo, contraposición, interrogación retórica) son los únicos rasgos constantes de este diálogo. El ritmo no es uniforme, antes depende de la respectiva situación: sosegado cuando Sempronio predica o Pleberio y Alisa meditan las bodas de su hija, es agitado cuando Melibea confiesa su mal a Celestina o dialoga con Calisto, cuando los cómplices riñen por la partición de la presa, cuando el bravo y las mozas vocean sus pesares y venganzas. También es muy distinto su contenido, unas veces didáctico, con gran acopio de

sentencias, como en las consideraciones de Sempronio y Calisto sobre la liberalidad, la honra, la tristeza y el consuelo, y en las de Pleberio y Alisa sobre la inestabilidad de la vida, las ventajas de casar a la hija y su ignorancia virginal; otras, narrativo, como cuando una de las pupilas de Celestina cuenta su muerte a la prima y Sosia refiere a Tristán la entrevista con la cortesana; otras, descriptivo, como el de Celestina y Sempronio retratando los enamorados finos, el del "simple rascacuallos" que pinta las diversas actividades al amanecer, el de Calisto y Melibea describiendo canto y huerto; otras, introspectivo, como el de los amantes en el primer coloquio, XII, 89 y sigs.

ANTECEDENTES

¿Cuáles son los antecedentes literarios de este diálogo? En cuanto al teatro romano, puede descartarse a Terencio, pues su diálogo se dispone en réplicas breves que estilizan la conversación urbana, dentro de un tono afectivo medio, igualmente ajeno a lo apasionado, a lo solemne y a lo chocarrero: la única excepción de cuenta se halla en la *Hecyra*, vs. 577 y sigs., entre todas las comedias de Terencio la más sentimental y con acción más exigua. En cambio, el teatro de Plauto ofrece varias muestras curiosas de este diálogo oratorio: unas de tono elevado, muy por encima del habitual (*Captivi*, 401 y sigs.: despedida del amo y del esclavo abnegado; *Stichus*, 1 y sigs.: lamento de las dos virtuosas matronas; *Trinummus*, 279 y sigs.: grave plática entre padre e hijo; vs. 641 y sigs.: entre el amigo rico y el pobre), y otras de tono jocoso (*Pænulus*, vs. 210 y sigs.: comentario de las dos hermanas sobre el tocado femenino; vs. 504 y sigs.: disputa entre Agorastocles y sus testigos), apoyado principalmente en la sátira de costumbres. Tampoco puede omitirse la tragedia de Séneca, en la que el diálogo oratorio, aunque entrecortado o alternado con otros tipos, es con mucho el predominante: baste recordar las *Phænisæ*, compuesta toda, salvo hacia el final, en largas masas oratorias.

Hay, además, otros dos grupos de obras, decisivas en la génesis de *La Celestina*, en las que es importante el diálogo oratorio. Ante todo, la comedia elegíaca que, en esencia, es un ejercicio retórico, y señaladamente el *Pamphilus*; en menor grado, la comedia humanística (*Philodoxus*, *Poliodorus* y sobre todo la *Chrysis*, muy arrimada a Plauto) y la tragedia humanística (la *Historia Bætica*, donde la larga deliberación es esencial). Constituye el segundo grupo la novela sentimental, también muy afecta a la retórica. Uno de sus rasgos es precisamente la ausencia del tono conversacional: el discurso directo sólo aparece en cartas, largos soliloquios y algún debate, más que verdadero diálogo, como el que en la *Fiammetta* sostienen la heroína y su Nodriz, en *Grisel y Mirabella* los enamorados, el Rey y la Reina, Torrellas y Braçayda; en la *Cárcel de amor*, el Cardenal y el Rey. En *Grimalte y Gradissa* y en las novelas de Diego de San Pedro el intercambio de cartas usurpa a veces el papel del diálogo. Con originalidad que hoy cuesta apreciar, pero que puede medirse por contraste con sus imitaciones, *La Celestina* desechó el empleo de la carta, como recurso

ajeno al drama.¹ Adoptó, sí, el diálogo oratorio, presente en antiguos y modernos, y que se ofrecía como receptáculo adecuado para la amplificación, grata a su estilo.

Quizá por sugerencia de diálogos plautinos como los del *Pænulus*, las interpolaciones traen el tipo oratorio al plano humorístico, para su pintura costumbrista en los actos XIV, XV, XXVII y comienzo del XIX. Hay, con todo, una divergencia significativa: Plauto no pone tal diálogo en boca de esclavos; apenas es excepción la sentida escena de los *Captiui*, pues en ella el papel del esclavo asume anómala nobleza. Por una audaz innovación, *La Celestina* pone el diálogo oratorio también en boca de los humildes, cuando actúan no como instrumentos de sus señores, sino independientemente, en el foco del interés dramático, como en la riña de Celestina y los sirvientes, en las imprecaciones de las mozas, en el cortejo de la ramera y el caballero. Es una faceta de su singular atención a la realidad toda, cualquiera sea su valor social o moral.

Otra importante divergencia: tanto en Plauto y la comedia elegíaca como en la novela sentimental, el diálogo de largas réplicas suele detener la acción; la risueña charla de las hermanas en el *Pænulus* o la patética despedida de amo y criado en los *Captiui* poco contribuye a la marcha de la comedia; a lo sumo, en el *Stichus* el coloquio inicial sirve de exposición. *La Celestina*, por el contrario, siguiendo la práctica de algunas comedias humanísticas (*Philodoxus* y *Poliodoros*, por ejemplo), enlaza cuidadosamente el diálogo oratorio con la acción. Los largos consejos de Sempronio en el acto II no son pura artillería oratoria: Sempronio discurre sobre la liberalidad y las obligaciones de la verdadera nobleza porque piensa servirse de las larguezas de Calisto en provecho propio. Las sentencias y ejemplos de Celestina acerca de la caridad y misericordia se proponen inclinar a Melibea a admitir su embajada. La apasionada lamentación de las mozas en el acto XV desemboca en la tentativa de venganza que provoca la muerte de Calisto. Hasta el extenso diálogo del acto XVI, en apariencia sólo moralizante, contrasta conmovedoramente el cariño iluso de los padres y la pasión y vergüenza de la hija. Tampoco debe inducir a error el término "oratorio", el cual implica mayor longitud en las réplicas y mayor artificio en el estilo que en la conversación "normal", pero de ninguna manera un tono discursivo que se desentienda de la acción o falsee los caracteres. Un ejemplo: examinado fuera de su contexto, el coloquio de los amantes en la primera entrevista (XII, 88 y sigs.) muestra "el predominio absoluto del tono oratorio y razonador" y "en su estructura externa puede entenderse como un verdadero debate" (Samonà, pág. 205); pero si se abandona ese punto de vista abstracto y se observa el coloquio dentro de la obra, prestando atención al contenido de cada parlamento, se echa de ver que el "tono oratorio y razonador" tiene muy definida función dramática y que, muy lejos del debate, donde cada interlocutor amplifica estáticamente un punto de vista invariable, este diálogo asume dinámicamente tres actitudes distintas hasta llegar al acuerdo de los interlocutores: Calisto comienza por afirmar en largas frases su posición

¹ Ver mi artículo de próxima publicación "Algunos elementos de la comedia y la novela antigua y medieval ausentes en *La Celestina*", en *Romance Philology*.

convencional de siervo de amor, a la que Melibea corresponde reiterando su posición no menos convencional de casta desdeñosa; en un segundo tiempo, Calisto prorrumpe en largo lamento, donde no prevalece el raciocinio sino la efusión emotiva, expresada en admiraciones e interrogaciones: conmovida a su vez, Melibea le consuela; entonces Calisto exalta su increíble felicidad y Melibea confiesa su amor; desde este momento, los amantes piensan en satisfacerlo —Calisto, quebrando las puertas; Melibea, aplazando la cita para la noche siguiente— y, ya de acuerdo, adoptan un diálogo más coloquial. El diálogo oratorio atestigua, pues, el gusto por la retórica que prevalece en la alta literatura del siglo xv; los autores de *La Celestina* lo enlazan orgánicamente con el drama, le imprimen gran variedad de contenido, probablemente partiendo del ejemplo de Plauto y, yendo más allá de Plauto, lo extienden a toda clase de personajes y situaciones.

B. Diálogo de largos parlamentos y réplicas breves

En un segundo tipo de diálogo, los largos parlamentos, generalmente en boca de un mismo personaje, alternan con réplicas breves, ya vivaces, ya sentenciosas. En los largos parlamentos, a los que suele servir de espoleta la palabra concisa del interlocutor, se albergan los tópicos de la sabiduría medieval (invektiva de Sempronio contra las mujeres, I, 47 y sigs.; consejos de Celestina a Pármeno sobre la necesidad de amar, I, 93 y sigs.; sobre amos y criados, I, 99 y sigs.; sobre los deleites de la amistad, I, 104 y 106 y sig.: cf. VII, 229 y sigs.; deploración de la vejez y pobreza, IV, 165 y sigs.; consejos a Areúsa, VII, 247 y sigs.); la gozosa enumeración de realidades concretas (la ciudad al paso de Celestina, I, 67 y sig., y cuanto Pármeno cuenta de ella, de su fama, historia y artes, I, 69 y sigs., así como lo que Celestina refiere de sí misma y de la madre de Pármeno, III, 132 y sigs., VII, 235 y sigs. y IX, 45 y sigs., y las virtudes que consigna del vino, IX, 29 y sig.; los remedios y distracciones que propone Pleberio, XX, 204 y sig.) y los desahogos de apasionada elocuencia (exaltación de la belleza de Melibea por Calisto, I, 54 y sigs. y VI, 225 y sigs.; comentario irónico de Sempronio a la devoción de Celestina, IX, 26; diatriba de Elicia y Areúsa contra Melibea, IX, 32 y sig.; exhortación epicúrea de Celestina, IX, 40; lamento de las mozas de servir: IX, 42 y sigs.; inquietud de Melibea por la tardanza de Calisto, XIV, 124; su arrebato al oír la opinión en que la tienen sus padres, XVI, 158 y sigs.; excusas de Centurio, XVIII, 179 y sig.). Puede agregarse la peroración de Pleberio, que brota como respuesta a las preguntas de Alisa (XXI, 215 y sigs.) e ilustra la tendencia de los largos parlamentos a convertirse en verdaderos soliloquios: sólo algún apóstrofe a los presentes (XXI, 216, 217, 227) recuerda de tanto en tanto que, escénicamente, están pensados como diálogos. Y el caso paradójico del conjuro (III, 148 y sigs.), que Celestina pronuncia a solas, aunque no en situación de monólogo (esto es, sin interlocutor sobre quien actuar, y como expresión desinteresada de pensamientos o afectos): aquí Celestina habla con la intención urgente de imponer su voluntad a otro personaje, muy real

para ella. Como toda plegaria —que no se formularía, mental o verbalmente, si no fuese con la esperanza de doblar la voluntad sobrenatural al propio querer—, el conjuro, ni interrumpido ni seguido de respuesta, es monólogo por la forma, diálogo por la intención.

Por supuesto, la clasificación anterior se basa en el carácter predominante en cada caso: cabalmente el excepcional vigor y fuerza persuasiva de estas tiradas yacen no pocas veces en la combinación de los tipos señalados. Así, en sus aviesos consejos a Pármeno y Areúsa, Celestina menudea los dichos sentenciosos junto con la evocación tentadora de lo concreto; las inflamadas palabras de Melibea en el acto XVI están cuajadas de sentencias y ejemplos librescos.

ANTECEDENTES

Estos largos parlamentos se muestran aun más propicios a la amplificación que las réplicas parejas del diálogo oratorio, y como para ello trasiegan con frecuencia materiales ajenos, se impone el examen de la originalidad de su contenido antes de examinar sus fuentes formales. La invectiva misógina de Sempronio, I, 47 y sigs., se apoya en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera (Conde de Puymaigre, *apud* Castro Guisasola, pág. 173); el retrato retórico de Melibea, I, 54 y sigs., pertenece a una bien arraigada convención retórica, y su elogio hiperbólico, VI, 225 y sigs., repite conceptos de la lírica cortesana del siglo xv;² la enumeración de los hechizos y afeites de Celestina, I, 72 y sigs., deriva en parte del *Corbacho* y en parte del *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota, según observó Cejador en su edición; Celestina, en su coloquio con Pármeno, I, 94, se funda en dos conclusiones del *Tratado de amor* del Tostado (Menéndez Pelayo, *Orígenes*, XC), y encarece la amistad entre enamorados, I, 106 y sig., conforme al *Corbacho*, según el mismo Cejador; el conjuro (III, 148 y sigs.) acumula solemnes invocaciones basadas en la mitología cristiana, a las que el texto interpolado agrega otras, basadas en mitología pagana y tomadas de la *Fiammetta* (Castro Guisasola, 143), e incluye también reminiscencias del *Laberinto*, copla 251 *acd* de Juan de Mena (Foulché-Delbosc, *apud* Castro Guisasola, pág. 160); al deplorar vejez y pobreza, IV, 165 y sigs., Celestina vierte, por momentos literalmente, párrafos de Petrarca, *De remediis utriusque fortunæ* (Cejador, y Castro Guisasola, 122 y sig.); Elicia denigra a Melibea, IX, 32 y sig., a la zaga de la envidiosa en el *Corbacho* (Cejador), y Areúsa la apoya, IX, 35 y sig., con razones tomadas del *De remediis* (Cejador); Melibea, XIV, 124, cavila sobre los contratiempos que pueden sobrevenir a Calisto, repitiendo las imaginaciones de *Fiammetta* (Castro Guisasola, 143 y sig.); Pleberio, XXI, 219 y sigs., deplora la muerte de su hija e increpa al mundo con ejemplos y reflexiones del tratado *De remediis* y de las *Epistolæ familiares* de Petrarca, y reprueba el amor con ejemplos

² Para el retrato y elogio de Melibea, cf. más adelante respectivamente *Melibea*, *Antecedentes*, pág. 449 y n. 23, y *Calisto*, *Religión*, págs. 366 y sigs. y n. 14.

de *Fiammetta* (Cejador, y Castro Guisasaola, 126, 130 y sig., 144 y sig.). Agréguese, además, muchísimas sentencias, ilustraciones eruditas y lugares comunes escolásticos, para redondear el inventario de los "plagios" alojados en estos largos parlamentos.

Dramáticamente hablando, no hay tales plagios. Con acierto observa Samonà, pág. 194, acerca de las consideraciones sobre la vejez y pobreza que, a diferencia de Petrarca, Rojas no se propone discurrir sobre estos temas, sino mostrar a Celestina en su maniobra para captarse la benevolencia de Melibea. Otro tanto puede decirse de los casos restantes. Sempronio queda indeleblemente delineado como el pedante atiborrado de erudición y falta de sabiduría cuando, tras poner en guardia a Calisto contra los engaños de las mujeres (mediante las copiosas frases del *Corbacho*), le vemos zarandeado por la tercerona y su pupila. El retrato de Melibea en el acto I y su elogio en el VI pintan al galán, todo literatura y ensueño, pormenorizando infatigablemente las perfecciones de la amada, con gran tedio de los circunstantes. Pármeno no enumera las drogas y hechizos de Celestina como muestra abstracta de los extravíos del amor mundano, según hacen Talavera y Cota, sino para evitar que su amo entre en tratos con la siniestra alcahueta; y a su vez, Celestina no se vale de la filosofía del Tostado ni de la vivaz charla del *Corbacho* para lucir sus lecturas, sino para minar la fidelidad de Pármeno. En una palabra: nunca hubo materia más supeditada a la forma que los "plagios" —no disimulados, por otra parte— con que la *Tragicomedia* llena los largos parlamentos, atendiendo estrictamente a la dinámica del drama.

En cuanto a la forma de este tipo de diálogo, también debe descartarse, según creo, el influjo de Terencio, pues los diálogos terencianos de largos parlamentos y réplicas breves están destinados a usos muy definidos: al de evitar largos monólogos expositivos (así al comienzo de la *Andria*, el *Heauton timorumenos*, la *Hecyra* y el *Phormio*) y al de narrar hechos no puestos en escena (*Heauton timorumenos*, vs. 275 y sigs.; *Eunuchus*, vs. 311 y sigs., 560 y sigs.), práctica, esta última, a la que también se pliega el teatro de Séneca (*Hercules furens*, vs. 658 y sigs.; *Thyestes*, 623 y sigs.; *Hercules Cetaeus*, 1607 y sigs.). Plauto, nada reacio a solicitar la carcajada de su público con alusiones chocarreras a la realidad romana en medio del supuesto ambiente griego de la fábula, despliega su sátira de costumbres y su afición a las enumeraciones en varios diálogos humorísticos de largos parlamentos y réplicas breves, como el del *Epidicus*, vs. 22 y sigs., sobre los extravagantes nombres de las modas femeninas; el del *Miles gloriosus*, 685 y sigs., sobre los gastos de la esposa; 710 y sigs., sobre los halagos de los cazadores de herencias; 752 y sigs., sobre la cortesía proletaria; el del *Pseudolus*, 804 y sigs., sobre el virtuosismo del cocinero.

No hallo ejemplo neto de este tipo de diálogo en la comedia elegíaca, pero sí en la humanística. El *Philodoxus* lo emplea a la manera de Terencio, para narrar lo no representado (pág. CLIII); la *Chrysis*, a la manera de Plauto para sus cuadros de costumbres (vs. 1 y sigs.: vida del clérigo mujeriego y mañas de su amiga; 263 y sigs.: tráfico de la tercera; 229 y sigs.: sordidez y trapacerías de las meretrices), pero también vierte en ese molde la explosión

sentimental del amante despechado (vs. 274 y sigs.). Las comedias de Fru-lovisi conocen estos tres usos (por ejemplo, *Emporia*, págs. 70 y sig. y 77 y sig.; *Symmachus*, 113 y sig.). Más independientes de la comedia romana se muestran la *Cauteriaría* y la *Philogenia*. En aquélla, el viejo Braco cuenta en largos parlamentos los malos tratos que ha dado a sus mujeres, y su actual esposa señala en igual forma lo equivocado de tal conducta (págs. 163 y sig.); luego Braco, engañado por su mujer, celebra su virtud en extensos párrafos, brevemente confirmados por su confidente (166 y sig.). En la *Philogenia*, un diálogo de largos parlamentos llenos de sentencias, ejemplos y alusiones doctas, y breves réplicas es el medio con que Epifebo entera de su pasión a su amigo Nicomio, con que éste trata de disuadirle y aquél rechaza su consejo. El relato que Falisco hace de su sueño al adivino en la *Ætheria*, vs. 301 y sigs., puede compararse como diálogo al planto de Pleberio, pues consta de un larguísimo parlamento y de una sola réplica del interlocutor. La comedia humanística confía, pues, a este tipo de diálogo, aparte los contenidos corrientes desde Plauto y Terencio, la tirada emotiva y la exhortación moralizante y erudita, una y otra orgánicamente enlazadas con la acción. Y *La Celestina* acoge tal variedad de contenido y situación, atendiendo particularmente a la adecuación de los apasionados arrebatos de elocuencia al carácter de los personajes que los pronuncian, a su delicada concatenación con el conjunto de la obra, todo lo cual explica la vitalidad de algunos (el de Areúsa sobre las mozas de servir, por ejemplo), mientras otros, quizá por su misma singular excelencia se han mostrado inimitables (tal el “himno” de Pármeno que refleja la reacción de la ciudad al paso de la alcahueta).

C. Diálogo de réplicas breves

Cuantitativamente, el diálogo básico en *La Celestina* se distribuye en breves parlamentos de tres o cuatro líneas, el cual, por estilizar mucho menos la lengua hablada que los dos tipos anteriores, impresiona como “natural” y “moderno”. Este diálogo, quizá la más importante contribución de la *Tragicomedia* al teatro en prosa del siglo xvi, es bastante frecuente dentro de escenas amplias como enlace de masas oratorias (monólogos y los dos diálogos ya señalados). También aparece independientemente, en intermedios de distensión dramática, en los que predomina la evocación de un ambiente cotidiano. Ejemplos son el diálogo mantenido por Calisto y Sempronio entre el monólogo de éste (I, 37 y sigs.) y su invectiva contra las mujeres (I, 47 y sigs.); la mención de Celestina luego del diálogo de largos parlamentos en que Calisto retrata a Melibea (I, 54 y sigs.); el final de la conversación entre Sempronio, Elicia y Celestina en la casa de esta última, antes de reanudar en diálogo sosegado el hilo de los amores protagónicos (I, 63). En su astuta ofensiva contra Pármeno, Celestina se vale de este diálogo como de un descanso entre su argumentación filosófica y universal (I, 93 y sigs.) y su argumentación *ad hominem*, cuando se entera o finge enterarse de que Pármeno no es otro que el hijo de su comadre Claudina (I, 98 y sigs.). Otro corto intermedio costumbrista y descriptivo

enlaza la conversación de Celestina y Sempronio, oratoria primero, y luego de largos parlamentos y réplicas breves (III, 127 y sigs.), con el soliloquio del conjuro (III, 148 y sigs.). Deliciosos coloquios que reflejan la segura quietud de la mansión noble sirven de puente entre el agitado monólogo de Celestina, cuando se dirige a la casa de Melibea (IV, 153 y sigs.), y el coloquio ascético sobre vejez y pobreza (IV, 165 y sigs.), entrecortado a su vez por la plática “normal” entre Melibea, Lucrecia y Celestina sobre la pasada belleza de ésta (IV, 170 y sigs.; cf. en el mismo acto, págs. 184, 189 y sig., 192). Nuevos casos se hallan en la agria conversación entre Celestina y su cómplice (V, 195 y sigs.), en los comentarios de los criados durante el acto VI, en gran parte del coloquio entre Celestina y Areúsa (VII, 245 y sigs.) y en las palabras con Elicia que cierran dicho acto. En tono de conversación corriente, apenas realzada con alguna alusión literaria (a Antípatro Sidonio, Ovidio y Apuleyo), está escrito lo más del acto VIII, todo él compás de espera en el “proceso de los amores” de Calisto y Melibea, y en el acto IX todo lo que enlaza los largos trozos, arriba enumerados, de vario signo emotivo. Al final del acto X, las dos breves conversaciones de Alisa con Celestina y con su hija contrastan por su deliberado tono trivial con la tensión dramática de la entrevista de la vieja y la doncella. La mayor parte del acto XI —comunicación de lo alcanzado, más bien que progreso en la acción— y particularmente su final pertenecen a este tipo. En el acto siguiente, el diálogo oratorio de los enamorados se encuadra en la conversación trivial de los criados, que explican las precauciones tomadas para salvar el pellejo o disimulan con bravatas la cobardía que han mostrado. También adopta este diálogo asordinado el entreacto de los padres de Melibea, para más realzar el violento ánimo de la enamorada. La escena del asesinato de Celestina —siniestra contraparte de la escena de amores— asimismo encuadra sus réplicas oratorias en diálogos más breves (XII, 101 y sig. y 110 y sig.). Otras circunstancias de su empleo, correspondientes todas a bajas de tensión dramática, son las acotaciones del acto XIV, 125, 127 y sig., 130; XV, 144 y sig. y XVII, 168; el final de la conversación en XVII, 174, en hábil contraste con el tono retórico que le ha impreso al principio la cortesana para ganarse la confianza del simple Sosia, y mucha parte del grotesco acuerdo de las mozas con Centurio, XVIII, 180 y sigs.

ANTECEDENTES

No hay la menor huella de parentesco entre este diálogo conversacional y la conversación de Plauto, llena de gruesos artificios y bufonerías de farsa. El medio expresivo que más usa Terencio (mucho más, proporcionalmente, que los autores de *La Celestina*) es el diálogo que estiliza la conversación, pero conforme a un ideal muy distinto, elegante y descarnado: en vano se buscaría en las seis comedias terencianas diálogos no estrictamente imprescindibles para la acción, pero muy ricos en notas de ambiente y carácter como los indicados entre Elicia y Celestina en los actos III, VII y XI, por ejemplo. En las tragedias de Séneca, aunque en todas asoma alguna muestra de diálogo

de réplica breve, falta por completo la sugerencia de conversación normal, como a veces la ofrece la tragedia de Eurípides; al contrario, la andadura rápida del diálogo destaca más todavía en el teatro de Séneca lo rígido y hueco de su cargazón retórica.

Precisamente por su filiación retórica, la comedia elegíaca apenas admite el diálogo que refleja la conversación cotidiana casi sin adobo literario. Buena prueba es la llamada *De nuncio sagaci* que contiene entre otros un importante pasaje en forma de diálogo de réplicas cortas (vs. 65 y sigs.); muy lejos de acercarse al tono coloquial, ese diálogo ostenta mayor artificio estilístico que el resto de la obra, empleando, por ejemplo, hasta la saciedad el recurso de repetir interrogativamente la heroína las palabras de su interlocutor. En cambio, el diálogo “conversacional” es importantísimo para la comedia humanística, orientada hacia el realismo, y su evocación ambiental es tanto más eficaz cuanto menos sometida a los modelos romanos, en el *Paulus*, *Poliscena*, *Comœdia sine nomine* y *Poliodorus*, por ejemplo. Sólo escasea en la *Chrysis*, muy apegada a Plauto; en las restantes constituye el grueso de la obra, en proporción semejante a la observable en las comedias de Terencio, y por el mismo hecho de no contraponerse, como en *La Celestina*, a frecuentes diálogos de tipo más amplio. Su presencia en la *Historia Bætica* —donde implica un deliberado desvío del arte de Séneca— coincide con uno de los usos de la *Tragicomedia*, quizá por ser la obra de Carlos Verardi muy afecta al diálogo oratorio: el diálogo de réplicas breves es de tono trivial, vehículo de acotaciones y saludos, y encuadra el diálogo, generalmente oratorio, que prevalece en la *Historia*. Así, pues, Terencio es el probable punto de arranque de este diálogo de réplicas breves que refleja la conversación “normal”; la comedia humanística mostró a los autores de *La Celestina* cómo ponerlo al servicio de la representación verosímil de la realidad, y el ensayo dramático de Carlos Verardi les sugirió quizá el empleo más artístico, contrastado con tipos de diálogo de ámbito extenso. Es, en suma, una de las grandes innovaciones de la *Tragicomedia*.

D. Diálogo muy rápido

Por último, hay en *La Celestina* un diálogo muy vivo, de brevísimas réplicas y con tres empleos principales. Uno ha sido señalado al tratar de la acotación, tipo Ac. Otro contiene situaciones de especial tensión dramática, como cuando Calisto, enfermo de amores, llama a su confidente (I, 43); cuando Sempronio, a punto de descubrir a su rival, es engañado con la verdad por Elicia y con mentiras por Celestina (I, 61 y sig.); cuando Pármene se da a conocer a Celestina, que ha fingido no conocerle (I, 97 y sig.); cuando Celestina, tras varios tanteos infructuosos, da con el cebo adecuado para Pármene (I, 105); cuando a lo largo de la conversación entre Celestina y Calisto, éste no contiene su impaciencia ni aquélla su codicia y orgullo profesional (VI, 216 y sig., 219, 224); cuando, después de calculada reiteración, Celestina punza a la enamorada con el nombre de Calisto (X, 63); cuando Sosia comu-

nica la muerte de los compañeros, lloroso y sin aliento al paje, enérgico y sucinto al amo (XIII, 117 y 118). En un tercer empleo, este diálogo, por contraste con los de ritmo más sosegado, sugiere con singular eficacia tratos de complicidad: el de Celestina y Elicia escondiendo a Crito a la llegada de Sempronio (I, 60); el de Pármeno y Sempronio en un primer comienzo de aparcería (I, 111) y el más logrado de todos, el de Celestina y Melibea al disponer ambas la primera cita (X, 66).

ANTECEDENTES

Pocos problemas de fuentes son tan fáciles de resolver como el que concierne a este diálogo rápido. Castro Guisasola, págs. 84 y sigs., ha apuntado el origen terenciano de varios de los casos aducidos (I, 97 y *Andria*, vs. 501 y sig.; I, 105 y *Adelphæ*, 699 y sig., *Heauton timorumenos*, 429 y sigs., a los que hay que agregar los vs. 904 y sigs. de la misma comedia; XIII, 116 y *Adelphæ*, 323 y sigs.; XIII, 117 y *Phormio*, 136), y aunque lo ha hecho insistiendo en la identidad de palabras, sentimientos o situaciones, es obvio que la identidad fundamental es la del diálogo nerviosamente cortado, cuya viveza se realza repitiendo ambos interlocutores una misma palabra (I, 97 como *Andria*, 501; I, 105 como *Heauton timorumenos*, 905 y sig.; VI, 219 sin paralelo en Terencio), o dejando en suspenso la frase para sugerir el jadeo del que ha corrido a traer la mala nueva (XIII, 116 como *Adelphæ*, 323 y sigs.). Para el diálogo rápido como medio de expresar situaciones fuertemente emotivas, no hay que olvidar tampoco el diálogo cortado de la tragedia de Séneca, no precisamente la *stichomythia*, sino el que procede por hemistiquios y aun fragmentos más breves de verso (*Agamemnon*, vs. 791 y sigs.; *Hercules Cætaeus*, 436 y sigs.; *Hipolytus*, 239 y sigs.; *Medea*, 168 y sigs.; *Thyestes*, 1100 y sigs.; *Octavia*, 185 y sigs., 455 y sigs., 863 y sigs.). Verdad es que hay una diferencia esencial: bajo su pirotecnica retórica, los personajes en el diálogo de Séneca mantienen impasibles la misma distancia, sin intento de acercar las almas. El aporte de la comedia elegíaca es aquí nulo, y mínimo el del teatro humanístico. Las pocas comedias que ofrecen semejante tipo de diálogo se aplican sólo a remedar a Terencio (*Philodoxus*, págs. CXL, CXLIII, CXLVII, CLII; *Poliscena*, 154, 156; *Chrysis*, vs. 687 y sigs.), salvo la *Comædia sine nomine*, que varias veces toma por modelo a Séneca (por ejemplo, págs. 20 y sig., 52), las comedias de Frulovisi y el *Polidorus*, que muestra más originalidad en el uso muy frecuente del diálogo vivo, aunque sin empleo específico según contenido, situación o caracterización. Puede inferir que los autores de *La Celestina* han hecho sobre todo en Terencio su aprendizaje de diálogo muy rápido y lo han extendido a otros usos que apenas asoman en el modelo: la acotación, por ejemplo, o el diálogo de complicidad. Y es característico de su fuerza innovadora que ese diálogo cuchicheado entre cómplices logre a veces calidad shakespiriana, por la tensión dramática en que surge y los enérgicos caracteres entre los que se reparte, a enorme distancia del juego fino y superficial de Terencio.

En suma: *La Celestina* introduce en la literatura castellana variados tipos de diálogo, distribuidos en proporción diversa, y no sólo pensados en vista de la acción y situaciones, sino también en vista del trazado de los caracteres. Sirve de contraprueba la otra comedia humanística en lengua vulgar, *La Vexixiana*, donde la completa ausencia de los tipos elocuentes de diálogo subraya la actitud en cierto modo animal con que sus personajes se aplican a satisfacer sus apetitos sin valerse apenas de la palabra como medio de persuasión o como vehículo de exaltación emotiva, en hondo contraste con la *Tragicomedia* castellana. En ésta, aun la alternancia de diálogo amplio y breve tiene intención caracterizadora: los largos párrafos de la despedida de Celestina y Calisto y el simultáneo *staccato* de los criados (I, 110 y sig.) contraponen, según el acertado comentario de Samonà, págs. 185 y sig., una misma emoción —la codicia— expresada brutalmente por los criados y con estudiado disimulo por la tercera. Para casi todos los tipos de diálogo pueden columbrarse precedentes en el teatro romano, en Plauto para los tipos amplios y en Terencio para los concisos, unos y otros realísticamente variados en algunas obras del teatro humanístico. A la tendencia de este teatro a la intriga sencilla y demorado estudio de la realidad —tendencia adoptada por *La Celestina* como pauta dramática— se deben los nuevos usos, la diversificación, la importancia otorgada al coloquio de corte “normal”, la riqueza y vida del diálogo, que constituye una de las excelencias indiscutidas de *La Celestina*.

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

De las imitaciones, son la *Comedia Thebayda* y la *Penitencia de amor* las que mayor acogida dan al diálogo oratorio, ésta para desplegar su casuística amorosa, aquélla para lucir su erudición y sátira. También las imitaciones de Salas Barbadillo muestran predilección por el diálogo oratorio, de contenido ya narrativo, ya satírico, y estilo lleno de artificiosas antítesis y retruécanos. En las restantes, tal diálogo escasea notablemente, y se ciñe a algunas situaciones sugeridas por el modelo, sobre todo la del héroe que confiesa su pasión y teoriza sobre el amor con sus criados, de temple austero o sarcástico, a la zaga de Calisto y Sempronio en el acto I.³ Su empleo en una situación no inspirada por *La Celestina*, como la larga escena jurídica de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 131 y sigs., destaca precisamente lo extraño del material embutido en las macizas réplicas.

El diálogo de largos parlamentos y réplicas breves falta en la *Penitencia de amor* y en el *Auto de Traso*; escasea en las comedias *Eufrosina*, *Selvagia*, *Doleria*,

³ Así, en la *Comedia Thebayda*, ed. M. de la Fuensanta del Valle, Madrid, 1894, págs. 9 y sigs.; *Comedia Seraphina*, ed. M. de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, 1873, págs. 304 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. M. de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, 1872, págs. 3 y sigs.; *Tragedia Policiana*, ed. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, pág. 4b; *Comedia Florinea*, *ibidem*, págs. 158a y sigs. y 174a y sigs. No me es accesible la imitación de Caspar Gómez, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, Medina del Campo, 1536.

Lena y las de Salas Barbadillo; predomina en *La Lozana andaluza*, pues el carácter del libro se presta a la pregunta concisa que provoca la narración, explicación o descripción de un hecho, usanza o lugar de Roma; y se halla abundantemente en la *Comedia Thebayda*, *Seraphina*, *Segunda Celestina*, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y la *Tragedia Policiana*. *La Dorotea*, poco amiga del diálogo oratorio, se muestra muy aficionada a este tipo, que emplea para las sentencias e interesados consejos de Gerarda (acto I, escena 1) y para sus tentadoras evocaciones (V, 2); para el arrebató sentimental, recamado de alusiones eruditas (II, 3); y sobre todo para expresar una compleja perspectiva de tiempo. Así, refiere lo ya representado (I, 5; IV, 7), la continuación de un proceso cuyo principio ha sido representado (III, 4: relaciones de Dorotea con don Bela), lo no representado y transcurrido hace largo tiempo (IV, 1: amores de don Fernando y Marfisa; comienzo de los amores de Fernando y Dorotea) o durante largo tiempo (V, 3: amores de don Fernando con Marfisa y Dorotea mientras ésta favorece públicamente a don Bela) y, por último, como en las comedias de Terencio, lo no representado y perteneciente al plano actual del drama (V, 11: muerte de don Bela): en éste, como en otros aspectos, Lope es el más original de los imitadores de *La Celestina*.

En las imitaciones más antiguas, supeditadas todavía al influjo de la novela sentimental, el diálogo de réplicas breves y tono de conversación es bastante escaso y secundario, ya para expresar acotaciones, ya para introducir, concluir y enlazar escenas más amplias, de movimiento oratorio. Ésta es todavía la práctica de Salas Barbadillo, pero en las otras imitaciones tardías su proporción aumenta, de tal modo que en *La Dolería*, *La Lena* y *La Dorotea* llega a prevalecer, mientras los tipos restantes de diálogo aparecen como insertos en él. Más significativo que el mero incremento es el hecho de que las primeras imitaciones lo reservan para los criados, para el mundo de la encubridora, pupilas y bravos, y también para las escenas escabrosas, según se echa de ver en la *Penitencia de amor*, la *Comedia Seraphina* y sobre todo *La Lozana andaluza*. Pero las citadas imitaciones tardías no limitan el diálogo de réplicas breves a los personajes de inferior condición social y moral, antes lo ponen en boca de todos, convirtiéndolo en el medio expresivo más extendido, y singularizándolo en *La Dolería* por su cuño ingenioso, que a veces dificulta la comprensión del disparatado argumento; en *La Lena*, por su sabrosa malicia, y en *La Dorotea* por la gracia y riqueza que trasuntan la experiencia toda de su autor.

El diálogo muy rápido falta en la *Comedia Thebayda* y es muy escaso en la *Eufrosina*, la *Policiana*, la *Florinea*, la *Selvagia* y las comedias de Salas Barbadillo. Su principal uso es la acotación; apenas se lo encuentra en escenas de emoción intensa (*La Dorotea*, IV, 1, hacia el final, entre don Fernando y la heroína), pero es importante su empleo para escenas de complicidad, a semejanza del modelo: *Comedia Seraphina*, pág. 393; *Auto de Traso*, *Segunda Celestina*, 57; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 12, 82, 160, 223; *Comedia Eufrosina*, págs. 255 y sig. y, puede agregarse, *La Lena*, que reserva esta forma para el interrogatorio y soborno del paje (ed. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes*, t. 3, págs. 399a, 409ab y 425a). Semejantes escenas de complicidad nunca

llegan a la tensión trágica que a veces alcanzan las del original, pues las más de ellas sirven para urdir tramoyas y picardías en las que no suelen intervenir directamente los protagonistas. Un nuevo uso del diálogo muy rápido aparece desde la *Penitencia de amor* y *La Lozana andaluza*, y se acenúa en las imitaciones tardías, particularmente en *La Doleria* y *La Dorotea* (por ejemplo, el dialoguillo de II, 4, en que Celia insinúa burlonamente la brujería de Gerarda): las réplicas se adelgazan para lucir el virtuosismo epigramático de los interlocutores, excluyendo por ello toda tensión trágica. De ahí que el estilo de *La Doleria* sugiriese a Menéndez Pelayo el paralelo con el de Gracián. Genéticamente no puede descontarse, aparte la moda general de la agudeza, el influjo de la comedia italiana en prosa, como las de Bibbiena y Aretino, cuyo diálogo muy cortado e ingenioso ya dejó huella en las comedias de Francisco Sá de Miranda.

La más antigua de las adaptaciones de *La Celestina*, el *Interlude of Calisto and Melibæa*, favorece en conjunto un diálogo de ritmo más lento que el del modelo. Por eso suele amplificar las réplicas breves del original, refundir varias en una sola y, de hecho, suprimir los diálogos muy rápidos; verdad es que también abrevia algún parlamento desmesuradamente largo (como el de Pármeneo sobre las artes y farmacopea de Celestina, I, 69 y sigs.), sin duda porque el temple austero del adaptador no se avenía con tanta pintoresca locuacidad. La tendencia oratoria destaca en el final añadido, donde el aporte más original es el sueño profético de Danio, padre de Melibea. Merced a este motivo, el *Interlude* entronca con la práctica de Plauto y Séneca, tan importantes para el teatro inglés del Renacimiento, pues dichos autores gustan de indicar la marcha de la acción por medio de un sueño o agüero transparente (ver *El monólogo*, pág. 126). La adaptación inglesa de 1707 muestra un diálogo mucho menos diferenciado que el original: evita principalmente el tipo oratorio, pero también el *staccato*, y suele reducir los parlamentos largos. Todo ello redundaba en el marcado predominio de un ritmo de conversación "normal", generosamente sazonada con el ingenio epigramático, cuya ausencia era, a ojos de los adaptadores, el principal lunar de *La Celestina*.⁴

Las adaptaciones de Miranda Carnero, Achard, Morales, Custodio y Escobar y Pérez de la Ossa comprimen el diálogo oratorio, sobre todo el que encierra materia didáctica, y cercenan sin piedad los largos parlamentos,⁵ aunque sin eliminar del todo el juego entre la "tirada" y la breve respuesta. Además, en el esfuerzo de reducir al mínimo tolerable en la escena de nuestros días el vuelo elocuente del original, aumentan considerablemente la proporción del diálogo de réplicas cortas. Por eso mismo, estas adaptaciones no

⁴ Prefacio: [en la obra hay] *so little Wit, that all the other Qualities cannot save it from the Scandal of being tedious.*

⁵ Escobar y Pérez de la Ossa agregan a guisa de Prólogo un curioso diálogo empeñado mientras Sempronio y Pármeneo marchan a la horca. Tras un conciso intercambio de preguntas y respuestas entre un Paseante y Fernando de Rojas, éste pronuncia un largo parlamento, zurciendo frases del acto XIII, del incipit, del argumento general y del argumento del acto I. Lo cual pone al público en autos de lo sucedido y permite así presentar el drama con la socorrida técnica del *flash-back*.

retienen la eficacia que el diálogo nervioso posee en *La Celestina*, ya que por preferir un ritmo más rápido, anulan el contraste entre el casi excepcional diálogo muy vivo y el movimiento sosegado de la conversación general y de los diálogos que admiten amplitud oratoria. Los violentos cortes logran sin duda un tipo de diálogo no muy distante del usual para el espectador de hoy, y sin duda permiten buen ahorro de tiempo, pero a costa de no menos violentas alteraciones. No es sólo que a fuerza de recortar surjan incongruencias inevitables: en la adaptación de Morales, por ejemplo, Melibea cambia radicalmente de tono cuando Calisto apenas ha tenido tiempo de proferir tres frases (escena correspondiente a XII, 90 del original). Ni es siquiera que se omitan importantes rasgos comunes a todos los personajes, tales como el empuje imaginativo, la elocuencia apasionada y voluble y la erudición, tan anti-pática al siglo xx como cara al siglo xv. Lo más grave es el deterioro de un aspecto esencial del arte dramático de la *Tragicomedia*: el de mostrar los caracteres al vivo, actuando y reaccionando demoradamente ante el lector. Sirva de muestra la palabra de Celestina, envolvente, arrulladora, disfrazada de filosofía escolástica en el acto I, de moral caritativa en el IV, de guía de cortesanas en el VII, de medicina de almas en el X, y en trágico fracaso cuando ha de utilizarla en defensa propia en el XII; la flexibilidad de este arte de persuasión, el lento infiltrarse en el ánimo de los interlocutores se pierden en el intento de reducir su labia a un escueto diálogo "normal". Todo es orgánico en *La Celestina*, como precisamente lo documenta el cotejo con sus adaptaciones. No puede convertirse en *presto y staccato* a la moda de hoy el muy deliberado *adagio* y *legato* del original sin alterar su esencia, sin reducir a "huessos que no tienen virtud" la historia que los autores se complacieron en dilatar aun más allá del ideal artístico de la comedia humanística.

CAPITULO IV

EL MONÓLOGO

No es siempre fácil deslindar el monólogo de algunos apartes extensos, como los de Sempronio sobre la fuerza del amor (I, 42: la súplica de Calisto “No me dexes” haría pensar que Sempronio se ha apartado para pronunciarlo), sobre su perspectiva de ganancia (I, 58), sobre la falsía de Celestina (V, 198), o de algunos parlamentos largos que implican oyente, como los ya señalados de Pleberio al final de la *Tragicomedia* y el conjuro de Celestina al “triste Plutón”. De todos modos, no son muchos los monólogos de *La Celestina*. En el acto I, 37 y sigs., se halla el de Sempronio, indeciso entre entrar o no entrar en la cámara de Calisto; al fin del acto II, 125 y sig., el de Pármeno, despedido por el mal pago de su lealtad; al principio del IV, 153 y sigs., la vacilación de Celestina entre miedo y honra; al principio del V, 193 y sigs., su júbilo; en la segunda escena del acto VIII, 8 y sig., nuevo monólogo de Pármeno, deseoso de confidente para su triunfo; al principio del X, 53 y sig., el de Melibea, zozobante entre amor y honor; al principio del XIII, 113 y sig., el de Calisto en la dulzura del despertar; al final del mismo acto, 119 y sigs., el que pronuncia dolido del escándalo, pero obstinado en su placer; en el acto XIV, 132 y sigs., un tercero de Calisto que, hastiado del primer goce, ve lo poco honroso de su conducta pero, en alas de la imaginación, vuelve a su éxtasis amoroso; al principio del XVII, 165 y sigs., el de la cortesana, resuelta a dar por terminado su duelo; al fin del XVIII, 184 y sigs., el de Centurio, que delibera cómo zafarse del encargo de las mujeres; en el XX, 207 y sigs., el de Melibea, decidida a despeñarse. Agréguese algunos monólogos de acotación: el de Tristán (XIII, 115), que describe el alboroto de la plaza y la aflicción de Sosia, y el de la moza que oye reñir a su prima (XV, 141 y sig.), más tres muy breves: los de Sempronio describiendo el paso de Celestina (III, 127 y V, 195) y el de Celestina, ansiosa de dar su nueva (XI, 69).

Salvo estos últimos, los monólogos de la *Tragicomedia* son extensos, tanto en el acto I como en los que escribió Rojas y en el *Tractado de Centurio*. Este no sólo crea tres monólogos, entre ellos el más hermoso de toda la obra (XIV, 132 y sigs.), sino que extiende con agregados, por lo general poco felices, al-

gunos de los que halla hechos (II, 125; IV, 157 y sig.; XIII, 121; XX, 207 y sigs.). La posición de los monólogos en la obra es bastante uniforme, pues de los doce extensos, cinco inician actos (IV, V, X, XIII, XVII, sin contar los monólogos de acotación con que empiezan los actos III, XI y XV), y tres los terminan (II, XIII, XVIII, aparte los dos indicados parlamentos largos, que se sitúan al final de sus respectivos actos, III y XXI). A diferencia del teatro latino, que no evita la sucesión de monólogos, ni la de monólogo y largo parlamento,¹ *La Celestina* se esmera en encuadrar sus amplios monólogos con diálogos de ritmo y tono bien distinto, y por ese mismo sentido de contraste, varios de los más remontados soliloquios acaban en una nota considerablemente más apagada (la queja de Melibea en el acto X, los dos monólogos de Calisto en el acto XIII, mientras al del acto XIV sigue el coloquio trivial de los sirvientes que creen dormido a su señor; cf. también el conjuro del acto III), así como los monólogos más atestados de ejemplos históricos y sentencias generales

¹ Sucesión de monólogos: Plauto, *Amphitruo*, vs. 984 y sigs. y 1009 y sigs.; *Aulularia*, 363 y sigs., 371 y sigs. (las palabras del Cocinero, vs. 390 y sig., externas al monólogo del avaro, no alteran su forma de soliloquio) y 398 y sigs.; y 701 y sigs. y 713 y sigs.; *Bacchides*, 368 y sigs. y 385 y sigs.; 500 y sigs. y 526 y sigs.; 913 y sigs. y 925 y sigs.; *Captivi*, 461 y sigs., 498 y sigs. y 516 y sigs.; 768 y sigs. y 781 y sigs.; 901 y sigs. y 909 y sigs.; *Cistellaria*, 120 y sigs. y 149 y sigs.; *Rudens*, 442 y sigs. y 458 y sigs.; 892 y sigs. y 906 y sigs. Terencio, *Andria*, 206 y sigs. y 228 y sigs.; *Eunuchus*, 615 y sigs. y 629 y sigs.; *Adelphæ*, 707 y sigs. y 713 y sigs. Sucesión de monólogo y largo parlamento: Plauto, *Amphitruo*, 861 y sigs. y 882 y sigs.; *Menæchmi*, 77 y sigs. y 110 y sigs.; *Mercator*, 830 y sigs. y 842 y sigs.; *Persa*, 53 y sigs. y 81 y sigs.; *Pseudolus*, 394 y sigs. y 145 y sigs.; 574 y sigs. y 594 y sigs.; 1017 y sigs. y 1038 y sigs.; *Rudens*, 185 y sigs. y 220 y sigs.; 290 y sigs. y 306 y sigs.; *Stichus*, 641 y sigs. y 649 y sigs.; *Trinummus*, 820 y sigs. y 843 y sigs.; 998 y sigs. y 1008 y sigs.; *Truculentus*, 22 y sigs. y 95 y sigs.; 448 y sigs. y 482 y sigs.; 699 y sigs. y 711 y sigs. Terencio, *Heauton timorumenos*, 213 y sigs. y 230 y sigs.; 668 y sigs. y 679 y sigs.; *Eunuchus*, 539 y sigs. y 549 y sigs.; 923 y sigs. y 941 y sigs.; *Phormio*, 820 y sigs. y 829 y sigs.; 884 y sigs. y 894 y sigs. Según S. Gilman, *The art of "La Celestina"*, pág. 95, en la *Tragicomedia* el monólogo comienza el acto cuando el personaje que lo pronuncia está a la ofensiva y domina el diálogo que sigue (*Celestina* en los actos IV y V), y lo acaba cuando dicho personaje está a la defensiva, y el diálogo que antecede le cambia o afecta (*Pármeno* en el acto II, *Celestina* en el III). A mi ver, el último ejemplo es contraproducente, pues si bien la conversación previa con Sempronio inspira a *Celestina* algún temor (que sólo aflora en el soliloquio del acto siguiente), no la hace cambiar de carácter ni de conducta. Muchos otros casos desmienten la existencia de este principio estructural: el acto X se abre con el monólogo de Melibea, y aunque la actuación de la joven es menos pasiva de lo que suele afirmarse, sería exageración evidente sostener que Melibea está a la ofensiva y domina a la taimada medianera. Tampoco puede adjudicarse papel dominante en el acto XV a la moza que lo comienza con su monólogo, pero que en el resto deja la iniciativa a su prima, contentándose con oficiar como narradora y plañidera. La situación es más neta todavía en el acto XVII, en que la misma moza comienza por pronunciar un largo monólogo para asumir en el diálogo subsiguiente un papel subordinado y luego quedar enteramente al margen, como testigo oculto de una conversación en la que no toma parte. ¿Puede considerarse a Centurio, que soliloquiza al final del acto XVIII, dominado o cambiado por el diálogo con las mujercillas, de quienes se mofa a lo largo de todo el acto, y a quienes se propone embaucar, como siempre, con juramentos y promesas? ¿Cómo juzgar el acto XIII, que empieza y termina con monólogos de un mismo personaje? Y por último, ¿qué relación guardan con el supuesto principio estructural los monólogos que ni encabezan ni rematan actos, como el de Sempronio, I, 37 y sigs., el de Pármeno, VIII, 8 y sig., el de Calisto, XIV, 132 y sigs., el de Melibea, XX, 207 y sigs.?

acaban en la punzante cuita individual de Melibea y de Pleberio (XX, 207 y sigs. y XXI, 216 y sigs.). Estilísticamente, los monólogos se caracterizan por su viva andadura, por su abundancia de apóstrofes e interrogaciones, por su frase más bien larga, por la frecuente antítesis y paralelismo, escogidos para sugerir el vaivén de la deliberación, por el uso de refranes, máximas y, sobre todo en lo interpolado, alusión erudita. Algo distinto es el primer monólogo de Sempronio (I, 37 y sigs., que probablemente dio la pauta para el de Pármeno, VIII, 8 y sig., y quizá para el comienzo del de Melibea, XX, 207), sin apóstrofes ni interrogaciones y que, con sus frases muy cortas y contradictorias expresa a maravilla la vacilación de quien los pronuncia.

¿Cuál es la intención artística de los monólogos de *La Celestina*? Mucho más marcadamente que el diálogo, se desentienden de la acción. Excepto quizá el de Centurio (XVIII, 184), todos podrían suprimirse sin que la sencilla acción fuese menos lógica ni menos inteligible, y aun éste no revela una decisión que afecta la marcha sino la ironía de que el azar haga efectiva la baladronada del matón; las raras declaraciones contenidas en los otros (XIII, 121; XIV, 137; XVII, 165 y sigs.) son obvias por el drama mismo, prueba de que lo que primariamente interesaba a quienes los escribieron era pintar el carácter o las costumbres de los que los pronuncian. Aparte los casos de acotación, los monólogos son conflictos anímicos expresados en voz alta, fluctuación afectiva entre opuestos deseos y emociones: hasta en el exultante monólogo del acto V, 193 y sigs., Celestina contrasta su pericia con la de sus rivales, y en el de XX, 207, Melibea, ya resuelta a morir, se debate todavía entre la fidelidad que debe a Calisto y el dolor que causará a sus padres. Los autores de *La Celestina*, tan respetuosos de la verosimilitud de su representación, apuntan a veces, a través de la reacción de los criados, a lo absurdo de vociferar en escena las zozobras íntimas. Así, Lucrecia, entreoyendo el soliloquio de Melibea, se pregunta en plano realista con quién habla su señora, y luego comunica burlescamente a Celestina (X, 55): “Entra, entra, que consigo lo ha”;² Sosia supone sencillamente dormido al amo que pasa largas horas en su cámara sumido en introspección (XIV, 139). O sea: los criados, desechando la convención escénica del monólogo, no pueden concebir que nadie se sirva del lenguaje con otro fin que el de la comunicación práctica, que es su función normal, y de paso subrayan así el vehemente trastorno de los enamorados.

Si ociosos para la acción, los monólogos de *La Celestina* son preciosos para la pintura de los caracteres por la luz que proyectan sobre la intimidad de las almas, que de ninguna manera se exhiben con igual franqueza en el diálogo.³ Otra notable particularidad es que, sin contar los monólogos de

² Aunque esta curiosa escena no deriva materialmente de la comedia romana, la sutil utilización de una convención forzosa existe en Terencio, *Andria*, vs. 490 y sigs. (cf. más arriba, *La acotación*, n. 5) y 608 y sigs., y muy bien pudo sugerir a Rojas el feliz comentario de Lucrecia.

³ G. Adinolfi, “*La Celestina e la sua unità di composizione*”, en *Filologia Romanza*, I (1954), 38: “Semejantes personajes no adquieren vida, carácter, individualidad por las acciones de que Rojas les hace protagonistas, sino por las justificaciones complejas e introvertidas que necesitan para llegar a sus decisiones. Por eso, los momentos de tensión más

acotación, todos pronunciados por gente baja, aún los extensos son algo más frecuentes en boca de los humildes que en la de los señores (la proporción es de cinco a cuatro en la *Comedia*, de siete a cinco en la *Tragicomedia*), lo que apunta a la ya señalada imparcialidad artística con que *La Celestina* atiende a sus caracteres, sin parar mientes a su jerarquía social o moral.

ANTECEDENTES

Al echar un vistazo al monólogo en el teatro romano, lo que primero sorprende es su crecida proporción, ante todo por la frecuencia (particularmente en Terencio) de un monólogo de acotación, breve e inartístico, que funciona como pieza de engranaje entre dos porciones orgánicas de la comedia, para declarar las circunstancias o el propósito de la acción.⁴ Ya se ha visto que en *La Celestina* los casos análogos son muy raros, y que hasta aquel que muestra más rastro de Terencio por la declaración del propósito, la indicación de lugar y la descripción del personaje con quien luego se entabla conversación (XIII, 115), es mucho más vivaz y pintoresco que los usuales monólogos de acotación del teatro romano, como que está contaminado con la descripción de una escena invisible para el espectador (véase más arriba, *Acotación descriptiva*). Así, pues, la sensible disparidad numérica no se debe en primer término a la falta del monólogo extenso, sino a la falta del que no es más que eslabón artificioso del drama. En este respecto, *La Celestina* está mucho más cerca de la tragedia de Séneca que de la comedia de Plauto y Terencio, pues aquélla no presenta el monologuillo de acotación, si bien a veces el gran monólogo retórico lleva al final una declaración de propósito (*Hercules Cææus*, vs. 99 y sigs.; *Troades*, 57 y sigs.: cf. *La Celestina*, III, 152 y XVII, 167), o una indicación escénica (*Agamemnon*, vs. 53 y sigs.; *Hercules furens*, 123 y sig., 616 y sig.; *Octauia*, 435 y sigs., 844 y sig.: cf. *La Celestina*, IV, 158 y VIII, 9).

aguda, los nudos mismos a través de los cuales se articula el drama de *La Celestina*, son los monólogos, largas páginas, a veces, de alucinante verdad humana, breves rasgos, muchas veces, de rápida, pero intensa iluminación psicológica. Los diálogos sólo representan el polo práctico correspondiente de un idéntico estado de ánimo: en la soledad espiritual a que les confina su egoísmo, para estos personajes cada encuentro es un juego de astucia en el que los sentimientos verdaderos se disfrazan o se deforman al abrigo de las palabras, de las que cada cual se sirve como de un arma, para defender la propia pasión”.

⁴ Por ejemplo, Terencio, *Andria*, vs. 172 y sigs.; *Non dubiumst quin uxorem nolit filius; / ita Dauom modo timere sensi, ubi nuptias / futuras esse audiuit. Sed ipse exit foras*. Cf. en la misma comedia, vs. 524 y sigs., 796 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 167 y sigs., 723 y sigs., 996 y sigs.; *Eunuchus*, 197 y sigs., 289 y sigs., 539 y sigs., 840 y sigs., 918 y sigs., 997 y sigs.; *Phormio*, 591 y sigs., 884 y sigs.; *Hecyra*, 327 y sigs., 510 y sigs.; *Adelphæ*, 355 y sigs., 435 y sigs., 540 y sigs., 587 y sigs., 713 y sigs., 783 y sigs. Y en Plauto, *Amphitruo*, 455 y sigs., 546 y sigs., 1009 y sigs.; *Asinaria*, 243 y sigs.; *Aulularia*, 661 y sigs., 676 y sigs.; *Bacchides*, 170 y sigs., 229 y sigs., 235 y sigs., 526 y sigs., 606 y sigs.; *Captiui*, 191 y sigs., 452 y sigs., 573 y sigs.; *Casina*, 558 y sigs., 591 y sigs.; *Cistellaria*, 528 y sigs., 626 y sigs., 650 y sigs., etc.

El monólogo extenso, muy vario y abundante en el teatro romano, ofrece los siguientes tipos:

1) El monólogo que expone el argumento, del que hay varios ejemplos en Plauto; Terencio lo evita, favoreciendo en cambio la exposición dialogada, por medio de un personaje introducido exclusivamente para este fin. Aunque el monólogo expositivo es frecuente en la tragedia griega y sobre todo en la de Eurípides, en la de Séneca es excepcional (*Agamemnon*).⁵ Por su obvio intento de facilitar la comprensión del argumento, emparentan con tales monólogos expositivos los que dan a entender el rumbo de la acción por medio de sueños y agüeros transparentes, los que comentan la marcha de la acción y otros que narran hechos no representados o anteriores al momento de la acción.⁶ Recuérdense, por fin, los monólogos que describen escenas invisibles para el espectador (Plauto, *Rudens*, vs. 160 y sigs.; Séneca, *Hippolytus*, 1 y sigs., *Medea*, 670 y sigs.). Pues bien: *La Celestina* prescinde de este monólogo, forzosamente frío y antidramático en todas sus variedades, pues no es más que un medio de dilucidarle la intriga al espectador y siempre en riesgo, por lo tanto, de quebrar el plano de la representación. Para evitarlo, antepone a los actos los argumentos respectivos —medio neutral, ya que salva la integridad del drama— y en algunas ocasiones ya señaladas, se vale del diálogo de largos parlamentos y réplicas breves. Lo cierto es que el sencillo asunto de la *Tragicomedia* hace innecesaria la constante explicación y comentario de la acción.

2) El monólogo en que un personaje expone, no sin aclarar de pasada la intriga, un modo de vida o carácter, ya propio ya ajeno, y referido a veces

⁵ Plauto, *Amphitruo*, 1 y sigs.; *Cistellaria*, 120 y sigs. (completa la exposición dialogada de la primera escena y es completado por otro monólogo, 149 y sigs.); *Mercator*, 1 y sigs.; *Miles gloriosus*, 79 y sigs. (al comienzo del acto II). Recuérdense además los prólogos expositivos no recitados por personajes de la comedia: *Aulularia*, 1 y sigs. (a cargo del *Lar Familiaris*); *Captivi*, 1 y sigs.; *Casina*, 1 y sigs.; *Menæchmi*, 1 y sigs.; *Pænulus*, 1 y sigs.; *Rudens*, 1 y sigs. (a cargo de *Arcturus*); *Trinummus*, 4 y sigs. (a cargo de *Luxuria*); *Truculentus*, 1 y sigs. En la *Cistellaria*, *Auxilium* completa la exposición al final del acto I, vs. 149 y sigs. En las dos comedias de Terencio que comienzan con monólogo, éste no es expositivo; en el *Phormio*, 35 y sigs., justifica la presencia del personaje que permitirá en la escena siguiente la exposición dialogada; en los *Adelphæ*, 26 y sigs., no expone la intriga sino los dos caracteres centrales de la comedia. Varias tragedias de Séneca (*Hercules furens*, *Hercules Cæteus*, *Hippolytus*, *Medea*, *Troades*) se abren con un largo soliloquio declamatorio y recargado de ornamentación que no explica los lances de la tragedia.

⁶ Monólogos que bosquejan la acción mediante sueños y agüeros: Plauto, *Mercator*, vs. 225 y sigs.; *Pænulus*, 449 y sigs.; *Rudens*, 593 y sigs.; Séneca, *Agamemnon*, 867 y sigs. Monólogos que comentan la acción: Plauto, *Amphitruo*, 463 y sigs.; *Bacchides*, 500 y sigs., 761 y sigs., 925 y sigs.; *Epidicus*, 306 y sigs.; *Pseudolus*, 667 y sigs., 1017 y sigs.; *Rudens*, 906 y sigs.; Séneca, *Thyestes*, 885 y sigs. Monólogos que narran hechos no llevados a la escena: Plauto, *Casina*, 759 y sigs.; *Curculio*, 591 y sigs.; *Mostellaria*, 1041 y sigs.; *Truculentus*, 645 y sigs.; Terencio, *Eunuchus*, 507 y sigs., 539 y sigs., 615 y sigs.; *Hecyra*, 361 y sigs., 816 y sigs.; *Adelphæ*, 610 y sigs.; Séneca, *Medea*, 670 y sigs.; *Cædipus*, 915 y, hasta cierto punto, los dos primeros monólogos de la *Octavia* y el que abre el acto III, vs. 593 y sigs.

no a un individuo sino a un tipo (el viejo, la mujer), oficio (el parásito, el pescador) o condición social (el esclavo).⁷ Por logrado que sea en sí, semejante monólogo no deja de romper la ilusión escénica, pues está pensado cara al público, no cara a los demás personajes y dentro de la obra. La tragedia de Séneca no lo presenta, y los autores de *La Celestina*, tan ansiosos de justificar todos los elementos del drama dentro del drama mismo, y tan ajenos a divertir a un auditorio con salidas extemporáneas a la manera de Plauto —los monólogos de la *Tragicomedia*, aun los pronunciados por personajes de baja extracción, no tienen nada de específicamente cómico—, se han apartado radicalmente de este tipo. Parecería que hubiesen pesado cuidadosamente las ventajas de monólogo y diálogo, decidiéndose por este último no sólo para el retrato de tipos y oficios (mujeres, I, 47 y sigs.; doncellas, III, 37 y sigs.; enamorados, IX, 38 y sigs.; criadas, IX, 42 y sigs.; clero, IX, 47 y sigs.), sino también para el de caracteres, que jamás trazan en la forma poco verosímil del monólogo, sino al calor de la conversación y, a veces, de varias conversaciones (cf. más adelante, *Los caracteres, Generalidades*, pág. 317 y n. 27). En *La Celestina* la compenetración de los autores con sus criaturas y, de resultas, la animación de éstas es tan perfecta que excluye la rígida descripción objetiva: los personajes se retratan hablando y actuando.

3) Varios monólogos tienen como rasgo distintivo la disquisición filosófica. Se encuentran principalmente en Plauto (quien por lo demás ríe de su oportunidad en el *Pseudolus*, 687), rara y sucintamente en Terencio, y faltan en el teatro de Séneca,⁸ pero es muy probable que para el lector del siglo xv, los coros de sus tragedias surtiesen efecto de monólogos destinados a predicar la moraleja correspondiente a las peripecias de la acción. Tal tipo de monólogo no ha pasado a *La Celestina*, aunque ésta se muestra por demás aficionada a la meditación moralizante, particularmente en el acto I. El largo lamento de Pleberio, por su técnica —diálogo de hipertrofiado parlamento— y por su inspiración —ascetismo doctrinal de Petrarca— no procede del teatro romano.

4) Por último, las obras de Plauto, Terencio y Séneca ofrecen un monólogo con fuerte predominio afectivo: las breves indicaciones para el argumento que casi siempre contienen no son más que accesorios en la pintura de una

⁷ Plauto, *Amphitruo*, vs. 861 y sigs., 988 y sigs.; *Aulularia*, 587 y sigs.; *Asinaria*, 127 y sigs.; *Bacchides*, 1076 y sigs.; *Captivi*, 69 y sigs., 461 y sigs., 498 y sigs., 768 y sigs.; *Menæchmi*, 77 y sigs., 571 y sigs., 753 y sigs., 966 y sigs.; *Mercator*, 544 y sigs., 817 y sigs.; *Mostellaria*, 84 y sigs.; *Persa*, 53 y sigs.; *Rudens*, 290 y sigs.; *Stichus*, 155 y sigs.; *Trinummus*, 223 y sigs.; *Truculentus*, 209 y sigs., 551 y sigs. Terencio, *Eunuchus*, 197 y sigs., 232 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 213 y sigs.; *Hecyra*, 274 y sigs., 834 y sigs.; *Adelphæ*, 1 y sigs., 855 y sigs.

⁸ Plauto, *Bacchides*, vs. 385 y sigs., sobre la ingratitud; *Mostellaria*, 84 y sigs., sobre la educación; *Pseudolus*, 667 y sigs., sobre la fortuna; *Trinummus*, 1 y sigs., sobre la difusión del vicio. Terencio, *Eunuchus*, 225 y sigs., sobre el trastorno causado por el amor; *Phormio*, 240 y sigs., sobre la conveniencia de prepararse en la felicidad a sobrellevar infortunios. En la tragedia *Octavia*, 377 y sigs., Séneca (uno de los personajes) pronuncia un bosquejo pesimista de la historia de la humanidad.

crisis de emociones. El número de tales monólogos es crecido en Plauto y su tono es bastante vehemente; en cuanto al tema, predomina el del enamorado, en diversas fases, y le sigue el del esclavo que desahoga su temor o se jacta de su triunfo. No falta en Terencio este monólogo, y también es especialmente frecuente el del enamorado y del esclavo, pero suele ser bastante tibio, mientras el elemento informativo es siempre importante. Muy distinta en este sentido es la tragedia de Séneca, en la cual los monólogos son en conjunto mucho más escasos que en la comedia, pero en su gran mayoría expresan emociones violentas, en tono exaltado y ampuloso, con hacinamiento de frase amplificatoria, de interrogación retórica y de ristas de nombres ilustres, que no pueden menos de sugerir al lector moderno los agregados eruditos a los monólogos de los actos XIV y XX en la *Tragicomedia*.⁹ Contrariamente a lo que pasa en el teatro de Plauto y Terencio, en el de Séneca hasta los monólogos con importante contenido declarativo (*Agamemnon*, vs. 867 y sigs.; *Hercules furens*, 592 y sigs.; *Thyestes*, 885 y sigs.; *Octavia*, 820 y sigs.) son ante todo una retórica explosión de afectos.

Es evidente que el monólogo más característico y repetido en *La Celestina* está en contacto directo sólo con este último tipo. En ello sus autores se muestran consecuentes con su ideal de realismo verosímil, ya que una excepcional tensión afectiva es la única coyuntura en que el lenguaje puede deponer su cometido práctico como medio de comunicación. Plauto más que Terencio, y Séneca más que Plauto, parecen haber sugerido el empleo de ese monólogo para pintar una crisis emotiva destinada a fijar la atención en el carácter del que la padece, antes que a colaborar en el desarrollo del argumento. Los monólogos que Plauto y Terencio ponen en boca del *seruus fallax*, ya alarmado por su propia audacia, ya exultante por su éxito, fueron sin duda el modelo remoto de los de *Celestina* en los actos IV y V de la *Tragicomedia*: modelo remoto y no más, porque ni Plauto ni Terencio toman en serio el conflicto anímico de los sirvientes, mientras Rojas lo despliega con la misma simpatía artística con que analiza el de los amos. Como situación y como estilo, los monólogos de los enamorados en el teatro romano han influido en la *Tragicomedia*, pero el examen detallado demuestra que los préstamos de Plauto y Terencio —una

⁹ Plauto: *Amphitruo*, vs. 1040 y sigs.: el celoso; *Aulularia*, 713 y sigs.: el avaro; *Bacchides*, 368 y sigs.: el ayo indignado; *Rudens*, 185 y sigs.: la naufraga; *Trinummus*, 820 y sigs.: el viajero. Monólogos de enamorados: *Asinaria*, 127 y sigs.; *Bacchides*, 500 y sigs.; *Cistellaria*, 203 y sigs.; *Mercator*, 335 y sigs., 830 y sigs.; *Rudens*, 458 y sigs.; *Truculentus*, 699 y sigs. Monólogos de esclavos: *Bacchides*, 640 y sigs.; *Captiui*, 516 y sigs.; *Epidicus*, 81 y sigs.; *Mostellaria*, 348 y sigs.; *Pseudolus*, 246 y sigs. Terencio: *Heauton timorumenos*, 835 y sigs.: el viejo tacaño; *Hecyra*, 274 y sigs.: la suegra calumniada; 566 y sigs.: la madre afligida; *Adelphæ*, 196 y sigs.: el leno vejado; 355 y sigs.: el padre temeroso de la corrupción del hijo; 757 y sigs.: el padre indignado. Monólogos de enamorados: *Andria*, 625 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 213 y sigs.; *Phormio*, 465 y sigs.; 820 y sigs.; *Adelphæ*, 610 y sigs. Monólogos de esclavos: *Andria*, 206 y sigs., 599 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 668 y sigs.; *Hecyra*, 799 y sigs.; *Phormio*, 884 y sigs. Monólogos de Séneca: *Hercules furens*, 1 y sigs.: Juno vengativa; *Hercules Cætaus*, 1 y sigs.: el protagonista; 1863 y sigs.: Alcmena, llorando a Hércules; *Hippolytus*, 903 y sigs.: Teseo, abominando de su hijo; *Medea*, 1 y sigs.: la protagonista; *Octavia*, 1 y sigs.: queja de la protagonista; 35 y sigs.: lamento de la Nodriza.

situación inicial, el ritmo de una frase, un eco verbal, un motivo— son muy poco importantes, mero material accesorio que permitía identificarla como “terenciana obra”, y no elemento esencial en su estructura. Mas aún: es muy significativo del tono sentimental de *La Celestina* que las coincidencias con la comedia romana se contengan en los soliloquios de la gente baja,¹⁰ y que ninguna se halle en los monólogos de los nobles enamorados. Rasgo negativo tan singular no era de ningún modo obligatorio. Al comentar la primera entrevista o la primera cita (XIII, 113 y sig.; XIV, 139), Calisto se halla en situación bastante semejante a la de Querea en el *Eunuchus*, 549 y sigs. Autores menos originales, llevados de la semejanza, hubieran caído en la repetición literal, pero el refocilo del jovencuelo Querea porque ha satisfecho su apetito animal merced a una treta era incompatible con el carácter de Calisto, y por eso en la obra castellana es el criado (Pármeno, al comienzo del acto VIII) quien hereda los sentimientos del héroe terenciano. La *Cistellaria* de Plauto presenta con simpatía (quizá por vez única en la comedia romana) la cuita de la enamorada y el dolor violento del amante. Pero Rojas no adoptó estos pasajes, pues la queja de Alcesimarco (*Cistellaria*, 203 y sigs.) es demasiado abstracta —descripción antes que expresión del enamorado— y la de Selenia, cortesana casta (en diálogo, vs. 59 y sigs.), no cabe en el ambiente castellano. *La Celestina* aspira a la exacta concretez: los soliloquios de Calisto revelarán *su* sufrimiento y *su* goce, las peripecias personales de *su* alma. Los monólogos de la moza y de Centurio son reflejo de la realidad coetánea, sin deuda alguna para con la comedia romana, que no sabe de bravos de alquiler ni simpatiza con la cortesana fracasada. La queja de Melibea en el acto X, sus palabras a solas en el XX, emanan de una concepción del amor que nada

¹⁰ Para el monólogo de Sempronio, I, 37 y sigs., Castro Guisasola, pág. 86, señala dos breves pasajes de Terencio, *Eunuchus*, vs. 225-227 y *Andria*, 209 y sig.: yo no hallo semejanza de situación ni de contenido ni de palabra, sino solamente de ritmo de la frase. Para el monólogo de Pármeno, II, 125 y sig., Castro Guisasola, pág. 84, transcribe la fuente indicada por el Comentador anónimo del siglo XVI, esto es, *Eunuchus*, 251 y sig.: toda la semejanza —si semejanza hay— es que el personaje terenciano expone la teoría de la adulación, y Pármeno imagina casos concretos de ciega obediencia en perjuicio de su amo (probablemente con recuerdo de los casos concretos de adulación de Juvenal, *Sátira III*, vs. 100 y sigs.). Más adelante, pág. 88, Castro Guisasola apunta otro pasaje de Terencio, *Adelphæ*, 989 y sigs., donde la semejanza de situación es más aparente que real. En cuanto a las palabras de Pármeno “Destruya, rompa, quiebre, dañe”, no derivan del pasaje aducido por Castro Guisasola (*ecfundite, emite, facite quod uobis lubet*) sino de este otro de la misma comedia, v. 134: *profundat, perdat, pereat* (cf. también *Heauton timorumenos*, 465: *sumat, consumat, perdat*), según prueban la tercera persona, la sinonimia y el sentido. Para el monólogo de Celestina, IV, 153 y sigs., cf. como situación paralela, Plauto, *Pseudolus*, 394 y sigs. (el esclavo, en contraste con la iniciativa optimista que ha mostrado en presencia de su amo, al quedar a solas reconoce su aprieto); *Asinaria*, 249 y sigs. (el esclavo se incita a urdir la estafa y se da ánimo observando agüeros favorables) y también Terencio, *Andria*, 206 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 668 y sigs. Para el monólogo de Celestina, V, 193 y sigs., cf. Plauto, *Pseudolus*, 574 y sigs. y sobre todo, *Bacchides*, 640 y sigs. Para el de Pármeno, VIII, 8 y sig., Castro Guisasola, pág. 88, señala por la semejanza verbal *Eunuchus*, 1031-1033 y 549 y sigs., este último análogo también en situación. Véase “Los monólogos de los servidores en *La Celestina* y su relación con la comedia romana”, de próxima publicación en *Romance Philology*.

tiene que ver con el teatro romano y que, como el delicado buceo introspectivo, la vacilación prolongada, la complacencia en hurgar la propia pena, apunta a otro orden de fuentes: al sentimentalismo medieval, expresado en los poemas narrativos desde Chrétien de Troyes, en las obrillas latinas que lo reflejan y en la novela sentimental.

Lógicamente, dado su carácter retórico, en la comedia elegíaca es muy alta la proporción de monólogos: lo más del *Babio* es una sucesión de monólogos muy variados; unos muy emotivos, otros razonadores, otros satíricos, otros trazan planes y varios acaban con acotaciones enunciativas o descriptivas. En conjunto, los monólogos favoritos de la comedia elegíaca son el del sirviente temeroso, enredador o triunfante, pronunciado generalmente de camino, y el del enamorado quejumbroso, ya violento, ya introspectivo y vacilante, ya satisfecho,¹¹ y siempre más inclinado a generalizar que a escudriñar su caso individual, y expresando su exaltación o su melancolía a través de reminiscencias ovidianas. Además, estos amplios monólogos preparan y comentan los diálogos con que alternan, es decir, funden el monólogo de tono emotivo (que *La Celestina* mantiene) con el empleado como resorte dramático (que rechaza), y no porque la complicación de la intriga lo exija, sino por técnica deficiente.

Aparte el abundante monologuillo de acotación, desechado en *La Celestina*, hay en la comedia humanística monólogos muy diversos por su situación y contenido: el que contribuye a aclarar el argumento indicando la acción futura, comentando la pasada o la no representada; el que describe el carácter o modalidad de un personaje o de una clase social; el que filosofa sobre un tema de moral, tipos todos presentes en la comedia romana, pero excluidos de *La Celestina*. En los monólogos de predominio afectivo es muy escaso el del criado y frecuente el de los amantes.¹² Vale la pena notar que estos mo-

¹¹ Monólogo de sirvientes: *Geta*, vs. 109 y sigs., 191 y sigs., 231 y sigs., 395 y sigs.; *Alda*, 291 y sigs.; *Lidia*, 95 y sigs.; *Babio*, 83 y sigs. Monólogos de enamorados: *Babio*, 1 y sigs., 73 y sigs., 179 y sigs., 233 y sigs.; *Baucis et Traso*, 89 y sigs.; *Pamphilus*, 1 y sigs., 143 y sigs., 245 y sigs. Para el monólogo del enamorado doliente, cf. J. de Morawski, *Pamphile et Galatée*, París, 1917, págs. 103 y sig.

¹² Monólogo para aclarar la intriga: *Paulus*, vs. 385 y sigs.; *Cauteriaría*, págs. 169 y sigs.; *Symmachus*, pág. 109; *Chrysis*, vs. 357 y sigs.; *Poliodorus*, págs. 177, 182 y sig., 194; *La Venexiana*, págs. 33 y sig., 63 y sig., 110, 118, y sobre todo *Philodoxus*, muy apegado a la imitación de Terencio: págs. CXXXII, CXLIV, CXLVI y sig., CLX y sig. Monólogo que describe a un personaje o a una categoría social: *Paulus*, vs. 298 y sigs.; *Philodoxus*, págs. CXXXI y sig., CXLVIII y sig., CL; *Oratoria*, 154 y sig.; *Poliscena*, monólogo de Tarántara en la versión de la *Hilarii Drudonis Practica*, págs. 149 y sig.; *Poliodorus*, 218, y sobre todo, a ejemplo de Plauto, *Chrysis*, vs. 440 y sigs., 487 y sigs., 720 y sigs.; cf. *Ætheria*, vs. 1003 y sigs. Monólogo moralizante: *Philodoxus*, CLX; *Chrysis*, 156 y sigs., 611 y sigs. Monólogo del sirviente: *Cauteriaría*, págs. 168 y sig.; *Poliodorus*, 195, 226; *Ætheria*, vs. 80 y sigs., 158 y sigs.; *La Venexiana*, págs. 47, 58, 97, 111. Monólogo de enamorados: *Paulus*, vs. 676 y sigs.; *Cauteriaría*, págs. 155 y sig., 157, 158 y sig.; *Philodoxus*, CXLVI; *Philogenia*, ap. Alberto de Eyb, *Margarita poetica*; *Chrysis*, vs. 373 y sigs. (imitación muy rastrera de la *Cistellaria*, 203 y sigs.); *Comœdia sine nomine*, págs. 41 y sig., 61 y sig., 83 y sig.; *Poliodorus*, 177 y sig., 199 y sig., 228 y sig.; *Ætheria*, vs. 114 y sigs., 647 y sigs.; *La Venexiana*, págs. 58 y 97 y sigs. Es característico del enérgico trazado de los personajes en esta última obra que las dos formidables enamoradas no gasten soliloquios: éstos se dividen entre los

nólogos son tan abstractos y generalizadores como sus paralelos de la comedia elegíaca y mucho menos refinados. Un solo ejemplo: el soliloquio de Melíbea (X, 53 y sig.) coincide al principio y al fin con el de Climestra, que teme haber tardado demasiado en corresponder a Poliodoro (*Poliodoros*, pág. 199 y sig.) y con el de Filogenia, en la comedia de su nombre, que proclama su derecho natural a amar, pero en ambos el tono es tan groseramente sensual, que vienen a quedar mucho más lejos de las nobles quejas de Melíbea que el parlamento de Galatea (*Pamphilus*, vs. 619 y sigs.), desgarrada entre amor y honra.

Además, la comedia humanística presta estos apasionados soliloquios a los personajes principales aun cuando no se hallan en situaciones que atañen directamente a la acción (*Paulus*, vs. 213 y sigs.; *Poliodoros*, pág. 215) y a personajes secundarios como la vieja Taratántara, que en la citada versión de la *Poliscena* deplora su decadencia y decide mudar de táctica (cf. también *Poliodoros*, págs. 183 y 205). Semejante atención a los personajes, incluso a los secundarios y humildes, fue sin duda fecunda para la *Tragicomedia*: el lamento de Taratántara, por ejemplo, plantea en lo esencial el monólogo de la cortesana en XVII, 165 y sigs. Por último, en la comedia elegíaca y en la humanística, los monólogos extensos se sitúan de preferencia en la primera mitad de la obra,¹³ consecuencia lógica de su empleo para ayudar a la comprensión del argumento y para brindar en forma expositiva —y no dramáticamente— la pintura de los caracteres: el contraste con *La Celestina*, y sobre todo con *La Celestina* interpolada, es elocuente.

Así como para el diálogo oratorio, también para el monólogo es muy importante la novela sentimental y, en primer término, la *Fiammetta*, que en esencia es toda ella un monólogo introspectivo —la *Elegía di Madonna Fiammetta*—, adornado de todas las gracias retóricas y todas las reminiscencias de mitología e historia clásicas con que pudo hermosearla Boccaccio. A la zaga de la *Fiammetta*, viene la novela de Eneas Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, con sus monólogos de pretensión psicológica y relativamente numerosos, visto lo exiguo del texto. No pueden descartarse las novelas de Juan de Flores y de Diego de San Pedro, las cuales, aunque pobres en

servidores, y son entonces breves e informativos, y el héroe, y son entonces más largos, con toques ya exaltados, ya humorísticos, y despliegue de vacilación, raciocinio, planes, nunca de buceo introspectivo, todo lo cual retrata admirablemente el natural tibio y calculador del galán.

¹³ Dos excepciones: la *Chrysis*, pues en ella la mayor parte de los monólogos son piezas de adorno, muy arrimadas a Plauto y sin enlace con la acción (vs. 156 y sigs., 357 y sigs., 440 y sigs., 611 y sigs., 720 y sigs.) y el *Fernandus servatus* que, como estructura, consta de una serie de recitados y unos pocos diálogos enhebrados mediante acotaciones. Por lo demás y a pesar de los pujos innovadores de Verardi, su tragicomedia no acaba de desahucarse de la comedia romana: como que los dos soliloquios de la furia Tisífone corresponden exactamente a los del *seruus fallax* que se exhorta a la estratagema y que se ufana de su éxito, o sea a los de Celestina al comienzo de los actos IV y V. La *Historia Bætica* contiene propiamente sólo dos monólogos, ambos de corte trágico y ambos en boca del Rey moro: la acción de gracias a Dios (pág. 351) y la queja contra Fortuna (pág. 357). También en ella se han deslizado varios ecos de expresiones y situaciones terencianas (págs. 332, 336 y sig., 338, 339).

monólogos propiamente dichos, abundan en diálogo oratorio y, sobre todo, en cartas donde cada autor apura su elocuencia y su conocimiento del alma humana. No en el teatro romano, sino en la comedia elegíaca y en la novela sentimental del Renacimiento, heredera de una larga tradición clásica y medieval, se adiestraron los autores de *La Celestina* en la pintura de conflictos anímicos, dejando muy atrás a sus modelos en variedad y hondura psicológica. No es desatinado ver en este monólogo, predilecto de la *Tragicomedia*, la culminación de varias líneas unitarias: una va desde los monólogos de esclavos de la comedia romana y la elegíaca hasta los dos soliloquios de Celestina; otra, parte de los monólogos de enamorados de la comedia elegíaca y sobre todo de la novela sentimental y para en los soliloquios apasionados de Calisto y Melibea; la tercera arranca probablemente de los monólogos en que personajes diversos de la comedia humanística debaten sus afectos e intereses y llegan a las páginas admirables en que abren su alma los dos sirvientes, la mochacha y el bravo.

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

Es éste quizá uno de los aspectos en que las imitaciones de *La Celestina*, cuanto más fieles a la letra de su modelo, tanto más se alejan en espíritu. Con excepción de *La Dorotea*, las imitaciones se valen con frecuencia del monólogo breve de pura acotación y, por supuesto, el monólogo largo suele traer acotación al final. Las imitaciones tardías, de argumento más enredado que *La Celestina*, emplean el monólogo para explicar la próxima jugada del criado o de la tercera, para aclarar o repasar lo sucedido, para comentar la marcha de la acción.¹⁴ Es superfluo insistir en lo antidramático de tal regreso a los expedientes del teatro romano destinados a asegurar la comprensión de la obra, que trasluce una exigencia de verosimilitud mucho menos imperativa que en *La Celestina*.

También el monólogo como expresión afectiva es mucho más frecuente y prolijo en las imitaciones que en el modelo, más erudito el de los enamorados, y más chocarrero el de los sirvientes, bravos, mozas y terceras. No es raro que las imitaciones agreguen algún monólogo a cuenta del galán, sobre todo al principio, pero la proporción es mucho más crecida entre la gente baja, por la visible intención de mover la risa del lector. De los monólogos de amor de la *Tragicomedia*, las imitaciones sólo repiten con frecuencia el de Melibea en el acto X; en cambio, son poco menos que obligados los soliloquios de Celestina acobardada y triunfante. Tal preferencia es otro aspecto de la reacción del público que, sin parar mientes a la intención de los autores, vio en Celestina la protagonista de la *Tragicomedia*. Por la misma razón, las imitaciones dan mucha mayor cabida al rufián cobarde, a quien no sólo confían monólogos a semejanza del de Centurio en el acto XVIII, sino también a semejanza de

¹⁴ Muy frecuente en las comedias *Florinea* (por ejemplo, págs. 236 y sig.) y *Doleria* (por ejemplo, 322 y sig.); cf. también *Comedia Selvagia*, 74 y sig.; *La Lena*, 410, 433 y sig.

los de Celestina, de suerte que en la *Segunda Celestina* corresponden a los bravos Pandulfo y Centurio ocho de los quince monólogos largos de la obra, y la proporción es asimismo notable en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en la *Comedia Florinea* y en la *Selvagia*. También despertó eco el monólogo de Pármeno enamorado.¹⁵ Pero, aunque los imitadores multiplican la actuación de la gente baja, no toman en serio sus procesos psicológicos: de ahí que supriman los monólogos de los actos I, II y XVII del original, y que fuercen la nota cómica y desvergonzada. La reducción de los monólogos de los enamorados nobles, condicionada por la tendencia a acentuar lo jocoso, obedece también a factores particulares. Así, al eliminar el suicidio como solución dramática, queda suprimido el conflicto de la heroína en el monólogo del acto XX. Así también, el carácter de Calisto tiene en *La Celestina* una difícil complejidad, muy por encima de las imitaciones, donde el enamorado es de una pieza y nunca afronta situaciones que puedan relegar su amor a segundo plano, como sucede con Calisto en el monólogo final del acto XIII y en el del acto XIV.

En las comedias en prosa de Salas Barbadillo son notables los monólogos largos, que suelen incluir pormenores informativos, pero donde predominan la introspección (*El sagaz Estacio*, págs. 148 y sigs., y 195 y sig.; *La sabia Flora Malsabidilla*, 479 y sig.; *El cortesano descortés*, 139) y la exaltación amorosa (*La sabia Flora Malsabidilla*, págs. 473 y sig.; *El cortesano descortés*, 107 y sig.). Los dos citados monólogos de *El sagaz Estacio* contienen además reflexiones morales, ausentes en los otros, y el segundo presenta un viraje total de un estado de ánimo a su contrario, comparable —salvo la calidad poética— al de Celestina en su soliloquio del acto IV, 153 y sigs. y a los de Calisto en sus soliloquios de los actos XIII, 119 y sigs., y XIV, 132 y sigs.

Por su parte, *La Dorotea* se muestra muy señera, tanto en relación con el modelo como con las imitaciones. Desaparece en ella radicalmente el monólogo de acotación y de explicación, mucho más radicalmente que en las comedias del mismo Lope. Pues en la “acción en prosa”, irrepresentable y construida conforme a la lógica dramática, sin concesiones a la moda vulgar o a la norma académica, el recurso convencional del monólogo está mucho menos usado que en el teatro escrito para las tablas, y en ese emanciparse de la limitación material Lope se muestra verdadero continuador de *La Celestina*.

¹⁵ Imitación del monólogo de Melibea, X, 53 y sigs.: *Segunda Celestina*, págs. 193 y sig.; *Comedia Eufrosina*, 247 y sigs.; *Comedia Florinea* (que gusta de repetir varias veces las situaciones del modelo), 221a, 228, 247b y sig.; *Comedia Selvagia*, 65 y sigs. Imitación de los monólogos de Celestina, IV, 153 y sigs. y V, 193 y sigs.: *Comedia Seraphina*, págs. 370 y sigs.; *Segunda Celestina*, 18 y sig., 235, 325 y sig.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 71 y sigs., 84, 103, 173; *Tragedia Policiana*, 5a, 28b, 36; *Comedia Florinea*, 214, 241b y sig.; *Comedia Selvagia*, 85, 153 y sigs.; *La Lena*, 399b, 401a. Imitación del monólogo de Centurio, XVIII, 184 y sig.: *Auto de Traso* (*Celestina*, ed. C. Ortega y Mayor, Madrid, 1907), pág. 332; *Segunda Celestina*, 23, 270; *Tragedia Policiana*, 15a (en diálogo, pues esta imitación desdobra la figura del bravo); *Comedia Florinea*, 227b y sig. Imitación de los monólogos de Celestina por el bravo y sirvientes de su condición: *Comedia Seraphina*, 370; *Segunda Celestina*, 18; *Tragedia Policiana*, 5a. Imitación del monólogo de Pármeno enamorado, VIII, 8 y sig.: *Comedia Thebayda*, 171; *Segunda Celestina*, 116 y sig.; *Tragedia Policiana*, 15b.

Sólo dos monólogos contiene *La Dorotea* (I, 3 y V, 4), ambos no indignos de su modelo por la maestría con que revelan el alma apasionada y voluble de la heroína.

Las adaptaciones coinciden todas en suprimir varios largos monólogos. El *Interlude of Calisto and Melibæa*, que suprime sólo dos (el de Sempronio, I, 37 y sigs. y el de Celestina, IV, 153 y sigs., pero incluye el de Celestina, V, 193 y sigs.), agrega otros de su cosecha, para concentrar y aclarar situaciones. La obra comienza con un curioso monólogo en que Melibea aplica a los afanes de los enamorados las reflexiones de Petrarca y Heraclito que trae el Prólogo de la *Tragicomedia*, da cuenta del amor de Calisto y anuncia su intención de rechazarlo; otro breve monólogo suyo reemplaza todo lo que en el acto IV precede a su entrevista con Celestina. Ésta entra en escena pronunciando un largo monólogo en que narra como acontecido en el pasado el lance de Sempronio, Elicia y Crito (I, 59 y sigs.): ello confirma la tendencia al ritmo oratorio, señalada al tratar del diálogo. La adaptación inglesa de 1707 suprime todos los monólogos de acotación y muchos de introspección, y abrevia o altera los restantes. Las supresiones (aparte el propósito de reducir los veintiún actos del original a los cinco del precepto horaciano), así como las modificaciones reflejan la concepción teatral de los adaptadores, bastante esquemática y rutinaria. El despertar del enamorado (XIII, 113 y sig.) está sustituido por una tristeza intempestiva, preludio de la inminente catástrofe; los dos monólogos que le muestran pasando de un extremo afectivo a otro (XIII, 119 y sigs.; XIV, 132 y sigs.), por un diálogo con el virtuoso Sosia, en que el protagonista se reprocha su inmoralidad hasta que, al recordar a Melibea, vuelve a su amor y exhorta a las horas a darse prisa —único vestigio del suprimido monólogo del acto XIV, 138.

Los adaptadores de nuestro siglo, muy hostiles al ritmo oratorio, en conjunto abrevian todos los monólogos y suprimen algunos. Achard es quien mantiene el mayor número (a lo menos en la versión no representada) y, para subrayar los momentos de tensión, injerta los pintorescos monólogos del Sereno, personaje de su cosecha. Miranda Carnero, el adaptador que menos se aparta del original —aun entre los hispánicos, naturalmente más fieles que los extranjeros—, conserva los más de los monólogos y parlamentos largos, pero sacrifica el de Calisto pesaroso (XIV, 132 y sigs.), quizá porque, como los imitadores, no quiere mostrar al héroe en íntima contradicción consigo mismo, quizá por no aquilatar bastante su mérito. Figuran en la adaptación de Morales casi todos los monólogos y parlamentos largos del original hasta el acto XIV, si bien reducidos a veces a meras acotaciones; pero a partir de ese acto, desaparecen radicalmente, al punto de que es ésta la única adaptación, según creo, que suprime la peroración de la obra, contenida en el soliloquio de Pleberio. El abrupto corte presta a la *Tragicomedia* un aire de melodrama romántico enteramente reñido con la andadura pausada, el detallismo de psicología y de ambiente y el ideal estilístico amplificador del original. La técnica de adaptación de Custodio difiere de la de Miranda Carnero y Morales, pues ateniéndose más al lenguaje y estilo del original, lo reestructura con bastante libertad, suprimiendo mucho mayor número de monólogos y

parlamentos largos, a la vez que manteniendo con habilidad lo esencial del contenido y calidad de los que preserva (salvo, el monólogo de Melibea, X, 53 y sigs., al que impone un sesgo romántico, ajeno al original), y hasta añadiendo uno por cuenta de Elicia en lo que corresponde al acto XI. Con ser ésta una de las más atinadas adaptaciones, la pérdida de media docena de soliloquios correspondientes a la *Comedia* y de todos los del *Tractado de Centurio*, así como de un crecido número de parlamentos largos —es decir, la pérdida del medio más importante para desplegar la vida interior de los personajes— acarrea un empobrecimiento en la caracterización, difícilmente compensado por la ganancia en brevedad y celeridad. La adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa, además de carecer de los monólogos agregados en 1502, suprime los de los sirvientes al comienzo de los actos VIII y XIII y reduce los restantes a unas pocas frases. Pero aún más característico del horror de nuestros días al soliloquio es el haber distribuido el del último acto entre Pleberio, Alisa y un Coro (que aparece *ad hoc*), desvirtuando así el papel de Pleberio como vocero de la peroración (cf. Cap. XIV, *Los padres*, pág. 487).

CAPÍTULO V

EL APARTE

El aparte, modo convencional de expresar dentro del cauce único de la obra de teatro los muchos cauces simultáneos por los que en la realidad fluyen el pensamiento y la palabra, revela en *La Celestina* el pensamiento íntimo de quien lo pronuncia sin determinar la acción y destacándose del diálogo por el fuerte contraste con lo que se profiere de viva voz. Por su situación en el coloquio pueden señalarse dos tipos. En el primero el aparte pasa totalmente inadvertido a los demás personajes. Por ejemplo (I, 43):

CALISTO. — Sempronio.

SEMPRONIO. — Señor.

CALISTO. — No me dexes.

SEMPRONIO [aparte]. — De otro temple está esta gayta.

CALISTO. — ¿Qué te parece de mi mal?

Cf. también I, 44, 54, 55 (Sempronio), 92 (Pármeneo); IV, 189; X, 68 (Lucrecia); XVII, 170 y 174 (la moza escondida); XIX, 196 y 197 (Lucrecia). A veces su calidad de pensamiento íntimo queda subrayada por seguir o preceder a palabras pronunciadas en alta voz. Por ejemplo (I, 41 y 58).

CALISTO. — ¿Yo? Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo.

SEMPRONIO [aparte]. — Tú te lo dirás. Como Melibea es grande no cabe en el coraçón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones. [alto] No es más menester. Bien sé yo de qué pie coxeas. Yo te sanaré.

CALISTO. — Increyble cosa prometes.

CALISTO. — Dios te consuele. El jubón de brocado que ayer vestí, Sempronio, vístetele tú.

SEMPRONIO. — Prospérete Dios [aparte]¹ por éste e por muchos más que me darás. De la burla yo me lleuo lo mejor. Con todo, si destos agujijones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Házelo esto que me dio mi amo que, sin merced, imposible es obrarse bien ninguna cosa.

¹ Como Sempronio no se muestra abiertamente pediguieño con su amo, parecería que, salvo las dos primeras palabras, la réplica está más pensada que proferida en voz alta. Sin embargo, las dos eds. de Sevilla, 1502, que conozco, marcan el aparte después de "darás". Las eds. de Burgos, 1499 (?) y 1500, no señalan los apartes; la de Sevilla, 1502 (Boston

Cf. también I, 67 (Calisto), 108 y sig. (Pármeno); VII, 245 (Areúsa) y 256 (Celestina); X, 60 (Lucrecia); XII, 82 (Sempronio), suprimido en la ed. de 1502.

El segundo tipo surge como tentativa de dar naturalidad a la convención del aparte con la misma intención de verosimilitud indicada a propósito del monólogo (X, 55; XIV, 139 y sig.). Algunas veces (VI, 225; VII, 256) se justifica el que los otros personajes no oigan el aparte destacando que se ha hablado al oído. Pero con extraordinaria frecuencia el aparte es advertido por los otros personajes, y *La Celestina* presenta una gama muy rica de los diferentes grados de percepción. Unas veces es simplemente notado; cuando, por ejemplo, Melibea rechaza con violencia la embajada, Celestina se encomienda medrosa a su "triste Plutón", y su barboteo no escapa a la doncella (IV, 178):

CELESTINA [aparte]. — ¡En hora mala acá vine si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues: bien sé a quién digo! ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!

MELIBEA. — ¿Avn hablas entre dientes delante mí, para acrescentar mi enojo e doblar tu pena? . . .

Cf. también IV, 181; X, 60. Otras veces el aparte es entreoído; así, cuando Calisto elogia los cabellos de Melibea, y Sempronio comenta por lo bajo el elogio (I, 54):

CALISTO. — . . . no ha menester más para conuertir los hombres en piedras.

SEMPRONIO [aparte]. — ¡Mas en asnos!

CALISTO. — ¿Qué dizes?

SEMPRONIO. — Dixe que esos tales no serian cerdas de asno.

CALISTO. — ¡Veed qué torpe e qué comparación!

Como se ve, los personajes que advierten el murmurado aparte suelen pedir u ordenar que se repitan esas palabras en alta voz, y el interlocutor responde conservando algunas de las palabras que presume haberse oído (I, 45, 53, 54; IV, 163, 171 en la *Tragicomedia*, 189, 190), o alterándolo todo a su saber (I, 40, 53; II, 120, 121; IV, 171 en la *Comedia*, 191; V, 198; VI, 216, 218; VII, 238, 240, 256; VIII, 23; IX, 51). La diferencia entre el aparte y su supuesta repetición pinta, y no siempre con colores cómicos, los antagonismos de los personajes. Testigo el complejo juego entre la rencorosa Celestina, su víctima y la avisada Lucrecia (IV, 190):

MELIBEA. — Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sofrido.

CELESTINA [aparte]. — Más será menester e más harás e avnque no se te agradezca.

Public Library), lo hace encuadrándolos entre rayas inclinadas; de preferencia encierra así los apartes entreoídos; en segundo término, los que preceden o siguen a palabras pronunciadas, y rara vez los apartes puramente pensados, como los de Lucrecia en X, 68 y XIX, 196. La ed. de 1502 (Biblioteca Nacional de Madrid, reproducida en facsímil por A. Pérez y Gómez) usa paréntesis redondos y marca sólo un número reducido de apartes, sin criterio aparente: encierra, por ejemplo, entre paréntesis el aparte mental de Lucrecia en X, 68, pero no los de XIX, 196, aunque son de igual tipo.

EL APARTE

MELIBEA. — ¿Qué dices, madre, de agradecer?

CELESTINA. — Digo, señora, que todos lo agradecemos e seruiremos e todos quedamos obligados. Que la paga más cierta es quando más la tienen de cumplir.

LUCRECIA [aparte]. — ¡Trastrócame 'essas palabras!

La percepción del aparte está sabiamente matizada para delinear diversos caracteres y diversos estados de ánimo de un mismo carácter. Melibea, por ejemplo, es suspicaz y el aparte notado o entreoído excita su suspicacia, como ella misma confiesa al ver cuchichear a Celestina y Lucrecia (IV, 191):

MELIBEA. — ¿Qué le dices, madre?

CELESTINA. — Señora, acá nos entendemos.

MELIBEA. — Dimelo, que me enojo quando yo presente se habla cosa de que no aya parte.

Cf. también IV, 178, 181, 189; X, 55, 60. Calisto nota unas veces los apartes y otras no; los percibe, por ejemplo, durante la breve distensión de la subida a su cámara (VI, 209), o cuando Celestina pide indirectamente manto nuevo (VI, 211), o cuando él se dispone a recompensarla (VI, 216, 218), pero no cuando recibe las ansiadas nuevas (VI, 204, 206, 207, 210) o cuando se engolfa en la alabanza de Melibea (VI, 226 y sig.). En el acto VIII, 19, el escarnio de los criados, cuyo rumor llega hasta Calisto, es un llamado a la realidad que le hace interrumpir sus trovas y quejumbres. El aparte de Pármeno, interpolado en VI, 209, y la interpretación que le da su amo, revelan bien la desatención de éste a la realidad y la pendiente de perfidia por la que resbala aquél.

El personaje que mayor número de apartes pronuncia es lógicamente el cobarde Sempronio; de las dos mochachas, la más apocada es la que tiene a su cargo más apartes (VII, 245 y XVII, 170 y 174). Celestina, en ejercicio de su profesión, oye muy bien los apartes hostiles de Lucrecia (IV, 190; X, 60) que Melibea, arrebatada de cólera o de amor, no oye y, con graduada estrategia, en la primera entrevista trata de atraérsela y en la segunda, ya segura de Melibea, la hace salir. Si se le escapa el aparte de la criada cuando ésta viene a buscarla (IX, 51), es que no le importa su opinión, pues sabe que tiene ganada la partida, como lo da a entender con su sarcástica observación: "Marauillada estoy sentirse del corazón muger tan moça". Pero en la embriaguez del triunfo, Celestina apenas nota, sin oírlo, el largo aparte de Sempronio (V, 198), a quien desdeña como adversario, con error que le será fatal.

Además, el aparte entreoído engrana a veces complejamente con la acción. Cuando en palabras destinadas a su cómplice, Celestina rechaza soezmente los cumplidos de Calisto, éste percibe el sentido general del aparte y, cerciorado por Sempronio, sube con él a su cámara a buscar las cien monedas, dejando a la vieja el campo libre para abordar a Pármeno (I, 92). En la escena transcrita (IV, 190), cuando Celestina oye el comentario irónico de Lucrecia: "¡Trastrócame esas palabras!", vuelve sus armas contra la criada hasta hallar su precio, y cuando Melibea exige que se le dé parte en la conversación, la tercerona no repite, por supuesto, las ofertas con que ha tentado a Lucrecia, antes bien remacha la pretensión de Calisto. Otro caso: en el acto VII, 255,

Pármeno, muerto de amores a la vista de Areúsa, ofrece a Celestina con súbito impulso aquel tesoro paterno que hasta entonces la vieja había hecho relucir ante sus ojos sin gran éxito (I, 99; VII, 233 y 243). Areúsa nota las palabras que el mozuelo enardecido murmura al oído de Celestina, pero a su pregunta no las repite en alta voz quien las ha proferido: es Celestina quien se apresura a tomar la palabra para atribuir a Pármeno su voluntad, la promesa de concertarse con ella y Sempronio contra Calisto, que es lo que viene urdiendo desde el acto I, y lo que Pármeno, cegado por el deseo, sólo concede entonces.

Por los ejemplos citados, se echa de ver una curiosa peculiaridad del aparte en *La Celestina*: con una sola excepción del débil Calisto, intimidado por sus propios sirvientes (I, 67), el aparte está exclusivamente en boca de la gente baja. También aquí es evidente el propósito de hacer verosímil ese recurso convencional, pues es lógico que los señores se expresen con libertad en el diálogo y el soliloquio, mientras los criados, que entretejen en torno suyo una como ronda de astucias y codicias, deben reprimir en su presencia la expresión de sus intereses, que a lo sumo pueden confiarse a los oídos de un paniaguado, no a los del amo.

ANTECEDENTES

El aparte es un resorte básico de la comedia romana. En ella sus principales tipos son:

1) El aparte, predilecto de Plauto, de un personaje que, interviniendo en la escena o presenciándola sin intervenir, la comenta en provecho de los espectadores, a la manera del muchacho de maese Pedro.² Terencio, poco amigo de cortar la representación para dirigirse al público con salidas chuscas, lo reduce muchas veces a la acotación breve al comienzo o al final de la escena. A su vez, *La Celestina*, que cuida empeñosamente de mantener la ilusión escénica, rechaza ese tipo de aparte con la sola excepción del acto I, 44, el del "antiguo auctor", en que Sempronio, vuelto a unos espectadores ideales, apunta escandalizado a las herejías amorosas de Calisto: "¿Oystes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?"

2) El aparte, frecuente en Plauto y frecuentísimo en Terencio, del personaje que glosa al paño la acción principal, sorprendida por azar las más de las veces, y su variante, también muy repetida en Terencio, por la cual dos personajes comentan dialogando en apartes la acción que presencian, sin intervenir en ella.³ No sorprende que *La Celestina*, dada su aspiración a la vero-

² El personaje que pronuncia el aparte interviene en la escena: *Casina*, vs. 685 y sigs.; *Miles gloriosus*, 1066, 1073; *Pænulus*, 647 y sigs. El personaje presencia la escena sin intervenir: *Amphitruo*, 506 y sigs., 679 y sigs.; *Bacchides*, 435 y sig., 449 y sig.; *Casina*, 454 y sigs.; *Curculio*, 124 y sig., 175 y sig.; *Menæchmi*, 125 y sig.

³ El personaje comenta al paño la acción principal: Plauto, *Amphitruo*, vs. 304 y sigs.; *Asinaria*, 272 y sigs.; *Aulularia*, 616 y sigs., 677 y sigs.; *Bacchides*, 414 y sigs.; *Captitui*, 793 y sigs.; *Casina*, 443 y sigs.; *Epidicus*, 124 y sigs., 192 y sigs.; *Menæchmi*, 204 y sigs.; *Mercator*, 120 y sigs.; *Mostellaria*, 161 y sigs.; *Pseudolus*, 600 y sigs.; *Stichus*, 288 y sigs.

similitud, sea muy parca en el empleo de estos tipos de farsa, ajenos a la acción, que Plauto se divierte en prolongar desmesuradamente (*Asinaria*, vs. 265-295; *Mostellaria*, 157-292), que Terencio parece haber resentido menos que otras convenciones, y que han sido asiduamente practicados por los comediógrafos modernos a partir de la *commedia erudita*. Y la rara vez que los admite, la *Tragicomedia* los altera fundamentalmente, pues por una parte los vincula al drama, asociándolos al trazado de los caracteres y a la marcha de la acción, y por la otra elimina el elemento de azar, que es su más absurdo aspecto convencional. Así, la moza que tras el paramento escucha la conversación entre Sosia y la cortesana (XVII, 170 y 174), está muy lejos del esclavo de la *Asinaria* que, oyéndose buscar, se oculta no se sabe cómo ni dónde para llevar un bufonesco contrapunto a las palabras de su colega, y muy lejos del enamorado de la *Mostellaria* quien, desde otro escondite inexplicado al público e inadvertido a los otros personajes, glosa inacabablemente el diálogo entre la amada y la esclava. En *La Celestina*, la moza apocada se esconde por orden de su resuelta prima, para no estorbarle la maniobra, y en sus tres breves apartes exhibe su dureza para con el "simple rascacuallos" y su pasmo ante las artes meretricias de la prima, la cual requiere inmediatamente su colaboración para sacar partido de los datos que acaba de obtener. No es menor la distancia entre los apartes, en que dos espectadores cambian impresiones concordes sobre una acción en que no intervienen y los de Pármeno y Sempronio en el acto VI, 204 y sigs. (cf. también XI, 72 y sig.). Pármeno y Sempronio tienen interés directo en la escena a que asisten, y juicio opuesto, convergencia y divergencia que animan su diálogo y convierten la apostilla marginal del aparte en una acción paralela donde, a la caricatura del proceder y además de los personajes de la acción principal, se agrega el autorretrato de los dos sirvientes en sus encontrados temperamentos. El complejo juego del acto VI no sólo descarta el azar, pues la presencia de Pármeno junto a Calisto, como la de Sempronio junto a Celestina, se explica naturalmente, sino la convención misma del aparte, ya que Calisto percibe repetidas veces el rumor del altercado (págs. 209, 211, 218).

Además, para expresar la reacción simultánea de unos personajes a los dichos y hechos de los otros, *La Celestina* prefiere al inverosímil aparte que unos actores oyen y otros, igualmente contiguos, no oyen, el expediente vero-

Trinummus, 1015 y sigs.; Terencio, *Andria*, 179 y sigs., 237 y sigs., 419 y sigs., 747 y sigs., 963 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 514 y sigs.; *Eunuchus*, 254 y sigs., 644 y sigs.; *Phormio*, 626 y sigs.; *Hecyra*, 628 y sigs.; *Adelphæ*, 366 y sigs. Dos personajes comentan la acción principal: Plauto, *Bacchides*, 850 y sigs.; *Persa*, 551 y sigs.; *Pœnulus*, 275 y sigs., 1187 y sigs.; *Pseudolus*, 193 y sigs. Terencio, *Andria*, 340 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 243 y sigs.; 397 y sigs., 615 y sigs., 729 y sigs.; *Phormio*, 183 y sigs., 234 y sigs., 843 y sigs.; *Adelphæ*, 305 y sigs., 543 y sigs. Por momentos Terencio no deja de tratar humorísticamente la convención de que tanto abusa. La conversación "sorprendida" por un personaje es una pequeña farsa cuidadosamente preparada para engañarle en la *Andria*, vs. 740 y sigs. y en el *Phormio*, 348 y sigs. En contraste con la situación común, es el esclavo quien habla imprudentemente y el amo figón quien sorprende sus palabras en la *Andria*, 175 y sigs., 842 y sigs., *Heauton timorumenos*, 512 y sigs. y *Adelphæ*, 763 y sigs.

símil —y apoyado en su representación libre del lugar— de llevar sucesivamente a primer plano la palabra de los distintos actores, por lo común acoplados en diálogo (I, 110 y sig.; V, 200 y sig.; IX, 27; XII, 84 y sigs., 92 y sigs.; XIV, 127 y sigs.; XVI, 157 y sigs.; XIX, 196 y sig.). Así, por ejemplo, mientras Calisto y Celestina se despiden en bien moduladas frases, los criados discuten codiciosos la dádiva que esperan compartir en un rápido diálogo engarzado en el de aquéllos (I, 111). Puede vislumbrarse en Plauto y Terencio alguna rara escena de diálogo inserto en el principal (*Pœnulus*, vs. 308 y sigs.; *Eunuchus*, 1053 y sigs.), que quizá haya guiado a los autores de *La Celestina*. Pero Plauto y Terencio no tienen la precaución de subrayar la continuidad del diálogo en alta voz dentro del cual se inserta el diálogo en aparte, como en los casos indicados de *La Celestina*. Sobre todo, su rígida concepción de lugar anula todo intento de dar flexibilidad al convencional aparte, pues en su escenario fijo la acción y su comentario se codean sin que, no obstante, los actores de la primera oigan a los del segundo. La *Tragicomedia*, en cambio, se vale de su lugar dinámico (cf. más adelante, *El lugar*, págs. 153 y sigs.), subrayando la distancia o el obstáculo que separa a los personajes que actúan de los personajes que comentan y que explica la libertad de lenguaje de estos últimos: así, Calisto y Pármeno hablan desde la escalera; Celestina y Sempronio, al pie de ella, del otro lado de la puerta de calle (I, 88 y sig. y V, 200 y sig.); Calisto y Melibea, a uno y otro lado de la puerta; Pármeno y Sempronio, en la calle (XII, 84 y sigs.); los amantes, en el huerto; los criados, arrimados a sus paredes (XIV, 127 y sigs.); los padres, en su alcoba; Melibea y Lucrecia, a su puerta (XVI, 157 y sigs.). Frente al basto expediente del aparte convencional, el enfoque sucesivo de los distintos grupos del diálogo, peculiar de *La Celestina*, recrea verosímilmente la multiplicidad de lo real.

3) El aparte que un personaje dirige a otro sin que llegue a oídos de un tercero, y no como comentario externo a la acción, sino enlazado con ella. Algunos apartes dialogados de Plauto parecen fluctuar entre este tipo y el anterior; en Terencio, el caso típico es el del soplón —generalmente el *seruus fallax*— que apunta la réplica a los personajes que han de secundar su enredo.⁴ Como *La Celestina* rehuye la complicación en la intriga, el artificio en el diálogo y el convencionalismo por el cual el aparte es oído por unos personajes y no por otros, carece por completo de dicho tipo.

4) El aparte que equivale a un pensamiento no formulado en voz alta, breve por lo general, sobre todo en Terencio, que lo reduce a veces a una sola palabra, y lo emplea a menudo. En las tragedias de Séneca, cuyo argumento, por lo sencillo y sabido, hace innecesario explicar la intriga, el uso del aparte se reduce a muestras relativamente escasas de este último tipo, ya en medio de un

⁴ Apartes dialogados de Plauto que oscilan entre los tipos 2 y 3: *Asinaria*, vs. 884 y sigs.; *Menzæchmi*, 601 y sigs. Caso típico de Terencio: *Andria*, 417 y sigs., 751 y sigs., 760; *Heauton timorumenos*, 829 y sigs.; *Eunuchus*, 712; *Phormio*, 386 y sigs. En la *Hecyra*, atípica por tantos conceptos, el apunte no está a cargo del esclavo sino del viejo Laques, v. 466.

diálogo, ya como muda preparación a un largo parlamento.⁵ *La Celestina* —quizá porque su atención a la vida anímica de los personajes, su desenlace luctuoso y su sencilla intriga son básicamente trágicos— coincide con Séneca en eliminar los tres primeros tipos de aparte y admitir sólo éste, en razón considerablemente menor que la de la comedia romana. Pero el aparte de Séneca, como su monólogo, está pensado desde el punto de vista retórico antes que del dramático. Grandilocuente y sentencioso, respeta tan poco la verosimilitud de la representación que, por ejemplo, en medio de un angustioso altercado con Ulises, Andrómaca puede meditar para sus adentros durante veintidós trímetros sin que su interlocutor muestre percatarse de tan largo silencio (*Troades*, vs. 642 y sigs.). En la *Tragicomedia*, los apartes más extensos son percibidos (I, 43, 45; V, 198), con la excepción del aparte de Pármeno (I, 108 y sig.), que precede a un largo parlamento, y está todo hecho de sentencias entrelazadas más o menos silogísticamente. Es éste el único caso en que *La Celestina* maneja el aparte con rígida adhesión a la técnica de Séneca y en obvio contraste con la técnica empleada en el resto de la obra. Dicho caso (más el ya señalado aparte excepcional de Sempronio, I, 44), concuerdan, pues, en mostrar al “antiguo auctor” más arrimado al teatro romano que Rojas y sus colaboradores, y también en mostrarle más familiarizado con las obras auténticas de Séneca.⁶

En cuanto a la situación del aparte en el coloquio, predomina muy marcadamente en el teatro romano el caso en que las palabras pasan totalmente inadvertidas, y no es raro que el personaje a cuyo cargo está tal aparte pronuncie inmediatamente antes o después palabras en alta voz, que contrastan así con las que son puro pensamiento. Pero unas pocas veces Plauto y Terencio articulan el aparte con la representación, haciéndolo notar en parte o del todo por otros personajes y, para mayor naturalismo, en Terencio el interlocutor llega un par de veces a oír la palabra susurrada y pregunta por ella al personaje que la ha pronunciado, quien responde conforme a su conveniencia. En la comedia romana, el aparte notado y sobre todo el “repetido” en alta voz no pasa de ser un recurso muy raro que, salvo la *Hecyra*, vs. 670 y sig., no incide en la acción.⁷ Pero los autores de *La Celestina* ni reflejan un pasaje deter-

⁵ Plauto, *Aulularia*, vs. 184 y sig., 188 y sig., 194 y sigs., 200 y sigs., 216, 547 y sig., 574 y sigs.; *Bacchides*, 489 y sigs.; *Captivi*, 697-702; *Casina*, 356 y sig.; *Menæchmi*, 309, 317 y sig., 390, 395; *Miles gloriosus*, 20 y sigs., 33 y sigs.; *Mostellaria*, 660, 662 y sigs., etc. Terencio: *Andria*, 183, 184, 456 (una sola palabra), 463, 468, 470, 498, 591, 746, 940 y sig., 943 y sig.; *Heauton timorumenos*, 349 (una sola palabra), 531, 541 y sig., 564, 568 (una sola palabra), 584, 628, 655, 659 y sig., 663, 970, etc. Séneca, *Hippolytus*, 592 y sigs., 634 y sigs.; *Medea*, 549 y sig.; *Troades*, 608 y sigs., 642 y sigs. (en medio de un diálogo); *Thyestes*, 491 y sigs.; *Troades*, 861 y sigs. (preparando un largo parlamento).

⁶ O, por lo menos, con las obras de atribución antigua. Cf. J. L. Heller y R. L. Grismer, “Séneca in the Celestinesque novel”, en *Hispanic Review*, XII (1944), 47 y sig.

⁷ Aparte precedido o seguido de palabras en alta voz: Plauto, *Aulularia*, 216 y sig.; *Casina*, 356 y sigs.; *Menæchmi*, 309 y sig., 317 y sigs., 390, 393 y sigs.; *Miles gloriosus*, 19 y sigs., 31 y sigs., etc. Terencio, *Andria*, 744 y sigs., 943 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 584 y sig. Aparte notado: Plauto, *Aulularia*, 49 y sigs., 188 y sigs.; *Bacchides*, 489 y sigs., 772 y sig.; *Captivi*, 129 y sigs.; *Pseudolus*, 443 y sigs., 613 y sigs. Terencio, *Andria*, 264 y sigs., 782 y sig. (escena fingida); *Heauton timorumenos*, 199 y sig., 514 y sigs. (los dos actores que pronuncian los apartes se oyen uno al otro); *Hecyra*, 452 y sig. Aparte oído a

minado de Plauto o Terencio ni lo usan con pura intención jocosa. En los escasos apartes percibidos y en los escasísimos “repetidos” del teatro romano, descubren un modo de dar naturalidad a la más chocante convención teatral, modo que congenia con su propio ideal de realismo verosímil.⁸ Por eso lo adoptan en proporción inusitada, a la vez que desechan todos los tipos de aparte artificioso y, sacando partido de su virtualidad dramática, lo enlazan sutilmente con la acción o perfilan por el distinto grado de su percepción las peculiaridades de los personajes: la astucia o la ceguera de Celestina, la suspicacia de Melibea, el arrobo de Calisto, el ardor de Pármeno.

El aparte es muy escaso en la comedia elegíaca; varias piezas, el *Pamphilus* entre ellas, no ofrecen ningún ejemplo. Los pocos existentes se distribuyen entre dos categorías, predominando el aparte como reflexión tácita (a veces precedido o seguido de palabras habladas) sobre el aparte en que un personaje comenta la acción que presencia o la conversación que sorprende o cree sorprender. Semejante reducción no emana de aspirar a una representación menos convencional, sino de la sencillez del asunto y lo retórico del estilo. Así lo confirma el hecho de que el aparte nunca es notado (con la dudosa excepción del *Geta*, v. 185) y alguna vez es empleado con obvio artificio, alternando en una larga escena con palabras de intención opuesta pronunciadas en alta voz (*Babio*, vs. 125 y sigs.). Un curioso antecedente de la comedia elegíaca es la *Garcineida*, sátira en prosa compuesta a fines del siglo XI por el canónigo García de Toledo, quien explota sostenidamente el valor humorístico del aparte notado y “repetido” para dar tono de farsa al diálogo: García, per-

medias: Terencio, *Hecyra*, 670 y sig. Aparte oído totalmente: *Andria*, 179 y sigs., *Adelphæ*, 652 y sig. Aparte entreoído y “repetido” en voz alta: Plauto, *Miles gloriosus*, 1348 y sigs. Terencio, *Andria*, 592 y sig.

⁸ Castro Guisasaola, págs. 86 y sig., ve una indiscutible semejanza de situación entre el citado pasaje de la *Andria*, vs. 592 y sig. (—*Gnatam ut det oro, uixque id exoro. —Occidi. —Hem, / quid dixisti? —Optume inquam factum*) y las murmuraciones de Sempronio, I, 53 (“—¡Assí te medre Dios, como me será agradable esse sermón! —¿Qué? —Que assí me medre Dios como me será gracioso de oyr!”). A decir verdad, no hay semejanza de situación; en la *Andria*, el viejo Simón, que cree leal a su esclavo y ha seguido su doloso consejo, le cuenta el éxito de su negociación; al enterarse de ese éxito, contrario a su verdadero propósito, el esclavo prorrumpo en una exclamación de terror, todo lo cual nada tiene que ver con la situación de Sempronio y Calisto en el acto I. Lo que hay aquí (como en el caso del diálogo muy rápido, cf. más arriba, pág. 117) es semejanza de procedimiento: el sirviente, interrogado por el amo que ha entreoído su aparte, pronuncia en alta voz palabras contrarias a las que se le han escapado en voz baja. Y la prueba de que la coincidencia está en el procedimiento y no en la situación es que, como queda señalado, *La Celestina* lo repite en situaciones muy diferentes. Ahora bien: en lo poco que conozco del teatro ajeno a la tradición grecorromana, el aparte como acotación o como comentario de la acción principal es abundante y se subraya en la representación con ademanes convencionales (así en el teatro de la India y de China), pero sólo he hallado un caso en que asoma la intención de darle naturalidad (en *Cho Fang Ts'ao* un personaje condena la brutalidad de otro en un largo aparte notado por este último: véase *Famous Chinese plays*, trad. de L. C. Arlinton y H. Acton, Peiping, 1937, pág. 147). Por consiguiente, el tratamiento verosímil del aparte no es un hallazgo espontáneo en cualquier dramaturgo, sino un recurso peculiar de la comedia romana, que los autores de *La Celestina* acogieron y multiplicaron porque advirtieron su afinidad con el propio ideal artístico.

sonaje de su propia obra, lisonjea en voz alta al Papa Urbano II y expresa su opinión sincera por lo bajo; el Papa le interroga por las palabras que ha entreído, y García, en lugar de repetirlas, declama un retazo de erudición clásica, grotesco por lo inoportuno. El citado empleo del *Babio*, vs. 125 y sigs., parece una forma muy simplificada del juego de la *Garcineida*, y es probable que de semejantes obras latinas este uso del aparte pasase al teatro francés en lengua vulgar. A su vez, Ravisio Textor (1470-1524), muy apegado a la tradición medieval latina y vulgar, construye exclusivamente sobre el contraste entre aparte sarcástico y réplica adulatora su diálogo *Duo Thrasones*. Por mecanizado que nos parezca tal juego, su éxito fue rotundo entre los autores de la *commedia erudita*, y quizá a través de ésta asoma todavía en el teatro de Shakespeare (*Cimbelino*, I, 2 y II, 1): frente a tan tenaz estilización como recurso de farsa, destaca el naturalismo dramático con que *La Celestina* ha reelaborado el aparte entreído.⁹

La proporción del aparte es ligeramente superior en la comedia humanística, aunque queda muy por debajo de la que posee la comedia romana y por debajo también de la *Tragicomedia*. Prevalece con mucho el aparte como pensamiento interior (casi siempre breve y varias veces precedido o seguido de réplicas en alta voz) sobre el tipo predilecto de Plauto en que un personaje comenta la escena en beneficio de los espectadores y sobre el tipo predilecto de Terencio en que uno o dos personajes comentan monólogos o diálogos al paño. Y aunque no falta algún uso artificioso, la frecuencia del aparte notado y del "repetido" es innegablemente mayor que en los modelos romanos.¹⁰

⁹ Aparte como reflexión tácita: *Geta*, vs. 63 y sigs.; *Babio*, 71 y sig., 321 y sig., 358, 423 y sig., 425 y sig., 478; *Baucis et Traso*, 31 y sig. Aparte como comentario de la acción principal: *Geta*, 145 y sigs.; *Baucis et Traso*, 299 y sig. Para la *Garcineida*, véase el siguiente ejemplo (ed. E. Sackur, *Libelli de lite imperatorum et pontificum sæculis XI et XII conscripti, Monumenta Germaniæ Historica*, t. 2, Hannóver, 1892, págs. 423-435, cap. VI): Garsias — "Domine, spiritum huius mundi habes", et secum: "nunquam accedo ad te quin abeam peior". Papa — "Frater Garsia, quid dixisti?" Garsias — "Dixi quod Catabathmon diuidit Ægyptum ab Africa" [Salustio, *De bello Iugurthino*, XIX, 3]; sobre la relación entre la *Garcineida* y la comedia elegíaca, véase *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953) 256. Sobre el empleo artificioso del aparte a la manera del *Babio*, vs. 125 y sigs., en el teatro francés medieval, véase J. Vodoz, *Le théâtre latin de Ravisio Textor*, Winterthur, 1898, pág. 131, y G. Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, págs. 116 y sigs. Para el diálogo *Duo Thrasones*, véase el siguiente ejemplo (*Ioannis Ravisii Textoris Dialogi et epigrammata necnon epistolæ*, Róterdam, 1651, pág. 273): I Thraso — "Quot mihi sunt famuli?" / Mystillus — "Quot, princeps? ferme innumeri (sed uix habet unum)." / I Thraso — "Quid dicis?" Mystillus — "Sunt sex millia (uel Deus est)." Para las comedias que reflejan esta situación y técnica, véase "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento" en *Romance Philology*, XI (1957-1958), 284, n. 2.

¹⁰ Aparte como pensamiento interior: *Paulus*, vs. 88, 103, 128-133, 246; *Poliscena*, en *Hilarii Drudonis Practica*, págs. 152, 153 y sig.; *Cauteriararia*, 162; *Philodoxus*, CXLII; *Symmachus*, 113, 126 y sig.; *Peregrinatio*, 191, 206; *Eugenius*, 226; *Chrysis*, v. 737; *Comœdia sine nomine*, págs. 11, 12, 13, 16, 20, 23, etc.; *Poliódorus*, 178, 179, 181, 191, 196, 197, etc. Aparte del tipo predilecto de Plauto: *Emporia*, pág. 80. Aparte del tipo predilecto de Terencio: *Philodoxus*, págs. CXXXIII, CXXXIX y sig., CL; *Corallaria*, 20; *Emporia*, 74; *Symmachus*, 130; *Oratoria*, 176 y sigs.; *Eugenius*, 230, 274 y sigs.; *Chrysis*, vs. 390 y sigs.; *Comœdia sine nomine*, págs. 186 y sigs.; *Poliódorus*, 177, 201 y sigs.; *Ætheria*, vs. 220 y sigs., 559 y sigs. Apartes simétricos: *Cauteriararia*, 164 y sig., 169; *Comœdia sine nomine*, 22.

Así, pues, la comedia medieval reduce decididamente el abundante empleo del aparte, característico de la comedia romana, y su reducción coincide con la de *La Celestina* en preferir el aparte como pensamiento interior, o sea, el tipo más verosímil. Además, la comedia medieval presta atención al aparte entreoído, escaso en Plauto y Terencio y, a diferencia de los comediógrafos elegíacos, que sólo percibieron su valor reidero, algunos humanistas parecen haber tratado de resolver de este modo la paradoja básica en ese resorte teatral. A *La Celestina* que daba reservado sistematizar esa intención de verosimilitud, así como enlazar el aparte con el drama para motivar sus lances o delinear sus caracteres. Es esta doble práctica, plenamente lograda, una de las notas originales de la *Tragicomedia*, que contrasta con el rutinario aferrarse del teatro moderno a la convención romana, y con los expedientes patéticamente forzados de los dramaturgos contemporáneos para exponer de alguna manera ante el auditorio el pensamiento íntimo de sus criaturas, en conflicto con el que expresan de viva voz.¹¹

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

Las imitaciones de *La Celestina*, particularmente las más antiguas y las más ceñidas a su argumento, se muestran muy aficionadas al aparte: tales la *Comedia Thebayda*, la *Comedia Ypólita*, la *Segunda Celestina*, la *Comedia Florinea*. Casos extremos son la primera de las nombradas, que muestra la máxima proporción de apartes, y la *Penitencia de amor*, única entre las imitaciones que no los presenta en absoluto, sin duda por lo simple de la intriga y lo desdibujado del carácter de los sirvientes, del todo identificados con el provecho de su señor. Pues también en las imitaciones, aunque no tan exclusivamente como en el original, los apartes suelen ser desahogo de la gente baja, y el tipo que predomina es aquel en que los criados comentan la acción principal interviniendo poco o nada en ella. Además del aparte pensado, son frecuentes algunos inartísticos tipos, propios de la comedia romana y desecha-

Aparte notado: *Poliscena*, pág. 157; *Symmachus*, 131; *Oratoria*, 171; *Peregrinatio*, 191 y 192. Aparte "repetido": *Philodoxus*, CXLIII; *Symmachus*, 112 y sig. Las escenas de la *Philogenia* que me son accesibles no contienen apartes. El rechazo total del aparte en *La Veneziana* es un síntoma de desvío de la tutela del teatro romano y, junto con la prescindencia de la retórica y la acogida a los dialectos, revela una renuncia al arte docto. En este sentido está más cerca de algunos aspectos de la obra de Juan del Encina que de la *Tragicomedia*.

¹¹ Eugene O'Neill en *Strange Interlude*, por ejemplo, o T. S. Eliot en *The Family Reunion*. Mendilow, *Time and the novel*, págs. 55 y 113, ha llamado la atención sobre la novela de George Meredith, *Rhoda Fleming*, 1865, cap. XLIII, donde cada uno de los dos interlocutores acompaña la réplica que pronuncia con una frase no pronunciada que explica el verdadero sentido de la primera, contradiciéndola a veces. Semejante es a veces el uso de la acotación en las páginas dialogadas de Pérez Galdós (cf. pág. 83 y n. 4), en el uso del aparte. Pero en algunos diálogos insertos en novelas (por ejemplo, *La de Bringas*, cap. XLVI y sig., *Los duendes de la camarilla*, cap. II, *La de los tristes destinos*, cap. XV), Galdós alterna magistralmente el pensamiento sincero de un interlocutor con su palabra disimulada.

dos por *La Celestina*, ya para explicar una situación (*Comedia Ypólita*, ed. P. E. Douglass, Filadelfia, 1929, vs. 768 y sigs.), ya para comentar el monólogo o diálogo principal, entreoído por azar o deliberadamente (*Comedia Ypólita*, vs. 824 y sigs.; *La Lozana andaluza*, ed. A. Vilanova, Barcelona, 1952, págs. 175 y sig.; *Segunda Celestina*, 42; *Comédia Eufrosina*, 102 y sigs.; *Doleria*, 322b y sigs.: situación favorita en esta extraña comedia, en la que casi no hay escena sin su comentador al paño),¹² ya en boca de interlocutores que, antes de abordarse, enteran al público de su respectiva intención (*Comedia Florinea*, 171a). Salas Barbadillo lleva hasta el aparte su afición al largo párrafo oratorio; fuera de este rasgo paradójico, sus apartes muestran variedad y sutileza muy superiores a las corrientes en la comedia del Siglo de Oro, pero no logran, como los de *La Celestina*, incorporarse de veras al drama, porque los personajes que los pronuncian se sitúan en él como espectadores antes que como actores: compárense, por ejemplo, los fríos apartes descriptivos de *El sagaz Estacio*, págs. 276 y sig. y *La sabia Flora Malsabidilla*, 429, con las caricaturas de Calisto en que Pármeno vierte apasionadamente su humillación y resentimiento (I, 92; VI, 204, 210 y sig.; XI, 72). Una peculiaridad de las comedias de Salas Barbadillo que conozco, es que en cada una predomina un tipo diferente de aparte: el pensado en *El sagaz Estacio*; el cambiado entre cómplices en *La sabia Flora Malsabidilla*, que arrastra también dos tipos antiguos, el destinado a aclarar la escena al espectador (pág. 313) y el que comenta en diálogo la conversación acechada (pág. 496). Lope, en sus comedias, de tanto en tanto deja al gracioso glosar en apartes la escena, muy al modo plautino (por ejemplo, *El desdén vengado*; III, escena final), o repetir varias veces un aparte con efecto jocoso (*El mejor alcalde, el Rey*, III, 8), pero en *La Dorotea* usa mucho menos el aparte y prescinde de sus tipos más inverosímiles, demostrando una vez más que apreciaba muy bien las ventajas de la técnica no convencional que le ofrecía *La Celestina*.

El aparte notado y el "repetido" halla eco interminable en las imitaciones, principalmente en la *Comedia Thebayda* y también en la *Segunda Celestina* y en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*. Es el tipo que predomina en *El cortesano descortés* de Salas Barbadillo: el "repetido" (págs. 36, 41, 137) calca los actos I de *La Celestina*, según demuestran las situaciones, personajes y ecos verbales; el notado (págs. 45, 111 y sig.) es más original, pues corresponde en un caso al cortesano y es percibido por el criado, y en los otros despliega sin cariz cómico la reacción del sirviente. No por el número sino por la maestría sobresalen los apartes notados y "repetidos" que *La Dorotea* asigna no sólo a los criados Laurencio y Celia, sino también al ayo Julio, a la tercera Gerarda

¹² Es muy probable que en la portuguesa *Eufrosina*, donde este convencional aparte choca con el aire realista de la obra (págs. 103 y sigs., 303 y sigs., 331 y sigs.), y en la *Comedia Doleria*, cuyo autor quizá fuera portugués (Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. CCLXX, y N. Alonso Cortés, "El autor de la *Comedia Doleria*", en *Revista de Filología Española*, VIII, 1921, 294), pesase el precedente de las dos comedias de Sá de Miranda, adictas a la imitación italiana y donde, como en éstas, es muy frecuente el largo comentario en apartes. El fraseo muy cortado y la veleidad ingeniosa de *Os Estrangeiros* y *Os Vilhalpandos*, además de la conocida posición italianizante de su autor, corroboran estilísticamente tal influjo.

y a la misma Dorotea en presencia de su madre, con notable matización de las situaciones heredadas de *La Celestina*. En el uso del aparte como contribución al trazado de los caracteres o a la motivación dramática, Lope es casi el único que ha aprendido la lección del modelo. Desde este punto de vista, no puede darse mayor contraste entre su "acción en prosa" y la generalidad de las imitaciones, que hacían las observaciones en apartes de los criados sin imprimirles relieve individual ni necesidad psicológica.¹³

El *Interlude of Calisto and Melibæa*, que concentra su atención en la virtuosa resistencia de la heroína, merma la actuación de los personajes bajos, y de resultas sólo mantiene un número muy reducido de apartes, a cargo de Sempronio, Celestina y, en un caso, Pármemo. Algunos de estos apartes son notados, nunca "repetidos", aunque se reproduce uno que lo es en el original. Y es muy significativo del celo moralizante del adaptador el que haya transformado el incisivo aparte de Pármemo, indignado de ver a Calisto de rodillas ante Celestina (I, 92: "¡Guay de orejas que tal oyen!", etc.), en una alocución al auditorio para inculcarle la moraleja de la obrilla. Muy semejante es el proceder de los adaptadores de 1707, quienes declaran en el Prefacio que todos los personajes están subordinados a Calisto y Melibea. La supresión es, pues, sistemática; los pocos apartes agregados se alejan del modelo ya por su humor indecente, ya por su corte plautino: así, Celestina planea en un aparte toda su ofensiva contra Pármemo, y Sempronio se encara con el público para señalar cómo una noche de libertinaje ha corrompido a su compañero.

La adaptación de Miranda Carnero, deseosa de encerrar en el tablado material el escenario fluido de la *Tragicomedia* y de ganar rapidez, convierte en

¹³ Aparte notado en *La Dorotea*, I, 8: Teodora advierte las palabras que cruzan Dorotea y Celia, y en consecuencia redobla los sarcásticos reproches a su hija; II, 1: Gerarda se percata, en un aparte pensado, del aparte hostil de Laurencio y se propone contentarle. Aparte "repetido", I, 5: a la pregunta de don Fernando, Julio transforma en alabanza de Dorotea la reflexión poco respetuosa sobre aquél que ha hecho por lo bajo; II, 4: Gerarda se ufana en aparte de sus proféticos hechizos, pero interrogada por Dorotea da comienzo a su embajada, ponderando la hermosura de la joven y la riqueza de don Bela; II, 4: Celia convierte en cumplido al brío juvenil de Gerarda el aparte en que ha aludido a su brujería y que ha llegado a oídos de la interesada; III, 3: Laurencio juzga dignas de azotes a madre, hija y tercera; ésta, que sólo ha oído la palabra "madre", sale en su defensa con una interrogación retórica que el sirviente rechaza de plano. Las imitaciones no sólo reproducen los tipos del aparte de *La Celestina*, sino también algunas de las situaciones que los encuadran, ante todo la del acto I, que opone la confidencia sentimental del enamorado a las observaciones desdeñosas del servidor: así, varias veces en la *Comedia Thebayda*, y también en la *Ypólita*, *Seraphina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *Comedias Florinea y Tesorina*. Es frecuente la situación del acto VIII, en que los criados comentan el devaneo literario del amo, ya irónicamente, como en la *Tragicomedia (Segunda Celestina, Tragedia Policiana)*, ya con admiración sincera (*Comedias Thebayda, Seraphina, Florinea*). Otras situaciones imitadas son las del acto I, en que el galán prodiga cortesías a la recelosa tercera (*Segunda Celestina, Tragicomedia de Lisandro y Roselia, Tragedia Policiana*), la del acto IV, en que la tercera se entrevista con la doncella pretendida (*Comedia Thebayda, Segunda Celestina, Tragicomedia de Lisandro y Roselia, Comedia Tideia, Tragedia Policiana, Comedia Florinea*) y la de los actos VI y XI, en que la tercera llega con buenas nuevas que le valen dones murmurados por los sirvientes (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia, Comedia Florinea* y, sobre todo, las sabrosas escenas de los presentes de don Bela en *La Dorotea*, II, 1 y II, 5).

apartes varios monólogos que implican distinto lugar, como el de Sempronio fuera de la cámara de Calisto (I, 37 y sigs.), el de Celestina yendo de la casa de Melibea a la de Calisto (V, 193 y sigs.) y el de Tristán a la puerta de calle (XIII, 115); y también sin duda para mayor brevedad desecha el aparte notado y medio repetido, tan del gusto de las verbosas imitaciones. La adaptación de Achard, aunque mucho más libre, se inclina a conservar los apartes, particularmente después de la primera entrevista entre Celestina y Melibea. Lo que es más curioso, a esta altura de la obra, Achard agrega de su cosecha varios apartes que realzan la representación con toques de sarcasmo, de premonición trágica y de emoción. Puede presumirse, por consiguiente, que Achard favorece el aparte no por las razones prácticas de Miranda Carnero, sino por haber calado su alcance para el diseño de los caracteres y la marcha de la acción. Tanto en lo que retiene como en lo que suprime, Morales no muestra preferencia visible por ningún tipo de aparte ya que, con los tipos corrientes en la *Tragicomedia* retiene también los dos excepcionales (el plautino “¿Oyestes qué blasfemia . . . ?” y el senequista “Ensañada está mi madre . . .”, del acto I, 44 y 108 y sig.). Su única intervención consiste en convertir decididamente en monólogo y no aparte el caso dudoso de I, 42 y sig. (“¡Ha, ha, ha! ¿Esto es el fuego de Calisto? . . .”) y, menos justificadamente, en incorporar al diálogo las cínicas reflexiones de Sempronio evidentemente no destinadas a los oídos del amo (I, 58), que las ediciones de Sevilla, 1502, encierran entre paréntesis, cabalmente para apartarlas del diálogo. Análogo es el arbitrario tratamiento del aparte en la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa. Salvo algún raro añadido, para perfilar lo grotesco o violento de la situación, Custodio ha tratado de reducir el número de apartes, ya por prestar menos atención a los personajes “bajos” que en ellos se desahogan, ya por sentir el recurso como una rutina artificiosa. Ha evitado en especial el aparte entreoído, eliminándolo del texto, como en varios pasajes del acto I, omitiendo su respuesta (esto es, convirtiéndolo en expresión de pensamiento interior), como en el caso del “¡Mas en asnos!” con que Sempronio comenta el elogio del cabello de Melibea (I, 54), o independizándolo, como al final del acto IV, donde el aparte dialogado de Celestina y Lucrecia pasa a primer plano en calidad de escena autónoma. Custodio, pues, reduce realísticamente la proporción del aparte pero, dentro de sus varios tipos, prefiere el aparte tradicional más bien que el que *La Celestina* se esfuerza por justificar realísticamente.

CAPÍTULO VI

EL LUGAR

Un rasgo muy peculiar de la *Tragicomedia* es su libérrimo tratamiento de lugar y tiempo, ambos exclusivamente supeditados a la lógica del asunto, sin intervención de ningún factor externo: hay tantos lugares como los requiere el desplazamiento de los personajes, y no sólo como puede proporcionarlos el escenógrafo; transcurre tanto tiempo como verosímilmente lo exigen para cada acción los hechos indicados en el diálogo, sin que entre en cuenta para nada la duración del espectáculo ni los preceptos de los críticos. Preciso es recordar una vez más las condiciones negativas de esta solución: por un lado, su anterioridad al montaje material del teatro moderno; por el otro, su anterioridad a la polémica sobre las unidades dramáticas, iniciadas por los intérpretes italianos de la *Poética* de Aristóteles, merced a la cual aun hoy cuesta prescindir de la relación entre tiempo y lugar de la obra y tiempo y lugar del espectador.

MULTIPLICIDAD DE ESCENARIOS

El escaso interés de *La Celestina* en la peripecia dramática y su aversión a esquematizar la realidad se refleja en sus escenarios, que fluyen múltiples de la conversación. Conocemos así la casa de Calisto: su sala, con la alcáncara del gerifalte (I, 34 y sig.), su cámara alta (VI, 209), con las ventanas cerradas para crear la oscuridad grata al desdichado en amores (I, 35) y el estrado sobre el que se halla la cama (VII, 17), su cuadra y su portón (II, 124) y la ventana desde donde los sirvientes atisban a las bonitas mozas de la calle (XIV, 140); la casa de Celestina, “al cabo de la ciudad, allá cerca de las tene-rías, en la cuesta del río . . . , apartada, medio cayda, poco compuesta e menos abastada” (I, 69 y sig. y IV, 160), pero concurrida (I, 70) y ruidosa de mú-sicas, canciones, cuchilladas y escándalos (XVII, 165), con su puerta barrida (XVII, 167), abierta para los enamorados cargados de provisiones (IX, 27), con la camarilla para guardar las escobas y esconder a un parroquiano a la

llegada imprevista de otro (I, 60), con el sobrado alto de la solana, que custodia el ajuar de la bruja (III, 142 y sig.), con las cámaras altas de las mozas (III, 147 y IX, 28), y la de Celestina misma, que duerme no lejos de Elicia (XII, 109), cerca de la ventanilla (XII, 101), con las ventanas por donde se echan Sempronio y Pármeno, acosados por la justicia (XII, 111), con el comedor bajo, contiguo a la puerta de calle (IX, 27); la casa de Melibea, que da por detrás a la calle del Vicario gordo (XVII, 174), con su huerto de verduricas y su fuente y altos cipreses (XIX, 193 y sig.), cercado de altísimas paredes (XIV, 125 y XIX, 199), a su vez aseguradas con recias puertas y fuertes cerrojos (XII, 92), con la sala alta en que labran sus telas madre e hija (IV, 161), con la cámara de Melibea y su antepuerta (X, 55) y ventana (XX, 204), contigua al aposento de sus padres (XII, 98 y XVI, 158), con la azotea donde se goza “la deleytosa vista de los nauíos” (XX, 206) y con la torre desde la que se arroja la amada fiel (XX, 206); la casa de Areúsa, en poblado vecindario (VII, 244 y 252), con su escalera (VII, 244) y su alcoba con la cama y ropas blancas y olorosas (VII, 246) y la ventana con sus postigos a la cabecera (VIII, 7); la de Centurio, tan parecida a la del Escudero del *Lazarillo*: vacía, sin más ajuar que el jarro, el asador y el camastro improvisado con armas viejas y la talega de los dados por almohada (XVIII, 179).

Conocemos la ciudad con la plaza del mercado (I, 69), donde está el mesón (XII, 96), donde se ejecuta a los criminales y se corren toros (XIII, 115); las iglesias en las que concierta sus tramas Celestina próspera (IX, 26 y 47 y sig.) y roe los santos Celestina hambrienta (IX, 26), en la que el enamorado escandaliza por su ostentosa devoción (VIII, 19 y XI, 69), despertada al tañer de las campanas (VIII, 19); los barrios distantes, en los que están situadas las casas de Celestina, Calisto y Melibea (IV, 159; V, 196); las calles por donde cuchichean los cómplices (I, 63 y sigs.; III, 126 y sigs.; V, 195 y sigs.; VII, 228 y sigs.; IX, 25 y sigs.; XI, 77 y sig.; XII, 84 y sigs.; XIV, 131; XIX, 187 y sigs.), por donde el galán ronda a caballo la casa de la dama (II, 123) y rodea, camino a la cita, prefiriendo las más oscuras y desiertas (XII, 83); esas calles temerosas por el peligro de alguaciles, perros, hoyos y calzadas (XIV, 124 y XI, 78), estremecidas por el estruendo vecino de la ronda (XII, 96) e iluminadas de súbito por el paso de gente con hachas (XII, 98), y de las que hasta conocemos dos nombres: la ya citada del Vicario gordo y la del Arcediano, por donde haldea Celestina para traer la buena nueva (XI, 70). Y luego los arrabales, cerca del río, con sus tenerías y sus casuchas ruinosas y siniestras como la de Celestina misma. Todo esto sin contar las numerosas indicaciones, ya en relatos, ya en ejemplos, ya en imágenes, que completan asombrosamente la evocación de los cien rincones de la ciudad: los conventos (I, 71; IV, 164; XII, 96), el río helado y el puente deshecho por el temporal (III, 129 y sig.), las tabernas (III, 135; IV, 174), los cementerios (VII, 236), la encrucijada (VII, 241).

Estos escenarios no preexisten, por así decirlo, a la acción, como en las didascalias del drama desde el siglo pasado, antes bien —salvo siempre el acto I, el del “antiguo auctor”— surgen a medida que la acción los requiere y, en muchos casos, complementan sutilmente el carácter y situación de los per-

sonajes. Así, por ejemplo, sabemos de la sala alta en que están Alisa y Melibea, sólo cuando aquélla invita a Celestina a subir (IV, 161): la circunstancia material subraya a la vez la libertad de Lucrecia, la moza de servir, que se halla en la puerta de calle, frente al retiro de la noble doncella, y la habilidad de Celestina, que ha logrado introducirse en él. Nos enteramos de que las ropas de cama de Areúsa son limpias y perfumadas, como conviene a su oficio, cuando Celestina se le acerca y la lisonjea para sometérsela y someter por su intermedio a Párménos (VII, 246). Las ventanas de la casa de la vieja no figuran en la descripción del acto I, 69 y sigs., ni en las escenas de los preparativos del conjuro (III, 142 y sigs.), de las disputas con Elicia (VII, 258 y sigs.; XI, 78 y sig.), de la francachela (IX, 27 y sigs.), de la llegada de los cómplices (XII, 101: “esta ventanilla”): las ventanas se abren trágicamente en el preciso instante en que, tras el asesinato, “carga mucha gente” y “viene el alguazil” (XII, 111), y sólo en el acto siguiente, al describir el lamentable estado en que han quedado Párménos y Sempronio después de saltar por ellas, se nos dice que eran “vnas ventanas muy altas” (XIII, 119), para más subrayar la desesperación de los asesinos. Otro tanto puede observarse acerca del huerto (XIV, 137; XV, 149; XIX, 191 y sigs.), de sus altos muros (XIV, 125; XX, 212), de los navíos que se ven desde la azotea y de la torre (XX, 206), de la casa mísera de Centurio (XVIII, 179 y sig.). Los personajes de *La Celestina* no actúan en un vacío abstracto, como el fondo monocromo de la primitiva pintura medieval, sino en escenarios interiores o exteriores, de perspectiva inmediata o lejana, que los autores visualizaron con la adecuada concretez que ostentan los fondos en la coetánea pintura flamenco-castellana.¹

¹ E. Orozco Díaz, “El huerto de Melibea (Para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo xv)”, en *Arbor*, XIX, núm. 65 (mayo, 1951), pág. 58: “Sentimos la presencia de los personajes tan real y tan próxima que no necesitamos de ningún complemento de paisaje. De tal manera es así que, a veces, el escritor, fuera de ese recinto, ni siquiera concreta el ambiente que los rodea. Los dos espíritus y los dos cuerpos se aíslan de todo; pero el huerto sí vive con ellos: desempeña un papel esencial, como otro personaje”. A mi modo de ver, tan inexacto es negar el ambiente concreto de *La Celestina* como abultar la función dramática del huerto en calidad de excepción que confirma la regla. El ensayo de Orozco Díaz, meritorio en algunos aspectos secundarios, yerra en el principal, esto es, en atribuir al huerto de Melibea en *La Celestina* el papel que D. Alonso ha señalado para el huerto de Flérida en la *Tragicomédia de dom Duardos*. Apenas podrían hallarse obras más distantes que la *Tragicomédia de dom Duardos*, tan portuguesa (a pesar de la lengua elegida) en su lirismo sentimental y en su donaire optimista, y la recia y sombría *Tragicomédia* castellana. Al tono de aquélla, a su tenue ambiente caballeresco, cuyos elementos de cuento popular Gil Vicente acentuó con acierto, cuadra a maravilla el papel central del huerto de la Princesa. No así a *La Celestina*, que nada tiene de estilizadamente caballeresco o feérico. Y por eso Orozco Díaz ha debido exagerar el alcance del huerto de Melibea —a costa del de los otros escenarios de la obra—, forzar el sentido de varios pasajes, y aun brindar interpretaciones infundadas y pormenores no respaldados por el texto. Así, afirma, pág. 57: “Desde el momento en que en él se encuentran los amantes [el huerto], se convierte en su único mundo posible: la vida de ambos está allí”. Ninguno de los dos amantes recuerda para nada el jardín hasta que Melibea dispone la cita (XII, 93: “Conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto”), y ni siquiera en los dos monólogos del acto siguiente el soñador Calisto vuelve a mentarlo: sólo en el monólogo interpolado en 1502 Calisto menciona el jardín, incluyéndolo en la exaltación poética en que envuelve a

REPRESENTACIÓN DEL LUGAR

Según ha sugerido el Profesor S. Gilman en un artículo de perspicaz observación ("El tiempo y el género literario en *La Celestina*", en *Revista de Filología Hispánica*, VII, 1945, 149), los autores de la *Tragicomedia* crean un

Melibea (XIV, 137 y sig.), y sólo en el interpolado acto XIX el jardín se transforma en escenario concreto, signo de una nueva etapa en el "proceso del deleyte" de los amantes (cf. *El género literario*, n. 35). "Para Calisto —continúa Orozco Díaz— «en toda la tierra no hay igual que en este huerto» [XIX, 196]": con estas palabras Calisto no se refiere al huerto, como podría inferirse de la cita así recortada, sino a Melibea; véase el pasaje más en extenso: "No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo e belleza en mi poder. Comer e beuer, dondequiera se da por dinero . . . ; pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no ay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me passe ningún momento que no goze?" "No es, así, puro acaso —concluye Orozco Díaz— el que [Calisto] haya de encontrar la muerte al salir de él, al pie de sus tapias": por lo visto, la identificación simbólica del huerto con la vida de los amantes escapó al "interpolador" (es decir, precisamente al que desarrolló la escenificación del huerto), ya que les hace entrar y salir de él durante un mes. Los amantes se reúnen en el jardín, aunque "quizá hubiera sido más lógico" que se reuniesen en casa de Celestina, y de noche "no sólo para mantener en secreto los amores", sino por la sugestión "envolvente y adormecedora" de la hora y de la Naturaleza (págs. 57 y sigs.): sin negar tal sugestión del lugar y de la hora, bueno es no olvidar las diferencias de época y los requisitos del drama. Los actos I y IV destacan sobradamente la altivez de Melibea, que en ningún momento trata a la mensajera en pie de igualdad, como doña Endrina y sus antecesoras de la comedia elegíaca (*De nuncio sagaci, Pamphilus*). ¿Hay ejemplo, en una obra española, entre los siglos XV y XVII, de que una doncella de calidad salga de su casa para reunirse con su enamorado en la de la alcahueta? Tan poco "lógico" era semejante proceder en la época de Rojas, que ni a Celestina ni a ninguna de sus sucesoras, en las imitaciones, se les pasa por las mientes proponerlo. Y claro es que Melibea no podía recibir a Calisto en su cuarto, contiguo al de sus padres (XII, 98 y sig.; XVI, 158, 163). La necesidad de mantener el secreto impone en la *Tragicomedia* (y fuera de ella) la hora nocturna, que a su vez se poetiza con esa inmemorial asociación; recuérdense los versos de Catulo, VII, vs. 7 y sig.: *aut quam sidera multa, cum tacet nox, / furtiuos hominum uident amores*. Pág. 59: "Un paraíso será también [el huerto] para los criados . . .": los criados no emplean el término "paraíso" y no se refieren en ningún momento al jardín. Pág. 60: "También hacia el bello huerto se dirigirá el pensamiento de Pleberio cuando, llorando sobre el cadáver de la hija, se pregunta desconsolado: «¿Para quién planté árboles». Y, por último, no olvidemos que es forzoso imaginar el cuerpo de Melibea, caído y destrozado sobre las frescas hierbas y viciosas flores de su huerto, dando savia y olor con su propia sangre a los lirios y azucenas": dudo de que sea atinado identificar los términos generales de la enumeración con que Pleberio condena la vanidad de sus afanes con los lugares concretos de la *Tragicomedia*, y el mismo Orozco Díaz parece dudararlo cuando se guarda de identificar el huerto de Melibea con el "huerto florido e sin fruto" y su fuente con la "fuente de cuydados" con que Pleberio compara el mundo (XXI, 220). Tampoco veo lo "forzoso" de imaginar el cuerpo de Melibea nutriendo sus flores, ya que, por una parte, el texto no acota dónde cayó el cuerpo de Melibea, y ya que el concepto congenia más con la manera de Omar Khayyam que con la de Fernando de Rojas. Sorprende, en cambio, que Orozco Díaz, tras bosquejar en su ensayo la historia del huerto como tema literario, no repare en el contraste entre el convencionalismo de las imprecaciones del acto XV, 149, y de las coplas del XIX, frente a la descripción no estilizada en las palabras de Melibea, más afines a la pintura que a la poesía del siglo xv. S. Gilman, *The art of "La Celestina"*, pág. 197, recapitulando páginas anteriores de su libro, insiste en "qué

escenario dinámico que permite a la acción moverse sin traba alguna, como lo ilustra, entre otros muchos contextos, el final del acto II, 123 y sig.:

CALISTO. — Saquen vn cauallo. Límpíenle mucho. Aprieten bien la cincha. ¡Por si passare por casa de mi señora e mi Dios!

PÁRMENO. — ¡Moços! ¿No ay moço en casa? Yo me lo hauré de hazer . . . ¿Rehincháys, don cauallo? . . .

CALISTO. — ¿Viene esse cauallo? ¿Qué hazes, Pármeno?

PÁRMENO. — Señor, vesle aquí, que no está Sosia en casa.

CALISTO. — Pues ten esse estribo, abre más essa puerta.

Comparado con este escenario dinámico que nos hace visualizar en su continuidad natural el paso de amo y criado de la cámara en que estaban dialogando a la caballeriza y al portal, es pobre y artificiosamente esquematizado el de los grandes creadores del drama moderno, Lope y Shakespèare, ya que, ligados a una representación que acentúa mucho más la acción, y maniatados por las dimensiones de su tinglado, se limitan en suma a recortar media docena de escenarios. La *Tragicomedia* supera kaleidoscòpicamente las mutaciones de la comedia del Siglo de Oro y del teatro isabelino, y no sólo en cantidad. Su prescindencia de un escenario estático le permite una técnica enteramente distinta —un comentario escenográfico perpetuo que fluye de la palabra de los personajes, mediante el complejo y original empleo de la acotación—, sin paralelo en ningún otro género dramático, como no sea el cinematógrafo, que se ha evadido de las limitaciones del tablado por artificio mecánico.

Semejante técnica ha determinado otras peculiaridades de la representación del lugar. Ya queda señalado (págs. 88 y sigs.) cómo, en contraste con la comedia romana, que a lo sumo lleva su acción al límite entre dos escenarios, sin pasar del uno al otro (testigo las frecuentes escenas junto a la puerta de calle) o anuncia desplazamientos de sus personajes sin ponerlos nunca en escena, *La Celestina* pasa libremente de un escenario a otro e incorpora al drama las idas y venidas de sus andariegas criaturas. El aumento de verosimilitud es de este modo extraordinario: basta pensar en el absurdo a que debía resignarse el comediógrafo romano, de sacar los personajes visitados a la calle en lugar de introducir los visitantes en la casa, y en el cúmulo de secas acotaciones que indican movimientos eternamente dados por hechos tras los bastidores. *La Celestina*, gracias a su acotación, vence estos escollos y logra así movilidad y continuidad en la representación. Consecuencia inmediata es otro rasgo muy peculiar, el de poder retratar a cada personaje en su intimidad: a Calisto gimiendo, canturreando, meditando o desperezándose en su cámara (I, 39 y sigs., VIII, 19, XIII, 113 y sig., XIV, 132 y sigs.), a Melibea luchando consigo misma tras su antepuerta (X, 53 y sig.), a Areúsa doliente o lasciva en su cama perfumada (VII, 245 y sigs.; VIII, 7 y sig.), a Pleberio y Alisa desvelados en su alcoba por el cuidado de la hija (XII, 98 y sig.).

poco escénicas son las escenas, qué poco espectáculo o estímulo visual ofrecen”, pero él mismo refuta este juicio al visualizar, pág. 237, n. 21, “la gran película cinematográfica que la obra reclama”, y desde luego lo refuta el éxito notable de las recientes representaciones teatrales de *La Celestina*.

Otra consecuencia, anotada a propósito de la eliminación de un empleo del aparte cáro a la comedia romana (págs. 140 y sig.), es que, para representar situaciones simultáneas, la *Tragicomedia* se vale de un expediente muy original, alternando sucesivamente el diálogo entre distintos grupos de personajes que, gracias a este recurso, pueden hablar con verosímil libertad: así, en el acto XVI, los padres solícitos comienzan por ocupar el proscenio para ceder el paso al diálogo primeramente trivial entre Lucrecia y Melibea, luego agrandado por la exaltación oratoria de la heroína; a su vez, las palabras de las jóvenes se alejan ante un nuevo diálogo de los padres, hasta reaparecer en su momento y cerrar el acto en máxima tensión. Frente a esta técnica que, por lo insólita en el teatro grecorromano y en el moderno, desconcertaba a Ticknor (pág. 275, n. 16: “a veces entremezcla en la forma más confusa y en un mismo acto conversaciones necesariamente sostenidas en lugares distintos”), es ruda la convención cinematográfica que traduce con tomas de primer plano el mayor grado de atención que el autor otorga a tal o cual grupo de dialogantes.

Dueña así de representar lo simultáneo, la *Tragicomedia* puede enfocar una situación desde dos puntos de vista antagónicos que, simbólicamente quizá, los autores gustan de encarnar en personajes colocados a uno y otro lado de la raya fronteriza de dos ambientes —un muro, una puerta—, en contigüidad espacial que subraya el desacuerdo íntimo: dentro de su estancia, Calisto languideciendo de amor cortés: fuera, Sempronio calculando riesgo y medro (I, 35 y sig.); dentro de la casa de Celestina, Elicia escondiendo aprisa al galán de turno: fuera, Sempronio, movido de amor sincero (I, 60 y sig.); dentro de la casa de Calisto, Pármene tratando en vano de precaver a su señor: fuera, Celestina y Sempronio tejiendo la trama para envolverle (I, 63 y sig.); en lo alto, la compañía lúbrica de Elicia y Sempronio: en lo bajo, Celestina invocando a Plutón con pompa literaria (III, 147 y sig.); a la puerta, la alcahueta tendiendo cautamente sus redes: en el interior, las dos nobles damas, altivas y confiadas (IV, 161 y sig.); fuera de la cámara, los mozos desleales, ya concertados para sacar partido del ensimismamiento del amo: dentro, el amo aislado en su arrobado trovadoresco (VIII, 17 y sig.); fuera, el naciente recelo de Sempronio y Pármene: dentro, los falsos halagos de Celestina (IX, 27); a un lado del tapiz, la criada discreta y fiel trayendo a la triunfante medianera: al otro, Melibea pidiendo a Dios fuerzas para salvar su honor (X, 53 y sig.); a una parte, los amantes confiados en sus sirvientes: a la otra, el despego y cobardía de los sirvientes (XII, 93 y sig.); en una alcoba, el cariño solícito de los padres: en la otra, la pasión y mentira de la hija (XII, 98 y sig.); en la callada oscuridad de su cámara, Calisto saboreando la pasada entrevista: en el portal, desasosegado por el vocerío de la plaza, el paje enterándose del precio de aquellas delicias (XIII, 114 y sig.); de este lado del muro, el amor de los señores: del otro, el juicio severo de los criados (XIV, 125 y sig.); en silencio y soledad, Calisto repasando angustiosamente la cuenta de sus amores: en charla confidencial, los sirvientes, que le creen dormido, refocilándose con la vista de las pupilas de Celestina (XIV, 132 y sig.); en su cuarto, los padres ciegos sin atreverse a rozar con sus palabras la inocencia de la hija: en el cuarto contiguo, la hija deshonrada estallando en un alarde ostentoso de su frenesí

(XVI, 155 y sigs.); rumbo al huerto, los criados repasando los amores falsos de la ramera y el mozo de espuelas —celada que destruye el verdadero amor de los protagonistas—: en el huerto, Melibea aguardando con delicadas canciones la llegada de Calisto (XIX, 187 y sigs.).

ANTECEDENTES

La comedia romana tenía escenario fijo —una calle a la que daban dos o tres portales, una plaza— y allí se ventilaban amores, intrigas, confidencias y soliloquios. Lo absurdo de la convención debió de exasperar a un artista esmerado como Terencio, quien alguna vez sortea tal inverosimilitud con infinito ingenio, insinuando a la vez su crítica (*Andria*, vs. 473 y sigs.), mientras Plauto, sin dársele un ardite de la impropiedad, despliega en el portal escenas de banquete (*Asinaria*, 828 y sigs., *Mostellaria*, 308 y sigs., *Persa*, 751 y sigs., *Stichus*, 683 y sigs.) y aun de tocador (*Mostellaria*, 157 y sigs.). La distancia con respecto de la *Tragicomedia* no puede ser más grande. Pero el lector medieval y el del siglo xv, no versados en Vitruvio, suplían, partiendo de los hechos mismos del *Amphitruo* o de la *Andria*, la connotación de su lugar pertinente y diverso, y deshacían por ignorarla la convención antigua, con lo que la comedia romana ganaba indeciblemente en buena lógica. Esta reinterpretación no arqueológica del teatro antiguo (importantísima sin duda para el medieval) está en la base de la representación del lugar en *La Celestina* que es, en cierto modo, el comentario escenográfico espontáneo con que un lector inteligente visualizaría el teatro de Plauto y Terencio, es decir, no violando la verosimilitud más elemental, como de hecho se la violaba en el montaje escénico de la Antigüedad, sino asociando cada lance a su escenario adecuado, con verosimilitud valedera para todas las épocas y lugares.

La comedia elegíaca muestra en general gran movilidad de acción y gran número de lugares. En el *Geta* de Vital de Blois, por ejemplo, Júpiter y Mercurio bajan del Olimpo a la casa de Anfitrión y tornan de ésta a aquél. Desde su casa, Alcmena despacha a Birria en busca de noticias de su marido, mientras que simultáneamente, Anfitrión envía desde el puerto a Geta para anunciar la llegada a su mujer. Al topar en el camino con su compañero, Birria se esconde en una cueva; Geta alterca con Mercurio a la puerta de la casa; emprende el regreso, encuentra a su amo a medio camino y le cuenta lo sucedido. Anfitrión vuelve al puerto para tomar sus armas, nuevamente se dirige a su casa, la halla abierta y pasa al interior. No es raro que la comedia subraye sus mutaciones describiendo con aparato retórico el lugar en cuestión. Así, *Geta*, vs. 42-44, describe la casa engalanada para la vuelta de Anfitrión; *Alda*, 305-309, la choza, y 320-356, el ajuar de Espurca; *Lidia*, 293-298, la fiesta palaciega, y 493-496 el huerto y el peral; *Miles gloriosus*, 269-282, el jardín del banquete, y 345-364, los primores de la casa en las bodas. La multiplicidad de escenarios y su descripción caracterizan, por otra parte, las comedias elegíacas que se apoyan en recursos narrativos, como todas las citadas; las que prescinden de ellos, como *Babio* y *Pamphilus*, se contentan con menor número

de escenarios y los implican vagamente, esbozando en forma rudimentaria la maestría en el uso de la acotación que singulariza a *La Celestina*.

Es la comedia humanística la que en éste como en otros aspectos constituye el indudable antecedente inmediato. En tal sentido, las piezas que conozco forman dos grupos bien distintos. El uno (*Paulus, Poliscena, Cauteriaría, Philodoxus, Chrysis*) sigue bastante apegado al modelo romano: el escenario se reduce a plaza, calle y una o dos casas, y las andanzas de los personajes se narran más que se representan. El caso extremo es la comedia de Leon Battista Alberti, cuya escenografía se reduce a una calle y varios portales, y que a veces justifica muy ingeniosamente la convención.² La razón es que Alberti, insigne arquitecto, debió de ser uno de los primeros en percatarse de las limitaciones materiales que trabaron el arte de Plauto y Terencio, si bien, como virtuoso del humanismo, se ufano en allanarse a ellas. Pero en las otras comedias se advierte una innovación considerable: las casas no son meros portales; se representan escenas interiores y, dentro de una misma casa, la acción postula lugares diversos. Hasta un remedo plautino tan servil como la *Chrysis* supone varias alcobas para las escenas íntimas, una o varias salas para las deliberaciones de los libertinos y las de las mujerzuelas, cocina o patio para los monólogos del cocinero. En contadas ocasiones hay una incipiente representación continua del movimiento: Graco, en la *Poliscena* (*H. Drudonis...*, pág. 156) ve venir a la vieja tercera y le pide nuevas; ella rehusa darlas en la calle; entonces ambos caminan aprisa hasta que Graco la invita a sentarse, lo que indica que están en su casa. En la *Cauteriaría*, pág. 169, Auleardo pasa desde la calle, donde aguarda a que se le llame, a la casa del viejo Braco, con quien habla, y de ahí, so pretexto de confesión, a la cámara de su amante.

El teatro de Frulovisi y la *Ætheria*, a la vez arcaizantes e innovadores, marcan un curioso compromiso entre los dos grupos. En conjunto, Frulovisi se atiene decididamente a la representación del lugar según Plauto y Terencio y hasta exagera su inverosimilitud (cf. *Emporia*, pág. 101, y *Adelphæ*, vs. 486 y sigs.), pero en un pasaje de la *Oratoria*, su obra maestra, introduce una técnica distinta. Al escenario habitual de la comedia romana, la *Oratoria* agrega la iglesia de los dominicos (pág. 157), donde se desarrollan dos acciones simultáneas: en una parte de la iglesia, los servidores del noble napolitano tratan de identificar a la amada de su señor; en el confesonario, el fraile lascivo intenta seducirla; los dos diálogos alternan hasta que las acciones confluyen cuando, a los gritos de la doncella, los servidores se precipitan en su socorro (págs. 158 y sigs.). Esta notable técnica, idéntica a la de los actos XII, 84 y sigs.; XIV, 127 y sigs.; XVI, 154 y sigs.; XIX, 197 y sigs. de *La Celestina*, y enteramente ajena al teatro romano, deriva a todas luces del teatro medieval.³

² Por ejemplo, págs. CXLIV y sigs., Filodoxo cuenta que ha llegado hasta el aposento de su amada, pero que ella se ha negado a darle oído en lugar tan apartado y, en efecto, la entrevista se realiza en seguida en la puerta de calle.

³ Por ejemplo, Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, ed. G. Paris y G. Raynaud, París, 1878, vs. 7926-7931: los diablos insertan su diálogo en el de Herodes y sus familiares y desde el v. 7974 ambos diálogos coinciden en la acción; vs. 16.696 y sigs.: larga y compleja escena en el Templo, en la mayor parte de la cual la predicación de Jesús alterna con el co-

La *Ætheria* ofrece asimismo el clásico escenario de plaza, calle y portales vecinos, pero agrega las casas de Falisco y del adivino, subraya las distancias mediante los monólogos o diálogos de camino (vs. 158 y sigs., 996 y sigs., 1.114 y sigs.) y desarrolla en interiores varias escenas, como la del enamorado que se entrega a su desesperación en el secreto de su cámara (vs. 114 y sigs.); y la de la hija que rechaza las bodas impuestas por sus padres (vs. 682 y sigs.); en una ocasión, el sirviente, en lugar de dar su recado en el umbral, entra en la casa (vs. 169 y sigs.). Vale la pena señalar la adecuación de unos y otros escenarios: las situaciones heredadas de la comedia romana —tratos matrimoniales, regateo de la dote, estafa del *seruus fallax*— se representan en las heredadas puertas, calles y plaza, mientras las situaciones nuevas —quejas del enamorado impaciente, rebeldía de la hija— corresponden a los escenarios nuevos que, junto con los monólogos y diálogos de camino, escandalizaban a los humanistas defensores de la imitación estricta de Plauto y Terencio.⁴

El otro grupo (*Philogenia*, *Comœdia sine nomine*, *Poliodoros*, *La Venexiana*) se desentiende resueltamente del escenario fijo del teatro romano. El argumento de la *Philogenia* requiere, aparte la calle, uno o varios lugares en la casa de Epifebo y en la de Filogenia, la casa de Eufonio, el confesonario y la granja de Gobio. La *Comœdia sine nomine* sitúa su accidentada acción en va-

mentario que hacen entre sí los judíos; vs. 19.216 y sigs.: el diálogo de los soldados y los judíos después del Prendimiento alterna con los de dos grupos de discípulos situados en distintos lugares. En el prólogo de la *Peregrinatio*, escrita en Inglaterra, Frulovisi declara que en las comedias anteriores ha limitado el escenario a una sola ciudad, enterando por relatos o por cartas al auditorio de la acción que se desarrollaba en el extranjero, pero en ésta “lo que ha pasado en Rodas se cuenta en Rodas; lo que ha pasado en Creta, en Creta”, y agrega: *Similis in Britannico mos est* (pág. 188), palabras que parecerían implicar conocimiento de representaciones teatrales en Inglaterra, cuya multiplicidad de escenarios le habría llamado la atención. De ahí que el manuscrito de esta comedia acote: “en Rodas”, “en Inglaterra”, “en Creta”, pero en cada una de estas regiones, el escenario representado es el de la comedia romana, es decir, las consabidas puertas, calles y plazas. La comedia *Claudi duo*, basada en el *Timón* de Luciano, incluye como éste dos escenas en el cielo (págs. 42 y sig. y 46 y sigs.), sobre cuya representación no informa el manuscrito. Con su penetración habitual, don Pedro Henríquez Ureña intuyó que “*La Celestina* está concebida escénicamente, dentro del antiguo escenario de decoraciones simultáneas” (*Plenitud de España*, Buenos Aires, 1940, pág. 140).

⁴ El manuscrito único que ha conservado la *Ætheria* trae instructivas apostillas de un censor que señala todas sus infracciones al módulo de la comedia romana. Por ejemplo, a propósito del monólogo del enamorado en su cámara, vs. 132-148: *Nunquam in comœdiis domi loquitur quisquam nisi forte paucula*; a propósito de los vs. 669 y sigs. en que, desde el portal, el viejo da órdenes sobre la boda, luego declara oír el llanto de su hija, se detiene a escuchar a la puerta de la habitación en que la doncella disputa con su madre y por último entra para terciar en la conversación: *sin intus fit sermo error est; si foris, error rursus, quod nulla mentio facta sit earum exitus quanquam ante ostium stet senex*. Ahora bien: por el v. 735, *adibo et colloquar ego* del viejo, se ve que las mujeres conversan dentro de una habitación —como lo pide el sentido común; el censor no puede admitir el diálogo en un interior, que en este pasaje, a decir verdad, choca con las órdenes del viejo desde el portal, es decir, con la acogida de la inverosímil convención antigua. A propósito del v. 930, el manuscrito trae esta anotación oscura, en la que el censor parece condenar los monólogos y diálogos de camino: *Comœdiæ in uia fit una tantum; de uia nunc uentum est ad forum, et est error non contemnendus*.

rias estancias del palacio del rey de los carilos, en la costa y barco; luego en Focea, en la casa de Sofía, en la calle, en varios aposentos del palacio real, en varios caminos, en varios lugares del campamento, en la casa de Fufa, en la de Olicomestra, en la playa y bosque al pie del Parnaso, en el templo de su cumbre. El *Poliodoros* se desarrolla en la calle, el camino, la taberna de Perseucón, las casas de Calímaca, de Glauca (umbrales y habitaciones diversas), de Poliodoro, le Sabelio, de Licinia y de Liburno. *La Venexiana* lleva su acción de la calle a un cuarto y al vestíbulo de la casa de Valeria, y a varios cuartos de la de su rival; en los actos III y V, Bernardo llega por el canal en su góndola trayendo a Julio a la mansión de Ángela o acercándose a buscarle. Agréguese que, por lo menos en estas tres últimas comedias, los personajes, a solas o en compañía, hablan largo y tendido yendo por calles y caminos (*Comœdia sine nomine*, págs. 105 y sigs., 115 y sig., 182; *Poliodoros*, 182 y sig., 194, 195, 215 y sigs., 223 y sigs., 228, 233 y sig.; *La Venexiana*, 101 y 111, monólogos que llevan la acotación expresa *in itinere*), la acción pasa sin discontinuidad de un escenario a otro (por ejemplo, *Comœdia sine nomine*, págs. 90 y sigs., *Poliodoros*, 188 y sigs., 209 y sigs., 244 y sig.; *La Venexiana*, 35, 71 y sigs., 101 y sig., 110 y sig.), y no faltan representaciones de los personajes en su intimidad (*Comœdia sine nomine*, 11 y sigs.: la reina enferma; 13: el rey despertado por la criada; 111: la heroína parturienta; *Poliodoros*, 213 y sigs.: escena de alcoba; *La Venexiana*, 39: la criada Nena *in lecto*, según acota el manuscrito; 75 y sigs.: escena de alcoba). En situaciones muy semejantes a los de *La Celestina*, XII, 93 y sigs., XIV, 125 y sigs., *La Venexiana* opone en lugares contiguos unas parejas de personajes a otras (págs. 74 y sig., 83-89), las cuales escuchan y comentan mutuamente sus hechos y palabras con sugerencia de simultaneidad mucho más lograda que en el *Paulus* (vs. 560 y sigs., 636 y sigs., 676 y sigs.) y en el *Poliodoros* (escenas en que interviene Liburno).

¿Cuál es el origen de esta representación del lugar tan distinta de la del teatro romano? Ante todo, no está impuesta por las peripecias del argumento, pues es más radical en el aburguesado *Poliodoros* que en la melodramática *Comœdia sine nomine*. Creo indudable que esta nueva representación ha nacido del teatro de la Edad Media el cual, según una convención no menos violenta que la del antiguo, pero de signo opuesto, yuxtapone simultáneamente en su vasto tablado todos los lugares implícitos en el argumento: Paraíso, Purgatorio, Infierno, Jerusalén, Egipto, Babilonia, Belén, Roma, templos, palacios, prisiones, y hasta bosques y mares.⁵ Precisamente a propósito de la multiplici-

⁵ G. Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur . . .*, págs. LII, LXXXVI y miniatura de Hubert Cailleau del escenario de la Pasión de Valenciennes, 1547; *Histoire de la mise en scène . . .*, págs. 24 y sigs., 53, 75 y sigs. El decorado simultáneo existió también en el teatro devoto de Italia, Inglaterra, Alemania (E. K. Chambers, *The medieval stage*, Oxford, 1903, t. 2, págs. 62 y sig., 82 y sigs.) y de la Península donde, con típica tenacidad, persistió hasta el Siglo de Oro en el auto sacramental, y hasta hoy en las representaciones religiosas populares como el Misterio de Elche (W. H. Shoemaker, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Princeton, 1935, principalmente, págs. 20 y sigs., 30 y sig., 72-118, 123 y sigs.; tesis de E. Schmidt, *Die Darstellung des spanischen Dramas vor Lope de Rueda*, Berlin, 1935, *passim*; G. Díaz-Plaja, "Una aportación al estudio de la técnica escénica tradicional", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. 6, Madrid, 1956,

dad de lugares de la *Comœdia sine nomine*, su docto editor recuerda, pág. CXII, el *Milagro de la Niña sin brazos* (la *Manekine*), sobre idéntico tema, que se representó en Francia desde el siglo XIV. El decorado simultáneo del teatro medieval, con sus numerosas *mansiones*, hubo de sugerir la representación actual del movimiento y la multiplicación de escenarios que en la comedia humanística, sobre todo cuando destinada a la lectura, se despojaba de lo que de absurdo tenía el despliegue simultáneo en el tablado, y reforzaba la libertad de movimiento con que leían la comedia romana los lectores no condicionados por conocimientos arqueológicos. *La Celestina*, dado su ideal artístico de realismo verosímil, acogió esa representación dinámica del lugar y, mediante el empleo sistemático y muy matizado de la acotación, mediante el manejo del diálogo alternado, fue mucho más allá de la comedia humanística, actualizando escenas simultáneas, contraponiendo reacciones antagónicas y, sobre todo, evocando sucinta y eficazmente los escenarios mismos. Pues en la comedia humanística no es posible discernir a veces el lugar de determinada

págs. 327-337). En cuanto al influjo en este respecto del teatro devoto en la tragedia humanística italiana, A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, t. 2, pág. 17, observa que en el *Fernandus seruatus* de Verardi la escena se distribuye entre la tierra y el infierno, como en las *sacre rappresentazioni*, con la sola diferencia de ser el infierno pagano y no cristiano. La acción se mueve constantemente de Granada al campamento de los Reyes Católicos en la *Historia Bætica*, y otras tragedias humanísticas postulan también escenarios simultáneos. Aparte la técnica no desdeñable del escenógrafo de la Edad Media y el Renacimiento, hay que tener presente que el dramaturgo de esos tiempos maneja acotaciones y descripciones, solicitando con ellas la colaboración imaginativa del espectador. *L'estoire de Griseldis* (1395), por ejemplo, agrega muy pintorescas escenas de caza al cuento de Boccaccio, pero tiene buen cuidado de describir las (ed. M. Roques, Ginebra-París, 1957, vs. 101 y sigs.; 638 y sigs.), de suerte que su representación podía ser rudimentaria. Véanse las observaciones de Roy, pág. CXIII, sobre la descripción de espectáculos de gentío en la *Comœdia sine nomine* y todavía en *Las mocedades del Cid*. Shakespeare, en el coro que introduce el *Enrique V*, apela expresamente al público para que supla con la imaginación lo mezquino del aparato escénico: *Can this cockpit hold / The vasty fields of France? or may we cram / Within this wooden O the very casques / That did affright the air at Agincourt? / O, pardon! since a crooked figure may / Attest in little place a million; / And let us, ciphers to this great account, / On your imaginary forces work. / Suppose within the girdle of these walls / Are now confin'd two mighty monarchies . . . / Piece out our imperfections with your thoughts . . . / Think when we talk of horses that you see them . . . / Fortis your thoughts that now must deck our kings, / Carry them here and there . . .* Cf. también los coros introductorios de los actos III y IV, que describen minuciosamente la escuadra inglesa y sitio de Harfleur, y los reales de los dos ejércitos en Agincourt. Hasta dónde podía contar el autor con la imaginación de un público para el cual era viva todavía la tradición escénica de la Edad Media, lo documenta el caso señalado por Vodoz (*Le théâtre latin de Ravisius Textor*, págs. 49 y sig.) en el diálogo *Malus Rumor*, de dicho latinista, donde un mensajero responde a Francia, que le despacha a Inglaterra, *Vado igitur*, y en el mismo hexámetro anuncia su llegada a destino: *Salve, eximis præclara triumphis / Anglia . . .* La falta de imaginación que Vodoz deplora en el público del siglo XIX resulta de un largo hábito iniciado por los autores clasicizantes de la *commedia erudita*: véase la comedia *I Bernardi*, representada en Florencia entre 1547 y 1548, donde el prólogo explica laboriosamente que la acción pasa en dicha ciudad y no en Roma para evitar poner en escena dentro de Florencia a Roma, que es más grande que Florencia. Verdad es que este absurdo, idéntico al de identificar el tiempo real del espectador con el tiempo imaginario del drama (en que se basa la unidad de tiempo) tuvo menos secuaces.

escena (por ejemplo, en la *Comœdia sine nomine*, pág. 74, ¿la acción transcurre en la calle, en el portal o a la ventana? Cf. también págs. 159 y sig. y 163 y sigs.), mientras *La Celestina*, sin recurrir a la descripción retórica de la comedia elegíaca —salvo solamente en el acto I del “antiguo auctor”—, sugiere con inequívoca concretez, a través de sus concisas acotaciones, el paraje requerido.

Por otra parte, no creo que haya influido en la representación del lugar en la *Tragicomedia* la novela que sus autores pudieron conocer. En oposición muy neta al realismo nativo, dicha novela no se muestra inclinada a la visión integral y concreta del ambiente, sino a su esquematización caballerescas o a la alegoría y casuística amorosa. Aun la novela sentimental cultivada en Italia —la *Fiammetta* cf. más adelante, *Calisto*, *Antecedentes*, pág. 388) y sobre todo la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, donde el núcleo anecdótico ha impuesto una representación más particularizada— no atiende sistemáticamente a la evocación de la realidad: en un mismo episodio, Eneas Silvio describe con minuciosidad el primer escondite que ocupa Eurialo a la llegada del marido de Lucrecia, pero se contenta con designar vagamente el segundo como *nouas latebras*. Las notas descriptivas acompañan arbitrariamente a la acción y en muchos casos muestran su abolengo retórico pues, embellecedoras o caricaturescas, funcionan ante todo como agregados decorativos. El lugar dinámico de *La Celestina*, que el lector de nuestros días no puede menos de hallar cinematográfico, emana directamente de la representación del lugar en la comedia humanística, e indirectamente de la escenografía medieval y de la lectura libre del teatro antiguo.

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

Los imitadores de *La Celestina* no advirtieron la elasticidad y los potenciales recursos de su representación del lugar. Muchos escogieron intrigas más complicadas que el original (*Comedia Seraphina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roseña*, *Comedia Eufrosina*, *Comedia Selvagia*, *Comedia Doleria*, *La Lena*), las cuales suponen buen número de escenarios; pero los indican muy escuetamente y, por lo general, como acotación enunciativa, sin el menor intento de descripción. La evocación del ambiente de la ciudad muestra notable pobreza comparada con *La Celestina*. El caso extremo es la *Penitencia de amor*, en este respecto mucho más fiel a la novela sentimental que a su modelo dramático. Por otra parte, la *Comedia Thebayda*, la *Tragedia Policiana* y, sobre todo, la *Segunda Celestina* y la *Comedia Florinea* afectan mayor movimiento que *La Celestina*, introducen mayor número de personajes y de situaciones episódicas, lo que multiplica los lugares implícitos, descritos de modo pintoresco. No obstante, también estas imitaciones revelan una adaptación mecánica de la concepción del lugar de la *Tragicomedia*, antes que su cabal comprensión: las notas locales están diseminadas sin integrarse para evocar la ciudad entera. Tal es notoriamente el caso de *La Lozana andaluza*: como guía canallesca de Roma, tiene por asunto central presentar la Ciudad en la abiga-

rrada variedad de sus barrios, calles, oficios y tipos, y abunda por eso en indicaciones de lugar que, por falta de esencia dramática, aparecen como un fárrago de chillonas notas locales no fundidas en visión unitaria. Los imitadores tampoco saben sacar partido de su heredado recurso para sugerir escenas simultáneas enfocando sucesivamente parejas de dialogantes, ni para contrastar los personajes en diálogos antagónicos. Que yo sepa, *El sagaz Estacio* es la única comedia en que Salas Barbadillo intentó adoptar algunos recursos del modelo (la diversidad de lugares, por ejemplo; los largos diálogos de camino: págs. 139 y sigs., 163 y sigs.; la acción continuada en escenarios distintos: 150 y sigs.), sin aspirar siquiera a su representación del movimiento o a su evocación ambiental. Ni Lope mismo parece haber hecho justicia a ese aspecto de *La Celestina*, aunque comparada con sus comedias, *La Dorotea* dé marcada impresión de escenario flexible y múltiple, aunque sus indicaciones de lugar sean notablemente sugestivas y, como en el modelo, converjan con el gran número de alusiones en relatos e imágenes para crear la visión total de la ciudad y hasta para rebasar su ámbito con la presencia aludida de otras ciudades.

En las adaptaciones asistimos con inevitable sentido de retroceso a la transposición del escenario dinámico ideal de la *Tragicomedia* a las limitaciones y convenciones del teatro material. El *Interlude of Calisto and Melibæa* carece, en rigor, de representación del lugar: no hay indicación de escenario, los actores o grupos de actores se suceden en el proscenio para recitar su parte y los monólogos y diálogos de camino, que implican movimiento, están totalmente eliminados. Entre la rigidez primitiva del *Interlude* y las otras adaptaciones que conozco, media la edad gloriosa del teatro moderno, lo que explica su mayor destreza y variedad, como también la relativa uniformidad de sus soluciones. La adaptación inglesa de 1707, la de Miranda Carnero y la de Achard, condicionadas por la concepción del lugar en el drama moderno, aun sin imponer una unidad rigurosa, restringen considerablemente el número de escenarios y, a la vez, los detallan con pintoresca minuciosidad (sobre todo la adaptación española y la francesa), valiéndose de la acotación extraña al texto. En las tres adaptaciones mencionadas, Areúsa, por ejemplo, se aloja en casa de Celestina; la de 1707 suprime la casa de Centurio; la de Miranda Carnero prescinde de la cámara de Calisto y altera la distribución del diálogo (con grave perjuicio de la caracterización) para evitar un cambio de escena; la de Achard sitúa toda la acción de los actos X y XI en la iglesia de la Magdalena y sostiene muy en serio que ésa había sido la verdadera intención de Rojas (pág. 160). También coinciden las tres adaptaciones en eliminar la representación del movimiento, para lo que tratan de omitir los monólogos y diálogos de camino o de transformarlos en recitados estáticos, situando, por ejemplo, en casa de Celestina la conversación que en el original ella y Sempronio sostienen en la calle. Por eso, en la adaptación de Achard, Calisto es quien visita una y otra vez a Celestina, a fin de suprimir las escenas de camino de los actos I, III y VII. La incompreensión de la técnica de la *Tragicomedia* hace incurrir a dichos adaptadores en los convencionalismos del teatro romano: en lugar de ser Celestina quien pasa de la calle al portal y del portal a la estancia de Alisa y Melibea, son éstas quienes con palpable impropiedad abandonan su

estancia y salen a la calle a departir con Celestina (Miranda Carnero, págs. 36 y sigs.; cf. pág. 75); o bien Sempronio y Pármeno ventilan sus intimidades parados en la calle (Achard, 143 y sigs., 217 y sigs.). La adaptación de 1707, sin percibir que el propósito de alternar diálogos era sugerir su simultaneidad, los desbarata cercenándolos (como cuando suprime el de Sempronio y Pármeno entre los de Calisto y Celestina al fin del acto I, pág. 20) o reagrupándolos (en el acto XII, toda la conversación de los criados, junta, precede a toda la conversación junta de los amantes, págs. 75 y sigs.). El resultado de tanto retoque es que esas modernizaciones de *La Celestina* son mucho menos modernas que el original y revierten a las convenciones e inverosimilitudes heredadas del teatro romano, de que aquélla se había apartado muy deliberadamente. Parecido contraste se percibe entre las obras de Pérez Galdós destinadas a las tablas y las obras dialogadas de factura celestinesca (cf. *El género lit.*, pág. 72 y n. 34; agréguese algunos diálogos insertos en las novelas, como *El caballero encantado*, cap. VIII, final, y cap. XXVII, final).

Las adaptaciones más recientes patentizan la tendencia actual al escenario sugerido antes que realísticamente representado, así como la acogida de la diversidad de lugares y del movimiento. Las supresiones y reducciones, discretas en su mayoría, coinciden muchas veces: tanto Morales como Custodio y como Escobar y Pérez de la Ossa suprimen la vuelta de Celestina a su casa al final del acto VII, la escena de alcoba entre Areúsa y Pármeno al comienzo del VIII, y todo el movimiento de los actos XI y XX. Pero los casos conservados de oposición espacial entre los personajes son pocos, y poquísimos los de simultaneidad insinuada por la alternancia de diálogo entre distintos grupos de interlocutores, parte por los cortes operados para abreviar la *Tragicomedia* (así, la supresión del acto XVI acarrea la pérdida de la mejor muestra de los dos delicados procedimientos), pero sobre todo porque el enfoque de los personajes difiere bastante del original. Morales, Custodio, Escobar y Pérez de la Ossa (como todos los adaptadores que conozco, salvo Achard) concentran marcadamente su atención en Calisto, Melibea y Celestina, y reducen los demás a bosquejos complementarios, lo que conduce al empobrecimiento u omisión del constante contrapunto entre personajes "principales" y personajes "secundarios", que constituye una de las más curiosas peculiaridades del modelo. El cotejo con las adaptaciones realza, pues, la marcha alada y la visión integral de aquel teatro escrito sin pensar en su materialización en las tablas.

LA LOCALIZACIÓN

Como es natural tratándose de obra tan leída, pronto surgió la tentativa de localizar la acción de *La Celestina* en una ciudad española determinada. Aunque el problema sea en rigor extraliterario, es instructivo examinarlo porque, según creo, su raíz se encuentra en la modalidad artística de la *Tragicomedia*.

De las ciudades propuestas como escenario, Salamanca es la única que cuenta a su favor con testimonios antiguos; además, reúne las tenerías (I, 69),

la iglesia de la Magdalena (VIII, 19; IX, 37; XI, 69; XII, 94) y la de San Miguel (XII, 96), la calle del Arcidiano (XI, 70) y otras particularidades mencionadas en el texto. Los navíos visibles desde la torre de Melibea (XX, 206) no son óbice pues ese término, según Espinosa Maeso, valía tanto como 'barcas'. Toledo reúne también las tenerías y las iglesias nombradas, y el convento de Guadalupe (XII, 96) se halla en la provincia de Cáceres, limítrofe de Salamanca y de Toledo. Talavera de la Reina posee asimismo, entre otras particularidades, las sobredichas tenerías e iglesias, y probablemente tuvo su calle del Arcidiano, como desde luego todas las ciudades que tenían arcedianato, entre las que no puede olvidarse a Toledo. Sevilla es la única que satisface plenamente el requisito de "la vista de los nauíos", por lo menos en la acepción moderna de la palabra. A título de curiosidad, anoto que la adaptación inglesa de 1707 da como lugar a Valencia, al pie de la lista de personajes y en el texto.⁶

⁶ Para los testimonios antiguos véase R. Foulché-Delbosc, "Observations sur la *Célestine*", en *Revue Hispanique*, IX (1902), 17 y sigs.; R. Jorge, "La *Célestina* en Amato Lusitano", en *Nuestro Tiempo*, 1908 (IV), 191-199, y Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, págs. XXXIX y sig. Modernamente han apoyado la localización salmantina M. Serrano y Sanz, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas...", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI (1902), 250 y sig.; A. Salcedo y Ruiz, *Resumen histórico-crítico de la literatura española*, Madrid, 1911, pág. 192: "En Salamanca señalan hasta el jardín de Melibea, existente todavía"; R. Espinosa Maeso, "Dos notas para *La Célestina*", en *Boletín de la Real Academia Española*, XIII (1926), 180 y sig.; J. Ramos Jiménez, *Algo más que tenerías. Algunas notas en torno a la localización de La Célestina*, Salamanca, 1950 (trabajo que no he podido hallar); con reservas, P. Bohigas en su ed. de *La Célestina*, Barcelona, 1952, págs. XII y sig., y en su artículo "De la *Comedia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. 7, Madrid, 1957, pág. 161, y sin reserva alguna F. Romero, *Salamanca, teatro de "La Célestina"*, Madrid, 1959. No se ha tenido en cuenta, que yo sepa, los dos testimonios siguientes: el uno es la Dedicatoria de *La Loçana andaluza*, 1528, o sea, el más antiguo de todos los aducidos: "ha administrado ella [la Loçana]... el arte de aquella muger que fue en Salamanca en tiempo de Celestino segundo": a mi ver, la fecha humorística (Celestino II reinó durante 1143-1144) sugiere la calidad imaginaria y no verdadera de Celestina; el otro es el pasaje del diálogo en que, según Foulché-Delbosc, César Oudin recordó su viaje de 1610 a España (*Diálogos muy apazibles*, en *Revue Hispanique*, XLV, 1919, 151): "Philóxeno —¿Vio allí [en Salamanca] v. m. la casa de Celestina? Poligloto —Señor, bien me dixeron el lugar adonde estaua, mas no tuue tanta curiosidad que fuera a vella, y también porque me parece que es cosa fingida". Para el autor del diálogo no se trataba, pues, de una tradición sino de una invención; en suma, de una temprana tentativa de localización. Propugnan la candidatura de Toledo Foulché-Delbosc, artículo citado, págs. 175-178; C. Ortega y Mayor en su ed. de *La Célestina*, Madrid, 1907, pág. XVIII; M. Herrero García, "Notas sobre *La Célestina*. ¿Uno o dos autores?", en *Revista de Filología Española*, XI (1924), 411. También se deciden por Toledo P. Achard en el texto representado de su adaptación (Earle, artículo citado, pág. 48), y Garrido Pallardó, *Los problemas...*, págs. 83 y 86, aunque éste declara que Rojas mezcló Toledo y Salamanca para mayor disimulo (pág. 87). Por supuesto, tanto Garrido Pallardó, págs. 83 y sigs., como Serrano Poncela, "El secreto...", pág. 504, domicilian a Pleberio en la judería. Por Talavera de la Reina aboga R. Morales, "Otro escenario más para *La Célestina*", en *Cuadernos de Literatura*, Madrid, VII (1950), 221-231. Blanco White, haciendo gran caudal de la "vista de los nauíos" y de argumentos más deleznales todavía, propuso la candidatura de Sevilla en el periódico *Varietades o Mensagero de Londres*, abril de 1824, t. I, núm. 3, pág. 246. La adaptación inglesa de 1707, que opta caprichosamente por Valencia, nombra no obstante el Buen Retiro madrileño (pág. 56) y sustituye sistemáticamente la iglesia de la Magdalena por un bosquecillo de mirtos consagrados

No merece la pena refutar las dos últimas candidaturas. En cuanto a las tres primeras, Salamanca es la que a primera vista acopia el mayor número de argumentos. Pero bueno es tener presente que la "tradición" antigua huele a anécdota semierudita, tan poco tradicional como la de Cervantes en Argamasa: si surgió en Salamanca más bien que en Toledo o en Talavera es porque *La Celestina* debió de ser más aplaudida en la ciudad universitaria que en las otras, cosa bien explicable dada su población estudiantil. Ésta, precisamente, ofrece una dificultad mucho mayor que la asendereada "vista de los nauíos".⁷

a Venus. Este despropósito se encuentra ya en la versión de Mabbe, par a par de notas locales españolas y londinenses! (cf. H. P. Houck, "Mabbe's paganization of the *Celestina*", en *Publications of the Modern Language Association*, LIV, 1939, 430): hasta tal punto la rigurosa coherencia artística de *La Celestina* estaba más allá de la comprensión de los lectores durante muchas generaciones.

⁷ W. Pabst, *Venus und die missverstandene Dido. Literarische Ursprünge des Siblyen- und des Venusberges*, Hamburgo, 1955, pág. 147, propone una interpretación nueva: "... la Dido española, Melibea, se lanza desde la azotea a la que ha subido so pretexto de consolarse con «la deleytosa vista de los nauíos». ¿Qué navíos? Los de Eneas, que Fernando de Rojas (para asombro de los investigadores de *La Celestina*) ha copiado, como reminiscencia o contraseña, dentro de su cuadro mitológico, a último momento y sin haber mencionado puerto o mar en los demás actos, tan llenos de lances". Oportunamente se discutirá la identificación de Melibea con Dido y de Celestina con Venus, que no es sino uno de los muchos desatinos de este libro, donde campean la desatención a lo que los textos dicen, las conjeturas descabelladas que se apoyan en lo que los textos no dicen, y el atropello del sentido común. En cuanto al párrafo transcrito, si Pabst hubiese leído *La Celestina* con el mínimo de cuidado exigible, habría advertido: 1) que es usual en ella no mencionar circunstancias escénicas concretas hasta el momento oportuno para la acción (cf. más arriba, pág. 151); dentro de este mismo acto, Melibea sube a la "açotea alta": sólo cuando es inminente la ejecución de su plan, menciona la torre; 2) que en ningún otro pasaje Rojas arrastra tales reminiscencias o contraseñas que, por su incongruencia, o bien delatarían la copia mecánica del original, o bien una suerte de guiño al lector para ponerle sobre la pista de la verdadera fuente: ni qué decir que uno y otro proceder son totalmente ajenos al arte de *La Celestina*; 3) que las palabras de Melibea implican un espectáculo placentero y habitual (ya que la propuesta no causa sorpresa a sus interlocutores), condiciones ambas totalmente inconciliables con la flota de Eneas que Dido desesperada ve alejarse de su puerto para siempre (*Eneida*, IV, 586 y sigs.). Fantaséase aparte, ¿qué sentido y qué origen tiene la "deleytosa vista de los nauíos"? A mi modo de ver, su sentido es el de completar la imagen genérica de la ciudad evocada en la *Tragicomedia*, a igual título que el puente, el río, la iglesia de la Magdalena, el convento de Guadalupe, el mesón de la plaza, las tenerías. La sorprendente complacencia estética de Melibea en la contemplación de las naves ("por que goze de la deleytosa vista..."), lo mismo que su descripción no estilizada del jardín no tienen paralelo en la literatura relacionada con *La Celestina*, pero tienen en cambio paralelos muy notables en la pintura coetánea. Innumerables son los cuadros flamencos primitivos cuyo paisaje de fondo representa una ciudad murada al borde de un río o mar con naves; baste enumerar al Maestro de Flémalle, *Natividad* (E. Panofsky, *Early Netherlandish painting*, Harvard University Press, 1953, t. 2, lámina 89); Juan van Eyck, *Virgen de Jan Vos* (lám. 128); Discípulo de van Eyck, *Estigmatización de San Francisco* (lám. 139); Autores desconocidos, *San Jorge* (lám. 141); Rogerio van der Weyden, *Tríptico* (lám. 172) y *Entierro* (lám. 193); Discípulo de Dirck Bouts, *San Juan Bautista y San Cristóbal* (lám. 277); Joos van Cleve (?), *Sagrada familia* (lám. 334) y, sobre todo, la obra maestra de paisaje en esta época, la *Virgen del Canciller Rolin* de Juan van Eyck (L. van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle des van Eyck*, París, 1953, pág. 6): es oportuno recordar que la ciudad pintada al fondo de este cuadro ha sido identificada ya con Bruselas, ya con

Pues si los autores se propusieron situar la acción en determinada ciudad, y la ciudad elegida fue Salamanca, ¿por qué prescindieron por completo de su más característico elemento, los estudiantes? La prescindencia resulta muy intencionada si se recuerda que el estudiante es personaje no raro en géneros tan estrechamente vinculados con *La Celestina* como la comedia elegíaca (*Geta*, caricatura del escolástico), la humanística (*Paulus*, *Ianus sacerdos*, *Comœdia electoralis*, *De coquinaria confabulatione*) y la novela de Eneas Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, y siempre en carácter travieso y mujeriego, nada incompatible con el mundo celestinesco.⁸

Ginebra, León de Francia, Lieja, Maestricht o Praga, y que los dos eminentes críticos citados concuerdan en juzgarla verosímil e imaginaria (Panofsky, t. 1, pág. 137 y nota; Van Puyvelde, pág. 106). Como es notorio, la pintura flamenca fue la influencia dominante en la pintura española del siglo xv y muy particularmente en la castellana. El paisaje de ciudad murada y navíos se repite en un número considerable de obras (máxime si se tiene en cuenta lo mal conservado y peor conocido del arte español en comparación con el de los Países Bajos), como por ejemplo en Francisco Gallego, *Piedad* (C. H. Post, *A history of Spanish painting*, t. 4, 1933, lám. 20); autores desconocidos, *Descendimiento* (lám. 35); *Éxtasis de la Magdalena* (lám. 96); *Juicio de San Pedro* (lám. 98); *Santa Lucía* (lám. 111); Francisco Chacón, *Piedad* (lám. 155); Pedro Berruguete, *Díptico* (*Ibidem*, t. 9, 1947, lám. 24); Antonio del Rincón (?), *Crucifixión* (V. von Loga, *Die Malerei in Spanien*, Berlín, 1923, lám. 55); cf. también entre las obras de arte andaluz la *Vía dolorosa* de autor desconocido, la *Virgen de Acqui* del gran Bartolomé Bermejo de Cárdenas (Post, *A history . . .*, t. 5, 1934, láms. 10 y 44; cf. comentario, págs. 162 y sig.), la *Visitación* de Miguel Jiménez, secuz de Bermejo (*ibidem*, t. 8, 1941, lám. 38). En la descripción que Melibea hace de su huerto, destaca por lo inusitada en la literatura de la época la referencia a las nubes en movimiento (XIX, 194: "mira las nuues, cómo huyen"), ya que el jardín literario sólo conoce cielos límpidos. Los cielos nublados no son raros, en cambio, en la pintura flamenca: así, Huberto y Juan van Eyck en el *Retablo de Gante* (Panofsky, *Early Netherlandish painting*, lám. 143), y en *Las tres Marías* (lám. 153); Juan van Eyck, miniaturas (láms. 160, 162, 163); Rogerio van der Wayde y discípulo, *Triptico* (lám. 172); Rogerio van der Weyde, *Triptico* (lám. 184), *Entierro* (lám. 193), *Reyes Magos* (lám. 199); Dirc Bouts, *Descendimiento* (lám. 263) y *Maná* (lám. 273); Hugo van der Goes, *Donantes y santos* (lám. 306); Hans Memlinc, *Retrato de un joven italiano* (lám. 319), *Virgen entre santos* (van Puyvelde, *La peinture flamande . . .*, pág. 256), *San Mauro*, *San Cristóbal* y *San Gil* (pág. 264); Gerardo David, *El bautismo de Cristo* (pág. 281, y detalle en pág. 28). A su ejemplo, los cielos de nubes dramáticas están presentes en la pintura castellana y andaluza del siglo xv: Maestro de Burgos, *Entierro* (Post, *A history . . .*, t. 4, lám. 58); Autor desconocido, *Sueño de Jacob* (lám. 184); Juan Núñez, *Piedad* (t. 5, lám. 11); Bartolomé Bermejo de Cárdenas, *Piedad* (lám. 37; cf. pág. 148) y *Virgen de Acqui* (lám. 44; cf. pág. 162). Así, pues, las dos notas de los navíos y de las nubes parecerían mostrar a *La Celestina* guiada en la visualización de sus escenarios por la coetánea pintura flamenco-castellana, con la que su realismo verosímil presenta más de un contacto fundamental.

⁸ Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, ha hablado repetidamente del ambiente universitario de la *Tragicomedia*: "El ambiente de *La Celestina* tiene algo de universitario" (pág. XIV); "Lo que tienen de común ambas piezas [*La Celestina* y el *Paulus*] es el ambiente escolar en que se desarrollan" (pág. LXIX); y particularmente: "Parece muy raro que en una comedia salmantina no se hable ni una sola vez de la universidad, y que ninguno de los personajes sea estudiante . . . No me contradigo al decir esto, y afirmar en otra parte que *La Celestina* es una obra humanística y de ambiente universitario, porque esto recae sobre los procedimientos literarios y sobre el fondo de la comedia, no sobre la circunstancia material del lugar de la escena. Calisto, Pármeno y Sempronio no son estudiantes, pero hablan y piensan como tales: la indigesta pedantería de Melibea y la extraña y abigarrada

Esa prescindencia concuerda con la eliminación de otro grupo social, más sorprendente todavía ya que es el tradicionalmente protagónico en la alta literatura: la corte. El contraste con la atención que la *Fiammetta* presta a la fastuosa burguesía (equivalente de la corte en la ciudad italiana), con el papel esencial que la corte desempeña en la *Historia de duobus amantibus* y en la novela sentimental castellana no puede ser más marcado. A buen seguro, la *Tragicomedia* recalca la alta prosapia de los héroes, pero descarta toda gravitación de la corte: la duquesa (IX, 47) y el conde (XIV, 128) figuran sólo en comparaciones y proverbios; la entrada del rey (III, 130) está vista con los ojos admirados de los burgueses, no de los cortesanos, para quienes no es ése acontecimiento inusitado. La ausencia de la corte es tan extraña que las adaptaciones extranjeras —y por eso mismo aficionadas al color local— se han apresurado a subsanarla, enlazando quieras que no a los personajes con el grupo social echado de menos. En la adaptación de 1707, pág. 11, *Celestina* se jacta de sus tratos con *the Duke de Medina Cæli, the Duke de l'Infantado, the Duke and Dutchess of Popoli*, y Lucrecia (pág. 97) menciona como designado esposo de Melibea *that Old Miserly Count*; en el texto representado de la adaptación de Achard, Melibea es ahijada de Isabel la Católica y prometida del Duque de Alba, nada menos (Earle, pág. 48).

La intención artística en la eliminación de estudiantes y cortesanos es clara: los autores de *La Celestina* han sacrificado todos los elementos particulares que hubiesen ligado su representación a tal o cual localidad. Así lo subraya el contraste con Juan del Encina quien, para dar a su teatro neto color local salmantino, se sirve en lo rústico de la estilización del dialecto y tipos

ciencia de que hace alarde *Celestina* son más verosímiles en una ciudad literaria que en otra parte" (pág. XLI). El espejismo salta a la vista: como la retórica de *La Celestina*, sus sentencias y alusiones cultas, saben al crítico de nuestros días a rara erudición, las asocia con la universidad, y supone que también en tiempos de Rojas eran marca y privilegio universitarios. Razonando de este modo, la enorme mayoría de las obras compuestas en los siglos XVI y XVII, en España y fuera de España, despliegan "ambiente universitario", las de Shakespeare ante todo: piénsese en *Trabajos de amor perdidos* o *Como gustéis*, con su chispeante discreto y numerosas alusiones clásicas. Con idéntica lógica, toda composición moderna en latín —las églogas piscatorias de Sannazaro, la *Cristiada* de Vida, los versos amorosos de Juan Segundo, la *Argenis* de Barclay, los epigramas de Juan de Iriarte— tiene ambiente universitario, pues está escrita en la lengua sabia. El ingenuo positivismo de Menéndez Pelayo podía suponer que si Melibea y *Celestina* mostraban erudición es porque reflejaban a las enamoradas y alcahuetas de Salamanca, a las que algo se les alcanzaría de la ciencia universitaria, en lugar de la inferencia obvia: esa "pedantería" de muy diversos personajes es moda literaria —moda de muchos siglos— a la que también rindieron tributo los autores de *La Celestina*. (Ver *Los personajes. Caracteres generales: erudición*.) A la zaga de Menéndez Pelayo y exagerando su error, Castro Guisasaola, pág. 82, menciona también el "ambiente algo universitario en que se mueven todos [*sic*] sus personajes, los cuales piensan hasta cierto punto como verdaderos estudiantes, sin faltarles sus resabios de pedantería indigesta". Recientemente, G. Adinolfi, pág. 21, encuentra el mundo de *La Celestina* "casi típicamente studentesco e goliardo", aunque por desgracia no explica en qué consista esa típica calidad estudiantil. Subraya el anacronismo de identificar retórica y erudición con ambiente universitario, el hecho de que en las obras citadas que incluyen de veras a estudiantes, éstos no tienen nada de retórico ni de erudito, sino mucho de maleante, como habían de tenerlo en el teatro de Juan del Encina y en la comedia de Ariosto, *Gli studenti*.

sayagueses y en lo docto, de los estudiantes de la Universidad. *La Celestina* no pinta el ambiente universitario porque precisamente era privativo de Salamanca. La omisión de notas locales identificadoras no se debe a que los autores temiesen por su pellejo (Menéndez Pelayo, págs. XLII; Morales, pág. 223) sino, más probablemente, a que aspiraban —como también es visible en otros aspectos de la *Tragicomedia*— a la representación artística concreta, pero no particular. De ahí resalta la falacia de localizar *La Celestina* y de señalar como solución la ciudad que disponga de “deleytosa vista de los nauíos” o de “la calle del Vicario gordo” (XVII, 174), que no existe ni en Salamanca ni en Toledo ni en Talavera de la Reina.⁹ Pues como viene a reconocer Morales con loable buena fe, las particularidades topográficas mencionadas en *La Celestina* se encuentran en las tres ciudades en cuestión y, puede agregarse sin gran osadía, en muchísimas otras. Es oportuno recordar aquí que la comedia humanística actualiza alguna vez su ambiente con toques particulares: *Paulus*, v. 165, nombra la puerta de Ravenna en Bolonia; Frulovisi en el prólogo de *Claudi duo*, pág. 36, se jacta de conformar las comedias a su localidad: *quæ fuere Pisis, Pisanas facit; quæ Rauennæ, Rauennatis*, de suerte que el editor puede identificar los lugares y los magistrados (por ejemplo, págs. 20, 69, 98, 108, 145, 157, 177); *La Venexiana* ostenta su localización en el título y nombra además una calle (pág. 48), el Dux (pág. 49), el Rialto y San Marcos (pág. 58), góndolas (pág. 62), etc., como luego la *Eufrosina* y *La Dorotea* aludirán concretamente a Coímbra y a Madrid. Lo mismo ha hecho *La Celestina*, sólo que sus referencias no son verdaderas sino verosímiles, no históricas sino poéticas y por lo tanto más generales, según sentó Aristóteles. La ciudad en que se desarrolla *La Celestina* es la imagen genérica de la ciudad española de sus tiempos, con rasgos comunes a las más y sin peculiaridades de ninguna, como ya lo entrevió Aribau, “Sobre la primitiva novela española”, pág. XV. Identificarla con Salamanca, Toledo o Talavera de la Reina es tan desatinado como empeñarse en identificar al embajador francés (I, 79), o al obispo, el puente roto y el eclipse (III, 129 y sig.) que desvelaban a Foulché-Delbosc y a Menéndez Pelayo. O, más exactamente, como identificar el retrato de beldad de Melibea, también genérico, con Isabel la Católica.¹⁰ Lo que prueban todos esos

⁹ Morales, artículo citado, pág. 229: “La ciudad que dé testimonio de haber poseído esta calle puede quedarse con la gloria de ser el escenario celestinesco”.

¹⁰ La paternidad del despropósito corresponde a G. Desdevisés du Dezert, “*La Comédie de Calisto et Mélibée*”, en *Revue des Cours et Conférences*, XII (1904), 748, nota 1. Lo aplaude y corrobora Miss Penney, *obra citada*, pág. 123. A la misma intención de evitar todo particularismo local obedece también la vaguedad de las designaciones de la moneda. Los términos más usados son “dineros” (II, 120; IX, 47) y sobre todo “monedas” (I, 111; II, 113; IV, 154 y 162; IX, 33; XI, 77; XII, 104); los términos específicos son poco frecuentes y tienen un claro matiz afectivo. Así, *Celestina* planea cómo pescar “aquellas doblas de Calisto” (III, 137), las cuales, objetivamente indicadas, son “monedas de oro” (I, 111); los Reyes Católicos no acuñaron doblas y las reemplazaron por el doble castellano, equivalente del ducado aragonés: las doblas son, pues, en la época de *La Celestina*, una moneda inactual y por eso mismo prestigiosa por su sugerencia de antigua riqueza. Cuando Pármemo, deslumbrado por la “cadenilla”, declara: “Pues yo te certifico no diesses mi parte por medio marco de oro” (XI, 72), Rojas no expresa el valor en moneda sino en un patrón de peso corriente en toda España y gran parte de Europa. En la pitanza de *Celestina*, “vna

conatos de identificar el escenario de *La Celestina* es, a la verdad, otra cosa. Pues cabalmente la descarriada contienda surgió y perdura como reacción ingenua a lo logrado de aquel escenario, a la vez concreto y genérico, y prueba por consiguiente, la excelencia de su realización.

blanca para pan e vn quarto para vino" (IV, 173), la particularización de las monedas subraya humorísticamente la predilección por el vino, ya que el cuarto valía cuatro maravedís, y la blanca valía la tercera parte del maravedí en Burgos, Toledo, Segovia, Coruña, Cuenca y Sevilla y la sexta parte en el resto de España: cf. el chiste idéntico de Shakespeare, *Primera Parte de Enrique IV*, II, final, cuando el Príncipe se espanta de hallar en las cuentas de Falstaff medio penique de pan por siete chelines de vino. En tres casos "blanca" y "maravedí" están empleados como encarecimiento negativo y no como valor monetario: "no mando vn maravedí" (XII, 103); "ni blanca ni presente veo entrar por mi puerta" (XVII, 166); "tres saltos daré sin que me se cayga blanca" (XVIII, 179). Para la moneda vigente en tiempos de los Reyes Católicos, ver F. Mateu y Llopis, *Glosario hispánico de numismática*, Barcelona, 1946, bajo las voces citadas, y del mismo autor, *La moneda española*, Barcelona, 1946, págs. 202 y sigs. y 231 y sigs. Análogamente, llama la atención lo escaso y genérico de los términos referentes a telas y ropas, en marcado contraste con muchas imitaciones, por ejemplo, la *Comedia Seraphina*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, la *Comedia Florinea*. No es menos significativo que Pleberio, a pesar de su "alta y serenísima sangre" y de su "próspero estado" (Argumento de toda la obra, t. 1, pág. 28), de su "alto origen" y "noble sangre" (XVI, 157), ha trabajado y traficado para reunir sus "grandes heredamientos" (XXI, 218). Para explicar actividad tan inconcebible en un noble castellano del siglo xv, no es preciso fantasear sobre la condición de cristiano nuevo de Pleberio (Orozco, "*La Celestina...*", pág. 10, Garrido Pallardó, *Los problemas...*, págs. 84 y sig., Serrano Poncela, "El secreto...", pág. 507) ni suponer que a la pintura del magnate castellano se haya sobrepuesto mecánicamente el plagio de Petrarca, *De remediis utriusque fortunæ*: en consonancia con su actitud sistemática en la *Tragicomedia*, Rojas insertó esas frases de Petrarca para dar a su personaje validez humana más general. También obedece al deseo de eliminar notas particularizadoras el uso de nombres literarios y del "tú" como único tratamiento de cortesía en lugar de los nombres y tratamientos corrientes (estos últimos reaparecen en la Carta de "El auctor a vn su amigo": "vuestra liberalidad..., vuestra misma persona..., no me culpéys..., no sólo a vos..., por que conoscáys..."; II, 124: "¡Rehincháys, don cauallo?" —así en las eds. de 1499 (?), 1500, 1501 y las que conozco de 1502— parece errata, pues todas las eds. citadas usan la segunda persona singular en las frases semejantes de VII, 240, X, 55 y XII, 111; cf. dos erratas de la ed. de Toledo, 1500: "no biuis engañada" (VII, 234) y "seréys bien galardonada" (X, 60), que revelan la dificultad del impresor de atenerse a ese "tú" literario). A la vez, y en íntimo acuerdo con su función generalizadora, dichos usos prestan al texto un colorido clásico no meramente ornamental, ya que la literatura grecorromana aspira a fijar esencias universales. El hecho de que tanto el "antiguo auctor" cuando evoca la reacción de las gentes y oficios al paso de Celestina (I, 67), como Rojas al destacar los trabajos de Pleberio (XXI, 218) y como el "interpolador" cuando describe los peligros nocturnos de la ciudad (XIV, 124), logren una bríosa estampa de la vida urbana mediante el calco de enumeraciones de Petrarca y de Boccaccio, prueba qué poco les interesaba el localismo documental.

CAPÍTULO VII

EL TIEMPO

CONCIENCIA DE TIEMPO

Entre las muchas notas modernas de *La Celestina* —más modernas que la literatura del Siglo de Oro y extraordinariamente a tono con nuestra propia época— hay una que nunca se destacará lo bastante: su aguda conciencia de tiempo. Sempronio sabe que el mero pasar del tiempo anulará la violencia pasional de Calisto, como anula todo placer, todo dolor, toda maravilla (III, 129 y sigs.). En una insinuación de *carpe diem*, prólogo sutil de su tercería, Celestina señala el vuelo del tiempo que ha arrasado su belleza (IV, 164). Al volver sobre sí, Calisto deplora “la mísera suauidad desta breuissima vida” que le ha embotado su sentido de honra (XIV, 133). Lo fugitivo del tiempo mueve, demasiado tarde, a Pleberio y Alisa a casar a Melibea (XVI, 155 y sigs.) quien, a su vez, defiende su derecho a amar porque se siente acosada por la premura del tiempo (XVI, 159), y en su último momento subraya amargamente las arras que la vejez depara a su padre (XX, 214). También el lamento de Pleberio toca las traiciones del tiempo y la vejez (XXI, 217). Tal sentimiento de lo fugitivo del tiempo es la otra cara de su intensa absorción en la vida, que reduce la muerte y el más allá a conceptos negativos, sin existencia propia.¹

De la primera a la última página de la *Tragicomedia*, los jóvenes viven en estremecida espera. Calisto se impacienta porque Sempronio no corre a traerle la ayuda de Celestina (I, 59) y porque Pármeno se detiene a amonestarle antes de abrirles (I, 67, 86 y 88); Sempronio aconseja apresurar la paga de Celestina (I, 93) y Calisto la entrega recomendando prisa (I, 111). Tampoco

¹ Véanse las agudas observaciones de S. Gilman, *The art of “La Celestina”*, págs. 132 y sigs., sobre la actitud de la *Tragicomedia* ante la muerte, y su radical diferencia con obras ortodoxas como el *Libro de buen amor* y la *Danza de la muerte*. Recuérdese también la acusación del fiscal de la Inquisición contra el suegro de Rojas: “Item, que después acá, con poco temor de Dios y en menosprecio de la religión cristiana, hablando ciertas personas cómo los placeres deste mundo eran todos burla, e que lo bueno era ganar para la vida eterna, el dicho Alvaro de Montalván, creyendo que no ay otra vida después desta, dixo e afirmó que acá toviere el bien, que en la otra vida no sabía sy avta nada”.

puede detenerse Calisto a recibir las nuevas prevenciones de Pármeno, “como quien —reza el argumento— en alguna esperanza puesto está, todo aguijar le parece tardanza” (II, 113 y 123). Sempronio abre el acto III destacando con sarcasmo la lentitud de su cómplice y la prisa del “enfermo” (III, 127 y sig.). Melibea quiere oír “sin más dilatar” quién es el doliente por el que ruega Celestina, y luego la reprocha por no haberle dicho de inmediato cuál era el mal de Calisto (IV, 177 y 182) y se reprocha a sí misma su impaciencia (IV, 188). Celestina vuelve a todo correr a casa de Calisto, alterando su primer plan de “alargarle la certenidad del remedio” (I, 65), sin satisfacer la impaciencia de Sempronio por saber las nuevas (V, 199). Calisto les aguarda en verdadera agonía (V, 200):

¡O alto Dios! ¡O soberana deydad! ¿Con qué vienen? ¿Qué neuas traen? Que tan grande ha sido su tardança que ya más esperaua su venida que el fin de mi remedio...

No menos elocuente es su súplica a Celestina (VI, 204):

Madre mía, abreuía tu razón o toma esta espada e márame,

y la cruel descripción de Pármeno:

Temblando está el diablo como azogado; no se puede tener en sus pies; su lengua le querría prestar para que fablase presto...

Aun al mismo impaciente Sempronio escandaliza su impaciencia (VI, 206). A su vez, Celestina lleva prisa por acabar la conversación (VI, 216) y, como los criados, trata de cortar sus devaneos (VI, 221 y sigs.). En la alcoba de Areúsa, la vieja remata el trato con Pármeno en pocas razones “porque el tiempo no lo padece” (VII, 255). Al día siguiente, Pármeno se levanta a toda prisa, temeroso de que el amo note su tardanza (VIII, 7 y sigs.). Calisto, sin apenas probar bocado, corre a la iglesia a rezar por el éxito de sus amores (VIII, 20 y sigs.) y no modera su impaciencia a pesar de los consejos de Sempronio (VIII, 23; IX, 37). También los criados temen llegar tarde a casa de Celestina (IX, 25) y, en efecto, Elicia les enrostra la demora (IX, 28 y sig.). Sempronio apresura la comida para tratar de los amores de Calisto y Melibea (IX, 32). Lucrecia trae orden de llevar presto a Celestina a presencia de su señora (IX, 50 y sig.). Ésta, angustiada por la idea de acceder demasiado tarde al deseo de Calisto, espera ansiosa a ambas (X, 53 y sig.) y en la conversación decisiva que sigue expresa una y otra vez su impaciencia (X, 55, 56, 59, 66). Celestina no ve el momento de dar la buena nueva y granjear su paga (XI, 69 y sig.), en lo cual la ayuda Sempronio atajando las hipérboles de Calisto y su nueva impaciencia (XI, 71 y 74), pues aquí como en otros pasajes (V, 200; X, 53), parece que los enamorados tuviesen un sentido infinitesimal del tiempo, que hace especialmente dolorosos los últimos minutos de cada espera. Apenas recibida la cadena de oro, Celestina parte con presteza que sus cómplices comentan siniestramente (XI, 77). El comienzo del acto XII muestra a Calisto pendiente de las campanadas del reloj (XII, 81). En la cita,

Melibea fija la impaciencia del amado como plazo a su propia impaciencia (XII, 93). De puro cobardes, Sempronio y Pármeno encuentran inacabable la entrevista (XII, 93 y sigs.). Apenas libres, se precipitan a cobrar la parte que les adeuda Celestina (XII, 101). Muy larga se hace la espera a Melibea (XIV, 123). La cortesana no quiere diferir su venganza (XVIII, 181 y sig.). Calisto no puede “más sufrir” el “penado esperar” de la amada (XIX, 193), ni distraer en la colación un momento de su goce (XIX, 196), y su prisa por bajar a socorrer a los criados determina el accidente de su muerte (XIX, 198). Con desesperada urgencia llama Lucrecia a Pleberio (XX, 203 y sig.). Esa prisa, esa tensa y agitada espera, culminan en el soliloquio del acto XIV en que Calisto, trazado su plan de vida (“De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce”), exhorta a la naturaleza a apresurar el curso para traer la nueva noche de su deleite (cf. más adelante, *Calisto, Exaltación*, págs. 360 y sigs.).

Aparte estas dos notables actitudes —consideración elegíaca de lo fugitivo del tiempo y prisa febril de que pase—, la *Tragicomedia* expresa su preocupación por el tema mediante una profusión de tiempos concretos sólo comparable a la de los lugares concretos de la acción. No es un lapso indefinido, sino tres días precisos los que Sempronio ha pasado sin ver a Celestina (I, 60), los que Celestina sabe que Pármeno sirve a Calisto (I, 100), los que aguarda para casarse la desposada cuya avería urge remediar (VII, 259). Celestina tiene “seys dozenas de años a cuestras” (II, 125) según Pármeno, “sesenta años” según ella (XII, 109). Hace dos años —dos años decisivos de adolescencia— que Melibea no ha visto a Celestina (IV, 170), su vecina durante otros cuatro (VI, 227). Ocho son los días que el dolor de muelas tiene derribado a Calisto, y veintitrés los años del paciente (IV, 186 y sig.). Claudina ha ejercido dieciséis años su oficio de partera (VII, 239); su hijo ha servido nueve años a los frailes de Guadalupe (XII, 96), y ha padecido más de tres noches por Areúsa (XIV, 140); no pasan ocho días entre la última vez que la mochacha ha visto a los sirvientes y la noticia de su muerte (XV, 146); en el mes que duran sus amores, Calisto y Melibea no se han visto ocho veces, según el mozo de cuadra (XVII, 173). La peculiaridad de los personajes de *La Celestina* de poseer historia como individuos —peculiaridad inusitada en el teatro latino y en la novela medieval— sostiene estas indicaciones de tiempo y las proyecta en la lejanía de cada pasado.²

² A la luz de este procedimiento sistemático, resalta lo descabellado de dar valor autobiográfico a la edad de Calisto, según hace Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XIV, n. 1, al discutir la edad de Fernando de Rojas: “Acaso no está puesta sin misterio la edad de Calisto en el aucto IV: «Podrá ser, señora, de *veynte e tres años*, que aquí está Celestina que le vido nacer e le tomó a los pies de su madre»” (cf. también Bohigas, ed. citada, pág. XLII, n. 21). ¿Corresponderán asimismo los sesenta o setenta y dos años de Celestina a la comadrona que asistió a la madre de Fernando de Rojas en el nacimiento de su ilustre hijo? Precisamente, las dificultades inextricables en que han caído cuantos llevan la cuenta estricta de los datos numéricos de la *Tragicomedia* (Cejador, t. 1, pág. 174 de su ed., sobre las azumbres de vino que envasa al día la vieja; Garrido Pallardó, *Los problemas...*, págs. 50 y sig., sobre la edad de Celestina), muestran que dichos datos están destinados a crear la impresión adecuada al pasaje en que aparecen (desmedida afición al vino, extrema vejez, antigua relación con la dama), y que no es sensato exigirles coherencia objetiva absoluta. Cf. más adelante, *Celestina*, n. 1.

Sorprende también a lo largo de la *Tragicomedia* la conciencia alerta de los momentos del día. Celestina desea volverse, pues está cayendo la noche (VI, 216), visita a Areúsa en sazón intempestiva (VII, 245) y llega muy tarde a su casa (VII, 259). Pármemo despierta alarmado al ver que es “de día claro” (VIII, 8); Calisto desconcierta los tiempos del día (VIII, 19); los criados están atentos a la hora del convite (IX, 25); Elicia protesta por la larga espera (IX, 28) y reprende por su tardanza a Celestina (XI, 78). El terror de faltar a la cita está expresado caricaturescamente en el primer episodio del acto XII, 81 y sigs. Previendo la reyerta, Celestina niega la entrada a sus cómplices por razón de la hora (XII, 101) y vuelve a interrogarles por lo insólito de ella (XII, 102). Aunque es “bien de día”, Calisto desea reposar hasta la hora de comer (XIII, 115); cuatro horas después de despedirse, se entera de la muerte de sus criados (XIII, 118). Al amanecer siguiente (XIV, 129), deja a Melibea con sentimiento de haber pasado sólo una hora, y el ingenuo Sosia pinta los hombres diversos de la ciudad y del campo que entonces se ponen en movimiento y pueden sorprender el secreto de los amantes (XIV, 131). La moza sabe cuándo llega el punto de dar por terminada la visita (XV, 154).

Por añadidura, de muchos hechos, representados o no, se da la hora precisa de reloj: Sempronio aguarda a Celestina “desde que dio la vna” (V, 196); a las doce justas convida Pármemo a almorzar a Areúsa (VIII, 8); Celestina y Melibea conciertan la primera cita “en dando el relox las doze” (X, 66 y XI, 74), y desde las once vigila Calisto los toques del reloj (XII, 81 y sigs.); el reloj da las tres cuando, al día siguiente, se separan los amantes (XIV, 129); entre meditación y sueño, el ensimismado Calisto llega a las cuatro de la tarde (XIV, 139); antes de las diez va Sosia a abrevar sus caballos (XVII, 173). Las enamoradas primerizas maldicen “el relox porque da tan apriessa” (III, 138); Pármemo compara la hipóbole de Calisto, siempre máxima al dispararse en alabanza de Melibea, con los doce toques de mediodía (VI, 210).

Frente a tanta abundancia y variedad de expresiones de tiempo, falta —salvo una sola vez— la que prescribía la convención literaria del siglo xv: la expresión en términos mitológico-astronómicos, de rigor en la alta literatura desde Homero y, en el mundo neolatino, desde Dante. Por cierto, a partir de la edición de Toledo de 1500, los versos del colofón suplen ese ornamento, que el lector corriente echaría de menos:

El carro Phebeo después de auer dado
mill y quinientas bueltas en rueda,
ambos entonces los hijos de Leda
a Phebo en su casa tienen posotado.

La excepción se encuentra en boca de Calisto, y es rechazada en principio por Sempronio (VIII, 21 y sig.):

CALISTO. — Ni comeré hasta entonces; aunque primero sean los cauallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen quando han dado fin a su jornada.

SEMPRONIO. — Dexa, señor, esos rodeos, dexa essas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos nos participan, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el sol, e sabrán todos lo que dizes.

Tanto el uso del circunloquio como su rechazo convienen psicológicamente a los respectivos caracteres de los dos personajes, pero el rechazo explícito, así como la omisión en el resto de la obra, parecería reflejar además la antipatía personal de Rojas a expresar la noción de tiempo, tan cara a su pensamiento, de otro modo que con la más escueta claridad (cf. más adelante, *Los caracteres. Generalidades*, págs. 340 y sig. y n. 46).

También esta nueva conciencia de la hora culmina en el soliloquio interpolado en el acto XIV, verdadera réplica, en tono grave, al comienzo del acto XII. Es éste un entremés que pone en ridículo la ansiedad extrema de Calisto y, bien que infinitamente más dramático, por su brillante caracterización, que los incidentes del reloj en *Lo cierto por lo dudoso*, I, 11, o en *La verdad sospechosa*, II, 9, despliega como éstos la reacción humorística que provoca todo remedo mecánico del movimiento. Pero el soliloquio interpolado incorpora el reloj a la obra de arte en una de las situaciones más trágicas del teatro moderno, muy afín a la del Doctor Fausto en el último acto de la tragedia de Marlowe, pues tanto Calisto como Fausto se enfrentan con el reloj, creado para mayor ironía por la mano del hombre, como con el rostro impasible de la Naturaleza, indiferente a su dolor y a su deseo. Marlowe plantea la situación del hombre ante el reloj como conflicto de moral teológica, pintando a su héroe anegado en el espanto de pagar "el breue deleyte mundano" con el tormento cuya eternidad subraya con desesperado regateo. El "interpolador" la planteó como conflicto cosmológico y psicológico: lo que tortura a Calisto es la marcha regular del cosmos, marcada ingeniosamente por las manecillas sobre el cuadrante sin tomar en cuenta la arbitrariedad del alma humana. Y entre la regularidad del mundo exterior y el ímpetu del deseo, no hay para Calisto otro puente que revivir el pasado en la memoria y anticipar el futuro en la "dulce ymaginación", esto es, burlar la espera, anular el tiempo.

REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO

La Celestina, así como no presupone unos pocos escenarios estáticos sino un fluir de lugar adecuado a cada acción, presupone de igual modo para cada hecho su tiempo verosímil, el necesario para llegar al resultado que señala la obra. En este sentido me parece incontrovertible la observación del Profesor Gilman en el citado artículo, pág. 157: "sencillamente creó tiempo del mismo modo que creaba espacio cada vez que lo necesitaba". En efecto: salvo rarísima excepción (véase n. 13), el teatro moderno esquematiza la marcha del tiempo tal y como esquematiza el desarrollo espacial, para desplegar todo sin resquicio a los ojos del espectador. A lo sumo, el dramaturgo puede dejar correr el tiempo en el blanco implícito entre jornada y jornada. El Lope entre compungido e irónico del *Arte nuevo de hacer comedias*, vs. 199 y sigs., aconseja que la acción

pase en el menos tiempo que ser pueda,
sino es cuando el poeta escriba historia

en que hayan de pasar algunos años,
que esto podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende.

Así, en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Alfonso VIII es niño en la jornada primera, casa y se enamora de Raquel en la jornada II, y en la III los nobles asesinan a Raquel después de siete años de amores. Al comienzo de la jornada II de *La dama boba*, leemos a propósito del novio de la heroína:

En fin, ha pasado un mes
y no se casa Liseo,

y Finea, boba en las dos primeras jornadas, declara al empezar la tercera:

No ha dos meses que vivía
a las bestias tan igual. . .

Los coros que Shakespeare intercaló entre los actos del *Enrique V* para suplir espacio apelando a la imaginación del público, le cuentan además los hechos transcurridos en los entreactos. El monólogo del Tiempo en *El cuento de invierno*, IV, 1 (de autenticidad dudosa), no desconcierta al lector hispánico que recuerda parecidos subterfugios en *El rufián dichoso*, II, de Cervantes, en *El Perseo*, I, de Lope, en el *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, I, final, de Calderón, en la comedia *San Francisco de Borja*, III, 1, de Pedro de Fomperosa, basada, según parece, en una comedia perdida de Calderón.

La representación del tiempo en *La Celestina* está lejos de tal rigidez. Ante todo, no hay correspondencia estricta en la duración de las distintas acciones: Pármemo pronuncia su larga información sobre Celestina (I, 66) mientras ésta y Sempronio, que han llamado a la puerta, están aguardando a que se les abra, y es claro que en términos naturalistas la prolija biografía de Celestina no puede encajar en el intervalo entre su llamado y su entrada, aunque sí encaja impresionísticamente, enfocada como en un primer plano espacial. Lo mismo dígase de la larga esgrima entre Celestina y Pármemo (I, 93 y sigs.), que no guarda proporción matemática con el sencillo quehacer en que se supone ocupado entretanto a Calisto.³ La primera parte del acto II

³ Sintió bien la dificultad el autor del Argumento del acto I quien, en su empeño de hacer verosímil la sincronización, resume inexactamente el acto: "Entretanto que Sempronio está negociando con Celestina, Calisto está razonando con otro criado suyo, por nombre Pármemo. El qual razonamiento dura hasta que llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto". Del citado pasaje I, 66, se desprende con toda claridad que las razones entre Calisto y Pármemo comienzan cuando Celestina y Sempronio ya han llamado a la puerta. Análogamente, en la adaptación inglesa de 1707, pág. 19, para paliar la incongruencia del segundo pasaje (I, 93 y sigs.), Calisto presenta muy laboriosas excusas por su tardanza: *Dear Mother, a thousand Pardons; Sempronio had laid the key of my Scrutore out of the way, and till I could come to that and the Treasure, I durst not appear before you.*

—larga admonición de Sempronio sobre la liberalidad y la nobleza, orden de Calisto de apremiar a Celestina, escrúpulos del criado de dejarle solo, con el pro y contra de la soledad para el enamorado— se desarrolla toda en tanto que Celestina apenas se ha alejado de la casa de Calisto (III, 127). Mientras Elicia abre a Lucrecia, Areúsa tiene tiempo de lamentar elocuentemente la suerte de las mozas de servir (IX, 42 y sigs.). Calisto dice de los criados de quienes se ha separado antes de amanecer (XII, 99, 101): “No ha cuatro horas que de mí se despidieron”. Y en esas cuatro horas, Sempronio y Pármeno han ido de la casa de su amo a la de Celestina, han disputado y reñido con ella, la han asesinado, han sido cogidos, sentenciados, conducidos con pregón a la plaza pública, ejecutados y vistos por Sosia, que trae la noticia.

Comparable a la correlación impresionista y no objetiva de hechos dados en la *Tragicomedia* como coextensivos, es el tiempo implícito en varios momentos de la acción, pero no transcurrido ante el espectador, que el Profesor Gilman ha señalado por vez primera en su citado artículo, págs. 150 y sigs. En las palabras que Calisto y Pármeno cambian acerca de Celestina (I, 67 y sigs.), ambos proceden como si el mozo estuviese enterado del achaque amoroso del amo, y al resistirse a la labia de la vieja (I, 96), Pármeno demuestra hallarse muy al cabo de todas las circunstancias, aunque en escena no se ha mostrado cómo o cuándo haya adquirido tal conocimiento.⁴ En forma más clara todavía, Sempronio da a entender en el acto II, 116, que el devaneo a que se ha entregado Calisto en el anterior no es un hecho insólito; allí mismo (II, 121), y sin indicación expresa de que no se esté en el mismo día del comienzo, Pármeno se refiere al neblí, punto de partida del drama, como perdido “el otro día”. Al oír nombrar a Calisto, Melibea alude sarcásticamente al encuentro del acto I (IV, 180: “Éste es el que el otro día me vido e comenzó a desuarian conmigo en razones, haziendo mucho del galán”. Calisto declara que ve a la amada en sueños “tantas noches”, y se lamenta de lo largo de su pretensión (VI, 219 y sigs.). Melibea, a punto de descubrirse a Celestina, piensa que “jamás” ha querido descubrirse a la fiel Lucrecia (X, 54); cuando se da por vencida, confiesa (X, 64): “Muchos e muchos días son passados que esse noble cauallero me habló en amor”, y Lucrecia replica luego que se ha percatado de su pasión “antes de agora” (o “mucho antes de agora” en la versión interpolada, X, 67). Celestina subraya el tiempo, anterior a su intervención, en que Calisto sirvió en balde (XI, 74), y éste, al recibir el asentimiento de Melibea, decide dormir para compensar “a las passadas noches” (XI, 78). En la primera cita, ambos amantes se refieren a los muchos días de desdenes y resistencia (XIII, 88, 91, 92). En brazos de la amada, Calisto llama a ese tiempo “toda mi vida” (XIV, 126) y, por más que se descuenta su acostumbrada hipérbole, sería ridículo que hiciese tal declaración habiéndose enamorado la víspera. En la versión primitiva en dieciséis actos, en la que el héroe muere al salir del primer abrazo, Melibea cuenta a su padre (XX, 211): “Muchos días son passados, padre mío, que penaua por amor vn cauallero que se

⁴ Véase el minucioso análisis de M. J. Asensio, “A Rejoinder”, en *Hispanic Review*, XXI (1953), 47 y sigs.

llamaua Calisto". Cuando Pármeno recuerda a Celestina (VII, 243): "No ha mucho que me prometiste que me harías hauer a Areúsa", aquélla afirma "que más de tres xaques ha rescebido de mí sobre ello en tu ausencia", lo que no es mentira, pues justifica su visita a la moza diciéndole (VII, 250): "Ya sabes lo que de Pármeno te oue dicho". Y con todo, tales pláticas ni están representadas ni es fácil intercalarlas en la jornada de Celestina desplegada ante el lector.

El *Tractado de Centurio* usa con mayor libertad y claridad del tiempo implícito, de acciones que se han cumplido sin haberse representado. Al acabar el acto XIV, 139 y sig., parecería que Sosia y Tristán comentan el retiro de Calisto y la visita de las mochachas inmediatamente de la segunda cita y de la ejecución de Sempronio y Pármeno. Pero la visitada revela que hace unos ocho días no ha visto a estos últimos, y la visitante confirma que, a pesar de la muerte de sus servidores, Calisto ve "cada noche" a Melibea (XV, 146 y 150). Esa pausa se sitúa muy naturalmente en el mes que, según Melibea (XVI, 161), ha transcurrido desde la primera noche de amor, justamente el mes en que, con tesón exasperante, sus padres no piensan sino en casarla (XVI, 158) y en el que, debemos suponer por el lamento de la cortesana (XVII, 165), se ha venido abajo la próspera casa de Celestina. También alude el *Tractado de Centurio* a hechos no representados: Pleberio ha comenzado ya varias veces a tratar del casamiento de la hija (XVI, 156), aunque la *Tragicomedia* sólo presenta una. Es la escena más celebrada de las interpolaciones la que da una importante pauta para comprender la representación del tiempo: Calisto, conforme al testimonio objetivo de Sosia, ha visitado a Melibea durante su mes de amores unas ocho veces (XVII, 173: no todos los días, según declaran con idéntica exageración la amada, XVI, 161, y la envidiosa, XV, 150), pero —aunque parezca superfluo decirlo— sólo está representada *una* noche de amor, en cierto modo típica de todas aquellas escenas habidas en dicho mes. Y del mismo modo, aunque menos claramente indicado en la versión primitiva, el frenesí amoroso de Calisto en el acto I no es todo su frenesí, sino una muestra típica de los "muchos e muchos días" pasados entre el encuentro en el huerto y la intervención de Celestina, así como las palabras con que la vieja persuade a Areúsa (VII, 250 y sigs.) son uno más de esos "tres xaques" que se ufana de haberle dado.

Pienso que es pecado de injusticia contra los excelsos autores de la *Tragicomedia* concebir tal insistencia en el tiempo implícito como una falla mecánica (Gaspar de Barth, pág. 390; Bohigas, ed. citada, págs. XXXII y sigs.), como una estratagema —no un recurso artístico constante— empleada una sola vez para salir del atolladero (Asensio, "El tiempo en *La Celestina*", en *Hispanic Review*, XX, 1952, 42) o como una insuficiente conciencia de género literario (Gilman, *art. citado*, 153 y sigs.) o como una incapacidad de igualar el tiempo como duración psicológica con el tiempo como dimensión física (Gilman, *The art of "La Celestina"*, págs. 146 y sig.). No es lícito presumir error mientras quede a mano explicación que muestre propósito coherente en ese peculiarísimo proceder. Ahora bien: en el caso del acto II, 116, al que se refieren también muchas otras alusiones, habría contradicción si, tras hablar a Melibea en el

huerto, Calisto enviase en derechura por Celestina, como lo cuenta el argumento del acto I. Pero ya hemos visto que ese argumento se empeña en apretar la textura temporal de la obra aun a trueque de atropellar su contenido.⁵ No hay contradicción si entre el coloquio en el huerto y el llamado a Celestina ha transcurrido cierto tiempo en el que se alojan muchas escenas de aflicción amorosa como la representada (I, 34 y sigs.), el cortejo de Calisto y las repulsas de Melibea a que aluden los pasajes arriba reunidos. Pues, como han notado Gilman y Asensio, en la primera visita a la doncella, Celestina declara que Calisto lleva ocho días de dolor de muelas (IV, 187) y si no se admite intervalo, esto es, si Calisto ha hablado a Melibea ese mismo día, la mentira no puede ser más torpe, ya que el dolor que le “tiene derribado” (IV, 186), no le ha impedido su partida de caza ni su elocuente galanteo. Pero “muchos y muchos días” después del encuentro en el jardín y ocho antes de la intervención de Celestina se sitúa convenientemente el fingido dolor de muelas. La insistencia con que se alude a este compás de espera apunta al móvil del curioso procedimiento: hacer verosímil, dentro de su carácter, la entrega de Melibea, que resultaría inconcebible si, rechazando airadamente a Calisto a la mañana del primer día, se le rinde ciega a la tarde del día siguiente. La evolución psicológica de la doncella requiere el servicio amoroso de “muchos y muchos días” que va madurando su ánimo hasta el momento en que la habilidad de Celestina remata la ya resuelta partida. Y lo mismo en el caso de Areúsa: las alusiones a coloquios previos con ella indican que Rojas postula cierto tiempo para permitir un cambio de disposición en la moza, cambio que de parejo modo Celestina acelera brutalmente. Para la persuasión de Areúsa el tiempo requerido es, lógicamente, más breve, pues a la mediadora le tiene cuenta mostrar su eficacia.⁶

⁵ S. Gilman, “The «Argumentos» to *La Celestina*”, en *Romance Philology*, VIII (1954-55), 71-78, subraya con mucho acierto cómo los argumentos de la *Comedia* prestan atención muy preponderante a la acción —“los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta”—, mientras los de los actos interpolados en 1502 atienden más a los estados de ánimo. De ahí quizá la extraña preocupación que aquéllos muestran por el tiempo, no sólo en el acto I. En el II, por ejemplo, el argumento señala la premura de Calisto, pero no el tema de las conversaciones que constituyen el acto, y en el III menciona la demora de Celestina y no su diálogo con Sempronio ni su conjuro. No omite la reprensión por la tardanza al final del acto VIII ni deja de indicar el nuevo día al comienzo del VIII. El argumento del acto X destaca dos parejas de hechos simultáneos: “Mientra andan Celestina e Lucrecia por el camino, está hablando Melibea consigo misma” (lo cual no es muy verosímil si, como declara la vieja, IV, 159 y 162, la casa en que vive ahora está muy lejos de la de Melibea), y luego: “Veen venir a Alisa . . . Despidense”. El argumento del acto XI se afana por explicar cómo la llegada de Celestina coincide con la de los mozos que vienen a buscar a Calisto a la iglesia; el del acto XX no calla una circunstancia tan nimia como la prisa que Lucrecia da a Pleberio para que acuda al cuarto de Melibea. De esta preocupación encuentro un único ejemplo en los argumentos del *Tractado de Centurio*, a saber, el del acto XIV, que comienza por consignar la inquietud de Melibea por la tardanza de Calisto, y acaba recordando del largo soliloquio de éste sólo lo que concierne al tiempo: “quéxase por auer estado tan poca cantidad de tiempo con Melibea e ruego a Febo que cierre sus rayos, para hauer de restaurar su desseo”.

⁶ Para realzar el talento de la vieja, Pármemo exagera la rapidez con que ha logrado sus amores (VIII, 8 y 14): “¡Que vn tan excelente don sea por mí posseído, e quan presto pedido tan presto alcançado!.. Verás que tan continuo [trabajo] que ayer lo pensé: ya la

Una importante consecuencia se desprende de este rasgo: por demorada que sea, la acción de la *Tragicomedia* no representa compactamente lo que pasa desde que el neblí de Calisto penetra en el jardín de Melibea. Otras pruebas confirman el hecho de que los autores no se propusieron representar una secuencia naturalísticamente completa, por más que el comer, dormir, anochecer o amanecer que sirven de jalones den la ilusión de que todo se desarrolla a la vista del espectador ideal. Cada vez que un personaje narra una escena, agrega detalles indicativos de que la representación no es sino una selección (cf. más adelante, *La geminación*, pág. 272). Hay toda una serie de hechos que se dan por acontecidos aunque no se han desarrollado a la vista del lector-espectador. ¿Cuándo ha tenido noticia Pármeno, por ejemplo, de la dificultad amorosa de su amo y de la ayuda de Sempronio (I, 67 y 96)? ¿Cuándo ha averiguado Sempronio que Pármeno ha sido de niño criado de Celestina (VI, 205; VIII, 10)? ¿Cuándo ha dado la vieja “más de tres xaques” a Areúsa (VII, 244)? ¿Cuándo pudo Lucrecia enterar a Pleberio “por estenso” de la desventura de Melibea (XXI, 216)? Un caso palmario en su sencillez es el de Elicia cuando anuncia: “Madre, a la puerta llaman”, y luego observa: “O la boz me engaña o es mi prima Lucrecia” (IX, 41 y sig.); el texto de Rojas no trae aquí explícitamente palabras de Lucrecia, al punto de que en su adaptación Escobar y Pérez de la Ossa han suplido el llamado de Lucrecia: “Madre Celestina”, para hacer coincidir lo acontecido y su representación.

tengo por mía”. Esa fluctuación entre “ayer” y el tiempo en que se sitúan las varias conversaciones entre Celestina y Areúsa recuerda la del uso de “el otro día”, que en los actos II, 121, y IV, 180, designa el día relativamente alejado del encuentro en el huerto, y en XII, 104, es una referencia a lo representado como día anterior en V, 104, porque al contrario de lo que sucede en VIII, 8 y 14, Celestina tiene en ese momento fuerte interés en destacar lo vago de una promesa de pura cortesía que Sempronio por simpleza ha tomado al pie de la letra. Es digno de nota el frecuente uso de ese giro en la *Tragicomedia*. En español antiguo, “otro día” referido al futuro equivale a ‘mañana’ en sustitución de la voz patrimonial *cras*, que perdió terreno desde mediados del siglo XIV. Pero como la voz patrimonial *ayer* no se perdió, “otro día” referido al pasado no designa estrictamente el día anterior, sino un día cualquiera en un pasado cercano, como en provenzal antiguo *autrier*, *l'autre dia*, y en francés antiguo, *l'autrier*, *l'autre iur*. Precisamente, el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel (entre los siglos XII y XIII) muestra un uso de *l'autrier* para la representación del tiempo exactamente igual al de “el otro día” en *La Celestina*. Cuando el cristiano cautivo asegura que San Nicolás es infalible como guardián, el rey pagano, por vía de experimento, hace proclamar que su tesoro está abierto y cualquiera puede llevárselo con impunidad (ed. F. J. Warne, Oxford, 1951, vs. 526 y sigs.). Siguen sin ninguna indicación de tiempo una escena entre pregoneros y una larga escena entre tres ladrones, uno de los cuales trae la noticia de la proclama (vs. 770 y sigs.). Los ladrones roban el tesoro por la noche (vs. 995 y sigs.), y a la mañana siguiente (vs. 1187 y sigs.) el Senescal comunica el robo al Rey, quien llama airado al cautivo que le había predicado “el otro día” las virtudes de San Nicolás (vs. 1207 y sig.): *Che m'a fait li vilains kenus / Qui l'autrier me vint sarmonner*. Como el autor ha mostrado una sola sucesión de día-noche-mañana, podría creerse que aquí *l'autrier* equivale a un estricto ‘ayer’; pero la prueba de que no se trata de las veinticuatro horas anteriores sino de un pasado cercano de duración indeterminada es que, cuando a la orden del Rey, el Senescal va a buscar al cautivo, pregunta al carcelero (v. 1212): *Vit encore tes charteriers?*, lo que presupone un plazo mucho mayor que el representado explícitamente.

La acción representada en *La Celestina* no es, pues, la secuencia ininterrumpida de la realidad, sino una muestra típica de su serie. Ello explica otra peculiaridad, a primera vista desconcertante. Melibea, por ejemplo, escandalizada por el mensaje que le trae la tercera, declara estar avisada de quién era Celestina (IV, 180 y 184), aunque el texto de la *Tragicomedia* no trae tal aviso hasta el final del acto X, 68. No tiene sentido suponer que la joven profetiza en el acto IV lo que ha de ocurrir en el X; la explicación obvia es que Alisa, que tanto se jacta de su crianza de la hija (XVI, 163), la ha prevenido muchas veces, y el final del acto X no es más que una de todas esas preveniciones —soberbiamente escogida, ya que llega cuando Melibea está tan trastornada por su pasión que no tiene escrúpulo en responder a la solicitud de su madre con una odiosa mentira. No es preciso recurrir al subconsciente de la enamorada (S. de Madariaga, “Discurso sobre Melibea”, en *Sur*, X, 1941, 54) o a la mala memoria del autor (M. de Riquer, “Fernando de Rojas...”, pág. 389) para explicar los sarcasmos con que cubre a Calisto (IV, 179): “esse loco, saltaparedes, fantasma de noche”: más plausible es que se refiera a las rondas, diurnas o nocturnas, y a los esfuerzos por acercarse de que el amante insinúa muestra en el acto II, 123: “Por si passare por casa de mi señora...” (cf. también, VI, 220, y XI, 74). Tampoco goza de don profético Sempronio cuando no quiere dejar a Calisto para evitar los extremos que hace al quedar a solas (II, 116), aunque tal situación no se ha producido hasta ahora en la *Tragicomedia*. O cuando advierte al compañero alarmado por la propuesta de Calisto de quebrar las puertas (XII, 93): “Ella no consiente”, antes de que Melibea profiera su negativa: prueba de que las palabras de los amantes que leemos no son sino una muestra de su coloquio y no el coloquio entero. La moza afligida no puede prever, conociendo solamente la cita del acto XIV, que Calisto ve con regularidad a Melibea (XV, 150): lo dice porque las citas se han sucedido durante los ocho días notados en la conversación (XV, 146). Análogamente, resuelve dejar el luto mientras se dirige a la casa de su prima (XVII, 167), pero ya al entrar, su prima le dice (XVII, 168): “Véate Dios, que tanto plazer me hazes en venir como vienes, mudado el hábito de tristeza”: ni la visitada ha podido penetrar la decisión que al otro lado de su puerta acaba de tomar la visitante, ni ésta ha podido ejecutar en un instante, en la calle, los prolijos requisitos de su embellecimiento. Lo que pasa es que las dos escenas, inmediatas en la representación, no lo son en la realidad. El cambio de conducta de la moza requiere muchas meditaciones, muchos cotejos con el hábil proceder de su prima, tales como los que contiene su soliloquio del acto XVII. Los autores de la *Tragicomedia* muestran viva conciencia de lo inagotable de la realidad⁷ y de que su representación artística, por mucho que multiplique

⁷ Esa conciencia se proyecta también en la concepción de lo eventual. Al imaginar una posibilidad, se agolpan a la mente del autor un crecido número de situaciones que a veces se excluyen mutuamente: así, las tres maldiciones de Elicia (I, 61), la serie de los casos contingibles (III, 129 y sigs.), la de los peligros que retardan a Calisto (XIV, 124), la de sus tres desmanes imaginarios (XVI, 159). No puede menos de recordarse aquí el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera que, como tratado abstracto y no drama, es muy dado a catalogar el mayor número de posibilidades antes que a particularizar un caso concreto.

enfoques y acumule detalles que sugieren secuencia compacta, no es más que una selección de ilustraciones, por así decirlo, que nunca coincidirá con el nexo continuo de la vida. Por sabia y demorada que sea la pintura de las almas en sus parlamentos, éstos no son sino hitos alejados entre los cuales maduran y cambian los personajes.

Semejante representación del tiempo es esencial en la *Tragicomedia*, pues responde a dos móviles tan importantes en ella como el deseo de reflejar la realidad sugiriendo el espacio y tiempo adecuados para cada acción, y el deseo de verosimilitud psicológica, dando tiempo suficiente para la evolución del carácter de los personajes que cambian dentro del drama. Sirva de contraprueba el hecho de que, por no haber penetrado tan sutil técnica, Juan de Valdés censuraba a Melibea por haberse dejado "muy presto vencer" y Menéndez Pelayo abultó desmesuradamente el poder mágico de la alcahueta para paliar el viraje de la heroína en un día. Lo curioso es que en este respecto la *Tragicomedia*, lejos de presentar unidad, muestra visible diferencia en cada una de las tres partes que cronológicamente la componen.⁸ En el acto I, el del

Por ejemplo: el enamorado ama reinas o doncellas o la mujer de Rodrigo (I, 18, ed. Simpson, pág. 61); el galán ha hurtado frutas verdes y maduras, peras y peros, cidras, naranjas y limones (I, 25, pág. 82); el criado o amigo del perezoso le reclama para ir a consejo o a negociar o a decir misa (que a su vez puede ser la de prima o de maitines o de nona), y el perezoso responde con no menos diversas y excluyentes excusas (I, 36, pág. 100); la gallina perdida es "la rruvia de la calça berneja o la... cenizienta oscura... con la calça morada" (II, 1, pág. 124); la causa del ruido que aterra al flemático "el gato es que fuyó... , o la gallina es que tiene pepita... , o la mula es que come ceuada... , o dos anadones son que están... chapullando, o mi señora la vieja es que tose, o mi madre que cierce, o mi hermana que amasa, o la perrilla que se rasca..." (III, 9, págs. 230 y sig.).

Los críticos no están de acuerdo en la interpretación de tales diferencias, pero convienen en reconocerlas. Véase S. Gilman, "A propos of «El tiempo en *La Celestina*» by M. J. Asensio", en *Hispanic Review*, XXI (1953), 44: "¿Por qué no hay indicación del pasaje de este tiempo oculto hasta bien avanzado el acto II?" M. J. Asensio, "A Rejoinder", *ibidem*, pág. 49: "reiterando textualmente cuanto en el Auto I se nos ha hecho *vivir y sentir*, tenemos la *declaración* de Pármeno en el Auto II [el subrayado es mío]. Gilman, "El tiempo y el género literario en *La Celestina*", pág. 157: "El artista que era Fernando de Rojas... sabía intuitivamente que la entrega de Melibea, en los pocos días que le permitía la presentación dramática ininterrumpida, era artísticamente insostenible... Una nueva lectura de los pasajes que indican ensanchamiento del tiempo mostrará que, con una excepción, están ideados para alargar el intervalo entre el primer encuentro de Calisto y Melibea y la consumación de su amor. Esa excepción es la mención previa de Pármeno que hace *Celestina* a Areúsa. Por lo visto, Rojas sintió que aun en este caso era necesaria alguna prevención psicológica". *Ibidem*, pág. 154: "En las adiciones de 1502, escritas con mayor conciencia crítica [Rojas], interrumpió la continuidad entre los actos XV y XVI para permitir que pasase un mes entre las dos citas en el jardín". Asensio, "El tiempo en *La Celestina*", en *Hispanic Review*, XX (1952), 38: "el autor de ellas [las interpolaciones] es el único que ha señalado la existencia de esos días perdidos"; pág. 39: "A semejanza de lo ocurrido después de la escena del jardín del Auto I, la casi totalidad de este mes transcurre entre los autos XV y XVI". Dicho sea de paso, la afirmación de que en las interpolaciones el tiempo agregado se intercala entre los actos XV y XVI no toma en cuenta los ocho días que, según una de las mozas, han pasado entre la última vez que vio a los sirvientes y el instante en que su prima le trae la noticia de la ejecución (XV, 146), pues conforme a lo representado, esa última vez es el acto IX, dos días antes de la conversación del XV. En

“antiguo auctor”, el lector atento infiere hechos no representados y, en consecuencia, postula un lapso de tiempo transcurso el texto apenas indica sin contradicción. En los actos II-XVI, los personajes se refieren más explícita y frecuentemente al pasado, pero —salvo en la mentira de Celestina sobre los ocho días del dolor de muelas— en forma vaga (“antes de agora”, “el otro día”, “muchos y muchos días”), convirtiendo así varias acciones en típicas de una serie habitual (cf. *Introducción*, n.7, para el sutil cambio de I, 56, “pude” que traen las eds. de 1499 y 1501, en “puedo” que traen las de 1502), no representada, o dando por sentadas acciones de hecho no llevadas a la escena. En el *Tractado de Centurio* los usos del tiempo implícito no han variado, pero sí su expresión, notablemente más precisa e insistente. Parecería que la preocupación del tiempo ha pasado a primer plano, ya que es éste el motivo alegado para la inserción de los cinco actos en la versión de 1502: “miré a dónde la mayor parte acostaua —dice el Prólogo—, e hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes”. ¿Hay relación genética entre esas tres actitudes? Bien puede un mismo autor ir tomando conciencia de una técnica y afianzarse cada vez más en su manejo, pero también pudo Rojas, a la vista de las muestras de esa técnica en el acto I, concebir la idea de ahondarlas y sistematizarlas, transformándolas en un resorte para su demorada pintura de los caracteres, y también pudo él mismo o alguno de sus colaboradores advertir que el tránsito del tiempo era esencial no sólo al comienzo sino también en “el processo de su deleyte destes amantes”, y sentirse obligado a manifestar netamente su transcurso.

ANTECEDENTES

Nada hay en el teatro de la Antigüedad que haya podido inspirar la dolorosa y obsesiva conciencia del tiempo peculiar de *La Celestina*. En cuanto a su representación, es sabido que el drama antiguo tiende a concentrar la fábula en un día, si bien con muchas excepciones. La más franca es el *Amphitruo* de Plauto, donde Alcmena concibe al comienzo de la comedia y da a luz antes de terminada. Tampoco faltan en el teatro de Plauto acciones que se dan como simultáneas sin ser verosímilmente coextensivas en el tiempo, ni hechos no representados que para realizarse requieren un intervalo considerable entre los representados.⁹ Pero como a la vez abundan las indicaciones contradicto-

el *Tractado de Centurio*, el sentido del tiempo es demasiado esencial como para contentarse con el mecánico subterfugio de señalar su paso exclusivamente en los entreactos.

⁹ Acciones simultáneas no objetivamente coextensivas: *Casina*, vs. 531-562, el diálogo corresponde al tiempo pasado en el foro por Lisídamo, quien de regreso se lamenta de haber perdido allí el día; *Menæchmi*, vs. 444-465, el brevísimo soliloquio de Mesenión y el del Parásito ocupan en la escena el tiempo que pasa tras los bastidores Menecmo II comiendo con la cortesana. Tiempo implícito: *Captiui*, vs. 452-922, Filócrates va y vuelve de Etolia a Élide, viaje que en la Antigüedad hubiera llevado varios días, sin que se indique tan larga pausa en la acción; *Casina*, 758 y sigs., Lisídamo entra en su casa y en el verso siguiente sale ya la criada contando las burlas de que ha sido objeto (cf. *Captiui*, 908 y sigs.);

rías y confusas sobre el tiempo, no parece que las anteriores resulten de una técnica deliberada, sino del habitual desaliño del autor o del calco de sus originales. En cambio, las brechas que es preciso postular en la trama cuidada de las comedias de Terencio no pueden desdeñarse como antecedentes del tiempo implícito de *La Celestina*. A veces, Terencio se afana por marcar la correlación de las acciones: en la *Hecyra*, vs. 443 y 799, y en los *Adelphæ*, vs. 587 y 712, un personaje, al que se ha alejado so pretexto de un recado, al volver no deja de subrayar lo largo de su tarea, a fin de justificar todo lo representado en su ausencia. Pero otras, se sirve, al igual de Plauto, de un breve monólogo como equivalente de cualquier escena no representada. Así, en los *Adelphæ*, Hegión enter a Demea del abuso cometido por el hijo de éste contra sus parientas y va a visitarlas (v. 506); Demea, solo, recita cuatro versos y parte en busca de su hermano. En la escena inmediata (vs. 511 y sigs.), reaparece Hegión despidiéndose de sus parientas. ¿Cuándo se realizó la visita? Forzoso es suponer una correlación no objetiva entre la visita y el brevísimo soliloquio de Demea. Muy dignas de atención son las singularidades que ofrece hacia el final el *Heauton timorumenos*: Cremes, irritado por la conducta de su hijo Clitifón, advierte a su amigo Menedemo que fingirá desheredarle (vs. 941 y sigs.); a solas, prorrumpe en un monólogo de poco más de cinco versos con que acaba la escena. En la siguiente (vs. 954 y sigs.), sale ya Clitifón quejándose del castigo: hay que suponer, pues, un hiato entre estas dos escenas, tan inmediatas que hasta comparten un mismo verso, el 954. A continuación, el esclavo Siro pone en duda que Clitifón sea hijo de los que tiene por padres, y aduce como prueba que su madre, Sóstrata, no intercede por él (vs. 985-993): aquí también es forzoso suponer que ha transcurrido cierto tiempo durante el cual Sóstrata se ha enterado de que el joven ha incurrido en la cólera paterna y sin embargo, con sorpresa del esclavo, no interviene en su favor. Cabalmente, en la escena inmediata asistimos a su intervención: Sóstrata comunica alarmada a su marido que Clitifón cree no ser hijo de ellos (v. 1014). O sea: ha pasado cierto tiempo durante el cual la sospecha del joven ha llegado a oídos de su madre, aunque el espectador no lo ha presenciado. En la escena siguiente, Clitifón ruega a Sóstrata le diga cuáles son sus verdaderos padres (vs. 1024 y sigs.): a menos de creer que en el v. 1014 Sóstrata ha anticipado el futuro, debemos pensar que Clitifón la ha importunado ya muchas veces con la misma pregunta, y que esta escena es típica de la serie habitual que había llevado a Sóstrata a dar la alarma a su marido. Estamos ante el empleo del tiempo implícito para sugerir acción habitual, tal como lo ofrece *La Celestina*, II, 116, por ejemplo, si bien mirando solamente a la verosimilitud de la acción, no a la del cambio de carácter ni a la sugerencia de más incidentes. Pero las muestras de esta técnica en el teatro de Terencio son tan raras y

Cistellaria, 629 y sigs., la vieja Melenis entra en la casa en busca de Selenia, y en el v. 631 reaparece con ésta diciendo: "Te lo he contado todo"; *ibidem*, 774 y sig., entra Demifón admirándose de que en la calle todo el mundo comenta que ha aparecido su hija, lo que acaba de representarse en la escena inmediata anterior; *Menæchmi*, 875, el Viejo va a buscar al médico, y en el v. 882 ya está de vuelta, declarando que le duelen los ojos y el cuerpo de tanto aguardar al atareado médico.

accidentales que a lo sumo pudieron dar pie, con las mal ensambladas juntas de la comedia plautina, a un sentido más amplio del tiempo y a una independencia de sus correlaciones objetivas.

No sorprende que las comedias elegíacas en las que predomina la narración recurran a un largo y variable lapso de tiempo; lo sorprendente para el lector de nuestros días es que en las piezas decididamente dramáticas la concentración de la acción no es en manera alguna obligatoria. Un mismo autor, Vital de Blois, puede escribir el *Geta*, que no indica tiempo y “cabe” holgadamente en las clásicas veinticuatro horas, y la *Aulularia*, que indica pasaje de tiempo (v. 285), contiene escenas probablemente simultáneas y requiere un mínimo de ocho días. En las restantes, la acción se desarrolla en un día (*Denuncio sagaci*), en varios días (*Baucis et Traso*; *Pamphilus, Gliscerium et Birria*; *Paulinus et Polla*), en más de un mes (*Babio*), en todos los años que van del nacimiento a la preñez de la heroína (*Alda*). La comedia elegíaca no muestra, pues, preocupación por el tiempo ni se ha planteado conscientemente el problema de su representación artística: con más libertad aun que en lo que toca al lugar, en ella cada asunto presupone sencillamente su tiempo adecuado.

En el *Pamphilus*, la más perfecta y la más leída de las comedias elegíacas, la representación es continua; el personaje que tiene la palabra suele explicar su próxima acción o anunciar la presencia del interlocutor. Sólo unas pocas veces, cuando el curso de la acción es claro, se omite tal anuncio y las escenas se suceden sin marcar el implícito cambio de lugar o transcurso de tiempo (por ejemplo, vs. 338 y sig., 440 y sig.) pero, por otra parte, sin postular intervalo considerable. Un pasaje, con todo, merece discusión especial. Cuando Pánfilo pregunta si Galatea le ama, la Vieja responde con una descripción minuciosa de las señas de amor (vs. 507 y sigs.), en un presente de acción habitual no justificado por la única entrevista con Galatea representada hasta ahora (vs. 355 y sigs.), en la que la doncella se ha mostrado bastante cauta. Ni siquiera coincide visiblemente con la entrevista que sigue (vs. 568 y sigs.), pues en ella, aunque Galatea confiesa su pasión, no se mencionan las señas enumeradas. ¿Hay fundamento para pensar que esas señas, así como la confesión de Galatea de que su pena es larga (v. 627: *sic afflicta diu*), suponen necesariamente otras conversaciones intermedias entre las dos de hecho representadas, las cuales vendrían a ser muestras típicas de las muchas que requiere la seducción de Galatea? Creo que el evidente carácter de ejercicio retórico del *Pamphilus* y su escasísima atención a la realidad psicológica de los personajes excluyen tal conjetura. Aquí sí puede tratarse de una baja mecánica de atención: las señas de la enamorada constituyen una descripción francamente tópica,¹⁰ que el autor insertó sin cuidarse de la secuencia dra-

¹⁰ Véase E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, París, 1913, págs. 119 y 133 y sigs. Análogamente, el v. 565, *ut promisisti, sibi non medicina fuisti*, parece implicar un incidente no representado, pues Galatea no ha prometido ser el “remedio” de Pánfilo ni en la conversación con éste ni en la conversación primera con la Vieja. Pero E. Evesque, editor del *Pamphilus* en la colección *La “comédie latine” en France au XII^e siècle*, t. 2, pág. 215, n. 1, hace hincapié en el carácter tópico de la imagen *medicina*. Juan Ruiz debió de advertir la dificultad, porque en el pasaje corres-

mática, y el *sic afflicta diu* es también un lugar común de la confesión amorosa (cf. *Heroidas*, IV, 151 y sig.), que se ha deslizado inoportunamente.

También la historia de don Melón y doña Endrina en el *Libro de buen amor*, castiza paráfrasis del *Pamphilus*, retiene la enumeración de las señas de la enamorada (coplas 807^d y sigs.) sin correspondencia con las conversaciones desarrolladas (coplas 740 y sigs., 837 y sigs.). Pero, a diferencia del *Pamphilus*, la versión de Juan Ruiz insiste en alargar el tiempo de los amores. Doña Endrina pondera lo prolongado de su pena mucho más marcadamente que Galatea (coplas 852 y sigs., y sobre todo 854c y 855b):

con el mi amor quexoso fasta aquí he porfiado...
su porfía e su grand quexa ya me trae cansada.

Estas coplas no son pura amplificación del *sic afflicta diu* del original latino. La intención de crear tiempo es una nota nueva del Arcipreste, que le lleva a separarse manifiestamente del modelo. Al comienzo del *Pamphilus*, vs. 3 y 45, el héroe asegura no haber descubierto a nadie su amor, y al hablar con Galatea, afirma que es ésa la primera vez que lo hace (vs. 181 y sig.):

Vt te dilexi iam ter pertransiit annus,
uota nec ausus eram nostra referre tibi.

En cambio, por boca de don Melón y de doña Endrina, el Arcipreste repite que no ha habido entre ambos un solo coloquio —el representado—, sino varios, antes de que Trotaconventos tomara el pleito en sus expertas manos (coplas 602b, 740abc):

Muchas vezes ge lo dixé que finqué mal denostado...
Dixo doña Endrina: “Callad ese predicar,
que ya ese parlero me coidó engañar;
muchas otras vegadas me vino a retentar...”

Así, pues, en contradicción expresa con el *Pamphilus*, Juan Ruiz se esfuerza por abrir una larga perspectiva de tiempo que convierte la acción narrada en muestra y no reproducción entera de la serie real. Muy notable también es que, aun vertiendo casi textualmente el *Pamphilus* en el desenlace, introduce una de sus contadas modificaciones precisamente para crear un mínimo intervalo entre la segunda visita de Trotaconventos y el encuentro de las amantes (coplas 822 y sigs.: cf. *Pamphilus*, vs. 543 y sigs.). La innovación no es capricho momentáneo, porque el poeta ha subrayado la ilusión de tiempo indicando cuidadosamente la fecha, día y hora del encuentro (copla 871ab):

Después fue de Santiago otro día siguiente,
a hora de mediodía, quando yanta la gente.

pondiente, y en contraste con el tono concreto y pintoresco de su versión, ha suprimido aquella imagen: “De lo que le prometistes, non es cosa guardada” (636d).

e insistiendo no menos de tres veces en el día que ha intercalado entre las dos escenas, consecutivas en el modelo (coplas 867c, 868d y 869c):

“Señora, dixo la vieja, cras avremos buen vagar . . .”
 “Cras verná hablar con vusco, yo lo dexo recabddado”
 “Sed cras home . . .”

La insistencia de Juan Ruiz contrasta con la despreocupación de su modelo, donde Galatea despide a la Vieja, encargándole que ponga a prueba a Pánfilo y vuelva al día siguiente para contarle el resultado (v. 440), pero donde todo lo que sigue se sucede sin indicación de intervalo. El tiempo que ha intercalado Juan Ruiz es demasiado breve para que doña Endrina llegue naturalmente al consentimiento, evitando el atropello con que el *Pamphilus* corta el conflicto, pero por lo menos hace plausible el que acepte la invitación de Trotaconventos de ir a solazarse a su casa. Por grande que de hecho sea la diferencia entre el *Buen amor* y la *Tragicomedia* en cuanto a la representación del tiempo, asoma ya en el episodio citado el uso del tiempo implícito al servicio de la verosimilitud psicológica, característico de *La Celestina*.

La acogida de lo concreto y cotidiano en la comedia humanística corre parejas con la mayor conciencia de tiempo, que se exterioriza en formas semejantes, aunque no idénticas, a las de *La Celestina*. No se encuentra en aquélla la consideración elegíaca de lo efímero de la vida, y la prisa que hostiga a los personajes de la *Tragicomedia* suele limitarse a la impaciencia de los enamorados (*Paulus*, vs. 628 y sigs., 662 y sigs., 676 y sigs.; *Poliscena*, ap. *Hilarii Drudonis Practica*, págs. 156 y sig.; *Comœdia sine nomine*, 89 y sig.; *Poliodoros*, 188; *Ætheria*, vs. 126 y sigs.). *La Venexiana*, más sutil, procede indirectamente, mostrando la premura de Ángela en aderezar su alcoba (pág. 57), las preguntas de Valeria sobre la hora de la cita y su decisión de bajar al portal una hora antes de lo convenido (págs. 99 y sig.), mientras la impaciencia del gañán Bernardo subraya su indiferencia a la aventura sentimental en que tercia y su deseo de acabar con la faena (págs. 88 y sig., 92, 94, 119). Entre las comedias humanísticas que conozco, destacan el *Poliodoros* por su profusión de tiempos concretos,¹¹ y *La Venexiana* por asociar al drama las horas

¹¹ El protagonista entra en escena declarando haberse enamorado el día anterior (pág. 177), y a poco conviene con la vieja Calímaca cómo visitar a su amada al día siguiente (pág. 182), lo que en efecto se realiza. Este segundo día se da por acabado con la cena de Poliodoro (págs. 194 y 197). En el próximo (pág. 203), las partes se ponen de acuerdo; los amantes se reúnen de día y vuelven a verse de noche (págs. 215 y 225). A la mañana siguiente, Poliodoro va a pedir consejo a Calímaca (págs. 229 y 241); ese mismo día se conciertan las bodas de Climestra para dentro de ocho días. Expresiones concretas de tiempo: *Heri dum post cenam, ut fit, deambularem* (pág. 177); *Tu cras hora decima huc uenias* (pág. 182); *Hora decima iussit, necdum octaua est* (pág. 188); *Sed in Valeriam matrem meam que me exiit ad cenam uocatum* (pág. 194); *Herus nunc credo cenauit* (pág. 197); *Si heri ad me non uenisses* (pág. 203); *—Hac nocte me expectato. Quota hora? —Secunda* (pág. 215); *Arbitror illum esse quo heri unum tuli* (pág. 225); *Horam item circa tertiam noctis dixi iturum me* (pág. 225); *Fac ut hora secunda ante lucem presto sis* (pág. 226); *Poliodoros ad me in aurora uenit* (pág. 241).

del reloj con una eficacia sorprendentemente comparable a la de *La Celestina* (págs. 56, 59, 63, 67, 99); el desencanto de una espera inútil (págs. 68 y 70), el rápido paso de la noche amorosa (págs. 82, 88), la cita aguardada (pág. 100), se marcan con las campanadas cuya implacable regularidad realza el tumulto de esas vidas.

La libertad señalada en la comedia elegíaca caracteriza también la representación del tiempo en la humanística. La imitación deliberada de la comedia romana ha reducido a unas veinticuatro horas bastante agitadas la acción del *Paulus*, *Cauteraria*, *Philodoxus*, *Corallaria*, *Claudi duo*, *Chrysis*, *Ætheria*; el resto oscila entre varios días (*Poliscena*, *Philogenia*, *Poliodorus*, *La Venexiana*) y varios meses o años (*Emporia*, *Symmachus*, *Oratoria*, *Peregrinatio*, *Eugenius*, *Comœdia sine nomine*). Algunas comedias presentan no ya alternancia de distintos grupos de hablantes en una misma escena para sugerir simultaneidad (cf. *El lugar*, pág. 156), sino largas escenas independientes y desarrolladas en lugares distintos, pero que por su relación dentro de la obra deben concebirse como simultáneas: en el *Paulus*, vs. 560 y sigs., las palabras del protagonista, admirado de la ausencia de Hérotés, corresponden al soliloquio que éste pronuncia al volver, y luego el diálogo entre madre e hija, rumbo a la casa de Paulo, corresponde al diálogo entre éste, que las aguarda con impaciencia, y su confidente (vs. 636 y sigs.); en la *Peregrinatio*, la muerte de Eriquia en Inglaterra (págs. 196 y sigs.) es simultánea de las escenas desarrolladas en Grecia (pág. 204); en el *Poliodorus*, las escenas en que interviene el rústico Liburno (págs. 182 y sigs., 215 y sigs.) han de pensarse como simultáneas de las que despliegan los amores protagónicos, con las que convergen casi al final de la comedia (págs. 233 y sigs.); en la *Ætheria*, vs. 186 y sig., el criado, no hallando al personaje a quien busca, decide volver, y en el v. 224 el amo condena su tardanza: el Censor reprobó estos versos por contradictorios sin advertir que el autor había concebido como simultáneas las andanzas del criado y la espera del amo (cf. también vs. 187 y sig. y 1191 y sigs.); en *La Venexiana*, el monólogo de Oria en busca de Julio es simultáneo de la escena siguiente en que hablan Julio y Bernardo ya que, renovado el concierto entre estos dos, reaparece Oria para dar su mensaje (págs. 111 y sigs.). Mucho más rara es la correlación "impresionista" entre sucesos de diferente duración: la *Ætheria* presenta tres casos, dos de ellos agriamente notados por el censor (v. 169: *Non placet ut tam cito peruenerit ad ædes quæ longe aberant*; v. 979: *Huc tam cito rediit?* Cf. también vs. 1062 y sigs.). Varias comedias humanísticas suponen, a la manera del *Heauton timorumenos*, vs. 409 y sig., un intervalo entre dos escenas o actos contiguos: así el *Paulus* entre los actos IV y V, la *Poliscena* entre las escenas 12 y 13, la *Philogenia* entre las 4 y 5 (según resúmenes de Casas Homs, ed. del *Poliodorus*, págs. 45 y 53), *Emporia* entre las escenas 9 y 10, *Comœdia sine nomine* entre los actos I y II, IV y V. Sanesi, *La commedia*, pág. 162, advierte que en el *Epirota* de Tomás Medio el personaje epónimo acaba la escena 13 expresando su intención de dotar a la heroína, y la escena 14 comienza con el anuncio de que el desposorio ya está concertado. También *La Venexiana* presupone un intervalo de varias horas o de un día entre las escenas 3 y 4 del acto I, 1 y 2 del acto IV (donde el manuscrito

acota: *post illam multum interuallum*) y entre los actos IV y V. Además varias comedias postulan tiempo implícito en la acción misma: en el *Ianus sacerdos* (Sanesi, *La commedia*, págs. 108 y sig.) los estudiantes pillan in-fraganti al fraile vicioso y deliberan sobre su castigo en una burlesca asamblea que opta por la clemencia; pero en la escena subsiguiente el fraile declara que la asamblea no ha seguido inmediatamente a su prendimiento, antes bien ha sido el remate de los castigos infligidos y no representados. En la *Oratoria*, escena 3, pág. 161, el esclavo del noble napolitano ha dado en Venecia con la amada de su señor; en la escena 7, pág. 169, reaparece con su amo, quien se queja de las penalidades del viaje; ha de suponerse, pues, cierto tiempo durante el cual el criado notificó su descubrimiento y el amo partió de Nápoles para Venecia. En la *Peregrinatio*, escena 10, pág. 211, Ristes toma a su servicio al joven Clero; cuando ambos reaparecen (escena 12, págs. 213 y sigs.), la hijastra de Ristes muere de amores por el joven, y su criada dice que hace tres días que le ha visto. En el *Eugenius*, escena 17, pág. 277, se narran las bodas del protagonista con la desposada rica; en la escena inmediata siguiente, pág. 278, ésta riñe con su suegro “como siempre” (*quæ cum socero semper litiges*) y los mutuos reproches dejan traslucir claramente cierto tiempo de convivencia: estamos, pues, ante un caso inequívoco de tiempo implícito y acción típica de una serie habitual. En la *Comœdia sine nomine*, pág. 72, un personaje, al aparecer por primera vez, explica que vuelve a rondar cierta casa para contemplar a la forastera que ha visto hace tres días, con lo que da a entender no sólo dicho período, sino toda una escena importante para la marcha de la acción, aunque no representada. Más adelante, pág. 103, la heroína sitúa en un “anteayer” una actuación suya que parecería inmediatamente anterior; tampoco hay indicación expresa de tránsito de tiempo entre la escena 1 y la 3 del acto VI, págs. 121 y sigs., entre las cuales media todo un mes, según declaración del diálogo, pág. 125. El *Poliodorus* presenta dos hiatos en la acción. El primero, pág. 214, se desprende de las palabras de los protagonistas (—...*nosmet ipsos oblectemur*... —...*satis nos inuicem oblectauimus*...), que implican una escena no representada, como en *Celestina*, XIV, 128 y 129. El segundo es el plazo de ocho días que los enamorados estipulan antes de que Climestra case con el rústico Liburno (pág. 231 y 242) y que, por consiguiente, transcurre entre las dos últimas escenas (págs. 243 y sig.). En una situación muy semejante a la del *Poliodorus*, pág. 214 y *Celestina*, XIV, 128 y 129, el manuscrito de *La Venexiana* acota un hiato en la acción (pág. 80: *alquantulum postea*; de idéntico recurso para idéntica situación echa mano Galdós en *Realidad*, II, 9, y V, 3). Más complejo es el caso del acto IV: en la primera escena, pág. 97, Oria busca a Julio, que ha faltado a la cita con Valeria; en la segunda, págs. 97 y sigs., *post illam multum interuallum*, Julio decide zafarse cortésmente de su compromiso con Valeria; en la tercera, págs. 99 y sigs., Valeria y Oria discuten la nueva promesa de Julio de acudir ese día, es decir, entre la escena segunda y la tercera los dos soliloqui-

zantes se han encontrado y han ajustado la entrevista que aquí se da por convenida.¹²

Por otra parte, la comedia humanística, con su libre representación del tiempo, que apela a la imaginación del lector o espectador antes que forzar la lógica de los acontecimientos, se respalda en el teatro medieval en lengua vulgar, según demuestra una ojeada a algunas de sus obras más representativas. El *Jeu d'Adam et Eve* es tan ajeno a toda indicación de tiempo y tan compacto en su desarrollo como el probablemente coetáneo *Geta*, pero el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel se mueve tan libremente en el espacio como en el tiempo. El mensajero convoca a los emires de lejanas tierras en los vs. 315 y sigs., que se suceden sin indicar lapso transcurrido; sólo a su vuelta alude a la larga cabalgata a toda espuela (vs. 342 y sig.); uno de los emires deja entrever las muchas jornadas que han mediado entre su convocación y su llegada (vs. 359 y sig.), y ya se ha visto (n. 6) el uso de *l'autrier* para sugerir un indeterminado pasado cercano. El *Miracle de Théophile* de Rutebeuf muestra el manejo muy seguro del tiempo implícito y de la serie habitual tipificada por una sola acción: luego de pactar con el Diablo, Teófilo recobra su cargo y arma penitencia a los clérigos (ed. G. Frank, París, 1925, vs. 320-383); inmediatamente después (vs. 384 y sigs.), implora arrepentido a la Virgen y confiesa que ha obedecido al Diablo más de siete años (v. 404): así, pues, la devolución de su cargo y la penitencia con los clérigos deben entenderse como muestras típicas de las ventajas materiales y de las iniquidades que han valido a Teófilo los siete años de descarrío. En obras posteriores, más extensas y ambiciosas, la técnica de la representación del tiempo es distinta. La *Estoire de Griseldis*, que abarca un ámbito de unos trece años (v. 1852) y prodiga las notas de tiempo concreto (vs. 516, 617, 631, 1506, 1508, 1583, 1852), no despliega su argumento de modo continuo, antes lo recorta en buen número de escenas, indicando el tiempo transcurrido entre ellas mediante referencias del diálogo al nacimiento, crianza y desaparición de los hijos de la heroína (vs. 1087, 1260, 1314, 1361, 1494, 1528, 1631). Tal discontinuidad caracteriza también los misterios cíclicos del siglo xv, por el mismo hecho de que sus autores cuentan con que el público conoce la ilación de la historia. Aparte esta técnica, que perduró más allá del Renacimiento (cf. "*La Celestina*" ¿diálogo puro?, pág. 75 y sig.), los misterios cíclicos gustan de disponer en escenas simultáneas sus frondosas historias. En el *Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban, por ejemplo, la larga actuación del Niño entre los Doctores (vs. 8642-9143) corresponde a la búsqueda angustiada de María y José (vs. 9144-9524); luego ambas situaciones alternan más brevemente hasta coincidir en los vs. 9863 y sigs. Y de igual modo

¹² La tragedia humanística ofrece interesantes paralelos. La *Progne* de Gregorio Corrarío implica un largo intervalo entre los actos II y III, y también debe suponerse que ha transcurrido cierto tiempo entre la escena en que Progne decide ir en busca de su hermana simulando una bacanal, y la escena contigua en que lleva a cabo su traza (A. Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV^e et au XV^e siècle*, París, 1852, págs. 69 y 71). En el *Fernandus servatus* de Carlos y Marcelino Verardi, Rufo corre a asesinar a Fernando el Católico por impulso de Tisífone, mientras la Furia se felicita de su éxito; pero el atentado no se representa, y en la escena siguiente, ya sale Isabel la Católica, desolada por la herida del Rey (ed. H. Thomas en *Revue Hispanique*, XXXII, 1914, 448-450).

están pensadas como simultáneas la mensajería y deliberaciones de Caifás (vs. 15.346-15.373 y 15.508 y sigs.) y la despedida y plegaria de la Virgen (vs. 15.374-15.507), el interrogatorio de Jesús en alternancia con la actuación de San Juan y San Pedro entre los criados del Sumo Sacerdote (vs. 19.422 y sigs.). El *Mystère de la Passion* de Jean Michel, amplificación del de Gréban, parece más aficionado aún a esta técnica, quizá precisamente en razón de su mayor longitud, y a veces la aplica a situaciones enteramente inconexas, como la mundanidad de la Magdalena y la Transfiguración. Además, Michel suele tomar de muy lejos la actuación de personajes que sólo inciden en la historia principal ya adelantado el drama: tal es el caso de Judas, cuyo parricidio e incesto se representan detalladamente (compárese lo observado sobre la intervención de Liburno en el *Poliodoros*). También ofrece el teatro medieval algún ejemplo notable de correspondencia “impresionista” entre acciones dadas como coextensivas. En el *Mystère du siège d'Orléans* (¿hacia 1435?), el Rey, en coloquio con Juana de Arco, despacha desde Chinon un mensajero a la iglesia de Santa Catalina de Fierbois, a buscar la espada que ha indicado la Doncella (ed. F. Guessard y E. de Certain, París, 1862, vs. 10.475-10.532) y continúa el coloquio (vs. 10.533-10.565); el mensajero, una vez llegado a la iglesia, debe vencer la resistencia y demora del sacerdote, pero al fin la espada aparece, y mensajero y sacerdote la alaban a porfía (vs. 10.566-10.614); el mensajero llega a Chinon y entrega la espada al Rey y a Juana, a quienes encuentra en la misma conversación en que les ha dejado (vs. 10.615 y sigs.). Compárese la siguiente aco-tación de la comedia de Lope (?) *La reina doña María*, I (Academia, t. 8, pág. 607): “Mientras están hablando, vaya un Nuncio a un Cardenal, y él al Papa”. Ni siquiera falta en el teatro medieval la hora expresada en términos mitológicos, propia de la poesía narrativa antigua, y que *La Celestina* rechaza: así, Anás, en el *Mystère de la Passion* de Gréban, vs. 20.145 y sigs., señala el amanecer por referencia a Febo, Faetón, Héspero y Aurora.

Como en la representación del lugar, también en la del tiempo, la libertad espontánea del teatro de la Edad Media constituye la regla general más bien que la excepción. La excepción es el teatro grecorromano, con su tendencia a la concentrada esquematización en todos sus elementos, falseada en el siglo xvi por la aspiración de los críticos a hacer coincidir el lugar y tiempo del drama con el lugar y tiempo del espectador. No puede negarse, en vista de los casos aducidos, que la libre concepción del tiempo en *La Celestina* y los resortes para su representación —tan inexplicables dentro del drama de los siglos modernos— son herencia de los medievales, y es oportuno recordar que, si bien en forma menos destacada, se encuentran también en el drama shakespiriano.¹³

¹³ Cf. T. Spencer, *Shakespeare and the nature of man*, pág. 108 y nota, sobre tiempo sugerido y tiempo expresado (así como sobre el uso concreto de detalles numéricos, a veces contradictorios entre sí), en el teatro de Shakespeare y particularmente en *Hamlet*. Extraordinariamente semejante al tiempo implícito y acción repetida en *La Celestina* es el procedimiento de Shakespeare en su comedia juvenil *Los dos gentileshombres de Verona*: el Duque ordena a Proteo hablar a Silvia difamando a Valentín y recomendando a Turio, lo que cuadra con el propósito de Proteo de enamorar a la joven en provecho propio (III, 2); al reaparecer (IV, 2), Proteo se lamenta de que siempre que ha hablado a Silvia, ésta le ha rechazado,

Lo peculiar de *La Celestina* consiste en adoptar flexiblemente la práctica de la comedia humanística, conciliación de la estructura orgánica y cerrada de la "terenciana obra" con la estructura episódica y abierta del teatro medieval,¹⁴ y transformarla en una compleja maestría, emanada de esa conciencia del paso del tiempo que no comparte con ninguno de sus antecedentes, antiguos o medievales.

Pienso, en cambio, que en cuanto a sentido y representación del tiempo, puede descartarse sin vacilación todo enlace con el género novelístico. Pues la novela que conocían los autores de *La Celestina* —y claro es que no interesa aquí la de Stendhal ni la de Dostoyevski— no revela tal sentido ni tal técnica, ni los presuponen en la correlación de las situaciones ni en el desarrollo de los caracteres. En los libros de caballerías las cosas se suceden linealmente; damas y caballeros se enamoran a primera vista: un cambio excepcional de odio en amor, como el de Iseo, se justifica por un brebaje mágico, esto es, soslayando la evolución psicológica. La novela sentimental, aun la *Fiammetta*, que descuella en el miniaturismo introspectivo, no presenta un cambio psíquico radical comparable al de Melibea: el tiempo alarga la espera de Fiammetta, hace más vacía su vida, pero no es condición imprescindible del proceso descrito pues, más exactamente, no hay proceso sino repetición desconsoladora de un mismo lánguido estado de ánimo.¹⁵ Euríalo y Lucrecia, en la obrilla de Eneas

y a continuación tiene lugar la única escena de la comedia, muestra típica de la serie aludida, en que el traidor habla a la dama y ella, en efecto, le rechaza. H. W. Sams, "The dual time scheme in Chaucer's *Troilus and Criseyde*", en *Modern Language Notes*, LVI (1941), 94-100, observa que Chaucer introduce dos sistemas concéntricos de tiempo, y apunta como posible explicación el deseo de dar impresión de actualidad y de justificar psicológicamente el cambio afectivo de la heroína.

¹⁴ De ahí que la *Tragicomedia*, alineándose decididamente en la tradición antigua y no en la medieval, exponga una historia enteramente inteligible por su texto mismo, sin desgranarla en escenas independientes con motivaciones externas a él (cf. pág. 75 y, más adelante, *La motivación, La trama de "La Celestina"*, págs. 230 y sigs.). También demuestra su esmero en la cohesión de la fábula el rechazo de escenas simultáneas inconexas. Véase, por ejemplo, el acto XIX y sig.: después que las palabras de Calisto nos advierten que ha llegado al jardín ("Poned, moços, la escala..."), oímos a Melibea decir: "Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oyrte mientras viene aquel señor..." Con su adverbio, Melibea da a entender que el canto de Lucrecia corresponde en duración al diálogo de los sirvientes que acompañan a Calisto en su camino, pero lo que de hecho se representa es la situación predilecta que opone dos grupos de hablantes en lugares contiguos, y no la floja sucesión de escenas inconexas sin más vinculación que la casual coincidencia en el tiempo. Recuérdese también el empeño del argumentista, señalado en la n. 5, de marcar la supuesta simultaneidad de las acciones al comienzo de los actos X y XI.

¹⁵ No se me escapa una aparente semejanza con la técnica señalada en el *Heauton timorumenos*, en algunas comedias humanísticas y en *La Celestina*: Fiammetta, ya abandonada, se goza dolorosamente en volver a ver personas y sucesos con los que ha estado asociado Pánfilo (III: compañeros; IV: el balneario de Bayas, unas bodas, el jurado de un torneo). Como los dos primeros libros, cuando Pánfilo está presente, no mencionan tales personas ni sucesos, fuerza es colegir que la narración no registra todo lo acontecido en el período que abarca. La diferencia radical entre este tiempo implícito y el de las obras dramáticas enumeradas estriba en que los hechos insertados en el recuerdo de Fiammetta carecen de toda función orgánica. Sin los "tres xaques" de Celestina, sin los "muchos e muchos días" transcurridos desde el encuentro en el jardín, sería arbitrario el proceder de

Silvio Piccolomini, se inflaman recíproca y simultáneamente la primera vez que se ven, tal y como en los libros de caballerías: el tiempo, indicado a veces concretamente, es en esencia ajeno a su pasión. Ni puede decirse que haya desarrollo de sentimientos que postule tiempo en la *Cárcel de amor*. Al contrario: su falla más obvia es la arbitrariedad con que la heroína desdeña, ama y desama, falla tanto más obvia cuanto el autor se esfuerza por pintar una evolución de la que únicamente logra fijar los convencionales signos físicos (ed. S. Gili y Gaya, Madrid, 1950, págs. 132 y 143 y sig.), para luego desdecirse y asegurar que Lauréola no se ha enamorado. Menos todavía se proyecta en el tiempo el pálido amor de Arnalte y Lucenda: el proceder de la dama es extrañamente caprichoso, sin justificación íntima, mientras el del galán es fijo desde el comienzo. Aunque se hable de transcurso de tiempo, el final de la novela pinta la misma situación del principio: nada ha pasado ni cambiado. El desarrollo psicológico, la perspectiva en el tiempo, los personajes con pasado individual —que hoy nos parecen inherentes al género novelístico— se encuentran en la *Tragicomedia* siglos antes que en la novela europea.

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

Por lo general, las imitaciones no muestran la sensibilidad del original al paso del tiempo ni al problema literario de su representación. No obstante, el remedo de situaciones trae aparejada la indicación del tiempo, más o menos abundante según el carácter de cada obra: mínima en la abstracta y sentimental *Penitencia de amor*, excesiva en la prolija y desvergonzada *Comedia Florinea*. Una de las más repetidas de esas situaciones es la hora de la cita y su discusión (*Comedia Thebayda*, pág. 347; *Penitencia de amor*, 46; *Segunda Celestina*, 32; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 144; *Tragedia Policiana*, 39b; *Comedia Tideia*, vs. 1768 y sigs.; *Comedia Florinea*, págs. 233b, 266b y 306a; *Comedia Selvagia*, 214 y 260 y, por último, la broma de *La Lena*, 404). También es frecuente la indicación de los tiempos del día, sobre todo mediante los actos de comer y dormir, ya que las imitaciones suelen complacerse más que el modelo en escenas de comilona y lascivia. Salas Barbadillo, cuyo teatro en prosa no muestra en conjunto diferencia señalada con la comedia del Siglo de Oro en este respecto, se singulariza en *La sabia Flora Malsabidilla* por marcar puntualmente el tiempo por medio de las comidas (págs. 315 y sigs., 380, 395, 403, 417) y de la indicación detenida del anochecer y el amanecer (págs. 335, 348, 383, 452, 472, 476, 479). Algunas imitaciones agrandan el ámbito temporal de la obra con alusiones al pasado de sus personajes (*Segunda Celestina*, págs. 65 y sigs., 72, 94, 101 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 34 y sigs., 60, 225, 268; *Comedia Selvagia*, 235 y sigs. y sobre todo *La Lena*, 391b y sig., 393b, 394a, 395b, 401a). Apenas se vislumbra el sentimiento de lo transitorio del

Areúsa y de Melibea e incoherente su carácter. Pero los hechos evocados por Fiammetta son brechas aisladas e innecesarias que se abren de pronto en el pasado sin más fin que el de nutrir la desolación de la heroína con la minucia inagotable del recuerdo.

tiempo, y las raras veces que se expresa es como pieza de sermón, en la prédica del ayo (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 124 y sig.) o, en la del amigo consejero (*Comedia Eufrosina*, 355 y sig.), no como sentir general de todos los personajes. En conjunto, es también menos frecuente la mención de la hora de reloj y falta totalmente el poético enfrentarse con este último. La expresión del tiempo mediante perífrasis astronómica y mitológica se repite hasta la saciedad, en boca de toda suerte de personajes, no sólo en la del culto enamorado (*Comedia Thebayda*, págs. 134, 229 y sig., 354, 358, 375, 461; *Comedia Seraphina*, 313, 356, 396; *La Lozana andaluza*, pág. 223; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 144 y sig., 206 y sig.; *Comedia Selvagia*, 53, 90, 171; y, a la zaga del original, VIII, 22, la burla del tema en las comedias *Thebayda*, 451 y *Selvagia*, 135): es éste uno de tantos contrastes con las imitaciones que permite acotar cuánto hay de intencionado y personal en las soluciones artísticas de *La Celestina*.

En cuanto a la representación del tiempo dentro del drama, algunas imitaciones conciliaron el decoro psicológico de la heroína con el breve plazo concedido a la acción dramática, suponiendo que el héroe no se enamora en escena, como Calisto, sino antes de comenzar la acción: así las comedias *Thebayda*, *Seraphina*, *Ypólita*, *Segunda Celestina*, *Tidea*, *Tesorina*, *Vidriana*, *Florinea*, *Selvagia*,¹⁶ *Doleria* y *Lena*. Las imitaciones de desenlace trágico, como la *Penitencia de amor*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y la *Tragedia Policiana*, han optado por ceñirse claramente a un tiempo breve y bien marcado (al extremo de que en la *Tragedia Policiana*, 12a, pueden percibirse acciones coextensivas), sin duda con la intención de subrayar lo pasajero del goce, y a este contraste moral han sacrificado la verosimilitud del carácter de la heroína que, sin adecuada transición, se muestra ya zahareña, ya apasionada. La *Comedia Eufrosina* es la que zanja más airosamente la dificultad, esparciendo en sus despaciosas conversaciones vagas notas de tiempo.¹⁷

En las imitaciones del primer tipo, no puede hablarse de tiempo implícito, ya que el ámbito de su acción es indefinido. En cambio, presentan varios

¹⁶ Esta imitación tiene argumento doble, con *quid pro quo* y anagnórisis final, a la manera de la comedia italiana. El autor esquivó la dificultad de mostrar la evolución sentimental de las heroínas presentando a uno de los galanes enamorado antes de comenzar la acción ("Resuenen ya mis enormes y rabiosas querellas, rompiendo el velo del sufrimiento con que *hasta hoy* forzosamente han sido detenidas", pág.1) y luego unido a su dama por vía legal, sin pintar la reacción de ella. El otro galán se enamora en escena (págs. 94 y sigs.), pero su amada se ha enamorado de él mucho antes (págs. 65 y sigs.), de suerte que tampoco traza el autor la evolución de sus afectos. Algunos críticos han zanjado la dificultad del cambio pasional de Melibea suponiendo asimismo a Calisto enamorado antes de comenzar la acción: así, Reynier, *Les origines du roman réaliste*, pág. 288.

¹⁷ Pág. 29: "Fuy ontem vella; pera me ver qual me vejo, porque vi a senhora Eufrosina . . .". Pág. 78: "Meu amo Zelótypo anda muyto sentido de poucos dias por caa". Pág. 90: "Eu nam posso entender o qu'ele faz ou no que anda de poucos dias por caa, porque todas as noytes vay fora. . ." Llamado por su prima y tercera, Zelótypo le halla "graça e galsalhado diferente doutros dias" (pág. 267). Los amores se cumplen "nestes dias de sua ausencia de Dom Carlos" (pág. 329); han pasado varios días desde que éste partió de su quinta (pág. 345); al segundo de su llegada, se ha enterado del desposorio secreto de Eufrosina (pág. 350).

casos aquellas que indican claramente el transcurso de cada día. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 12, el paje promete al recibir la confidencia de su amo: "Mañana te doy la respuesta." Pero al darla, pregunta aquél (pág. 16): "¿Qué alegría puede tener aquel que los días vive con trabajos y las noches vela con pesares y tormento?" En este mismo día Lisandro llora las penas "que la hermosa Roselia me causó desde el día que la vi" (pág. 66). Aunque no hay indicación de que haya pasado más de un día entre el encuentro de los jóvenes y la embajada de la medianera, y dos entre aquél y la noche de amor, los amantes lo dan como lejano (págs. 93, 185, 213) y, al volver a casa, Lisandro decide satisfacer "a las noches passadas" (pág. 218): verdad es que todos estos pasajes pertenecen a situaciones calcadas sobre el modelo, a veces literalmente (pág. 93 = *Celestina*, IV, 180; pág. 185 = *Celestina*, X, 64; pág. 218 = *Celestina*, XI, 78). En la *Tragedia Policiano*, al día siguiente de enamorarse el protagonista y pedir ayuda a sus pajes, uno de éstos dice que el otro sabe de los amores porque "tú se lo has contado y avn le has llevado mil veces...". Si estas palabras no son pura hipérbole, probablemente valgan como rasgo humorístico para pintar la distracción del enamorado, a quien sus servidores hacen creer lo que les viene en gana (cf. *Celestina*, VIII, 17 y sig.). Por otra parte, como varias de las obras que colocan el comienzo de los amores mucho antes del drama tampoco han renunciado a referirse una que otra vez a los muchos días que transcurren dentro de él (*Segunda Celestina*, 14; *Lena*, 423), no es seguro que todas estas alusiones importen algo más que apego mecánico a situaciones y giros muy significativos en el incomprendido modelo.

Caso aparte es *La Dorotea*, quizá todavía más trágicamente sensible que *La Celestina* al correr del tiempo, enemigo de la juventud y de la belleza: tal es la nota con que empieza y acaba, y que esparce infinidad de veces en los cinco actos.¹⁸ Los accidentados amores, muy distintos de la arrolladora pasión de Calisto y Melibea, reducen la impaciencia, la atención febril a la hora fijada y la consiguiente poetización del reloj; pero el gusto por la pintura del ambiente concreto hace frecuente la notación de los momentos del día y aun de las horas del reloj. Más que la misma *Celestina*, la "historia verdadera" que es *La Dorotea* despliega la biografía individual de los personajes, y hasta anuncia las fortunas futuras de los principales valiéndose de los horóscopos del astrólogo César.¹⁹ En contraste con los imitadores, Lope tenía que abarcar

¹⁸ I, 1: "La hermosura, ¿es pilar de iglesia o solar de montaña que se resiste al tiempo para cuyas injurias ninguna cosa mortal tiene defensa?"; V, 10: "¡Ay, Gerarda! Si hablamos de veras, ¿qué viene a ser esta vida sino vn breue camino para la muerte?... ¿Quién hay que sepa si ha de anochecer la mañana que se leuanta? Toda la vida es vn día: ayer fuiste moça, y oy no te atreues a tomar el espejo, por no ser la primera que te aborrezcas: más justo es agradecer los desengaños que la hermosura. Todo llega, todo cansa, todo se acaba" Cf. también I, 2, 3 y 5; II, 4; III, 3, 5 y 7; V, 6 y 9. Véase A. S. Trueblood, "Espacio, tiempo y género en *La Dorotea*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), 189-193.

¹⁹ I, 2: Dorotea retrata las mañas de Gerarda y alude a su intervención en un hecho no aclarado en el texto ("Ella fue por quien conociste al Conde"); I, 5: Dorotea y don Fernando recuerdan circunstancias de los años pasados; I, 7 (cf. V, 9): alusión al marido difunto de Dorotea; II, 3: retrato de don Fernando imberbe; III, 7: don Fernando evoca momentos de su amor correspondido; IV, 1: Dorotea recuerda el bofetón de don Fernando y sus extremos

forzosamente un largo período de tiempo, y no para mostrar la variación de los caracteres, como *La Celestina*, sino porque la razón autobiográfica de *La Dorotea* le imponía muchos años de amores. Por lo mismo que su motivo era ese dato personal, externo al drama, Lope recurre a medios no dramáticos. Uno, que emplea con gran variedad, es el comentario o la alusión al pasado: Gerarda pinta el fausto de Dorotea antes de conocer a don Fernando, y el amor que ha inspirado a don Bela “desde las passadas fiestas” (I, 5). Dorotea cuenta los empeños en que se ha visto por su galán pobre (I, 5); don Fernando, las circunstancias en que comenzó sus relaciones con ella (I, 5). Después de reñir con Dorotea, don Fernando repasa sus cartas y versos (I, 5), como Dorotea, después de romper su retrato, relee sus cartas (V, 5). Marfisa comenta la carta que don Fernando ha escrito a su rival (IV, 7) y, señaladamente, don Fernando narra en el Prado las peripecias de sus cinco años de amores (IV, 1).

Además, en *La Dorotea* Lope usa sistemáticamente (con la excepción del acto III) el medio que el *Arte nuevo* preconiza para la comedia, esto es, salva sus escrúpulos aristotélicos (III, 4 y V, 3) respetando en cada acto la prescrita unidad de tiempo y relegando al intervalo entre acto y acto las series de hechos que rebasan las veinticuatro horas concedidas, y que luego algún personaje halla oportunidad de narrar. Así, el acto primero comienza por la mañana (I, 4) y acaba a las dos de la tarde (I, 8), cuando al ver partir a don Fernando, Dorotea traga su sortija y enferma. El acto segundo también comienza de mañana, ya que en la primera escena, don Bela anuncia que visitará a Dorotea a las tres de la tarde, y acaba unas horas después, con la cena de las mujeres (II, 6). El acto tercero, en cambio, comienza la mañana del regreso de don Fernando (III, 1), interpone algunos días, marcados por sus confidencias sobre cómo pasa su vida en Madrid y por la novena de Ludovico (III, 4), y acaba a la noche correspondiente a esta escena, cuando los dos rivales cruzan las espadas a la reja de Dorotea (III, 5). El acto cuarto comienza con el paseo matinal por el Prado (IV, 1) y acaba a la tarde del mismo día, cuando don Fernando topa con Marfisa, y cree que es Dorotea, a quien su madre “habrá reñido la tardanza” (IV, 8). El quinto se extiende desde la mañana en que Gerarda enumera sus preparativos de almuerzo (V, 2) y César promete volver a la tarde o al día siguiente con el horóscopo (V, 3) hasta la mañana en que efectivamente vuelve con él (V, 8). Con idéntico rigor están marcados los largos intervalos: entre el acto primero y el segundo se coloca la enfermedad de Dorotea (II, 1 y 2 y, sobre todo, relato de III, 4). Entre el acto segundo y el tercero, don Bela (que ha visitado por primera vez a Dorotea en la penúltima escena del acto segundo), la ve y obsequia regularmente (relato de III, 4). Desde el acto primero al tercero han transcurrido los tres meses que don Fernando pasa en Sevilla, Cádiz y Sanlúcar (relatos de III, 4, y de IV, 1). Entre

de arrepentimiento; IV, 6: Gerarda traza el virtuoso pasado de Felipa; IV, 8: Marfisa encomienda a don Fernando el perdido hijo de ambos; V, 1: don Bela escribe su madrigal con la memoria de los estudios cursados en sus primeros años; V, 3: don Fernando rememora sus relaciones con Dorotea y Marfisa; V, 8: César pronostica los sucesos de don Fernando, Marfisa y Dorotea.

el acto tercero, en que don Fernando vuelve a Madrid, y el cuarto han pasado exactamente ocho días, según la despatchada Marfisa (IV, 8). Mayor es la distancia entre los dos últimos actos, ya que en V, 3, don Fernando se refiere a la primera escena del acto IV como a “una mañana de abril pasado”, y a partir de la reconciliación de aquella mañana comienza el período en que él y don Bela comparten los favores de Dorotea, con el incidente de la camisa labrada por Marfisa, el de los papeles trocados, las cartas y la separación definitiva (V, 3).²⁰

A poco que se examine la “acción en prosa”, salta a la vista la frecuencia de las escenas, independientes en contenido y lugar, que están concebidas como simultáneas. Las primeras y la cuarta del acto I, por ejemplo, no pueden entenderse como sucesivas: sólo la llegada de Dorotea en la quinta marca un nuevo paso en el tiempo. De la misma manera, en el acto II coinciden la conversación entre el indiano, su criado y la tercera con la conversación entre Dorotea, Marfisa y las criadas: Gerarda, que ha intervenido en aquélla, indica que la escena en que vuelve a figurar (II, 4) ya no es simultánea y, en efecto, dicha escena acaba introduciendo a don Bela, cuya visita había quedado fijada para las tres de la tarde. Simultáneas son en el acto III las escenas quinta, sexta, séptima y octava, que convergen en la riña de los dos rivales, presenciada por Dorotea y Felipa (III, 9), y simultáneas en el acto IV la larga escena en el Prado y el largo coloquio literario en casa de Ludovico. Son unas mismas las horas en que César expone los horóscopos (V, 8), Dorotea se levanta de buen humor (V, 9), Gerarda hace sus devociones (V, 10) y don Bela baja al patio para ser asesinado (V, 11). El procedimiento revierte a la práctica medieval desechada en *La Celestina*, que sólo admite la representación de escenas simultáneas en lugares contiguos, íntimamente asociadas en situación y personajes, y alternando en el diálogo. Y también en contraste con *La Celestina*, Lope sólo correlaciona acciones cuya duración objetiva está cuidadosamente aproximada. Comparada con la representación del tiempo en las comedias de Lope, la de *La Dorotea* es a la vez más amplia y mucho más sumisa a la preceptiva; comparada con la de su modelo, es mucho menos dramática, pues se vale básicamente de la narración, y mucho más artificiosa, pues expande su ámbito regularmente en los cuatro cortes practicados en la materia representada, conforme al número de actos que fija la regla neoclásica.

Los adaptadores interpretan variadamente la singular representación del tiempo del original, sin escapar del todo a incongruencias y contradicciones, resultantes de cortes más o menos radicales en la meditada trama de la *Tragicomedia*. El *Interlude of Calisto and Melibæa*, como muchas imitaciones de *La Celestina*, supone que el amor del protagonista ha comenzado antes de la acción dramática, pues Melibea se queja de la importunidad de su cortejo,

²⁰ Pérez Galdós, tanto en su teatro representado como en el no representado, se atiene a la convención de hacer transcurrir el tiempo (no precisamente necesario para la evolución psicológica de los caracteres, sino para la verosimilitud de la acción) en los entreactos o en las pausas entre cuadros contiguos. Pero en *El abuelo*, lo hace transcurrir además entre escenas, marcando cuidadosamente el intervalo, ya en el texto (por ejemplo, II, 5 y 6), ya en las acotaciones que lo complementan (por ejemplo, V, 4 y 5).

sin duda para hacer luego más plausible su cambio de actitud; pero una vez puesto en marcha el drama, transcurre compactamente, al punto de traducir “el otro día” con que Melibea se refiere al primer encuentro (IV, 180) con *even now*: sólo que a renglón seguido sale a relucir la mentira de los ocho días de dolor de muelas que, en tales circunstancias, no puede ser más necia. Los adaptadores de 1707 advierten en su Prefacio que la acción dura tantos días en el original como horas en su versión. Hipérbole aparte, la advertencia es interesante, porque prueba que los adaptadores percibieron en *La Celestina* un largo período de tiempo, además del mes varias veces nombrado en el *Tractado de Centurio*. En la adaptación, la acción dura tres días netos, justificándose tal brevedad por la prisa de Calisto (pág. 21) y por el poder sobrenatural de Celestina (págs. 25 y sig., 66). Los ocho días del dolor de muelas quedan como desenfadado embuste, a tono con el humor de la obra, por veces bufonesco. Otras alusiones al pasado están borradas, aunque en el soliloquio de Melibea (pág. 64, correspondiente al original X, 54) se ha deslizado —no sé si por inercia declamatoria o para subrayar la impaciencia de la heroína— una alusión a lo prolongado de su sufrimiento. Miranda Carnero y Morales se asemejan en el tratamiento del tiempo: ambos concentran la acción en tres días, dejan en pie la magia de Celestina (que permite aceptar el cambio de la heroína a tan corto plazo) y, a la vez, mantienen buen número de alusiones del original a un transcurso de tiempo mucho más largo, por ejemplo: “porque perderse el otro día el neblí...”, “éste es el que el otro día me vido...”, “no ha mucho que me prometiste que me harías hauer a Areúsa...”, “muchos e muchos días son passados que esse noble cauallero me habló en amor”, etc. Miranda Carnero llega al extremo de la inconsecuencia, pues su Melibea repite la confesión del original (“E como esta passada noche viniesse, según era acostumbrado”, XX, 212 = pág. 130), sin parar mientes a que en su versión Calisto muere en la primera noche de amor. Más cuidadoso, Morales borra de la queja de Melibea la palabra “ayer” (“¿E no me fuera mejor conceder su petición e demanda ayer a Celestina...?”), para disipar la atención sobre lo repentino de su vuelco. Achard ve certeramente que la desesperación de Calisto en su cámara no es inmediata al encuentro casual en el jardín, y sitúa entre ambas escenas —con demarcación muy rígida, frente a la deliberada fluidez del original— los ocho días del fingido dolor de muelas; los criados aluden inequívocamente al considerable intervalo transcurrido,²¹ mientras que, a partir de dicha escena de desesperación, la acción no muestra brechas. Por ese intervalo se explican las palabras con que Melibea da a entender un largo galanteo (págs. 108, 186), las de Calisto acerca de sus sueños (pág. 129), las de Celestina sobre su tercería con Areúsa (págs. 134, 139). Achard admite también, como la *Tragicomedia*, un mes entre la primera y la última noche de amor, pero suprime las delicadas correlaciones del original: el mes de amor

²¹ Pág. 47: *C'est... le jour des Rogations*, se declara para fechar el encuentro casual en el jardín, y en la primera entrevista con Melibea, Celestina dice acerca del dolor de muelas de Calisto (pág. 111): *Huit jours... Ça l'a pris le jour des Rogations*. En el cuadro II, los criados se quejan (pág. 50): *Ah! quelle existence depuis l'affaire du verger!.. J'ai maigri de dix liores*.

(*Celestina*, XVI, 161; XVII, 173; XX, 212), el mismo en que Pleberio y Alisa tratan de casar a la hija (XVI, 158) y en que la pupila de Celestina ha llevado duelo (XVII, 165), queda consignado únicamente en la confesión de Melibea (pág. 276). Custodio sobrepasa resueltamente el período de los tres días y las tres noches materialmente dados en el original. En un trozo agregado, Sempronio, exponiendo a Celestina el caso para el que se la llama, se refiere a la duración del amor de Calisto (“sin dormir pasa las noches”), y en el soliloquio de Melibea en el acto X, reemplaza el “ayer” por “en un principio”, lo que retrotrae la declaración amorosa a un pasado lejano, tanto más necesario cuanto apenas ha quedado en esta versión rastro de las artes mágicas de Celestina. Además, la única escena de amor representada, tras la que Calisto muere, no es el primer goce de los amantes, como en todas las otras imitaciones y adaptaciones; varios añadidos y la confesión de Melibea sitúan la escena al cabo de un mes de amores, como en el *Tractado de Centurio*.²² Con esta representación del tiempo, explícitamente ensanchada, contrasta la empobrecida sensibilidad de los personajes a lo efímero de la vida y a las horas concretas, visible sobre todo en la supresión de los dos lances del reloj (XII, 81 y sig.; XIV, 138 y sig.). Escobar y Pérez de la Ossa, que acentúan el juego mágico de Celestina, se atienen a los tres días marcados por las noches de los actos VII, XII y XIV, pero dejan en pie muchas indicaciones de tiempo implícito (IV, 186; VII, 244; X, 64; XII, 92; XIV, 126). Semejante incongruencia sugiere que el rechazo de las otras indicaciones del mismo sentido (II, 116, 121; VI, 219; XI, 74; XX, 211) y de varios pasajes tan significativos como la reflexión de Sempronio sobre el efecto del tránsito del tiempo (III, 129 y sigs.) antes obedecen al apremio por acortar el original que a un plan deliberado para reflejar el tiempo de modo conforme a la cuidadosa maestría de su representación en *La Celestina*.

²² En una escena que recrea bastante libremente el comienzo del acto XIV, Lucrecia replica a Melibea, para desvanecer su aprensión: “Desecha tristes pensamientos, que pronto, como otras veces, vendrá mi señor Calisto...”. Melibea refiere entonces que ha oído a sus padres ensalzar su honestidad y proyectar sus bodas, lo que provoca su dolorosa reacción (“¡Mi honestidad!”) y su profesión de amor a Calisto (“Un mes ha que ni una sola noche ha faltado a este huerto...”), conforme al suprimido acto XVI. Por último, antes de morir, Melibea repite la confesión del original, aquí perfectamente oportuna: “Perdí mi virginidad...., en el cual deleitoso yerro de amor gozamos casi un mes...”

CAPÍTULO VIII

LA MOTIVACIÓN

Todo gran artista descubre por sí mismo aspectos esenciales de su arte, y tal es el caso de los autores de la *Tragicomedia* en cuanto a la motivación minuciosa que anuda con verosimilitud lógica y psicológica cada presencia, cada acto, cada palabra. Es tan marcado el contraste entre el escueto argumento y su rica realización que no sorprendería hallar toda suerte de digresiones y episodios inorgánicos prendidos con cualquier pretexto sobre la sencilla trama, como los hallamos en muchas imitaciones, incluso las mejores. Y sin embargo no es así. Hay, sin duda, escenas de distensión, que poco influyen en la marcha del argumento: el entremés de Elicia y Crito (I, 59 y sigs.) separa el agitado diálogo de amor e interés entre Calisto y Sempronio del diálogo de aparcería y cálculo entre Sempronio y Celestina; los reproches y explicaciones de la vieja y su pupila (III, 141 y sigs.) se sitúan entre la codicia y el temor que mueven a los mismos cómplices y el rumboso conjuro a Plutón; los dialoguillos de los actos VII, 258 y sigs., y XI, 78 y sig., cierran dos jornadas de activas correrías de la medianera. La más importante de estas distensiones es en la *Comedia* el acto IX, sólo externamente anudado a la acción mediante el recado de Lucrecia; pero los autores del *Tractado de Centurio* tomaron pie en el odio que manifiestan allí las ramerías contra la alta doncella para motivar en él, como en causa admitida, el desenlace trágico (cf. XV, 149 y sigs.). Y, a la inversa, el acto XVI de la *Tragicomedia*, que despliega la solicitud de los padres por casar a la hija y el estallido de pasión de ésta, obra a manera de grave interludio entre los semigrotescos actos XV y XVII, poblados por gente ruin que urde la pérdida de los amantes. Semejantes escenas, aunque no construidas para la acción, no son ociosas ni pegadizas, y contribuyen de modo admirable a la evocación integral del ambiente y al trazado de los caracteres. Basta pensar en los citados actos IX y XVI para advertir que no estamos ante digresiones, sino ante trozos tan cuidadosamente planeados como los que articulan el sencillo argumento.

Precisamente porque el primer fin artístico de *La Celestina* no es dibujar una intriga ingeniosa cuyas peripecias compliquen por fuera a los personajes,

sino reflejar la realidad que entrelaza con trama inextricable aun los pocos hechos del drama más elemental, hallamos una secuencia densa de causas y efectos. El azar que funciona antropocéntricamente en la comedia antigua y moderna, deja de ser aquí el resorte que secunda al héroe (y al autor) en marcha al desenlace feliz. Hasta hay un decidido empeño en demostrar que no existen “felices casualidades”. Unos personajes asoman en el momento menos oportuno para otros: cuando Sempronio llega, Elicia debe esconder a toda prisa a su “primo y familiar” (I, 60); cuando la moza enlutada va a visitar a su prima, la halla no de duelo, como al principio cree, sino en reyerta escandalosa con su rufián (XV, 141). Las “sorpresas” están montadas a la vista del público: Calisto “sorprende” las nobles palabras que Celestina pronuncia precisamente para que sean así sorprendidas, según advierte Pármeneo, que la conoce (I, 88); el pasmo de la vieja al reconocer en el criado hostil al hijo de su comadre (I, 98) es fingido, ya que en la conversación previa con Sempronio (I, 89) insinúa que sabe muy bien quién es,¹ y luego demuestra estar al tanto del tiempo que sirve a Calisto (I, 100); si Sosia acude en el momento mismo en que las mozas le necesitan, es porque se han adelantado a pensar en él y llamarle (XV, 151 y sig., y XVII, 168, 171); si Calisto alcanza a oír la confidencia de Melibea, es porque se ha escondido adrede para ello (XIX, 191). Lo que parece azar sobrenatural, como la ausencia de Alisa, que favorece los intentos de Celestina, está representado como acto habitual cuya repetición se deja vislumbrar dentro de la obra misma (IV, 163, y X, 68), y psicológicamente justificado por la confianza ciega de la madre en la hija (cf. más adelante, *Alisa*, pág. 490. Situaciones que en obras temáticamente relacionadas, como los poemas de Ovidio y los *romans courtois*, acontecen por excepcional acaso, se exhiben en la *Tragicomedia* en su prosaica causalidad: allí la sabia confidente descubre la pasión de la enamorada en la alteración de su rostro y de su proceder, y da sin proponérselo con el nombre amado; aquí Celestina se mofa de la supuesta enfermedad de Melibea, cuyo verdadero achaque conoce de antemano, y emplea muy a sabiendas el nombre de Calisto (cf. más adelante, *Melibea, El roman courtois*, págs. 441 y sigs.).

Tampoco se apoya *La Celestina* en la convención histórica o literaria para motivar las situaciones, según lo hacen por sistema la comedia romana (conforme a sus modelos griegos) y la española del Siglo de Oro. En aquélla es muy frecuente que a último momento la asendereada heroína resulte ciuda-

¹ Así también lo interpreta Achard en su adaptación, pág. 83: “CÉLESTINE, jouant avec excès une heureuse stupeur — *Jésus! Marie! Joseph! Tu es le petit à la Claudine!*” Parecería que Celestina trata de disimular el conocimiento a la espera de que Pármeneo lo haya olvidado y sea así más fácil atraerle. Cuando se ve descubierta, confiesa que la sorpresa ha sido fingida, e improvisa la mentira de que ha venido en busca suya, y no por el interés de Calisto (I, 98 y sigs.). No es claro el caso de VI, 228: al llamado de Calisto (“¡Moços, moços!”), responde Pármeneo ¿en nombre de los dos, que han estado juntos todo el acto? Y Calisto ordena entonces: “Acompaña (¿o “acompañá”, en plural?) a esta señora...” Lo cierto es que en el acto siguiente vemos a Pármeneo solo acompañando a Celestina, lo que secunda muy oportunamente los planes de la vieja para corromperle. Achard, fiel en esto al espíritu de la *Tragicomedia*, hace que Celestina misma escoja a Pármeneo, con toda premeditación (pág. 131).

LA MOTIVACIÓN

dana ateniense de padres honorables, porque como en Atenas no podía haber matrimonio sino entre ciudadanos, era ésa condición precisa para las obligadas bodas del desenlace. En la comedia española del Siglo de Oro, la dama, bien provista de padre y hermanos, no suele tener madre; si la tiene, la madre o es casquivana (Lope, *¿De cuándo acá nos vino?*, *La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa*) o encubridora (Lope, *El rufián Castrucho*). Un rasgo excepcional de *El Caballero de Olmedo* es que el protagonista tenga padres y cuide de ellos (III, 12), aunque tanta fuerza tiene la convención, que es el inseparable criado y no los padres quien pide justicia por la muerte alevosa del Caballero (III, 25). En *La Celestina* cada incidente se justifica con verosimilitud valedera para todas las épocas, sin necesidad de supuestos históricos o literarios, salvo tres excepciones: el encuentro casual en el huerto de Melibea, la intervención de la tercera y el empleo de la magia. Estas tres excepciones, dos de las cuales corresponden al “antiguo auctor”, merecen discusión aparte.

EL ENCUENTRO CASUAL

Ya se ha visto que el comienzo de *La Celestina*, por sus circunstancias no acotadas en el diálogo sino detalladas por separado en el Argumento del acto I, en contraste con el uso sistemático de la acotación a partir de la segunda escena (I, 34), difiere enteramente del resto de la obra, y coincide en cambio con el procedimiento de los poemas dialogados del Cancionero (cf. *La acotación*, págs. 102 y sig.). Asimismo, ese comienzo disuena del resto de la obra y concuerda con otros géneros literarios en estar librado al azar y en no pertenecer al ambiente aburguesado y a la representación realista que campean en *La Celestina*. Pues el penetrar el azor casualmente en el huerto de Melibea, y el hallarse casualmente ésta sola en el huerto es un doble azar como no vuelve a repetirse en la *Tragicomedia*. Rojas, que parece haberse atendido respetuosamente a cuanto escribió el “antiguo auctor” (testigo tantas visibles discrepancias con sus propias páginas), admitió como excepción confirmadora del acontecer causal ese único caso ya dado en que el azar desencadena la acción, rechazándolo luego para resolver las otras situaciones del drama. Pero a buen seguro echó de ver qué lejos de su propia manera estaban tal concepción y procedimiento, ya que parece haber tratado de subsanar la incongruencia enlazando el comienzo con las escenas siguientes, mediante una ingeniosa alusión intercalada en el primero de los actos que agregó (II, 121):

Porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver e hablar . . .

Más palpable todavía es la diferencia entre el tono aburguesado y realista de la obra y el tono caballeresco y simbólico de su comienzo. En este particular, *La Celestina*, que va siempre más allá de sus fuentes inmediatas en la dirección del realismo verosímil, se aparta totalmente de ellas para inscribirse en otra tradición literaria. El *Pamphilus*, el *Libro de buen amor*, la *Fiammetta*, la

Historia de duobus amantibus y las comedias humanísticas integran el encuentro de los amantes en la vida de la ciudad, conforme al tenor de cada obra: Pánfilo y don Melón son vecinos de sus amadas y las abordan en la calle; en la *Fiammetta*, los amantes se prendan durante el oficio divino, pomposamente evocado, como todas las actividades que exaltan la vida ciudadana; en la *Historia*, Euríalo y Lucrecia se ven en una de las ceremonias con que la ciudad de Siena celebra la entrada del Emperador Segismundo, coyuntura no sólo verosímil sino probablemente verdadera;² en la *Comœdia Poliscena*, ésta y su galán se conocen en la iglesia de San Francisco; en el *Polidorus*, el héroe, paseando por el barrio pobre de la ciudad, ve a Climestra, y sus miradas le comunican su afición (pág. 182); en *La Venexiana*, Julio y Valeria se encuentran en una fiesta de convento (pág. 103). Pero el halcón perdido sabe poco a circunstancias de la vida urbana en el nivel en que la representa *La Celestina*: es curioso que, aparte el girifalte de la escena inmediata (I, 35: ¿introducido a posteriori, como el neblí de II, 121, para hacer más orgánico el encuentro casual?), nadie vuelve a acordarse de la cetrería de Calisto, ni al proponerle distracciones (II, 116), ni al alabar sus habilidades (IV, 185), ni al remedar sus extremos (IX, 39 y sig.), ni al detallar sus gracias (XX, 211). A lo que sí sabe el halcón perdido es a motivo de *roman courtois*, con claro sobretono erótico, que en última instancia se remonta al tema folklórico en que el héroe, persiguiendo a un animal fugitivo, da con la heroína. El entrar en lugar ajeno en busca del halcón perdido, no debió de ser percance inusitado en la vida real; en literatura, la conexión entre ese percance y la aventura amorosa está firmemente establecida. En el *Cligès*, vs. 6440 y sigs., de Chrétien de Troyes, Bertrand, yendo tras su esparver perdido, escala el vergel y descubre a la bella Fénice; el caballero que en el romance da con la infantina encantada, “el halcón perdido había”. Muy semejante al azar primero de *La Celestina* es el de la *novella* inicial del *Pecorone* de Ser Giovanni (acabado después de 1385, impreso en 1558): el joven Messer Galgano simula ir de caza para ser visto por su dama desdeñosa, en cuyo jardín penetra el halcón y abate una garza.³

² Cf. A. Frugoni, “E. S. Piccolomini e l'avventura senese di Gaspare Schlick”, en *Rinascita*, IV (1941), 229-249.

³ El Profesor Samuel G. Armistead ha tenido la gentileza de llamarme la atención sobre el pasaje de *Las bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar (entre 1399 y 1480), en que el autor narra el origen de su linaje (ed. A. Rodríguez Herrero, Bilbao, 1955, pág. 112): “[Lope de Salazar] vínose a tener vna fiesta de nauidad con sus hermanos, e andando a caça con ellos perdieron vn falcón, e andándolo a buscar, llegaron en la Cerca a donde viuía don Martín Ruyz . . . E veyendo allí aquellos cavalleros de Salazar, convidólos a çenar por los fazer onrra, e la ventura que trae las cosas así como son ordenadas de Dios, vna donzella fija de aquel Cauallero, enamoróse de aquel Lope de Salazar, que era de xix años e mucho loçano e fermoso; e así como se enamoró él della, ca era moça e fermosa, por manera que durmió con ella secretamente . . .”. De ser verídico, este pasaje ilustraría cómo la pérdida del halcón podía conducir a un lance de amores, tal como repiten el folklore y la literatura medieval; pero bueno es tener en cuenta que pocos escritores ha habido más fantaseadores que los genealogistas, y pudiera ser que el relato transcrito hubiese surgido al calor de cuentos y novelas de caballerías: la cena, el amor súbito y mutuo y el goce furtivo saben inconfundiblemente al Libro I del *Amadís*. Para la presencia de este motivo en el cuento popular, cf. S. Thompson, *Motif-Index of folk literature*, Bloomington, 1957, N. 774:

Con dicho motivo caballeresco y simbólico el “antiguo auctor” iluminó poéticamente el encuentro de los protagonistas, para el cual la comedia romana no brindaba pauta satisfactoria.⁴ No parece sino que Rojas hubiese querido destacar la diferencia entre el tono del comienzo y el tono de su continuación cuando pone en boca de la alcahueta una como versión aplebeyada que urde con maliciosa estratagema el señoril azar del que pende toda la *Tragicomedia* (V, 197):

vn arco para andarte de casa en casa tirando a páxaros e aojando páxaras a las ventanas.
Mochachas digo . . . Que no ay mejor alcahuete para ellas que vn arco, que se puede entrar
cada vno hecho moxtrenco . . .

Aventuras por perseguir a un animal encantado (cierva, jabalí, ave). El animal como guía, Tipo 425, y D. P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian novella in prose*, Bloomington, 1942, N.774; cf. *Shakúntala*, I: el rey Dushyanta llega en pos de un venado a la ermita en que vive la heroína. Para la literatura medieval, recuérdese la elaboración poética del motivo en los lais anónimos de *Guingamor*, vs. 282 y sigs., y *Graelent*, vs. 199 y sigs., con alguna modificación en la leyenda del *Caballero del cisne*, y todavía en el poema didáctico-alegórico de Antoniotto Fregoso, *La cerva bianca*, 1510. El motivo del halcón perdido siguió actuando, reforzado a su vez por la difusión de *La Celestina*. En el *Primaleón* (que no me es accesible), “el modo de conocerse Finea y Tarnaes recuerda mucho el principio de *La Celestina*” (D. Alonso, ed. de Gil Vicente, *Tragicomedia de don Duardos*, Madrid, 1942, pág. 221). Ariosto, bien familiarizado con la cultura española, pujante en la Italia de sus tiempos (B. Croce, *La Spagna nella vita italiana...*, págs. 74, 156, 164, 185, 194, 214 y sig.), lo refleja en un episodio del *Orlando furioso*, XLIII, 33: *... un cavalier giovane, ricco e bello, / Che dietro un giorno a un suo falcone iscorso / Essendo capitato entro il mio ostello, / Vide la donna, e si nel primo occorso / Gli piacque che nel cor portò il sugello; / Nè cessò molte pratiche far poi / Per inchinarla ai desideri suoi*: en los dos casos, la restitución del motivo a la esfera caballeresca presupone el reconocimiento de su naturaleza, ajena al ambiente de *La Celestina*. Lo mismo dígase de las palabras del príncipe Florizel en *El cuento de invierno*, IV, 4: *I bless the time / When my good falcon made her flight across / Thy father's ground*. El sobretono erótico anejo a la caza de altanería pasa a primer plano en la primorosa canción de Gil Vicente “Halcón que se atreve / con garza guerrera / peligros espera . . .” (*Comédia de Rubena*, III). Lope hubo de tener presente el comienzo de *La Celestina* en *La pobreza estimada*, I, 3 y 4, donde dama y galán se identifican expresamente con halcón y paloma (pero el lance es amañado). En “Las nubes” de Azorín, ensayo escrito bajo la fascinación del eterno retorno, el azor vuelve para preludiar los amores de la hija de Calisto y Melibea (*Castilla*, Madrid, 1912, pág. 98). P. Achard ha destacado también el obvio simbolismo, págs. 42 y 48. S. Gilman imagina el vuelo del halcón que se precipita imprevisiblemente al huerto de Melibea como la escena inicial de la adaptación cinematográfica de la *Tragicomedia* (*The art of “La Celestina”*, pág. 237).

⁴ Como en la Antigüedad (o por lo menos en su representación literaria) no se concibe el coloquio de amores con una doncella honesta, la relación entre el héroe y su amada asume formas en extremo chocantes para hábitos sociales más modernos: en el caso de la doncella rica, el atropello (por ejemplo, en la *Aulularia*, en el *Truculentus*, en el *Eunuchus*, en la *Hecyra*). Cuando la doncella es pobre y huérfana de padre —pues la convivencia paterna sería indecorosa— su madre o supuesta madre permite una lucrativa unión ilícita (*Heauton timorumenos*, *Adelphæ*). Muchas veces, la heroína, aunque honesta, vive en situación equívoca, que permite al enamorado acercarse (Pasibula, supuesta hermana de la cortesana Crisis en la *Anáxia*; Selenia, supuesta hija de la cortesana Melenis en la *Cistellaria*; Planesia, las hermanas Adelfasia y Anterástilis, y Palestra, pupilas respectivamente de los lenones del *Curculio*, *Pænulus* y *Rudens*).

Análogamente, el amor a la primera vista de la amada, en su jardín (marco obligatorio de la aventura amorosa en la poesía tradicional: cf. Orozco Díaz, "El huerto de Melibea", pág. 54) es también situación más propia de la novela caballeresca y sentimental que del realismo psicológico de *La Celestina*. El *Pamphilus*, Juan Ruiz y las más de las comedias humanísticas se guardan de presentar al héroe enamorándose de súbito en escena. Muy elocuente es el cotejo con la *Ætheria*, donde la primera actuación de Arquites (vs. 114 y sigs.) se asemeja extrañamente a la segunda de Calisto —el enamorado quejumbroso implora la muerte, ordena a los sirvientes preparar la cama, busca refugio para llorar a solas y despacha al criado a llamar a su confidente—, pero da por supuesto un largo período de enamoramiento y pone en escena la vicisitud desfavorable que justifica la explosión sentimental del personaje.

El comienzo de *La Celestina*, rico en virtualidad poética, aunque ajeno a la técnica de la acotación embebida en el texto y a la motivación realista, peculiares de Rojas, enlaza con otra importante evasión a dicha motivación realista, y asimismo afiliada a la narración caballeresca y sentimental.⁵ Me

⁵ M. de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*", en *Revista de Filología española*, XLI (1957), 389, cree "posible concluir que la primera escena de *La Celestina* primitiva no se desarrollaba en el huerto de Melibea, que los dos jóvenes ya se conocían, que Calisto hacía tiempo que estaba enamorado de la doncella y que la búsqueda del halcón era un tema totalmente ausente. Y que es posible, en cambio, que la escena transcurriera en una iglesia", y se apoya para ello en los argumentos siguientes: 1) Los dos jóvenes "ya se conocen, pues cada uno sabe el nombre del otro" (pág. 383). A este reparo responde el mismo Riquer: "Claro está que en el ambiente de una ciudad castellana del xv es muy verosímil que dos personas de su condición se conocieran y supieran la una cómo se llamaba la otra" (pág. 383). Tanto es así que Melibea dice a su padre: "Calisto, el qual tú bien conociste" (XX, 211); aun las mochachas conocen a Melibea (IX, 32 y sigs.) y Lucrecia reconoce a Calisto por la voz; si se objeta que estas situaciones han sido introducidas por Rojas, la respuesta obvia es que Rojas no las hubiera introducido de no ser verosímiles, y que ya en el acto I Sempronio no muestra sorpresa ni desconocimiento cuando oye el nombre de Melibea (I, 41). Luego, no yerra Rojas, como quiere Riquer, pág. 389, cuando hace decir a Calisto que tiene por imposible hablar a Melibea por segunda vez (II, 120): es probable que los dos jóvenes se hubiesen visto y aun intercambiado alguna palabra de cortesía indiferente antes, pero el texto no autoriza en absoluto a suponer que hubiesen tenido antes un coloquio de la naturaleza del que ofrece la primera escena. 2) El encuentro no es fortuito, pues Calisto menciona las devociones que ha ofrecido a Dios para "este lugar alcançar", así como su "secreto dolor", lo que revela que se ha prendado de Melibea antes, y no en este encuentro, según da a entender el argumento del acto I (págs. 384 y 386). Este reparo se desvanece si se tiene presente que ya el "antiguo auctor" no tuvo a menos prodigar notas cómicas en la caracterización de Calisto, siendo una de ellas el abultar desmesuradamente cuanto toca a su amor y en especial a la duración de su amor: en el mismo acto I, 40, por ejemplo, Calisto pinta su fuego como "llama que dura ochenta años", cuando sólo han pasado poco más de ocho días entre ésta y la primera escena (cf. *El tiempo*, pág. 177). 3) "El hecho de que, en la escena siguiente, en cuanto llega [Calisto] a su casa, su criado Sempronio está enderezando en el alcáncara un gerifalte que se abatió" prueba que Calisto no iba de caza en la escena primera (pág. 384). Véase la refutación del mismo Riquer en la pág. 390: "Hasta las palabras «odio cruel» Calisto ha estado junto a Melibea. Cuando llama por vez primera a Sempronio ha pasado bastante tiempo ya". En efecto: aun M. J. Asensio, que no admite el tiempo implícito como resorte general de *La Celestina*, ve su único uso precisamente en dicho intervalo (cf. *El tiempo*, pág. 176), de suerte que nada tiene de particular si en la segunda escena Sempronio endereza el halcón

refiero en este caso al planteo del drama por el cual los amantes proceden de

que “el otro día” (II, 121) se había extraviado en el huerto de Melibea. 4) El texto de la primera escena no menciona halcón, caballo, criado ni ninguna circunstancia concreta propia de la caza; tampoco menciona la dificultad de penetrar en el huerto, mientras el resto de la obra insiste en esa dificultad, causa de la muerte del protagonista (págs. 384 y sig.). Con gran certeza señala Riquer la falta absoluta de circunstancias concretas en la primera escena, que en ello contrasta muy marcadamente con el resto de la obra y principalmente con los actos II-XXI (cf. *La acotación*, págs. 102 y sigs.), pero inferir de esta notable diferencia que el encuentro en el huerto no figuraba en el escrito del “antiguo auctor” equivale a postular para éste la escenificación concreta, el realismo verosímil, que Rojas impuso a sus actos II-XXI. El encuentro casual en el huerto y la intervención de Celestina (asimismo en el acto del “antiguo auctor”) se oponen a la motivación realística que caracteriza los actos escritos por Rojas, y se oponen también, por su resabio caballeresco y cortesano (cf. más adelante, págs. 215 y sigs.) al ambiente aburguesado del resto (“ya sería raro que Calisto se dedicara a cazar dentro de una ciudad”, observa con razón Riquer, pensando en el ambiente de ciudad del resto de la obra). Pero las obras de tipo caballeresco y cortesano suelen eludir la introducción de circunstancias concretas: de los citados poemas de Cota y de Puerto Carrero difícilmente se desprenderían los detalles pintorescos que consignan los respectivos epígrafes (cf. *La acotación*, págs. 102 y sigs.); el *Romance de la Infantina encantada* tampoco mienta caballo ni criados, y tras nombrar los perros en el tercer verso, no vuelve a acordarse de ellos, aunque, en planteo realista, no dejarían de hacerse oír al topar con la maravillosa aparición; y el caballero Bertrand del *Cligés* también va de caza con su halcón sin que el poeta particularice ninguna otra de las circunstancias verosímiles. “Si Calisto hubiese perdido un halcón en el huerto de Melibea —observa Riquer, pág. 385—, lo normal hubiera sido que hubiese llamado a la puerta de la casa para que le dejaran entrar en el jardín o pedir que se lo devolvieran”. Sin duda sería eso “lo normal” dentro de un planteo realista, pero el citado poema de Chrétien de Troyes demuestra que en el planteo del *roman courtois* “lo normal” era lo que hace Bertrand, esto es, trepar dificultosamente por los muros del jardín, que no serían bajos, ya que a ellos confiaban los imperiales amantes el secreto de su aventura. En suma: el encuentro casual en el huerto no está escenificado con el realismo verosímil con que Rojas escenificó su obra, de igual modo que en el acto I son menos realísticamente verosímiles los apartes (cf. *El aparte*, págs. 139, 142), el retrato retórico de Melibea, la prolija descripción satírica de Celestina y su persuasión excesivamente escolástica (cf. *Introducción*, pág. 18). La alusión al neblí, que Rojas introduce en su texto (II, 121), prueba qué ajena a su manera era la manera abstracta de la primera escena, y por eso mismo aboga por la paternidad del “antiguo auctor”. 5) El “tan conueniente lugar” es posiblemente una iglesia. a) así se explica que Melibea responda “¿En qué, Calisto?”, esperando de buena fe una plática devota (págs. 386 y sig.). El caso es que la segunda y tercera réplica de la joven no autorizan a atribuirle tal buena fe (cf. más adelante, *Melibea*, págs. 416 y 419). b) Las comparaciones con la bienaventuranza de los santos en que prorrumpe Calisto “cuadra[n] perfectamente en el ambiente de una iglesia” (pág. 387). Con perdón de mi buen amigo Martín de Riquer, creo que estas comparaciones blasfemas cuadran menos al ambiente de una iglesia que a ningún otro; es sabido que la hipóbole sacroprofana invade la literatura de la baja Edad Media y muy en particular la castellana del siglo xv (cf. más adelante, *Calisto*, n. 14): ¿se ha de suponer para cada ejemplo la presencia del enamorado en una iglesia? Por lo demás, Calisto continúa sus hipóboles sacroprofanas en su cámara (I, 41, 44, 90 y sig.) y en los actos de Rojas las pronuncia también en su casa (II, 122; VI, 211, 220, 226 y sig.; XIV, 137) y en la calle (XI, 71). c) “En este tan poco matizado «¡Vete, vete de ay, torpe!» no nos imaginamos a una Melibea echando de su huerto a un Calisto que ha entrado en él casualmente, en busca de un halcón. Si ello hubiera ocurrido así, Melibea habría llamado a sus criadas para que pusieran al galán en la calle con su pájaro” (pág. 388). Aquí no sólo exige Riquer al planteo abstracto de la primera escena el realismo verosímil propio de Rojas, sino que exige

tal manera como si en realidad el amor ilícito les fuera el único posible o, en otros términos, a la intervención de la tercera.

además al escenario del huerto una concretez que tampoco posee el presunto escenario de la iglesia. Pues si por un azar extraño, realísticamente hablando, Melibea se halla sola en su huerto a la llegada de Calisto, ¿no es mucho más extraño que una doncella tan rica y linajuda se halle en la iglesia sola, sin padres, dueñas, criadas, escuderos o acompañante alguno, y escuche sin estorbo los elocuentes párrafos del galán? En la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa, cuando Melibea rechaza a Calisto, “por todas partes surgen criadas y bufones que ríen con grandes aspavientos”, lo que concuerda con el ambiente caballeresco de la primera escena y, por eso mismo, ahonda la escisión con el ambiente aburguesado de todo lo que sigue. Las obras cercanas a *La Celestina* que sitúan en una iglesia el primer encuentro de los amantes (*Fiammetta*, *Comœdia Poliscena*, *La Venexiana*) brindan detalles pintorescos sobre los oficios celebrados, el lugar, los sacerdotes y los fieles, y Diego de San Pedro, en el *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda*, de tono nada aburguesado, al narrar la cita de los enamorados en un monasterio, menciona que se desarrolla en un confesonario, en presencia de la hermana de Arnalte, antes de salir el sol, y que acaba cuando el templo se llena de gente (ed. S. Gili y Gaya, Madrid, págs. 61-64). Pienso que Riquer ha conjeturado el escenario de una iglesia porque estaría más a tono con la ambientación realista del resto de la *Tragicomedia*, pero de hecho la sustitución del huerto por la iglesia en nada atenúa la divergencia entre la falta completa de acotaciones en la primera escena y su abundancia y variedad sobre todo a partir del acto II. d) Rojas, inspirándose tal vez en la respuesta de Sempronio sobre el gerifalte, situó el encuentro de los amantes en el huerto y lo motivó con la búsqueda del halcón, porque “al empezar la lectura de *La Celestina* primitiva, no se dio cuenta de la rápida y casi cinematográfica mutación” entre las dos primeras escenas (pág. 390). A mi ver, esta primera mutación es tan clara que no comprendo cómo pueda achacarse nada menos que a Rojas el no haberla advertido, aparte que tanta mutación requiere, con respecto de la casa de Calisto, el encuentro en el huerto como el encuentro en la iglesia. A lo sumo, podría conjeturarse que en el argumento del acto I Rojas expuso el motivo y lugar que asignaba al encuentro de los protagonistas como resultado de su interpretación personal de la primera escena: pero, en primer lugar, no es seguro que los argumentos de la *Comœdia* sean de Rojas (cf. S. Gilman, “The «Argumentos» to *La Celestina*”, en *Romance Philology*, VIII, 1954-55, 71-78); en segundo lugar, el motivo “cortés” del halcón perdido disuena del tono aburguesado que Rojas dio a su continuación mientras concuerda íntimamente con las otras notas “corteses” del acto I y, por último, si en el Prólogo Rojas explica meticulosamente cómo y por qué ha cambiado en *Tragicomedia* el título primitivo de *Comœdia*, no es probable que introdujese sin aviso alguno importantes circunstancias ajenas al texto. 6) La acusación de “ylicito amor”, arbitraria si nos atenemos literalmente a las palabras de la primera escena, “hace sospechar que la primitiva redacción de *La Celestina* empezaba antes y que esta escena iba precedida de otras” (pág. 388). En verdad, dicha acusación, que Rojas motivó luego con realismo psicológico, es una reacción “cortés” (cf. más adelante, págs. 208, 222 y n. 8, y *Melibea*, págs. 416, 419, 422 y n. 5), en íntimo acuerdo también con el lance del halcón perdido y con la convencional intervención de la medianera. La sospecha de que el reproche de Melibea estaba justificado en escenas anteriores de la primitiva redacción es infundada porque, de ser así, Rojas habría recortado dicha redacción con insigne torpeza, y nada de cuanto se lee en los actos II-XXI autoriza tal inculpación. Más aún: este argumento pone en evidencia el punto más débil de toda la hipótesis discutida. Pues el examen de las fuentes, del estilo, de los retoques (y, agrego por mi parte, de la técnica teatral) muestran que Rojas respetó escrupulosamente el escrito del “antiguo auctor” y, con su habitual probidad, Riquer confirma estos hechos cuando contrapone la falta de datos concretos sobre el halcón y entrada en el huerto en el acto I con su abundancia en los restantes (págs. 384 y sig., 389), y cuando señala que Rojas procuró introducir “los menos cambios posibles” en el acto I y parte del II (págs. 391 y sigs.). ¿Cómo suponer entonces que acortase el texto desechando escenas enteras hasta comprometer su inteligibilidad, que alterase su planteo convirtiendo en encuentro casual lo

LA INTERVENCIÓN DE LA TERCERA ⁶

¿Por qué Calisto, “a quien la natura dotó de los mejores bienes” (I, 52) y a quien fortuna favoreció con no menos celo, recurre a una alcahueta de conocida infamia en lugar de casarse buenamente con Melibea? Un autor tan cercano en fecha a *La Celestina* como el de la *Comedia Thebayda* ya no entendía la situación, pues refiere al principio (pág. 42) que la dama y sus parientes están ofendidos del poco empeño que ha puesto el galán, de puro arrobado, en sus tratos matrimoniales, y otros imitadores cohonestan los amores a espaldas de la sociedad con un matrimonio secreto (*Segunda Celestina*, págs. 111, 303 y 365 y sig.; *Comedia Eufrosina*, 321, 332, 342, 350; *Comedia Florinea*, 271a, 278b), como lo hizo Shakespeare en *Romeo y Julieta*. La notoria incongruencia en la conducta de Calisto y Melibea ha sido señalada por Lista, Valera, Menéndez Pelayo, Azorín, Maeztu, Rauhut, Madariaga, Anderson Imbert, R. Frank, I. Macdonald.⁷ La mayor parte de estos mismos críticos res-

que había sido entrevista esperada, que sustituyese el escenario de la iglesia por el del huerto e introdujese por su cuenta el motivo del halcón? “Rojas fue muy respetuoso con el texto del acto primero . . . , lo edita con fidelidad” (pág. 393): cabalmente, la escrupulosidad editorial de Rojas aun donde el acto I divergía a ojos vistas de su propia norma artística, y el acuerdo íntimo entre todas las notas diferenciales de dicho acto, son la mejor garantía de que Rojas transmitió la primera escena tal como la había hallado en los papeles del “antiguo auctor”.

⁶ A principios de abril de 1951 envié una versión de estas páginas a Amado Alonso quien, a pesar de hallarse ya fatalmente enfermo, tuvo la generosidad de discutir las en tres cartas, con su característica exigencia crítica y veneración al “viejo y maravilloso libro” (son sus palabras). De los resultados que aquí formulo y de los errores que puedan contener soy enteramente responsable, pero la norma a la que he tratado de ceñirme es la que me recomendaba mi maestro al rematar nuestra amistosa polémica en carta del 4 de mayo de 1951: “Y sobre todo porque hemos de buscar la verdad en su desnuda y exacta realidad, y darla en el grado de nuestra íntima convicción, ni la duda como certidumbre ni la sospecha como un hecho”.

⁷ Alberto Lista, *Lecciones de literatura española*, pág. 53: “Ni en novela ni en drama ni aun en la vida común se verifica que cuando un joven se enamora de una doncella su igual en nacimiento, riqueza y prendas, solicite su amor por arbitrios tan ruines e indecorosos como la mediación de Celestina. El primer paso es siempre pedir la a sus padres por esposa, y si éstos se niegan a ello o hay algún impedimento para conseguirlo, en él comienza el nudo de la fábula. Pero emplear para lograr los favores de una doncella noble y rica, en lugar del matrimonio, la seducción y la deshonestidad, es quitar a sus principios a la fábula todo el interés que podría y debería tener, y aun toda la verosimilitud; pues nada se ve en toda la obra que impida el que se casen Calisto y Melibea, sino la voluntad del autor . . . Pero claro es que sin esta inverosimilitud, mal podrían introducirse los embustes y hechicerías de Celestina, la inmoralidad de Sempronio y Pármeneo, ni la descripción de las costumbres infames de Elicia, Areúsa y Centurio”. Don Juan Valera, en su reseña de la ed. de *La Celestina* de E. Krapf, recogida en *Crítica literaria*, Madrid, 1899-1901, t. 30 de sus *Obras completas*, págs. 144 y sig.: “Melibea y Calixto [*sic*] son ambos de igual condición elevada, así por el nacimiento como por los bienes de fortuna. Entre las familias de ambos no se sabe que haya enemistad, como la hubo, pongamos por caso, entre las familias de Julieta y Romeo. [Precisamente, Romero, *Salamanca* . . . , págs. 112 y sigs., ve en los bandos de dicha ciudad la causa de no poder casarse Calisto y Melibea, pero olvida aclarar por

ponde a su objeción observando que los autores se habían propuesto pintar un amor arrollador, no encauzable socialmente. La respuesta es muy fundada, pero según notó Menéndez Pelayo, la falla artística queda en pie (*Orígenes...*, t. 3, pág. CVIII): "Alguien dirá que si Calisto hubiese tomado el camino recto..., no habría comedia ni menos tragedia... Así es la verdad, pero esta respuesta no absuelve al artista, que pudo trazar su plan de otra manera o escoger medios más adecuados a sus fines". Pudo o debió hacer absolutamente necesaria la intervención de la tercera, sin dejar resquicio alguno para la solución honesta que, al eliminar el drama, falsea el punto de arranque de la *Tragicomedia*.

Dos razones, una histórica y otra artística, se han alegado para defender el planteo de *La Celestina*. Aquélla presenta a su vez dos aspectos. Según el primero, (1a) la intervención de la tercera es imprescindible porque la posi-

qué *La Celestina* no dice palabra acerca de tan satisfactoria motivación.] Ni diferencia de clase, ni de religión, ni de patria los divide. ¿Por qué, pues, no buscó Calixto a una persona honrada que intercediese por él y venciese el desvío de Melibea, y por qué no la pidió a sus padres y se casó con ella en paz y en gracia de Dios? Buscar Calixto para tercera de sus amores a una empecatada bruja, zurcidora de voluntades y maestra de mujeres de mal vivir, tiene algo de monstruoso que ni en el siglo xv ni en ningún siglo se comprende, no siendo Calixto vicioso y perverso y sintiéndose muy tierna y poéticamente enamorado". En esencia, los críticos más recientes no añaden gran cosa a estos reparos, pues no merecen tomarse en serio las fantasías racistas de Orozco, Garrido Pallardó y Serrano Poncela, ni la ocurrencia de M. Criado de Val, "Melibea y Celestina ante el juicio de don Quijote", *Anales cervantinos*, IV (1954), 187, de que, ante las defensas de Melibea, Calixto cae en la "españolísima tentación" de buscar la recomendación de una alcahueta profesional. Enteramente nueva es la actitud de S. Gilman quien, partiendo de su interpretación de la *Tragicomedia* como diálogo puro y no drama, impugna de pasada que haya en ella motivación (*The art of "La Celestina"*, pág. 197): "La motivación es un término dramático y difícilmente puede describir la intensidad artística con que Rojas contempla los diseños [patterns] y trayectorias de la conciencia humana. La codicia [de Sempronio y Pármeneo] es evidentemente el motivo del ataque contra Celestina, pero el acto XII, como acto, encierra un requisito previo menos definible: el campo del diálogo —del aprehender expresado [awareness]— del cual el hecho es meramente una parte menor". En nota a este pasaje leemos (pág. 253): "La paradoja subrayada por don Juan Valera —el que Calixto no busque vía lícita para alcanzar a Melibea— es un notable ejemplo de que no le preocupa a Rojas la motivación en el sentido corriente de la palabra. Lo que importa es el aprehender [awareness] sentimental de los amantes enamorados, no el por qué obren de tal o cual manera... En ningún momento, ni aun cuando en el acto XVI Melibea rechaza el matrimonio a favor del amor, Rojas piensa siquiera que vale la pena referirse a esta incongruencia puramente dramática. No se le ocurren, sencillamente, los requisitos del drama". Esta interpretación me parece infundada: si la "paradoja" de no buscar Calixto vía lícita para su amor ha llamado la atención de los críticos, es cabalmente porque choca en la forma más violenta que imaginarse pueda con la rigurosa motivación evidente en el resto de la *Tragicomedia* y propia de su representación realista. Nadie se ha parado a discutir la falta de motivación de los incidentes de la *Comedia Seraphina* de Torres Naharro o de la *Comedia de Rubena* de Gil Vicente porque salta a la vista que al escribir tales obras la idea de motivación rigurosa no les pasó por las mentes a sus autores. Lo cual prueba que la motivación no es específicamente uno de "los requisitos del drama" en sí, como tampoco es un requisito de la narración en sí, sino de toda forma literaria que se proponga la evocación verosímil de la realidad. El género de *La Celestina*, cualquiera sea la solución que se le dé, no contiene la clave de la motivación y sus problemas en la *Tragicomedia*.

ción social de Melibea, más alta que la de Calisto, excluye de raíz la posibilidad de una relación lícita, según prueban las palabras de la doncella (I, 34): “que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte”, no justificadas por la respetuosa adoración de Calisto. El Argumento general (págs. 27 y sig.) recalca esa disparidad social que abona la intervención de Celestina; lo mismo hace Calisto en varios pasajes (I, 45; II, 119 y 120; XI, 71 y 74; XII, 91), y Alisa piensa que faltará en la ciudad yerno que iguale a Melibea (XVI, 157).

A decir verdad, esas alusiones no son tan inequívocas ni se hallan tan destacadas que justifiquen la misión de Celestina al modo que la enemistad entre Montescos y Capuletos, básica en la tragedia de Shakespeare, justifica sobradamente el secreto de los amores de Romeo y Julieta. El Argumento general contrapone las dotes personales de Calisto a las sociales de Melibea, pero puede sospecharse si no lo hace ya con la mira de justificar la intervención de Celestina. Y el Argumento del acto I, que es de los rarísimos en agregar circunstancias a la acción, no dice palabra de tal disparidad social. La indignación de Melibea es una reacción tradicional,⁸ que luego la *Tragicomedia*

⁸ Véase O. H. Green, “La furia de Melibea”, en *Clavileño*, IV, núm. 20 (marzo-abril 1953), 1-3. La airada respuesta es una actitud prescrita por el amor cortés. El Profesor Green alega la aspereza con que en el *Roman de la Rose, Danger* (alegorización de dicha actitud) rechaza a *Amant*, sin que el poema especifique que el enamorado es inferior en posición social a la amada. Por otra parte, en la réplica de Melibea, ¿puede “ylicito amor” glosarse en sentido de infracción a la jerarquía social? No sé si esas dos palabras serían frase hecha, corriente en tiempos del “antiguo auctor”; indudablemente son reminiscencia de Juan de Mena, *Laberinto*, 109b: “por fuego viçioso de ilícito amor”. En este pasaje, Mena se refiere al adulterio, incesto y amor contra natura, es decir, a extravíos sensuales, no al amor que atropella las categorías de la sociedad, y el “deleyte” en que remata la frase de Melibea sugiere que lo que la escandaliza es el propósito sensual —el loco amor— que ella descubre (o introduce) en las bellas hipérbolés de Calisto. Según E. Orozco, “*La Celestina*. Hipótesis para una interpretación”, pág. 10, y Garrido Pallardó, *Los problemas . . .*, págs. 42 y 80, Melibea califica de ilícito el amor de Calisto por ser él cristiano viejo y ella cristiana nueva, circunstancia que, según estos estudiosos, excluía la posibilidad de casamiento, con lo que también se explica la intervención de Celestina. Aparte no haber nada en el texto que respalde tal hipótesis (lo mismo podría argüirse que es Calisto el converso y Melibea la cristiana vieja), cabe observar que el casamiento entre cristianos viejos y cristianos nuevos siempre fue lícito: testigos el del aristócrata Feliciano de Silva y la humilde conversa Gracia Fe (cf. más adelante, *Los criados*, n. 32) o el de los padres de Santa Teresa o el de los de fray Luis de León. Por supuesto, la ecuación “cristiano nuevo” = ‘menestral o mercader’ en que insiste Garrido Pallardó, págs. 54, 58 y sigs., 82 y sigs., acredita su ignorancia de la sociedad española en los siglos xv y xvi: el marquesado de Moya, conferido por los Reyes Católicos al cristiano nuevo Andrés de Cabrera, y la hidalguía reivindicada con éxito por el licenciado Hernando de Rojas y por el padre y tíos de Santa Teresa prueba cuán otra era la situación. De todos modos, si por puro afán especulativo admitiésemos un momento que el amor de Calisto y Melibea es ilícito por diferencia “racial” (no religiosa), siempre queda en pie la falla artística, ya que dicha ilicitud no está integrada en la acción y desarrollada ante el lector en la forma clara y obligatoria en que lo están los demás móviles del drama. Serrano Poncela, “El secreto de Melibea”, empieza por dilucidar la inverosímil relación clandestina de los protagonistas mediante la siguiente elucubración estética: “Todo es inverosímil en una obra de arte —con perdón de Aristóteles y Horacio— ya que la esencia del fenómeno estético comienza a perfilarse conforme trasciende la realidad. De modo que esa relación erótica voluntariamente llevada

justifica psicológicamente. Las declaraciones de humildad de Calisto son exageraciones de enamorado, que se complace en rebajarse ante la amada, ya que con idénticos superlativos exalta su condición social lo mismo que su ingenio, virtud y belleza, y es probable que la jactancia de Alisa sea tan infundada como la ciega confianza que deposita en la virtud de su hija. M. J. Asensio, "El tiempo en *La Celestina*", pág. 40, n. 21, admitiendo la inferioridad de Calisto, observa muy bien, basándose en la enmienda de la ed. de Salamanca, 1570, adoptada por don Ramón Menéndez Pidal ("¡O piedad de Seleuco, inspira en el Plebérico corazón...!"), que uno de los primeros anhelos que Calisto expresa es que Pleberio le entregue su hija —en matrimonio, naturalmente; y, puede agregarse, la alusión a la anécdota no muy trillada de Seleuco (quien, enterado de que su hijo Antíoco moría de amores por su joven madrastra, le unió a ésta), da por sentada la igualdad social entre Pleberio y Calisto.⁹ A primera vista, Sempronio parecería admitir la inferioridad de su amo, pues para animarle alega a las mujeres que "en grandes estados constituydas se sometieron a los pechos e resollos de viles azemileros" (I, 45). Pero Sempronio argumenta a *fortiori*: ni Calisto es acemilero ni a su respecto ha de ser particularmente grande el estado de Melibea. Cuando Calisto explica a Pármeno (II, 120) que ha recurrido a Celestina por la "mucha distancia" que media entre él y Melibea, enumera en principio como causas de dicha distancia el "señorío de estado", la "gravedad de obediencia" y la "esquividad de género". En esa enumeración, ¿atañen al caso de Calisto las tres causas o sólo la tercera? Como la segunda causa, "gravedad de obediencia", no puede aplicarse a los amantes, me inclino a creer que Calisto enumera todas las posibles situaciones que requieren mediadores, pero que la última es la única que le concierne. Al referir Celestina, no sin cierto desdén, que el pretexto para ver a Melibea fue (VI, 209) "vender vn poco de hilado, con que tengo caçadas más de treynta de su estado, si a Dios ha plazido, en este mundo, e algunas mayores", Calisto enmienda con fogosa exageración: "Esso será de cuerpo, madre; pero no de gentileza, no de estado, no de gracia e discreción, no de linaje, no de presunción con merecimiento, no en virtud, no en habla": nada autoriza a suponer que el enamorado no abulte en igual escala tanto "estado" y "linaje" como "gentileza", "gracia e discreción", etc. Si Celestina halaga a Melibea ponderando su "alto linaje" (IV, 174, y X, 65), es que toca muy astuta-

de tapadillo me parece un valioso recurso literario aunque sorprenda a las almas cándidas" (pág. 491); pero luego muestra compartir la sorpresa de las "almas cándidas", ya que consagra nueve de las doce páginas de su ensayo a la interpretación "que minimiza el escándalo", según la cual "Fernando de Rojas nos cuenta [sic]... la historia de los difíciles amores entre un *cristiano viejo*... llamado Calisto y una *judía perversa* [sic] de nombre Melibea" (pág. 493).

⁹ Por otra parte, la anécdota de Seleuco y la fábula de Píramo y Tisbe, citada a la par de ella, son singularmente inadecuadas a la situación de Calisto (como observa a propósito de la segunda Orozco, "*La Celestina*. Hipótesis para una interpretación", pág. 10), pues en ambas el obstáculo a los amores es la resistencia de los padres, no la de la amada. Como quiera que sea, aquí como en los otros casos, Rojas dejó en pie escrupulosamente la falla del "antiguo autor".

mente un punto sensible de la doncella quien, al contrario de Calisto, muestra hondo sentido social. Por otra parte, no son pocos los pasajes que hacen hincapié en la nobleza y riqueza de Calisto (I, 52; III, 137; IX, 38: estos dos últimos importantes porque reflejan la opinión sincera de Celestina; XII, 92. y XX, 211 y sig.). El breve instante en que Calisto muestra conciencia social (XIV, 133 y sig.) recuerda sus obligaciones de noble, sus muchos criados y parientes, y revela que el juez es hechura de su familia. También es muy significativo que Sempronio, nada parcial de su amo, no sólo alabe su alcurnia en presencia (II, 114), sino que en ausencia dé por sentada su igualdad con Melibea (IX, 35). Tácita pero muy efectivamente la cetrería, las canciones cortesananas, la refinada sensibilidad postulan la nobleza en Calisto.¹⁰

Además, el reparo de que aun siendo Calisto noble y rico puede ser en ambos respectos inferior a Melibea y por eso sólo dispone de vías ilícitas para lograrla, tampoco es válido. Permítaseme alegar dos testimonios irrecusables, uno histórico y otro literario. El *Victorial*, escrito en la primera mitad del siglo xv, refiere (ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, págs. 303 y sigs.) que la infanta doña Beatriz y el Conde de Buelna don Pedro Niño se enamoran y desposan en secreto, pues con tales bodas la infanta frustraba los planes políticos de los regentes de Castilla. Enterados del caso, los regentes trataron por todos los medios que doña Beatriz se desdijese y don Pedro renunciase a su mano, pero no lo lograron. En la *Comédia Eufrosina*, impresa en 1555, pero compuesta entre 1542 y 1543, Zelótipo es menos noble y rico que Eufrosina y, a diferencia de lo que sucede con Calisto, su inferioridad se comenta sin dejar dudas (págs. 37, 99, 131, 184, 207 y sig., 234, 248, 360 y sigs.); no obstante, la alcahueta Filtra se emplea en los bajos amores de Cariófilo, no en los del héroe y heroína que, por lo demás, paran en desposorio. La diferencia social infranqueable, que debiera existir entre Calisto y Melibea para justificar la intervención de Celestina, no está bastante destacada y, aun cuando lo estuviese, no motivaría suficientemente el amor ilícito.

El segundo aspecto de la razón histórica aducida para explicar la intervención de la alcahueta (1b) concierne a las normas de casamiento vigentes para los autores y lectores de *La Celestina*. Se alega que a fines de la Edad Media, y aún muchos siglos después, el casamiento, sobre todo entre nobles, era una alianza de intereses estipulada entre el contrayente y el jefe de la familia de la novia. Ésta no tenía voz en sus esponsales y, precisamente, la indiferencia con que aceptaba al marido impuesto por el padre o los parientes era prueba y seguro de su recato. Luego, por mucho que Melibea amase a Calisto, no estaba en su mano elegirle por marido.

Creo que tal presentación de las normas del casamiento medieval vale a lo sumo como esquema muy simplificado. Ante todo, es preciso tener en cuenta que los matrimonios que conocemos mejor son los de reyes y magnates, úni-

¹⁰ Véase la atinada "Nota de la Redacción" al cambio de opiniones que sustentaron M. Herrero García y L. Spitzer sobre la nobleza de Calisto en *Revista de Filología Española*, XVI (1929), 59. Con todo, es justo apuntar a favor de la tesis de Herrero García que el "antiguo auctor" no insiste en la nobleza y riqueza de Calisto; las referencias explícitas a ellas se encuentran efectivamente a partir del acto II.

cos que el cronista medieval consigna, y que en esa jerarquía el matrimonio de conveniencia siempre ha sido la regla. Pero la observación de Celestina de que ha seducido “más de treynta de su estado [de Melibea]. . . e algunas mayores” permite asegurar que la prosapia de la joven no es tan principesca. En segundo lugar, las leyes fijan como requisito necesario del desposorio el consentimiento de la mujer: así la *Partida IV*, título I, ley 10, y sobre todo el comentario de la *General estoria* al Génesis, XXIV, 57 y sig. (ed. A. G. Solalinde, Madrid, 1930, pág. 150b):

e oy se demanda ya por derecho de consentimiento de las mugeres en los casamientos, et dotra guisa el casamiento non se faze derecha mentre nin es ualedero si ella contrallare después.

En particular, conocemos algunos casos, literarios e históricos, de matrimonio entre nobles en los cuales, aunque la decisión pertenece al jefe de la familia de la doncella, ésta muestra su voluntad. Recuérdese el Enxemplo XXVII del *Conde Lucanor*, que don Juan Manuel cuenta sin indicar en ningún momento que está narrando una situación peculiar o inusitada. La hija mayor del Conde don Pero Ançúrez, desagradada por la extraña declaración de su pretendiente Alvarhánñez, le responde con una evasiva: “que este casamiento non estaua en ella sinon en su padre e su madre”; no obstante, el padre y la madre “le preguntaron qué era su voluntad de fazer”, y ella da una enérgica negativa que, cortésmente atenuada, el padre transmite al pretendiente. De igual modo procede la hermana segunda, pero la discreta hermana menor acepta el casamiento y, sin aguardar a los padres, contesta resueltamente “que gradescía mucho a Dios que don Alvarhánñez quería casar con ella”. En el *Amadís*, el rey Lisuarte pretende casar a su hija Oriana contra su voluntad, pero no sin tratar antes de persuadirla (III, 14), y tiene a raya a un pretendiente poco grato con el pretexo, por lo visto plausible, de que ha prometido a su hija no casarla sin su consentimiento (II, 4). Ya hemos visto que los regentes de Castilla no pudieron forzar a la infanta doña Beatriz a renunciar al Conde de Buelna, así como en la *Comédia Eufrosina* Dom Carlos no logra que su hija se retracte de su desposorio (pág. 353). Del caso verosímil de las hijas de don Pero Ançúrez, de Oriana y de Eufrosina, y del caso verdadero de la infanta doña Beatriz se infiere para el casamiento entre nobles de gran alcurnia, y con mucha más razón para el de gentes menos linajudas, que aun cuando lo normal era el matrimonio de conveniencia estipulado entre el contrayente y el jefe de la familia de la doncella, excepcionalmente ésta podía casar contra la voluntad expresa de su padre o tutor, y por lo común ejercía cierto derecho de selección entre los pretendientes aceptados por la familia. Cabalmente, el meditativo Pleberio, que ha cultivado el entendimiento de su hija (XX, 213), se inclina a concederle este derecho, y agrega además que su conducta no tiene nada de extraordinario (XVI, 162):

¿Deuemos hablarle a nuestra hija, deuemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga cuál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres e mugeres, avnque estén so el paterno poder, para elegir.

LA MOTIVACIÓN

Muy lejos estamos de la situación de Julieta, quien no puede confesar el matrimonio que ha contraído por el odio entre su linaje y el de Romeo, y por el violento carácter de su padre. El mismo Capuleto recuerda al Conde Paris que lo decisivo es el consentimiento de la novia (I, 2):

*My will to her consent is but a part;
An she agree, within her scope of choice
Lies my consent and fair according voice.*

Luego envía a su esposa a tantear e inclinar a Julieta (I, 3), y cuando en un arranque decide casarla a toda prisa, sabe muy bien que excede su autoridad (III, 4):

*Sir Paris, I will make a desperate tender
Of my child's love: I think she will be ruled
In all respects by me; nay more, I doubt it not.*

Así, pues, las normas de casamiento vigentes en la época de *La Celestina* no excluyen para Calisto y Melibea la posibilidad del matrimonio y, por consiguiente, no justifican la condición furtiva de sus amores.

La razón artística alegada en defensa del planteo de la *Tragicomedia* (2) llama la atención sobre el carácter de los enamorados y sobre la calidad de su amor. Desde el primer momento, Calisto es todo impaciencia. El trámite regular de pedir la mano de Melibea es lento e inseguro ya que, no siendo de posición superior a ella, no quedan excluidos rivales afortunados (del gran número de pretendientes manifestado por Pleberio), y ya que Melibea ha rechazado sus palabras en el jardín y el galanteo a que varias veces se refieren él y la tercera (VI, 219 y sigs., y XI, 74). Además, Calisto, débil de carácter e incapaz de acción, es presa de una pasión avasalladora que le ciega a todo lo que no sea satisfacerla; para subrayarlo, la *Comedia* le muestra robado (VIII, 22 y sig.) y embaucado (XII, 97) por sus confidentes, y con genial audacia la *Tragicomedia* le hace advertir, en un único instante de desengaño, la pérdida de su honra y de su hacienda (XIV, 132). Claro es que el recurrir muy a sabiendas no a parientes y amigos, que era lo normal, sino a la alcahueta y bruja conocida por tal en toda la ciudad, da al carácter de Calisto un cariz poco grato, aunque no discordante pues, contra lo que dan a entender don Juan Valera y otros críticos de sus tiempos, el personaje no está de ninguna manera idealizado en la *Tragicomedia*. No sorprende al lector atento que Calisto, el "rompenecios" (I, 102), pródigo en dádivas y promesas cuando necesita a sus servidores e indiferente a su castigo (II, 121) y a su muerte (XIII, 121) una vez que les ha utilizado, y no menos egoísta en su conducta con Melibea (XII, 92 y sig.; XIV, 130 y sigs.), recurra a cualquier medio para satisfacer su pasión por el camino más corto.¹¹ El carácter de Calisto y la especial modalidad de su pasión

¹¹ Valgan los siguientes textos dramáticos de mediados del siglo XVI, algunos de ellos escritos a imitación directa de *La Celestina*, para estimar lo anómalo de la conducta de Calisto.

son, dentro del drama, el mejor paliativo de la intervención de Celestina. Además, el motivar la marcha de la acción en el carácter de los personajes es un rasgo sistemático de *La Celestina*. Por un matiz muy suyo, Melibea provoca la declaración de Calisto (I, 32 y sig.), del mismo modo que más adelante anima y casi ordena a Celestina a pronunciar su mensaje (IV, 174-177). Honra y codicia motivan la acción y la muerte de la vieja: la una la decide a acometer la arriesgada empresa (IV, 128); la otra la fuerza a negar la parte que debe a sus cómplices (XXI, 104 y sig.). A su vez, la codicia y el resentimiento enfurecen a Sempronio; la codicia y el despecho acumulado al enrostrársele la infamia de su madre impulsan a Pármeno a azuzar a Sempronio (XII, 109 y sig.). La atención solícita de Pleberio y Alisa les hace advertir la primera cita, pero su confianza en la hija frustra la alarma (XII, 98 y sig.). Tristán justifica por su diligencia el hallarse a la puerta desde donde oye el alboroto de la plaza y recibe las tristes nuevas (XIII, 115 y sig.). La moza, incapaz de emprender acción, exhala su duelo y rencor en lamentos e imprecaciones, y en ellos hace pie su artera prima para tramar la venganza (XV, 150); véanse otros ejemplos en *La trama de "La Celestina"* (pág. 226 y sig.).

En cambio, la intervención de la tercera y el curso ilícito de los amores no hallan justificación en el carácter de Melibea. Por empezar, sorprende que la doncella esquivada del acto I, tan consciente de su honra y de su papel social, criada por su madre con tanto recato y bien advertida de las "propiedades" de Celestina (IV, 180), no tenga empacho en entrar en coloquios con ella, en aguardar y casi exigir excusas que admite inmediatamente, aunque bien reconoce su escaso valor (IV, 184): con mayor verosimilitud, la heroína de Eneas Silvio Piccolomini, por muy enamorada que esté, rechaza a la indignada mensajera. Melibea es, por cierto, impaciente como Calisto pero, a diferencia de él, es fértil en recursos y su pasión, aunque no menos intensa, no es ciega: Melibea cuida bien de ocultar su amor para evitar el escándalo (IV, 189; X, 54; XII, 93), que juzga tanto más grave cuanto más encumbrada es su posición, y no tiene a menos mentir a sus padres para encubrir su culpa (X, 68; XII, 98).

En la *Comedia de Sepúlveda*, 1547, cuando el criado propone a "una vieja que dará quince y falta a la madre Celestina", el amo responde (ed. E. Cotarelo, Madrid, 1901, pág. 61): "Menos es de fiar desa tal que tiene eso por oficio, y será ocasión para que Violante se disfame". En la *Comedia Selvagia*, 1554, Selvago replica al consejo de confiar sus amores a la tercera Dolosina (págs. 116 y sig.): "En dubda estoy de poner este negocio en manos de mujer tan nefanda, que cierto por sólo ella ser en él participante, cualquier infortunio que acaezca tenemos bien merecido". En la *Farsa llamada Rosiela*, 1558, el tutor de la heroína, al oír que la comadre Marigreja es importunada por los enamorados de Rosiela, responde (ed. U. Cronan, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, 1913, vs. 594 y sig.): "ya sabéys, / no sé si me entendéys, / que parientes son terceros, / y en esto casamenteros / pocas vezes los veréys". También son pertinentes los vs. 605 y sig., donde el mismo personaje señala como parte de los tratos matrimoniales "sabello ella, / y platicallo con ella, / pues a ella ha de agradar". Según el Profesor Simpson, Calisto no se casa con Melibea porque es un Don Juan (traducción de la *Comedia*, pág. VIII; cf. también, pág. VI); Criado de Val, "Melibea y Celestina...", pág. 188, cae también en el despropósito de asimilar Calisto a Don Juan, aunque con una sensata reserva: "si bien carece de la confianza en sí mismo de éste".

Aun después de rendirse, no pierde tal conciencia, ya que lamenta amargamente su deshonra (XIV, 128) y la infamia social en que incurre Calisto (XVI, 162). En lo que a Melibea respecta, la intervención de la alcahueta no está motivada con el realismo verosímil que determina la marcha de los sucesos en *La Celestina*.

Más desconcertante todavía es que la idea de casamiento no pase por la imaginación no sólo al ciego y precipitado Calisto, desasido de la vida en la sociedad, sino tampoco a la doncella casta y muy consciente de su deber social. Tal conducta no es en absoluto un rasgo de época que el lector de hoy deba condonar por razones históricas. El *Victorial* cuenta (págs. 303 y sig.) que don Pedro Niño puso intercesores (los cuales, a buen seguro, no serían de la canallesca laya de Celestina) que apoyaran su pretensión y, así que doña Beatriz la otorgó, los enamorados no se amancebaron: se desposaron en secreto. Julieta es quizá más impaciente y sensual que Melibea (cf. su monólogo en III, 2); la enemistad entre Montescos y Capuletos haría menos culpable el amor no sancionado por la sociedad; lejos de eso, desde el primer coloquio en el jardín Julieta fija como condición imprescindible el desposorio inmediato. La conducta de Melibea es francamente antihistórica, pues en la Edad Media y hasta el Concilio de Trento, el matrimonio secreto fue práctica muy asidua y muchas veces reflejada en la literatura. Si el desposorio de Amadís y Oriana fue un expediente introducido por Garcí Rodríguez de Montalvo para poner a tono la vieja novela con los requisitos morales de sus tiempos, resalta la incongruencia de la coetánea *Celestina*.¹²

La incongruencia es extrema cuando Melibea, al oír una vez más que sus padres piensan casarla, declara a gritos que no quiere marido (XVI, 159 y sig.). Esto es: no quiere ser infiel a Calisto, lo que concuerda perfectamente con su carácter, pero además no piensa en poder casarse con Calisto. Nótese que Melibea no se halla en la angustiosa situación de Julieta, enamorada de

¹² B. Croce, en su estudio sobre *La Celestina*, a veces muy acertado (*Critica*, XXXVII, 1939, 81-97; reimpresso en *Poesía antigua e moderna*, Bari, 1939 y 1943, págs. 209-222, en particular, pág. 222, nota I), burla de los críticos que se preguntan por qué Melibea no quiere casarse como Julieta, y equipara el reproche al de los que censuran a Virgilio por haber pintado a Eneas inferior a Dido, sin comprender que Virgilio se propuso cabalmente retratar al hombre inferior en amor. Con toda reverencia sea dicho, la defensa me parece sofística. Eneas como figuración del hombre "inferior en amor" es incompatible con Eneas como héroe exaltado del poema donde Dido no es más que una figura episódica. Y en el ambiente verista y no mítico de la *Tragicomedia*, el hecho de que Melibea no piense en casarse con Calisto ni antes ni después de entregársele, es incompatible con su sentido de honra y con sus expresiones de remordimiento y angustia, que Croce mismo señala (págs. 217 y sig.). Páginas atrás, Croce opone a Melibea la "apasionada pero inocente y pía Julieta, que consagra su amor con el rito religioso del matrimonio, y a quien sólo el odio y las querellas de la ciudad separan del esposo que se ha elegido". En cuanto al desposorio secreto, J. Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, 1948, págs. 13 y 15, cita ejemplos de los *romans courtois* y libros de caballerías franceses y españoles. Pueden agregarse las ya mencionadas imitaciones de *La Celestina*: *Segunda Celestina*, *Comedia Eufrosina*, *Comedia Florinea*. La conjetura sobre el desposorio de Amadís y Oriana es de I. Macdonald, "Observations on the *Celestina*", en *Hispanic Review*, XXII (1954), 266.

un hombre inaceptable para su familia, y a quien su terrible padre ordena perentoriamente casarse con el Conde Paris en plazo de tres días. Ella, al contrario, oye que Pleberio no le ha escogido marido y que se inclina a dejar en su mano la elección. ¿Por qué, pues, procede —y antes de que su madre aconseje casarla sin consultarla— como si de todos los partidos posibles Calisto fuese precisamente el único vedado? Puesto que en esa misma escena (XVI, 162) Melibea se muestra sensible a las consecuencias sociales de su yerro, la lógica de su carácter pediría que, con el disimulo y rapidez de acción que le son propios, se abalanzase sobre esa oportunidad de influir en el ánimo de su bondadoso padre para concertar sus bodas con Calisto. Muy instructivas son las divergencias de la *Comedia Florinea*, cuya heroína refuta paso por paso la conducta de Melibea. En efecto: Belisea ama a Floriano, pero no se le entrega (pág. 224b). Cuando su padre, réplica bastante servil de Pleberio, le propone casarla respetando su elección, Belisea no se atreve a confesar su amor (págs. 236b y sigs.): sin duda, era ése un escrúpulo real,¹³ pero la mejor prueba de que el silencio de Melibea (máxime habiendo perdido su honra) era inexplicable para el lector del siglo XVI, es que inmediatamente el autor retoca la situación a fin de justificar el temor de Belisea, y agrega que su padre le impone un pretendiente determinado (págs. 237b y sig.). La doncella continúa entonces en sus negativas generales para ganar tiempo (págs. 250a y sig., 296a y sig.) y entretanto contrae matrimonio clandestino (278b). Luego, ella y su criada aconsejan al enamorado que pida su mano, pues de ese modo, cuando su padre le proponga a Floriano entre otros pretendientes, podrá elegirle sin nota de impudor (págs. 301b, 308b, 309a). Asimismo, la situación de doña Inés en *El Caballero de Olmedo*, bastante parecida a la de Melibea y Belisea, muestra cuál era la solución normal: para librarse de un pretendiente aborrecido, doña Inés finge querer meterse monja; cuando su padre insiste en casarla, la dama, ayudada de su hermana, confiesa su inclinación al Caballero, y el padre acepta la elección. La *Comedia Florinea* y *El Caballero de Olmedo* prueban suficientemente que la obstinación de Melibea en rechazar aquella inmejorable ocasión de cumplir el deseo que le llena el alma no se debe a otra cosa sino —como decía Lista— a “la voluntad del autor” que, huyendo del desenlace feliz, discordante con el tono fundamental de la obra, forzó las cartas para lograr el ansiado final trágico.

Porque evidentemente el hecho básico es que “el antiguo auctor”, Fernando de Rojas y el “interpolador” se propusieron pintar una pasión avasalladora y trágica. Ahora bien: para tal pasión la literatura medieval disponía de un solo arquetipo, la historia amorosa que, moldeada por la concepción del amor cortés, excluye como desenlace el matrimonio, a la vez que excluye el amor del matrimonio. La Condesa María de Champaña había dictaminado, según testimonio del Capellán Andrés, que no podía haber amor entre marido y mujer, y que sólo merecía consideración de enamorada la esposa que amase fuera del

¹³ Cf. todavía la siguiente información de la *Menagiana*, Paris, 1715, t. 4, pág. 223: *J'ai oui dire à Madame la Maréchale d'Humières qu'une honnête fille peut bien dire qu'elle ne veut pas d'un tel pour son mari, mais aussi qu'elle ne peut pas dire: «Je veux un tel».*

matrimonio.¹⁴ Fiammetta, en efecto, profesa respeto y gratitud a su marido, pero reserva su amor para el amante. Ese amor incompatible con el matrimonio y generalmente adúltero —por lo menos de parte de la mujer—, como el que celebra la lírica cortés y la novela caballeresca y sentimental no española, suele tener fin aciago: así, el de Tristán e Iseo, el de Lanzarote y Ginebra, probablemente el de Amadís y Oriana en la versión primitiva, el de la Castellana de Vergy, el de Fiammetta y Pánfilo, el de Euríalo y Lucrecia. Suele postular también la superioridad social de la dama: así, en el caso de Lanzarote y Ginebra, de Amadís y Oriana (a lo menos al comienzo), de la Castellana de Vergy, de Curial y Güelfa, de Leriano y Lauréola, de Grisel y Mirabella. Las dos condiciones —amor culpable entre personas de distinta categoría social— hacen que el papel de la medianera sea necesario e importante. Cuando la Castellana de Vergy prescinde ingeniosamente de toda tercería, un personaje comenta admirado: *Ce n'avint onques*. Shakespeare puede casar a Romeo y Julieta y sin embargo llevarles a morir de amor, parte por haberse desembarazado de la tradición medieval, parte por introducir en su drama patéticas peripecias externas, como lo habían hecho la novela griega y la *novella* italiana cuando se proponían dar tratamiento literario noble al amor lícito. Para *La Celestina*, que aspiraba al planteo trágico del amor y a una pintura muy demorada de caracteres y situaciones dentro de un mínimo de acción y lances externos, era infinitamente más difícil sustenerse a la convención del *roman courtois*. Bajo el peso de esa tradición literaria, Calisto procede *como si* entre él y Melibea mediase una distancia social infranqueable que exigiese la intervención de una tercera, y ambos —en particular Melibea en el acto XVI¹⁵— proceden *como si* la posibilidad de matrimonio les fuese denegada en principio. No es ésta una situación humana general y ya se ha visto que no es la situación de la sociedad castellana del siglo xv: es un esquema de

¹⁴ Andrea e Capellani *De Amore*, I, 6, diálogo 7 (ed. A. Pagès, Castellón de la Plana, 1930, págs. 89 y sig.): *Dicimus enim et stabilito tenore firmamus amorem non posse suas inter duos iugales extendere vires. . . Præceptum tradit amoris quod nulla etiam coniugata regis poterit Amoris præmio coronari nisi extra coniugii fœdera ipsius Amoris militiæ cernatur adiuncta*. Para las raíces sociales y teológicas de esta exaltación del adulterio, cf. C. S. Lewis, *The allegory of love*, Oxford, 1936, págs. 11' y sigs. Este autor señala imparcialmente que el amor cortés fue siempre mal visto por la Iglesia, pero a la vez demuestra cómo la tradición eclesiástica, en parte muy hostil al amor conyugal, debió de favorecer su surgimiento. El libro del Capellán Andrés la alega, precisamente, poco antes del pasaje citado: véase la nota pertinente en la traducción de J. J. Parry, *The art of courtly love*, Nueva York, 1941, págs. 103 y sig.

¹⁵ La actitud de Fénice en el *Cligès* de Chrétien de Troyes puede servir de paralelo y contraste a la de Melibea en el acto XVI. Fénice, prometida por su padre al Emperador de Grecia y enamorada de Cligès, sobrino del Emperador, censura la villanía de Iseo (vs. 3153 y sig.: *car ses cors fu a deus rantier / Et ses cuers fu a l'un antier*); proclama, como Melibea, su horror al matrimonio y deber de fidelidad al amante, y autoriza su cauteloso adulterio aplicando a su manera *le comandement Saint Pol* (vs. 5324 y sigs.), de igual modo que Melibea sugiere el ejemplo de la casta Lucrecia (XVI, 160: "las maritales pisadas de ajeno hombre repisar") para abonar torcidamente su amor ilícito. La diferencia consiste en que ninguna circunstancia fuerza a Melibea a mantener ilícito su amor, mientras que, tal como Chrétien ha planteado su relato, Fénice no puede ir contra la palabra empeñada por su padre.

marcado carácter literario que no llega a armonizar con la admirable representación realista del ambiente social coetáneo, y con la motivación natural, basada en lógica interna, esencial en *La Celestina* y no tiene justificación plena dentro del drama, sino fuera de él, en los supuestos culturales de sus autores y lectores.

Bueno es tener presente que, de puro repetida, la situación de los enamorados, socialmente distantes, que recurren a una medianera para satisfacer en secreto su loco amor debía de ser tan familiar, que antes y después de *La Celestina* varias obras de tono nada nobiliario la dejan en pie, a trueque de quebrar la unidad de su representación. Así proceden el *Pamphilus* y el *Libro de buen amor*, que agregan a la diferencia social la diferencia económica, toque característico de su aburguesado ambiente. El protagonista del *Pamphilus* advierte que su amada le supera en nobleza y riqueza (vs. 47 y 49):

*dicitur et fateor me nobilioribus orta . . .
fertur et est uerum quod me sit dicior illa,*

razón por la cual no ha osado encararse con ella (v. 48):

huic ideo metuo dicere uelle meum.

Pero luego la Vieja alaba el linaje y opulencia de Pánfilo sin que Galatea la desmienta (vs. 349, 359 y sigs., 615). O sea: después de afirmar la tradicional disparidad que hace necesaria la tercería, el poeta la ha olvidado. Y lo mismo hace Juan Ruiz, insistiendo al comienzo en la inasequible superioridad de doña Endrina, y dejándose ganar por su afición al verismo burgués una vez que ha introducido a Trotaconventos. Don Melón de la Huerta empieza por confesar a doña Venus (coplas 598 y sigs.):

A persona deste mundo yo non la oso fablar,
porque es de grand linage e dueña de grand solar;
es de mejores parientes que yo e de mejor lugar:
en le dezir mi deseo non me oso aventurar.

Con arras e con dones ruéganle casamientos,
menos los precia todos que a dos viles sarmientos;
a do es el grand linage ahí son los alçamientos,
a do es el mucho algo son los desdeñamientos.

*pues así aver non puedo a la dueña gentil,
averla he por trabajo e por arte sutil.*

Los dos últimos versos son muy elocuentes, pues prueban que la inferioridad del enamorado es lo que le hace recurrir a la tercera. Más adelante, Trotaconventos, como la Vieja del *Pamphilus*, ensalza el abolengo y haber de don Melón (coplas 727b, 728b) y propone como provechoso su casamiento (732cd); y doña Endrina, que por lo interesada (737cd) y preocupada por asuntos de dinero (742ab) difícilmente ignoraría la inferioridad de su pretendiente, no la contradice. Extrema es la inercia artística en la *Comœdia sine nomine*, donde el Rey está dispuesto de entrada a compartir el trono con la bella forastera, y las bodas se realizan en seguida. No cabe imaginar coyuntura en que sea

más ociosa la intervención de la tercera: sin embargo, el autor no puede renunciar al convencional personaje (págs. 73-96).

Un caso, más cercano en fecha a *La Celestina*, en que la estructura del *roman courtois*, que preside a la concepción de la obra, determina fallas patentes en su motivación, es el de *Arnalte e Lucenda* de Diego de San Pedro. Allí también el protagonista desespera como si la dama fuese jerárquicamente inaccesible, aunque de hecho no lo es, según prueba en el curso mismo del cortejo la amistad de su hermana Belisa con ella (pág. 46). Luego, y gracias a la mediación de Belisa, Lucenda concede una entrevista y admite a su enamorado, sin que hasta este punto ni los amantes ni la oficiosa hermana piensen en casamiento. Pero a poco Lucenda casa por "fuerça de parientes" (pág. 67) con Elierso, amigo y confidente de Arnalte. Éste mata en duelo al amigo alevoso, y *entonces* se ofrece por marido a Lucenda, subrayando sus propios méritos, calidad y hacienda (pág. 73):

Y si ceguedad de amor pensar te fiziere que yo como él [Elierso] non te meresco, infórmate de agenos sesos... E si desto esperiencia cierta quieres, mira que quien le pudo vencer podrá merescerte; que en el linaje e en tener, fablar non te quiero, pues tú más conosci que yo dezirte podré.

No obstante, Lucenda le rechaza y se encierra en vna casa de religión muy estrecha" (pág. 74). El lector no sometido a la tradición del relato caballesciento-sentimental no puede menos de preguntarse por qué Arnalte no se ofreció como marido, ya que no tenía obstáculo alguno en su contra, cuando Lucenda declara en presencia de su hermana (pág. 63): "Lucenda es agora la vencida, y tú, Arnalte, el vencedor". La razón es que al componer su *Tractado*, Diego de San Pedro lleva consigo, más o menos latente, el planteo del amor cortés: el amante ha de desesperar de alcanzar a su dama, una medianera ha de conducir los furtivos amores, el desenlace ha de ser desastroso. Y por eso no le preocupan las contradicciones entre su propia ficción y el esquema heredado.¹⁶ Análoga es, al fin de cuentas, la actitud de varias imitaciones de *La Celestina* (por ejemplo, *Penitencia de amor*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Comedia Tideia*, *Tragedia Policiana*, *Comedia Florinea*, *Comedia Selvagia*) que, sin marcar la inferioridad del enamorado ni otro obstáculo externo, dejan sin justificar la intervención de la tercera y la marcha furtiva de los amores, porque todavía tiene implícita vigencia para ellas la situación tradicional, reforzada ahora por el éxito del modelo inmediato del que derivan.

Es dable comparar esta referencia tácita a la formación literaria compar-

¹⁶ Me llamó la atención sobre este paralelo Amado Alonso en carta del 6 de julio de 1950: "He leído el *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, y me he sorprendido que no se cite con relación a *La Celestina*; no sólo por la hermana "tercera", aunque ciertamente bien lejos de la profesional Celestina, sino sobre todo por la similitud de los dos galanes y, en ciertas situaciones, de las dos damitas... Y porque Arnalte la corteja, la asedia, la atrae y casi la vence sin proponerle matrimonio, y sin embargo, haciendo él del asunto cuestión de vida o muerte. Sólo después de haber matado Arnalte al marido-novio de Lucenda, le propone «en compensación» matrimonio, que ella no acepta. Es un buen apoyo para entender un poco mejor la misma no proposición en *La Celestina*".

tida por autor y público (merced a la cual el autor se exige de establecer puntualmente las premisas de su obra) con el proceder de Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna*, quien apenas explica el artificio de las ruedas de Fortuna, nada claro para el lector moderno, porque sin duda contaba con que su lector estaba familiarizado como él con el vetusto tema.¹⁷ De igual modo, *La Celestina* admite una motivación tradicional que, por basarse en los hábitos literarios de sus lectores y no en la lógica misma de la obra, era suficiente para los contemporáneos, aunque efímera a la larga, porque el construir la obra artística desde un punto de vista ajeno a ella merma su verosimilitud universal. La motivación externa, que se remonta al poema o novela caballeresco-sentimental, concuerda con otros aspectos del acto I de igual filiación (tratamiento de la acotación, encuentro casual en el huerto) y como éstos surge de una manera estética distinta, por la que el acto I difiere, una vez más, del resto, donde no sólo la motivación se basa rigurosamente en los datos de la obra misma, sino que los temas tradicionales acogidos —como la simbólica entrega del cinturón de la amada—¹⁸ se hallan transpuestos a la clave realista de la *Tragicomedia* y articulados a maravilla con ella. Esa divergencia fue advertida prácticamente por los varios imitadores que plantearon y resolvieron de otro modo el mismo asunto, y teóricamente en cuanto la crítica española comenzó a examinar con detenimiento su patrimonio literario. Si nos preguntamos por qué un artista tan eximio como Fernando de Rojas admitió tal quiebra, quizá las tantas veces citadas palabras del Prólogo (pág. 23), acerca de los diversos tipos de lectores, sugieran la respuesta adecuada (págs. 23 y sig.):

¹⁷ Cf. C. R. Post, "The sources of Juan de Mena", en *Romanic Review*, III (1912), 299 y sig. J. Fourquet, "Le rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes", en *Romance Philology*, IX (1955-56), 298-312, brinda otro paralelo sumamente instructivo al señalar en los poemas de Chrétien dos planos de coherencia: la caballeresco-realista y la mítica o folklórica. Esta última asoma en detalles a veces gratuitos y a veces discordantes con el resto del relato, que hacen menos clara la motivación caballeresco-realista impuesta por el poeta a su "material". Un ejemplo: en el episodio de la Alegría de la Corte del poema *Erec*, el héroe encuentra un jardín mágico cuya dueña ha confiado su guarda a un caballero feroz y gigantesco que clava en las estacas de la verja la cabeza de los que han pretendido entrar. Vislumbramos aquí el motivo folklórico del vergel del hada custodiado por el gigante que al fin será derrotado por un aventurero que ganará el amor del hada y la posesión del vergel. Chrétien ha ajustado, aunque no radicalmente, este motivo a su concepción caballeresco-realista. El aventurero victorioso es Erec, pero Erec —héroe del amor conyugal— reconoce en la dueña del vergel a una noble dama, prima de su esposa, y en su campeón a un antiguo amigo. Claro que la crueldad de éste nada tiene de caballerisca, y se remonta a su papel de gigante feroz en el plano de la coherencia mítica o folklórica.

¹⁸ Elena Eberwein, "Zur Bedeutung der erweiterten Celestinafassung", en *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bonn y Colonia, 1933, pág. 62, observa que la entrega del cinturón es un símbolo medieval que, de parte de una dama, significa la entrega de su amor. Es éste uno de los muchos casos en que la literatura medieval acoge motivos del cuento popular: cf. S. Thompson, *Motif-index...*, D 1057 y sigs. Entre otros ejemplos, puede recordarse el de la sirena, de la que se adueña quien se haya adueñado de su cinturón y también, por una transparente asociación de contraste, el cinturón del santo, que reprime la lujuria, o el de la virgen, que cautiva al unicornio.

LA MOTIVACIÓN

Vnos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprouechándose de las particularidades, haziéndola cuento de camino. . .

Para quien escribió estas palabras, fuese autor o allegado, era malentender la *Tragicomedia* parar mientes tan sólo a las peripecias del argumento, como en un descarnado cuento de caminantes. Dado este menosprecio de la fábula, diametralmente opuesto a la actitud del narrador profesional, se comprende que Rojas se haya avenido a mantener la motivación imperfecta que le permitía dar prominencia al personaje de Celestina y henchir su obra de la tensión trágica que era sin duda su primordial intento.

EL EMPLEO DE LA MAGIA

Ya que no tenga obligatoriedad orgánica la intervención de la tercera, ¿la tiene su empleo de la magia? La corriente alemana de E. von Bülow y F. Wolf, continuada luego por J. L. Klein, H. Petriconi, F. Rauhut, E. Eberwein, W. Küchler, W. Pabst, M. Kruse, sin duda por innata afición a lo irracional y sobrenatural, exalta a Celestina como “gigantesca figura demoniaca” y postula la necesidad de sus artes mágicas para explicar el “brusco” cambio de Melibea.¹⁹ Como a otras actitudes de la crítica alemana, no le faltó a ésta secuaces

¹⁹ Ya el primer estudioso alemán de la *Tragicomedia*, Gaspar de Barth, llama a Celestina *dæmoniaca vetula* (pág. **2, verso) y enmienda la plana al “Argumento de toda la obra” por dar como causa principal del asentimiento de Melibea el empeño de Calisto y no la magia de Celestina, pág. 323: *Superiore argumento parum caute dixit de Melibœa* “por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito della”, *cum potius incantationibus veneficæ Celestinæ illa deuicta sit, quibus utique opus non fuisset si alioquin Melibœa consensura uotis Callistonis*, aunque no se le oculta que la astuta elocuencia de Celestina en el acto IV hace superfluas sus brujerías: *minimum sane hic incantationes egerunt* (pág. **3, verso). Para E. von Bülow, véase su traducción, pág. VI (“la gigantesca figura demoniaca de Celestina”) y compárese su énfasis con la caracterización del traductor francés A. Germond de Lavigne, pág. XX (“Un poco bruja, prima y amiga íntima del diablo, Celestina . . . de tanto en tanto renueva su conocimiento con el manteo y la picota por algunos pecadillos de magia”). F. Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, pág. 287, transcribe y aprueba las citadas palabras de E. von Bülow, aunque en la misma página había calificado la persuasión de Celestina en el acto IV como “una obra maestra de sutileza, de profundo conocimiento psicológico”. J. L. Klein, *Geschichte des Dramas*, VIII, *Das spanische Drama*, no sólo acumula por cuenta de Celestina los epítetos “infernál”, “demoniaca” y “satánica” (págs. 851, 865 y sigs., 868, 888), sino que llega a equiparar a la vieja de la cuchillada con la Reina Mab (pág. 861) y a sustituir el estribillo del himno, que, según Pármeno, I, 67 y sigs., entona a su paso la ciudad, por el dictado de “¡Vieja bruja!” (pág. 864). H. Petriconi, “Trotaconventos, Celestina, Gerarda”, en *Die Neuerer Sprachen*, XXXII (1924), 232 y sigs., sigue esta corriente, pero en *Die verführte Unschuld*, Hamburgo, 1953, observa que no puede hablarse propiamente de seducción en el caso de Melibea, con lo que de rechazo queda reducida a sus justos términos la intervención sobrenatural de Celestina. F. Rauhut, “Das Dämonische in der *Celestina*”, en *Festgabe für Karl Vossler*, Munich, 1932, págs. 117 y sigs., percibe claramente que la intervención de la tercera no tiene motivación realista, no señala a la magia papel orgánico alguno dentro del drama y abulta desmesuradamente lo demoniaco —de que, según él, Celestina es mero símbolo—, valiéndose no de argumentos, sino de una jerga pseudohegeliana, tan huera como

españoles, siendo los principales Menéndez Pelayo, Bonilla, Cejador y Bohigas. Cierto es que Menéndez Pelayo, tras sentar que Celestina es “hechicera de verdad y no embaucadora” y explicar por su conjuro “la rápida y súbita conversión del ánimo de Melibea”, estampó: “Nada de esto era necesario: todo lo que pasa en la *Tragicomedia* pudo llegar a término sin más agente que el amor mismo”.²⁰

altisonante. Para E. Eberwein, “Zur Bedeutung der erweiterten Celestinafassung”, págs. 62 y sigs., Celestina y los enamorados forman la unidad básica —amantes y hechicera— del cuento medieval, que es el supuesto histórico y literario de la *Tragicomedia* y, aunque Rojas convierte a Celestina en agente psicológico de la intriga, su magia es imprescindible porque proporciona la atmósfera misteriosa que agranda la eficacia de la alcahueta. Cabe observar que E. Eberwein no da más ejemplo de la “unidad básica” de amantes y hechicera que el de Brangel junto a Tristán e Iseo, y el ejemplo no es feliz, ya que Brangel es leal, no se propone entregar su señora a Tristán, y no es hechicera, pues sólo por accidente usa del brebaje mágico que ella no ha confeccionado. La hechicera del *Cligès* no es, por otra parte, tercera profesional, y se limita a ejercer sus artes en servicio de su señora. Y la alcahueta profesional de la *Disciplina clericalis*, de los *fabliaux* y de muchos otros cuentos medievales, es siempre astuta, muchas veces enreda so capa de religión, pero no practica hechicerías para lograr su fin. La verdad es que E. Eberwein se ingenia en defender la importancia de la magia de Celestina porque la juzga necesaria para explicar el cambio de Melibea, que considera obra exclusiva de la vieja, y no proceso latente en la doncella, precipitado aunque no desencadenado por la medianera. W. Kuchler, “Die erste bekannte Ausgabe...”, pág. 321: “Celestina es la encarnación del principio del mal..., el diabólico instrumento de la Naturaleza engañadora..., diabólica figura”. Según W. Pabst, *Venus und die missverständene Dido*, pág. 147, Celestina representa la degradación última de Venus, la maligna medianera en los amores de Eneas y Dido, “y la posteridad ha observado siempre con un resto de temor (o veneración) sus artes demoníacas”. M. Kruse, “Stand und Aufgaben...”, págs. 336 y sigs., embute en *La Celestina* cuanto demonismo halla en las elucubraciones de Rauhut y Pabst. También exaltan el papel de la magia en la *Tragicomedia* F. M. Delogu, *Cervantes. La Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Mesina-Milán, 1939, págs. 231, 262 y sig., 280; R. Ricard, “Sobre la moralidad de *La Celestina*”, en *Abside*, IV (1940), núm. 5, pág. 17; I. Macdonald, “Observations on the *Celestina*”, págs. 272 y sigs.; U. Gallo, *Storia...*, pág. 148; J. J. Fitzpatrick, “*La Celestina*. El proceso de la creación literaria visto a través de una tragicomedia” en *La Torre*, III (1955), 151 y sig.; P. Hartnoll en su trad. de *La Celestina*, Introducción, pág. VII. Es curioso que en el breve tratado *De subuentione pauperum*, Vives, fascinado y repelido a la vez por *La Celestina*, presenta no menos de cuatro veces la tercera asociada a la brujería como delincuencia específica de las viejas indigentes. El libelo puritano *Second and third blast of reitrait from plays and theatres*, Londres, 1580, también hace particular hincapié en las hechicerías de Celestina: *The nature of these Comedies are, for the most part, after one manner of nature, like the tragical Comedie of Calistus, where the bawdress Scelestina enflamed the maiden Melibœa with her sorceries* (ap. Rosenbach, artículo citado, págs. 56 y sig.).

²⁰ Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XCV; cf. igual contradicción en la pág. XXXII. Bonilla, *Las Bacantes*, Madrid, 1921, pág. 100. Cejador en su ed., t. 1, pág. XXV, y en su *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, 1915, t. 1, pág. 428. Bohigas en su ed., págs. 20 y sig., y en la Introducción, pág. XXV, donde rechaza la explicación de A. Castro acerca del conjuro del acto III (cf. más adelante, pág. 225), así como el reparo de don Juan Valera a la intervención de Celestina, pero en la pág. 107, n. 1, comenta así el hechizo del hilado: “Todo esto es artificio retórico que nada influye en la representación que uno se haga del carácter de Celestina. Éste se dibuja maravillosamente con sus propias palabras. Lo demás es literatura: el tributo que Fernando de Rojas, siguiendo la inspiración del Renacimiento italiano, pagó a su época”. Aquí Bohigas coincide con Castro en reconocer a la magia de Celestina valor ornamental y no dramático.

En efecto, después de los estudios de los Profesores Gilman y Asensio, aun el más distraído lector reconocerá que han pasado “muchos y muchos días” entre el instante en que Calisto aborda a Melibea en el jardín (I, 31 y sigs.), y el instante en que la doncella confiesa su amor (X, 53 y sigs.): la conversión no ha sido pues tan “rápida y súbita” que exija obligatoriamente la intervención sobrenatural. A la luz de aquella confesión (X, 53 y 64), la repulsa de los actos I y IV muestra que, más o menos a sabiendas, desde el primer momento Melibea está inficionada del amor a Calisto: los críticos de nuestro siglo, sin de hecho indagar la cuestión del tiempo implícito, han venido a suponerlo, porque han apreciado con mayor afinidad psicológica que Menéndez Pelayo y sus acólitos el maravilloso trazado de la pasión, desde que incuba oscuramente en el fondo del alma hasta que toma posesión del alma entera y, en consecuencia, las artes mágicas de Celestina les resultan un desdoblamiento ocioso.²¹ Por bien pertrechado que tenga ella el “sobrado alto de la solana” (III, 142 y sigs.), por grande que sea la eficacia que le reconoce Pármeneo (I, 86, y XII, 94; el dementido: “E todo era burla e mentira” más refleja el temor que la incredulidad del personaje; cf. IX, 51, y X, 60) y, por más que ella misma reconozca la intervención del diablo en algún azar que la favorece, como la partida de Alisa (IV, 163, y V, 193), el retórico conjuro y el aceite serpentina ni quitan ni ponen en la perfecta motivación de la *Tragicomedia*: todo sucede como si no existiese tramoya sobrenatural (cf. más adelante, *Alisa*, págs. 492 y sig.).

Extraordinaria es la eficacia con que Celestina lleva a la recatada Melibea a admitir su pasión por Calisto, pero dos hechos descartan toda ingerencia del “triste Plutón”. El primero es que vemos cómo opera la vieja: no por arte de birlibirloque, sino por su dominio intuitivo de las almas, por su maestría en la persuasión, desplegada lenta y sabiamente en las entrevistas de los actos IV y X; a ello alude Calisto cuando desecha enfáticamente la posibilidad de recurrir a medios sobrenaturales (VI, 216): “Creeré que si mi desseo no ho uiere efeto qual querría, que no se pudo obrar más, según natura, en mi salud”. Y el segundo hecho es que sin conjuro, sin hilo hechizado, sin embeleco ni grimorio alguno y precisamente al mismo tiempo que lleva a cabo la seducción de Melibea, Celestina corrompe con igual extraordinaria eficacia al avisado y hostil Pármeneo, incitando su lujuria de adolescente en sinuosas conversaciones (I, 93

²¹ Así lo ha destacado Azorín, con insuperable gracia, en *Los valores literarios*, Madrid, 1913, págs. 99 y sigs.; E. Díez Canedo, en su ed., Madrid, 1917, pág. XXI; R. E. House, “The present status of the problem of authorship of the *Celestina*”, en *Philological Quarterly*, II (1923), 42; R. de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, 1926, págs. 220 y sigs.; B. Croce, estudio citado, pág. 210; S. de Madariaga, “Discurso sobre Melibea”, en *Sur*, X (1941), 49 y sigs.; R. F. Giusti, “Fernando de Rojas. Su obra de humanidad española y de arte renacentista”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XII (1943), 18 y 20; E. Anderson Imbert, “Comedia de Calisto y Melibea”, en *Realidad*, V (1949), 304 y sig.; M. J. Asensio, “El tiempo en *La Celestina*”, pág. 41. Ya la *Tragedia Policiana*, 12b, al encarecer la magia de la vieja Claudina, deja caer una frase que no hubiese disgustado a Azorín: “Tiene tanta habilidad en casos que requieren artificio sobrenatural que a todo el infierno junto trae consigo con sola su boz. E aunque para este negocio no sea menester tanta herramienta . . .”.

y sigs.; VII, 229 y sigs.), hasta hacerla estallar y convertirle de criado fiel, en criado rencoroso y desleal. El caso paralelo de Pármemo es muy elocuente, ya que demuestra que Rojas, nada reacio a repetir situaciones (ver más adelante *La geminación*), no se sintió obligado a explicar por medio de la magia todo cambio de ánimo.

Históricamente, nada le forzaba a recurrir al conjuro como resorte de la obra. Claro es que en todas las épocas y lugares, desde el *Idilio II* de Teócrito hasta la *Vuelta de Martín Fierro*, XIX, o *Doña Bárbara*, II, 10, amores y hechicerías han andado cerca, pero no más en la Castilla del siglo xv que en cualquier otro lugar y tiempo.²² Si la presencia de la magia en la *Tragicomedia* tuviese razones históricas —es decir, si correspondiese a un propósito costumbrista—, Rojas habría reflejado, exclusiva o principalmente, las prácticas supersticiosas de su momento. Pero *La Celestina* concibe las artes mágicas de dos modos distintos que Rojas no intentó conciliar. Dos veces la magia completa la pintura del ambiente coetáneo, en el acto I y en el VII, con diferencia de realización característica del “antiguo auctor” y de Fernando de Rojas. En el I, 80 y sigs., Pármemo enumera más que describe las artes e ingredientes hechiceriles de Celestina, no sin alguna intrusión de reminiscencias literarias; en el VII, 236 y sigs., Celestina evoca en forma mucho más plástica y vigorosa las andanzas de una bruja consumada, desde sus quehaceres en encrucijadas, patíbulos y cementerios hasta que sube encorizada a la

D. T. Sisto, “The string in the conjurations of *La Celestina* and *Doña Bárbara*”, *Romance Notes*, I (1959), 50-52, piensa que el episodio mágico de la novela de Rómulo Gallegos deriva directamente del de *La Celestina*, sin reparar en que no sólo el *cordel* con que se ha tomado la medida a Santos Luzardo nada tiene que ver con el *hilado* que sirve de pretexto para abordar a Melibea, sino que el tono folklórico del hechizo guarda conexión íntima con el ambiente simbolizado por doña Bárbara, mientras el tono mitológico del conjuro de Celestina no condice ni con la ambientación de la *Tragicomedia* ni, en particular, con la de la alcahueta. Contra la afirmación expresa de Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XCV, y de Rauhut, estudio citado, pág. 126, es sabido que en España la creencia en las brujas y su persecución fue mucho menos intensa que en otros países de Europa. Con especiosa objetividad, Menéndez Pelayo se refiere a las supersticiones en que creían “lo mismo los cristianos viejos que los antiguos correligionarios de Rojas, como en el monstruoso proceso del Santo Niño de la Guardia puede verse”. Lo que prueba el proceso del Santo Niño de la Guardia, monstruoso amasijo de mentiras fraguadas por la Inquisición (pues conviene aclarar la ambigüedad con que Menéndez Pelayo emplea el epíteto), es la credulidad que los Inquisidores atribuían al pueblo, ya que con la mira de soliviantarle, condicionándole para aceptar el decreto de expulsión del 31 de marzo de 1492, fabricaron oportunamente aquel proceso. No sabemos qué pensaban de las supersticiones de sus tiempos los autores de la *Tragicomedia*. Pármemo, Lucrecia y Celestina creen en ellas, aunque no fanáticamente: es un toque maestro el que la misma Celestina, pese a su aparatoso conjuro, no las tenga todas consigo al dirigirse a casa de Melibea (IV, 154 y sig.). Tampoco puede olvidarse que para el hombre del siglo xv lo sobrenatural tiene muchas vías: en una misma escena (XII, 94) Pármemo, por ejemplo, atribuye el sí de Melibea a los “pestíferos hechizos” de la vieja; Calisto, a sus rezos ante el altar de la Magdalena. Para la opinión de Menéndez Pelayo, pág. LXIV, de que Trotaconventos, modelo evidente de Celestina, seduce a doña Endrina con medios mágicos, cf. más adelante, *Celestina*, págs. 559 y sig. y n. 31. En cambio, no reparó Menéndez Pelayo (pág. LXXXVIII) en que, de todas las actividades de la alcahueta, Talavera atiende casi exclusivamente a sus hechicerías (II, 13).

picota, detallando, como culminación de su carrera, el dominio que ejerce sobre las partes adversas:

Pues entraua en vn cerco mejor que yo e con más esfuerço . . . ¿Qué más quieres, sino que los mesmos diablos la hauían miedo? Atemorizados e espantados los tenía con las crudas bozes que les daua. Assí era ella dellos conocida como tú en tu casa. Tumbando venían vnos sobre otros a su llamado. No le osauan dezir mentira, según la fuerça con que los apremiaua.

Pero por circunstanciada o brillante que sea esta pintura de ambiente, no es más que una nota accesoria, no incorporada de veras a la acción. Celestina, tan rebosante de orgullo profesional, nunca se jacta de ese oficio; cuando nombra, ante Sempronio y ante Calisto (III, 139, y VI, 209), las baratijas con que se abre paso en las casas nobles, menciona el hilado, pero no trae a colación el aceite serpentino ni el conjuro con que lo ha hechizado. Ante Elicia (VII, 260), es otra la habilidad de que se ufana; tampoco hay memoria de brujería en la añoranza de sus tiempos prósperos (IX, 45 y sigs.). Sólo cuando quiere humillar a Pármeno (conforme a la táctica que enuncia en III, 134), saca a relucir sus talentos de bruja para insistir malignamente en la inmensa ventaja que le llevaba la madre de su interlocutor (VII, 237 y sig.). Como elemento orgánico en la marcha del drama, la magia aparece una sola vez, en la escena del conjuro, al final del acto III. Es muy curioso que, aunque el esqueleto de la fórmula pertenece al folklore hispánico (“conjúrote . . . por la virtud . . . destas vermejas letras, por la sangre . . .”: cf. Calisto, devaneando ante el cordón de Melibea, VI, 221: “Conjúrote me respondas por la virtud del gran poder . . .”), la ceremonia nada tiene que ver con el entrar en el círculo mágico, que Celestina aprendió de su comadre, ni con la situación de la bruja que ha vendido su alma al diablo (cf. más adelante, *Celestina*, pág. 511 y n. 45), antes bien es calco de uno de los más traídos y llevados pasajes del *Laberinto* de Juan de Mena, coplas 241 y sigs., que a su vez recrea libremente, con especial complacencia en lo ornamental, un macabro lance de la *Farsalia*, VI, 423 y sigs. Además, este “monólogo” del conjuro difiere de todos los otros de *La Celestina* por su prescindencia de frase afectiva, de antítesis, de sentencias y de refranes, por su ritmo solemne y cadencioso, por su larga frase excepcionalmente pomposa, por sus amplificaciones paralelísticas, por sus pretensiosas perífrasis, por su concentrada dosis de latinismos que no reaparecen en el libro, a todo lo cual el “interpolador” agregó aún una inyección de mitología pagana. El conjuro —única vez que la magia funciona orgánicamente en el drama— no se sitúa como el resto de la obra en el ambiente castellano de fines del siglo xv, sino en una incierta lejanía, vistosamente aderezada a la antigua.

No creo que la causa (o la causa única) de tan curioso procedimiento sea el temor al castigo inquisitorial, ya que las actividades de una bruja castiza están gráficamente sugeridas en el citado coloquio con Pármeno. Como se verá al estudiar los antecedentes del personaje de Celestina, la hechicería no es rasgo constante de la alcahueta, ni en la Antigüedad ni en la Edad Media, pero es sí el aporte original de los poetas elegiacos romanos a ese tipo literario; Tibulo (I, 2), Propercio (IV, 5) y Ovidio (*Amores*, I, 8) se explayan con gran

énfasis, no exento de humorismo, en las hazañas cósmicas de la medianera, a imagen, probablemente, de la sacerdotisa de la *Eneida*, IV, 480 y sigs., en cuyos mágicos ritos para conciliar o desvanecer el amor Dido finge creer, con amarga ironía. Tal parece, pues, el punto de partida de la magia de Celestina la única vez que interviene en la acción. Con mucho tino diagnosticó Ramiro de Maeztu, pág. 220: "Este conjuro . . . es una de las deudas que tiene el autor contraída con sus predecesores . . . El conjuro de Celestina, en obra tan crítica y realista como la de Rojas, me parece demasiado literario y arcaico . . ." Y Américo Castro calificó las celestinescas "concomitancias con Luzbel" de "elementos accesorios, muy a tono con la fantasía decorativa de la época".²³ Así es: la "fantasía decorativa de la época" da la clave de varios toques del inventario mágico de los actos I y III, no tomados de los cuchitriles de las brujas castellanas sino de la más elevada poesía reciente, el *Laberinto*, de donde también proceden la estilización del lenguaje y la recreación imaginativa y no arqueológica de la Antigüedad como escenario fastuoso, que por su sola presencia confiere nobleza a toda acción.

Parece, pues, que Rojas no quiso renunciar en su caracterización de Celestina al atributo de la brujería, inaugurado por la elegía romana, pero lejos de contentarse con ponderar tales artes de Celestina sin relacionarlas con su talento de tercera, como hicieron los elegíacos, o con describirlas sin llevarlas a la escena, como hizo rabelesianamente el "antiguo auctor", se empeñó en insertarlas en el drama, y lo hizo yuxtaponiendo la solemne máquina sobrenatural al acontecer natural, conforme el ejemplo que en especial le brindaba la más prestigiosa tradición literaria de la Antigüedad, la de la épica clásica. En efecto: la deliberación en el Olimpo, transmitida en el mensaje de Tetis, mueve a Aquileo a apiadarse de Príamo (*Iliada*, XXIV, 112 y sigs.); las intrigas y rencillas de Junó y Venus juntan y separan a Dido y Eneas (*Eneida*, I, 657 y sigs. y IV, 90 y sigs.); la ponzoña de la furia Alecto exaspera a Amata y a Turno contra el advenedizo asiático (VII, 341 y sigs.; 415 y sigs.). A la vez, la piedad de Aquileo, los amores y la separación de Dido y Eneas, el odio de Amata y de Turno están pintados como procesos naturales: en realidad parecería que el poeta antiguo simbolizase con la intervención sobrenatural el viraje, siempre misterioso, por el que el alma se lanza a una nueva dirección pasional.²⁴

²³ "El problema histórico de *La Celestina*" en *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander, 1929, pág. 214. El *roman courtois* ofrece ya un atisbo de esta actitud. El *Roman d'Énéas* desarrolla con notas efectistas, tomadas de Ovidio y destinadas a acentuar el colorido antiguo, la descripción virgiliana de las artes de la hechicera a las que simula recurrir Dido. En el *Cligès*, donde la magia es el resorte que reúne a los amantes, Chrétien de Troyes compara a su maga con Medea y le da el nombre de Thessala, que glosa aludiendo a la fama de esa región en la Antigüedad (vs. 3002 y sigs: *Ou sont faites les deablies, / Anseignes et establies*). Pero Chrétien no pasa de este par de referencias enaltecidas. Las pócimas que Thessala prepara pertenecen al cuento popular y tienen por efecto resolver sobrenaturalmente las tribulaciones de los amantes (cf. más adelante, *Celestina*, pág. 552).

²⁴ Para una explicación, fundada en la historia del pensamiento religioso griego, de esta doble causalidad en Homero, Heródoto y Esquilo, cf. E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Berkeley and Los Ángeles, 1955, págs. 7, 16, 30 y sig., 39 y sig.

Muy semejante a esta intención es la del uso de la magia en *La Celestina*. Pero con una diferencia: el impulso sobrenatural funciona regularmente en la epopeya clásica y sólo una vez en la *Tragicomedia*. Esa vez se aparta del ambiente contemporáneo, creado con tan admirable coherencia, y se cubre de vistosas galas antiguas. De ese modo Rojas destaca del drama mismo, que procede autónomo, lo sobrenatural, y subraya su índole de homenaje a la Antigüedad —no forzoso, ya que el *Pamphilus* y el *Buen amor*, más lejos del Renacimiento, no lo traen—, a igual título que los nombres fantaseados de los personajes, y el “tú” como único tratamiento de cortesía (cf. cap. VI, *El lugar*, n. 10).

LA TRAMA DE “LA CELESTINA”

Salvo los tres casos señalados —que se remontan al caudal libresco de los autores, en su vertiente medieval los dos primeros y en su vertiente antigua el tercero—, la más rigurosa secuencia causal enlaza el acontecer de la *Tragicomedia*, apoyándose en la pintura del ambiente y de los caracteres, desde el instante en que Calisto entra en su casa. Preciso es recordar que en la comedia romana, como en la italiana, en la del Siglo de Oro español y en la de Molière, el criado no ejerce su oficio prácticamente nunca y actúa en cambio como confidente o cómplice, como criatura de convención literaria. Pero *La Celestina* posee el rasgo dramático (en el sentido genuino de la palabra) de no caracterizar a los personajes en abstracto, sino mostrarles en acción: de ahí que en ella la presencia del criado se motive repetidas veces por su función de criado. Calisto no llama a Sempronio para hacerle confidencias, según la convencional intimidad de amo y criado en las comedias mencionadas, sino para darle órdenes (I, 35: “Abre la cámara e endereça la cama . . . Cierra la ventana . . .”). Sempronio, como criado que es, está ocupado en menesteres de su oficio, y entra en escena explicando su ausencia y explicando su explicación (I, 34 y sig.). Y, aunque los extremos de Calisto le intrigan vivamente, no se lanza de suyo —muy en su papel de criado— a mediar en los conflictos del amo, sino que cavila a solas, vacilando entre codicia y cobardía. Sólo un nuevo llamado del amo corta su duda y le hace entrar en acción, secundando al enamorado contra su mejor entender. Es su propia floja voluntad y el aliciente de la primera dádiva —en una palabra, es su propio carácter— lo que le lleva a acudir a Celestina. Cuando entera a ésta de su cometido, subraya la ventaja común, de la que la vieja no dice palabra, insinuando así, muy levemente, el conflicto que les separará. También Pármeno comparece a una orden de Calisto (I, 66), y sus verbosas descripciones surgen como comentario de su acción de abrir la puerta a Sempronio y Celestina; el diálogo amañado entre éstos (I, 88) provoca el de Calisto y Pármeno, que pone sobre aviso a los cómplices, de tal modo que no resulta del todo improvisada la ofensiva que Celestina dirige contra Pármeno así que los otros dos personajes despejan la escena (I, 93 y sig.). Esta larga conversación, en que Celestina despliega toda su inventiva estratégica, resuelve la situación intelectualmente: Pármeno, me-

nos ducho en dialéctica que la vieja, se ha quedado sin objeciones, perturbado por el ofrecimiento de Areúsa, ofuscado por el oro que Celestina saca al primer golpe. Sin embargo, en lo íntimo permanece todavía fiel: será Calisto mismo quien le impulse al bando contrario por su injusticia, de la que es parte no pequeña el degradarle en su categoría de sirviente (II, 122 y sigs.). Pues el débil Calisto puede discutir su conducta mano a mano con sus criados, pero no deja de emplearles como tales. Sempronio, a quien despacha para dar prisa a Celestina, la alcanza sin trabajo: aun tan menuda circunstancia no queda sin motivar, pues Rojas explica que es muy otro su paso ahora que ha recibido el dinero (III, 126).

Celestina se abre entrada en la casa de Melibea no sólo merced a su sortilegio sino también a la antigua vecindad. Si Alisa deja a su hija en compañía de la equívoca vieja, es porque ha de cumplir la visita cotidiana a su hermana enferma, y porque confía ciegamente en su hija (cf. *Alisa*, págs. 492 y sig.). En la alcoba de Areúsa, Celestina enreda en su alianza al mozo cegado de lascivia, y lo hace con un rencoroso sentimiento de triunfo (VII, 256) pero, en perfecta secuencia psicológica, la corrupción moral que ha consumado se volverá contra ella, y ya en el acto siguiente los dos criados, antes hostiles, sellan amistad. La escena tiene como punto de partida la del *Eunuchus*, vs. 549 y sigs.: el joven Querea huye de la casa donde ha cometido su fechoría, y se topa con un amigo que oficia de confidente y desaparece como vino una vez recitada la confidencia. Pero la sabia motivación de Rojas da nuevo sentido a la escena terenciana: Pármeno despierta sobresaltado por temor de llegar tarde, y ansioso de volcar la alegría que le bulle por el cuerpo. La compañía en amores era la primera recompensa que Celestina había hecho relumbrar ante sus ojos (I, 106 y sig.); aquí, por fin, agradecido a la vieja y ansioso de confidente, se pasa al bando explotador de Calisto, y así cierra el enlace de este episodio con las líneas esenciales de la intriga. Pues la vieja se había empeñado en hacerle amigo de Sempronio para supeditarle a sus propios fines, y ahora, hecha ya la camaradería, ambos acabarán por volverse contra su autora. Por temor de llegar tarde, como sirviente, Pármeno deja a Areúsa y, para compensarla, la invita a comer a casa de Celestina, motivando así el acto IX. Éste, el episodio más inorgánico de la obra, vuelve a enlazarse con el argumento mediante la llegada de Lucrecia en busca de Celestina quien, en nueva entrevista con Melibea, dispone la primera cita de los amantes (X, 66). El día anterior, Pármeno —único personaje que obtiene pequeñas victorias sobre Celestina— había logrado aplazar el manto y saya que Calisto quería conceder a aquélla por su embajada (VI, 218; cf. VII, 233); la consecuencia es que en el acto XI, 71 y sig., Celestina puede ufanarse de haber recabado tanto, que Calisto, para aumentarle la recompensa y “para no dar parte a oficiales”, le entrega la fatídica cadena, que encandila a los cómplices y les lleva a la ruina. Al comienzo del acto XIII, la falta de sentido de realidad, toque esencial del carácter de Calisto, motiva el llamado al paje para que le procure el testimonio de los criados que le habían acompañado la noche previa. Pronto llegan el paje y el caballero con las nuevas del suplicio de Sempronio y Pármeno, pero Calisto

vuelve otra vez a dispararse de la realidad y, sólo atento a la esperanza de la nueva cita, suple indiferente los criados muertos con los dos que le quedan.

En el acto siguiente, tras consumarse el deseo que ha desencadenado el drama, se inserta la larga interpolación de cinco actos o *Tractado de Centurio* que, en general, ha sido juzgada como valiosa en contenido episódico (monólogo de Calisto, figura del rufián cobarde, el conmovedor diálogo de los padres, la segunda escena de amor, superior todavía a la del acto XIV), pero como una falla en lo formal, por retardar indebidamente el desenlace, menoscabando el rápido dramatismo de la versión primitiva. Ante todo, juzgar *La Celestina* desde el punto de vista del drama en rápida marcha al desenlace es una falacia de crítica literaria no menos gruesa que la de exigirle, por ejemplo, el respeto a las tres unidades o a cualquiera otra norma artística que con toda evidencia no presidió a su creación. Ni la *Tragicomedia* ni la *Comedia* ni el acto I siquiera aspiran a la andadura esquemática del *Edipo rey*, para la cual aun dieciséis actos son excesivos, dada la sencillísima trama. Si el “antiguo auctor” se detiene a dar dos explicaciones de la tardanza de un sirviente (I, 34 y sig.), y si Rojas justifica larga y repetidamente, del acto VI al XI, por qué *Celestina* recibe la fatal “cadenilla” en lugar de la inofensiva recompensa que ella misma se había fijado, ¿qué mucho que se motive con todo esmero la muerte del protagonista? Las circunstancias introducidas para dar verosimilitud a ese desenlace de ninguna manera revelan una nueva técnica novelesca frente a la primitiva inspiración poética o dramática²⁵ Según el Prólogo (pág. 26), Rojas volvió a meter la pluma en su obra para satisfacer a la mayor parte de sus lectores, que reclamaban más escenas de amor. De ser ésta la única razón, le hubiese bastado agregar al acto XIV, enriquecido con el monólogo introspectivo, el acto XIX, dejando morir a Calisto en la segunda noche de amor tal como en la *Comedia* moría en la primera. Puesto que no adoptó tan obvia solución, es que le urgía rectificar la motivación y presentación primitivas, insuficientemente elaboradas, de ese lance importantísimo, y por eso lo planeó de nuevo, con minucioso detallismo e introduciendo un personaje secundario —Centurio— de participación indirecta, exactamente como en la *Comedia* la intriga en torno de Melibea requiere una compleja urdimbre, en la que también participa

²⁵ F. M. Delogu, *Cervantes. La Tragicomedia di Calisto e Melibea*, págs. 257 y sig. y 287. S. Gilman, “El tiempo y el género literario en *La Celestina*”, págs. 157 y sig. En *The art of “La Celestina”*, págs. 204 y sig., el profesor Gilman sostiene, como queda dicho (cf. “*La Celestina*”, ¿diálogo puro?, pág. 73), que la primitiva forma agenérica de la obra se escinde en el *Tractado de Centurio* en comedia y novela. Pero en la pág. 36 leemos: “. . . todo lo añadido (tanto actos como interpolaciones) parece brotar de lo que ya existía y requerir por eso un mínimo de cambio. Hay, pues, un proceso que completa en forma creadora los caracteres, estructura y tema, proceso que recuerda el modo de aclarar completando que acabamos de presenciar [en las interpolaciones]. O dicho de otro modo: los actos añadidos aclaran el todo de la misma manera que las interpolaciones grandes y pequeñas aclaran las partes”. Así, pues, el *Tractado de Centurio* no es aquí una continuación en otro tono o en otro género, sino una elaboración que aclara —esto es, corrige y desarrolla— la versión primitiva manteniéndose fiel a sus líneas esenciales. Esta interpretación, surgida del examen de las interpolaciones, me parece mucho más fundada que la expuesta en las págs. 204 y sig., para apoyar la hipótesis de que la versión primitiva es agenérica y de que en el *Tractado de Centurio* despuntan en cambio la comedia y la novela.

indirectamente un secundario personaje del hampa —Areúsa—: de los cinco actos agregados, tres y medio se proponen hacer plausible la muerte de Calisto, enlazándola con el drama.

Otras censuras a la nueva motivación de la muerte de Calisto arguyen que, desde el comienzo, la pasión de los protagonistas está representada como un amor que se consume a sí mismo, como un frenesí devastador al que sólo puede seguir la muerte, de modo que la rigurosa motivación del particular género de muerte es ociosa y prosaica.²⁶ Sin duda la pasión ilícita de *La Celestina*, que arrasa con todo respeto familiar y social, postula el final trágico, como no lo postula la pasión honorable retratada en *Romeo y Julieta*. Shakespeare lleva los amantes a la muerte mediante un cúmulo de peripecias externas, como lo comprueban de rechazo los cuentos italianos de argumento análogo y desenlace feliz. En la obra castellana, el desenlace fatal surge de la calidad de la pasión: el ensayo de Azorín sobre cómo pudo ser la vida conyugal de Calisto y Melibea es la mejor prueba *a contrario* de su incompatibilidad con la vida normalmente encarrilada. Pero de que la pasión de Calisto y Melibea sea irreconciliable con la vida, no se sigue que el dramaturgo no deba mostrar cómo de hecho ese amor desemboca en la muerte, con el mismo realismo verosímil que es la norma de la obra entera. Tales censuras confunden la idea abstracta —el frenesí de amor es incompatible con la vida— con su realización artística, que es siempre concreta y, al preferir la versión que no motiva la muerte del protagonista con medios orgánicos dentro de la obra, lo que en verdad hacen es suprimir el drama. Los peligros en que naufraga el alma débil para la acción pueden formularse en un breve aforismo: la representación teatral del caso necesita todo el volumen, todas las circunstancias particulares, toda la sustancia dramática de *Hamlet*. Por otra parte, si es empeño ocioso o prosaicamente racionalista mostrar cómo el loco amor lleva a Calisto a la muerte, ¿por qué será menos equivocado pintar trazo a trazo la evolución de Melibea o los manejos de que se vale para arrojarse de la torre? ¿Por qué no fulminar igual condena contra los actos IV, VI y XX, y dar a la heroína por enamorada en el XI y por muerta en el XXI? La razón es que ya la *Comedia* ha motivado suficientemente el cambio de ánimo y la muerte de Melibea, que por eso no necesitaron retoque en la *Tragicomedia*. Vale la pena recordar que antes de que Foulché-Delbosc hiciera accesible la versión en dieciséis actos, ninguno de los grandes críticos —ni Moratín, ni Lista, ni Schack, ni Valera, ni Menéndez Pelayo— halló excesivamente lento o no dramático el desenlace de la *Tragicomedia*, y que, para la muerte de Calisto, todas las adaptaciones escénicas que conozco (salvo la de Escobar y Pérez de la Ossa, que prescinde sistemáticamente del texto de 1502), se han atenido a la versión en veintinueve actos. ¿No estamos, pues, ante la socorrida falacia de anticuario: "primitivo, luego excelente; tardío, luego abominable"?

²⁶ Por ejemplo, Bohigas, ed. citada, pág. XXXI; Petriconi, *Die verführte Unschuld*, pág. 36; G. Adinolfi, "La Celestina e la sua unità di composizione", pág. 40.

LA MOTIVACIÓN

A mi entender, la versión primitiva, leída sin los andadores postizos del Argumento y del relato de Melibea,²⁷ no es en absoluto satisfactoria:

CALISTO. — Moços, poné el escala.

SOSIA. — Señor, vesla aquí, baxa.

MELIBEA. — Lucrecia, vente acá, que estoy sola; aquel señor mío es ydo: conmigo dexa su corazón, consigo lleua el mío. ¿Asnos oydo?

LUCRECIA. — No, señora, dormiendo he estado. Escucha, escucha: ¡gran mal es éste!

Quince líneas más abajo, Tristán explica: “Cayó mi señor Calisto del escala e es muerto”. Como se ve, la *Comedia* trata la muerte del protagonista como una circunstancia que basta sugerir en la acotación. Sólo la aludida falacia de anticuario explica que los críticos se hayan desvelado por comentar el naturalísimo proceder del “interpolador”, que motiva y representa la muerte del protagonista conforme a lo practicado en el resto de la obra, y no se hayan inquietado por el extraño proceder de Rojas que, contra la norma de su obra, dejó sin representar ni motivar tan importante hecho. Una ojeada al drama inmediatamente anterior y posterior a *La Celestina* aclara esta singularidad: el *Mystère du siège d'Orléans* representa largamente las deliberaciones, mensajes y maniobras que conducen a las acciones decisivas, pero éstas no están representadas, sino descritas en minuciosas acotaciones (por ejemplo: Falstaff lleva su estandarte hasta el foso de Orléans, pág. 223; duelo entre dos franceses y dos ingleses, 304 y sig.; victoria de Juana de Arco y La Hire, 497; Juana es herida, 511, etc.); el *Fernandus seruatus* no representa el atentado contra Fernando el Católico, que constituye precisamente el núcleo de la tragedia, de igual modo que la *Tragicomédia de Dom Duardos* no representa el combate entre Dom Duardos y Camilote, que devuelve a aquél su identidad de príncipe y permite el desenlace. Ya se ha señalado (*La acotación*, n. 3) que en el teatro

²⁷ Argumento del acto XIV en la *Comedia*: “Acabado su negocio, quiere salir Calisto, el qual por la escuridad de la noche erró la escala: cae e muere”. Acto XX, 212: “Como las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los siruientes que traya no diestros en aquel género de seruicio, no vido bien los passos, puso el pie en vazío e cayó”. La *Tragicomedia* intercala aquí unas palabras para destacar que es la prisa de Calisto lo que ocasiona su muerte: “. . . en aquel género de seruicio [e él baxaua pressuroso a uer vn ruydo, que con sus criados sonaua en la calle, con el gran ímpetu que leuaua], no vido bien los passos . . .”. Me atrevería a decir que, por momentos, los críticos hostiles a la *Tragicomedia* la presuponen al ensalzar la *Comedia*. Bohigas, por ejemplo, afirma (pág. XXIII): “El desenlace trágico venía preparado por la muerte de Celestina y de sus criados”, lo que es exacto con respecto de la *Tragicomedia*, pero sólo puede entenderse metafóricamente de la *Comedia*. O bien (pág. XXVII): “Es obra eminentemente humana y realista, y cuanto en ella ocurre se debe tan sólo a la fuerza de los mismos acontecimientos, que por su natural encadenamiento conducen a la catástrofe”; Bohigas mismo reconoce más adelante (pág. XXXI): “En la versión breve, la desgracia sobreviene de un modo fortuito”. L. B. Simpson, autor de la única traducción de la *Comedia*, lleva su preferencia por ésta al extremo de estampar, pág. IX: “[El interpolador] insertó entre la muerte de Calisto y su descubrimiento por Melibea (que está al otro lado de la pared desde donde aquél cae mortalmente) ¡cinco actos nuevos!” ¿Será preciso aclarar que en la *Tragicomedia* Melibea no monta guardia al otro lado de la pared durante los cinco actos interpolados —cuya acción dura un mes—, y que se entera de la muerte de Calisto tan instantáneamente como en la *Comedia*?

de Cervantes algunas acotaciones descriptivas equivalen a verdaderas escenas mudas, a veces importantes para la acción. El omitir la representación y motivación de lances importantes, conocidos al público por medios externos a la obra misma, corresponde a una técnica dramática medieval de la que Rojas se apartó, como queda dicho, para imitar la dramatización total del argumento preconizada por el teatro de la Antigüedad (cf. "La Celestina", *diálogo puro?*, págs. 75 y sig.). La muerte de Calisto en la *Comedia* es la única recaída de Rojas en ese procedimiento medieval; de ahí que, con perfecta coherencia artística, el "interpolador" la trajo a escena y la motivó cuidadosamente en la acción (intriga de las mozas y los bravos) y en los caracteres (rencor de las mozas, impaciencia de Calisto).

Porque tampoco ha acertado la *Comedia* en la elección del azar que pone fin a los días de Calisto: ese azar, inconexo con la obra, no sólo es ajeno a su estructura dramática sino que merma lamentablemente su resonancia moral, propia de toda tragedia. Como tropezar y caer de una escalera puede sucederle al más virtuoso, nos hallamos con el viejo chiste del fumador empedernido a quien su vicio lleva a la muerte... en un accidente de tránsito. En todas las épocas ha existido la vaga creencia de que la muerte accidental puede ser, en el fondo, castigo divino pero, porque la creencia ha sido siempre vaga y porque testimonia lo inescrutable de las vías de la Providencia y no su justicia,²⁸ no

²⁸ La muerte súbita, que privaba a la víctima de confesión, se consideraba una desgracia: así, fray Diego de Valencia desea que quien lo separa de su dama, "muerte muera sopitaña / en que Dios non aya parte" (*Cancionero de Baena*, N. 507, 1); de ahí que a veces se interpretase tal muerte como castigo divino: así, tres servidores infieles de don Álvaro de Luna "morieron muertes supitañas e sin confesión", según su *Crónica* (ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, pág. 421). Pero los doctos preferían ver en tales sucesos la manifestación de la inescrutable Providencia divina: así, *Arcipreste de Talavera*, Media parte, 1 (ed. Simpson, págs. 259 y sigs.) y su reprobación del vulgo que, a propósito de las "enopinadas muertes", quiere "osadamente hablar e disputar e querer saber e escodruñar las cosas ynfinitas e los secretos de Dios yncomprensibles"; y así Diego Rodríguez de Almela, *Valerio de las historias escolásticas* (ed. de Madrid, 1793, págs. 376 y sig.): "Las muertes no pensadas y singulares vienen por juyzio de Dios... En tiempo del Rey don Enrique tercio de Castilla, vn cauallero llamado Rodrigo de Rojas, hermano del arçobispo de Toledo don Sancho de Rojas, matólo vn rayo estando a la puerta de vna yglesia. El Cardenal de Sant Angelo don Pedro de Fonseca, descendiendo por vna escalera arrimado a vna varanda, cayó él y la varanda y murió... Don Pedro, obispo de Palencia y nieto del rey don Pedro, faziendo vnas casas en Valladolid, cayó de vn andamio y murió... Todo ome deue de rogar a Nuestro Señor Dios que por su sanctíssima piedad y misericordia que lo libre de ocasion". El Profesor D. W. McPheeters, "The element of fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", en *Symposium*, VIII (1954), 332 y sig., abona con el citado pasaje de Rodríguez de Almela la opinión de que, para el lector coetáneo de *La Celestina*, la muerte de Calisto, por ser castigo divino, carecía del matiz grotesco que tiene para el lector de nuestros días (por ejemplo, para R. Frank, "Four paradoxes...", pág. 54, y para I. Macdonald, "Observations on the *Celestina*", págs. 264 y 276). Pero, como se echa de ver, Rodríguez de Almela subraya el alto linaje de las víctimas y no insinúa culpa alguna que pudiera haber acarreado en castigo tal muerte: lo que quiere hacer patente no es la relación "crimen—muerte accidental", sino la incomprendible del juicio divino. Nótese también que la frase final no exhorta a bien obrar con el fin de evitar la retribución de la muerte inesperada, sino a postrarse ante Dios para impetrar su protección contra la imprevisible desgracia. En sí esta sanción, que se coloca más allá del entendimiento humano, no puede

es suficiente como motivación dramática. Así debieron de sentirlo los autores próximos a Rojas, ya que tanto las novelas sentimentales como las imitaciones de final trágico están contestes en preferir la motivación minuciosa del desenlace. Sin duda la vida ofrece infinitos casos de juego arbitrario del azar, pero la representación típica y selectiva que es el arte, aun el arte más verista, requiere el enlace verosímil de causas y efectos.

Por otra parte, el lector atento no puede pensar que hay desproporción artificiosa entre tantas idas y venidas de personajes secundarios (amores de Sosia y la moza, riña entre ésta y Centurio, duelo de la prima, intriga de las dos, cobardía de Centurio) y el leve resultado: un poco de ruido para asustar a los criados bisoños, que no se asustan. Y no puede pensarlo porque reconoce en ello el característico paso lento de *La Celestina*, que no aspira a una estricta economía en la representación, y que hasta pone en escena actos fallidos,²⁹

constituir una motivación adecuada para el drama humano: Shakespeare lo advirtió sin duda, ya que en su teatro funciona la justicia vengadora de Dios, agenciada por la Fortuna, pero falta la muerte súbita como retribución divina (cf. M. F. Mroz, *Divine vengeance*, Washington, 1941). Aparte la inadecuación dramática de esa motivación, a mi ver la muerte de Calisto hubo de presentar siempre matiz grotesco, que I. Macdonald, *art. citado*, pág. 276, relaciona muy bien con otros toques grotescos de la pintura del personaje (la taja de diacitrón, al final del acto VIII; los desperezos, al comienzo del acto XIII). Lo que el *Tractado de Centurio* hace es poner a la vista, con la rigurosa concatenación causal peculiar de la obra toda, cómo se produce el miserable percance, mientras la versión primitiva lo da por hecho en total inconexión con lo representado. Es significativo que Lope asigne una muerte muy parecida no a don Bela, que muere asesinado como un héroe de tragedia, sino a Gerarda. Para mayor semejanza, la borrachina Gerarda muere yendo a hacer un favor contrario a su naturaleza —traer agua para Dorotea—, así como Calisto, el “rompenecios”, muere al precipitarse en socorro de sus criados. En otro orden de explicación, J. Millé y Giménez, “Miscelánea erudita. Acerca de la génesis de *La Celestina*”, en *Revue Hispanique*, LXV (1925), 140 y sig., exhuma la anécdota atribuida a “la reina doña Isabel” en los *Cuentos* de Juan de Arguijo, sobre un Doctor Vargas que, “entrando a hablar a una monja, había caído de una escala que puso para entrar en el monasterio y héchose pedazos”, y agrega: “La muerte del Doctor Vargas recuerda enseguida la de Calisto al caer de la escala y sugiere asimismo la idea fundamental de *La Celestina*: la del amor acechado por la fatalidad y la muerte”. H. Serís en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), 199, piensa que Rojas, el jurista, “acaso se basó para su tragedia en un proceso criminal”. Garrido Pallardó supone que *La Celestina* dramatiza un hecho luctuoso acontecido en la judería de Toledo, y que en sus famosos versos de cabo roto Cervantes riñe a Rojas por no haberlo encubierto mejor (*Los problemas...*, págs. 84 y 86 y sig.). Aun admitiendo que “la reina doña Isabel” sea Isabel la Católica (bien que en una conocida anécdota de ésta, Arguijo no la llama “doña Isabel” sino “la Reina Católica”), y no Isabel de Valois, esposa de Felipe II, o Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, dudo de que pueda considerarse “idea fundamental de *La Celestina*” la que apunta Millé y Giménez, puesto que el Prólogo y el *Tractado de Centurio* eliminan a sabiendas la sucesión inmediata de amor y muerte que ofrecía la *Comedia*. La sospecha de H. Serís, de puro gratuita, no puede probarse ni refutarse, y la suposición de Garrido Pallardó más pertenece al orden del devaneo que al de la crítica. En última instancia, claro es que *La Celestina* se basa en hechos verdaderos: en el amor de jóvenes egoístas y apasionados, en la infidelidad de sirvientes, en la astucia de terceras, en la ceguera de padres. Pero nada de eso postula tal o cual hecho particular como pauta del drama ni, desde el punto de vista de la realización artística, el ceñirse a tal o cual hecho particular anula sus fallas estéticas.

²⁹ Varias veces los personajes trazan planes que luego abandonan a persuasión de otros (Pármeno en IX, 25; Calisto en XII, 83; cf. para ambos casos, *La acotación*, D, pág. 101)

Con ese sesgo concuerda la nueva motivación: lo que se enuncia claramente no se cumple (castigar a Calisto, amedrentar a los criados) y en cambio se realiza lo que ni Traso ni las mozas se proponen (matar a Calisto). En la guerra elemental que es nuestro mundo —parece decirnos el *Tractado de Centurio*— un propósito humano es un azar demasiado pequeño para abolir el azar total y obtener la solución exacta que cuadra al individuo. Así queda justificada la muerte del héroe, más lastimosa por el contraste entre su exaltación pasional y la ruin pero no arbitraria cadena de motivos que parte de él mismo y que acaba por alcanzarle. *La Celestina* no tiene moraleja, por más que insistan en ella las admoniciones en prosa y verso que la encuadran, aunque sí tiene moral. Al ideal artístico de Rojas repugnaba representar la justicia poética en su geométrico funcionamiento, pero de su obra se desprende una suerte de honda y desoladora lección ascética, cuidadosamente realizada gracias al *Tractado de Centurio*: sólo en éste, y merced a la pausa intercalada entre amor y muerte (entre el acto XIV y el XIX), puede contrastarse el triunfo del amor

o por la fuerza de las circunstancias; Celestina piensa en un comienzo dar largas al asunto para sacar más ganancia (I, 65 y III, 137), pero a raíz de su éxito en la primera entrevista con Melibea, decide no diferir las nuevas (V, 198 y sig.). Melibea encarga a Celestina que vuelva al día siguiente por la oración (IV, 189), pero ella misma se adelanta a llamar a la vieja (IX, 50). Algunos casos implican un juego complejo de ironía de situaciones, muy importante para la marcha de la acción. Así, Calisto ordena dar a Celestina manto y saya, pero Pármene lo impide (VI, 218); al otro día, la victoria de Celestina es tan decisiva, que Calisto "para no dar parte a oficiales" le entrega una prenda mucho más rica (XI, 71 y sig.): como quiera se interprete la frase, el propósito de Calisto se frustra porque la magnitud de la recompensa exacerba la codicia de los cómplices y les lleva a la muerte. O en el acto XVI, 162 y sig.: Pleberio está a punto de dar a escoger marido a Melibea y, por consiguiente, enterarse de la verdad, pero consulta a Alisa, quien le disuade de la conducta que por un momento parecía conjurar la catástrofe (cf. más adelante, *La ironía*, pág. 255). Es frecuente que un personaje se equivoque en los móviles e intenciones que atribuye a otros, retratándose eficazmente en la naturaleza de su error: la impaciente Melibea cree que Calisto rechazará su consentimiento por tardío (X, 53); los sirvientes desleales creen que el sí de la amada es desleal (XI, 75 y sig.; XII, 84); el criado zafio cree que Calisto quiere a pierna suelta cuando oscila dolorosamente entre desengaño y exaltación (XIX, 139); una cortesana, orgullosa de las cuchilladas a su puerta (XVII, 165), cree que Melibea se enorgullece de la sangre vertida por ella (XV, 150) y, razonadora ella misma, cree que Sosia muy razonablemente no soltará prenda (XV, 153); la otra cortesana, dura con sus amantes y prendada de su rufián, cree que éste se desvive por satisfacerla (XV, 151 y 153); la ingenua madre cree que Melibea se esparantará ingenuamente al oír hablar de matrimonio (XVI, 162 y sig.). La comedia humanística ofrece ya en la detenida representación de la realidad (que es quizá su aporte más original) varios casos en que los hechos no confirman las interpretaciones que de ellos formulan los personajes. En la *Ætheria*, vs. 136 y sigs., Arquites acompaña en imaginación a su criado y le cree de vuelta cuando ni siquiera ha partido. El criado juzga demasiado simple la treta de su colega y demasiado perspicaz a su amo para caer en ella (vs. 928 y sigs.), pero la treta no es la que él sospecha, y el amo cae efectivamente en ella. Paurea piensa que dicha estratagema ha sido descubierta y se apresura a obrar en consecuencia (vs. 1007 y sigs.), pero la estratagema ha sido más eficaz de lo que su mismo autor calculaba. *La Venexiana*, pág. 64, pinta el optimismo inescrupuloso de Julio mostrándole confiado en que los dos emisarios y las dos citas corresponden a una misma dama, lo que naturalmente no es el caso. Y cuando la celosa Valeria le despide, Julio imagina que ella reñirá con Ángela, con lo que ésta redoblará su amor (pág. 110), pero ninguna de estas imaginaciones se realiza.

con su desengañado despertar en el largo monólogo de Calisto, XIV, 132 y sigs. Se ha criticado varias veces el que Celestina y sus cómplices mueran mucho antes de acabada la obra: el *Tractado de Centurio* salva ese inconveniente pues, como señala E. Eberwein, pág. 76, hace converger en el desenlace el plano canallesco de los servidores con el plano señorial de los amantes y, en cierto modo, mantiene presentes hasta el final los importantes personajes que desaparecen en el acto XII —tal como en el *Julio César* de Shakespeare la acción del protagonista se prolonga después de su muerte—, subrayando así la unidad del drama; además, la entrada de Centurio compensa la ausencia de la tercerona, con quien guarda muy sutil asociación de semejanza y de contraste (cf. más adelante, *La geminación*, pág. 266). La solución es de una novedad revolucionaria, en contraste con todo el teatro que precede y sigue a *La Celestina*, en cuanto los personajes de baja condición se atraviesan en el destino de los nobles, pero semejante audacia, cuya magnitud no se puede exagerar, está muy a tono con la atención, no menos excepcional, que Rojas y el “antiguo auctor” han prestado a la psicología de los humildes (cf. *Los criados*, pág. 594; *Conclusión*, pág. 727).

El autor —o autores— de los cinco actos interpolados ha recogido con habilidad suma los hilos de la versión primitiva y, como en ésta, se ha servido con maestría de la motivación psicológica. El rencor de las mochas —Elicia, que se cree tan hermosa como Melibea; Areúsa, que declara dolida: “No sé qué se ha visto Calisto, por qué dexa de amar otras que más ligeramente podría hauer”, IX, 34— resuena desde la primera vez que nombran a la noble enamorada en el *Tractado*, XV, 146: “los amores de Calisto e la loca de Melibea”. Calisto es “aquel vil de poco sentimiento” (XV, 150), pero Melibea, la de los ojos verdes y cabellos dorados, es “estiercol”. Tanto como el propósito de vengar a los muertos, trasluce el de vengar su propia inferioridad: “que Melibea lllore quanto agora goza”; así, el episódico acto IX, en que este rencor estallaba por primera vez, queda orgánicamente asociado al drama. Además, si la moza exige al bravo que recobre su gracia castigando a Calisto y si el bravo finge obedecerla es que, con consecuente motivación en el carácter, aquélla, aunque astuta y pérfida, cree a pie juntillas en la valentía y amor de Centurio; y éste, aunque nada amigo de pependencias, se ve obligado a mantener la actitud de paladín caballeresco que ha asumido por donaire. Con indiferencia egoísta, Calisto decide sustituir (XIII, 121) a Sempronio y Pármeno por el paje y el mozo de caballos, sin parar mientes en que les expone a un peligro desproporcionado (XIX, 197: “Déxame ir a valerle [a Sosia] no le maten, que no está sino un pajezico con él”; XX, 212: “los siruientes que traya no diestros en aquél género de seruicio”); pero cuando oye sus voces, piensa —equivocadamente: ¡a tal punto desconoce a los suyos!— que no podrán defenderse solos y, en el único instante en que se muestra decidido y generoso, paga todas sus culpas de soñador egoísta. El proceso del acontecer trágico se ha alargado, pero de todo podrá culparse a esta escena culminante antes que de lentitud o torpeza. No hay cuadro de más intensa vivacidad dramática que el que se despliega desde que el grito de Sosia interrumpe el deleite de los amantes: “¿Assí, vellacos...?” hasta el lamento en la misma voz: “¡O gran

desventura!" En sucesivos enfoques vivísimos, que dan la impresión de la simultaneidad, todo queda admirablemente motivado: esos "vellacos" son los bien conocidos compinches que Centurio ha puesto en movimiento para satisfacer a su amiga sin trabajo y sin peligro, y que ni siquiera logran intimidar a los dos fieles sirvientes. Sosia, lejos de pedir socorro contra ellos, les desafía aunque Calisto, acuciado por el remordimiento se lanza en su ayuda; y en la trágica futilidad de su prisa —última muestra de su impaciencia— hasta queda justificado el traspicé que le precipita de la escala.

Con idéntico rigor se anudan los pequeños incidentes que conducen a la muerte de Melibea. Lucrecia, alarmada por su congoja, la deja en su cámara y va en busca del padre, quien, tras interrogarla en vano, le propone medicinas y distracciones: "Vamos a uer los frescos ayres de la ribera" (XX, 205). Esas palabras hacen surgir en Melibea el plan de su muerte; con tal pretexto decide subir "al açotea alta, porque desde allí goze de la deleytosa vista de los nauíos" (XX, 206) y, para alejar a Pleberio, pide instrumentos de música que la consuelen, a la vez que, para deshacerse de Lucrecia, finge haber cambiado de pensamiento.

Así motiva la *Tragicomedia* con infinito esmero, en pequeñas coyunturas materiales sugeridas por el ambiente, en consecuencias forzosas de actos, en resultados de rasgos esenciales de carácter, en efectos de impulsos pasionales de intensidad poco común, los hechos que marcan el trazado de la sencilla acción. Pero la realidad es tan densa e intrincada, que Rojas se complace en ajustar causas y consecuencias recorriendo sin cesar su bien urdida tela, y mentalmente, en el recuerdo o en la imaginación, repasa el encadenamiento perfecto de los hechos. No es rasgo peculiar de tal o cual personaje, ya que lo presentan, por ejemplo, caracteres tan diversos como Calisto, Celestina, Sempronio, Pármeno, Areúsa y Pleberio, sino evidente preocupación intelectual de Rojas, que se expresa aun a costa de la individuación de sus criaturas. "Vn inconueniente es causa e puerta de muchos", enuncia Pármeno, y aplica a pedido de su amo (II, 121):

Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver e hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo e alma e hacienda.

Cuando Celestina pesa el pro y el contra de su embajada, imagina los reproches del desengañado Calisto (IV, 155):

Pues, vieja traydora, ¿por qué te me ofreciste? Que tu ofrecimiento me puso esperanza; la esperanza dilató mi muerte...

En el mismo molde la vieja brinda a Melibea su desenvuelta teología (IV, 191):

Cada día ay hombres penados por mugeres e mugeres por hombres, e esto obra la natura, e la natura ordenóla Dios, e Dios no hizo cosa mala.

Formalmente, es ésta la figura *κλίμαξ* o *gradatio*, de la antigua retórica que,

entre otros, ejemplifican el tratado *Ad Herennium*, IV, 25 y las *Instituciones* de Quintiliano, IX, 3, y que tanto el “antiguo auctor” (I, 108) como el “interpolador” (IX, 46) parecen concebir ante todo como artificio ornamental a la manera de San Ildefonso de Toledo o de fray Antonio de Guevara. En cambio Rojas (con la sola intencionada excepción de VI, 210 y sig.) subraya con el juego de repeticiones una apretada conexión causal,³⁰ quizá a ejemplo de la *Cárcel de amor*, pág. 133, que vierte en ese módulo su observación psicológica:

Podrás dezir que cómo pensé escreuirte: no te marauilles, que tu hermosura causó el afición, y el afición el deseo, y el deseo la pena, y la pena el atreuimiento.

Yendo más allá de Diego de San Pedro, Rojas extiende sistemáticamente a todo acontecer, en el alma o en el mundo, esta secuencia causal, es decir, vivifica el artificio retórico que de la prosa latina medieval había pasado a la prosa romance de ambición artística, introduciéndole nuevo sentido. Y en esas series consecutivas —ya no floreo meramente ornamentales— se refleja un nuevo modo de concebir la realidad como un enmarañado nexo de causas y efectos férreamente remachados.

ANTECEDENTES

La motivación atenta parece uno de los aportes originales de *La Celestina*, ya que no se la descubre en las obras literarias más vinculadas con su génesis. No se la puede buscar en el teatro de Plauto, pues el acaso y los personajes episódicos son las dos muletas en que se apoya su cojeante andadura. Apenas cabe mayor distancia en la escala de la perfección artística que la que separa una fábula como *La Celestina* de comedias tan decantadas como los *Captiui*,

³⁰ San Ildefonso de Toledo, *De uirginitate Beatæ Mariæ*, XI (ed. V. Blanco García, Madrid, 1937, pág. 154): *aut sagacitate inuenire, aut adinuentione colligere, aut collectione tractare, aut tractatu meditari, aut meditatione definire, aut definitione tenere, aut retentione proferre, aut prolatione firmare*. Fray Antonio de Guevara, *Libro áureo del emperador Marco Aurelio*, ed. R. Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, LXXVI (1929), 230: “la soledad con la libertad olieron el mundo, y oliendo sentíle, y sintiéndole seguíle, y siguiéndole alcançéle, y alcançándole asíle, y asiéndole probéle, y probándole gustéle, y gustándole amargóme, y amargándome aborrecíle, y aborreciéndome dexéle, y dexándole tornóse, y tornándose resçebile”. Los términos de estas series no están enlazados causalmente y su correspondencia formal es perfecta. Las series del “antiguo auctor” y del “interpolador” tienden a este mismo ideal. Véase la del primero (I, 108): “La discreción, que no tienes, lo determina, e de la discreción mayor es la prudencia, e la prudencia no puede ser sin experimento, e la esperiencia no puede ser más que en los viejos, e los ancianos somos llamados padres, e los padres bien aconsejan a sus hijos...”. O la del “interpolador” (IX, 46): “Pero bien sé que sobí para descender, florecí para secarme, gozé para entristecerme, nascí para biuir, biuí para crecer, crecí para enuejecer, enuejecí para morirme”. Análoga es la breve serie puesta en boca de Calisto y que le pinta embriagándose con su propia retórica (VI, 210 y sig.): “¡O gozo sin par! ¡O singular oportunidad! ¡O oportuno tiempo!”. En todas las otras series de Rojas predomina la idea de causalidad que liga sucesos concretos; a los ejemplos citados en el texto, pueden agregarse V, 195; VI, 222; VII, 247; IX, 27; X, 58; XII, 82 y 94; XXI, 225 y 227.

Miles gloriosus, *Pœnulus*, *Trinummus*, para no decir nada de pergeños deshilvanados, sin pretensión de coherencia, como la *Casina*, *Persa*, *Stichus*, *Truculentus*. Tampoco Terencio, aunque mucho más atildado, se desdeña de introducir personajes de quita y pon (verdaderos *dei ex machinis*, parientes y valedores de las malaventuradas heroínas) y hasta figuras que no tienen otro cometido que el de desdoblarse un monólogo para hacer menos monótona la exposición (Sosia en la *Andria*, Sira y Filotis en la *Hecyra*, Antifón en el *Eunuchus*, Davo en el *Phormio*). Y la introducción arbitraria de personajes no es más que un aspecto de la estructura de la Comedia Nueva, armada sobre un conjunto de convenciones fijas que la eximen de motivar verosímelmente sus lances. Verdad es que las circunstancias históricas pudieron hacer menos crudas al principio tales convenciones, y que los fragmentos del teatro de Menandro atestiguan a veces una grata independencia de esas fórmulas. Pero los dos poetas latinos las dan por sentadas, como premisas indiscutidas del género,³¹ y sin duda la enorme mayoría de los lectores de los siglos medios y modernos las acataron tan pasivamente como el espectador de nuestros días acata las del cinematógrafo. Su prestigio literario las introdujo en creaciones modernas, como la comedia italiana del Renacimiento y sus derivaciones —piénsese en la anagnórisis de *Noche de Reyes* o de *El avaro*, por ejemplo— donde hoy nos saben a anacrónica antigualla. Tampoco pudo ser modelo de esmerada motivación el teatro de Séneca, más atento a los discursos o escenas de brillo retórico que a la estructura toda de la tragedia. En justicia, debe recordarse que la esmerada motivación, peculiar de algunas tragedias de Sófocles y en primer término del *Edipo rey*, no es en modo alguno rasgo general de la tragedia ática, la cual prescinde muchas veces de ella, cabalmente por apoyarse en las líneas conocidas del respectivo mito.

El *Pamphilus* (que no sólo es la comedia elegíaca más vinculada por su asunto con *La Celestina*, sino la mejor en su género), lo mismo que la historia de don Melón y doña Endrina, presentan a grandes rasgos un sencillo argumento plausible, pero estructurado sin rigor: como se ha visto, al comienzo subrayan, conforme a la tradición literaria, la diferencia social entre el galán y la dama, para justificar el papel extenso de la alcahueta, si bien olvidan luego ese dato importante. Incapaces de pintar el cambio de ánimo de las heroínas, recurren al engaño y al atropello, subsanándolo en los últimos versos con el propuesto casamiento, como daño menor que la pública deshonra. Algún breve

³¹ Según algunos críticos, Plauto satiriza la oportuna entrada en escena de los personajes, de la que él mismo tanto abusa, en el *Miles gloriosus*, vs. 1132 y sigs. y en el *Epitricus*, 192 y sigs., pero la intención humorística de estos pasajes dista de ser segura. Ya se ha visto cómo Terencio percibe los absurdos que traía aparejados el escenario fijo de la comedia romana (*Andria*, vs. 476 y sigs., 490 y sig.). Con fina ironía marca también lo inverosímil de sus propias anagnórisis, que dejan escépticos precisamente a los personajes astutos (*Andria*, vs. 220 y sigs.; *Phormio*, 874), y parece haber vislumbrado la motivación del argumento por el carácter de los personajes: en la *Andria*, 607 y sigs., fracasada cierta maniobra del *seruus fallax*, el joven amo se recrimina la falta de energía que le ha llevado a ponerse en manos de un esclavo atolondrado, justificando a la vez la convencional inercia del enamorado. Sin embargo, con la excepción de los *Adelphæ*, donde prevalece el estudio de caracteres, ninguna comedia de Terencio puede desenredarse sin recurrir al azar feliz.

episodio, como aquel en que la tercera pone a prueba la sinceridad del enamorado (*Pamphilus*, vs. 437 y sigs., *Libro de buen amor*, coplas 782 y sigs.) o muestra su codicia (*Pamphilus*, vs. 299 y sigs. y 524 y sigs.; *Libro de buen amor*, coplas 713 y sigs. y 815 y sigs.), queda en el aire, sin que nadie vuelva a mentarlo. Otra falla de motivación del *Pamphilus* es que, a ejemplo del teatro romano, los personajes se aparecen de improviso, como respondiendo al conjuro del autor: Galatea se encuentra sola en la puerta de calle siempre que se la necesita (vs. 353, 549 y sigs.), y no tiene a menos conversar amistosamente con la alcahueta profesional. La invitación —a que accede de inmediato— de distraer sus cuitas de amor yendo a jugar y merendar a casa de la vieja donde, sin decirnos cómo, está apostado el galán (vs. 650 y sigs.), es un conato de sugerir el ambiente concreto de la vida burguesa más bien que una muestra de atención al encadenamiento verosímil de la acción dramática, tal como se lo exigieron los autores de *La Celestina*.

Varias situaciones inhábiles del *Pamphilus* están mejoradas en el *Libro de buen amor*, que a veces saca partido de su forma narrativa para rectificar la articulación de los lances (por ejemplo, 724d), y por su manera detallista cuida mejor de motivar algunos pormenores. Así, comparado con el *Pamphilus*, v. 152, el primer encuentro de los jóvenes no parece casual, sino resultado de los planes de don Melón (652). A favor de su oficio de buhonera (699), no choca que Trotaconventos conozca a la dama principal, a la que quizá ya antes ha llevado alguna embajada (765b). También está mejor motivada la visita de doña Endrina (871 y sigs.), quien no se traslada en el acto a la casa de la vieja, sino al día siguiente, lo que a la vez da tiempo para prevenir a don Melón. No es que falten arbitrariedades, pero hasta en ellas se vislumbra una aspiración de coherencia artística superior a la de su modelo. Por ejemplo: al tropezar con doña Rama, madre de la enamorada, Trotaconventos improvisa una oscura explicación de su visita; parecería que viene a pedir la sortija que dejó (?) el otro día (824 y sigs.; cf. 724ab). Apenas pronunciada la excusa, doña Rama “dexóla con la fija, e fuése a la calleja” (827b): la imprevista variación dramática que introduce el segundo coloquio con doña Endrina marca, pues, una notable mejora frente al pasaje correspondiente del *Pamphilus*, que no indica cómo ni dónde vuelven a verse la Vieja y Galatea, pero el contraste con su paralelo en *La Celestina* (ausencia de Alisa en el acto IV) subraya el esmero exquisito en la motivación que caracteriza el arte de Fernando de Rojas.

La comedia humanística hereda de la romana el abuso del azar cómodo: los personajes se aparecen en el preciso instante en que su presencia es necesaria, se enteran con exacta oportunidad de los secretos que les atañen, y se reúnen, después de variadas peripecias, cuando el autor decide concluir su obra. Idéntica es la procedencia del personaje episódico, que interviene para animar la escena con un monólogo satírico o jocoso, al modo de Plauto (así, el Cocinero en la *Chrysis*), o funcionando como confidente, para desdoblarse un monólogo (así, el sirviente Papis en el último acto de *Paulus*). Pululan además los personajes ociosos, introducidos por amor a lo pintoresco y concreto: por ejemplo, los amigos del amante, y el hermano y delegados del novio en la *Philogenia*; los oradores, pintores, criados, histriones, magistrados, sacerdotisas,

en la desbordante *Comœdia sine nomine*; la madre y la conocida del héroe, los vecinos, la hermana, madre y familiares del desposado en el *Poliodorus*. Como episodios inconexos con el argumento, recuérdese la prolija escena del contrato de venta en la *Emporia*, págs. 85 y sigs., y el relato del sueño en la *Ætheria*, vs. 301 y sigs.; esta última comedia se singulariza no sólo por no traer a escena el personaje epónimo —como la *Casina*—, sino por hacer del destino de este personaje un incidente apenas desarrollado y apenas enlazado con la acción principal. Tampoco faltan pormenorizados episodios que luego quedan arrumbados, tales como el plan del criado fiel en el *Paulus*, vs. 378 y sigs., el hurto de las criadas en la *Comœdia sine nomine*, págs. 22 y sigs., la codicia y galardón de la tercera en el *Poliodorus*, pág. 181. *La Venexiana* no se aparta mucho de Plauto y Terencio en valerse del azar para agenciar el encuentro de sus personajes (págs. 47, 53, 112), y asimismo introduce un incidente —la carta de Valeria, pág. 110— que luego olvida, al punto de que el editor se ha ingeniado para reintroducirlo agregando un par de acotaciones (pág. 117); sin embargo, la impresión de conjunto es de mayor verosimilitud que en la generalidad de las comedias humanísticas, porque el autor ha disimulado con búsquedas infructuosas algunos encuentros casuales (págs. 58, 113) y, sobre todo, porque ha recurrido hábilmente a la motivación psicológica (cf. *La comedia humanística en lengua vulgar*, págs. 46 y sig.).

En muchos aspectos, las prácticas señaladas en la comedia humanística concuerdan con las del teatro medieval en lengua vulgar que, al apoyarse en materia conocida a los espectadores, no aspira a la motivación rigurosa. Los personajes comparecen cuando el autor les necesita y desaparecen para siempre una vez llenado su accidental cometido: sirva de ejemplo la *Estoire de Griseldis* donde, salvo la heroína y el Marqués, no se hallan verdaderos personajes sino comparsas sin actuación continua. No es raro que los episodios pintorescos se extiendan desmesuradamente a costa de la acción principal, según sucede con las interminables escenas tabernarias del *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel. Los personajes que intervienen fugazmente, muchas veces para dar animación o pompa a una escena por su mismo número, son muchedumbre en los misterios cíclicos del siglo xv: en sólo la primera jornada del *Mystère de la Passion* de Arnold Gréban figuran, entre muchos otros, los pastores (Aloris, Ysambert, Pellion, Riffart, Garnier, Gombault), los caballeros del séquito de los Reyes Magos (Anthiocus, Celsander, Cadoras, Polidorus, Lucanus, Pirodes), los cortesanos de Herodes (el conde Adracus, los caballeros Hermogenes y Azphazac), los nodrizas de los Inocentes (Rap, Rachel, Andrometa, Arbeline, Medusa). A la par, es muy notable el empeño en motivar en forma minuciosa varios hechos de la Pasión. Arnould Gréban, por ejemplo, presenta la preferencia de los judíos por Barrabás antes que por Jesús, que los Evangelios dan por espontánea, como el resultado de una dolosa maniobra previa de Anás y Caifás (vs. 22.558 y sigs.). No basta a Jean Michel tomar de muy atrás la historia de Judas, sino que destaca magistralmente cómo su resentimiento y deseo de imponerse a los Discípulos le empuja a la traición. Más que en cualquier otro aspecto, el teatro medieval brindaba, en cuanto a la motivación, nuevas sugerencias no valoradas por un principio de coherencia inter-

na: frente a su diversidad pintoresca y no organizada sobresalen el rigor y la parquedad de *La Celestina*.

A fines del siglo xv, poca enseñanza podía ofrecer la novela para el enlace causal de los acontecimientos. El libro de caballerías peninsular es un conglomerado de episodios de laxa conexión, y en la novela sentimental el argumento es tan magro y la presentación tan incolora que forzosamente no se da en ellos una motivación minuciosa. Por su intención de situarse en un ambiente concreto, la *Historia de duobus amantibus* es la novela más cercana a *La Celestina*. El relato queda satisfactoriamente encuadrado por darse como sucedido en circunstancias históricas determinadas: el primer encuentro de los amantes se explica por la entrada del Emperador Segismundo en Siena; los viajes del Emperador, a cuya comitiva pertenece Euríalo, motivan la separación de los amantes; el secreto de los amores y la necesidad de mensajeros se justifican por estar Lucrecia casada. En contraste con estas líneas generales, brindadas al autor por la materia biográfica del relato —los amores juveniles del Canciller Gaspar Schlick—, la motivación detallada de sus situaciones, es decir, la que corría por cuenta de Eneas Silvio Piccolomini como novelista, está extrañamente descuidada. Quizá por cínico humorismo el autor elige como terceros al criado fiel y al próximo pariente del marido. Al comienzo, parece que no es fácil enviar una carta a Lucrecia, puesto que Euríalo se vale de una tercera persona que aquélla rechaza escandalizada; pero luego el carteo prosigue por ambas partes y, una vez acabado, el autor declara que hizo de mandadero un hermano bastardo de la dama, personaje introducido para dar color a una cita frustrada, tras la cual desaparece definitivamente. Sobre el carteo final no se da explicación alguna. El argumento de la novelita se reduce, en suma, a disponer citas que burlan la vigilancia del marido —lugar común de cuentos livianos—, y aunque las añagazas no dejan de ser ingeniosas, tampoco faltan descuidos en el tono realista a que aspira la novela (cf. *El lugar*, pág. 160), ni azares dócilmente puestos a la orden del autor. El intervalo entre la motivación de *La Celestina* y la motivación de las mejores tragedias de Shakespeare es infinitamente menor que el que separa en este respecto *La Celestina* de sus antecedentes.

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

La *Tragicomedia* puede parecer verbosa y lenta hoy; las “deleytables fontezicas de filosofía” y “la gran copia de sentencias entrexeridas” que Rojas alaba en lo escrito por el “antiguo auctor” y que tan concienzudamente acumuló en el resto, desazonan al lector moderno (cf. más adelante *La erudición*, págs. 328 y sigs.) y, salvo algunas coplas del acto XIX, los versos intercalados, propios y ajenos, no han despertado gran entusiasmo. Lejos de juzgar inoportuna la inserción de lugares comunes doctrinales y de versos, las imitaciones de *La Celestina* la multiplican. Abarrotan el diálogo las argucias de filosofía escolástica, las disquisiciones de teología e historia sagrada, las alusiones y anécdotas clásicas de

que todos los personajes son igualmente insaciable,³² y con gran naturalidad la acción se detiene porque una sirvienta arde en deseos de conocer la historia de la mujer de Foción (*Comedia Seraphina*, pág. 323), o porque en la primera cita el galán alegoriza con mucha flema el mito de la Quimera (*Comedia Selvagia*, 217 y sigs.). Ingredientes repetidos en las imitaciones son también la enumeración ejemplar, que tanto enfada al lector moderno en los actos XVI, XX y XXI de *La Celestina*, la sátira religiosa y social, la digresión sobre los temas más imprevisibles, el debate medieval, la crítica literaria, los cuentos, las poesías largas, frecuentes y solemnemente admiradas por los servidores, y los refranes, abundantes hasta la saciedad en todas las imitaciones, aun en la *Penitencia de amor*, tan apartada del ambiente y dicción del pueblo.³³

Las imitaciones también descartan la economía del modelo por su complacencia en multiplicar personajes secundarios. No me refiero a comedias con

³² Filosofía escolástica: *Comedia Thebayda*, págs. 11, 46, 122 y sig., etc.; *Penitencia de amor*, 8, 10, 23, etc.; *Comedia Florinea*, 174a y sigs., 188a, etc. Teología e historia sagrada: *Comedia Thebayda*, 524 y sigs., 536 y sigs., 541 y sigs.; *Comedia Ypólita*, vs. 863 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 245. Alusiones y anécdotas clásicas: *Comedia Thebayda*, 25, 27, 33, 96, etc.; *Comedia Seraphina*, 301, 324, 330, etc.; *Comedia Ypólita*, vs. 477 y sigs.; *Segunda Celestina*, 9, 64, 158, etc.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 2, 7 y sig., 22, 29, etc.; *Tragedia Policiana*, 4a, 11a, 12a, 40b, etc.; *Comedia Florinea*, 159b, 168a, 175b, 232b, etc.; *Comedia Doleria*, 316a, 318b, 327a, etc.; *Comedia Selvagia*, 8 y sig., 10 y sig., 21, etc. La *Comedia Thebayda*, págs. 166 y 383, señala la incongruencia o inoportunidad de tal erudición.

³³ Enumeración ejemplar: *Comedia Thebayda*, págs. 371 y sig., 381, 441 y sig.; *Comedia Ypólita*, vs. 430 y sigs., 826 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 4 y sig., 220 y sig., 272 y sigs.; *Comedia Tesorina*, vs. 741 y sigs., 2312 y sigs. Sátira religiosa y social: *Comedia Thebayda*, 183, 540; *Segunda Celestina*, 375, 459; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 70, 140. Digresión sobre temas varios: *Comedia Thebayda*, 363, elogio de las mujeres y 471 y sigs., vituperio de las mujeres; *Comedia Ypólita*, vs. 1194 y sigs., contra el mundo; *Comedia Seraphina*, págs. 362 y sig., contra la avaricia; *Segunda Celestina*, 375, sobre los casamientos por dinero; 459, sobre el dinero y los linajes; 517, sobre la honra; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 124, sobre la brevedad de la vida; 157, sobre la buena crianza en la niñez; 235, sobre los remedios del amor; 242, contra el ocio; 244, contra las mediadoras; *Tragedia Policiana*, 13a, contra la femenil flaqueza; *Comedia Florinea*, 174b y sigs. y 184, contra las mujeres; 212a, contra los ricos; 254a y sigs., sobre la amicitia; 299b y sig., sobre la Fortuna; *Comedia Tidea*, vs. 2058 y sigs., y *Comedia Tesorina*, vs. 2272 y sigs., contra el mundo; *Comedia Selvagia*, 16 y sigs., sobre los remedios de amor; 111, sobre las diferentes clases de amor; 260, sobre las ventajas de ser pequeño; 288 y sig., sobre los requisitos de la esposa. Debate: *Comedia Thebayda*, págs. 484 y sigs., sobre la nobleza; *Comedia Ypólita*, vs. 366 y sigs., en contra y en favor de las mujeres; *Comedia Tidea*, vs. 1075 y sigs., y *Selvagia*, págs. 8 y sigs., en contra y en favor del amor. Crítica literaria: *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 34 y sigs., contra la *Segunda Celestina*; *Tragedia Policiana*, 12b, contra el empleo de la magia en el género celestinesco. Cuentos: *Comedia Thebayda*, 91, 215; *Segunda Celestina*, 339, 373, 374; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 198 y sig., 225 y sig. Poesías: *Comedia Thebayda*, 43 y sig., 101 y sigs., 105 y sigs., 108 y sigs., 113 y sigs., 136, 255 y sig., 257 y sig., 259, 261, 456 y sig., 518 y sigs.; *Penitencia de amor*, 13, 19, 22, 26, 29, 41, 44, 60 y sigs., 70; *Comedia Seraphina*, 314 y sigs., 332 y sig., *Segunda Celestina*, 33 y sigs., 119, 125 y sig., 199 y sig., 246 y sig., 356 y sigs., 360 y sig., 395 y sig.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 27, 35 y sig.; *Tragedia Policiana*, 7b, 16ab, 48ab, 57b; *Comedia Florinea*, 163ab, 166b, 173ab, 187b y sigs., 194ab, 203b y sig., 265ab, 303b y sigs., 307ab; *Comedia Selvagia*, 38, 40 y sig., 138 y sig., 191, 212, 267; *La Lena*, 409 y sig., 416ab, 420b y sig.

dos parejas centrales como la *Selvagia* o *La Lena*, sino a la generalidad que, para lograr superficial animación, aumenta el número de los criados del caballero y de la dama, de los bravos, de las mozas y hasta de los alcahuetes, sin preocuparse de enlazarlos orgánicamente a la obra.³⁴ Por no compartir la honda atención de la *Tragicomedia* a los personajes bajos y crearlos meras figuras de donaire, los imitadores se sienten autorizados a introducir otros nuevos: Feliciano de Silva, además de multiplicar pícaros y mozas, agrega una pareja de negros y un pastor a lo fino; la *Comedia Seraphina*, un criado indecente y una vieja enamoradiza; la *Tragedia Policiana* y las comedias *Tesorina* y *Vidriana* presentan un par de rústicos, hortelanos o pastores, y la *Tesorina* brinda por añadidura un fraile ceceoso y una negra. La *Comedia Thebayda*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, la *Tragedia Policiana* y la *Comedia Florinea* muestran un paje desenvuelto que al terciar en los amores de su amo no olvida los propios; la *Comedia Selvagia* añade el enano Risdeño; *La Lena*, el pedante Inocencio. Hay que recordar todavía los personajes que se introducen para desanudar el argumento —tenaz resabio de la comedia romana—, como Galindo y Filotimo en la *Comedia Eufrosina*, los criados fieles en la *Tragedia Policiana*, los padres de la dama en las comedias *Tidea* y *Tesorina*, el forastero Cratino, que hace posible la anagnórisis, en la *Comedia Selvagia*.

Tales personajes pegadizos, y principalmente los de intención jocosa, figuran en una muchedumbre de episodios que poco y nada tienen que ver con la acción principal. No faltan entre ellos escenas aisladas de buena ley (en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* sobre todo o en la *Comedia Selvagia*) pero, por lo general, son insufriblemente prolijos, retardan y embarazan la escasa intriga, y agregan a la aburrida retórica de los amores nobles la aburridísima obscenidad de sus aventuras canallescas. Prueba elocuente de que las imitaciones no han apreciado la sobria textura del original es que cabalmente su único episodio inorgánico es el más repetido: a imitación del convite en casa de Celestina, comen interminablemente lacayos, pícaros y mozas en la *Comedia Ypólita*, vs. 1361 y sigs., *Segunda Celestina*, págs. 335 y sigs., 411 y sigs.; *Comedia Florinea*, 185a y sigs.; *Comedia Selvagia*, 230 y sigs.; cf. también *Comedia Doleria*, 348b y sigs., y *La Dorotea*, II, 6. Todo este material no estructurado forma frecuentes y desmesurados insertos, a veces, actos extraños al drama, que alargan el menor movimiento de los criados y de la tercera, paralizandole la acción y rompiendo el equilibrio entre protagonistas y figuras secundarias.³⁵

³⁴ El bravo de la *Comedia Thebayda*, de la *Segunda Celestina*, de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de la *Tragedia Policiana*, de las comedias *Florinea* y *Selvagia* tiene por toda función entregar una carta o ir en busca de la tercera, y una de las más discretas imitaciones, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pág. 52, señala sin dejar dudas lo ocioso de su intervención. Las mozas se enredan en frondosos amores con los sirvientes del galán, con el bravo y con personajes pegadizos que se aparecen para este exclusivo propósito. En la *Comedia Thebayda* y en la *Florinea* y, hasta cierto punto en *La Lena*, la alcahueta misma tiene amores, y en la *Segunda Celestina*, págs. 66 y sigs., hasta se excusa largamente de no tenerlos.

³⁵ Son, por ejemplo, episodios parasitarios en la *Comedia Thebayda* las escenas V, VI, VIII, X; en la *Segunda Celestina*, las escenas XXV, XXIX, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII,

Un tipo particular de imitaciones, constituido por la *Comédia Eufrosina*, la *Doleria* y *La Dorotea*, se planteó de distinto modo el problema de la motivación. Pues aunque *La Celestina* se escribió cuando no había teatro, su concepción dramática es notablemente rigurosa, mientras estas obras, nacidas cuando el teatro era una realidad y en particular *La Dorotea*, escrita por el más insigne dramaturgo español, están decididamente pensadas de espaldas al teatro: no son una acción expresada en conversaciones, sino conversaciones ligadas por alguna acción. Por consiguiente, el contraste entre lo principal y lo episódico es mucho menos neto. Los amores de Eufrosina y Zelótipo, más comentados que representados, son uno entre muchos otros elementos de la comedia de Ferreira de Vasconcellos. Cariófilo es, en esencia, el interlocutor de Zelótipo, e introduce a su zaga una ronda de personajes secundarios —la tercera, los criados, las mozas, un amigo— que ocupan la escena y toman la palabra mucho más que los protagonistas. Por eso mismo hállase en esta obra tanto soliloquio y, a semejanza del teatro romano, tanto largo comentario al paño, tanta decisiva conversación oportunamente sorprendida. A la vez, esa lenta conversación ingeniosa hace plausibles varios difíciles virajes de sentimiento (págs. 160 y sigs., 250 y sigs., 345 y sigs.) y disimula ciertos azares demasiado mecánicos (277 y sigs., 331 y sigs.). Otro tanto puede decirse de la *Comedia Doleria*, que sigue al comienzo la huella de la *Eufrosina* —la pareja de amigos Logístico y Heraclio es réplica de Cariófilo y Zelótipo—, pero difiere de ella en el tono de la conversación, no ya amplia, frívola y con intereses literarios, sino de tendencia satírica y corte epigramático.

En *La Dorotea* alcanza su término la trayectoria iniciada en la *Comedia Thebayda*: lo que en ésta era intrusión libresca, es en aquélla fusión perfecta de vida y literatura, reflejo de la peculiar contextura del alma de Lope. Y puede presumirse que la *Comédia Eufrosina*, señalada como precedente en el Prólogo de Francisco López de Aguilar, atrajera la atención de Lope por su presentación sistemática del saber literario como experiencia vital, de lo que apenas si hay germen en *La Celestina*. Pero Lope no pierde la lección de economía que le brinda el original: a pesar de que el argumento de *La Dorotea* es un retazo autobiográfico, en parte representado y en mucha mayor parte aludido y narrado y, a pesar de que serpea por sus páginas tanta primorosa antigualla y tanta efímera actualidad, el número de escenas inconexas es notablemente menor que en la *Eufrosina*, no hallándose ninguna en el acto I. Además, las escenas, aunque deliciosamente locuaces, son más breves y de

XXXVIII, XXXIX; en la *Tragedia Policiana*, los actos VII, XII, XIV y lo más del XVII; en la *Comedia Florinea*, las escenas IV, V, VII, IX, XI, XII, XVII, XXI, XXVII, XXX, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXIX; en la *Comedia Tideia*, la jornada II; en la *Tesorina*, las dos últimas escenas de la jornada I y la primera escena de la jornada II; en la *Vidriana*, la primera de la jornada II, la segunda de la jornada III, la última de la jornada IV, la segunda, tercera y cuarta de la jornada V. Sancho de Muñón, uno de los más atinados imitadores de *La Celestina*, no tiene escrúpulo en encajar en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* la disquisición de derecho canónico sobre el matrimonio por palabras de presente que lleva toda la escena quinta del acto II y parte de la escena quinta del acto IV, y que no guarda la menor conexión ni en asunto, ni en personajes, ni en ambiente con el resto de la obra.

tono más convencional que en la comedia portuguesa; no contribuyen al desarrollo del argumento, pero sí perfilan el admirable dibujo de los caracteres. Entre éstos hay varias figuras (Felipa, Ludovico, César) cuya ausencia y presencia es un tanto arbitraria desde el punto de vista artístico, bien que sin duda justificada para Lope, puesto que todas pertenecían a su "verdadera historia".

Las adaptaciones, pendientes de los límites materiales del teatro, abrevian y suprimen escenas y personajes, pero la adaptación inglesa de 1707 y la francesa de Achard, atentas también al efectismo, agregan frecuentes toques satíricos y pintorescos. Aquélla dilata complacida el entremés de Crito hasta hacerlo más largo que la conversación previa entre Calisto y Sempronio; Achard, para lograr la ansiada nota *espagnole*, introduce un sereno, que recapitula de tanto en tanto la acción, y un fraile dominico, personaje este último que quizá no fuese particularmente grato al yerno de Álvaro de Montalbán. Custodio, cuya adaptación es la que, en conjunto, abrevia más acertadamente el original, lo amplifica en varios puntos a fin de subrayar el tono afectivo de ciertas situaciones o las características de ciertos personajes. Así, ha alargado también el episodio de Crito, ha desarrollado el diálogo entre Elicia y Celestina (que trasladada al final del acto XI) con varios añadidos que contraponen los sentimientos de la joven y de la vieja, ha agregado después de la muerte de Celestina un lance que despliega la captura de Sempronio y Pármeno y el grotesco dolor "filial" de Elicia, e intercalado en la escena amorosa un breve episodio que agudiza el sobresalto de la entrevista. Conforme a la moda de no exponer a derechas ningún asunto, por sencillo que sea, Escobar y Pérez de la Ossa abren el drama a la voz del pregón que publica el delito y pena de Sempronio y Pármeno, y agregan el ya mencionado diálogo entre un Paseante y Fernando de Rojas (cf. cap. III, *El diálogo*, n.5). La tirada en boca de Rojas entera al público de lo acontecido y lo por acontecer pues, rebasando la marcha del original a esa altura (XIII, 118), anticipa ya la muerte de los amantes.

¿Cómo plantean los imitadores las tres situaciones que *La Celestina* no motivó conforme a su usual realismo verosímil? La mayoría da por enamorado al protagonista sin explicar concretamente cómo empezó su amor; sólo las imitaciones de desenlace trágico (*Penitencia de amor*, *Tragedia Policiana*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *La Dorotea*) y unas pocas de final feliz (*Comédia Eufrosina*, *Comedia Selvagia*, *La Lena*) destacan el encuentro en que brota la pasión, pero en forma muy distinta de la del original. Como si se esforzasen por evitar la disparidad de tono que separa el encuentro casual del resto de la *Tragicomedia*, las imitaciones reducen o eliminan el papel del azar, adoptan un escenario más o menos aburguesado y prescinden de todo sobretono simbólico: apenas si la altisonante retórica del galán, deslumbrado por la belleza de la dama, trae un eco caballeresco en aquellas imitaciones que ponen en escena el nacimiento súbito del amor (*Penitencia de amor*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Comedia Selvagia*). Pues es lo curioso que, en general, ese nacimiento se narra sin representarse, con notable merma del impacto dramático de la obra. Por el contrario, los adaptadores despliegan minuciosamente la escena del encuentro en el huerto, aunque despojándola de su carácter casual y suprimiendo el lance de cetrería: sólo Achard mantiene en parte la

primera circunstancia y desarrolla pintorescamente la segunda, acentuando con todo énfasis su simbolismo erótico.

Si los autores de *La Celestina* no motivaron la intervención de la tercera con el rigor con que entretejieron el resto de la *Tragicomedia*, sus imitadores están muy lejos de haberles superado, y la perfección artística del personaje en el original debió de ser el mayor obstáculo para una solución nueva, como la que brinda *Romeo y Julieta*. Para los imitadores era necesario en primer término dar cabida a la alcahueta, y por eso excluyeron el amor honesto entre héroe y heroína, aunque pocos cuidaran de justificar tan extraña situación. Por otra parte, la pintura de un amor apasionado rebasaba la capacidad de los imitadores, y por eso los más prefirieron un sentimiento compatible con las normas sociales y el desenlace feliz, aunque en tales condiciones la tercera resultase francamente superflua. De hecho, así lo sintieron las comedias que reducen su papel (*Thebayda, Eufrosina, Doleria*) o lo eliminan (*Seraphina, Ypólita, Tesorina, Vidriana*). Pero la mayoría quedó ofuscada por la potencia cómica del personaje, y se complació en dilatarle, aunque fuese no ya imperfectamente motivado, como en el original, sino totalmente ocioso. De las imitaciones con final trágico, las tres que presentan una pareja protagónica noble (*Penitencia de amor, Tragedia Policiana, Tragicomedia de Lisandro y Roselia*) mantienen el esquema tradicional del amor cortés —pasión ilícita lograda merced a la medianera—, sin preocuparse de justificarlo en términos realistas, y semejante incongruencia resalta más por la inferioridad en el trazado de los caracteres. En *La Dorotea*, la tercera es sencillamente un homenaje literario a *La Celestina* aparte, claro está, la relación que guarde con los interesados consejeros que, además de su madre, pudo tener Elena Osorio. La acción de Gerarda, que ni manda como Teodora ni persuade como Celestina, es tan insignificante que Dorotea llega a hacerle sinceras confidencias (V, 4 y V, 10) y recibe de ella pruebas de afecto desinteresado (V, 6). Su muerte, irónica y casual, parodia la de Calisto, y fácilmente cobra un sentido mayor que el literal, una intención de simbolizar el desconcierto de esas vidas, que hemos seguido por unos momentos y que se dispersan con rumbos diversos.

El *Interlude of Calisto and Melibæa* y las cuatro adaptaciones en lengua española se mantienen fieles al planteo de *La Celestina*, cuya incongruencia aumentan porque, al abreviar el original, empobrecen el carácter de los amantes, que era el mejor paliativo del empleo de la alcahueta. Las otras dos se han esforzado por mejorar la motivación de la *Tragicomedia*: en la adaptación inglesa de 1707, Calisto no sólo es impaciente sino imperioso y libertino, y Melibea se precipita en sus brazos huyendo —como otra Julieta— de un odioso casamiento impuesto por sus padres. Achard zanja la dificultad declarando que Melibea es inaccesible (pág. 54) lo que, unido a la impaciencia y frenesí de Calisto, explica la intervención de Celestina, así como las hechicerías de ésta, deliberadamente destacadas, explican la conducta de la heroína, bastante más sensual y desenvuelta que su modelo.

Las imitaciones no han calado el sutil tratamiento de las artes mágicas de Celestina en el original. Unas las preservan como nota de ambiente, a la par de otros menesteres de la alcahueta: así la *Segunda Celestina*, las comedias

Tidea, *Eufrósina* (cuya tercera lleva el elocuente nombre de Filtra por todo vestigio de las hechicerías del modelo), *Selvagia* y *La Dorotea*, con sus alusiones burlescas a las brujerías de Gerarda (I, 2; II, 1 y 4; III, 4; IV, 1 y 6; V, 2), el ofrecimiento de ésta de atraer a don Fernando y el ortodoxo rechazo de la heroína (V, 6).³⁶ Otras substituyen la evolución psicológica de la heroína por la magia más o menos pormenorizadamente puesta en escena: así el *Auto de Clarindo*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, la *Tragedia Policiana* y la *Comedia Florinea*. Los reflejos tardíos de la *Tragicomedia* parecen como fascinados por este oficio de Celestina. Si Celestina enumera gran diversidad de baratijas, cuya venta pretexta para introducirse ante sus víctimas (III, 139), la única “mercadería” que detalla la protagonista del *Entremés famoso de la Celestina* de Juan Navarro de Espinosa (ed. E. Cotarelo, *Colección de entremeses*, Madrid, 1911, t. 1, N. 57, pág. 221a) es la que sirve para sus hechicerías. El núcleo de la comedia inconclusa de Agustín de Salazar y Torres, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, 1694, consiste en un afanoso exhibir el revés “natural” de los aciertos “sobrenaturales” de Celestina. El gracioso disparate escénico de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los polvos de la madre Celestina* (1841, refundido en 1855), combina la magia de la protagonista —más semejante a la de los cuentos de hadas que a la de la *Tragicomedia*— con el motivo del hada que después del abrazo nupcial recobra su belleza juvenil. En *La Celestina (Escenas andaluzas, 1847)*, Serafín Estébanez Calderón parte de Feliciano de Silva antes que de Fernando de Rojas, pero se aleja de aquél al pintar a la vieja como criatura “santa o hechicera”, que despierta veneración o indefinible horror cuando se la ve “al rayo de luna, por entre alamedas o cementerios”. Tanto Hartzenbusch como Estébanez Calderón insisten en el goce diabólico de Celestina en el mal: interpretación sin apoyo alguno en el texto original, pero que evidentemente imponía el romanticismo entonces en boga.³⁷ Salvo el austero *Interlude*, que reduce a medio verso la presentación de las artes mágicas de Celestina (*a witch by her craft*), y la versión de Custodio, poco amiga de cuanto huela a aderezo libresco, las

³⁶ En este respecto, cabe recordar obras no tan arrimadas a *La Celestina*, pero que presentan una alcahueta inspirada en ella y que como ella practica las artes mágicas: Mari-García en las *Coplas de las comadres* de Rodrigo de Reinoso (ed. J. M. de Cossío, Santander, 1950, págs. 59 y 63); Eritea en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina; Brígida Vaz en el *Auto de barca do Inferno*; Branca Gil en la *Farsa do velho da horta* de Gil Vicente. Enteramente alejado de *La Celestina* es el papel de la magia en la extraña comedia de Pedro Hurtado de la Vera (¿Pedro de Faria? Cf. N. Alonso Cortés, “El autor de la *Comedia Doleria*”, en *Revista de Filología Española*, VIII, 1921, 291 y sigs.), pues allí la maga Doleria no se ocupa en tercerías, sino en vengar y frustrar amores nada sentimentales, por el procedimiento de transformar el semblante de sus parroquianos en el de sus rivales favorecidos (págs. 344b, 352b y sigs., 363 y sigs., 372b, 373 y sig., 376 y sigs.).

³⁷ Por más que Hartzenbusch se burle lindamente del drama romántico, cuando su Celestina se ofrece al poeta (I, 19), le muestra muy en serio un cuadro que representa la muerte de Calisto y Melibea, y le advierte que fue su mano la que precipitó a Calisto y su aliento el que inspiró a Melibea el suicidio, en venganza de que los amantes se sirvieron de ella y luego la despreciaron. Con típico anacronismo romántico, Estébanez Calderón piensa que Celestina, cultora de la magia, se opone por principio a la ciencia (pág. 138), y con regodeo también romántico pinta su infernal maldad (págs. 133, 145, 149).

adaptaciones, si bien abrevian la descripción de sus prácticas, destacan con refocilo la escena del conjuro; en la anónima inglesa de 1707, éste es el único trozo en verso puesto en boca de Celestina; Miranda Carnero, que comprime drásticamente los parlamentos pertinentes de Pármeno, acoge casi intacto el conjuro; pero es Achard quien da mayor cabida a las hechicerías y por su cuenta completa el conjuro con espeluznantes acotaciones. Otro tanto puede decirse de Escobar y Pérez de la Ossa quienes, además, muestran a Melibea literalmente enredada en el hilado mágico, y dócil desde este momento a la voluntad de Celestina.

Con la multiplicación inorgánica de situaciones y personajes, la densa trama del original se relaja: un argumento convencional enhebra flojamente la balumba de declamaciones retóricas de los nobles enamorados, de digresiones eruditas y de escenas lúbricas en la *Comedia Thebayda*, la *Penitencia de amor*, la *Segunda Celestina*, la *Comedia Florinea* y también en las imitaciones en verso escritas para representarse (comedias *Ypólita*, *Tidea*, *Tesorina*, *Vidriana*, *Auto de Clarindo*). La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* da razón verosímil de la muerte de los amantes por la venganza del hermano de la dama, pero la actuación inconexa de la madre, el asesinato de la tercera, desligado del argumento, y la historia retrospectiva de Lisandro, ofrecida al final, en el lamento de su ayo, atestiguan lo torpe de su secuencia. Quizá corresponda a la *Tragedia Policiana* el dudoso honor de ser la más deficiente de las imitaciones de *La Celestina* en este sentido, pues rebosa de personajes y episodios ociosos, de repeticiones e inconsecuencias de detalle: el hecho de que el autor recurra a la vez a la carta del galán, a la persuasión de la alcahueta y al uso de la magia para explicar el enamoramiento de la heroína es sobrada prueba de su incompetencia. Forman grupo separado las comedias *Seraphina*, *Selvagia* y *La Lena*, arrimadas a *La Celestina* por lengua, situaciones y personajes, pero diferentes en principio por adoptar una intriga ingeniosa que asegura cierta cohesión a sus escenas. También se sitúan aparte las imitaciones que desarrollan la conversación como elemento esencial del drama. Desde el punto de vista de la coherencia de su trama, la *Comédia Eufrosina* supera fácilmente a todas las imitaciones: Zelótipo ve a Eufrosina al visitar a su prima, quien la sirve como doncella y acompañante, y en profusos coloquios y soliloquios, diversos personajes señalan la posición muy superior de la dama. En tales condiciones, Zelótipo no puede pensar en presentarse como pretendiente de ella ni, por supuesto, osa despacharle una alcahueta. A duras penas persuade a su prima a prestarle ayuda. Una vez decidida, la traviesa prima procede lentamente, picando la curiosidad y amor propio de su señora más bien que empeñándose en franca persuasión. La ausencia de Dom Carlos, padre de Eufrosina, así como el hecho de que la joven es huérfana de madre (circunstancias hábilmente indicadas de paso, págs. 243, 250, 271, 327), facilitan la comunicación de los enamorados. La charla prolija de Galindo trae con naturalidad, entre muchas otras noticias y habladurías, la novedad de las bodas que Dom Carlos proyecta para su hija, novedad que lanza a los amantes al desposorio secreto, perdonado al fin por el padre, gracias a los buenos oficios de un amigo de ambas partes. También es notable la concatenación de sucesos en *La Dorotea*, aunque esta obra difiere

tanto en argumento de *La Celestina* y la *Eufrosina*: en lugar de trazar la historia completa de una breve pasión, Lope sigue vagamente el hilo de una historia verdadera, menos representada que narrada; no trata de combinar una intriga, sencilla o compleja, sino de ilustrar algunas etapas de un largo amorío con muchos altibajos, que ha comenzado largo tiempo antes de la primera escena del drama. A través de la deliciosa charla de los personajes, Lope cincela su fisonomía con un don de individualización que sus comedias no harían sospechar, y ese matizado retrato psíquico motiva muy suficientemente las decisiones o veleidades de cada cual. Dorotea ha sufrido largo tiempo: la reyerta con su madre, el desabrimiento de don Fernando, los celos de Marfisa, las atenciones de don Bela la deciden a dejar al galán pobre por el indiano rico; don Fernando, incapaz de sufrir el desvío de Dorotea, huye de Madrid (valiéndose sin escrúpulo de la liberalidad de Marfisa), y vuelve más enamorado que nunca, pero así que la ve rendida, la abandona por Marfisa. Artísticamente, este peculiarísimo tipo de drama prescinde de las circunstancias externas como móviles de la acción, salvo en el abrupto corte que hace las veces de desenlace. Pero la aparente inconexión de la muerte de don Bela y de Gerarda es deliberada, y subraya su valor de símbolos de esa existencia a la deriva que llevan todos los personajes de la "acción en prosa", todos los personajes de la comedia humana.

Por su afán de abreviar, las adaptaciones, cuanto más concisas, más han descabalado el ajustado enlace de causas y efectos del original. Así, Custodio suprime la insistencia de Celestina en pedir manto y saya y la arteria de Pármeno en birlarle la recompensa que Calisto está pronto a otorgar (acto VI); dicha supresión convierte la dádiva de la cadenilla (acto XI), que provoca la codicia y la muerte de los tres cómplices, en un azar externo, no en la consecuencia trágicamente irónica del juego de ansias y odios de los personajes mismos. La maligna alusión de Celestina a la madre de Pármeno (XII, 109) acaba de exasperar al mozo, a quien con ese motivo hemos visto previamente en esgrima enconada con la vieja (VII, 235 y sig.); ahora bien: en la adaptación de 1707, la alusión a Claudina carece de todo sentido para actores y espectadores, pues es la primera y única en toda la obra, y en las adaptaciones de Morales y Custodio (que omiten en su versión del acto VII las hostilidades entre Celestina y Pármeno), la violencia de éste en el acto XII, ante la mención de su madre, pierde el efecto de graduada culminación que tenía en el original. Es muy instructivo, en cambio, que con la mencionada excepción de Escobar y Pérez de la Ossa, los adaptadores, en contraste con los críticos de gabinete, han preferido a la muerte inmotivada de Calisto en la *Comedia*, la de la *Tragicomedia*, donde vale como póstuma reacción del mundo canallesco al que el protagonista ha recurrido para lograr su amor. La preferencia es doblemente significativa de parte de Achard, ya que en el texto representado (Earle, "Four stage adaptations of *La Celestina*", pág. 96) Calisto muere asesinado involuntariamente por los criados de Pleberio: por lo visto, este azar, aunque menos grotesco que el de la *Comedia*, no satisfizo al adaptador quien, en su redacción definitiva, percibió la superioridad dramática del desenlace de la *Tragicomedia*. Morales y Custodio, que han dejado a un lado la intriga del *Tractado*

de *Centurio*, retienen sin embargo la ríña de Sosia con los bravos y sus voces, para dar justificación escénica, ya que no estructural, a la muerte de Calisto.

Dos imitaciones algo tardías, la *Tragedia Policiana* y la *Comedia Florinea* traen ejemplos de las series consecutivas señaladas más arriba en *La Celestina*. Así, la primera, págs. 32a, 46a, 59b:

Hija, nascí para crescer, e crecí para enuejecer, y enuejescí para morir, e moriré para renouarme . . .

. . . la experiencia que tengo del mundo me causa cautela, e la cautela temor, y el temor me da pena, e la pena produce en mí semejantes afectos . . .

Porque si halagas es para mejor lastimar, e si lastimas no más de para matar.

Y en la *Florinea*, págs. 209b, 245b, 255b:

. . . cógele, y cogido tenle, y tenido ámale, y amado halágale, y halagado conténtale para que se te affectione.

[tu voluntad] hizo punto, y en haziendo punto paró a la rectitud, y en parando a la rectitud faltó la virtud, y en faltando la virtud nació el desorden, y en nasciendo el desorden, en lugar de la hija vna virtuosa primera, hanse engendrado en la desordenada tu voluntad dos hijos . . .

. . . y el poseer no quiere compañía, y la falta de compañía quita la hermandad, y la falta de la hermandad quita la paz . . .

Pero a la vista está que estas series son preceptos y reflexiones didácticas, sin referencia a tal o cual enlace de hechos concretos acontecidos en el drama, esto es, no reflejan, como las series consecutivas de Rojas, la conciencia de los procesos causales de la realidad, y precisamente la *Tragedia Policiana* y la *Comedia Florinea* se singularizan por la proliferación de su materia episódica inconexa. Además, ambas muestran mucha huella de la boga literaria de fray Antonio de Guevara.³⁸ Lo más probable es que ambas se hayan apresurado a adoptar el viejo artificio estilístico que Guevara volvió a poner en circulación, sin parar mientes en el nuevo sentido que le había insuflado Fernando de Rojas. Más cerca de *La Celestina* está el notable ejemplo de *La Dorotea*, V, 9, realizado por el tono sombrío que domina hacia el final:

Mi amor paró en zelos, mis zelos en furia, mi furia en locura, mi locura en rabia, mi rabia en deseos de vengança, mi vengança en lágrimas, y mis lágrimas en arrojar por los ojos el veneno del coraçón.

Entre los adaptadores, Achard es el único que destaca las series consecutivas, pues hace preceder la que enumera Pármeno (II, 121) por otra propia, agregada a su semejanza (págs. 65 y sig.).

³⁸ Reminiscencias: la *Tragedia Policiana*, pág. 5b, nombra a "la madre Bereçinta": cf. *Revista de Filología Hispánica*, VII (1945), 373 y sig., n. 1; la amonestación de Theophilón a Florinarda para que vigile mejor a su hija (pág. 46a y sigs.) refleja la situación del capítulo XXXVI del *Libro áureo de Marco Aurelio*, "De una reprehensión que dio el emperador Marco a Faustina su muger y a la infanta Luçila su hija". La *Comedia Florinea*, pág. 163a, alude al famoso episodio de la llave en el mismo libro, capítulo XIX y sigs. Imitaciones de estilo: rima al final de la frase en la *Policiana*, 10a, 39a, 46b, 47ab, 51b, 52b, 58a, 59a; *Florinea*, 202a (con juego de palabras frecuente en Guevara); anáfora en la *Florinea*, 164a, 176b, 224b; sintagma "si como eres . . . , fueras . . ." en la *Policiana*, 35b, 46b.

CAPÍTULO IX

LA IRONÍA

La concepción de la realidad, no ya como providencialmente regida por un código que la voluntad de su Hacedor puede suspender (“quien puede fazer leyes, puede contra ellas yr”, sienta Juan Ruiz, 145*d*), sino como un continuo irrevocable de causas y efectos, se expresa también en la anticipación de las líneas directrices del argumento: lo que se dice o se hace tiene su sentido como reacción directa a las circunstancias inmediatas dentro de cada situación, pero para el lector que, a diferencia de los personajes, conoce la verdad en cada aspecto e instante del drama y está al tanto de su asunto entero, presenta además otro sentido, ligado a la esencia de la obra y, en particular, a las circunstancias trágicas de su desenlace. No es un artificio: al fin, una vida se intuye en su cabal valor sólo cuando ha acabado; sólo entonces se percibe el dibujo de conjunto que formaban los pequeños hechos de cada día, y se aprecia el alcance de cada trazo.

Tal concepción de la realidad se refleja en la forma conocida como ironía trágica o sofoclea,¹ que por comodidad didáctica los tratadistas suelen dividir en ironía verbal e ironía de hechos o situaciones. Sirvan de ejemplo para la

¹ El autor de la designación fue el Obispo Connop Thirlwall en su ensayo “On the irony of Sophocles”, *Philological Museum*, II (1833), 483-537, en que analiza muy sagazmente diversas formas de ironía en cada tragedia de Sófocles. Por ejemplo, a propósito del *Edipo rey*: “El poeta ha construido su argumento de tal modo que desarrolla siempre las etapas sucesivas de la revelación partiendo de incidentes que, o bien exponen a la más intensa luz la engañosa seguridad de Edipo, o bien tienden a fomentar su confianza o a calmar sus temores”. Contra los reparos de críticos más recientes, puede sostenerse que le asistía a Thirlwall entera razón en llamar sofoclea a esa ironía pues, aunque existe también en las obras de Esquilo y de Eurípides y en las de muchísimos dramaturgos desde la Edad Moderna, en ninguna es su papel tan esencial y su manejo tan logrado como en las de Sófocles: cf. mi *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, 1944, págs. 160 y sigs. Para ejemplos y bibliografía, no para interpretaciones, consúltese A. R. Thompson, *The dry mock*, Berkeley, 1948; informaciones y observaciones instructivas en G. Dempster, *Dramatic irony in Chaucer*, Nueva York, 1959, segunda ed., y en R. Boies Sharpes, *Irony in the drama*, Chapel Hill, 1959.

primera las palabras que pronuncia Creonte en la *Antígona*, vs. 175 y sigs., al entrar en escena:

Imposible es conocer el corazón, el intento y el juicio de ningún hombre mientras no se le vea en ejercicio del poder y de la ley.

Creonte confirmará su máxima, pues contra las primeras apariencias, el ejercicio del poder y de la ley le mostrará duro de corazón, tiránico en su intento y necio en su juicio. En *El castigo sin venganza*, I, 12, el fiel sirviente dice acerca del encuentro entre el Conde Federico y la Duquesa, que causará el incesto y muerte de ambos:

Prometo
a vuestra alteza que fue
dicha de los dos.

En un mismo verso (I, 3), Oteló garantiza con su vida la fidelidad de Desdémona y afirma la honradez de Yago:

My life upon her faith! Honest Iago,

sin sospechar que la perfidia de Yago le llevará a creer infiel a Desdémona y, en consecuencia, a perder la vida. Como ejemplo de la ironía de hechos o situaciones, recuérdese —aparte la obra maestra de Sófocles, toda ella una irónica parábola— el *Filoctetes*, donde el héroe, maltratado por Odiseo, confía cariñosamente en el joven Neoptólemo, a quien Odiseo ha enviado para engañarle y despojarle. Esencial en *La verdad sospechosa* es la ironía de situaciones, exquisitamente motivada: don García, al oír que

doña Lucrecia de Luna
se llama la más hermosa,

piensa, juzgando por su corazón, que Lucrecia y no Jacinia es su amada, y acumula embuste sobre embuste para huir de las bodas que ansía. Lope maneja con destreza varios casos de ironía de situaciones, risueños los de *La discreta enamorada* y *La dama boba*, por ejemplo; patético el de *El Caballero de Olmedo*, III, en que padre e hija se regocijan por las próximas bodas con el protagonista, que acaba de ser asesinado en la escena anterior. Los grotescos policías de *Mucho ruido para nada*, III, 5, vienen a enterar a Leonato de la maquinación del villano contra el honor de su hija, pero en su prisa por celebrar el desposorio de ésta, Leonato no les presta oído, exponiéndose así a la afrenta que hubiera podido evitar.

El primer ejemplo de ironía verbal en *La Celestina* se encuentra en la inectiva de Sempronio contra las mujeres (I, 51):

Huye de sus engaños. ¿Sabes qué fazen? Cosa que es difícil entenderlas. No tienen modo, no razón, no intención. Por rigor comienzan el ofrescimiento que de sí quieren hazer. A los que meten por los agujeros denuestan en la calle.

Semejantes mujeres parecen muy alejadas de la desdenosa Melibea, pero precisamente sus ruidosos desdenes de la primera escena van a parar en la entrega secreta: para el lector avisado, las palabras de Sempronio son certeras en un grado que ni él ni Calisto pueden sospechar. Elicia, al fingir despecho amoroso, cubre a Sempronio de maldiciones que comienzan en el tono familiar de las comadres de Talavera (I, 61: “Postema e landre te mate . . .”) y pronto remontan el estilo hasta acabar en la siniestra profecía cuya verdad sólo el lector aprecia:

e a manos de tus enemigos mueras, e por crímines dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas.

Celestina proyecta atraerse a Pármeno dándole parte en la ganancia (I, 89):

Déxame tú a Pármeno, que yo te le haré vno de nos, e de lo que houiéremos démosle parte, que los bienes, si no son comunicados, no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos.

Y, para calmar el naciente recelo de Sempronio, repite (V, 197):

Todo lo mío es tuyo. Gozémonos e aprouechémonos, que sobre el partir nunca reñiremos.

Ella misma documenta lo sabio de su consejo, pues su obstinación en no compartir la ganancia acarrea su muerte y la de sus cómplices.

En los dos últimos casos, como las palabras están dichas con falsía, el efecto es menos conmovedor que en aquellos otros que no encierran doblez, como la recomendación de Alisa al dejar a su hija en compañía de la siniestra vieja (IV, 164):

Pues, Melibea, contenta a la vezina en todo lo que razón fuere darle por el hilado.

La pausa entre la oración principal y la de relativo (“contenta a la vezina en todo . . . lo que razón fuere darle por el hilado”) crea un equívoco cuya trágica intensidad recuerda el verso 928 del *Edipo rey*, en que el orden de palabras y la cesura inyectan tremendo sentido a la inocente frase con que el Coro indica a Yocasta: “Ésta es su mujer y madre . . . de sus hijos”. En un primer momento de indignación, Melibea increpa como “causadora de secretos yerros” (IV, 178) a la alcahueta que en ese mismo coloquio ha de urdir el secreto yerro de la doncella.² Saben a una súbita revelación del proceso que ha comenzado en lo hondo

² En palabras muy semejantes comenta Calisto la muerte de Celestina (XIII, 121): “La vieja era mala e falsa . . . Permision fue diuina que assi acabasse en pago de muchos adulterios que por su intercessión o causa son cometidos”. Aquí no hay ironía anticipatoria; Rojas destaca el egoísmo de Calisto poniendo en su boca esta condena de Celestina, que contrasta con las exageradas alabanzas que le prodigó cuando la necesitaba (I, 90: “Ya la veo: sano soy, viuo soy. ¿Miras qué reuerenda persona, qué acatamiento? . . . ¡O vejez virtuosa, o virtud enuejecida!”, etc.), y que subraya su ceguera moral, ya que la condena se ajusta tan bien a su propia relación con Melibea.

del alma de Melibea las palabras que, hechas las paces, dirige espontáneamente a Celestina, y que ésta comenta para sí, apuntando a su secreta ironía (IV, 190):

MELIBEA. — Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sofrido.

CELESTINA [aparte]. — Más será menester e más harás e avnque no se te agradezca.

Al oír el mensaje favorable de Celestina, Calisto prorrumpe en extremos que le atraen la sesuda reconvención de la vieja (XI, 74):

Siempre lo oy dezir, que es más difícile de sofrir la próspera fortuna que la aduersa.

Tales palabras, pronunciadas poco antes de recibir la fatal cadencia, tienen en Celestina su irónica aplicación, pues ella, que ha manejado amantes, sirvientes y mozas con tanta habilidad, al apoderarse de la inesperada paga no sabe gobernar su próspera fortuna y por codicia se labra su muerte.³ Cuando los criados resuelven abandonar al amo al primer amago de peligro, se felicitan de que la reciente amistad les releva de aparentar valor (XII, 86 y sig.):

PÁRMENO. — Plázeme que me has, hermano, auisado de lo que yo no hiziera de vergüença de ti...

SEMPRONIO. — ¡O Pármeno amigo, cuán alegre e prouechosa es la conformidad en los compañeros! Avnque por otra cosa no nos fuera buena Celestina, era harta la vtilidad que por su causa nos ha venido.

Al final del mismo acto vemos cómo esa amistad en que los dos cómplices ya no se recatan de abandonarse a sus impulsos, les lleva al asesinato de Celestina y a su propia perdición. Para hacer valer sus servicios, Sempronio y Pármeno se jactan de su valor ante el crédulo Calisto (XII, 99 y sig.), y la deslealtad de los sirvientes corre parejas con el egoísmo y blandas promesas del amo (XII, 100 y sig.):

Fijos, en mucho cargo vos soy. Rogad a Dios por salud, que yo os galardonaré más conplidamente vuestro buen seruicio.

Aquí la ironía es doble: Calisto acoge agradecido el alarde embustero de sus criados, pero su promesa sabe a escarnio cuando al enterarse de que han muerto, y creyéndoles siempre bravos y fieles, murmura con indiferencia (XIII, 121):

³ Véase Gilman, *The art of "La Celestina"*, pág. 175. La sentencia en sí es una de las muchísimas tomadas del tratado *De remediis utriusque fortunæ*, según apuntó A. Farinelli, *Italia e Spagna*, págs. 30 y sig. Muy atinadamente señala Gilman a propósito de éste y otros aforismos la ironía que emana del continuo contrapunto entre doctrina tradicional y contexto vital, cuando, por ejemplo, Celestina se trae a colación a Aristóteles, Séneca, la Biblia y el ascético tratado de Petrarca para corromper a Pármeno y seducir a Melibea; cuando Sempronio también se vale del asendereado Petrarca para inculcar a su amo la generosidad que tanta cuenta le tiene a él (II, 113 y sigs.), o cuando Calisto asume actitud estoica para consumir sin escrúpulos su amor (XIII, 120 y sig.). En este sentido, es *La Celestina*, como bien dice Gilman, pág. 178, "una comedia de errores, amarga y sutil, una comedia subrayada irónicamente, pero nada jocosa, de valoración sentimental y conducta errónea desde el punto de vista estoico".

Ellos eran sobrados e esforçados: agora o en otro tiempo de pagar hauían.

En la versión en dieciséis actos señala E. Eberwein, *Obra citada*, pág. 75, como ironía trágica el final de este monólogo del acto XIII, en que Calisto, retrayéndose poco a poco en su egoísmo, pasa de un primer instante de congoja y piedad a la decisión de gozar primero de su amor y aplazar la venganza de sus criados para el día siguiente, sin sospechar que después de ese goce no habrá para él día siguiente. En las breves acotaciones implícitas del acto XIV, Rojas ha subrayado con irónicas premoniciones la muerte inminente de Calisto: el fiel Sosia elige para apoyar la escala “el mejor lugar, aunque alto” (XIV, 125), y Melibea —que dos días antes no quería oír mentar a “esse loco, saltaparedes” (IV, 179)— le recomienda, angustiada por el peligro (XIV, 125):

¡O mi señor! No saltes de tan alto, que me moriré en verlo; baxa, baxa poco a poco por el escala.

Ya sabemos que Calisto bajará con temeraria prisa, y que Melibea cumplirá literalmente la hipérbole de su aprensión. Sosia, desconfiando de las mujeres en general, no cree en el lamento de Melibea (XIV, 129), pero luego confía su secreto a la cortesana y da entera fe a sus falsos halagos (XVII, 170 y sigs.; XIX, 187 y sigs.). En la última entrevista, la enamorada sorprendida en su canto, menciona modestamente su “ronca boz de cisne” (XIX, 194), y como la *Tragicomedia* se muestra aficionada al bestiario tradicional (Prólogo, págs. 19 y sigs.; IV, 176 y sig.), cualquier lector cogería al vuelo la alusión a la fábula del cisne que canta al sentir cercana la muerte. Calisto, soñador impaciente, ansía el paso del tiempo; sólo un breve instante antes de morir expresa el deseo de detenerlo (XIX, 197): “Jamás querría, señora, que amaneciese...”. Y, en efecto, nunca más amanecerá para él.

Como ejemplo de ironía de hechos o situaciones puede recordarse la actuación de Sempronio en el acto I, 37 y sigs.: después de nombrar a Elicia como principal razón de su vida, aconseja enérgicamente a Calisto no fiar de mujeres, y en la escena inmediata le vemos confesar su apasionamiento con ingenuo ardor, que culmina precisamente cuando suenan los pasos del rival escondido; por añadidura, Celestina le llena de mentiras, y Elicia se complace en engañarle con la verdad (I, 61 y sig.; cf. también III, 142, y IX, 40). Es hondamente irónico que sea el indeciso Sempronio quien pone en movimiento el drama introduciendo a Celestina, y que tras esto su única y última acción consista en asesinarla. Para aumentar la ganancia, Sempronio exhorta a su señor a mostrar su liberalidad con Celestina, insistiendo largo y tendido en que es ése el mejor modo de adquirir honra, y rechazando el concepto de nobleza hereditaria (II, 114); en la intimidad, Sempronio sustenta sinceramente este último concepto (“Calisto es cauallero, Melibea fijadalgo”), más conforme con su naturaleza servil; y entonces Areúsa, rebelde a la nobleza hereditaria por su resentimiento contra Melibea, le opone lacónicamente sus propios argumentos (IX, 35 y sig.):

Ruyn sea quien por ruyn se tiene. Las obras hazen linaje, que al fin todos somos hijos

de Adán e Eva. Procure de ser cada vno bueno por sí e no vaya buscar en la nobleza de sus passados la virtud.

No es menos irónico que Pármeno, pertrechado en su conocimiento anterior, denuncie a Celestina y señale el peligro de entrar en tratos con ella, para caer él mismo en sus redes. El "antiguo auctor" contrapone irónicamente la buena fe de Calisto, admirado del fiel servicio de Sempronio y Celestina, a la artería de la vieja, que adrede deja "sorprender" su conversación (I, 88). Semejante es el pasaje en que Calisto alaba enternecido la lealtad de Sempronio mientras éste, mofándose de la alabanza, dispone el robo de la despensa (VIII, 22), o aquel en que Calisto ensalza ante Melibea el denuedo y temeridad de sus criados, que acaban de arrojar las armas y huir despavoridos al ruido de la ronda (XII, 95 y sigs.). Pármeno alcanza a Areúsa sin gasto ni demora gracias a Celestina; Areúsa se entrega a Pármeno por contentar a Celestina, arriesgando su ganancia y seguridad; sin embargo, Pármeno seguirá más hostil que nunca a la vieja (salvo en su primer momento de exaltación, VIII, 8 y sig.), mientras Areúsa mostrará en palabras y en hechos su leal afecto (XV, 145 y sigs.; para la identidad del personaje, cf. *Las mochachas*, págs. 659 y sigs.). Es irónico que Calisto tenga por consejeros y confidentes a los criados ruines, mientras Melibea ni pide consejo ni otorga confianzas a la fiel Lucrecia. Por una doble ironía, la moza Areúsa desdeña con aristocrático intelectualismo la opinión del vulgo (IX, 35) y, tras mostrarse sumisa a la interesada voluntad de la alcahueta, proclama elocuentemente su propósito de vivir "esenta e señora" (IX, 44). La ingenua Alisa cree que Celestina ha mentido para encubrir la venta de afeites, sin recelar siquiera que la mentira encubría un tráfico infinitamente más infame (X, 68).

Muy peculiar de la *Tragicomedia* es el irónico contraste entre el cálculo humano y el encadenamiento fatal de los hechos, que burla su fútil esfuerzo. Celestina, por ejemplo, se empeña en sellar la amistad entre los dos sirvientes no por evangélico amor a la paz, como se dice Pármeno, tentado por el cebo de Areúsa (I, 109), sino para despejar el terreno de adversarios que le impidan esquilmar a Calisto. Lo que Celestina no prevé es que los cómplices, unidos por su mediación, se concertarán contra ella: es su obra, la unión de la fuerza madura de Sempronio y de la malicia juvenil de Pármeno, lo que le quitará la vida. Otro ejemplo, que presenta una secuencia de ironías no excepcional en la *Tragicomedia*: Pármeno impide, por despecho, que Celestina reciba el manto y saya que Calisto le ha concedido (VI, 218); de resultas, al día siguiente la dádiva es mucho más crecida. A su vez, Calisto, para mejor guardar el secreto de sus amores,⁴ en lugar de manto y saya prefiere entregar la cadena de oro

⁴ Éste me parece el sentido más seguro de las palabras: "En lugar de manto e saya, porque no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla", basado en la acepción de "dar parte" como 'comunicar verbalmente', pues en la acepción literal de 'hacer participar' la construcción exige complemento; Celestina, por ejemplo, dice (I, 89): "de lo que houiéremos, démosle parte". Pero aun cuando se prefiriese este último significado, también es ironía que Calisto dé a la vieja la cadena para que no pierda nada, y que sus cómplices se lo quiten todo, incluso la vida.

que lleva al cuello (XI, 71 y sig.). Pero la “cadenilla” enciende la codicia de los mozos como nunca pudieran encenderla las prometidas ropas, y envuelve los amores en el escándalo que Calisto quería ante todo evitar: Elicia “dando voces, llorando su muerte, la publicaua [la causa] a quantos la querían oyr, diciendo que [Sempronio y Pármeno habían asesinado a Celestina] porque no quiso partir con ellos vna cadena de oro que tú le diste” (XIII, 119).

En el *Tractado de Centurio*, el mozo de caballos piensa que su amo duerme, indiferente a la muerte de sus criados, pero Calisto medita sobre su conducta en un doloroso soliloquio en que aquella muerte tiene parte no pequeña (XIV, 139). La moza lutsa, al oír vocear a su prima, presume que está, como ella, plañendo a su “madre e bien todo”, y no está sino riñendo con su rufián (XV, 141 y sig.). El acto XVI introduce una peripecia irónica digna de la tragedia griega. La bondad y solícitud de Pleberio y Alisa hacen casi tangible la posibilidad de un desenlace feliz: es Melibea —sujeta a la convención literaria que en el amor cortés prohíbe el casamiento—, y es su madre, enteramente ignorante de la hija a la que cree conocer tan bien, quienes desvían esa posibilidad cuya inminencia hace aun más trágica la catástrofe final. Dentro de la peripecia, la ironía de la situación se despliega en tres movimientos: a la voz de los padres que deliberan sobre casar a Melibea, sucede la de la hija, ufana en su amor ilícito; a la voz de la enamorada rebelde, sucede la de los padres ilusos, que temen alarmar su inocencia con la propuesta de bodas. Y la ironía de la situación está rubricada por la ironía verbal de las jactancias de Alisa (XVI, 157 y 163):

Nuestra hija obedecerá, según su casto biuir e honesta vida e humildad... Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija.

Funciona además en esta peripecia la ironía del retardo, por así decirlo, que Rojas había puesto en juego cuando Alisa, al hallar por segunda vez a Celestina, previene gravemente a Melibea sobre los inconvenientes de dar entrada a la vieja, y el aparte de Lucrecia, “Tarde acuerda nuestra ama” (X, 63), glosa explícitamente el fatal retraso. Idéntica ironía realza la conversación en que Sosia cuenta su coloquio con la cortesana, Tristán advierte el lazo, aconseja devolver engaño por engaño y su amigo acata el consejo (XIX, 187 y sigs.) —todo demasiado tarde. La escena de amor del acto XIV oponía los caracteres de los dos amantes, subrayando en Calisto la impaciencia y jactancia, y luego el silencio; en ella, la entrega, el recato, el arrepentimiento, y luego la súplica para asegurar la continuación de su amor. En la escena paralela del acto XIX, tras la amarga introspección de Calisto y el conflicto de deberes de Melibea, los amantes aparecen igualmente apasionados, por primera vez de veras unánimes. Pero este unísono afectivo, término natural del proceso de amores, llega por cruel ironía apenas un momento antes de la catástrofe. Tampoco es inferior el *Tractado de Centurio* en contrastar irónicamente lo que el hombre propone con lo que Dios dispone. No son los sirvientes desleales sino el fiel Sosia, son-sacado por la cortesana, quien da ocasión a la muerte del amo por quien arriesga resueltamente la vida (XVII, 173 y sig.; XIX, 197 y sig.). A su vez Calisto, que

creía valientes a Sempronio y Pármeneo, juzga apocados a Sosia y Tristán y se mata en el inútil empeño de socorrerles (XIX, 197 y sig.). Los amantes perecen, víctimas del rencor de las rameras cuya existencia Calisto apenas sospecha (I, 43) y Melibea parece ignorar por completo, pero que detestan a Melibea mucho más que a Calisto (cf. más adelante, *Elicia*, págs. 664 y sig.). Resorte esencial de la comicidad de Centurio es el contraste irónico entre su apacible condición y el oficio de espadachín profesional que ha elegido y sus fantásticas bravatas: intimidada por éstas, una de las mozas insiste en que se castigue a Calisto sin causarle muerte (XVIII, 183), y la cobardía del matón, que sólo piensa en zafarse sin peligro del compromiso (XVIII, 185 y sig.), es la mejor garantía de su inocuidad. A pesar de todo, la muerte que nadie quiere dar a Calisto sorprende al egoísta la única vez que deja de serlo.

Notable es la ironía con que la *Tragicomedia* corroe el sentimiento de la honra, tan importante en la sociedad hispánica. En contraste con el papel tradicional del padre como guardador de la honra, Pleberio ni siquiera la recuerda: quien se esfuerza por mantenerla es el padre infame que trafica con la virginidad de su hija (VII, 259). La doncella “de alto linaje” tiene bien presente su deber de honra, pero lo atropella para satisfacer su pasión y casi se ufana en su deshonor; el caballero la ve como un obstáculo para sus amores y halla, al cabo, razones para desatenderla. Mientras los nobles se entregan a sus apetitos sin cuidarse del qué dirán, la tercerona, su pupila y el criado, muy conscientes de la sanción social, recomiendan envolver pesares y alegrías en el más riguroso secreto: “no te sienta la tierra” (IV, 173; XI, 70; XVII, 172). A su vez, el contraste entre esta norma y la conducta de quienes la recomiendan rubrica irónicamente tal fervor por la reserva castellana: Celestina se jacta de sobrellevar en secreto su miseria, pero con incontenible locuacidad revela el secreto de su afición al vino (IV, 173 y sig.); Sempronio, que amonesta a Calisto porque su exagerada devoción “es dar a todo el mundo qué dezir” (XI, 69 y sig.), dará mucho más que decir cuando la justicia le prenda por haber asesinado a Celestina, pregone su delito por las calles y le ejecute en la plaza pública (XII, 111; XIII, 116 y sig.); y la meretriz recomienda silencio a Sosia en el preciso instante en que le saca “lo suyo e lo ageno del buche con halagos” (XVII, 169 y 172). Celestina siente la responsabilidad y el orgullo de su jerarquía social y de su honor profesional, por el que aventura a sabiendas la vida y —nueva ironía— es irrepudablemente honrada en el ejercicio de la tercería (cf. más adelante, *Celestina*, págs. 506 y sig.). La más necia y desalmada de las dos rameras es también la que exhibe mayor devoción y vanidad social (cf. más adelante, *Elicia*, págs. 662 y sig.). Como si no bastara tanta irrisión tácita, en los actos interpolados el rufián Centurio adopta por burla la actitud de paladín pundoñoso, ávido de ejecutar hazañas para la mayor gloria de su señora, de suerte que su mentido alarde de orgullo profesional y de abolengo convencen de absurdas las pretensiones de los personajes que abrigan en serio tales sentimientos (cf. más adelante, *Centurio*, págs. 693 y sig.).

ANTECEDENTES

La comedia romana ofrece muchos y variados casos de ironía de situaciones. En la *Aulularia*, vs. 727 y sigs., por ejemplo, el seductor de la hija del avaro cree que los gritos de éste (motivados por la pérdida de su tesoro) se deben a que se ha percatado de su deshonor y, en consecuencia, se adelanta a confesar su delito. En las *Bacchides*, vs. 385 y sigs., Mnesíloco, agradecido a la diligencia de su amigo Pistoclero, prorrumpe en una efusiva alabanza de la amistad, y en la escena inmediata se entera, equivocadamente, de que su amigo le ha traicionado. Perifanes, en el *Epidicus*, vs. 400 y sigs., cuida de que la tañedora no se acerque a su hija doncella, que en realidad es otra tañedora no más virtuosa que la primera. A ruego del *seruus fallax*, el *Pœnulus*, vs. 1099 y sigs., finge ser padre de dos esclavas que luego resultan ser de veras hijas suyas. Muy importante es la ironía en el teatro de Terencio: en el *Heauton timorumenos*, Cremes, que tiene por simple a su amigo y por necia a su mujer, es víctima de su esclavo, quien le ha embaucado hasta el punto de que las pruebas más patentes del libertinaje de su hijo se le antojan refinadas maniobras de una intriga dirigida contra su amigo. Para facilitar el casamiento que irrita a los viejos, Formión inventa un parentesco: más adelante los viejos descubren que el parentesco es verdadero, y el casamiento impugnado el que ellos planeaban. Los dos padres de la *Hecyra* quieren engañar a Pánfilo sobre la conducta de su mujer, cuando precisamente él y no ellos está al tanto de la verdad. El motivo principal de los *Adelphæ* es la ceguera de Demea, que contrapone a la corrupción del hijo educado con indulgencia la virtud del hijo educado con rigor, sin advertir que éste es menos sincero, no menos libertino que aquél. La ironía, asociada a la sátira de los convencionalismos de la comedia romana, es básica en la estructura de la *Andria*: por pasarse de listos, ni el esclavo ni el padre juzgan verosímil la verdadera historia de Glicería (vs. 220 y sigs., 859 y sigs.); para diferir las bodas supuestas, el esclavo aconseja al enamorado que simule aceptarlas: lo que logra es precipitar las verdaderas (vs. 383 y sigs., 587 y sigs.); el padre oye comentar desde la calle el parto de Glicería, y cree todo una impostura para impedir el casamiento de su hijo (vs. 489 y sigs.). Cuando a último momento llega el pariente que identifica a Glicería, el padre piensa hallarse ante una nueva estratagema del esclavo (vs. 916 y sigs.). Agréguese que a veces la ironía verbal perfila la de las situaciones: así, Demea se queja, no sin cierta vanagloria, de ser el primero en enterarse de las malas noticias, cuando, como observa el esclavo, es en realidad el único en no enterarse de nada (*Adelphæ*, vs. 545 y sigs.; cf. también vs. 396 y sig.).

No puede dudarse, en consecuencia, de que la comedia romana debió de ser un precedente importantísimo para el manejo de la ironía en *La Celestina*: el elogio de los servidores indignos corresponde exactamente al elogio del hijo "virtuoso" en los *Adelphæ*; Pármeno, que con su astucia sólo logra aumentar la recompensa de Celestina, es comparable al esclavo de la *Andria* que, merced a su ingenio, convierte en inminente la hasta entonces lejana amenaza de bodas;

Alisa, como Demea, se enorgullece de cómo ha educado y cómo conoce a su hija. Pero, por otra parte, la ironía de *La Celestina* es menos ingeniosa y más patética: la ironía verbal no tiene intención de chiste ni adolece tampoco de sentimentalismo machacón (como la de Plauto, *Captiui*, vs. 310 y 316; *Rudens*, 742 y sigs., que quizá haya dejado su huella en el teatro de Shakespeare), antes bien es una iluminación fatídica del futuro; la ironía de situaciones nunca ofrece un lance improbable y chispeante como el de la *Aulularia*, ni se goza en el ejercicio de la crítica literaria como en la *Andria*; prefiere los contrastes, ya cómicos, ya trágicos, entre apariencia y realidad y, sobre todo, prefiere señalar las impensables consecuencias de la acción del hombre. Para la génesis de estos peculiares aspectos hay que descartar la tragedia romana, poco afecta a la ironía, aunque sí al equívoco siniestro, menos eficaz, ya que uno de los interlocutores conoce su verdadero sentido y a sabiendas induce al otro a error (por ejemplo, *Thyestes*, vs. 545 y 976 y sigs.; *Troades*, 604 y sigs.). Las formas más típicas de la ironía en *La Celestina*, sobre todo el sentido revelador de una frase trivial y el encadenamiento de escenas en que la previsión humana queda derrotada por la marcha del azar, apuntan a la tragedia griega que, con su trama sencilla, conocida previamente por el auditorio (situación comparable a la del lector de *La Celestina* que comienza por enterarse del Argumento general), y con su intensidad de lenguaje, se muestra en este sentido muy cerca del ideal artístico de la *Tragicomedia*. ¿Conocieron sus autores el teatro griego? Al estudiar los antecedentes del diálogo entre Melibea y Celestina en el acto X, veremos que se impone la respuesta afirmativa, por prematuro que parezca ese conocimiento. Quizá actuó como intermediaria la *Eneida*, pues aunque lógicamente predominan en ella los tipos tradicionales de la anticipación épica (sueños, agüeros, profecías), el episodio de Dido, que tanto debe a la tragedia griega (cf. la explícita referencia a *Las Bacantes* y a *Las Euménides* en IV, vs. 469 y sigs.), pudo brindarle un atisbo de correlación irónica al oponer las protestas de gratitud de Eneas y su invocación a la justicia divina (I, vs. 600 y sigs.) al dolor de Dido por la ingratitud de Eneas, y su inútil invocación a la justicia divina (IV, vs. 371 y sigs.); o la plegaria de la Reina a Júpiter para que haga feliz el día del encuentro de tirios y troyanos, y de feliz recuerdo para sus descendientes, y su confianza en Juno (I, vs. 733 y sigs.), al pedido de venganza e imprecación de odio eterno entre los descendientes de tirios y troyanos, que la misma Dido dirige a Júpiter y Juno (IV, vs. 590 y sigs.).

En cambio, la ironía es muy rara en la comedia elegiaca y en la humanística: la *Comœdia Cauteriaria*, págs. 166 y sigs., brinda un caso semejante al de las *Bacchides*, pues no bien el marido se congratula de la fidelidad de su mujer, aparecen las pruebas del adulterio; en la *Ætheria*, vs. 1220 y sigs., puede vislumbrarse la ironía que consiste en engañar con la verdad, siempre que los vs. 1223 y sig. no constituyan un aparte. Por su estructura abierta, en sucesión de episodios, y por su peculiar visión de la realidad, el teatro medieval en lengua vulgar es poco propicio a la ironía; significativamente es la *Estoire de Griseldis*, escenificación de la *novella* de Boccaccio difundida en la versión latina de Petrarca, la que ofrece un ejemplo (vs. 2413 y sigs.): la heroína prodiga su ternura a la que cree su rival y al hermano de ésta, que en verdad son sus propios hijos.

Tampoco hallo particular cultivo de la ironía en la novela que precede a *La Celestina*, si bien el *Amadís*, I, 4, presenta un admirable ejemplo de ironía verbal, glosado dentro del texto:

Mas desde allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, dióle la Reina al Doncel del Mar que la sirviese, diciendo: "Amiga, éste es un doncel que os servirá". Ella dijo que le placía. El Doncel tuvo esta palabra en su corazón, de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó; que sin falta, así como esta historia lo dice, en días de su vida no fue enojado de la servir...

Por desgracia, no es posible dirimir si este pasaje es primitivo o agregado por Montalvo y, en este último caso, no puede desecharse la posibilidad de que sea reflejo más bien que antecedente de la ironía verbal de *La Celestina*. La epopeya antigua, la comedia de Plauto, la tragedia de Séneca y, a su ejemplo, la novela sentimental gustan de aludir al futuro mediante la premonición irracional, sueño, agüero o presentimiento. Así, la *Fiammetta* desarrolla con gran variedad y sentido poético estos indicios fatales, de los que también hay muestra en *Arnalte y Lucenda*, págs. 64 y sigs., y en *Cárcel de amor*, pág. 209: tanto más notable es que *La Celestina* los descarte⁵ —con la excepción humorística de los agüeros de la alcahueta, IV, 156 y sigs.—, del mismo modo que descarta la magia como resorte de la acción. Muy lejos de mostrar a los personajes anticipando el futuro, la pesimista *Tragicomedia* les muestra ignorando presente y futuro hasta cuando más astutamente lo planean o hasta cuando sus mismas palabras lo están anunciando. Si la comedia romana y la entrevista tragedia griega (quizá a través de la *Eneida*) actuaron como modelo formal, la actuación fue fecunda porque los autores de *La Celestina* concebían la realidad como una intrincada trama, y sólo el dramaturgo, situándose como un dios por encima

⁵ No creo que la pérdida del halcón pueda entenderse como agüero que anuncia el desenlace fatal. No conozco prueba de que la pérdida de un halcón constituyese propiamente un mal agüero: el diálogo *Charon* del humanista Juan Joviano Pontano (ed. C. Previtera, Florencia, 1943, pág. 25), aducido por D. W. McPheeters, "The element of fatality...", pág. 332; cf. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, 419), equipara como accidentes enojosos, pero al fin triviales y no fatídicos, la pérdida del halcón o la manquera del caballo para los varones principales con la pepita del ganso o la gallina para mozas o vejezuelas. Los romances "A caza va don Rodrigo..." y "A cazar va el caballero..." agregan a la pérdida del halcón otros contratiempos (prueba de que dicha pérdida no tenía en sí especial alcance siniestro) para pintar una cacería fracasada que introduce una aventura de desenlace aciago. El Profesor McPheeters, en carta particular del 24 de junio de 1957, ha tenido la gentileza de recordarme unas líneas en que Policiano comunica a la esposa de Lorenzo el Magnífico la pérdida y hallazgo de cierto halcón (ed. I. del Lungo, Florencia, 1867, págs. 45 y sig., *Lettere*, I, *A madonna Clarice de' Medici*: "Ieri, essendo un poco di vento, andó [Lorenzo] a ucellare; e non ebbono molta ventura, perchè perderono el falcone gentile di Pilato, detto el Mantovano. [Y luego, el mismo día:] Mentre eravamo a campagna, tornò Pilato col falcon suo da riviera il quale aveva perduto; che ha raddoppiato a Lorenzo il piacere"): evidentemente, la pérdida de la preciada ave, como cualquier otra pérdida valiosa, era en sí misma un percance desdichado, no un agüero de futura desdicha. Por otra parte, ya queda apuntado el tradicional sentido del motivo folklórico del caballero que, persiguiendo el halcón o el venado fugitivo, llega por azar a presencia de la amada (cf. *Motivación*, págs. 201 y sig.).

de ella, podía comprender el juego entre apariencia y realidad en que se debaten a ciegas sus actores.

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

De las imitaciones de desenlace feliz, las que poseen intriga ingeniosa ofrecen algunas situaciones irónicas que recuerdan el arte de Plauto y de la *commedia erudita* del Renacimiento italiano antes que el de *La Celestina*. Así, los protagonistas de la *Comedia Selvagia*, ignorando su mutuo amor, acuden cada cual a las artes mágicas (págs. 77 y sigs.; 141 y sigs.); después de apalearse a la mediadora por la carta amorosa que le ha entregado, Isabela advierte que la carta es de su amado Selvago (págs. 165 y sigs., 172 y sigs.); Selvago da largas al propuesto casamiento sin darse cuenta de que la novia que le ofrecen es su amada Isabela (págs. 274 y sig.). En *La Lena*, el Bachiller Inocencio, a quien el marido celoso ha puesto por guarda de su honor, promueve con entera buena fe los amores de su ama. En cambio, las imitaciones de desenlace fatal han recreado ciertos efectos irónicos a semejanza del original. Darino, en la *Penitencia de amor*, págs. 59 y sig., admite peligro para un futuro lejano, pero de momento afirma su seguridad; si un sirviente recela porque ha observado tristeza en el padre de la dama el otro rechaza como infundado el temor que muy pronto se realizará. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, precisamente cuando la heroína, después de largo monólogo ovidiano, sucumbe a su amor y miente a su madre para disimular la presencia de la tercera, la madre alaba su monjil castidad (págs. 185 y sigs.).⁶ La primera vez que el padre de la enamorada comparece en la *Tragedia Políciana* es para exhortar a la hija que cree intachable, y que en complicidad con la criada trata de poner en cobro la recién recibida carta de amor (págs. 20a y sigs.); la última, es para expresar su fatídica angustia, como un personaje de Séneca, pero al recibir las nuevas de la muerte de la alcahueta, declara:

Agora mis penas son acabadas. Ya mi congoxa tendrá sossiego. Ya no temeré que con ocasiones malas mi hija tan querida será liuiana.

En ese mismo instante acuden los hortelanos que han descubierto el cadáver de su hija (58b y sigs.). El acto V de *La Dorotea* acumula presentimientos y agorerías que encaminan el ánimo del lector al melancólico desenlace; la muerte de Gerarda, que se descalabra al ir por agua, introduce una nota irónica bien destacada por el comentario maligno de la sirvienta (V, 12). De todos los imitadores de *La Celestina*, es Salas Barbadillo quien muestra particular afición a la forma de ironía conocida con el nombre de “engañar

⁶ Análogamente, en la *Comedia Florinea*, págs. 236a y 249a y sig., Lucendo, padre de la heroína, casi la sorprende en plática con los emisarios de su galán pero, fiado en la opinión que tiene de su hija, la riñe por su exagerada devoción y, al enterarse de la visita de la tercera Marcelia, reprende a su hija por lo que cree exceso de religión y caridad.

con la verdad”,⁷ y dentro de ésta, a una variante que consiste en exponer un interlocutor, una situación comprometedora, en términos equívocos que dan a entender la verdad a los que están enterados del caso, a la vez que dan una idea enteramente falsa a los que no lo están. En *El cortesano descortés*, por ejemplo, dentro de una escena que por su técnica de apartes y su eco verbal de Calisto, VI, 218, se apoya visiblemente en *La Celestina*, Marcelo, el gracioso, pondera el celo de su cómplice, el criado Federico, en palabras que ensalzan su fidelidad para el amo que está en ayunas de su manejo y que confirman su picardía para el enterado lector (pág. 137). Semejante procedimiento se repite sostenidamente en *La sabia Flora Malsabidilla*: la protagonista, hija de gitanos malhechores, cuenta la muerte infamante de sus padres de modo verídico para el lector, engañoso para el interlocutor (págs. 311 y sigs.). En otros casos (págs. 326 y sigs., 404 y sigs., 424) el equívoco sirve para encubrir y descubrir una situación escabrosa. Parecería que, cebado por el juego, Salas Barbadillo quiso incorporarlo de veras al drama, no ya como escaramuza verbal sino como principio estructurador. Pues una de las más felices escenas de la comedia es aquella en que los hermanos Teodoro y Marcelo, conversando con Flora, la hallan muy parecida a cierta gitanilla que conocieron en Cantillana (y que, en efecto, es ella misma), y cuentan mil lindezas de la buena pieza sin sospechar la identidad de la interlocutora, mientras ésta no las tiene todas consigo y presume que los hermanos la han reconocido y se han concertado para insultarla con disimulo (págs. 368 y sigs.). La ironía de situaciones culmina en el original desenlace, aunque sin brotar espontáneamente de los hechos mismos, como en el caso anterior, sino de la estratagema psicológica urdida a la vista del lector: Flora, prevenida de que el casamiento con Teodoro no será válido si él no conoce su verdadera condición, se resuelve a confesarla, pero al mismo tiempo avisa disimuladamente a Teodoro que la confesión ha sido fraguada para huir de él y casar con su rival; tanto el enamorado como su consejero toman la mentira por verdad y se obstinan en celebrar la boda; demasiado tarde, el consejero huele el engaño, pero al cabo amo y criado vuelven a caer en él (págs. 493 y sigs.). La obra concluye con esta irónica nota de incertidumbre a la que quizá no fue ajeno el ejemplo de Cervantes —cuya amistad con Salas Barbadillo

⁷ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vs. 324 y sigs.: “El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien, como lo usaba / en todas sus comedias Miguel Sánchez, / digno por la invención desta memoria. / Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice”. Véase Miguel Sánchez, el Divino, *La isla bárbara* and *La guarda cuidadosa*, ed. H. A. Rennert, Boston-Halle, 1896, y G. T. Northup, “Deceiving with the truth”, in *Modern Philology*, XXVII (1930), 487-493. Los casos de Miguel Sánchez, particularmente en la segunda de las comedias nombradas, son muy variados y abundantes, y resultan de situaciones urdidas con mucho ingenio. El “engañar con la verdad” es mucho más sencillo en *La Celestina* y corresponde con exclusividad a Elicia en su ofensiva contra Sempronio (I, 61 y sig., y el eco de esta escena en IX, 40): parecería que, simplificada y todo, Rojas la halló demasiado artificiosa para darle vigencia general en el drama y se contentó con respetar el uso del “antiguo auctor”, manteniendo la asociación exclusiva con Elicia como rasgo caracterizador de este personaje (cf. más adelante, *Elicia*, págs. 663 y sig.).

es bien conocida— y que, en su audaz juego con la verdad, parece haber partido de la actuación que dio a Elicia el “antiguo auctor” y que Rojas mantuvo.

La ironía es tan inherente a la estructura de *La Celestina* que por independientes que sean sus arreglos y por mucho que recorten el texto original, siempre conservan algunas situaciones típicas, particularmente la de Sempronio que disuade a Calisto de someterse a una mujer, y se exhibe en la escena siguiente como víctima sumisa de dos mujerzuelas. Por lo demás, el tratamiento difiere mucho en cada adaptación. Es significativo que el *Interlude of Calisto and Melibæa*, llegado al punto de apartarse del argumento original, eche mano de un transparente sueño alegórico, recurso ajeno a la índole realista de *La Celestina*, pero abundante en el teatro de Plauto y de Séneca, y que elimine todos los casos de ironía salvo el de IV, 190. La adaptación inglesa de 1707, aun en las partes conservadas, desecha algunas ironías verbales, bien que parafrasea otras e introduce varias de su propia cosecha.⁸ Fuera de sus cortes al original, la refundición de Miranda Carnero apenas introduce alteración, mientras la de Achard procede con cierta libertad: al poner en escena la búsqueda del halcón en el jardín de Melibea, apunta simbólicamente a la trágica historia de amor; al trasladar parte del coloquio de los padres (acto XVI de la *Tragicomedia*) al momento preciso en que Celestina se dispone a la primera entrevista con la doncella, recalca más todavía los límites de la previsión humana, a la vez que insiste mucho más que Rojas en que la caridad de Alisa es lo que franquea a la alcahueta el camino para seducir a su hija; al identificar estrictamente los ocho días del fingido dolor de muelas con los que han pasado entre el encuentro en el jardín y la visita de Celestina, la mentira se transforma en una aparente ironía jocosa, ajena a la intención del original. Otras veces la ironía se mella por el empeño de hacerla demasiado explícita y razonable (cf. págs. 118, 126, 147, 157, 182), o bien queda eliminada: así, se omite la declaración de Calisto de que entrega la cadena “por que no se dé parte a oficiales” (XI, 72); su efectiva generosidad anula el juego irónico que el original introducía entre sus promesas (XII, 101) y su indiferencia al día siguiente (XIII, 121); la fatídica frase “Jamás querría, señora, que amaneciese . . .” (XIX, 197) pierde sentido cuando Achard la traslada a la primera noche de amor, tras la cual Calisto vive un mes. La lectura de las adaptaciones más recientes hace dudar de que sus autores hayan calado la ironía verbal de la *Tragicomedia* pues, si se comprende que, al recortar el texto se perdieran muchas muestras valiosas, extraña que en la imprecación de Elicia (I, 61), la frase final, que apunta a la muerte de Sem-

⁸ En el entremés de Crito, por ejemplo, desecha la maldición profética de Elicia; luego parafrasea los dos casos de ironía verbal de Alisa: —*Walk in, good Woman, and tho' I'm oblig'd to go and visit a Sister of mine who is sick, perhaps Melly may take a Fancy to some of your Wares, and you may have Dealings together. —No doubt of it, Madam . . .* (pág. 29: nótese cuánto más cerca está el original de la densa sencillez del *Edipo rey*, v. 928). —*A good Child. Heav'n bless thee; thou art the Joy of thy Father's Age and mine; and if any Evil shou'd come to thee, 'twou'd break our Hearts* (pág. 71). Al lamento por la pérdida virginal, Melibea agrega: *Can I outlive / This fatal Night?* (pág. 100). Esta adaptación inserta también, al acercarse el desenlace, repetidas notas de premonición irracional en los parlamentos de los amantes (págs. 91, 97, 98, 100), derivadas sin duda del teatro isabelino, que en ello se remonta a su vez al de Séneca.

LA IRONÍA

pronio en el patíbulo, haya sido la desechada por Morales y Custodio, así como Escobar y Pérez de la Ossa desechan la exhortación de Celestina a partir la ganancia (I, 89), y el regocijo de los criados por la amistad en el mal (XII, 86 y sig.). Estas y otras supresiones sorprenden más en la adaptación de Custodio, que agrega de suyo nuevas notas premonitorias y subraya con sarcasmo el sentimiento de honra de la alcahueta y su pupila. Aun en cuanto a la ironía de situaciones los cortes al texto han excluido antítesis eficaces para la pintura de los caracteres (como la de Sempronio, a la vez enamorado y misógino, o la de Areúsa, sumisa a la tercerona y defensora de la libertad) y motivaciones irónicas de gran fuerza dramática (como la sustitución de la dádiva del manto y saya por la de la cadena) y, ante todo, las del *Tractado de Centurio*, donde el juego de la ironía es todavía más abundante e intenso que en la *Comedia*. Y la razón es obvia: la estructura de *La Celestina* está tan sabiamente articulada que si se retoca la marcha de la acción alterando su orden o suprimiendo lo que parece ocioso al concepto corriente del teatro, muchos efectos de anticipación, correlación y contraste quedan desbaratados. A tal punto la ironía trágica es en *La Celestina* un elemento orgánico y no un adorno estilístico o un reclamo sensacional.

CAPÍTULO X

LA GEMINACIÓN

A poco que se examine la *Tragicomedia*, salta a la vista la geminación de personajes, dichos y situaciones como procedimiento sistemático, también visible en la concepción del argumento y en la técnica de su exposición.

PERSONAJES

El “antiguo auctor” colocó a ambos lados de Calisto a los dos criados, opuestos un tanto esquemáticamente en su carácter y en la relación que guardan con su amo y con Celestina. Rojas mantiene la individualización, pero hace evolucionar a Pármeno, atenuando el contraste y uniéndole con Sempronio en la acción. El tratamiento es característico, pues las situaciones, dichos y personajes repetidos nunca son réplicas absolutamente idénticas ni absolutamente opuestas de un mismo arquetipo. Cuando Sempronio y Pármeno han muerto, Calisto les reemplaza con otros dos sirvientes, los cuales no por desempeñar el mismo oficio poseen la misma modalidad que los difuntos. Los actos interpolados XVII y XIX muestran a un Sosia y a un Tristán que se asemejan respectivamente a Sempronio y a Pármeno en simpleza y en agudeza, pero que difieren de aquéllos en coraje, lealtad y falta de erudición. Además, los nuevos sirvientes difieren entre sí: Sosia, ingenuo y enamorado, desconfía teóricamente de todas las mujeres, hasta de la noble Melibea (XIV, 129), y confía de hecho en la ramera más despreciable, tal como ha procedido Sempronio; Tristán, aunque casi un niño, es desengañado y cauto, como Pármeno, pero se aleja de Pármeno en no ser resentido ni estar expuesto a tentación. A los dos criados primeros corresponden las dos mochas parientas y amigas, pero la una pupila de Celestina y alojada en su casa, la otra independiente, y una y otra de distinto temple; y frente a las dos perdidas está Lucrecia, de su misma clase y familia, pero de oficio diferente, honesta, nada apasionada y fiel a sus amos. Es marcado el contraste entre padre y madre en el desenlace: en las novelas sentimentales *Grisel* y *Mirabella* de Juan de Flores y *Cárcel de*

amor de Diego de San Pedro, la madre de la heroína es tierna, el padre inflexible; en la leyenda de San Alejo (en cuyo final se ha querido ver una fuente del acto XXI: cf. más adelante, *Pleberio*, n. 5), padre y madre tienen idéntica actuación y pronuncian uno tras otro sus plantos simétricos. Rojas ha presentado a padre y madre concordes en su ternura y dolor, pero desiguales en la intensidad emotiva y, como el pintor antiguo, se ha guardado de expresar el dolor mayor. En el *Tractado de Centurio*, este personaje, introducido como pieza accesoria para la venganza de las cortesanas —así como Areúsa era pieza accesoria para la seducción de Melibea—, compensa en cierto modo la desaparición de Celestina, de quien es doble y antítesis. Como ella, pertenece Centurio al mundo del hampa, ejerce un oficio infame, es devoto y elocuente y domina a sus interlocutores por su inteligencia. A diferencia de Celestina, Centurio echa a broma su oficio y honra social, su devoción no es de rezos sino de juramentos; su elocuencia, ni erudita ni moralizante, se caracteriza por la fantasía caballescaca; no conoce la pasión del vino, ni la codicia ni la lujuria (cf. más adelante, Centurio, págs. 695 y sigs.). En una misma situación —el monólogo en que ambos discurren sobre la ejecución de la empresa encomendada: IV, 153 y sigs., y XVIII, 184 y sigs.—, la una arriesga la vida por el honor profesional, el otro se escuda tras mentiras para no arriesgar la vida: la grotesca y trágica Celestina de la *Comedia* perdura en el grotesco y cómico Centurio de la *Tragicomedia*, subrayando en el todo la unidad a través de la variación.

DICHOS

La obra comienza con un encarecimiento teológico de vieja estirpe, que ve en la belleza de la amada la prueba de la grandeza de Dios. Rojas brinda dos versiones más de ese solemne comienzo, las dos distintas entre sí y distintas del original en tono afectivo: la primera es casi una parodia burlesca, pues corre por cuenta de la alcahueta que, sintiendo más mansa a la doncella, aplica a su admirador el tradicional elogio de la belleza femenina (IV, 188); la segunda es de humorismo más leve, aunque inequívoco, ya que pertenece a una escena que exhibe a luz cómica los extremos del enamorado (VI, 227). Ante la engañosa respuesta de Melibea, Calisto apostrofa trovadorescamente a sus propios oídos (I, 33: “¡O bienaventuradas orejas mías...!”); cuando en una situación radicalmente opuesta al idealizado comienzo, Pármeno intercepta el aparte de Celestina a Sempronio, percibimos en su comentario el eco de aquel apóstrofe (I, 92: “¡Guay de orejas que tal oyen!”); y en un tercer compás, simétrico del primero en cuanto a tono afectivo, Calisto exclama receloso de recibir malas nuevas (V, 200): “¡O mis tristes oydos!”, pero también aquí se engaña, pues las nuevas serán inesperadamente favorables. En la primera tentativa de buscar consuelo en el arte, Calisto canta al laúd dos versos que revelan su absorción en sí mismo (I, 39):

¿Cuál dolor puede ser tal
que se yguale con mi mal?

Como réplica al egoísmo del enamorado, el concepto se repite sin apresto artístico y con notable variante cuando el padre confiesa hasta qué punto su dicha depende de la de su hija (XX, 204):

MELIBEA. — ¡Ay dolor!

PLEBERIO. — ¿Qué dolor puede ser que yguale con ver yo el tuyo?

Con una misma táctica, Elicia lanza maldiciones a Sempronio y a Centurio (I, 61, y XVIII, 178; para la identidad del personaje, cf. más adelante, *Las mochas*, págs. 659 y sigs.): la que concierne a la justicia (“e por crímines dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas”; “mejor lo vea yo en poder de justicia”) se cumple dentro del drama para Sempronio, y la repetición induce a pensar que tarde o temprano se cumplirá también para Centurio. Sempronio, predicador interesado de la verdadera nobleza (II, 114), cuando más adelante admite sinceramente la superioridad de la fijadalgo Melibea, es rebatido con su propia prédica por Areúsa, interesada en atacar a la doncella (IX, 36; cf. *La ironía*, pág. 254). En cuatro pasajes ofrece *La Celestina* el esquema sintáctico “si tal fuese . . . , que tu amo quedasse sin pluma e nosotros sin quexa” (III, 136; IV, 155; X, 54; XII, 92), dos veces en boca de Celestina y dos en la de Melibea; la primera vez que la vieja lo usa es para jactarse del logro de sus planes; la segunda, para reflejar a través de las imaginadas injurias de Calisto su aprensión por el fracaso de esos mismos planes; Melibea lo emplea las dos veces para condenar las vallas que la detienen, pero la primera vez habla consigo misma y el obstáculo deplorado es la convención social que veda a las mujeres descubrir su amor, mientras la segunda vez, la pasión ha hecho tanto camino que Melibea no se recata de comunicar su pensamiento a Calisto, y sólo el obstáculo material de las puertas aplaza su entrega. “¡O angélica ymagen, o perla preciosa!” exclama Celestina para prolongar la entrevista cuando Melibea la da por acabada (IV, 172); “perla de oro”, dice a Areúsa, en variante más popular, como remate de sus lisonjas (VII, 247); “¡o mis perlas de orol”, es el saludo que dirige a los dos sirvientes, los cuales aprecian su zalamería en lo que vale (IX, 27); las primeras palabras de Calisto al bajar de la escala son precisamente: “¡O angélica ymagen, o preciosa perla ante quien el mundo es feo!” (XIV, 125) y, casi al final del atormentado soliloquio que sigue a la posesión, vuelve a repetir: “la presencia angélica de aquella ymagen luziente” (XIV, 139): el sabor literario de los apóstrofes está aquí acentuado,¹ lo que

¹ Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, copla 28a [el poeta se dirige a la doncella Providencia]: “Angélica ymagen, pues tienes poder . . .”. “Perla preciosa” y sobre todo “perla de oro” parece encarecimiento popular. De ahí que Calisto lo ennoblezca mediante otra reminiscencia literaria, esta vez del *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa*, ed. A. Miola en la *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di N. Caix e U. A. Canello*, Florencia, 1886, pág. 186, copla 57abc: “¡O diuinal hermosura / ante quien el mundo es feo, / ymagen . . .!” Este curioso texto, que parece una reelaboración del *Diálogo entre el Amor y vn Viejo* y muy probablemente sea del mismo Cota, no ha sido tomado en cuenta por los estudiosos de la *Tragicomedia* aunque, aparte el pasaje en cuestión, ha dejado huella varia en *La Celestina*: cf. VI, 221 y copla 57e, “yo te veo y no lo creo”; VIII, 15 y coplas 39 y sig.,

cuadra a maravilla con la fisonomía de Calisto, pero su previo empleo por parte de Celestina ha inficionado el encuentro de los amantes con la evocación de los medios impuros por los cuales se realiza. El citado giro “no te sienta la tierra” (IV, 173; XI, 70; XVII, 172) marca la unidad de reacción de las gentes bajas por contraposición a las nobles frente al sentimiento de la honra, y dentro de dicha unidad marca la diversidad de cada personaje (cf. *La ironía*, pág. 257). Calisto acosa a Celestina con breves preguntas sobre Melibea (VI, 206); después de obtenido su consentimiento, Calisto, soliloquizando, formula a la misma Melibea otra serie de breves preguntas que, como la anterior, muestra el interés del amante en las circunstancias más nimias de la amada (XIII, 114): la diferencia entre las dos series estriba en que aquélla versa sobre pormenores visibles a cualquiera (“¿qué fazía? ... ¿qué tenía vestido? ¿a qué parte de casa estaua? ¿qué cara te mostró al principio?”), y ésta sobre intimidades y aun sobre la intimidad del pensamiento de Melibea (“¿qué piensas agora? ¿si duermes o estás despierta? ¿si piensas en mí o en otro? ¿si estás leuantada o acostada?”). Calisto, en postura trovadoresca, adora el cordón de Melibea, reprochando a sus manos la osadía de tocar tan alta prenda (VI, 223); al tener en sus brazos a la dueña del cordón, vuelve a referirse a la osadía de sus manos, precisamente cuando rechaza la súplica de la doncella (XIV, 127): la semejanza de las palabras perfila implacablemente el vaivén entre convención literaria e impulso sensual en que oscila la pasión sincera de Calisto. A las protestas de amor entrañable que Celestina endereza sucesivamente a Pármeno y a Areúsa, ambos responden con idéntica fórmula (VII, 234 y 251): “no viues engañada”, es decir, asegurando cortés e insinceramente su correspondencia, pues Pármeno sigue en guardia ante la vieja y, para sus adentros, Areúsa no le muestra particular amor (VII, 245). Las exhortaciones y ofrecimientos de la triunfante Celestina a su adversaria (X, 65 y sig.: “declara tu voluntad, echa tus secretos en mi regaço, pon en mis manos el concierto deste concierto. Yo daré forma cómo tu desseo e el de Calisto sean en breue complidos”) resuenan con implícita condena en la última confesión de Melibea (XX, 212): “[Celestina] sacó mi secreto amor de mi pecho ... Ordenó cómo su desseo [de Calisto] e el mío houiesen efeto ... Concertó el triste concierto ...”. Melibea, invocando la piedad que le ha mostrado, ruega patéticamente a Calisto que respete su virginidad (XIV, 126); después de un mes de amores, Calisto emplea el mismo sintagma y en parte las mismas palabras para rogar a Melibea que siga cantando (XIX, 195), como si la interrupción del canto fuera para él daño tan grave e irreparable como lo era para ella la pérdida de su honor. La primera noche en el jardín,

“Nunca mucho costó poco / ni jamás lo bueno es caro ... / tanto vale quanto cuesta”; XI, 75 y copla 14cde, “ya sé bien cómo se dan / las zarazas con el pan, / por que el gusto no las sienta”; XI, 76 y copla 9hij, “avnque, como los de Egito, / halagas el apetito / por hurtar por otra parte”; XI, 76 y villancico final, “huyamos desta serena / que con el canto nos prende”; XXI, 220 y copla 1fg, “qué es el ceuo con que engañas / nuestra mudable afición”; XXI, 226 y copla 24, “De los tuyos más de dos, / por colorar tu locura, te pusieron nombre dios ... / que si fuesses quien te llamas ... / la leña para tus llamas / no serían vidas ni famac / de quien sigue tus plazer”; XXI, 226 y copla 23f, “siendo moço, pobre e ciego”.

Melibea no se sacia de oír las protestas amorosas de Calisto, pero se defiende de sus manos, y el “interpolador” acentuó la natural esquivez de la doncella; la última noche, Melibea pronuncia palabras muy parecidas, pero con sobretono risueño, como corresponde a la intimidad que se ha desarrollado entre los amantes durante el mes transcurrido (XIX, 195).

SITUACIONES

Semejante simetría, sugerida y negada, es muy frecuente en las situaciones. Ya queda anotado cómo Celestina aconseja al sirviente un ardid para entrar en tratos con mochachas (V, 197), que suena a villano paralelo del lance de cetrería que ha puesto en contacto al caballero “de noble linaje” con la doncella “de alta y serenísima sangre”. Dos veces en una misma escena (I, 61 y sig.), Elicia engaña a Sempronio con la verdad, resguardándose la primera bajo el oportuno embuste de la vieja, la segunda bajo una fingida explosión de celos, y más tarde recurre por un instante a la misma táctica (IX, 40). Dos veces apura Celestina sus dotes de persuasión para atraerse a Pármeno, y en las dos se escuda en la infamia de la madre del mozo (I, 98 y VII, 236 y sigs.; cf. la glosa de su procedimiento en III, 134), donde equivocadamente buscará refugio en el último altercado (XII, 109); y dos veces retrata a su comadre: ante el dócil Sempronio, como afectuosa evocación (III, 134), pero ante el contumaz Pármeno, denigrándola a la defensiva (VII, 236 y sigs.). Dos veces Celestina y Sempronio, de camino, platican sobre los amores confiados a su intercesión; la primera (III, 127 y sigs.), Sempronio se muestra aprensivo y encogido, mientras Celestina alardea de su aplomo y experiencia, aunque los temores de su cómplice no dejan de contagiarla; la segunda (V, 195 y sigs.), Celestina, ciega de orgullo profesional, no disimula su codicia ni el desprecio en que tiene a Sempronio y éste, humillado varias veces en la conversación e irritado por la mala fe de su aliada, comienza a apartarse de ella. Dos veces están a cargo de Celestina largos soliloquios: la primera (IV, 153 y sigs.), al encaminarse a la casa de Melibea, tan amedrentada que sólo su sentido de deber la decide a perseverar en su propósito; la segunda (V, 193 y sigs.), volviendo triunfante de la temida entrevista. Dos veces ejerce Celestina sus artes de tercería, idénticas en la intención aunque diversas en la forma, por adaptarse sagazmente a interlocutoras tan distintas como Melibea (actos IV y X) y Areúsa (acto VII), y dos veces practica su lúbrica medicina, asistiendo a la moza en su mal de madre y a la doncella en sus desmayos y dolor de corazón, y propinando a cada una la “yerba” adecuada (VII, 249 y X, 63). Dos veces vuelve a deshora y Elicia la acoge con aspereza: la primera (VII, 258 y sigs., que a su vez repite la situación de III, 141 y sigs., cuando Celestina vuelve e interroga a su pupila por el movimiento del día), la conversación es larga; la joven reprende a la vieja andariega por sus correrías, ésta a aquélla por no aprender uno de sus más remunerativos oficios, y Elicia cierra la disputa alegando sentencias que defienden su holgazanería; la segunda (XI, 78 y sig.) es una rápida escena en que la pupila señala malhumorada a la maestra el peligro de volver de noche,

mientras Celestina apunta maliciosamente a otra causa del enfado: el "interpolador" que dilató la respuesta de Celestina con refranes y trivialidades, a semejanza de la conversación de VII, 258 y sigs., no echó de ver lo intencionado de la asimetría. Dos veces se arranca el enamorado de su deliquio preguntando por la hora: el sirviente, cuando despierta de su placer sensual y se sitúa de inmediato en todas las circunstancias de su realidad (VIII, 7 y sig.); el señor, cuando despierta de su cuita sentimental y trata en vano de reintegrarse a la realidad (VIII, 19). Dos veces canta sin interrupción Calisto: la primera (VIII, 18 y sig.), en la duermevela del ensueño, perdida la noción del tiempo, olvidado de comer, cubriéndose de ridículo ante los criados cuya fidelidad pondera; la segunda (XIII, 113 y sigs.), en la dulce pereza del despertar, llamando a aquellos mismos criados y, cuando no acuden, entregándose otra vez al olvido del sueño sin acordarse más de ellos, pero acordándose sí de comer. En su desatentada fuga, Sempronio y Pármeno se arrojan por la ventana casi matándose en la caída (XII, 111); por azar, Calisto muere de la misma manera, pero en un abrir y cerrar de ojos, cuando cae de la escala (XIX, 198); Melibea, no por necesidad o por azar, sino por libre elección, se precipita desde su torre (XX, 213): cada uno de los tres casos análogos obra como presagio siniestro del que le sigue, y ninguno es totalmente igual a los otros dos.

Dentro de la sencillez del argumento y del detallismo de la representación, el drama avanza tan dinámicamente que las situaciones subrayan por su paralelismo externo la etapa recorrida en el desarrollo de la acción. Tal es el caso de las dos visitas de Celestina a Melibea o de las dos noches de amor de los protagonistas. Pero hay breves lances incidentales no menos marcados: Alisa, por ejemplo, al volver a su casa (X, 66), halla la misma situación que dejó al partir la víspera (IV, 161 y sigs.), pero el lector acota el camino andado entre las dos situaciones cabalmente gracias a la engañosa semejanza. También son semejantes en apariencia las dos escenas en que la vieja trae nuevas al enamorado y los criados comentan por lo bajo el coloquio, pero el cambio en la relación entre la vieja y los criados apunta a la inminente catástrofe: en la primera escena (VI, 203 y sigs.), Sempronio, a pesar de su desengaño reciente (V, 198), reprime la hostilidad de Pármeno; en la segunda (XI, 70 y sigs.), Pármeno, aunque ya amigo de Sempronio, sigue hostil a Celestina, y Sempronio, aunque reconoce el superior talento de Celestina, es ya presa de despecho y codicia. O recuérdense las tres reelaboraciones del descanso de Calisto, que jalonan el trazado de su carácter: Calisto enuncia su deseo de reposo como reacción a la nueva de la ansiada entrevista (XI, 78), lo que arroja sobre el soñador la luz caricaturesca a la que le había presentado el acto VIII. A la entrevista sigue una versión extensa del mismo motivo, que exhibe a amo y criados en un juego sórdido de cordialidad y falsía: Pármeno, recién incorporado al bando de Celestina, se complace en verter su odio en sarcásticos equívocos, mientras Sempronio encubre con baladronadas su pasada cobardía; a su vez, Calisto se deshace en halagos y promesas que su indiferencia al otro día, al enterarse de la muerte de los dos, desmentirá irónicamente. La interpolación del acto XIV, 131 y sigs., presupone por tercera vez la misma situación: Calisto vuelve de la noche de amor seguido de sus criados. Pero este Calisto que vuelve con el

hastío de la posesión es muy distinto de aquel al que animaba en el acto XII la exaltación de la espera; corta con graves palabras toda confianza y corre a refugiarse en “la soledad e silencio e oscuridad”, del choque con la realidad en el que ha entrevisto por un momento las miserias de su amor, para acabar invocando a la “dulce ymaginación” que le devolverá a sí mismo.²

A propósito de la distracción vital del enamorado, puede observarse cómo la *Tragicomedia* continúa por su cuenta la geminación sistemática de la *Comedia*, en general con un matiz nuevo de simpatía poética. El motivo de la comida está visto en la *Comedia*, VIII, 21 y sigs., a través de la malignidad de los criados; la retórica de Calisto excita su escarnio. En la *Tragicomedia*, XIX, 196, el olvido de la necesidad natural se tensa en una lírica protesta de amor. De igual modo, la *Tragicomedia*, XIV, 138 y sig., brinda una grave y bellísima réplica al incidente del reloj en la *Comedia*, XII, 81 y sig., donde, por su encadenamiento de circunstancias hipotéticas que paran en desastre —como en el cuento de *Die kluge Else*—, es francamente jocoso. Rojas proyectó sobre la impaciencia del enamorado la misma luz despiadada con que había enfocado la escena de la tajada de diacitrón, pero la segunda vez que está Calisto con los ojos clavados en el reloj, toda inflexión cómica ha quedado excluida. Análoga diferencia de tono se percibe entre el final del monólogo del acto XIII, 121, en que Calisto, para sustraerse a su deuda de honor, se dispone a ejecutar una maniobra dolosa, y este monólogo del acto XIV, 137, en que, para entregarse de lleno a su amor, planea con sinceridad total una vida fuera de la sociedad, sin preocupación de la honra.³ La *Comedia* había pintado en dos entrevistas —coloquio y goce— el “processo de su deleyte destes amantes”; al *Tractado de Centurio*, la muerte súbita tras el amor logrado, que tanto embelesa a los críticos románticos, debió de parecer un esquematismo indigno de la rica concretez de la obra, y de ahí que lo subsanase recurriendo al arte de la geminación: al primer goce, seguido de penoso hastío (XIV, 125 y sigs.), corresponde la nueva escena, al cabo de un mes de amores, en que tras el goce llega la muerte (XIX, 190 y sigs.). Igual sentido tiene contraponer al soliloquio de Calisto satisfecho (XIII, 113), contrastado bruscamente en la *Comedia* con el soliloquio al final del mismo acto (XIII, 119 y sig.), el largo monólogo de Calisto hastiado (XIV, 132 y sigs.); a la inquietud casi animal de los padres, que despierta eco de compunción en la hija (XII, 98 y sig.), su cavilación social, que hace prorrumpir a Melibea en una exasperada protesta (XVI, 158 y sig.).

² Que yo sepa, el motivo del descanso del enamorado se encuentra únicamente en el *Polidorus*, pág. 232, donde figura una sola vez, cuando el protagonista, después de lograr su amor, se despide de su fiel sirviente y vuelve a casa a reposar: *parumper edormiam et quiescam; sic enim fessus sum atque sompnoletus ut uidear quasi me sustinere non posse*. Véase *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), 427 y sig.

³ Por el contrario, el soliloquio del fanfarrón para librarse de la palabra empeñada (XVIII, 184 y sig.) reelabora, en la clave humorística propia de este personaje, el final del soliloquio del acto XIII, 121, en que el caballero discurre qué mentira escoger para sustraerse a su obligación social. Es significativo que el “interpolador”, no satisfecho con realzar la inescrupulosidad de Calisto mediante su bella alusión mitológica (“como hizo aquel gran capitán Ulixes...”), le equipare implícitamente con el rufián cobarde merced a la geminación de situaciones.

Comparable a la geminación de monólogos de *Celestina* antes y después de la peligrosa embajada (IV, 153 y sigs.; V, 193 y sigs.) y de Melibea, agitada por su amor (X, 52 y sig.) y serena al decidir su muerte (XX, 207 y sigs.), es en el *Tractado de Centurio* la de los dos soliloquios de la moza lutsa a la puerta de su prima, el uno todo duelo (XV, 141 y sig.), y el otro, mucho más desarrollado, mostrando el ansia de volver a la vida habitual (XVII, 165 y sigs.).

CONCEPCIÓN Y EXPOSICIÓN DEL ARGUMENTO

Dos peculiares modos de geminación, en íntimo enlace con el uso del tiempo implícito para sugerir la serie completa del acontecer (cf. *El tiempo*, págs. 178 y sig.), conciernen a la concepción y exposición del argumento. A todo lector de la *Tragicomedia* sorprende la multiplicación de obstáculos para realizar ciertas acciones, que se realizan sin obstáculo en obras enlazadas genéticamente con *La Celestina* y, por añadidura, con incipiente tendencia a la geminación de personajes y situaciones, como el *Pamphilus* y el *Libro de buen amor*. Para sacar todo el provecho que ambiciona de la seducción de Melibea, *Celestina* ha de seducir antes a Pármeno, que amenaza malquistarla con Calisto, y para seducir a Pármeno, ha de seducir primero a Areúsa, única tentación a la que el mozo se muestra vulnerable, mientras que la seducción de Galatea o de doña Endrina no ofrece tales etapas intermedias. La Vieja del *Pamphilus* dice al tender sus redes (v. 353):

En iuxta portam uideo stantem Galatheam.

Parecería que estas palabras resuenan casi literalmente en las que pronuncia *Celestina* cuando se acerca a las puertas de Pleberio (IV, 158): “veo a Lucrecia a la puerta”, con la notable diferencia de que, en lugar de encontrarse directamente con la persona que busca y entrar de lleno en su negocio, *Celestina* deberá insinuarse en la confianza de la criada, y conducida por ésta llegará ante la señora, cuyo recelo deberá vencer astutamente para quedar al fin en presencia de Melibea. De modo semejante, en el *Tractado de Centurio* las cortesanas deseosas de vengar la muerte de sus allegados delegan la empresa en el rufián cobarde, quien la delega a su vez en su compinche.

En contraste con la comedia romana y sus derivados modernos, donde la intriga complicada y las limitaciones escenográficas a menudo fuerzan a suplir la representación por la narración, en *La Celestina* apenas hay incidente que deje de llevarse directamente a su tablado imaginario. Sin embargo, lo ya representado vuelve a narrarse, con nuevos toques que no parecen aditamento embustero del narrador, sino detalles verdaderos no incluidos en la representación previa. *Celestina*, por ejemplo, cuenta a Sempronio en el acto III la sustancia de lo tratado con Pármeno en el I, y a Calisto en el VI, la entrevista con Melibea, desplegada en el IV, de la que revela nuevos incidentes. Pármeno declara en el acto VII, 243, haber dicho a *Celestina* cómo moría por amores de Areúsa, lo que no corresponde estrictamente a la situación aludida (I, 105);

refiere en el acto VIII, 15, su aventura del acto anterior, ponderando méritos que la moza no ha tenido ocasión de lucir en lo representado, y en el acto IX, 37, da cuenta de la forma desatinada en que su señor se ha conducido al final del acto anterior. En el acto XI, Celestina comunica a Calisto lo concluido con Melibea en el X; Calisto evoca al comienzo del acto XIII el coloquio que ha mantenido con Melibea en el XII; y en el XIV, 139, al revivir en la memoria la pasada cita, recuerda delicias no descritas en la escena misma. Una de las mozas refiere a la otra, en el acto XV, la muerte de Celestina, que ha ocurrido en el XII. Sosia recapitula al comienzo del acto XIX la entrevista con la cortesana en el XVII, agregando pormenores que no figuran en éste. Melibea entera sumariamente a su padre, en el XX, de sus amores y muerte de Calisto. Semejante duplicación narrativa, practicada sistemáticamente a partir del acto II,⁴ no se realiza en una tirada interrumpida o estimulada por los breves comentarios del interlocutor, como sucede con las relaciones de la comedia romana y de la del Siglo de Oro español, que suplen lo representado. Las formas adoptadas en la *Tragicomedia* son el monólogo (por ejemplo, el de XIV, 139), y muy particularmente el diálogo, a veces tan complejo como el del acto VI, donde el interlocutor principal introduce los característicos añadidos a las situaciones ofrecidas directamente en la representación anterior.

La geminación es, pues, en *La Celestina*, un procedimiento consistente que reviste formas diversas y afecta a los personajes, dichos, situaciones, estructura y exposición misma y que, por consiguiente, no es sensato despachar como una falla técnica en la que incurren los autores por baja de atención a su oficio.⁵

⁴ La duplicación narrativa comienza con las primeras palabras del acto II (“Hermanos míos, cien monedas di a la madre”) y se desarrolla ampliamente a partir del III. No sólo no existe en el I, por más que las frecuentes mutaciones de este largo acto se prestarían sobradamente a ella, sino que se la omite aun cuando la verosimilitud la exige. En efecto: al salir en busca de Celestina, Sempronio recomienda a su amo (I, 59): “Estudia mientras yo de de dezir tu pena tan bien como ella te dará el remedio”. No obstante, Calisto, que abruma de cumplidos a Celestina, no le dice palabra sobre su pena, porque el “antiguo auctor” tenía sin duda empacho de repetir por tercera vez lo que había quedado claro en la conversación entre amo y criado y entre criado y medianera: es decir, la omisión está pensada desde el punto de vista del lector-espectador, no desde la lógica interna del drama. Las imitaciones advirtieron la falla, pues las que conceden a la medianera actuación importante representan al enamorado explicándose ante ella (*Comedia Thebayda*, págs. 122 y sigs.; *Segunda Celestina*, 185 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 49 y sigs.; *Comedia Selvagia*, 142; *Comedia Tideia*, vs. 694 y sigs.). En la *Tragedia Policiana*, pág. 17a, el protagonista cuida de aclarar: “La causa de mi mal bien creo te habrá sido relatada por alguno de mis criados... No pienso será menester que de nuevo sepas en este caso otra cosa...” De las adaptaciones, el *Interlude of Calisto and Melibæa* y el arreglo de Miranda Carnero dejan en pie la contradicción, de la que tampoco acaba de desembarazarse la adaptación inglesa en 1707. Achard, como Feliciano de Silva, lleva el galán a casa de la tercera para exponerle su pretensión y pedirle sus servicios.

⁵ Así, Bohigas, ed. citada, págs. XXXIV y sig. (cf. “De la *Comedia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*” en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII, Madrid, 1957, pág. 171), quien sólo ve geminación en un par de escenas interpoladas, y la juzga falla aneja a la redacción de 1502. Según una curiosa nota de Klein, *Geschichte des Dramas*, VIII, *Das spanische Drama*, I, pág. 927, los críticos que clasificaban *La Celestina* como novela dialogada, tenían por rasgo novelístico “los relatos repetidos o el relato de sucesos ya representa-

Como algunos aspectos de la representación del tiempo, la sostenida geminación parecería emanar también del sentido de la compleja densidad de lo real y de la aspiración a sugerir su variedad infinita y la individualidad irreducible de cada caso. Para *La Celestina*, la vida no es una patraña torpe, contada dos veces, como quiere Shakespeare. Es, como dijo Heraclito —no en balde citado en el Prólogo—, flujo y cambio perpetuo: nunca mera duplicación mecánica, sino creación nueva o, en frase del Heraclito de nuestro siglo, es “un momento original de una historia no menos original”.

ANTECEDENTES

Las parejas de personajes abundan en la comedia romana, no como variantes individuales de un tipo, sino como ejemplares ya idénticos, ya opuestos, creados los unos para realzar la caracterización, y los otros para complicar la intriga. Recuérdense las dos hermanas de las *Bacchides*, que ni siquiera difieren en el nombre, y las cortesanas de temple opuesto en la *Cistellaria* y en el *Pænulus*. La primera escena del *Stichus* esboza una diferencia de carácter entre las dos matronas, que se desvanece en la escena siguiente. Plauto gusta de dotar a sus enamorados de un amigo que les acompañe pasivamente (*Bacchides*, *Epidicus*, *Mercator*, *Mostellaria*, *Pseudolus*) o que forme con ellos virtuoso contraste (*Trinummus*), y de igual modo procede con los padres (*Bacchides*, *Casina*, *Mercator*, *Pseudolus*); las parejas de hermanos de los *Menæchmi* y del *Stichus* apenas muestran diferencia de carácter. Terencio suele presentar en parejas los tipos hijos de la comedia: la *Andria* ofrece, así, dos parejas de enamorados, dos esclavos confidentes, dos padres y dos esclavos auxiliares; el *Eunuchus*, dos hermanos enamorados, dos criadas, dos astutos servidores y, durante un par de escenas (vs. 755 y sigs.), dos fanfarrones, ya que el joven Cremes, en quien Tais busca amparo contra el soldado Trasón, resulta tan cobarde y jactancioso como su adversario; el *Phormio* presenta dos cómplices (el parásito y el esclavo), dos primos enamorados, dos hermanos viejos; la *Hecyra*, dos padres ilusos y violentos y dos madres abnegadas. En el *Heauton timorumenos* hallamos dos enamorados y dos padres, pero las dos jóvenes —doncella y meretriz— están contrapuestas, y en los *Adelphæ* el núcleo de la comedia es el contraste mutuo de los dos hermanos viejos y de los dos hermanos mozos. Lo que más

dos”; Klein, con su habitual mezcla de ceguera y perspicacia, replica que tal repetición no es inherente a la novela, antes bien es un defecto que estropearía cualquier género literario. S. Gilman es el primero en entrever el alcance de la geminación como principio estructural de *La Celestina*, bien que se ha limitado a la geminación de situaciones; véase *The art of “La Celestina”*, pág. 41 y, sobre todo, pág. 118: “Hay, en efecto, dentro de *La Celestina* una íntima estructura vital de crecimiento dialógico de situación a situación. Es una estructura muy alejada de la geometría, que serpea a través de situaciones recurrentes con la misma inexplicable unidad de innovación y repetición que caracteriza a la vida misma. Sería tentador comparar semejante estructura con la de una espiral, ya que Rojas rara vez se contenta con una situación única, sino que vuelve inevitablemente a ella por razones de contraste y comparación vivientes”.

se acerca a un intento de geminación individualizadora es en la *Andria* el carácter de Carino, el enamorado tímido, y el de su criado Birria, eficaz en traer y llevar chismes, pero incapaz de acción, y cabalmente sabemos, por el comentario de Donato al v. 301, que Carino y Birria son creación original de Terencio, sin precedente en las comedias de Menandro contaminadas en la *Andria*: si tan curiosa réplica de los caracteres fijos del *filius erilis* y del *seruus fallax* se halla sólo en la primera comedia de Terencio, es que sin duda advirtió éste que esa matización desdecía del esquematismo que presidía a su fórmula teatral. Frente a la mutua semejanza y diferencia de los sirvientes en *La Celestina*, el esclavo intrigante de la comedia romana, si bien puede tener subordinados (*Heauton timorumenos*, *Adelphæ*), paniaguados (*Asinaria*, *Pseudolus*) y rivales (*Casina*, *Eunuchus*), predomina señero. Las comedias plautinas que presentan al *seruus fallax* y al criado virtuoso disputándose la tutela del joven amo (*Bacchides*, *Curculio*, *Mostellaria*) sugieren la oposición de Sempronio y Pármeno al comienzo de *La Celestina* y, a la vez, marcan la insalvable distancia entre sus personajes de actuación fija a lo largo de toda la obra, y los de la *Tragicomedia* que, con dinamismo dramático, abandonan su posición inicial. Por su parte, el teatro de Séneca, prendado del efecto terrorífico, de la oratoria pomposa y de la respuesta epigramática, reproduce sin matices, en sus líneas elementales, los mitos consagrados por la tragedia griega la cual, con la posible excepción de Sófocles,⁶ aspira a la tipificación enérgica de la realidad y, por consiguiente, procede con la mayor economía de personajes.

La comedia de Plauto no desdeña la repetición de palabras y frases (por ejemplo, *Pænulus*, vs. 428 y sigs.; *Rudens*, 1212 y sigs.), rarísima vez adoptada por Terencio (*Heauton timorumenos*, 614 y 668), con exclusiva intención humorística y con técnica muy alejada de la sutil evocación y gradación con que aparece en *La Celestina*. Tampoco hay rastro de geminación de situaciones, la cual presupone un argumento sencillo, trazado con esmero y ejecutado con minuciosidad. Situaciones que presenten variantes de un mismo suceso no se hallan en Plauto, quien repite sí explicaciones sobre el argumento (*Amphitruo*, vs. 473 y sigs., 861 y sigs., y el Prólogo, si es genuino) o alabanzas de los méritos de la intriga (*Bacchides*, vs. 640 y sigs., 925 y sigs.), ni menos en Terencio, quien se aplica a anudar y desanudar en la forma más escueta posible la enredada acción de sus comedias. Por la misma razón, el teatro romano se guarda muy bien de emplear la narración, como no sea para enterar al auditorio de los he-

⁶ Sirvan de ejemplo en el *Ayante*, Menelao y Agamenón; en el *Edipo rey*, el pastor de Corinto y el pastor de Tebas; en *Las traquinias*, Licas y el mensajero y, sobre todo, en la *Electra*, en el *Edipo en Colono* y en la *Antígona*, la pareja de hermanas —la bravia heroína y la tierna y apocada Crisótemis o Ismena—, distintas en conducta, pero concordes en la lealtad y el afecto. Conocemos demasiado poco el teatro de Menandro para poder opinar con certidumbre, pero parecería que este poeta optó a veces por desdoblarse un mismo papel en variantes individuales: así, los dos padres de *La samia*, cuya relación de semejanza y diferencia es mucho más compleja que el sencillo contraste entre los padres del *Heauton timorumenos* y los *Adelphæ* terencianos; así, quizá, los dos amigos vividores de *El arbitraje*; y, sin duda alguna, el pastor y el carbonero de esta última comedia, protagonistas de la mejor de las escenas conservadas, que desarrollan con exquisita comicidad la caracterización de los dos pastores del *Edipo rey*.

chos que las convenciones del género o las limitaciones del escenógrafo no permitían poner en escena. En ello, la técnica del teatro romano se remonta a la del griego, que lleva al extremo la tendencia del arte helénico a representar lo arquetípico y no la circunstancia particular.⁷

La comedia elegíaca, ejercicio docto que se complace en la variación retórica, ofrece en cambio frecuentes muestras de geminación de personajes y, en algunos casos, de geminación de situaciones. El *Geta* de Vital de Blois provee a Anfitrón de dos criados: Birria, holgazán, cobarde y burlón, y Geta, apasionado, fiel y entontecido por su aprendizaje de dialéctica. Menos nítido es el diseño de los bribones Gnatón y Clinia, que en la *Aulularia* del mismo autor secundan al esclavo intrigante para estafar al amo. En *Baucis et Traso* uno de los servidores ayuda a Trasón en su amorío, mientras su colega le inflige una broma grosera. Algunas comedias elegíacas repiten la embajada amorosa: así, la *Alda* de Guillermo de Blois y, sobre todo, la anónima *Lidia*, donde la doble embajada, a cargo de la misma medianera, se presenta como tentativa gradual de persuasión. Muy notable es la geminación en el *Pamphilus*: el protagonista recurre a una consejera divina, Venus, y a otra humana, la Vieja; hay dos encuentros entre Pánfilo y Galatea, dos conversaciones entre Pánfilo y la Vieja y dos visitas de la Vieja a Galatea. Juan Ruiz, que mantiene intacta esta estructura, da sentido a la duplicación de incidentes introduciendo multitud de detalles diferenciadores. Sirvan de ejemplo las visitas de Trotaconventos a doña Endrina: en el *Pamphilus* no bien la tercera deja al enamorado, se halla en presencia de Galatea (vs. 339 y sigs., 549 y sigs.); en el *Libro de buen amor*, la entrada de Trotaconventos en casa de la dama está menudamente elaborada y variada: la primera vez, doña Endrina oye el reclamo de la buhonera y le abre (copla 723); la segunda, es la madre quien acude al llamado (copla 824), lo que obliga a Trotaconventos a improvisar una mentira que justifique la visita. En el primer coloquio, Trotaconventos refuerza su argumentación con un par

⁷ Como siempre, Menandro parece haber sido más audaz y flexible que sus imitadores. De las tres comedias conservadas en fragmentos extensos, dos ofrecen situaciones cuya geminación marca el curso de la acción y el juego de los caracteres. En *La samia*, Demea echa celoso de su casa a Crisis y a su niño, y ella se refugia en la casa del vecino cuya hija es la verdadera madre del niño; poco después, el vecino enterado de su deshonor quiere matar al niño, y Crisis se refugia con él en la casa de Demea, que la ampara porque entretanto ha visto que sus celos eran infundados. En *El arbitraje*, Carisio condena la falta involuntaria de su mujer y, para desquitarse, se entrega al libertinaje y hasta reconoce un hijo ilegítimo. En vista de su conducta escandalosa, su suegro, que ignora la falta de su hija, la aconseja divorciarse, pero ella se obstina en no romper su unión con Carisio. Éste ha escuchado la conversación, y compara arrepentido su reacción mezquina ante la falta involuntaria de su mujer con la reacción generosa de ella ante sus deliberados extravíos. Como se ve, la lección de tolerancia y humanidad, que es el núcleo moral de esta comedia, se desprende cabalmente de la geminación de situaciones. La lección moral misma también está expuesta, conforme al principio de geminación, en dos soliloquios: el primero, cómico, a cargo del esclavo, que refiere sin entender los ademanes y comentarios de Carisio al escuchar la citada conversación; el segundo, grave y apasionado, de Carisio mismo, que repite las nobles palabras de su mujer y se afea su propia conducta. El desenlace feliz llega a realizarse gracias a la hetera, cuya actuación más importante se despliega asimismo en dos escenas paralelas —la una ante la esposa, la otra ante el esposo—, que comienzan con la hostilidad de los interlocutores y acaban con su efusiva gratitud.

de ejemplos animalísticos (coplas 746 y sigs., 766 y sigs.), mientras en el segundo, las señales de amor son tan visibles en doña Endrina (coplas 837 y sigs.), que no necesita reforzar su labia con fábulas.

El *roman courtois*, coetáneo de la comedia elegíaca, con la que guarda tantas afinidades, ofrece con cierta frecuencia situaciones geminadas. En el *Roman d'Énéas*, la reina Amata define dos veces el amor como mal contradictorio: primero en abstracto, al incitar a su hija a amar a Turno (vs. 7957 y sigs.), y luego cuando la ve doliente y conjetura su pasión (vs. 8505 y sigs.). El *Cligès* de Chrétien de Troyes contiene sucesivamente dos historias de amor: la de Alexandre y Soredamor, padres de Cligès, y la de Cligès y Fénice; ambas se repiten, en cierto modo, en cuanto al análisis de los sentimientos, y se oponen en cuanto a la acción externa, muy sencilla en la primera, y entretejida de perances novelescos en la segunda; en esta última, la nodriza Thessala prepara dos pociones mágicas para proteger la lealtad de Fénice a su amante: la una adormece al esposo, la otra hace pasar por muerta a Fénice. En el *Éracle* de Gautier d'Arras, la medianera descubre, gracias a su ingenio y al azar favorable, que Paridès está enamorado de la Emperatriz (vs. 4198 y sigs.); acto seguido y por los mismos medios descubre también que la Emperatriz está enamorada de Paridès. No parece que el *roman courtois* haya legado esta peculiaridad a la novela caballeresca, cuya abierta narración, en forma de serie episódica, no favorece técnicas como la ironía y la geminación, las cuales postulan una textura de esmeradas correlaciones. Ni menos es propicia a la variación de figuras y situaciones la novela sentimental que, absorbida en el buceo psicológico de los protagonistas, reduce al mínimo la acción externa y los restantes personajes.

De las comedias humanísticas, las que aspiran a reproducir el arte de Plauto y Terencio presentan como éstos los galanes contrastados (*Philodoxus*) o idénticos (*Chrysis*, *Ætheria*), acompañados de sus amigos confidentes, y las cortesanas indistinguibles una de otra (*Chrysis*). El *Paulus* opone, como Plauto, el criado virtuoso al criado corruptor (provisto de cómplice y de confidente), y el protagonista libertino al camarada ejemplar, aunque en el retrato de este último, no del todo halagüeño, asoma un intento de matización antes que de contraste (v. 376). Pero las comedias humanísticas que aspiran a reflejar la realidad coetánea muestran, a través de la complacencia en la representación artística variada y abundante, un comienzo de empleo de la geminación para graduar la acción o para realzar el trazado de los caracteres. Junto a la pareja principal del *Symmachus*, diseñada con positiva simpatía, Frulovisi ha situado una pareja amiga concebida en clave humorística: el enamorado que de puro caballeresco rechaza las oportunidades que su amada le brinda (págs. 133 y sig.), y la doncella casquivana, muy a su pesar objeto de tan fino amor (págs. 116, 134). La *Philogenia* contrasta, al modo plautino, el licencioso Epifebo con su intachable amigo Nicomio, pero más adelante introduce otro cofrade, Eufonio, que ayuda al primero en provecho propio; en las bodas de la heroína figuran como parientas dos cortesanas, conforme a la multiplicación de personajes secundarios al final de la comedia, para sugerir la bulla de una fiesta campestre. En el *Polidorus*, el criado ataca sucesivamente y con éxito diverso a

dos meretrices (págs. 227 y sig.), y en la última escena, imitación paladina de la *Philogenia*, dos parientes indiferenciados participan en las rústicas bodas. Si se compara la *Comædia sine nomine* con el cuento popular en que se basa, se echa de ver que ciertos personajes secundarios están duplicados y que se han añadido muchos otros, generalmente en parejas, para dar al tradicional argumento una animación y volumen que trasuntan más el teatro medieval en lengua vulgar que la comedia romana. La *Ætheria*, aparte su pareja de enamorados idénticos, ofrece dos parejas de criados y de viejos, ni uniformes ni opuestas entre sí. Uno de los criados hace las veces de *seruus fallax*; el otro, explícitamente declarado inferior en ingenio (quizá a la zaga del *Heauton timorumenos*, vs. 515 y sig.), le ayuda y comenta con locuacidad todas las situaciones (vs. 158 y sigs., 559 y sigs., 883 y sigs., 928 y sigs.). De los dos viejos, el uno está en papel del padre rico y estafado; el otro, al comienzo de la comedia se desvive por reunir la dote que le permitirá realizar su ambición de casar a su hija con el noble venido a menos; hacia el final, se las da de consejero del primero y es estafado a la par de éste. Todavía ha introducido el autor episódicamente (vs. 193 y sigs.) un tercer viejo, que a su vez aconseja y anima al segundo. Ante esta diversidad de tanteos, *La Celestina* evitó la acumulación de personajes ociosos, ciñéndose a sugerir la matización individual de los tipos convencionales mediante el juego de sus semejanzas y diferencias de acción y carácter.

Tampoco faltan en estas últimas comedias humanísticas otras formas de geminación: dos veces aparece el viejo Macario en la *Poliscena* lamentando sus estrecheces económicas, y dos veces pasa Filogenia a poder de un libertino que la seduce. En aquella comedia, la medianera narra a su empleador la entrevista que acaba de tener con la doncella, situación remedada en el *Poliodoros*, págs. 210 y sig., que además resume dos veces (págs. 219 y 229) otro suceso largamente puesto en escena (págs. 184 y sigs.). La verbosa *Comædia sine nomine* narra con frecuencia escenas, aun secundarias, previamente representadas (págs. 14, 15, 53 y sigs., 88, etc.). En cuanto a la geminación, la comedia humanística no parece estar en deuda con el teatro medieval en lengua vulgar, y no porque en gran parte de ese teatro el asunto prefijado excluyera la duplicación de personajes y situaciones, sino porque la geminación, para tener sentido, requiere una estructura simple y rigurosa sobre la cual destacarse. Sólo la multiplicación de personajes secundarios, con miras a la pompa del espectáculo antes que a la caracterización del drama, dejó alguna huella en la comedia humanística, según queda apuntado. No es rara, en cambio, la narración de escenas representadas, generalmente como recapitulación breve (por ejemplo, Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion*, vs. 12.333 y sigs., 17.439 y sigs.), pero a veces con agregado de detalles nuevos (por ejemplo, *Mystère du siège d'Orléans*, vs. 8590 y sigs.).

IMITACIONES Y ADAPTACIONES

La geminación observada en *La Celestina* es bastante escasa en sus imitaciones. Casi todas ellas aumentan el número de personajes y, sobre todo, el de los criados, para asegurar la animación externa del diálogo: en la descarnada

Penitencia de amor la acción queda esquemáticamente a cargo de uno de ellos, y el otro sólo sirve para terciar en la conversación. No es raro el contraste —que sabe más a Plauto que a Rojas— entre el criado virtuoso, que trata de apartar al amo de pecado, y los criados disolutos, que le incitan y secundan (*Comedias Thebayda e Ypólita*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Comedia Florinea*). También los dos enamorados de la *Comédia Eufrosina*, el honesto y el libertino (y menos netamente los calcos respectivos en la *Comedia Doleria*), están concebidos como parejas de opuestos y no como realizaciones individuales de un mismo tipo, por más que lo detallado de la ejecución disimula el vetusto esquematismo. En obras como la *Segunda Celestina*, la *Tragedia Policiana* o la *Comedia Florinea*, el amontonamiento de personajes y episodios dificulta la contraposición delicada de situaciones y caracteres. Sólo la *Comedia Selvagia* presenta una jocosamente muestra de geminación en sus dos mediadoras: el ama Valera, al servicio de la doncella, y la hechicera Dolosina, al servicio del galán, con el irónico efecto, ya señalado, de ser la última menos hábil todavía que la primera, y ambas totalmente ociosas, pues doncella y galán están de suyo mutuamente enamorados. En *La Dorotea*, aunque hay dos damas y dos caballeros, Lope evitó la doble pareja, frecuente en su teatro, cuya contradanza amorosa se desenreda pulcramente merced al doble casamiento de la última escena: basándose en la historia vivida de su “acción en prosa”, prefirió mostrar a las dos mujeres dolorosamente prendadas de don Fernando, y a los dos hombres en difícil relación con Dorotea, individualizando magistralmente los cuatro caracteres. Geminados están también los personajes de la madre y la tercera, representantes en el drama de toda la parentela que había mediado y medrado en los amoríos de Elena Osorio. Los criados Julio y Laurencio —éste receloso y cáustico, aquél erudito y risueño—, constituyen variantes de un mismo tipo, pero la matización no alcanza a las criadas Celia y Clara, idénticas entre sí e idénticas a la confidente Felipa, ni alcanza apenas a los amigos de don Fernando. No hay geminación de situaciones, y la narración, muy importante para ensanchar al ámbito temporal de la obra, se ciñe a lo no representado; tampoco hay en ésta ni en las anteriores imitaciones la intencionada geminación de frases que ofrece el original.

Como queda dicho a propósito de la ironía, puede notarse aquí que, pese al empeño de los adaptadores en ajustar la *Tragicomedia* al tamaño y andadura corrientes en el teatro moderno, la geminación, por esencial, no ha podido eliminarse enteramente: siempre persiste, por ejemplo, la primera pareja de sirvientes y, salvo en el *Interlude of Calisto and Melibæa*, la de las mochas, así como la doble mediación de Celestina, ante Melibea y ante Areúsa, y el doble relato que de sus embajadas hace a Calisto. Con todo, la geminación ha sido uno de los aspectos técnicos menos apreciados en las adaptaciones. La única pareja de personajes conservada en el *Interlude* revierte a la antigua oposición entre criado virtuoso y criado corruptor; la geminación de situaciones está suprimida, y el monólogo narrativo sólo funciona como exposición de lo no llevado a escena. La adaptación anónima de 1707 opone convencionalmente al principio a Sempronio y a Pármeno, pero luego los confunde, alterando sin comprensión toques caracterizadores. También queda desdibujado el retrato

de las dos cortesanas, y deshecha la segunda pareja de criados, pues Tristán no es más que una comparsa. Con la mira de acelerar la acción, omite prácticamente la narración de lo representado y casi todas las situaciones paralelas: las escenas de amor quedan reducidas a una sola, que se supone ser la primera, y reúne elementos de las dos del original, procedimiento seguido por los demás adaptadores, con excepción de Achard. En el arreglo de Miranda Carnero, la geminación de los personajes ha salido malparada, pues se omiten las escenas necesarias para desplegar sus semejanzas y diferencias; en cuanto a la de situaciones, unas veces se ha suprimido la segunda situación, y otras las dos. El adaptador francés ha procedido menos radicalmente porque presta atención detenida al trazado de los caracteres y al detalle de la acción, pero varias veces excluye el segundo de los dos casos gemelos como si fuese mera repetición y, manteniendo las dos escenas paralelas del enamorado impaciente (actos XII y XIV), pierde la nota esencial, ya que el reloj, empleado en el incidente jocosos del acto XII, ha desaparecido del lírico apóstrofe del XIV. Las adaptaciones de Morales y de Custodio, como las inglesas, sustituyen la pareja de los padres ya por el padre, ya por la madre (ver *Los padres*, págs. 484 y sigs. y 496); además, Morales, así como Escobar y Pérez de la Ossa, reducen hasta lo insignificante (y Custodio omite) la segunda pareja de criados. En cambio, Custodio, muy superior a los demás adaptadores en sentido estilístico, mantiene algunos casos de geminación verbal, como el solemne elogio teológico de Melibea pronunciado por Calisto y el zumbón elogio teológico de Calisto pronunciado por Celestina (I, 31 y sig.; IV, 188), o como el apóstrofe “¡O angélica ymagen, o perla preciosa . . .!”, que la tercerona y el amante dirigen a la doncella (IV, 172; XIV, 125), también mantenido en la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa que, en cuanto a estilo, es asimismo de las más aceptables. Morales, Custodio y Escobar y Pérez de la Ossa evitan la geminación de situaciones, ya muy mermada por prescindir del *Tractado de Centurio*, salvo en detalles complementarios, las dos primeras adaptaciones y totalmente la última. Las recapitulaciones narrativas de lo representado persisten casi todas, aunque muy abreviadas; Morales que, en la prisa por acabar, suprime la explicación de Melibea a su padre (XX, 211 y sigs.), gana en brevedad lo que pierde en verosimilitud (cf. *Pleberio*, pág. 486). Sólo en la *Tragicomedia* los atisbos de geminación del teatro latino se transmutan en un modo esencial de la representación dramática. Y no es la mayor pericia sino el íntimo acuerdo entre ese modo y el arte y pensamiento de *La Celestina* lo que le hacen tan original como intransferible.

LOS CARACTERES

CAPÍTULO XI

GENERALIDADES

A. ¿ES LEGÍTIMO EL ESTUDIO DE LOS CARACTERES?

La atención de nuestros días a lo estructural antes que a lo histórico, la boga de la antropología y el psicoanálisis, la afición al símbolo y a la alegoría, reflejadas en las artes contemporáneas, han determinado a su vez en la crítica literaria la reacción contra el realismo psicológico y el rechazo de la interpretación de los personajes dramáticos como caracteres, a favor de su interpretación como alegorías teológicas, como actitudes emanadas de cada situación o como esquematizaciones didácticas. En cuanto al drama de Shakespeare, tal reacción asoma ya a fines del siglo pasado, se agudiza entre los años 1930 y 1940 y perdura todavía, aunque perdiendo terreno.¹ Pero en la crítica de *La Celestina* es una novedad que introducen dos brillantes intérpretes, los Profesores Stephen Gilman y Marcel Bataillon.

¹ Véanse las muy sensatas reflexiones de Helen Gardner, *The limits of literary criticism*, Londres, 1956, págs. 16 y sigs., 40 y sigs., 45 y sigs., 57 y sigs. Como ejemplo de reacción contra el realismo psicológico y sus excesos, baste citar el ensayo de L. C. Knights, "How many children had Lady Macbeth", Cambridge, 1933 (reimpreso en *Explorations*, Londres, 1946, págs. 15-54) y el difundido manual de R. Wellek y A. Warren, *Theory of literature*, Nueva York, 1949, págs. 15 y 88, los cuales asestan especialmente sus tiros contra A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy*, Londres, 1904. Equivalentes de los abusos de psicologismo que dichos críticos condenan son la ocurrencia de Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, III, pág. CXI, de conjeturar cómo hubiera actuado Calisto de no haberse muerto los criados y, sobre todo, la de E. Orozco, "La Celestina. Hipótesis para una interpretación", en *Insula*, XII, núm. 124 (15 de marzo de 1957), pág. 10, que recomienda "reconstruir y adivinar quiénes y cómo eran Calisto y Melibea" antes de comenzar la *Tragicomedia*, "porque a través de la obra los conocemos ya fuera de sí, arrastrados ciegamente por su pasión". Como ejemplos de estudios que exageran en principio la intención didáctica en las obras de Shakespeare, ver F. M. Dickey, *Not wisely but too well*, San Marino, California, 1957, y los dos libros de J. Vyvyan, *The Shakespearean ethics*, Londres, 1959 y *Shakespeare and the rose of love*, Londres, 1960. Como ejemplo de reacción contra la reacción antipsicologista, valga el excelente estudio de Mary Lascelles, *Shakespeare's "Measure for measure"*, Londres, 1953, págs. 41 y sigs., 65, 70 y sigs., 136 y en especial 141 y sig.

VIDAS Y CARACTERES

Si los citados Wellek y Warren tienden a abolir el concepto de los caracteres en toda novela o drama, y Knights en todo drama, particularmente en el de Shakespeare, el Profesor Gilman insiste en que la ausencia de caracteres —existentes en novela y drama, particularmente en el de Shakespeare— es privativa de *La Celestina*. Fernando de Rojas —sostiene Gilman— no “veía” los caracteres de sus personajes; se limitó a escribir diálogo, es decir, encuentros de interlocutores que tienen un yo o primera persona afectiva, surgida de cómo se sienten a sí mismos, y un tú o segunda persona racional, surgida de cómo la juzga el interlocutor, pero carecen de un él o ella, o sea, de una tercera persona surgida de cómo los “ven” autor y lector. No hay, pues, caracteres, sino vidas que por una parte se asocian en configuraciones (por ejemplo, las cuatro jóvenes, Melibea, Lucrecia, Elicia y Areúsa, forman una configuración determinada por el problema de cómo llevar a plenitud su feminidad) y, por otra parte, se extienden en imprevisibles trayectorias individuales (por ejemplo, el criado fiel Pármeno, que llega a convertirse en criado infiel). Como no son caracteres sino vidas exteriorizadas en palabras, no puede hacerseles análisis psicológico ni presumírseles procesos subconscientes, ya que sólo merced a sus palabras conocemos lo que acontece en sus almas, lo cual quiere decir que esas vidas tienen perfecta conciencia de cuanto les pasa y que, precisamente por tenerla, existen. Paradójicamente, esas vidas que no poseen carácter, poseen, sin embargo, ejemplaridad (*The art of “La Celestina”,* cap. III, *The art of character,* págs. 56-87).²

Dichas tesis se apoyan en las siguientes pruebas:

1) Observa el Profesor Gilman que *La Celestina*, en lugar de un retrato objetivo de Melibea, brinda la visión extática que de ella tiene Calisto y la caricatura maligna que trazan las mozas, y que unos mismos personajes usan diversos niveles de expresión: Celestina exhibe, así, erudición escolástica, erudición clásica, verba risueña u obscena. En tales condiciones, “¿hasta qué punto podemos, como críticos, hablar de conducta o reacciones «características»? La ausencia de tercera persona en estilo y en rasgos físicos, ¿no se aplica también a la zona del carácter?” (pág. 56). A esta primera prueba puede responderse que el hecho de que una misma persona suscite una imagen embellecedora y una imagen deformadora no demuestra que la persona no existe. No hay por qué presumir que *La Celestina* opone esos dos retratos para precaver al lector de creer en la existencia del carácter de Melibea más bien que para poner ante sus ojos el éxtasis del enamorado y la malignidad de las mozas. Mucho más frecuente en la *Tragicomedia* que el retrato físico es que distintos personajes discutan a otro (el cual, por consiguiente, resulta provisto de tercera persona), y que las distintas semblanzas no coincidan (cf. más adelante, *Individualismo*,

² Para justificar esta paradoja, Gilman remite a su “ensayo sobre el tema” (pág. 80). No he encontrado el pasaje pertinente en ninguno de los dos capítulos sobre *The art of theme*, págs. 119-193, ni en parte alguna del libro.

pág. 317). Las distintas semblanzas, ¿son también prueba de que los personajes retratados carecen de carácter? ¿O serán prueba de la inagotable complejidad de cada retratado y de la concreta individualidad de cada retratista? ¿Es prueba de que Romeo no existe como carácter lo encontrado de los juicios que merece a sus amigos, a sus enemigos, a Julieta y sobre todo a la Nodriza (II, 5, y III, 5)? Los “diversos niveles de expresión” no suponen aspectos incompatibles dentro de un mismo carácter. En el acto I, Celestina emplea con Pármeno lenguaje escolástico, lenguaje obsceno y lenguaje risueño porque está echando mano de todos sus recursos hasta dar con el medio eficaz de persuasión; luego se dirige a Melibea con ejemplos edificantes, sentencias graves y parangones mitológicos (IV, 175 y sigs.), y a Areúsa con refranes vulgares y máximas deshonestas (VII, 248 y sigs.): visiblemente, Celestina se acomoda a cada interlocutor para dominarle; su maniobra, idéntica en la intención aunque diversa en la forma, está en perfecto acuerdo con su carácter. En cuanto a los demás personajes, la diferencia en sus niveles de expresión es mucho menos sensible que la que puede apreciarse en Oteló, por ejemplo, o en Hamlet o en Macbeth.³

2) Otro argumento contra la existencia de caracteres en *La Celestina*, según el profesor Gilman, son las contradicciones en la conducta de varios personajes: el apocado Calisto es valiente en dos ocasiones (XII, 88, y XIX, 197 y sig.); la perspicaz Celestina es ciega en el momento que más cuenta le tiene (XII, 104 y sigs.). Paralelamente, los críticos se contradicen entre sí al juzgar los supuestos caracteres de la *Tragicomedia* (págs. 57, 196 y n. 3). Pues bien: no hay tales contradicciones de conducta. Las citadas no subrayan el valor de Calisto sino su fundamental incapacidad de ajustarse a la realidad (cf. más adelante, *Calisto, Exaltación*, págs. 358 y sig.); la ceguera de Celestina, cuidadosamente preparada (V, 196), es el error trágico que humaniza a la criatura más formidable por su inteligencia en la *Tragicomedia* (cf. más adelante, *Celestina, Codicia*, págs. 507 y sig.; y sobre todo, *Fallas . . .*, págs. 531 y sigs.). Y de las contradicciones de los estudiosos que cultivan la crítica literaria —disciplina no matemática— acerca de los caracteres de *La Celestina*, es tan peregrino inferir la inexistencia de dichos caracteres como lo sería inferir de los contradictorios juicios estéticos vertidos a través de los siglos sobre el drama de Lope o de Shakespeare, que dicho drama no existe. “El carácter de Celestina, de Calisto y de los demás —concluye Gilman— sólo puede juzgarse o descubrirse por (*after the fact of*) su habla y acción, como sucede con los seres humanos vivientes. En

³ Además, Gilman da por sentada la unidad de autor de la *Tragicomedia* y de hecho no admite en ella falla alguna, lo que a veces le lleva a cargar de intención artística particularidades que bien pudieran no tenerla. Así, el que Celestina, lo mismo que Sempronio y Pármeno, sea mucho más escolástica en el acto I que en los restantes, puede explicarse sencillamente por la diferencia de autor; y es significativo que las únicas palabras de Calisto a Melibea que disuenan de su acostumbrado estilo se encuentren en las interpolaciones (XIX, 196). En varios pasajes un prosaico refrán interrumpe casi humorísticamente las más sentidas palabras del héroe y de la heroína: ¿es blasfemia admitir que cabecearon aquí los autores (XX, 213: texto primitivo; XIV, 139, y XVI, 158: texto interpolado)?

A. ¿ES LEGÍTIMO EL ESTUDIO DE LOS CARACTERES?

tales circunstancias, es difícil hablar de un *arte* de caracteres" (pág. 57).⁴ Confieso que no comprendo cómo el hecho de que en *La Celestina*, lo mismo que en la vida real, los caracteres se den a conocer por sus hechos y palabras pueda ser argumento de que no hay en la *Tragicomedia* representación artística de caracteres. Tampoco veo que los personajes de Fernando de Rojas difieran en este punto de los de Sófocles, Shakespeare o cualquier otro dramaturgo. Hasta en las comedias de figurón, lo que da relieve al personaje central no es la consabida caricatura del comienzo sino los actos y palabras que la desarrollan.

3) Dotar a las vidas que dialogan en *La Celestina* de hondura psicológica y procesos evolutivos subconscientes es ilegítimo —sostiene el Profesor Gilman—, pues implica postular datos no abonados por el texto y, más específicamente, implica postular una tercera persona para los interlocutores del diálogo que, como tales, sólo pueden poseer la primera y segunda persona. Los personajes tienen plena conciencia de sí, racional y sentimental, y la expresan en términos inequívocos: por eso Celestina (VII, 230) puede percibir que la resistencia y hostilidad de Pármeno son "reliquias vanas", Melibea (XII, 92) puede explicar la evolución de sus sentimientos y el papel que ha tenido en ella el nombre de Calisto manejado por la medianera, y Pármeno y Sempronio (I, 95; XII, 86 y sig.) pueden admitir en voz alta su apetito sexual o su cobardía (págs. 75 y sig.). Plantea aquí el Profesor Gilman el problema metodológico por excelencia, quizá, en las ciencias del espíritu. En la interpretación de una obra literaria, ¿es legítimo postular circunstancias no expresadas en el texto? Si el investigador pierde de vista los materiales (aquí, el texto literario), la interpretación resultante es puro juego de su fantasía; si el investigador se ciñe a sus materiales hasta el punto de no agregar nada que éstos no ofrezcan expresamente, se limita por fuerza a la reproducción literal de los materiales mismos. La historia y la crítica literaria exigen la interpretación de sus datos, interpretación que debe tomarlos en cuenta, pero debe revelar además su sentido y conjeturar las relaciones que los datos en sí no brindan. En ese difícil equilibrio entre la observación de los hechos y la apreciación de su sentido y relaciones está, cabalmente, la grandeza —y el peligro— de las ciencias del espíritu. Desde luego, no se atiene Gilman a su principio: la concepción de trayectoria de los personajes implica la continuidad psicológica de éstos a través de sus apariciones discontinuas en el diálogo; el estudio del tema quiere asir la visión filosófica íntimamente infusa en la obra y no formulada abiertamente como las tesis didácticas; la excelente interpretación del lugar fluido y del tiempo implícito agrega circunstancias al texto. El que los personajes de *La Celestina* carezcan de tercera

⁴ En apoyo de su tesis, Gilman cita mis palabras: "Como las criaturas de Cervantes —y como el llamado *homo sapiens*— las de *La Celestina* observan en su desarrollo una unidad interna, una línea muy clara y, a la vez, variaciones libres que no impiden conocer un diseño coherente" (véase *Unidad orgánica*, pág. 318), que aparecieron previamente en un ensayo publicado en *La Nación* de Buenos Aires, el 16 de enero de 1949. Lamento que, quizá por formulación defectuosa, mis palabras hayan inducido a error. Pues con ellas no quise decir que los autores de *La Celestina* no "viesen" los caracteres de sus personajes, sino que los concebían de manera muy honda y flexible, admitiendo el cambio dentro de la unidad, tal y como sucede en el *Quijote* y en la vida misma.

persona es un aserto capital del libro, pero está más repetido que explicado, y ya se ha visto lo insuficiente de las dos "pruebas" alegadas. El Profesor Gilman agrega, pág. 57, que un carácter pleno, como Edipo o Lear, posee las tres personas, sin aclarar en qué consista o cómo se exteriorice en las respectivas tragedias esa tercera persona, por qué medios, ausentes en *La Celestina*, llega el lector a conocerla, y de qué modo el crítico se percata de que la conocían Sófocles y Shakespeare, pero no Rojas. Y en la pág. 196 leemos que Edipo, Lear y Huckleberry Finn, por tener tercera persona no tienen tan completa conciencia de sí mismos como los personajes de la *Tragicomedia*: "a diferencia de Edipo (a quien Sófocles conocía mejor de lo que él se conocía), Melibea, Celestina, Calisto y hasta Elicia saben a qué atenerse sobre sí mismos; tienen conciencia de los compromisos de su vida con cada situación, de su papel en cada momento dado". El ejemplo del *Edipo rey* es un tanto especioso, pues cabalmente el eje de esa tragedia es la ignorancia y gradual conocimiento de sí mismo: no podría afirmarse en igual sentido que Sófocles sabía más de Antígona que Antígona, o más de Filoctetes que Filoctetes. Por otra parte, Melibea está muy lejos de saber a qué atenerse sobre sí misma cuando rechaza violentamente a Calisto y a Celestina; nadie más incierto de su papel que Pármeneo desde el acto I hasta el final del VII, ni más trágicamente ignorantes de su situación que los padres de Melibea. Y desde otro punto de vista: queda dicho qué frecuente e intencionado es en *La Celestina* el uso de la ironía trágica en la cual, precisamente, el autor se dirige al espectador por encima de los interlocutores del diálogo, dejando entrever la trayectoria total del personaje en cuestión. Gilman mismo llama la atención sobre la ironía de que Celestina sermonee acerca de la próspera fortuna que, en efecto, le será fatal (XI, 74; cf. la amenaza concreta de Sempronio, XI, 78: "¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!"), y la califica de predicción (págs. 103 y 175). Recuérdense las predicciones análogas tocantes a Melibea, Sempronio, Pármeneo, Calisto (ver *Ironía*, págs. 251 y sigs.), y se convendrá en que esta sistemática ironía demuestra que las trayectorias de los personajes están determinadas, y no sólo son predecibles sino que están explícitamente predichas. Demuestra, en otros términos, que los personajes de *La Celestina* tienen tercera persona y son caracteres plenos.⁵

⁵ L. Spitzer, "A new book on the art of *The Celestina*", en *Hispanic Review*, XXV (1957), 10 y sig., concuerda con el profesor Gilman en admitir como rasgo distintivo de los personajes de *La Celestina* su conocimiento de sí mismos, pero le riñe por no haber recordado que tal rasgo deriva del teatro de Séneca. Semejante conocimiento, declarado por los personajes, trasunta a mi ver un racionalismo atestiguado antes y después de Séneca, y muestra la incapacidad del dramaturgo para representarse la vida interior de los personajes desasiéndose de la tutela objetiva de la razón. Lo que hace al caso es que semejante racionalismo no predomina de modo alguno en la obra de Rojas: basta comparar los monólogos de Ricardo III (*Enrique VI*, Tercera parte, III, 2; *Ricardo III*, I, 1, 3 y V, 3) con los de *La Celestina* para percibir la madurez psicológica de la obra española. Con razón observa M. Bataillon en su reseña del libro de Gilman (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, 223) que "en vez de «consciencia» de los personajes que tienen la palabra, sería más ilustrador en muchos casos hablar de la «inconsciencia» que retratan sus palabras. La originalidad de su diálogo consiste en lograr que los conozca el espectador oyente mejor de lo que se conocen a sí mismos, gracias al espejo de alinde en que los presenta el autor".

A. ¿ES LEGÍTIMO EL ESTUDIO DE LOS CARACTERES?

No veo incompatibilidad alguna entre el análisis que hace Celestina de Pármeno y Melibea de sí misma o las cínicas confesiones de los mozos, y la existencia de procesos anímicos y estados subconscientes. Celestina se jacta: "Que no sólo lo que veo, oyo e conozco, mas avn lo intrínscico con los intelectuales ojos penetro" (I, 93: nótese cómo en la segunda oración el verbo y su objeto directo destacan lo íntimo del plano al que llega la mirada de la vieja); Rojas justifica esta jactancia y muestra cómo Celestina cala lo que está pasando en el alma de Pármeno (VII, 230). Melibea, a quien nadie tacha de necia, una vez cumplido en el acto X el proceso evolutivo que comenzó en el I, toma distancia y lo describe aplicándole su análisis racional (X, 64; XII, 92; XVI, 161; XX, 211 y sig.). En ninguno de los dos casos dichos análisis dan a los personajes respectivos conciencia inmediata de su existencia, ya que en el de Celestina se trata de un proceso psicológico actual, pero ajeno; y en el de Melibea, de un proceso psicológico propio, pero pasado. Por último, si prorrumpir en confesiones cínicas es documento de vida anímica en superficie, sin honduras subconscientes, forzoso será diagnosticar vacío psicológico a un número alarmante de gentes en la realidad y de personajes en la literatura, particularmente a todos los villanos del teatro, ya que no de otro modo conocemos lo que se debate en el fondo de su alma.

La negativa del Profesor Gilman a reconocer caracteres en *La Celestina* emana de su adhesión al existencialismo para el examen de la *Tragicomedia*. Cada sistema filosófico —cada "fragmento filosófico"— aporta sin duda su grano de verdad para la mejor comprensión del todo y, por consiguiente, perfecciona nuestra percepción de la obra de arte, pero en este caso, a mi juicio, la falacia consiste en aplicar sistemáticamente a una particular obra de *arte* el análisis que los existencialistas han hecho de la *vida* humana. La interpretación de los interlocutores de *La Celestina* no como caracteres creados a sabiendas por el autor sino como vidas que existen en cuanto se expresan en el diálogo, es decir, en cuanto se sienten a sí mismas, emana de varios dogmas existencialistas: el inspirado en Dilthey, de que el hombre no posee naturaleza determinada sino libre historia; el de Heidegger, de que lo que expresamos en el lenguaje no es nuestra íntima conciencia sino nuestra existencia circunstancial, y la piedra angular de la escuela: "siento, luego existo". Claro es que Heidegger y Sartre pueden prescindir de Dios y de su providencia y basar sus conclusiones en el estudio exclusivo del hombre pero, metáforas aparte, el crítico no puede estudiar una obra literaria que no haya tenido un creador con conocimiento de sus criaturas, como de los otros aspectos de su obra (lo cual no implica, por supuesto, ejecución servil de un plan preconcebido). Porque no son los interlocutores quienes *se* expresan en el texto de *La Celestina* como los hombres se expresan en la vida real: son los autores los que han provisto a cada interlocutor de las palabras y los actos que han juzgado más oportunos para dar la ilusión artística de la conducta de los hombres en la vida real. Metáforas aparte, ¿puede admitirse que un autor exprese en diálogo vidas —y no vidas a la deriva, sino empeñadas en una acción unitaria y compacta—, las haga retratar y juzgar por otras vidas sin "ver" él la naturaleza o carácter de todas ellas? ¿Puede admitirse que, aplicándose Rojas (y, según otros, Shakespeare) exclusivamente a escribir

diálogo, les fuese deparado crear, sin proponérselo, docenas de inolvidables figuras cuyo carácter han admirado generaciones de lectores?⁶

Por lo demás, no veo por qué la atención al diálogo y la atención a los caracteres hayan de concebirse como alternativas que se excluyen en principio. La reciente novela de Claude Mauriac, *Le dîner en ville*, París, 1959, se vale exclusivamente del diálogo para lograr una caracterización tan neta que, por donaire virtuosista, el autor prescinde de anteponer a los parlamentos el nombre de los respectivos interlocutores, pues a las pocas páginas, cada uno de ellos es perfectamente identificable para el lector. La finalidad que ha presidido a la creación de tal diálogo está explícitamente enunciada a propósito de la novela escrita por uno de los personajes (págs. 104 y sig.; cf. también declaraciones de las págs. 69 y 138):

... il s'agissait pour moi de renouveler, selon mes moyens, la forme romanesque en atteignant à la plus grande exactitude et précision possible dans la double vision extérieure et intérieure.

En efecto: la peculiaridad formal del libro consiste en abstenerse de todo cuanto no sea la palabra exterior e interior de ocho comensales, desde el momento de sentarse a la mesa hasta que, al volver a la sala, se reanuda la conversación que se había interrumpido para pasar al comedor. El manejo de este lenguaje directo es notablemente variado y eficaz: unas veces la observación proferida por un comensal suscita la réplica mental o hablada de los demás; otras, apenas afecta el soliloquio que cada personaje sostiene casi ininterrumpidamente (cf. pág. 89). Fórmulas sin contenido (*... Moi aussi, je ... Lui, vous comprenez, au bout d'un moment, enfin ...*) sugieren ciertos tipos de charla mecánica entre un grupo de personajes, que otros observan y juzgan para sí (págs. 113 y sigs., 126, 128 y sigs., 265); pensamientos expresados primero como lenguaje interior se repiten en voz alta para incorporarse a la conversación general, despertando reacciones diversas (págs. 18 y sig., 130 y sig., 147 y 265). No puede ser mayor la "consagración" de Claude Mauriac al diálogo pero, al fin de cuentas, su diálogo es el instrumento de la caracterización de los personajes, a la cual el autor ha sacrificado todos los demás elementos novelísticos, toda acción proyectada en tiempo y espacio.⁷

⁶ A decir verdad, sobre este punto crucial, Gilman no acaba de ponerse de acuerdo consigo mismo. Lo más frecuente es afirmar que Rojas "se consagra sin reservas al diálogo, sin pensar en las vidas cuyas configuraciones y trayectorias fluyen del diálogo, ajenas al propósito del autor" (págs. 194, 206); otras veces insinúa que el autor "veía" a sus personajes, pero los hacía definirse por sí mismos o por otros personajes, disimulando su intervención (pág. 201: "la aparente falta de participación del autor"); otras, declara no saber si Rojas "veía" o no a sus personajes (pág. 196); otras, afirma que Rojas "veía" a un personaje (Celestina en la *Comedia*) o a varios (Celestina, Areúsa y Centurio en la *Tragicomedia*), pero no a todos (págs. 82 y sigs., 202 y sigs.) y otras, por último, que Rojas "ha perdido interés" en tal o cual personaje (pág. 73), lo que implica un interés previo y niega, por consiguiente, la "consagración sin reservas al diálogo".

⁷ Es ésta, técnicamente hablando, una diferencia marcada entre *Le dîner en ville* y las novelas dialogadas de Galdós y Hermant, diferencia que ha facilitado la eliminación de las acotaciones ajenas al texto y de los encadenamientos narrativos. Por otra parte, Claude Mauriac no se ha propuesto caracterizar individuos complejamente matizados, sino trazar

Prueban la inadecuación de la crítica existencialista del hombre a los personajes de *La Celestina* las significativas contradicciones en que incurre el Profesor Gilman, las cuales, por otra parte, acreditan su agudeza y honestidad intelectual. Admite, en efecto, que Celestina es reacia a su presentación de los personajes en configuraciones y trayectorias, que en el acto I está provista de notas personales —rasgos físicos, recuerdos de ella y acerca de ella— al punto de constituir un tipo previo al diálogo, y que desde el acto II deja de ser un tipo, si bien Rojas mantiene aquellas notas personales (lo que no se compadece con su supuesta despreocupación por los caracteres), para convertirse en un carácter pleno. Cuando en 1502 Rojas retoma su obra, Celestina se le sobrepone a las demás vidas, de suerte que en las interpolaciones la concibe decididamente como un personaje con carácter y amolda a ella el diálogo (págs. 81 y sigs.).⁸ En otro pasaje, Gilman admite que en 1502 Rojas “veía” el carácter de sus personajes y lo ejemplifica con Areúsa, transformada entonces en la cortesana típica, y con Centurio, creado conforme al tipo del fanfarrón, ambos según la comedia romana (págs. 202 y sig.). Estas afirmaciones (en las que, para mayor confusión, Gilman parece identificar tipo y carácter; cf. señaladamente págs. 201 y sig.) se basan en errores de hecho: Centurio es una creación original del *Tratado* de su nombre, sin enlace alguno con la comedia romana (ver *Centurio, Antecedentes*, págs. 702 y sigs.), y se convirtió en tipo literario sólo a partir de

un tipo general, determinado por la época, y marcar en él ciertas obsesiones identificadoras, conforme a conceptos enunciados dentro del libro mismo (pág. 109: *Nous sommes tous des obsédés*; pág. 187: *Et comment nous distinguerait-on? Nous sommes tous pareils. Organismes interchangeables que signalent, épiphénomènes fugitifs, petites flammes courtes, nos souvenirs, nos sensations, notre peur*; pág. 188: *La littérature dramatique et romanesque classique accusait de personnage à personnage les différences, les oppositions, les contrastes. Alors que pour nous ils sont tous pareils quant à l'essentiel. A peine différenciés, par leurs difformités particulières...*) De ahí que, aparte los temas de nuestros días —sensibilidad al tiempo y a la muerte, terror al cáncer, erotismo como tópico del soliloquio interior; historia, literatura, cine como tópico del coloquio exterior—, cada personaje esté reducido a unas pocas notas recurrentes que favorecen la identificación: la dueña de casa, por ejemplo, piensa sobre todo en su nariz recién operada y en sus adorados niños. En este sentido, no puede ser más elocuente el contraste entre el realismo integral de *La Celestina* y el realismo selectivo de *Le dîner en ville* el cual, muy en la línea del arte francés clásico, no sólo esquematiza la trama, abstrayendo una única escena estática, sino también esquematiza los personajes, reduciéndolos a un tipo básico más unas escasas obsesiones diferenciadoras.

⁸ Gilman ilustra las agitadas vicisitudes de Rojas ante su criatura con el ejemplo de la beodez que, según él, fluye de la situación del diálogo en el convite del acto IX; en 1502, Rojas concibe la beodez como una “característica” de Celestina, y por eso la abulta, intercalando ponderaciones del vino no sólo en este pasaje sino también en III, 135 y sig., y IV, 173 y sig. El ejemplo no es muy feliz; según lo dicho acerca de Celestina y su presentación en el acto I como tipo, se esperaría que la beodez —rasgo de la *lena* romana— apareciese en dicho acto, y no que surgiese en la *Comedia*, cuando Celestina ya no es personaje típico sino caracterizado. Agréguese que el rasgo está presente desde el acto IV de la *Comedia* donde, lejos de fluir del diálogo, irrumpe muy inoportunamente para el diálogo y para la acción: inoportunidad que subraya de modo magistral la incontenible afición de Celestina. O sea: no hay la menor prueba de que la nota de beodez haya brotado de la situación del acto IX, ya que cinco actos antes, en la misma *Comedia*, asoma como rasgo de carácter, irónicamente destacado por Rojas.

La Celestina. Tampoco tiene que ver con la comedia romana la Areúsa de las interpolaciones; su "transformación" en cortesana típica puede explicarse de muy distinta manera (ver *Las mochachas*, págs. 659 y sigs.) y, de todos modos, la *Comedia* muestra ya en Elicia la concepción de la cortesana taimada, no típica, antes bien finamente individualizada: Rojas, pues, no hubo de esperar a 1502 para concebir como personajes dotados de carácter por lo menos a dos de los interlocutores. ¿Y hemos de creer que en 1502, cuando se muestra ya consciente de tres personajes, no se preocupa Rojas de la caracterización de los demás, incluyendo a los protagonistas?⁹

Más flagrantes todavía son las contradicciones a propósito de la hondura psicológica de los personajes. Gilman nota muy bien que sus trayectorias postulan procesos psicológicos, pero como ello está peligrosamente cerca de la existencia de caracteres, su intuición le indica que el postulado es inadmisibile (pág. 77). Conforme a la fenomenología existencialista, Gilman rechaza la explicación psicológica o psicoanalítica de los cambios de conducta en los personajes, pero en las mismas páginas (67 y sig.) en que niega que la oposición de Pármeno a Celestina en el acto II sea una etapa en el proceso continuo de su cambio —lo que sería agregar al texto un dato no explícito—, aclara que dicha oposición es "una capa para cubrir la nueva desnudez" espiritual en que le ha dejado su previa conversación con Celestina: lo cual, sobre ser un agregado al texto, es una explicación psicoanalítica, tan aventurada como la que más. Por otra parte, Gilman también observa que en el acto I, Celestina propone tres casos para apartar a Pármeno de Calisto y asociarle con Sempronio (ingratitude de los amos, ventajas de la amistad, placer del deleite comunicado), y que, aunque de inmediato Pármeno se resiste, oportunamente racionaliza esos tres casos (págs. 66, 68, 72): ¿no equivale esto a admitir un proceso psicológico, no expresado en el texto, pero que necesariamente presuponen las tres situaciones en que Pármeno racionaliza aquellas sugerencias? También asegura Gilman que la codicia como móvil del asesinato de Celestina, es una motivación demasiado rudimentaria para Rojas (pág. 103; cf. pág. 197), y que el asesinato se explica porque Sempronio y Pármeno han de mostrarse sanguinarios para curar la humillación íntima que les ha causado páginas atrás su propia cobardía: es

⁹ A propósito de la interpolación al final del acto XIII, advierte Gilman que "caracterización, estilo, estructura apenas están separados en la mente de Rojas" (pág. 230, nota 23). Lo cual es muy exacto, pero en este caso concreto la contribución estructural, por así decirlo, es menos importante que la caracterizadora: el contraste de estructura (*poco* aprecio de la honra al *final* del acto XIII, *variable* aprecio en el soliloquio *no final* del acto XIV) es mucho menos neto que el trazado del carácter de Calisto, capaz de arramblar con toda objeción para obtener su amor, de hundirse en el desengaño una vez obtenido y de retornar con penoso esfuerzo a la exaltación primitiva. Gilman mismo, al volver a comentar ese agregado (pág. 248, n. 41), destaca su alcance caracterizador: "A esta altura, Rojas introduce una interpolación que es una nueva ilustración de la total falta de fortaleza de Calisto". Y en el texto correspondiente (pág. 174) admite de hecho que Calisto posee carácter ("Calisto revela toda la extensión de su debilidad moral, de su «corazón flaco» y su «ánimo desigual.») y que sus reacciones son previsibles ("Calisto se propone a sí mismo . . . un plan que aun él debe haber sabido que nunca se realizaría"). Cf. también III, 128, 137 y sigs. y VI, 208, donde Celestina subsume a Calisto y Melibea en las categorías respectivas de "amante novicio", "doncella esquiva", y prevé acertadamente la futura conducta de ambos.

decir, en lugar de la explicación obvia, basada en el rasgo psicológico de la codicia, una explicación psicoanalítica no autorizada por palabra alguna del texto. Si se piensa con qué minuciosa insistencia, con qué esmerada gradación la *Tragicomedia* pinta desde el acto I la codicia de Celestina y los sirvientes (asociándola, por cierto, con otros móviles y sentimientos), se echará de ver que esa motivación era menos rudimentaria para Rojas que para Gilman. En suma: para su ofensiva contra la existencia de caracteres en *La Celestina*, el Profesor Gilman ha desarrollado las paradojas de la mencionada crítica contra el abuso del concepto de caracteres literarios conforme a la crítica existencialista de la condición humana.¹⁰ La falacia del empalme rinde el más cumplido homenaje al realismo verosímil de los caracteres de *La Celestina*.

DIDACTISMO Y REALISMO PSICOLÓGICO

La actitud ya señalada, que erige una intención no obvia en clave interpretativa de la obra literaria, en alianza con la tendencia a acentuar la perduración de modalidades típicamente medievales en el arte del siglo XVI y a atenuar sus innovaciones típicamente modernas, inspira la estricta interpretación didáctica de *La Celestina* presente en los estudios en que el Profesor Bataillon anticipa los resultados de un libro en preparación sobre la *Tragicomedia*. Según tales estudios, es opinión unánime de varios siglos que *La Celestina* es una obra moral (“Gaspar von Barth, interprète de *La Célestine*”, en *Revue de Littérature Comparée*, XXX, 1957, 321 y sig.; cf. 338 y la citada reseña del libro del profesor Gilman, págs. 216, 220, 223; “Résumé des cours de 1956-1957”, extracto del

¹⁰ Resalta en este capítulo de *The art of “La Celestina”* la complacencia, más marcada quizá en el existencialismo, sobre todo en el de Heidegger, que en escuela filosófica alguna, en acuñar nombres nuevos para conceptos no tan nuevos. Ya se ha visto qué precarios son los distinguos que separan las nuevas “vidas” de los antiguos “caracteres”, y cómo estos últimos se deslizan a cada paso bajo el rótulo innovador. Para estudiar dichas “vidas”, Gilman las abstrae del diálogo ni más ni menos que el crítico chapado a la antigua abstrae los caracteres, por la sencilla razón de que no hay otro modo de enfocar didácticamente los elementos de un todo (cf. pág. 58). Tan artificioso —y tan inevitable en la práctica— es abstraer de *La Celestina* sus caracteres, como abstraer sus situaciones, su diálogo, su estilo, su estructura, sus temas. En cuanto a las “trayectorias” de las “vidas”, fuerza es confesar su notable parecido con los antiguos procesos evolutivos de los caracteres, y en cuanto a las “configuraciones”, su parecido con las antiguas asociaciones de contigüidad, semejanza y contraste en que la inteligencia humana se representa los objetos de su pensamiento: Hamlet, Horacio, Laertes y Fortimbrás, por ejemplo, o bien las hijas de Lear y los hijos de Gloucester, ¿no forman una “configuración” comparable a la de las jóvenes de *La Celestina*? Cuando Gilman afirma que la “principal preocupación artística” de Rojas era “la autorrevelación plena de Celestina mediante la palabra” (pág. 93), ¿añade algo a la observación, tantas veces repetida desde Juan de Valdés, de que, de las personas “que stan mejor esprimidas [y claro que sobre todo por su propia palabra, tratándose de un drama] . . . , la de la Celestina . . . está perfetísima . . .”? La lucha entablada dentro de cada vida de *La Celestina* entre la conciencia sentimental del yo y la conciencia racional del tú (págs. 78, 147 y sigs.), ¿es otra cosa que “la más que çiuil batalla / que entre voluntad se falla / y razón que nos acusa”, es decir, el conflicto humano por excelencia y, por eso mismo, el conflicto trágico por excelencia?

Annuaire du Collège de France, 1957, págs. 10 y 11), y hay “profunda verdad” en la concepción de Barth que recomienda *La Celestina* “como un breviario de moral práctica” (“Gaspar von Barth...”, pág. 336). Las palabras del incipit, “fecha en auiso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sruientes” son “la clave del personaje de Calisto, de todo el desarrollo de la obra en sus tres estados sucesivos y de muchas originalidades de su estructura dialogada... Yo veo la «demostración» de un desastre moral... como la «causa final» de *La Celestina*, pauta que guía la invención de los diálogos...” (“Reseña...”, pág. 217). La lección moral es la constante que domina el aparte murmurado, las “trayectorias de carácter”, las acotaciones concernientes a los criados, la inconsciencia de unos personajes y conciencia de otros, el vigor y sabor de *La Celestina*, que consiste en *mostrar* una verdad moral encarnada y desgarrada en personajes (“Reseña...”, págs. 219, 223, 224). La intención moral explica las conversaciones engañosas dispuestas para ser escuchadas, el estilo sentencioso y proverbial (“Résumé...”, pág. 8; “Gaspar von Barth...”, pág. 334). Todo el género celestinesco es didáctico (“Résumé...”, pág. 7). Por consiguiente, el Profesor Bataillon no admite en *La Celestina* ni las “vidas” que reconoce el Profesor Gilman ni los caracteres de la crítica tradicional: “hablar de «situación dialógica» entre «dos vidas» es correr el riesgo de olvidar que se trata de actitudes vitales estilizadas por un moralista para los menesteres de una demostración o mostración: más bien que vidas son «personajes» de fábula... Este enfoque [el del Profesor Gilman] exagera la existencia autónoma de los «personajes» y prescinde del papel moral o inmoral a que son predestinados por el autor” (“Reseña...”, págs. 218, 222). Y encarándose con Menéndez Pelayo: “Pero, ¿hay que hablar de caracteres y de psicología? ¿Debe considerarse a *La Celestina* como un libro precursor del llamado realismo psicológico? Sí, si cedemos a la manía de modernizarlo todo; no, si nos esforzamos por comprender una técnica literaria de antaño con el espíritu de los que la practicaban y admiraban” (“Gaspar von Barth...”, pág. 330).

Hay que agradecer al Profesor Bataillon su insistencia en un elemento de la *Tragicomedia* no destacado por muchos críticos. En algunos casos, como el del erasmista Juan de Valdés o el del neoclásico Leandro Fernández de Moratín, convencidos por temperamento y por escuela de la misión didáctica de la literatura, puede presumirse que la omisión se debe precisamente a que daban por descontado el sentido moral de la obra. En cuanto a la crítica a partir del romanticismo, el Profesor Bataillon diagnostica certeramente cuando afirma que las sucesivas corrientes estéticas, opuestas al racionalismo y didactismo, son responsables de que la mayoría de los lectores no discerniese el propósito moral, y de que estudiosos tan eminentes como don Juan Valera y James Fitzmaurice-Kelly estampasen que la muerte de Calisto y Melibea es una triunfante apoteosis del amor o que Rojas registra sin condena el tumulto pasional de sus personajes. *La Celestina* ha padecido, en efecto, de críticos indiscretos que se han apresurado a expresar su admiración aplicándole las fórmulas estéticas a la moda. Pero al corregir tal flaqueza es muy difícil no caer en el extremo opuesto y abultar el alcance del elemento descuidado. Me parece que el eminente hispanista francés acierta al negarse a ver en *La Celestina* la exaltación romántica

de la pasión o un despliegue rigurosamente objetivo que mantiene en suspenso el juicio moral; para mí, la censura moral de la conducta de los personajes está implícita en la realización dramática. Pero me temo que el Profesor Bataillon ha exagerado el papel de la lección moral al concebirla como clave exclusiva de la concepción y ejecución de la obra en conjunto y en detalle y, a la vez, ha empequeñecido el mensaje moral al reducirlo a la advertencia bastante mezquina y trillada que repiten las piezas editoriales justificatorias.

1) La concepción del didactismo moral como principio omnipresente en *La Celestina*, ¿está autorizada por la opinión unánime de los siglos XVI, XVII y XVIII? Consta por el Prólogo que el deseo de la mayor parte de los primeros lectores era “que se alargase en el proceso de su deleite destes amantes”, lo que no arguye especial predilección por la enseñanza moral de la obra, y contrasta significativamente con la demanda de selecciones edificantes del *Libro de buen amor* en el siglo XV.¹¹ Es bien sabido que Juan Luis Vives, fray Antonio de Guevara, Alejo Venegas y muchos otros¹² reprobaron la *Tragicomedia* por

¹¹ Cf. R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957, págs. 234 y sig. y 389 y sig. Sobre la intención edificante del poema de Juan Ruiz, cf. “Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII (1959), 28-60.

¹² Vives condena *La Celestina*, entre otras lecturas frívolas (libros de caballerías, novela sentimental, el *Decamerón*), en el tratado *De institutione christianæ feminæ*, I (ed. de sus *Opera*, Basilea, 1555, t. 2, págs. 657 y sig.); la citada reflexión sobre el desenlace de la *Tragicomedia* se halla en el tratado *De causis corruptarum artium*, II (cf. *El género literario*, n. 17, final). Para las opiniones de Guevara y Venegas, cf. Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. CXV. Agréguese fray Luis de Alarcón, *Camino del cielo*, Granada, 1550, I, ii (apud B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863, t. 1, col. 62, núm. 71): “Extrema locura es, que siendo de nuestra cosecha tan mal inclinados, se lean libros con que sean los vicios más avivados... Del número de estos libros son el latino Ovidio y Terencio en algunas obras, y otros tales; en romance, un *Amadís* o *Celestina* y otros semejantes”. Son condenatorias las dos menciones francesas más tempranas, ambas señaladas por Menéndez Pelayo, *ibidem*, pág. CXXXIV. La primera se lee en la *Epistre du coq en l'asne*, 1535, en que Clément Marot lamenta que la Sorbona haya prohibido toda traducción de los Salmos y de los *Coloquios* de Erasmo, pero no censure obras deshonestas: *Or ça: le liure de Flamette*, / *Formosum pastor*, *Celestine*, / *Tout cela est bonne doctrine*; si a la exaltación del amor adúltero y a la exaltación del amor contra natura, Marot podía agregar la obra de Rojas, ya se ve que su calidad edificante no se imponía a todos. La segunda mención, aducida en “Gaspar von Barth...”, pág. 337, en prueba de la vigencia de *La Celestina* como manual práctico de conducta, es la de Bonaventure des Périers en la decimasexta de sus *Nouvelles récréations et joyeux devis*. Dicha historieta, como la decimotava del *Libro de los engaños*, pertenece al tipo que, para encarecer lo inagotable de la malicia femenina, pinta como vana la pretensión de catalogarla en libros: un joven parisiense, a fin de prevenir la infidelidad de su mujer, *avoit reduict en memoire et par escript les ruses plus singulieres que les femmes inventent... Et avec cela, il avoit leu Bocace et Celestine. Et de tout cela deliberoit de se faire sage...* Desde luego su mujer le engaña, lo que corrobora el escepticismo tradicional en ese cuento acerca de la eficacia del libro didáctico en la vida real; además, el yuxtaponer Boccaccio y *La Celestina* refleja la mala reputación de esta última, ya que a mediados del siglo XVI Boccaccio es más célebre por sus obras lascivas en italiano que por sus obras eruditas y morales en latín, al contrario de lo que sucedía en los siglos anteriores. La opinión adversa de Tomás Moro a *La Celestina* (ap. Reed, *Early Tudor drama*, pág. 113) refleja la de Vives, *De institutione*

razones morales. Y como Vives, el más penetrante de estos censores, reconoce que el desenlace trágico condena el desenfreno de los personajes, quiere decir que a pesar de dicha condena y de las “fontezicas de filosofía” que podían desengarzarse, juzgó inaceptable la obra en su tono y ejecución total. Y así lo confirma el *Interlude*, compuesto al parecer bajo influjo de Vives, pues evita representar directamente el vicio (relegando, por ejemplo, a la narración la escena del acto I en la casa de Celestina, suprimiendo la consumación del amor ilícito) y subraya hasta el cansancio la lección moral y devota. Que yo sepa, no se ha tomado en cuenta el curioso pasaje de fray Juan de Pineda, *Diálogos de la agricultura cristiana*, Salamanca, 1589, II, 22, § 25 (cf. también, I, 7, § 20; I, 14, § 25, y II, 22, § 34 y sig.), que desarrolla el juicio de Vives:

Muchas vezes he tenido rehiertas con otros mancebos que veo cargados de *Celestinas* y leerlas hasta las saber de coro; y reprehendidos de mí por ello, se piensan descartar con dezir que allí se enseñan a huir de malas mugeres y a conocer sus embustes, y que viendo pintadas allí como al natural las carnalidades de los malos hombres y mugeres, darán más en rostro y se apartarán dellas mejor... No ay cosa en el mundo tan atractiva aun con sólo pensarla y aun sin ymagnarla, ¿y dezís que la leéis cómo se pone por obra para huirla? Ignorancia de gente sin sentido me parece, y muy peor la lección de *Celestina* que la de los libros de cauallerías, en que no ay la práctica carnal, y ay otras virtudes muy platicadas, como lo de la honrra, verdad, amistad, criança y generosidad.

Creo que los versos del *Quijote*, “libro en mi opinión diuí- / si encubriera más lo humá-”, deben entenderse exactamente en el mismo sentido: ‘libro admirable, cuya única tacha es representar el vicio demasiado al vivo’; para la sensatez de Cervantes, las sentencias, el desenlace trágico, la peroración de Pleberio, las piezas externas no anulan el efecto de la simpatía artística con que está representada la mala vida de los personajes. Menos conocida es la opinión de Lope de Vega en la escena de su comedia *Juan de Dios y Antón Martín*, jornada I, en que el santo se ha metido a librero:

Salen dos damas

DAMA. — Aquí hay libros. Gentilhombre,
¿tiene acaso a *Celestina*?

JUAN. — ¡A qué oratorio se inclina!

DAMA. — No os ponga asombro este nombre
que es libro muy ejemplar.¹³

christianæ feminæ: the baude mother of naughtyynes = Cælestina lena, nequitiarum parens. Para la violenta diatriba de los puritanos contra *La Celestina*, estigmatizada por su obscenidad y por su empleo de la magia para forzar el libre albedrío de Melibea, cf. el citado artículo de A. S. W. Rosenbach, “The influence of *The Celestina* in the early English drama”, págs. 56 y sig.

¹³ La ed. de la Academia, t. 5, pág. 160b, puntúa: “¿A qué oratorio se inclina?”, lo que sobre no tener sentido, deja también sin sentido la respuesta de la dama, “No os ponga asombro”. Esa puntuación reproduce la de la *Décima parte* (Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1618), folio 228 recto, a, que es muy defectuosa y parece desconocer el signo de admiración, pues trae el de interrogación en muchos casos en que el sentido exige el primero (por ejemplo, folio 234 verso, a y b).

A. ¿ES LEGÍTIMO EL ESTUDIO DE LOS CARACTERES?

Es evidente que San Juan de Dios se escandaliza al oír el título del libro pedido, y que la disculpa de la dama tiene retintín irónico. Inequívoca es la censura de *La pícaro Justina*, cuyo Prólogo declara:

No es mi intención ni hallarás que he pretendido contar amores al tono del libro de *Celestina*; antes, si bien lo miras, he huido de eso totalmente, porque siempre que de eso trato voy a la ligera, no contando lo que pertenece a la materia de deshonestidad. . .

Gracián parece más entusiasta del mérito artístico que de la moral de *La Celestina*, pues si en *El Criticón*, II, crisis iv, la clasifica, junto con sus imitaciones, como obra didáctica, es para condenar su sensualidad:

De *La Celestina* y otros tales, aunque ingeniosos, comparó sus hojas a las del perejil, para poder pasar sin asco la carnal grosería.

Y un lector del siglo xvii anota en su ejemplar de la *Comedia Eufrosina* que es obra más honesta “que la maldita *Celestina*” (ed. citada, pág. VIII). Los críticos del siglo xviii repiten el dictamen de Vives y Cervantes: el sentido moral es indudable, pero la representación del mal, acogedora en exceso. De ahí que en la práctica estén muy lejos de considerarla obra moral: así, Luzán, *Poética* (ed. de 1789, II, pág. 43), Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana* (ed. de 1797, pág. 83), P. Andrés, *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura* (ed. española, Madrid, 1787, t. 4, pág. 125, donde nota “algunos pasajes deshonestos” y cree que se le dio fin trágico “tal vez para añadir más moralidad”); Nasarre (Prólogo de su ed. de las *Comedias y entremeses* de Cervantes, 1749) admite que el género celestinesco reprende “agradablemente lo vicioso y ridículo de los hombres”, pero observa a la par que para ser utilizable debería enmendarse los pasajes “demasiadamente lascivos y malignos, en los cuales se muestra la deshonestidad del todo desnuda, con el pretexto de azotarla”.¹⁴ En verdad, no cabe ni ha cabido nunca equívoco sobre la intención didáctica fundamental de *Everyman*, el *Interlude of Calisto and Melibæa*, *Volpone*, *La verdad sospechosa*, *Tartuffe* que, como las fábulas esópicas, además de ofrecer el caso moral, insisten lógicamente en glosarlo. *La Celestina* constituiría el raro caso de una obra didáctica cuya fundamental intención está tan velada que escapó a la mayoría de los lectores de su siglo y de los siglos siguientes —lo cual implica el más rotundo fracaso didáctico.

Tampoco faltan ya en los siglos xvi y xvii críticos que valoran la *Tragicomedia* desde el punto de vista estético: tal Jerónimo Zurita en su Dictamen acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio (ed. M. Serrano y Sanz en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tercera época, III, 1903,

¹⁴ En 1772, *El militar a la violeta*, sátira de autor desconocido, recomienda a los oficiales del ejército varias lecturas licenciosas, entre ellas *La Celestina*, en cuyo valor didáctico insiste burlescamente: “sin olvidar la famosa tragicomedia de *Calisto y Melibea*, porque al mismo tiempo que autoriza su conocimiento en nuestros autores antiguos, contribuirá a preservarle de los engaños y ardides de las muchas viejas zurcadoras, de que le será preciso servirse en sus incursiones al País de las Delicias” (*apud* P. M. de la Pinta Llorente, *La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*, Madrid, 1958, t. 2, pág. 135).

218-221). Zurita aconseja vedar las imitaciones de *La Celestina* “porque dizen las cosas sin arte”, pero no el original, al que concede la misma venia que a toda la literatura en latín y en italiano (“las nouelas de Joan Bocatio” inclusive), es decir, coincide con el fallo de la Sorbona, que irritaba a Clément Marot, en anteponer el interés estilístico al moral. Y acaba por declarar que no debe suprimirse *La Celestina* porque la lengua española “está muy falta de libros bien escritos”. Más abiertamente que nadie, James Mabbe afirma el valor artístico, no ejemplar, de *La Celestina*, esgrimiendo el principio *non laudare rem sed artem*, incompatible con la interpretación de la obra como dechado de moral práctica.¹⁵

Hay sin duda en los siglos XVI y XVII buen número de testimonios a favor del valor edificante de *La Celestina*, pero todos los que conozco son de naturaleza interesada, pues provienen de editores, traductores e imitadores de la *Tragicomedia*,¹⁶ y aun entre ellos, los unos hacen hincapié en las virtuosas sen-

¹⁵ Ed. de Londres, 1894, pág. 7: *And for mine owne part, I am of opinion that Writers may as well be borne withall as Painters, who now and then paint those actions that are absurd . . . Which the Spectators beholding, doe not laudare rem, sed artem; not commend the matter which is exprest in imitation, but the Art and skill of the workeman, which hath so lively represented what is proposed. In like sort, when we reade the filthy actions of whores, their wicked conditions, and beastly behaviour, we are neither to approve them as good, nor to embrace them as honest, but to commend the Authors judgement in expressing his Argument so fit and pat to their dispositions.*

¹⁶ El colofón de la ed. de Venecia, 1531, corregida por Francisco Delicado, menciona la “encubierta doctrina” de la obra, y la dedicatoria de la ed. de Milán, 1622, la juzga llena “de moral filosofía y dichos tan sentenciosos y sabios” (Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, págs. CXXIV y sig.). Alfonso Ordóñez, autor de la traducción italiana impresa en Roma, 1506, declara: *maggiormente che per il presente tractato a quelli che lo legeranno retenendo per se le sententie necessarie e le lasciue lassando, grande utile ne uenga*. Probablemente se base en la traducción de Ordóñez la versión hebrea (perdida) de Yosef ben Shmuel Sarfatí, médico y poeta italiano, muerto en 1527 (cf. U. Cassuto, *Gli ebrei a Firenze nell'età del Rinascimento*, Florencia, 1918, págs. 346 y sigs.), quien le antepuso una poesía de sesenta y dos versos (ed. U. Cassuto, “The first Hebrew comedy”, en *Jewish studies in memory of G. A. Kohut*, Nueva York, 1935, sección hebrea, págs. 121-128; agradezco a la Señora Irah Kahneman la traducción inglesa de este texto). Sarfatí se guarda muy bien de llamar la atención sobre lo que podía chocar al lector —las blasfemias de Calisto, por ejemplo (que sin duda suprimiría, como la mayor parte de los traductores, máxime siendo su versión libre, según asegura el v. 56), y el suicidio de Melibea—, y en cambio recita un catálogo curiosamente arbitrario de las supuestas enseñanzas de la *Tragicomedia*: no insiste en los daños de las alcahuetas y los criados desleales, agrega la solicitud perniciososa de las criadas, que no es pertinente en el caso de Lucrecia, y se explaya sobre todo en los tormentos que el amor inflige al hombre turbando su juicio, en la venalidad de las mujeres y en la exhortación misógina a huir de ellas. Ni falta la confesión de propósito ameno (v. 55: “en verdad, mi lengua ha traducido esto a fin de endulzar la pobreza del pobre y el corazón del afligido”) para demostrar que el prefacio poético de Sarfatí es la obligatoria defensa de una obra de entretenimiento, y como tal, convencional y pegadiza hasta el punto de enumerar cuanto la tradición didáctica esperaba de un escrito sobre el amor, más bien que el contenido verdadero de *La Celestina*. Máximo Wirsung, que traduce al alemán la traducción de Ordóñez (Augsburgo, 1520), parafrasea en su dedicatoria el incipit de la *Tragicomedia*, y Jacques de Lavardin, asimismo traductor de la traducción italiana (París, 1578), declara verter por recomendación de su padre ese *clair mirouër et vertueuse doctrine à se bien gouverner* (*Orígenes . . .*, t. 3, págs. CXXIX, CXXXI y CXXXIII). Pero Lavardin, muy lejos de mostrarse satisfecho con la enseñanza moral que *La Celestina* le ofrecía, moralizó el libro por

tencias y en el desenlace expiatorio, dando a entender que están lejos de considerar la obra toda como “un breviario de moral práctica”, mientras los otros admiten la inmoralidad, pero la excusan apuntando a la “encubierta doctrina” y exhortando al lector a entresacar lo bueno, conforme a la bien conocida defensiva medieval de la literatura amena. No quiero decir que todas las declaraciones citadas sean insinceras, sino que en la mayoría de los casos sus autores, entusiastas de *La Celestina*, ansían justificar en el plano ético la obra que tan plenamente les satisfacía en el estético.

De intento he dejado aparte la opinión de Gaspar de Barth quien, no contento con encarecimientos globales, como los de Wirsung y Lavardin, ha desarrollado en muchas páginas su interpretación moral del *liber plane diuinus*, como le llama en elocuente contraste con el juicio de Cervantes. Ante todo, es de tener en cuenta que Barth padeció de manía didáctica en un grado nada común ni siquiera en su época: testigo los títulos que endilgó a los tres libros españoles que tradujo al latín, y testigo su fe candorosa en los ejemplos y sentencias como brújula suficiente para navegar por el mundo. Si se repara en que la *Tragicomedia* muestra a todos los personajes que acaban desastrosamente bien pertrechados de ejemplos y sentencias, cabe dudar de que sus autores compartiesen la fe del alemán y, por consiguiente, de que éste sea intérprete infalible

su cuenta *le repurgeant en plusieurs endroits scandaleux... et y adioustant du mien en plusieurs endroits qui me sembloient manques*, según anuncia en el prefacio (ap. C. L. Penney, *The book called Celestina...*, pág. 86); sus enmiendas no se reducen, como quiere Menéndez Pelayo, pág. CXXXIII, a sustituciones insignificantes (“fraile” por *officier*, “canónigo” por *gros officier*), antes bien llegó a introducir en el desenlace un personaje nuevo de nombre transparente (Aristón, hermano de Alisa), sin otra misión que la de no dejar con la última palabra al ascetismo pesimista de Pleberio, y formular en los términos más ortodoxos la moraleja que evidentemente el traductor echaba de menos en la obra (cf. C. L. Penney, *ibidem*, págs. 86 y sig.). James Mabbe admite que *La Celestina* es libro *non sine scelere*, aunque *non sine utilitate*, alaba su valiosas sentencias y adopta —en el año de gracia de 1631— el criterio medieval de dejar librado al lector el recto uso del libro, que contiene perlas y cieno, ponzoña para los deshonestos y preservativo para los castos (ed. citada, págs. 3 y sig.). Ya la Carta de “El auctor a vn su amigo”, sin olvidar el mérito del acto I como obra amena, nota su valor como “defensivas armas para resistir” al amor, y ensalza sus sentencias y consejos. De los imitadores, Salas Barbadillo, en la dedicatoria de *El sagaz Estacio*, se hace lenguas de la “doctrina moral y católica” (!) que *La Celestina* enseña “amenazando con el mal fin de los interlocutores a los que les imitaren en los vicios”, si bien en la mejor de sus comedias celestinescas, *La sabia Flora Malsabidilla*, la moral sale notablemente mal parada. Para los adaptadores ingleses de 1707, el propósito del original es *to shew the Fatal Consequencas of Unlawful Love*, conforme a las declaraciones externas al texto de *La Celestina*, y en consecuencia desechan la peroración de Pleberio, que tanto rebasa ese propósito y la sustituyen por una moraleja a medida. A la par, los adaptadores señalan sin entusiasmo *some Moral Reflections* y cargan sobre el modelo la licencia de tono (*if any of the Sentiments ave a little too free, they are the Spaniard's*) a la que, en verdad, han contribuido asiduamente. También puede considerarse testimonio interesado el de Cosme Gómez Tejada de los Reyes. *Historia de Talavera*, obra que por su género local, donde el panegírico es de regla para loar a los ilustres varones del lugar historiado, colma de alabanzas a Rojas por la “sólida munición” de la *Tragicomedia* (Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, págs. XVII y sig.). Y no más peso tiene la interrogación retórica de Quevedo en su *España defendida*: “¿Qué tenéis que comparar con la tragedia ejemplar de *Celestina*?”

de las intenciones de aquéllos.¹⁷ Como teórico, Barth repite sin originalidad los tópicos de la preceptiva neoclásica: así, aplica en sentido muy estrecho la paradoja de Aristóteles, *Poética*, 1451b, para justificar su predilección por la literatura imaginativa (págs. *4 y sig.) y, fanático de *La Celestina*, encuentra en ella cuanto Horacio requiere del drama (pág. *6, verso). No erraba, pues, tanto Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, pág. CXXXIX, cuando advertía que Barth analiza la *Tragicomedia* “en los términos de la crítica de su tiempo”. Y puesto que el Profesor Bataillon reprocha a Menéndez Pelayo y a Gilman el anacronismo de analizarla en términos de las estéticas de sus respectivos tiempos, ¿por qué creer a pie juntillas en el análisis no menos anacrónico de Barth? El mismo Profesor Bataillon anota que al condenar Barth al Pármeno del acto I, le interpreta “estáticamente, a la luz de la *Tragicomedia* acabada” (“Gaspar von Barth . . .”, págs. 332 y sig.), o sea, que sin reparar en la evolución psicológica del personaje, le transforma en tipo predeterminado por su herencia biológica y social, en franca contradicción con lo que el texto dice (cf. más adelante, *Individualismo*, pág. 317, y *Pármeno*, n. 6). Con idéntico apriorismo didáctico, atribuye Barth “índole llena de noble ánimo” a Calisto (pág. **2, verso), llama a Melibea “inocente paloma” (pág. ***4) y carga la mano en la condena de los personajes bajos. En una palabra: por concebir la *Tragicomedia* como fábula docente, reduce sus complejos y cambiantes personajes a arquetipos convencionales y hijos.

Además, carecía Barth de toda noticia sobre la época y autores de *La Celestina* que pudiera guiarle para comprender la obra (“Gaspar de Barth . . .”, pág. 327), y se contradice y embrolla no pocas veces en su Disertación y anotaciones (cf. más adelante, pág. 303, sobre la erudición y máximas de Celestina,

¹⁷ Barth tradujo *La Celestina* bajo el título de *Pornoboscodidascalus* “Maestro del alcahuete”; los *Ragionamenti* de Aretino (a través de la versión española), bajo el de *Pornodidascalus* ‘Maestro de la ramera’; la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, bajo el de *Erotodidascalus* ‘Maestro del amor’. Su *Dissertatio* sobre *La Celestina* se abre con esta premisa: *Cum in duobus, exemplorum observatione et doctrina litteraria, omnis prudentia rerum humanarum consistere censeretur . . .*, repetida y desarrollada varias veces (págs. *4 verso, ***7 verso), en una de ellas (pág. *6) asegura que quien memorice las sentencias de *La Celestina* y las adopte como regla de vida, logrará gran opinión de sabio entre las personas de buen juicio; en otro lugar (pág. *5 verso) cuenta la historia de cierto maquiavélico personaje que debía a las sentencias de *La Celestina* su éxito y logrerías: para mí, esta historieta no es, como para Menéndez Pelayo, síntoma de la locura legendariamente atribuida a Barth, sino de bobería muy teutónica. Semejante obsesión didáctica lleva a Barth a adjudicar a la literatura grecorromana, empezando por Homero, un básico propósito moral “disimulado” deliberadamente bajo ficciones (págs. *2 verso y sig.), o sea, le lleva a repetir la interpretación medieval, muy tenaz en la Edad Moderna, pero que sus espíritus más preclaros rechazan sin vacilar (cf. “La *General estoria*: notas literarias y filológicas”, en *Romance Philology*, XII, 1958-59, notas 4 y 5). El Profesor Bataillon, “Gaspar von Barth . . .”, pág. 325, encuentra en la *Dissertatio* “como un eco de la carta de Gargantúa a Pantagruel”; a mi ver, Barth muestra afinidad con lo más superficial del Renacimiento —entusiasmo por los clásicos recuperados, por la elegancia formal—, no la renovación honda del pensamiento, la crítica alerta, el valor concedido a la observación y a la experiencia, el culto de la naturaleza y la razón, propios de un Rabelais o de un Cervantes, los cuales, dicho sea de paso, se rieron lindamente de los arcanos de sabiduría encubiertos bajo velo alegórico por Homero y Ovidio, en los que cree a pies juntillas el bueno de Barth.

y *Las mochachas*, n. 3, sobre el amor de Sempronio). La contradicción más instructiva quizá es la contenida en el largo comentario de I, 62 (“Todo lo levamos”, etc.): Barth se excusa de no traducir literalmente esas líneas escabrosas porque —declara— en una obra que enseña los daños de la lascivia, él no se permite nada lascivo, por más que lo requiera la lógica artística de los personajes (pág. 342: *Ego uero in scripto libidinum damnositatem docente, libidinose mihi minime permiserim, utcunq̄ue talia personarum suadeat conuenientia*). Verdad es —continúa— que tanto antiguos (Aristófanes, Juvenal) como modernos (franceses e italianos) no han tomado esa precaución, de suerte que en ellos la reseña de los vicios anula la intención de condenarlos (*Quo in genere tamen admodum pauci ueterum et recentium auctorum caute egerunt, ne distruerent recensioe quæ uituperabant intentione*). Ahora bien: por el hecho mismo de velar muy a sabiendas en su traducción las obscenidades de *La Celestina* para que no neutralizasen su enseñanza moral, Barth admite que en el original la neutralizaban o, en otros términos, viene a confesar que, por su misma excelencia artística, la *Tragicomedia* resultaba nociva, con lo cual coincide exactamente con el dictamen de Pineda, Cervantes y los críticos del siglo XVIII. Y este juicio de Barth, implícito en su conducta como traductor, me parece mucho más digno de tenerse en cuenta que los elogios ditirámicos de la portada y la Disertación.

2) El Profesor Bataillon da valor de clave a las palabras “fecha en auido de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros siruientes”.¹⁸ Otras declaraciones sobre la intención de disuadir a los enamorados ofreciéndoles una historia

¹⁸ La primera edición fechada, esto es, la de Toledo, 1500, que F. Vindel, *El arte tipográfico* . . . , t. 7, pág. XXVI, juzga la edición príncipe, lleva el siguiente título que se repite, según creo, en todas las ediciones de los siglos XVI y XVII: “Comedia de Calisto y Melibea, la qual contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales y auisos muy necesarios para mancebos, mostrando les los engaños que están encerrados en siruientes y alcahuetas”. Como el ejemplar que se cree de Burgos, 1499, comienza con el argumento del acto I, la edición más antigua en que conocemos la Carta de “El auctor a vn su amigo” y las coplas del principio es la de Toledo, 1500, en la cual, a continuación de dicha copla, se lee: “Síguese la comedia de Calisto y Melibea: cõpuesta en reprehensión delos locos enamorados y vãcidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Así mismo fecha en auido delos engaños delas alcahuetas y malos y lisonjeros siruientes”. Tras este incipit, va el Argumento general (que parece obra de Rojas: cf. recomendación de la copla 4f: “o del principio leed su argumento”) y el argumento del acto I (que no lo parece: cf. observaciones del Prólogo sobre las innecesarias “punturas” de los impresores, y S. Gilman, “The «argumentos» to *La Celestina*”, en *Romance Philology*, VIII, 1954-55, 71 y sigs.). Ahora bien: ¿cómo averiguar con seguridad si los dos títulos emanan de Rojas o de los impresores o si a Rojas pertenece uno solo, y en ese caso cuál de los dos? Por ahora la materia es conjetural. Me inclino a creer que el primer título, que encarece la belleza de la obra, además de su contenido docente, tiene más visos de ser de Rojas (o, cuando menos, es más fiel a lo que dicen Carta, coplas y Prólogo) que el segundo, que no menciona el valor artístico y particulariza las blasfemias de Calisto, a las que Rojas no se refiere en ninguna de sus declaraciones. Quizá los impresores intercalaron por su cuenta el segundo título (“Síguese la comedia . . . lisonjeros siruientes”), para prevenir el escándalo del lector que tropezaría en las primeras páginas con aquellas blasfemias.

ejemplar y sentencias virtuosas se leen en la Carta de “El auctor a vn su amigo”, en las coplas 4-9 del comienzo y, desde 1502, en el Prólogo y en las tres coplas finales; además, las coplas 2 y 3 de Proaza encarecen también la admonición de la obra. Sin tachar de hipocresía a los autores de estas advertencias, y sin olvidar que no existía en sus tiempos censura oficial que les forzase a proteger así su producción, hay que admitir que tales advertencias externas pueden obedecer muy bien a la presión del ambiente, que exigía la justificación utilitaria del libro ameno con el peso de una tradición multiseccular, difícil de concebir hoy: testigo, además de las protestas de moral que solían acompañar a las obras originales, la atribución de propósito edificante a las comedias de Plauto y Terencio, por ejemplo, o a las *Heroidas* de Ovidio. No por hipocresía, sino por espontánea adaptación es natural que en sus piezas justificatorias Rojas conformara las intenciones que le habían guiado al componer su obra con la intención que su medio social reclamaba, y es significativo en autor de tan extraordinaria originalidad que, para defender el presunto fin único que había movido su inspiración y que por consiguiente debía de serle tan íntimo y caro, no se le ocurriese más que el manoseadísimo lugar común de que bajo el vil exterior se oculta el precioso interior, y el no menos manoseado exhorto a tomar el grano y dejar la paja (coplas 5, 6 y 8 del comienzo; 2 y 3 del final). Nótese que en la *Comedia* las coplas 10 y 11 del comienzo aconsejan dejar el amor lascivo y amar a Cristo crucificado, y en la *Tragicomedia* (que traslada la copla 11 al final), la última copla (“Y assí no me juzgues por esso liuiano...”) protesta del fervor religioso del autor: ¿se dirá por eso que *La Celestina* es una obra devota cuya “causa final” es inducir al lector a amar a Jesucristo? No por cierto, y no porque las palabras devotas de las coplas no merezcan crédito, sino porque el texto —aunque sin duda condena la religión tal como la entienden Calisto, Celestina o Centurio— no plantea este asunto como tema central ni muestra movimiento positivo de amor a Cristo.

Por otra parte, las declaraciones en cuestión no se limitan a señalar la enseñanza moral como único valor de la obra. Rojas ensalza quizá con más brío el mérito literario que el docente del acto I (“El auctor a vn su amigo”, coplas 8 y 9), particularizando sus excelencias en un análisis estrictamente estético que contrasta con las alabanzas de Proaza, donde el fin docente es la culminación de la calidad artística. La capacidad de analizar un libro en términos estrictamente estéticos es tan rara en el siglo xv (y aun mucho después), que obliga a admitir en Rojas una conciencia y visión de su arte mucho más neta y más amplia que la del común: para quien separa con tanta claridad belleza y moral elogiando la primera con tanto discernimiento, difícilmente sería la moral todo el fin del arte. Además, si bien no puede imputarse hipocresía a las citadas declaraciones de Rojas o a las de Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, puede dudarse de que representen total y exactamente la actitud del autor *mientras componía* su obra. Al reflexionar en conjunto sobre la obra acabada, Rojas y Cervantes pueden afirmar de buena fe su intención moral, pero al exhibir despaciosamente las pasiones y miserias de todos los personajes o al

pormenorizar con delicia la vida al margen de la sociedad de gitanos, maleantes, pícaros y vagabundos, ¿era la intención moral el impulso decisivo?¹⁹

Si las advertencias en cuestión se toman al pie de la letra, como hacen Wirsung y Barth y como recomienda el Profesor Bataillon, el alcance moral de *La Celestina* queda lastimosamente achicado. Pues el único trozo del *texto* que moraliza directamente, es decir, el soliloquio de Pleberio, en lugar de concentrarse en la supuesta causa final y vituperar a los “locos enamorados . . . , alcahuetas e malos e lisonjeros siruientes”, apostrofa a Fortuna, Mundo y Amor, nombra juntos a todos los muertos y, aunque estigmatiza a Celestina, no reprocha nada a los enamorados y a los sirvientes, no les halla culpables ni responsables, y a todos (incluso a Celestina) presenta como víctimas de un poder mayor, tan cruel como ineluctable. Rechazar esta problemática, que recapitula explícitamente lo que se debate en todo el drama, en favor de la lección del íncipit es cerrar los ojos a la verdadera dimensión de la *Tragicomedia*. La contraprueba se encuentra en las imitaciones (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*), donde la peroración se atiene a lamentar los daños del amor, y en la adaptación inglesa de 1707, que sustituye la peroración del original por la correspondiente moraleja. Y a la inversa, la única imitación donde el fin didáctico anunciado en las piezas preliminares está corroborado por el texto es la alegórica *Doleria*, pero su enseñanza no se reduce a la trillada lección contra el amor lascivo, aunque ésta es la flaqueza escenificada con preferencia, antes bien se presenta como una meditación general sobre el mundo. Cuando en la edición de Valencia de 1514, Proaza (al parecer) agrega una copla para explicar que la obra debe llamarse “tragicomedia”, advierte que Calisto y Melibea llegaron rápidamente a buen suceso,

mas como firmeza nunca touieron
los gozos de aqueste mundo traydor,
supplico que llores, discreto lector,
el trágico fin que todos ouieron.

Fiel a la peroración de Pleberio, Proaza tampoco da como causa principal del desenlace trágico el loco amor sino la inestabilidad de “los gozos de aqueste mundo traydor”. Barth (pág. ***4) señala con razón que Rojas exhibe la con-

¹⁹ Un curioso paralelo es la advertencia al lector de Arthur Brooke, *Romeus and Juliet* (1562-1563), fuente inmediata de la tragedia de Shakespeare, donde se lee que la intención del autor es describir a *coople of unfortunate lovers, thralling themselves to dishonest desire, neglecting the authoritie and advise of parents and frendes, conferring their principall counsels with dronken gossypes, and superstitious friers (the naturally fitte instrumentes of unchastitie), attemptyng all adventures of peryl for thattayning of their wished lust, usyny auricular confession (the kay of whoredom and treason) for furtheraunce of their purpose, abusyng the honorable name of lawefull mariage to cloke the same of stolne contractes, finallye, by all meanes of dishonest lyfe hastyng to most unhappye deathe*. F. M. Dickey, *Not wisely but too well*, pág. 103 (de donde transcribo esta cita), se sorprende de que, contrariamente a lo anunciado con tanta solemnidad, el fraile es un dechado de bondadosa sensatez y el amor de los protagonistas es honesto: ¿no es éste un caso patente de que, después de escrito el libro, el autor se siente obligado a conciliarse a su público halagando su prejuicio moralizante (y, en las circunstancias de Brooke, el prejuicio anticatólico)?

ducta errada no sólo de los servidores y la gente de mal vivir, sino también de Calisto, Melibea y Pleberio, y con no menos razón observa Ricard, "Sobre la moralidad de *La Celestina*", págs. 16 y sigs., que "las culpas no son iguales y sin embargo la sanción resulta casi la misma para todos", y que el libre albedrío aparece coartado por la magia y sobre todo por el poder incontrastable del amor. ¿Cuál es la lección que se desprende de esta singular actitud no anunciada en las piezas justificatorias? De ningún modo es corriente que una composición moralizante pinte a todos sus personajes culpables y equivocados. Si el texto de Rojas muestra que no sólo los criados infieles sino (y mucho más directamente) el criado fidelísimo acarrea la muerte de Calisto, y que Centurio la ejecuta proponiéndose firmemente no ejecutarla, que la madre más recatada y atenta y el padre más solícito son ciegos para velar por el honor de su hija, ¿no se ha de inferir que para Rojas todos los hombres se mueven desatinadamente en un mundo hostil, regido por un irónico azar, antes que por una justicia providencial pulcramente distributiva? A mi juicio, *La Celestina*, como otras obras maestras de la literatura, no fue compuesta con el exclusivo fin de inculcar tal o cual lección, pero es parte de su grandeza la grave visión total del hombre y del mundo infusa en ella y expresada (con nimio pretexto, prueba quizá de su urgencia) mediante la enumeración con que Petrarca parafrasea un fragmento de Heraclito: una visión de desgarramiento y conflicto dentro y fuera del hombre (cf. el excelente comentario de *The art of "La Celestina"*, págs. 149 y sig.). La *Comedia* exteriorizó las consecuencias morales de esa visión, acabado el drama, en la queja de Pleberio, y con mayor exigencia artística, la *Tragicomedia* las destacó dentro del drama, mostrando la muerte de los amantes como la consecuencia no puramente casual de su abandono al placer. Y claro es que ni el desenlace fatal ni la peroración introducen por vez primera la moral, lo que hubiera sido grotesco; como el *Edipo rey* o como *Hamlet*, *La Celestina* insinúa desde las primeras escenas el desequilibrio de los personajes, inherente a su carácter, y que ha de llevarles naturalmente a su desastrado fin. No dudo, pues, de la sinceridad de las mencionadas advertencias, pero para merecer el papel de clave de la *Tragicomedia* debieran estar confirmadas de modo inequívoco por el texto. Y el texto, lejos de ceñirse a confirmar la asendereada moraleja, sugiere una lección infinitamente más grandiosa y menos ortodoxa, tanto para judíos como para cristianos.

3) En sentir del Profesor Bataillon, la intención didáctica es la clave para la recta comprensión de muchas originalidades de *La Celestina* en composición y técnica, entre ellas "aquellas vislumbres descriptivas... de los movimientos de los personajes presentes a cierta distancia del amo", las cuales "para el lector moderno visualizan la escena", pero para Rojas "tienen por función principal el manifestar la ceguera mental de Calisto, incapaz de interpretar correctamente las actitudes de los que están conspirando o riñendo para abusar de su credulidad" ("Reseña...", pág. 219). A mi entender, dichas "vislumbres descriptivas" son un caso particular del recurso técnico estudiado más arriba como acotación. Cuando la acotación describe gestos de los criados de Calisto en su presencia, comenta, como el resto del diálogo, la situación dada subrayando el

comportamiento de los personajes, con inclusión, a veces, de la nota moral: así de los ejemplos ofrecidos por el Profesor Bataillon, uno (VI, 209) traduce bien la ceguera de Calisto respecto de Pármeno; otro (V, 200) manifiesta gráficamente la actitud psicológica total —no sólo moral— de Sempronio, y la reacción de Calisto y Pármeno a esta “vislumbre descriptiva”, que contrapone la impaciencia del enamorado a la flema del criado rencoroso, también revela la actitud total más bien que la particular falla ética. Muchos otros casos nada tienen que ver con la censura moral de la relación entre Calisto y sus criados; baste recordar las ya estudiadas acotaciones enunciativa y descriptiva, donde predomina el propósito visualizador si bien, como se ha señalado oportunamente, Rojas lo colora a veces con los intereses de los personajes. En la acotación implícita, la visualización del ademán, proceder o situación de los personajes priva por completo; en la enlazada con acción y caracteres, no conozco un solo caso en que la nota moral sea única, principal o siquiera disociable del complejo de notas dramáticas sugeridas por el texto. Y recuérdese que los antecedentes más cercanos a *La Celestina* por el uso de la acotación son las comedias humanísticas *Poliscena*, *Poliodoros* y *La Venexiana*, cuyo texto se muestra enteramente horro de finalidad didáctica.

En los tres estudios citados, el Profesor Bataillon hace especial hincapié en el aparte entreoído “que revela la doblez esencial de los personajes viles” (“Reseña . . .”, pág. 219), sobre todo en el acto I, donde es “frecuente, casi abusivo” (“Résumé . . .”, pág. 8), o “convencional y abusivo desde un punto de vista «realista», pero con sentido pleno en un arte donde el juicio moral debe transparentarse como en filigrana, ostentándose lo menos posible” (“Gaspar von Barth . . .”, pág. 334). Ya se ha visto que *La Celestina* conoce el aparte “pensado” además del entreoído, y que éste es mucho más variado de lo que haría suponer la descripción de Bataillon (“Résumé . . .”, pág. 8: el personaje que lo ha entreoído ordena repetirlo y acepta el “insolente disfraz” con que lo repite el interlocutor), en cuanto a grado de percepción y forma de repetición y en cuanto a situaciones. A veces el aparte es un resorte de la acción; siempre lo es de los caracteres. La nota moral no es inherente:²⁰ no la hay cuando Celestina teme la cólera de Melibea y su murmurada invocación al diablo excita más a la doncella (IV, 178), y cuando la hay no siempre es del tipo señalado por Bataillon: por ejemplo, cuando Sempronio se percató de que Celestina quiere apoderarse de toda la ganancia y ella nota su murmuración pero la desatiende porque le desdeña como adversario (V, 198), o cuando Lucrecia comenta indignada la conducta de Celestina y ésta, segura de su triunfo, no la oye bien a pesar de su habitual presteza (IX, 51). Tampoco es exacto que el aparte murmurado, tal como lo limita el Profesor Bataillon, constituya una situación permanente en *La Celestina*; en realidad, acaba en el acto XII

²⁰ La copla de Proaza sobre “el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia” subraya, según el Profesor Bataillon, “Résumé . . .”, pág. 8, el valor moral de este aparte. Pero Proaza no subraya más el “hablar entre dientes” que el hablar “con gozo, esperanza y pasión”, ni indica que su recomendación atañe al aparte murmurado más que al pensado. Cualquiera que lea un drama en alta voz, sabe qué difícil es leer los apartes sugiriendo su especial calidad.

—prueba de que la irrisión de Calisto por sus criados no era esencial para Rojas—, pues en los actos restantes, los nuevos criados censuran a Calisto, pero no se burlan de él. Además, el aparte murmurado no se opone en modo alguno al realismo de la obra: según queda dicho, es raro en la convencional comedia romana, pero menos raro en la humanística —propio género de *La Celestina*—, la cual prescinde de los tipos más inverosímiles del aparte. También se ha visto que el aparte con contraste cómico entre lo murmurado y lo “repetido” en alta voz, aparece ya en la *Garcineida* y se mantiene en el teatro medieval, en el italiano del Renacimiento y en el de Shakespeare. La forma muy variada y dramática en que lo emplea Rojas —pues el “antiguo auctor” es mucho más rutinario— apunta a la merma del convencionalismo evidente también en el manejo del monólogo (cf. X, 55; XIV, 139) y en la casi eliminación del azar feliz. Tampoco es arte convencional, sino su exacto opuesto, el que en *La Celestina* renuncia a las conversaciones sorprendidas por oportuno acaso —tan frecuentes en la comedia romana— y las revela como maniobras urdidas adrede. La presencia de este recurso en obras como la *Andria*, el *Phormio* y la *Caute-riaria*, en las que no es fácil discernir una preocupación ética, permite dudar de que en *La Celestina* sirva para hacer transparente la “moralidad” (“Résumé...”, pág. 8).

El enfoque moralista explicaría también el estilo sentencioso y proverbial (“Résumé...”, pág. 9). En apoyo de esta tesis el Profesor Bataillon aduce a Barth (“Gaspar von Barth...”, pág. 335) quien, notando lo incongruente de que criados y alcahueta prodiguen máximas virtuosas y eruditas, sale al encuentro del lector ingenuo que ve en ellas una falla de caracterización realista, y supone que las sentencias de Pármeno tienen por función destacar los vicios de Sempronio, ya que Calisto está demasiado absorbido en su amor para advertirlos y castigarlos. Si por un instante aceptásemos esta alambicada explicación (que además postula el predominio de lo moral sobre lo artístico en *La Celestina*, esto es, postula la tesis en cuyo apoyo se la alega), deberíamos preguntarnos por qué prodigan sentencias casi todos los demás personajes en las situaciones más diversas y, lo que es muy significativo, aun al pronunciar monólogos. Barth mismo admite lo precario de su explicación (pues reconoce que de hecho *La Celestina* se aparta en ello de la observancia de los caracteres: cf. más adelante, n. 36), e intenta una nueva, que huele no poco al rigorismo protestante de que se anticipa a eximirle el Profesor Bataillon (“Gaspar von Barth...”, pág. 324; cf. más adelante, *Calisto*, n. 11): la vieja y los demás personajes malvados proponen máximas saludables, cuya aplicación les sería perjudicial, mientras por dispensación del Eterno continúan en el vicio (págs. *2 y sig.). Ahora bien: muchas máximas y consejos virtuosos de Celestina —cuando, por ejemplo, recomienda a Sempronio la comunidad de bienes entre amigos (es decir, con ella); a Pármeno, los beneficios de la amistad (es decir, la complicidad con Sempronio); a Melibea, el remedio de los necesitados (es decir, el amor de Calisto)— apuntan al provecho que ella se propone obtener de su interlocutor en ese preciso momento; lo mismo dígame de Sempronio cuando predica a Calisto liberalidad. Dichas máximas, pues, lejos de ser oráculos morales pronunciados a su pesar por obra divina, como las bendiciones de Balaam, son hábiles

resortes dramáticos, perfectamente adecuados a la conducta y carácter de los personajes que las profieren. Otras sentencias contradicen sí su conducta presente o futura (Celestina recomienda compartir la ganancia, gobernarse en la próspera fortuna; Sempronio pone en guardia contra los engaños de las mujeres), por una honda ironía trágica que el Profesor Bataillon cala muy bien (“Résumé...”, pág. 9; “Gaspar von Barth...”, págs. 334 y sig.), pero a la que apenas se ha asomado Barth, quien, por lo demás, no quedó satisfecho con sus explicaciones, y en la pág. 306 de sus notas condena redondamente el despliegue de filosofía y teología en boca de la tercera y de los criados. Lo cierto es que, aparte los dos tipos anteriores de sentencias, aparte las que cumplen la persuasión en el diálogo con el llamado a la autoridad y a la razón, aparte las que proyectan la acción particular en escala universal, conforme a la tradición dramática imperante hasta el Romanticismo, y aparte las que perfilan la individualidad de los caracteres, hay un buen número que carece de función dramática y se explica exclusiva y no parcialmente (como todas las otras) por el estilo amplificatorio y erudito de rigor en la comedia elegíaca, en mucha prosa del siglo xv y sobre todo en la novela sentimental. Cabalmente, si comedias nada edificantes, como *Geta*, *Alda*, *Pamphilus*, *Baucis et Traso* son un verdadero tejido de sentencias, si las de la indecente *Philogenia* se han extraído y coleccionado (en la *Margarita poetica* de Alberto de Eyb), si las imitaciones más obscenas, que probablemente son las más antiguas, las comedias *Thebayda* y *Seraphina*, están atestadas de avisos moralizantes y eruditos, es patente que el estilo sentencioso y docto no guarda en estas obras relación honda con la finalidad didáctica.²¹

4) Confirma la armazón moral de *La Celestina*, según el Profesor Bataillon, el desarrollo de todo el género celestinesco, considerado unánimemente durante el siglo xvi como “una institución respetable, una suerte de cátedra de moral práctica que expone sin gazmoñería los estragos del amor desordenado”, y negativamente, el hecho de que sólo la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva figure en el *Index*, sin duda por sus noticias sobre el más allá (“Résumé...”, págs. 7 y 10). Ya se ha visto que la opinión del siglo xvi sobre *La Celestina* como obra edificante dista de ser unánime. Los pocos dictámenes que conozco sobre sus continuaciones e imitaciones —dejando a un lado alabanzas interesadas—²² son mucho más hostiles, testigo Zurita, aunque varias de ellas se inge-

²¹ Es oportuno recordar la dedicatoria del *Polidorus*, en la que el autor envía la obra —que no tiene nada de moral— a su amigo, para que éste la enriquezca con sus *graves atque ornatas sentencias* (ed. citada, págs. 174 y sig.): aquí vemos cómo para un hombre que puede tomarse como representativo del ambiente literario del siglo xv (esto es, relativamente culto, pero sin especial talento ni originalidad), las sentencias no brotan de un esencial planteo ético, sino del modo más corriente de amplificación estilística. Y fuerza es reconocer que la misma concepción es visible en muchas de las interpolaciones de *La Celestina* de 1502.

²² La *Segunda Celestina* estampa en su título sin excesivo fervor: “Donde pueden salir para los que lieren [*sic*] muchos y grandes auisos que della se pueden tomar”, y tampoco muestra gran celo didáctico en la Carta proemial, pero su imitación directa, la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez, ensalza las “sentencias subtilísimas” de su predecesora (Menén-

niasen en defenderse parafraseando en sus preliminares los viejos argumentos de Rojas, agregando —como Barth— la justificación horaciana de mezclar lo útil con lo agradable y, sobre todo, tratando de armonizar las declaraciones preliminares con la peroración final. En cuanto al no figurar en el *Index*, todo el mundo sabe —y el Profesor Bataillon mejor que nadie— que la Inquisición no prohibía los libros por razones de moral (aunque las aprobaciones traen la coletilla de la “moral y buenas costumbres”), sino de ortodoxia católica: como ha señalado el Profesor Green, las supresiones del *Index* de 1640 son todas teológicas y dejaron intactas las bromas obscenas entre Celestina y Pármeno, los indecentes consejos a Areúsa y las situaciones lúbricas de los enamorados nobles y villanos.²³ Si se arguye que esta pornografía realza la moral por contraste, otro tanto podría decirse de las blasfemias, pero el especioso argumento no satisfizo a los inquisidores, porque en efecto la ortodoxia y no la moral era su empeño.

dez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. CCXII). La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se vale en el Prólogo de la trillada defensa de la poesía como filosofía “envuelta en fábulas” que la hagan apetecible al vulgo (pág. VII), y dirige al lector el no menos trillado exhorto a “tomar los manjares que nos han de aprovechar y desechar los dañosos” (pág. XV; cf. coplas de la pág. 295), machacando todavía sobre el meollo doctrinal de la obra en la Carta de un amigo del autor, que va al final (págs. 284 y sig.), pero, por excepción, el texto de esta *Tragicomedia* abona tales declaraciones, pues no sólo intercala debates moralizantes y comentarios ascéticos sobre el desarrollo de la acción, recitados por un personaje creado *ad hoc*, sino que injerta disquisiciones didácticas de otras materias, como el largo episodio jurídico sobre la validez del matrimonio por palabras *de futuro*: todo ello en franca divergencia con la práctica artística de *La Celestina*. Similares a las razones defensivas de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* son las de la *Tragedia Policiana* en el Prólogo y de la *Comedia Florinea* en las coplas (ed. citada, págs. 1b y sigs. y 157b y sigs.), si bien en el texto la moralidad ha preocupado mucho menos a los dos autores. No son más originales las de Alonso de Villegas Selvago, salvo la disculpa de no haber dado fin trágico a su obra (ed. citada, pág. VIII: “En ser terminada con caso gozoso, / la obra no pierde, si tiene valor”), conforme al dictamen de Vives, que considera a *La Celestina* menos perniciosa que la comedia romana por castigar con la muerte los excesos que pinta. Quevedo debió de tener muy presente esta actitud, que es también la de Salas Barbadillo, pues en su advertencia a la traducción castellana de la *Eufrósina* (donde hace mención honrosa de *La Celestina* y la *Selvagia*), apoya su alabanza moral en la *Epístola CXV* de Séneca la cual, a propósito del perdido *Belerofonte* de Eurípides, opina que es la justicia distributiva del desenlace la garantía de la moralidad del drama. Y como la *Eufrósina* se ha desentendido de la justicia distributiva precisamente en lo que atañe a los personajes principales, la inoportuna defensa de Quevedo prueba hasta qué punto era todavía de rigor en sus tiempos la justificación moral del libro de entretenimiento.

²³ O. H. Green, “The *Celestina* and the Inquisition”, en *Hispanic Review*, XV (1947), 211-216. Nota con razón este estudioso, págs. 215 y sig., que no es fácil comprender por qué los inquisidores de 1640 condenaron algunas frases y dejaron en pie otras, tanto o más escandalosas. Lo cierto es que en muchos casos la censura inquisitorial no tenía nada de sistemática ni razonable; cf. P. F. de Ros, “Guevara, auteur ascétique”, en *Estudios acerca de fray Antonio de Guevara en el IV centenario de su muerte*, *Archivo Ibero-Americano*, VI (1946), 365 y sigs., 378, 393 y sig., sobre el arbitrario expurgo de las obras devotas del Obispo de Mondoñedo. Las denuncias de 1609 contra *La Celestina*, examinadas por el P. M. de la Pinta Llorente, *La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*, Madrid, 1953, t. 1, págs. 102 y sig., tachan, entre otros, un pasaje (VII, 248) que no fue condenado en 1640.

Si de las declaraciones y reacciones interesadas pasamos a los libros mismos, hallamos en ellos mucho menor asidero que en el modelo para una intención edificante. Parecería que las imitaciones con desenlace trágico debieran destacar paso a paso el propósito moral, pero la más antigua —la *Penitencia de amor*—, con su planteo caballeresco-sentimental, idéntico al de las novelas de Juan de Flores y Diego de San Pedro, es tan ajena como éstas al didactismo ético. Aun en las imitaciones que subrayan mediante el desenlace la moraleja anunciada en el prefacio, pululan escenas escabrosas y pasajes malolientes del todo gratuitos (por ejemplo, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 112, 164, 226), los cuales permiten dudar de que la moral cacareada en el prefacio inspire de veras toda la obra. Queda apuntada la peculiaridad de la *Doleria*. Distinto es el caso de *La Dorotea*: aquí sí hay unidad de propósito moral, pero no moraleja con justicia distributiva: por azares desligados de su conducta, mueren el más noble y el más innoble de los personajes, y con sus vanos afanes y pasiones los protagonistas muestran no tanto los inconvenientes de amar con el apetito y no con la razón, que dice el prólogo, sino la visión de desengaño que la heroína proclama *antes* del desenlace: “Todo llega, todo cansa, todo se acaba” (V, 10). Es significativo que la más antigua de todas las imitaciones conocidas deseché el desenlace fatal (que los moralistas consideran ya el principal atenuante de la inmoralidad de *La Celestina*, ya la marca de su didactismo), y multiplique escenas escabrosas que por lo ineonexas con la acción principal no parecen tener más fin que el de regocijar a su manera al lector. De igual modo proceden las otras imitaciones de desenlace feliz; hasta la *Eufrosina*, superior a todas, si bien reprueba la conducta de algunos personajes secundarios (el mozo libertino, el padre descuidado), no insinúa reproche contra los enamorados —el hidalgo de medio pelo y la doncella tan linajuda como casquivana—, y convierte en felices bodas la unión comenzada a espaldas de la autoridad paterna. Sospecho precisamente que las socarronas prevenciones de Velázquez de Velasco sobre el provecho moral de su desenfadada *Lena* son una parodia de las protestas edificantes en prólogos y epílogos del género celestinesco, y una prueba de que los lectores de los siglos xvi y xvii las tomaban menos literalmente que el Profesor Bataillon.

Antes de abandonar el género celestinesco, conviene tomar en cuenta también los antecedentes de *La Celestina*. La comedia romana no es básicamente didáctica —salvo los *Adelphæ*— aunque, como queda dicho, inserta a menudo sentencias y proverbios; Plauto abunda en situaciones sentimentalmente virtuosas (en los *Captiui*, por ejemplo, en el *Stichus* o en el *Trinummus*) y, sobre todo, en tediosas tiradas edificantes que Terencio evita y hasta pone en ridículo (*Phormio*, vs. 245 y sigs.; *Adelphæ*, 412 y sigs.). Lo que de hecho ambos comediógrafos ofrecen es un asunto para hacer reír, con desenlace infaliblemente feliz; la sátira —inevitable en el teatro jocoso— se diluye de intento al presentar los excesos censurados como inactuales costumbres griegas. Sólo alegando el valor disuasivo de toda pintura de malas costumbres se pudo hallar justificación didáctica a la comedia romana y, por otra parte, las repetidas tentativas de sustituirla por obras de inspiración cristiana prueban que su dudosa moral a nadie engañaba, aunque se la toleraba *propter elegantiam ser-*

monis. La comedia elegíaca, que en punto a obscenidad no va en zaga a los *fabliaux*, en algunos casos renuncia a toda pretensión didáctica y hasta alardea de su exclusiva intención de regocijo: así, el *Geta*, v. 11, y sobre todo la *Alda*, vs. 25 y sigs., que excusa sus desvergüenzas en términos puramente estéticos. Pero en otros, afecta brindar una lección (*Lidia*, vs. 5 y sig.), que no siempre puede tomarse en serio, ya que está puesta en boca del hazmerreír (*Babio*, vs. 483 y sig.), o desvirtuada por la inmoralidad de su realización (*De uxore cerdonis* donde, para castigar la codicia del mercader, el autor hace triunfar al sacerdote adúltero). Frente a la variedad de procedimientos de las comedias elegíacas, las humanísticas presentan una unidad notable, no ajena, sin duda, a la de *La Celestina*. La mayoría brinda fuera del texto una declaración de propósito moral que el texto ha de inculcar por contraste. La declaración parece sincera en el *Paulus*, donde la intención condenatoria se revela en la poca simpatía con que están bosquejados todos los personajes viciosos, y en la *Comœdia sine nomine*, que acaba con una peroración devota: lo significativo es que, en contraste con la lección general contenida en la peroración, el Prólogo declara que se propone corregir las costumbres y, si se repara en que la *Comœdia sine nomine* escenifica un cuento folklórico, ajeno a todo didactismo, se echará de ver hasta qué punto era obligatoria en el género tal declaración. En cuanto a las otras comedias, es difícil admitir la buena fe de sus protestas morales; la *Poliscena* y *La Venexiana* las invalidan por la simpatía con que pintan la inmoralidad, triunfante en la última escena. La moraleja de la *Chrysis*, que aconseja evitar la vida lupanaria, no sólo desentona del refocilo con que la comedia pinta ese único tema, sino del consejo de seguirla con moderación, dado en el texto: aquí la abrupta moraleja es con seguridad una maniobra para salvaguardar la indecente obrilla. Son las comedias de Frulovisi las que más descubren cuánto hay de convencional en la protesta edificante de tales prólogos. Pues en la primera y en la mayoría de las restantes, Frulovisi afirma sin tapujos su finalidad amena (págs. 6, 67, 154, 188), pero cuando debe defenderse de sus enemigos, se jacta de su propósito virtuoso (págs. 36, 107), a riesgo de mostrar en el diálogo lo contrario de lo prometido en el prólogo (en la comedia lucianesca *Claudi duo*, por ejemplo, gracias a la intervención de Mercurio y Pluto, un mozo libertino se libra de la tutela paterna y zurra de lo lindo a su preceptor, y al final Mercurio se felicita de haber hecho felices a buenos y malos); sólo en su última comedia, *Eugenius*, la declaración moral del Prólogo concuerda con el texto, pero el *Eugenius* es una verdadera "moralidad" a la inglesa (cf. ed. citada, pág. XXIX). Así, pues, en la comedia humanística, el prólogo edificante tiene poco que ver con la obra misma, y es evidente que en muchos casos constituye un recurso prudencial, aunque no siempre insincero, para proteger la arriscada representación. En ello, *La Celestina* enlaza una vez más con la comedia humanística.

5) Persuadido de que el didactismo es básico y omnipresente en *La Celestina*, al punto de que en "Gaspar von Barth . . .", pág. 337, equipara a ésta con las fábulas de La Fontaine, el Profesor Bataillon juzga con sarcasmo a cuantos han hablado de su verismo y objetividad (en el sentido de acogida amplia de

lo real), conceptos anacrónicos, que falsearían la intención moral de Rojas. A decir verdad, basta seguir el desarrollo del género celestinesco para ver cómo la comedia humanística atiende con interés creciente a la representación artística de lo cotidiano, apenas admitido por la convención literaria: la turba-multa de detalles que dan pintoresca concretez a la *Comœdia sine nomine*, a pesar de su tema tradicional y de su ambiente nada sórdido o humilde, prueban cómo atraían a los autores esos aspectos antes desatendidos. Véase un caso crucial: el gran espacio que *La Celestina* concede a la vida lupanaria se comprende, según el Profesor Bataillon (“Résumé...”, pág. 9), cuando se relaciona la estructura de la obra con su intención moral. Pero ese gran espacio es un elemento tradicional, heredado de la comedia romana, la elegíaca y la humanística, en las cuales la intención moral no predomina. En *Medida por medida* y en *Pericles, príncipe de Tiro*, la vida lupanaria tiene intención moral manifiesta pues realza, más o menos artísticamente, la virtud de la heroína: nada de eso cabe en la *Tragicomedia*, cuya heroína no posee —desde la primera página— la rígida virtud de Isabel y Marina, y cuyos personajes lupanarios están tratados con tanta compenetración artística como los restantes. Tal es el caso de Areúsa y sus palabras sobre las mozas de servir (para ceñirnos al ejemplo que escoge el Profesor Bataillon). Como contraprueba de la actitud de Rojas basta echar una ojeada a las numerosas imitaciones de este pasaje —la de Cervantes inclusive: “¡Tristes de las moças / a quien truxo el cielo . . . !”—, convertidas todas en una tirada jocosa a costa de las fregonas, donde el autor asume la postura medieval del letrado para quien la cuita del humilde es materia de risa. A buen seguro, para Rojas la libertad de la moza que ha preferido prostituirse a tener contino en la boca el duro nombre de señora, es una valoración equivocada, como la de Don Quijote cuando da libertad a los galeotes, según recuerda oportunamente el Profesor Bataillon. Pero el caso de Don Quijote tiene doble filo, pues si bien al oponerle a la justicia del Rey, Cervantes destaca la inadaptación de su héroe a la sociedad, por otra parte, cualquiera que conozca la modalidad hispánica percibe que en “allá se lo aya cada vno con su pecado. Dios ay en el cielo . . . , y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres . . .”, no hay mera reprobación —como cuando Ricardo III, Edmundo o Yago enuncian su villanía— sino reflejo de un sentir muy castizo y caro a la mayoría de los españoles, que Cervantes vierte con simpatía artística. Es lo que sucede con la equivocada libertad de Areúsa. Rojas se ha adentrado en el alma de la moxacha y con sus ojos juzga de la sociedad y de sus normas, y lo mismo hace con la equivocada honra de Celestina, con la equivocada pasión de Calisto y Melibea, con la equivocada solicitud de Pleberio y Alisa: equivocadas y representadas con la máxima simpatía o, en otros términos, con verismo y objetividad enteramente nuevos —tan nuevos, tan insólitos, que no despertaron el menor eco—, sin deformarlas a través de la acostumbrada sátira o moralización. En *El mercader de Venecia*, Shakespeare está resueltamente contra Shylock, pero en su estallido *I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands . . . ?*, ha simpatizado artísticamente con su personaje y le hace sentir no conforme al prejuicio de la época (*devil . . . , evil soul . . . , cur . . . , inhuman wretch*, etc.), sino como de veras podía sentir un judío hostigado por el odio y la crueldad

de la sociedad cristiana. Y así procede Rojas no en *un* parlamento de *un* personaje, sino constantemente y con todos los personajes. Semejante objetividad artística está en diametral oposición con la fábula de Esopo o de La Fontaine, donde cada personaje asume un papel convencional que el autor le asigna de antemano para guía o escarmiento.

Anejo al rechazo del verismo es el rechazo del realismo psicológico. *La Celestina*, fábula moral, no contendría caracteres sino personificaciones ejemplares: Calisto no es el enamorado en su complejidad, sino el enamorado necio, como “el zorro de la fábula no es una pintura verista y matizada de la especie *Vulpes*, sino es esencialmente el engañador” (“Gaspar von Barth . . .”, pág. 331). Ante todo, no ha sido ésa la opinión de los críticos más cercanos a *La Celestina*. La citada copla de la edición de Valencia, 1514, acaba invitando al lector a llorar “el trágico fin que todos ouieron”, postura inconcebible en una obra esencialmente didáctica: ni Esopo ni La Fontaine imploran la compasión del público para el lobo o el zorro derrotados; Ben Jonson y Molière no lloran por el castigo de Volpone y Tartuffe. La piedad que el autor excita y que el editor reclama para todos los personajes, todos condenables en terreno estrictamente ético, revela que eran para uno y otro mucho más que perchas de la moraleja. Otro tanto se desprende de los escasos juicios antiguos sobre los personajes. Cuando Juan de Valdés repara que “Melibea pudiera estar mejor . . . adonde se deja muy presto vencer”, indica que no la concibe como un “personaje de fábula” con “papel moral o inmoral” a que está “predestinada por el autor” —nadie criticaría al cuervo de la fábula por dejarse “muy presto vencer” por la lisonja del raposo, ya que así subraya el fabulista la lección—, sino como la representación cabal de una doncella noble, cuya precipitada entrega (conforme a la interpretación superficial del tiempo transcurrido) violaba la verosimilitud de aquella representación. Pero es sobre todo Gaspar de Barth quien alaba los caracteres de la *Tragicomedia* con tanto o más celo que su moralidad y, más convincentes aún que sus profusas alabanzas, son sus objeciones: precisamente cuando apura su ingenio para explicar que las sentencias morales y eruditas no son fallas en la caracterización, prueba que él —y el lector corriente— daban por sentada esa caracterización y la apreciaban como una de las excelencias de *La Celestina*.

Según el Profesor Bataillon, hay comportamientos que se comprenden mejor por la intención moral que por el realismo psicológico: tal el de Lucrecia (IX, 42 y sigs.) a la puerta de Celestina, en peligro de caer en libertinaje, empujada por el mal ejemplo de su señora y expuesta al equivocado sermón de Areúsa (“Résumé . . .”, pág. 9; “Reseña . . .”, págs. 220 y 223).²⁴ Lo cierto es

²⁴ El Profesor Bataillon supone que Lucrecia oye el sermón de Areúsa, pero el texto no autoriza a inferir tal cosa. En situación paralela, Sempronio a la puerta de Celestina no oye lo que sucede dentro entre Elicia y Crito (I, 60); Alisa desde dentro advierte que su criada habla en la puerta de calle, pero no entiende la conversación ni identifica a la interlocutora (IV, 159 y sig.); Celestina en su casa no percibe las hostiles impresiones que los dos sirvientes cambian acerca de ella a su puerta (IX, 27). Además, ningún personaje, ni Lucrecia misma, indican que ha oído las palabras de Areúsa, lo que contrasta con el procedimiento muy explícito de la *Tragicomedia* en tales situaciones: cf. por ejemplo, V,

que si la intención de Rojas era mostrar las graves consecuencias de la mala conducta de los señores y de las malas compañías de los iguales, no pudo expresarla más torpemente, ya que en la *Comedia*, Lucrecia es un dechado de vigilancia y castidad, hostil a Celestina, obediente a Melibea porque reconoce su condición de criada (X, 67, desarrollado en la interpolación de 1502), pero con un alerta sentido de honra que contrasta notablemente con la obcecación de su ama (XIX, 201 y sig.). Frente a la noble Melibea, tan cuidada por sus padres, y frente a las dos perdidas, con quienes enlaza por parentesco y pobreza, Lucrecia, expuesta a la tentación, no cae: ¿puede pedirse más matización individual de carácter? Así y todo, el personaje pareció demasiado rígido a los “interpoladores”; ya la *Comedia* la había humanizado mostrándola arrobada ante la labia de Celestina (IX, 50) y llamando amorosa a Tristán (XIX, 200; la *Tragicomedia* la exhibe en dos magistrales escenas humorísticas (IV, 190; XIX, 196 y sig.), ávida de parecer bien y de galantear, pero sin sucumbir siquiera a esta solitización interior. Si algo “enseña” Lucrecia es que la personalidad individual se mantiene en medio de las condiciones más adversas, conclusión poco propicia al didactismo, y que agrega una paradójica nota más a la rica visión de la realidad reflejada en la obra. El caso de Pármeno prueba también que el punto de vista psicológico es fundamental para la comprensión de la *Tragicomedia*. El acto I, afirma repetidamente el Profesor Bataillon (“Résumé...”, págs. 7 y sig.; “Reseña...”, 218 y 222), “es el de la seducción de Pármeno”. Lo sería si la obra fuese una fábula o una comedia de figurón, ya que en el plano racional, Celestina vence al mozo y silencia sus objeciones. Pero lejos de ella y de Sempronio, Pármeno vuelve a su posición inicial, demostrando que los argumentos de la vieja, irrefutables en buena lógica, no llegan a alterar su conducta; los reproches de Calisto le impulsan a una profesión de deslealtad (II, 125 y sig.), pero tampoco le deciden a unirse a los expoliadores, y el acto VI y gran parte del VII le muestran en equilibrio inestable entre los dos bandos, hasta que la vista de Areúsa enciende su sensualidad y le subyuga como no le han subyugado racionios ni reproches. La seducción racional del acto I, suficiente quizá para el “antiguo auctor” y más que suficiente para una fábula didáctica, no satisfizo a Rojas, quien reanudó y ahondó el proceso en términos innecesarios para la demostración docente, pero exigidos por el realismo psicológico (cf. pág. 297, la objeción del Profesor Bataillon mismo a la interpretación estática de Pármeno, en que incurre Gaspar de Barth por su prejuicio docente).

Sospecho que el Profesor Bataillon niega la individualización psicológica de los personajes de *La Celestina* por temor de incurrir en anacronismo, pues en efecto no la hay en la literatura castellana de los siglos xv y xvi. Pero es claro que *La Celestina* no es un producto cualquiera de esa época, sino una obra extraordinaria en todo sentido, dentro y fuera de España, y no tiene nada de imposible que precisamente de ella arranquen innovaciones que algún momento habían de empezar. Además, dos géneros de observaciones revelan que la individualización psicológica no es en *La Celestina* una creación *ex nihilo*. Una

201; XVI, 157. Para otros casos de largos discursos, en correspondencia impresionística con acciones breves, cf. *El tiempo*, págs. 174 y sig.

de las peculiaridades de muchas comedias humanísticas es la incipiente individualización de los caracteres: el estudiante débil de voluntad en el *Paulus*, la hija rebelde, el plebeyo agresivo, el caballero más casto que la dama, el padre necio y el hijo prudente en las obrillas de Frulovisi, la doncella apasionada en la *Philogenia*, el enamorado soñador y el criado altivo en la *Ætheria*; y muy en especial los admirables personajes de *La Venexiana*, cada uno indeleblemente abocetado como criatura individual. Por otra parte, la coetánea pintura española muestra también una minuciosidad no esquemática, una afición al paisaje lleno y al rostro individual, una tendencia general al ilusionismo —ejemplos, el *Santo guerrero* de Alfonso de Córdoba, el *Santo Domingo de Silos* y la *Piedad* de Bartolomé Bermejo de Cárdenas, la *Anunciación* y el decorado ilusionista entre la antesala y la sala capitular de la Catedral de Toledo de Juan de Borgoña, el *Solón* y el *San Agustín* de Berruguete—, que proporciona un paralelo notable al arte de evocación concreta, de caracterización individual y de sugestión escénica que el lector ingenuo ha admirado siempre en *La Celestina*. Y también paralelamente a *La Celestina*, estos pintores, a pesar de sus contactos documentados con el arte de su siglo en Flandes e Italia, están en esencia más cerca de Velázquez, de Claude Lorrain y de Salvatore Rosa que de la moda inmediata de los siglos xv y xvi, y tanto su maestría como su singular modernismo descuellan por lo superior y ajeno a su ambiente.²⁵

6) El Profesor Bataillon sostiene que la crítica de hoy no reconoce la esencia de *La Celestina* por su prejuicio contra el didactismo en la literatura, insiste en que un teatro básicamente didáctico puede tener éxito y eficacia artística y, para confundir a los recalcitrantes, aduce el ejemplo de Bertolt Brecht. Ahora bien: la mayoría de los dramas de Brecht, y muy particularmente los llamados *Lehrstücke*, son piezas breves y esquemáticas, que evitan toda pintura de ambiente, plantean un problema social en los términos más escuetos, subrayan la moraleja en prólogo, epílogo y continuos llamados al público para mantenerle alerta al problema debatido, y suelen culminar en una larga escena de tribunal, lo cual es muy frecuente en el teatro total o parcialmente didáctico, ya que en esa escena el autor exterioriza su dictamen moral (cf. *Las Euménides*, *Las nubes*, *El mercader de Venecia*, *Medida por medida*): alguna pieza, como *Das Verhör des Lukullus*, es exclusivamente una escena de tribunal a la manera de varios *Diálogos de los muertos* de Luciano. En sus aclaraciones teóricas, Brecht ha explicado su aspiración a la *Verfremdung*, es decir, a la ruptura de la ilusión escénica, a fin de que el espectador se sitúe objetivamente ante el

²⁵ Cf. Post, *A history of Spanish painting*, t. 3, *The Hispano-Flemish style in Andalusia*, sobre todo, págs. 81 y sigs., y t. 9, I, *The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, sobre todo, págs. 6 y sigs. Aun el citado F. M. Dickey quien, por reacción a la interpretación neohegeliana de las tragedias amorosas de Shakespeare como exaltaciones de la pasión más allá de la moral, exagera su valor docente, insiste en que, si bien es preciso tener en cuenta las normas morales vigentes en tiempos de Shakespeare para dar a la acción su perspectiva correcta, no es posible reducir *Romeo y Julieta*, por ejemplo, a “una lección edificante sobre cómo no conducirse en amor” (pág. 117), y se muestra decididamente favorable al realismo psicológico, comentando el juego de los caracteres y señalando su papel esencial en el drama (pág. 6: “el carácter de Romeo es, pues, una clave de la tragedia”).

tablado y resuelva el problema social que se le plantea. Entre los rasgos distintivos de la “forma épica” del teatro, por la que aboga, Brecht enumera (“Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*” en *Stücke*, III, Berlín, 1955, págs. 266 y sig.) el ser narrativa y no activa, el mantener despierta la inteligencia del espectador para que no se identifique sentimentalmente con lo que pasa en escena y esté, por lo contrario, pronto para juzgarlo; el presentar escenas autónomas, sin enlace causal, y el reconocer la razón y no el sentimiento como eje del drama. Tales rasgos y los medios recomendados para lograrlos son en verdad inherentes a toda fábula didáctica, teatral o no, y totalmente ajenos a *La Celestina*. Ya se ha visto con qué esmero Rojas (más todavía que el “antiguo auctor”) cultiva la ilusión escénica, empeñándose en hacer verosímiles las convenciones heredadas (aparte, monólogo), motivando cuidadosamente cada escena, sugiriendo sus condiciones materiales (acotación), prescindiendo totalmente de la narración como sustituto dramático y del comentario moral externo a la acción y exponiendo con vigor inigualado las pasiones de sus personajes. El contraste es tajante en cuanto a la escala adoptada: frente a los breves y rápidos *Lehrstücke*, de lengua lacónica, la exuberante *Celestina*, con su escasa acción “maravillosamente dilatada”, con su lento despliegue de almas en evolución y cambio, con su ambiente, ya sugerido ya pormenorizado, con su estilo amplificatorio. Para desarrollar a la manera de las *Piezas didácticas* de Brecht la “reprehensión de los locos enamorados”, la escala del acto I y de la *Comedia* ya era contraindicada, pero aun así pareció escasa a Rojas y a sus primeros lectores.

Mayor, si cabe, es el contraste entre el teatro de Brecht y *La Celestina* en cuanto a los personajes. Ya lo indica el hecho no arbitrario de que en los *Lehrstücke* y en muchas otras piezas, los personajes carezcan de nombre propio, pues no son individuos sino representantes de su casta social, esquematizada conforme a las convicciones del autor, y encargados de un papel convencional (el burgués adinerado, siempre villano; la madre, siempre comprensiva y abnegada; la ramera, siempre tierna y pura). Como figuras de fábula, las de Brecht carecen asimismo de individualidad y densidad, carecen de pasiones y de historia y son, en una palabra, portavoces de su diatriba social. Los personajes de *La Celestina*, en cambio, tienen nombre e individualidad; su categoría social es importante, pero de ningún modo están predeterminados por ella, aunque la esquematización social de la literatura, antes y después de Rojas, era tan enérgica como la de Brecht, si bien de signo contrario. Una de las singularidades de *La Celestina* es estar exenta de prejuicio social: ni idealiza ni denigra casta alguna, pero sí juzga a las unas por los ojos de las otras, e insinúa los convencionalismos y flaquezas de todas. Tampoco hay villanos en *La Celestina*: los críticos románticos se empeñaron en dotar a Celestina de maldad demoníaca, pero Celestina no practica el mal con desinterés estético, sino por necesidad y codicia; los criados viciosos y las gentes de mal vivir tampoco son encarnaciones del mal, sino criaturas humanas, pintadas en su explicable miseria. A la par, carece *La Celestina* de todo convencionalismo sentimental: Alisa —maravilla de simpatía artística— nada tiene de madre comprensiva o abnegada; las dos artísticamente admirables ramerías no despuntan de tiernas ni de puras y, sin ser

monstruos morales, ejercen su oficio con la ufanía e indecencia propias de quienes lo han escogido. Frente a las figuras de fábula del teatro de Brecht, sin diferenciación ni relieve, las de *La Celéstina* no sólo son profundamente diferentes entre sí, sino que se contraponen en relaciones múltiples: Melibea, por ejemplo, en tanto que enamorada, ofrece notas de carácter distintas de las de Calisto, y en tanto que doncella, distintas de las de Lucrecia. Los caracteres tienen niveles varios; Pármeno es quien mejor pone de manifiesto su variedad, porque la persuasión que le hace cambiar de conducta debe recorrerlos todos, pero también es visible en Sempronio y sus diversas reacciones ante Celestina, en Melibea y sus diversas reacciones ante Calisto y ante sus padres, en el Calisto antes y después del acto XII. Los personajes de *La Celestina* son todos (salvo Crito) elocuentes y razonadores; son también los más vehementes y apasionados que ha conocido hasta hoy la literatura en lengua española. Frente a los personajes sin pasado e incapaces de cambio del teatro de Brecht —o de la fábula esópica—, para los de *La Celestina* el pasado es punto de partida, contraste y explicación de lo que cada uno es y será, pues quizá la mayor originalidad de Rojas consiste en haber mostrado en escena, gracias a la peculiar andadura de la comedia humanística, la maduración y cambio de los caracteres. Los personajes de *La Celestina* no son figurones morales, no tipifican categorías sociales; no son abstracciones ni personificaciones: son individuos que, naturalmente, ostentan una faceta humana más marcada que otra, pero nunca se reducen a una faceta única. Calisto no es el enamorado necio como Euclión es el avaro o Tartuffe, el hipócrita; Sempronio y Pármeno no son sólo sirvientes desleales, como Sganarelle es sólo el sirviente leal e ingenioso. El cotejo con el autor invocado por el Profesor Bataillon no ha sido inútil, pues prueba que el teatro de Brecht y *La Celestina* son dos polos opuestos del arte dramático, y que el estrecho didactismo, principio rector de aquél, es radicalmente ajeno a ésta.

El Profesor Bataillon alega el éxito del teatro de Brecht para avezarnos a la idea de que el arte didáctico, impopular hoy, pudo ser popular en tiempos de Rojas (“Résumé...”, pág. 7; “Reseña...”, págs. 223 y sig.; cf. “Gaspar von Barth...”, pág. 330). A decir verdad, la impopularidad del arte didáctico y sobre todo del teatro didáctico no es de hoy: es de ayer. Hoy, el teatro de Brecht, y el de Marcel, Sartre, Camus, Anouilh, Inge, Miller, Williams, Beckett, MacLeish, Buero Vallejo, muestra que el teatro didáctico está a la orden del día, y que al convertir *La Celestina* en una “moralidad” quizá se exagere tan anacronísticamente como al reducirla a pura exaltación romántica, verismo naturalista o angustia existencialista. Todos estos puntos de vista contribuyen —como contribuirán las estéticas del futuro— a iluminar especialmente tal o cual aspecto, pero ninguno es clave única, ninguno es panacea que explique en todas sus caras la prodigiosamente densa y compleja *Tragicomedia*.²⁶

²⁶ No comprendo, por eso, la sorna del Profesor Bataillon para con los críticos que ven en la amargura de *La Celestina* la consecuencia de ser Rojas cristiano nuevo (“Résumé...”, pág. 6; “Gaspar von Barth...”, pág. 339) y con los que estudian su *Weltanschauung* (“Reseña...”, pág. 224). La intención didáctica que Rojas consigna acabada su obra, ¿por

B. RASGOS COMUNES A LOS CARACTERES

No creo, en suma, que los ataques de los Profesores Gilman y Bataillon contra el realismo psicológico de *La Celestina*, asestados desde el existencialismo y desde el simbolismo didáctico de nuestros días, sean justos. Por mi parte, encuentro en *La Celestina* un trazado de caracteres cuyo excelso mérito —lo mismo que el de su diálogo, estructura, motivación o estilo— no es un azar independiente de la intención de los autores. En las páginas que siguen me propongo estudiar dichos caracteres sin olvidar que ellos, como cualquier otro de los elementos de la obra, no han sido creados para existir independientemente, sino dentro de la obra misma, y que es en su trama donde cobran pleno valor.

B. RASGOS COMUNES A LOS CARACTERES DE “LA CELESTINA”

Entre todas las composiciones dramáticas escritas en castellano, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es primera y única en cuanto a creación de caracteres. Uno de ellos se ha desprendido para incorporarse a las figuras míticas de la cultura hispánica. Pero no es el caso de Don Juan Tenorio en *El burlador de Sevilla*, donde el personaje famoso es, en verdad, el único atendido por el autor, no pasando los demás de bocetos o comparsas. Si la fortuna de los

qué ha de ser incompatible con el pesimismo marcado en ella como en muy pocas de la literatura española? La citada circunstancia biográfica que se aduce para explicarlo (y que sin duda no explica todos los aspectos de la *Tragicomedia*), es un hecho que difícilmente pudo no dejar huella en el artista, un hecho que —a diferencia del “pasaporte” didáctico— Rojas no podía ostentar en las piezas justificatorias de su libro, y que a buen seguro se pondría a callar. Si así y todo asoma (en el amargo chiste sobre la justicia eclesiástica, por ejemplo, VII, 242), ello muestra su importancia —incomparablemente mayor que la de las declaraciones editoriales ajenas al texto, en una sociedad de opinión dirigida. T. Spencer, *Shakespeare and the nature of man*, pág. 46, señala como condición propicia para la tragedia shakespiriana, la conversión de Inglaterra al protestantismo, que debió de despertar dudas e inquietudes no sólo sobre el valor del antiguo credo, sino sobre el de todo credo: ¡cuánto más propia para la creación de la tragedia, la situación de los conversos en la España de fines del siglo xv, donde la distancia franqueada era tanto más grande y las connotaciones valorativas tanto más arraigadas y violentas! No es, repito una vez más, que Rojas fuese hipócrita: el loco amor era tan condenable para cristianos viejos como para cristianos nuevos —recuérdense los dos poemas de Rodrigo Cota— y, meditando sobre su obra concluida, Rojas pudo señalar su lección más obvia, como lo habían hecho tantos autores de comedias humanísticas. Lo que creo exagerado es concebir el aviso para los locos enamorados como unas anteojeras mentales que cegaban a Rojas para cualquier otro sentimiento o pensamiento. Tampoco entiendo por qué el estudio de la *Weltanschauung* de *La Celestina* no ha de ser tan legítimo como el de cualquier otro tema —la intención moral, pongo por caso. Cabalmente, el que Rojas haya desenlazado en tragedia el acto I, que pudo ser comedia (“Reseña . . .”, pág. 224), apunta a una muy neta “intuición de la vida”, que significativamente rechazaron los adaptadores del *Interlude*, evitando el desenlace trágico sin adoptar tampoco el desenlace cómico convencional. Si Rojas imprimió esa dirección no forzosa, y la desarrolló en los quince o veinte actos que añadió, ¿puede creerse que no haya dejado en ellos la impronta de su visión del mundo? ¿Puede admitirse que un gran artista escriba una obra tan extensa como todas las tragedias conservadas de Esquilo o de Sófocles, y que su visión no esté presente en ella? Sin duda es fácil desbarrar al proponerse abstraer de un texto literario la *Weltanschauung* del autor, pero no más que al abstraer su idea rectora del texto, no de las advertencias editoriales.

otros personajes principales y, sobre todo, la de los amantes, no ha igualado a la de Celestina es, pienso, porque son figuras opuestas a las convenciones literarias admitidas y cuya rica individualidad no es fácil reducir a tipos esquemáticos. El epíteto "shakespiriano" acude sin hipérbole alguna, y no precisamente por asociación con la juvenil tragedia de *Romeo y Julieta*, a la que se acerca un tanto en argumento y situaciones, sino por asociación con las obras más maduras del genio inglés. Los catorce personajes de *La Celestina* rebosan de vida individual, aun los menores, aun el Crito que opone al sobresalto y mentira de Elicia su flema benévola, expresada en las cuatro únicas palabras que pronuncia (I, 60: "Plázeme, no te congoxes"), y pasea sosegadamente pisando recio por la camarilla de las escobas (I, 62: "Mas di, ¿qué pasos suenan arriba?"); aun los personajes que no actúan, como los padres de Pármeno, pero que Celestina evoca para influir por su recuerdo sentimental en el ánimo de su presa (I, 98 y sigs., 110; III, 135 y sigs.; VII 235 y sigs.; XII, 109).

INDIVIDUALISMO

El rasgo sobresaliente de los personajes de *La Celestina* frente a los de la comedia romana y la elegíaca, frente al teatro medieval, con caracteres prefijados, y frente al teatro de la Edad Moderna en Italia, España y Francia, de personajes fuertemente tipificados, es su individualismo. Son criaturas singulares, no tipos, y como para realzar esta intención artística, la *Tragicomedia* no escatima las referencias al tipo, que sirve de pauta y de contraste a la variación individual. "La Celestina está, a mi ver, perfetísima en todo quanto pertenece a una fina alcahueta", opinaba Juan de Valdés. Rojas ha cuidado de proyectarla sobre su cofradía (V, 194: "estas nuevas maestras de mi oficio"; VII, 235: su aventajada compañera; VII, 260: su maestra y alumna), del mismo modo que Calisto está proyectado sobre los enfermos de amor (III, 128; IX, 30), Melibea sobre las enamoradas novicias (III, 137), cuyos fieros encubren su pasión (VI, 208); Lucrecia, fiel y discreta, sobre las mozas de servir, ladronas (I, 70) y parleras (IX, 42). El último caso ilustra la afición de Rojas a contrastar el individuo con su arquetipo, afición que ha desconcertado a varios intérpretes, al sorprender, por ejemplo, a Calisto en postura no heroica (actos I, VI, VIII, XIII); asimismo, la noble Melibea burla de su madre (X, 68) y miente a su padre (XII, 98); los villanos Sempronio y Pármeno aman a sus amigas con exaltación caballeresca (I, 61; VIII, 15; IX, 39); la ramera tiene un momento de pudor (VII, 254 y sigs.). Este arte de variación individual (curiosamente preludiado por Juan Ruiz, que satiriza a las monjas siempre que habla de ellas en general, pero en lo particular crea a la intachable doña Garoza: cf. "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, 1959, 63 y sigs.), está varias veces destacado por los personajes mismos: Sempronio y Pármeno ven en Alisa la madre "celosa y braua" (III, 141), en Pleberio el padre vigilante de su honor (III, 140; cf. XII, 94); Areúsa lamenta, a propósito de Lucrecia, la sujeción y vejaciones de las criadas (IX, 42 y sigs.); la moza retrata a Centurio como el rufián explotador

(XV, 142), pero el drama muestra una madre ciegamente crédula, un padre tierno y sin afán de honra, una criada que goza de libertad y consideración, un pícaro más atento a satisfacer su fantasía que a adquirir dinero.

Tampoco hay tipificación social, según se ha apuntado en las páginas anteriores, lo cual, frente a la práctica casi unánime de la literatura medieval y moderna, es muestra de originalidad punto menos que prodigiosa: baste recordar que para Gaspar de Barth la razón última de la vileza de Pármeno es la ruindad heredada de su madre e inherente a su condición de criado (pág. 349: *neque hic malitiæ maternæ et seruilis uspiam obliuiscitur*), pero ahí está Sosia, criado, e hijo de destripaterrones (XIX, 189), con responsabilidad moral y social muy superior a la de su amo (XIII, 117; XIV, 128), ahí están el discreto Tristán y la fiel Lucrecia para probar que Rojas no compartía el prejuicio de su traductor. Un crítico tan agudo como don Juan Valera podía estampar en nuestro democrático siglo (*El Superhombre y otras novedades*, Madrid, 1903, pág. 234): “la dicha de ambos [Calisto y Melibea] se envuelve en discretísimo velo... Los pormenores eróticos los guarda y los emplea el autor para las escenas, citas y encuentros de los secundarios y plebeyos amantes; de Pármeno y Areúsa, por ejemplo”. Así *debió ser* para el ánimo resabiado de don Juan Valera, pero así *no fue* para Rojas, según demuestra el cotejo entre los actos VII, 256 y sigs. y XIV, 126 y sigs., XIX, 195 y sigs. No por prejuicio social, sino por fidelidad a su arte de caracterización, Rojas pone en boca del adolescente Pármeno o del simple Sosia la confesión del goce o del impulso soez (VIII, 9 y sigs.; XIX, 188) que la comedia romana y la humanística asignan al personaje de calidad (*Eunuchus*, vs. 549 y sigs.; *Poliodoros*, pág. 194): si Calisto repasa su deleite a solas (XIV, 139), no es por pundonor de caballero sino por su condición de soñador introspectivo, ya que ese recuerdo es uno de los estímulos —el último— al que ha de recurrir para “restaurar su deseo” en la hora de desengaño y soledad que sigue al placer. W. Küchler, “Die erste bekannte Ausgabe...”, págs. 317 y 321, reelaborando lugares comunes de la crítica española de la *Tragicomedia*, insiste en separar el plano idealista de los señores y el plano materialista de los sirvientes; el mundo del *eros*, donde el amor eleva y embellece la vida, y el mundo grosero, dominado por el ímpetu sexual (cf. también Fitzpatrick, “*La Celestina...*”, págs. 147 y sig., que distingue la existencia “natural” del mundo de Celestina y la “histórica” o “espiritual” de Calisto, Melibea y Pleberio). Asimismo insiste Küchler en que por uno de esos absurdos de la vida, las “nobles almas” que pueblan el primero “caen en las manos de la infame alcahueta”. Bueno es recordar que las “nobles almas” Calisto y Melibea no “caen en las manos” de Celestina, antes bien la mandan llamar muy a sabiendas de quién es, como subrayan empeñosamente el “antiguo auctor” y Rojas a fin de dejar en claro su responsabilidad moral, y su amor es tan sensual como el de los criados. Los cuales, según acaba de verse, tampoco dejan de ennoblecerlo con ciertos visos de espiritualidad: hasta la “marcada ramera” se representa a su rufián en la actitud del paladín dispuesto a acometer cualquier empresa para recobrar la gracia de su señora (XV, 151).

Precisamente por ser individuos y no tipos, no se retratan estas criaturas de una vez por todas, como en las comedias de figurón, de modo que cuanto

el personaje diga o haga venga a alinearse bajo el rótulo ya conocido: tal, en la mejor de las comedias españolas de carácter, *La verdad sospechosa*, el retrato del mentiroso al comienzo, confirmado hasta el desenlace por la actuación de don García. Aquí los caracteres surgen ante el lector lentamente, en sus pocos hechos, en sus muchas palabras, frente a los otros en diálogos y frente a sí mismos en soliloquios y, además, en el juego mutuo de los juicios, retratos y reacciones de los demás personajes, no pocas veces contradictorios o equivocados (cf. *La motivación*, n. 29), ya que en ellos retratan no sólo al personaje en cuestión sino principalmente a sí mismos. Véase el caso de Melibea: Calisto pinta su belleza física, exaltándola conforme al canon retórico tradicional (I, 54 y sigs.); más adelante pondera su perfección natural, inaccesible a los artificios con que el resto de las mujeres pretende igualarla (VI, 226 y sig.), y luego del primer abrazo evoca sus melindres y audacias de enamorada primeriza (XIV, 139). Pero otros personajes contribuyen también al retrato, cada uno con su personal pincelada. Celestina declara conocer de antiguo su casa y madre, e insinúa que hasta hace poco era Melibea una niña insignificante (VI, 225). El criado rencoroso, Pármeno, alude procazmente a su atractivo (II, 124) y le rinde involuntario homenaje nombrándola como parangón de hermosura (VIII, 10), y el criado satisfecho, Sempronio, se mofa del amo, pero alaba a “aquella graciosa e gentil Melibea” (IX, 32). Estas palabras provocan la furia de las mujerzuelas, que a porfía denigran a la alta doncella hasta reducir sus gracias a afeites malolientes y deformidad senil (IX, 32 y sigs.). Para los nuevos criados es Melibea una joya fatal, que Calisto ha comprado con la muerte de sus servidores (XIV, 1128). Las palabras mismas de la heroína (XX, 207, 213 y sig.), la jactancia de su madre (XVI, 157, 162 y sig.), la inquietud (XII, 98; XVI, 156 y sig., 162) y quejas de su padre (XXI, 218, 223) revelan el esmero con que ha sido criada, y cómo converge en ella la vida toda de los suyos. Así, el retrato de Melibea brota —aparte su propia actuación— del complejo reajuste entre las exageraciones del enamorado, la observación fría de la tercera, la admiración de los sirvientes, la envidia de las perdidas, el orgullo y desvelos de los padres.²⁷

²⁷ Compárese el retrato de Calisto trazado por Sempronio (I, 46 y 52; II, 116; III, 127 y sig.; VIII, 17, 20 y sig.; XI, 71), por Celestina (I, 102; III, 137; IV, 155, 185 y sigs., este último, insincero, pues está encaminado a seducir a Melibea; VI, 219 y sig.; IX, 37 y sig.), por Pármeno (II, 125; VI, 204, 209, 210, 211; VIII, 9; IX, 37; XI, 72), por Tristán (XIV, 128), por Sosia (XIV, 129 y 140), por Melibea (IV, 177, 179 y sig.; XII, 92; XX, 211 y sig.) y por sí mismo (XIV, 132). O el retrato de Celestina trazado por Sempronio (I, 58 y sig.; III, 127; V, 198; VI, 205 y 206; IX, 26; XI, 73 y 77; XII, 101), por Pármeno (I, 66 y sigs., 92 y 98; II, 121; VIII, 8; IX, 27 y sig.; XI, 77), por Calisto (I, 90; II, 119; VI, 214 y sigs.; XI, 70; XIII, 121), por Lucrecia (IV, 160 y sigs., 170 y sig.; IX, 51), por Alisa (IV, 161; X, 68), por Melibea (IV, 170 y 180; XX, 212), por Elicia (III, 145; VII, 259 y sig.), por Areúsa (VII, 245; XV, 145 y sigs.), por sí misma (I, 93; III, 132 y sig., 134 y sigs.; IV, 171 y sig.; V, 194; VII, 230, 252, 256 y sigs., 260; IX, 46 y sigs.; XI, 78; XII, 106, 108 y sig.). Más brevemente, aunque con igual técnica (de la que hay atisbos en varias comedias humanísticas: cf. *El género literario*, págs. 42 y 46), están retratados todos los demás personajes. Es oportuno recordar un gran número de juicios morales que unos personajes pronuncian acerca de otros: Sempronio, por ejemplo, traidor a su amo, juzga traidor al fiel Pármeno (III, 136); Melibea, rendida a su pasión, cubre de alabanzas a

UNIDAD ORGÁNICA Y CAMBIO

Por ser cada personaje una perfecta individualidad, la minuciosa pintura no es una composición académica de unidad rígida, lo que implicaría falsedad artística y vital. Como los personajes de Cervantes —y como *homo sapiens*—, los de *La Celestina* observan en su desarrollo una unidad interna, una línea muy clara, junto con una no menos clara libertad de variarla, pero a su vez, las variaciones permiten reconocer un diseño coherente. Calisto, apasionado y verboso, consumido y destruido por su amor, tiene momentos de silencio y de hastío (XIV, 130, 133, 137); aunque débil e inactivo, puede mostrar decisión cuando se trata de satisfacer su pasión a cualquier precio (XII, 88), y aunque egoísta, puede lanzarse temerariamente a proteger a un criado bisoño (XIX, 198 y sig.), pero estas notas, en apariencia discordantes, integran hondamente su fisonomía de soñador solitario, en eterno desajuste con la realidad. Celestina, inteligencia alerta al medro, puede obrar contra sus intereses cuando la ciega su amor al vino (IV, 173 y sig.), el júbilo de su triunfo profesional (V, 196 y sigs.) o su codicia (XII, 104 y sigs.). Los personajes varían: esto es evidente en el caso de Melibea y de Pármeno, cuya conducta pasa de extremo a extremo ante los ojos del lector, hazaña rara vez osada por dramaturgos y aun por novelistas. Pero también los otros personajes oscilan, se contradicen, se alejan y acercan con respecto a su posición primitiva. Así, Sempronio sabe que Celestina, astuta y codiciosa, le escamoteará su parte en los despojos de Calisto, pero largo tiempo prefiere engañarse y cree que no se decidirá a burlarle, hasta que al fin no puede menos de admitir la verdad y, con odio acumulado, recurre a la violencia. Celestina entra en escena muy unida a Sempronio y hostil a Calisto: bien pronto, por avaricia y orgullo profesional, sirve fielmente a Calisto y separa sus intereses de los de Sempronio.

Por extraordinaria novedad, los personajes no sólo varían en la obra, cambiando cada cual dentro de cierta ley —esto es, viviendo—, sino que leemos que han variado y vivido ya. Los personajes tienen tras sí su historia; conocemos con abundante detalle la de Celestina, menor de las cuatro hijas de su madre (IV, 172), hermosa (IV, 170 y sig.), solicitada y desdeñosa (IX, 41), lasciva (III, 138; VII, 259; IX, 41); sabemos de su maestra (VII, 262) y discípula

Celestina (X, 64 y sig.); Calisto, cuando resuelve no preocuparse por la muerte de sus servidores, declara: "Ellos eran sobrados e esforzados: agora o en otro tiempo de pagar hanían. La vieja era mala e falsa . . . Permisión fue diuina que assí acabasse . . ." (XIII, 121). Es evidente que tales juicios no son elementos didácticos que reflejan las valoraciones morales de Rojas (cf. O. H. Green, "The *Celestina* and the Inquisition", pág. 216), sino elementos estrictamente dramáticos: en los casos citados marcan la ruindad de Sempronio, la obcecación de Melibea, el egoísmo de Calisto, y cobran pleno sentido contrastados con el juicio de esos mismos personajes en ocasiones diferentes (por ejemplo, el de Sempronio sobre Pármeno en los actos VIII, 16; XII, 100; el de Melibea sobre Celestina en los actos IV, 178 y sigs.; XX, 212; el de Calisto sobre sus servidores en los actos I, 87 y sig., 90 y sig.; II, 119; VIII, 22; XII, 97).

(III, 134; VII, 238), de su prosperidad (IX, 45 y sigs.), de sus entredichos con la justicia (IV, 160; VII, 239 y sigs.), de su rápido envejecer (IV, 170 y sig.). También conocemos el pasado de Pármeno, hijo de Alberto y Claudina (I, 98 y sig.), que en su niñez sirve a Celestina (I, 69, 98) y luego a muchos otros amos (XII, 96) hasta parar en casa de Calisto. Areúsa, hija de la pastelera vieja (XV, 151), ha examinado y deliberado sobre la vida deplorable de las mozas de servir, acabando por rechazarla para defender su libertad y conocer “los dulces premios de amor” (IX, 42), antes de mostrarse acostada en su cámara, en sus ropas limpias y olorosas, bien mantenida por su galán soldado y envidiada por sus vecinas (VII, 246 y sigs.). Hasta la misma Melibea tiene su pasado: los años de niña en que la conoció Celestina, cuando aún no se había “hecho grande, muger discreta, gentil” (VI, 226), cuando su padre, por más aclarar su ingenio, la hacía leer “antigos libros” (XX, 213).

VUELO IMAGINATIVO

La representación de estos personajes es tan completa que no sólo abarca su realidad sino también su ensueño el cual, naturalmente, ocupa buena parte de sus vidas, hasta en los más activos e interesados (Celestina, Sempronio, las mozas), hasta en los más sesudos (Alisa, Pleberio). Pero ni siquiera el mismo Calisto se entrega a un vago ensueño lírico. Los personajes de *La Celestina* duplican su apasionado vivir con un apasionado y tenso soñar; conciben vívidas y actuales las circunstancias que temen o ansían; un mínimo pie de realidad les basta para lanzarse a la pintura minuciosa de un personaje o de una situación, atizándose ellos mismos al oírse amontonar frases en copiosos soliloquios o en largos parlamentos. Así irrumpe Calisto en retóricos apóstrofes la primera vez que se encara con Celestina, porque no ve en ella la realidad presente —la vieja barbuda, desdentada, pintarrajeada, con el rostro cruzado por la cicatriz y con el manto agujereado— sino el deseado futuro (I, 90 y sig.):

¿Miras qué reuerenda persona, qué acatamiento?... ¡O vejez virtuosa, o virtud enuejecida, o gloriosa esperança de mi desseado fin, o fin de mi deleytosa esperança! ¡O salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, viuificación de mi vida, resurrección de mi muerte!

En el relato de la primera embajada, el refrán vulgar aducido por Celestina (“Consuélate, señor, que en vna hora no se ganó Çamora”) sirve de tema a las variaciones de Calisto, las cuales pintan a la amada como ciudad inexpugnable (VI, 221), de igual modo que, al final del mismo acto, el elogio de Celestina, demasiado parco para el enamorado, desencadena en éste una fogosa alabanza, que no sólo pasa revista a la belleza de Melibea, sino también a las beldades pasadas y presentes, a su historia, a sus artificios, para oponerlas a la sencillez de la amada y a su superioridad teológica (VI, 226 y sigs.). Calisto, ducho en la introspección alegórica de la lírica trovadoresca, endereza sus palabras con igual concretez de imaginación a sus sentidos, a sus miembros (VI, 219 y sig.;

222 y sig.) y a las prendas de la amada (VI, 220, 222). Mientras revive embebecido el relato de la vieja, Rojas le pinta desde fuera, tal como se aparece ante la mirada sarcástica de su criado (VI, 211):

Si este perdido de mi amo no midiese con el pensamiento cuántos passos ay de aquí a casa de Melibea e contemplasse en su gesto e considerasse cómo estaría aviniendo el hilado, todo el sentido puesto e ocupado en ella . . .

Con igual brío, sin necesidad ya del menor trampolín de realidad, Calisto “reconstruye” trecho a trecho el proceso psicológico que se ha desarrollado en el espíritu del juez, para acomodar a su deseo la ingrata realidad (XIV, 135 y sigs.), transforma en muestra de benevolencia la ejecución sumaria de sus criados y saborea en esperanza su vida nueva (XIV, 137). No siempre es dable, sin embargo, disolver en palabras las ásperas circunstancias del mundo exterior; entonces, cuando la impaciencia del amante se estrella, por ejemplo, contra la regularidad cósmica, Calisto empuña la única arma valedera (XIV, 139): “Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes, me acorre”.²⁸

También Melibea inflama su pasión hablando. A la primera mención del nombre de Calisto su imaginación alborotada acumula visiones de castigo para Celestina (IV, 177 y sigs.); a la segunda, evoca satíricamente al enamorado noctámbulo, pálido y delgado, y se complace en penetrarle el pensamiento (IV, 180). Con idéntica intensidad imaginativa, orientada en dirección opuesta, aparece en su soliloquio del acto X, 53, arrepentida de su tardanza y figurándose que por un día de desdén ya no será agradecida su entrega. Para subrayar la sumisión debida a Calisto, su imaginación se remonta a extremos novelescos, tan alejados de la realidad que con su casi cómica exageración juvenil destacan la furia imaginativa de la enamorada.²⁹ Con igual exageración, Melibea pre-

²⁸ Trátase de una piadosa frase hecha: “Io a Dios me acomiendo, al que puede e val” (Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, c. 551d); “Disso Sixto: «Perdónete el que puede e que val»” (*Martirio de San Lorenzo*, c. 45d); “Tú, Ihesu Nazareno, que puedes e que vales” (*Sacrificio de la misa*, c. 47c); “Defiéndanos Dios, que puede” (*Cavallero Zifar*, ed. Ch. P. Wagner, Ann Arbor, 1929, pág. 43); “guárdelas Dios, que puede”, “entiéndala Dios, que puede” (*Arcipreste de Talavera*, ed. L. B. Simpson, págs. 85 y 160). No cabe sugerir mejor el vuelo imaginativo de Calisto, así como su especial religiosidad, que haciéndole sustituir a Dios por la “dulce ymaginación”.

²⁹ Cf. XVI, 159: “Haga e ordene de mí a su voluntad. Si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléueme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer”. El tercer término en que culmina la serie hipotética parece aludir a la leyenda de la Niña de Gómez Arias, fijada en un cantar coetáneo o poco posterior a los lances que cuenta y, muy probablemente, análogo en su versificación y estructura lírico-narrativa al de los Comendadores de Córdoba. Cuatro versos de endecha —que sin duda constituían el estribillo del cantar— fueron glosados por Sebastián de Horozco a mediados del siglo xvi, y constituyeron el punto de partida de la comedia de Vélez de Guevara *La Niña de Gómez Arias*, refundida luego por Calderón, quienes volvieron a glosar los cuatro versos tradicionales. La alusión de Melibea sería con mucho la más temprana de cuantas se conocen, ya que precede en veintidós años a la inmediata siguiente (*La Lozana andaluza*, mamotreto XIX, seguida a su vez por la *Segunda Celestina*, ed. citada, pág. 435, y por el *Lazarillo*, Tractado II), lo que explicaría la singularidad de que, a diferencia de todas las ulteriores, sea patética y no burlesca. Para un estudio detallado del tema, cf. R. Rozzell, “The song and legend of Gómez Arias”, en *Hispanic Review*, XX (1952), 91-107.

senta a su padre una visión de duelo por la muerte de Calisto; de sonos lúgubres, de ropas de luto, de ruina y desconcierto, que primero abarca la ciudad y luego el mundo todo (XX, 211). No sólo los jóvenes: también los viejos padres de Melibea viven en un mundo irreal, creado por sus sueños y deseos, y cuyo choque agudo con la realidad constituye uno de los más dramáticos aciertos de las interpolaciones. Con su orgullosa conclusión (“Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija”), Alisa sella el completo engaño en que vive (XVI, 163). Pleberio, por su parte, está sumido en ascética meditación, entre el recuerdo del pasado, próximo o remoto (XVI, 155 y sig.; XXI, 218, 221 y sigs., 227) y la tristeza de la soledad que le aguarda. Su queja: “¡qué solo estoy!” (XXI, 221) no suena a lamento ocioso: el padre se ve a sí mismo en el futuro entrando en la cámara de la guardada hija y hallándola vacía; llamándola y aguardando en vano su respuesta (XXI, 223).³⁰

Celestina dispone de una imaginación práctica, encaminada a proteger su acción, y de una imaginación desinteresada, poética, evocadora del pasado o del futuro. La primera caracteriza su táctica, no fríamente premeditada, como la de Ricardo III o de Yago, sino nacida con improvisación española al calor de los hechos y genialmente amoldada a la variación de las circunstancias. La segunda se dispara, aun contra sus propios intereses (IV, 173), cuando entran en juego varios resortes de su carácter: el orgullo de su oficio (III, 137), el temor (IV, 153 y sigs.), el amor al vino (IV, 173; IX, 45 y sigs.). Pero esta misma imaginación, no directamente prendida en la acción práctica, colabora a veces muy sutilmente con los planes de la alcahueta: la conmovedora evocación de su perdida juventud (IV, 171) ha de ser acicate epicúreo para Melibea, así como la de sus horas lascivas lo será para Areúsa (VII, 256), para las mozas y sirvientes (IX, 40 y sig.), y como la briosa pintura de sus tiempos de poderío servirá para dar a la vieja desdentada, sin más compañía que el jarro, prestigio muy superior al de sus festejadas pupilas (IX, 45 y sigs.). Interés vital e imaginación desatentada coinciden en el soliloquio en que Celestina desnuda el angustioso vaivén de su alma (IV, 154 y sig.): por un lado, ya sucumbe bajo la venganza de Pleberio; por el otro, ya recibe las insolentes preguntas de Sempronio, ante quien ha alardeado de fuerte y animosa y, sobre todo, conociendo la extraviada pasión de Calisto, ya oye sus insultos, sus contrapuestas quejas, sus retóricas interrogaciones.

Los ruines —Sempronio, Pármeno, Centurio— espolean su cobardía con la imaginación. En el acto I, Sempronio duda qué pasos dar, pintándose alternativamente las consecuencias de su intervención y las de su inercia (I, 37 y sig.). Una vez puesta la empresa en manos de Celestina, el temor de las represalias

³⁰ Cf. XXI, 223: “¿Qué haré, quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas, si te llamo?”. Diríase el tema, en su sencillez clásica, de la bellísima variación barroca de *El rey Juan*, III, 4: *Grief fills the room up of my absent child, / Lies in his bed, walks up and down with me, / Puts on his pretty looks, repeats his words, / Remembers me of all his gracious parts, / Stuffs out his vacant garments with his form: / Then have I reason to be fond of grief.* En la tragedia de Shakespeare la situación es también muy semejante, pues Constanza lamenta, enloquecida de dolor, la pérdida de su único hijo, que ha caído en poder del malvado rey inglés.

de Pleberio le atenacea (III, 140, 141; XI, 75; XII, 85 y sig.), hasta el momento en que va a reclamar su porción y perder la vida. Su temor se contagia a Pármeno, más agudo y nervioso, capaz de alborozarse imaginando la rica parte que le tocará en la ganancia (XI, 72) y de olvidarse de reclamarla cuando llega el momento (XII, 101). De puro miedo, imagina Centurio no ya pretextos para eludir la venganza que le han confiado Elicia y Areúsa, sino la reacción de las mujercillas a cada mentira (XVIII, 184) y, por otra parte, la complacencia en su embustera fantasía es una de las notas que le singularizan entre todo el elenco de *La Celestina*. Areúsa vive atemorizada por el qué dirán de las vecinas y por el presumible castigo de su soldado (VII, 251 y sig.); completa por inferencia la caricatura de la odiada Melibea (IX, 34: "El vientre no se le he visto; pero, juzgando por lo otro..."), y evoca vívidamente las miserias del servir a señoras (IX, 42 y sig.). En las interpolaciones de 1502, una de las mochachas, al oír las voces de la otra, cree que está plañendo a Celestina, y describe con fruición los ruidosos extremos del duelo (XV, 141), como luego pondera las virtudes de la muerta (XV, 145 y 149) y llena de poéticas maldiciones a Calisto y Melibea (XV, 149), exasperada sobre todo por imaginarla feliz con el amor de Calisto y orgullosa por las muertes que ha causado. Y lo mismo en momentos menos intensos: para resolverse a abandonar el luto que merma su ganancia, la moza imagina la situación inversa, en que ella fuese la muerta y Sempronio el sobreviviente (XVII, 166), y luego saborea su propia imagen de cortesana compuesta, afeitada, teñida, con ropas de placer y casa aliñada.

OBSCENIDAD

El vuelo imaginativo de los personajes permite justipreciar esta nota estridente, por la cual *La Celestina* se aparta de las obras maestras de la literatura española. Obscenidad, escatología, glotonería, pereza, riñas entre criados o personajes de baja estofa son materia cómica presente hasta la saciedad en la comedia elegíaca y humanística y en gran parte de la narración medieval. Desde el punto de vista histórico, lo peculiar de la *Tragicomedia* es, una vez más, no el haber retenido uno de los elementos tradicionales, sino el haber eliminado todos los otros.³¹ Tan violentamente innovadora era esa actitud que

³¹ Una palabra o una situación plenamente orgánica evoca a veces en la *Tragicomedia* estos motivos cómicos soslayados. Por ejemplo: el único término maloliente de *La Celestina* es el que una de las mozas aplica a Melibea con exasperado rencor (XV, 150) y el que Sosia menciona para marcar la distancia que le separa de su perfumada ramera (XIX, 188). El asalto que Sempronio y Pármeno proyectan contra la despensa de Calisto roza el tema de la glotonería, pero más que ésta destaca la deslealtad de los criados (VIII, 17 y sigs., 22 y sig.); compárese, en cambio, *Alda*, vs. 198 y sigs., 271 y sigs. Si Pármeno se ingenia para no ejecutar la orden de Calisto, no es por exhibir jocosamente su pereza (cf. *Geta*, vs. 61 y sigs.), sino porque se propone birlar la recompensa a Celestina (VI, 217 y sig.). Sempronio y Pármeno no resuelven su desacuerdo jugándose bromas pesadas o llenándose de improperios (cf. *Geta*, vs. 197 y sigs.; *Baucis et Traso*, 252 y sigs.; *Paulus*, 230 y sigs.); el precedente de Plauto y de la comedia elegíaca haría esperar el dúo de injurias entre criados al comienzo del acto VIII, pero Rojas contrapone al adulto y al adolescente, que en ese instante sellan la amistad propuesta por Celestina desde el acto I. La riña grosera entre el personaje

fue rechazada por la gran mayoría de las imitaciones, las cuales acogen con delicia los tradicionales motivos cómicos enunciados.

¿Qué sentido, pues, tienen las situaciones y los dichos obscenos en *La Celestina*? Los críticos apenas se han planteado el problema. Por lo común se han contentado con aplicarle de pasada alguna sanción moral, o lo han negado desde unas supuestas alturas estéticas mientras, al examinar la concepción del amor, han subrayado su carácter sensual, dando por sentado que la obscenidad era consecuencia inevitable de tal carácter.³² La rica vida imaginativa de los

ruin y su amiga o cómplice (cf. *Alda*, vs. 313 y sigs.; *Baucis et Traso*, 125 y sigs.; *Polidorus*, págs. 227 y sig., 233) se insinúa en la de la moza y Centurio (XV, 142 y sigs.), pero la transformación es radical: pues por una parte, los insultos y reproches no hacen mella en la flema imperturbable de Centurio, magistralmente caracterizado, y por la otra, la riña no es un injerto festivo, sino uno de los pasos que conducirán a la muerte de Calisto.

³² A la obscenidad de las escenas amorosas de los actos VII, XIV y XIX apunta muy especialmente la reprobación de fray Juan de Pineda, *Diálogos de la agricultura cristiana*, I, 7, § 20. Lista, *Lecciones de literatura española*, pág. 50: "No hablamos aquí del amor, considerado como una pasión moral, sino del meramente físico, como es el que se describe en la novela dramática de Rojas. Por otra parte, la descripción de las costumbres, demasiado verdadera y descubierta, de las terceras, de las rameras y de los rufianes, debe incomodar a todo hombre de una educación culta; tanto más cuanto está perfectamente hecha". Don Juan Valera, *El Superhombre . . .*, pág. 225: "un libro cuyo licencioso desenfado no puede negarse". Menéndez Pelayo, en sus *Orígenes . . .*, t. 3, abunda en opiniones contradictorias: "La escena [de amor del acto XIV] es rápida y no puede calificarse de lúbrica" (pág. XXXIII); "acaso Rojas no debió condescender nunca con los . . . lectores vulgares y mal inclinados a la carnal grosería" (*ibidem*); "cierto es que algunas groserías deslucen este acto [el XIX]. Hay en él cierta embriaguez sensual, que es sin duda de mal gusto y de mal ejemplo" (pág. XXXV: lo curioso es que Menéndez Pelayo, tan severo con la escena de amor de las interpolaciones, no censura la del acto VII, quizá porque sus actores son plebeyos); "escritas en aquella prosa de oro, hasta las escenas de lupanar resultan tolerables. El arte de la ejecución vela la impureza, o más bien impide fijarse en ella" (pág. XCII); "No llega a los torpes lenocinios y a la impura sugestión de los cuentos de Boccaccio. Las escenas libidinosas no son el objeto principal ni están detalladas con morosa delectación, sino que nacen del argumento y eran inevitables dentro de él" (pág. CXI). Croce, en su estudio citado, sienta como premisa que "el sentimiento que la llena toda [a *La Celestina*] es el de la fuerza impetuosa, prepotente, irrefrenable, trastornadora y temible del amor sensual" (*Poesía antigua e moderna*, pág. 209), y describe a Melibea "olvidada de toda ley y de todo deber en la embriaguez de los sentidos" y a Calisto "también ebrio de ardor sensual, que acepta cualquier medio para satisfacer su apetito y hace de éste su mundo entero" (pág. 212). Delogu exagera y parafrasea enfáticamente estos conceptos de Croce: la *Tragicomedia* surge "de la contemplación aterrada de ese abismo mugiente que es la escondida actividad del sexo sobre los seres humanos" (*Cervantes. La Tragicomedia de Calisto e Melibea*, pág. 232); "Calisto no ama, sólo codicia a Melibea, y el dios que preside al crecimiento profundo de tal codicia abrasadora . . . es . . . el mismo Priapo" (pág. 261; cf. también págs. 259, 269, 271, 287). Tampoco es raro que los críticos apuren su ingenio para descubrir sentido obsceno en varias frases donde dicho sentido no es nada obvio ni seguro (por ejemplo, Barth, pág. 371, acerca del arco que Celestina menciona en la interpolación de V, 197; Klein, *Das spanische Drama*, t. 1, pág. 909, acerca de las palabras de Melibea en XIV, 129: "porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo"; Delogu, *obra citada*, pág. 270, acerca de las de la misma Melibea en XIX, 200 y sig.: "¡Tan tarde alcanzado el placer. !"). Para P. H. Russell, "The art of Fernando de Rojas", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), 166, la obscenidad de *La Celestina* es exclusivamente jocosa: creo que basta comparar la historia de Pitas Payas en el *Libro de buen amor*, algunos cuentos de Boccaccio

personajes refuta esta concepción. En *La Celestina* el amor es ciertamente sensual, pero nunca meramente sensual. Si fuese puro apetito sexual, no podría rebasar el ámbito del chascarrillo o del entremés. Su potencialidad dramática estriba en que, por el contrario, concierne al cuerpo y al alma o, como dijo don Juan Valera, en que es “tan apretada e íntima combinación de ambos amores, que no hay análisis que separe sus elementos”.³³

Desde las primeras líneas el amor de Calisto es “deleyte”, pero al mismo tiempo la amada es su “señora” y su “dios” (II, 123); el sensual catálogo de su belleza va encabezado con el elogio de su prestancia social, de su ingenio, virtudes y gracias (I, 53), reiterado al recibir el informe (VI, 210) o la respuesta (XII, 91) favorable. La frecuencia con que Calisto adopta la postura del amante trovadoresco, con hincapié en su demérito y en la superioridad de la dama (VI, 220 y sig.; XI, 71, 76; XII, 88), hasta en el instante en que, atento a la voz y perfume de Melibea, más impaciente se muestra por gozar su amor (XII, 91 y sig.), comprueba qué impregnada está su pasión de fantasía y literatura. Y por eso, aun teniendo en su poder el cordón de Melibea o a Melibea misma, no cesa en él su sentido de reverencia (VI, 222; XIV, 127). Menéndez Pelayo riñe a Fernando de Rojas porque en el *Tractado de Centurio* se rebajó a halagar la “carnal grosería” de lectores soeces pero, como en tantas otras ocasiones, Menéndez Pelayo escribió aquí demasiado de prisa para leer con atención el texto sobre el cual dictaminaba. En la *Tragicomedia* el amor de Calisto es todavía más amor de alma que en la *Comedia*. Calisto, antes de acercarse a Melibea, se detiene a acechar, por si sorprende una confidencia de amor (XIX, 191), admira su canto (XIX, 193 y sig., 195), y las palabras mismas con que exalta la urgencia de su goce no reflejan satisfacción animal, antes bien el anhelo insatisfecho que es su sublimación más altamente humana (XIX, 196). La piedra de toque para reconocer la naturaleza del amor de Calisto es su sueño (VI, 219) o recuerdo (XIII, 114; XIV, 137 y 139) de Melibea, aun después de poseída: el cotejo con las probables fuentes de estos pasajes (ver más adelante, pág. 340, y *Calisto, Antecedentes*, págs. 389 y sig.) demuestra cómo *La Celestina* desechó deliberadamente la representación del amor meramente físico. Nunca se ha escrito más dramático repudio de tal amor que en el interpolado acto XIV, donde el goce inspira amargo arrepentimiento, y es la “dulce ymaginación” lo que restaura el deseo.

Melibea, la primera en referirse sin melindre al lado lascivo del amor de Calisto (I, 34), de ninguna manera muestra inconsciencia moral o ciega sen-

y algunos episodios de *La Loçana andaluza*, donde sin duda la obscenidad es jocosa, para percibir el abismo que separa dichas páginas de las tres escenas aludidas de la *Tragicomedia*.

³³ *El Superhombre* . . . , pág. 229; aunque Menéndez Pelayo impugna esta opinión (pág. CVIII), de hecho se pliega a ella cuando páginas atrás (XVIII) caracteriza la pasión de los protagonistas como “no ciertamente inmaculada ni casta, pero sí vehemente y tierna . . . , que no sólo es impura llama de los sentidos, sino también amor de las almas y frenesí y delirio romántico, en que carne y espíritu padecen y gozan juntamente”. Ambos críticos concuerdan asimismo en opinar que Calisto y Melibea no muestran noción de pecado ni de remordimiento (*El Superhombre* . . . , pág. 230; *Orígenes* . . . , t. 3, pág. CXII); ya se ha visto que ésa es también la opinión de Croce.

sualidad, según pretenden los críticos citados. Una de sus claves trágicas es la de tener muy presente su deber moral hasta cuando su pasión la fuerza a atropellarlo (X, 54; XII, 93; XIV, 128 y sig.; XX, 212). Y, aunque después de la “cirugía” de Celestina, su entrega es total, no se entrega animalmente como tanta lúbrica heroína de *fabliau* o de *novella*. En un típico arrebató (XVI, 158 y sigs.), puede imponerse como única norma la sumisión absoluta a Calisto; de hecho, junto a él y ya después de muchas visitas amorosas, se envuelve en risueña ternura para resistirle con pudor (XIX, 195 y sig.).

Forma parte de la extraordinaria novedad de *La Celestina* en el tratamiento de los personajes bajos el que tampoco en ellos el amor sea enteramente físico. Sempronio se muestra siempre tierno y hasta caballeresco con Elicia (I, 37, 43, 61; VIII, 15, 17, 22; IX, 28, 39 y sig.), e increpa a su sarcástico colega con este sentimental reproche (VI, 210):

¡Maldeiente venenoso! ¿Por qué cierras las orejas a lo que todos los del mundo las aguzan...? Que sólo por ser de amores estas razones, avnque mentiras, las hauías de escuchar con gana.

Pármeno, el adolescente pintado en su despertar sexual, al volver, transportado, de su primera hazaña, no sólo se hace lenguas de la “hermosura de cuerpo” de Areúsa, sino también “de sus gracias... de su habla” (VIII, 15). Sosia no oculta su apetito al franquearse con Tristán (XIX, 188), pero en presencia de la cortesana “sálenle alas e lengua” para halagarla con frases conceptuosas (XVII, 170). Y ella, a su vez, ha de satisfacer su vanidad imaginando bravo, enamorado y sincero a su rufián, aunque harto le consta cuán otra es la verdad (XV, 143 y sig., 151, 153; XVIII, 183 y sig.). Pero es Celestina, la alcahueta, la zurcidora de virgos, la que puede provocar a lujuria a las duras peñas (I, 58 y sig.), quien, con castizo desenfado, proclama la naturaleza imprescindiblemente espiritual del amor cuando predica a Pármeno que lo mejor de la aventura erótica es su comentario (I, 107):

Alahé, alahé: la que las sabe las tañe. Éste es el deleyte, que lo ál mejor lo fazen los asnos en el prado.

La innegable espiritualidad del amor en *La Celestina* —a tono con la viva imaginación de los personajes, y consecuencia del influjo de la novela cortesana en la génesis de la *Tragicomedia*— es incompatible con la obscenidad, lo mismo que su sobria técnica, enemiga de todo recurso inorgánico, tampoco la admite como materia jocosa. En efecto: en *La Celestina* la obscenidad es resorte dramático que ahonda el trazado de los caracteres y la presentación directa, en acción, de varias escenas decisivas. Así lo prueba el examen de los pasajes pertinentes. Sempronio, desde el acto I, es el moralista cuya prédica está desmentida por su conducta (I, 43: “Haz tú lo que bien digo, e no lo que mal hago”); por eso, aunque neciamente sentimental en lo que concierne a su propio amor, es satírico y obsceno para juzgar el de Calisto (I, 44 y sigs.), el de la supuesta moza (I, 62) y el de Pármeno (VIII, 10 y sigs.). Intimidado por Celestina (V, 198), recalca con humor obsceno la despreciable condición de su adversa-

ria como para aminorar su peligro (XI, 77). Pármeneo, precoz y avisado, es como adolescente el más amigo de la ocurrencia obscena (I, 66, 67 y sigs., 70 y sig., 79, 92, 97, 98; VI, 205, 216) y, con procaces palabras, afirma su hombría ante el incrédulo Sempronio (VIII, 14). Por eso es el único personaje a quien Celestina —bien al tanto de esa flaqueza juvenil— aborda con una broma indecente (I, 95) que tiene por virtud poner en seguida a los dos en pie de intimidad.⁶⁴ Los chistes desvergonzados sobre Melibea y las doncellas en general (III, 137 y sig.) tienen una función defensiva, comparable a los sobredichos insultos de Sempronio (XI, 77), pues con ellos Celestina afirma ante su cómplice su maestría en el oficio y su superioridad sobre sus víctimas. Además, aquí lo mismo que en otros pasajes (VII, 256, 257, 258; IX, 28, 41), Celestina se refocila desinteresadamente con salidas escabrosas, como compensación senil de la lujuria que ya no puede satisfacer. En los criados fieles (Tristán y Sosia: XIV, 127 y sigs.; Lucrecia: XVI, 158 y XIX, 196 y sig.), el comentario obsceno con que asisten al amor de sus señores es, lisa y llanamente, envidia, no enconada sino muy normal, del hambriento al harto, según lo declaran sin dejar dudas (XIV, 128; XIX, 196: “¡Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquiándose por que la rueguen!”). De ahí que Sosia, con doble actitud paralela a la que observa Sempronio en el acto I, rechace zafiamente el sincero lamento de Melibea (XIV, 129) y acoja encandilado la añagaza de su moza (XVII, 171 y sigs.). Por una vez Areúsa alude con intención lasciva, según entiende Pármeneo (VIII, 8), a la cura prescrita para el mal de madre: en el acto previo, Rojas la muestra casi pudorosa; y Celestina no gasta sus bromas obscenas a solas con ella (o con Elicia) por atrevida que sea la conversación: las reserva, evidentemente, para excitar a Pármeneo (VII, 256 y sigs.). Por lo demás, es una de las mochas demasiado tímida e imaginativa, y demasiado interesada la otra para hacer gran caudal del amor meramente físico.

No es menos claro el sentido de las tres situaciones escabrosas que la *Tragicomedia* pone en escena. Desde el acto I, Celestina trata de atraerse a Pármeneo, el más sagaz y arisco de sus contrincantes; todavía en el acto VII la escaramuza continúa sin éxito, y Pármeneo hasta se muestra irritado por las historias infamantes que Celestina cuenta de su madre. Pero lo que no han podido lograr la dialéctica y la sugestión de Celestina, el ejemplo de Sempronio y la injusticia de Calisto, lo logra en un instante —y ésa es la razón de la presentación directa— el impacto brutal de los sentidos: la vista de Areúsa en su cama da por tierra con todas las reservas morales e intelectuales de Pármeneo. La escena marca una etapa decisiva de la acción y perfila el carácter de sus tres personajes: el adolescente ofuscado por la sollicitación erótica, la meretriz vacilante y pasiva, y la vieja, concedora de las debilidades de uno y otra, manejando resueltamente a ambos en su propio provecho, pero también gozándose en atizar el placer que ella no puede ya compartir. Paralelismos no casuales ofrece la escena de amor entre los señores. Sin aseverar, como Menéndez Pe-

⁶⁴ Dichos obscenos se encuentran en el acto I con frecuencia y crudeza inusitadas en los restantes. Lo cual corre parejas con el modo del “antiguo auctor”, menos animado y más escolástico, menos dramático y más satírico.

layo, que esta escena o la anterior sean precisamente inevitables, puede comprenderse que, siendo característico de la *Tragicomedia* pintar a las gentes en acción —Celestina en el tráfico de su casa, los criados en sus quehaceres—, era lógico que no escamotease el cumplimiento del amor al que se encamina la obra desde sus primeras líneas. La situación, no menos lúbrica que la de Pármemo y Areúsa, está expresada con curiosas divergencias. Si Pármemo enmudecía a la vista de la moza, Calisto redobla en frases a la vez apasionadas y llenas de eco literario, mientras a través de las quejas de Melibea y del comentario cínico de los sirvientes, percibimos la violencia del juego amoroso. También aquí se perfila nítidamente la individualidad de cada personaje: Calisto, impaciente y ufano de su triunfo al principio, luego silencioso; Melibea, presa sucesivamente de amor, temor, recato, pesar por la falta cometida y, al final, toda rendimiento y ansia de asegurarse al amado; Sosia, desdeñoso y duro; Tristánico, sensualmente excitado por envidia al amo, y vuelto en seguida a su habitual cautela. El *Tractado de Centurio*, al dilatar el desenlace por cinco actos, debía insertar otra escena de amor, pues para la trágica visión de la obra era fundamental la secuencia inmediata de goce y desastre, y esa solución se avenía muy bien con su complacencia en el arte de la geminación. En esta última escena de amor sólo la risueña protesta de Melibea y el despecho de Lucrecia insinúan el acto amoroso, y tras él no hay hastío sino renovada ternura: a diferencia del caso anterior, los caracteres de los amantes no se muestran aquí contrapuestos sino armonizados, como correspondiendo a una fase más madura de su pasión.

Así, pues, *La Celestina* sólo admite la obscenidad como resorte dramático y, alejada igualmente de la pudibundez victoriana y del erotismo biológico de nuestros días, la maneja con maestría nunca vista, en España o fuera de España. Por su extraordinaria originalidad no sorprende que éste, como otros aspectos en que la *Tragicomedia* hace tabla rasa de sus antecedentes, no haya sido estimado en su propia función. Imitaciones, traducciones y adaptaciones suelen pecar por carta de más o por carta de menos. En general, las imitaciones han sembrado a manos llenas los lances y relatos salaces,³⁵ mientras las traducciones y adaptaciones, desde el siglo XVI hasta el nuestro, se han empeñado en depurar el original; algunos arreglos no han podido resistir al prurito de agregar sales, señaladamente el de 1707 que, conforme al gusto de la Restauración inglesa, ha multiplicado los chistes desvergonzados, hasta en boca de Calisto. Es decir, que aun en los derivados donde persiste, la obscenidad pierde su valor de resorte

³⁵ Baste como ejemplo la imitación del diagnóstico de Areúsa (VII, 247 y sigs.) en la *Segunda Celestina*, págs. 221 y sigs., donde la protagonista palpa a la vieja Paltrana, madre de la enamorada, celebrando ante la hija los encantos de la enferma; luego cuenta lo sucedido al enamorado y, con reminiscencias de la citada escena de Areúsa, y de la descripción satírica que de Melibea hacen las mochas (IX, 32 y sigs.), le da su opinión sincera sobre los tales encantos de su futura suegra: verdad es que tampoco le ha ahorrado detalles sobre los achaques ginecológicos de su propia madre (pág. 181). El Profesor Bataillon observa fundadamente (“Résumé...”, pág. 10, y “Gaspar von Barth...”, 327 y sig.) que cuando Herberay des Essarts inserta en su traducción del *Lisuarte de Grecia* la primera escena del jardín (*Celestina*, XIV, 126 y sig.), adquiere ésta, debido al nuevo contexto, un regusto lúbrico que no posee en la obra de Rojas.

dramático para reasumir el valor, mucho más corriente y tradicional, de materia cómica, que puede insertarse en cualquier pasaje de la obra para provocar la carcajada de un auditorio poco exigente.

ERUDICIÓN

Tampoco ha sido examinada en su función artística la erudición, común a todos los personajes, bien que su censura es poco menos que obligada en la crítica de *La Celestina*.³⁶ Una actitud extrema —que emana de un concepto

³⁶ Véanse los ejemplos más característicos. Barth, pág. 306: “Parece que [este libro] sólo yerra en que, por insistir en todas partes en lo útil y provechoso, recuerda poco la consideración que merecen los personajes, según puede observarse sobre todo en Pármeno; Sempronio y Tristán, a quienes se atribuyen tales reflexiones y sentencias de ellas derivadas, que los más grandes filósofos no podrían ofrecerlas mejores. Celestina es caso distinto, ya que puede alegar como excusa su avanzada edad. Sin embargo, yo preferiría oír a semejante mujer cuando discurre sobre las alabanzas del vino o sobre cómo los sirvientes deben estafar a Calisto, más bien que cuando se le ponen en boca hasta sentencias teológicas”. Es muy probable que Moratín pensase eliminar o reducir el aparato erudito de *La Celestina*, cuando decía en los *Orígenes del teatro español*: “Tiene defectos que un hombre inteligente haría desaparecer, sin añadir por su parte una sílaba al texto”. Lista, *Lecciones...*, pág. 50): “Esta reflexión moral [contra su obscenidad] y la manía de ostentar erudición, filosofía e historia, es lo único que tacharemos a *La Celestina*”, juicio reflejado por Eduardo de Mier en su nota al *Diálogo de las lenguas [sic]* de Juan de Valdés (en *Orígenes de la lengua española* de Mayáns, ed. de Madrid, 1873, pág. 139): “Su defecto capital es la licencia que reina en toda ella, y en el estilo algunas pedanterías que hoy, a la verdad, nos deleitan sobremanera, porque son un rasgo histórico de la época”. Valera, *El Superhombre...*, pág. 233: “Si todos citan demasiado a los clásicos, largan a cada paso sentencias filosóficas y pedantean con inocente refinamiento, es tan propio defecto de aquella época que más que defecto parece gracia y primor, y presta al libro indeleble color temporal”. Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, se ha pronunciado muchas veces y en forma muy variada; transcribo sumariamente las principales opiniones agrupándolas por su contenido: reconoce el abuso de erudición (págs. XXX, XXXII, XLI) y cree que sus muestras son “pedanterías accidentales que pueden borrarse mentalmente” (pág. XXXIV), aunque más adelante asegura que las pedanterías “contribuyen al efecto cómico... y al delicioso carácter de época... mostrándonos cuáles podrían ser los estudios... de un bachiller...” (pág. CXVII; cf. XCVII); las sentencias se han intercalado para “prevenir todo escándalo” (pág. XXVI) y su profusión redime lo que puedan tener de abyecto personajes o situaciones (pág. XCII); a Celestina en particular, no se le puede negar sus provechosas disertaciones sobre “temas de buena lección” (págs. XCVI y sig.); por último, al estudiar las interpolaciones, Menéndez Pelayo tacha el incremento de refranes, pero elogia las sentencias agregadas (pág. XXIX). Azorín, *Los valores literarios*, Madrid-Buenos Aires, 1913, págs. 96 y 106: “Es de juventud *La Celestina* por su estilo, por su erudición intempestiva —al menos en boca de los criados... Toda esa larga relación de hierbajos, semillas y menjurjes [I, 72 y sigs.], si interesante históricamente, sabe a presuntuoso artificio: en este aspecto de la pintura de Celestina, como en la intempestiva erudición de los personajes de la obra, echamos de ver la mocedad del autor” (más certero, R. F. Giusti, artículo citado, pág. 15, ve la marca juvenil de Rojas en su visión pesimista del mundo). R. Menéndez Pidal, “La lengua en tiempo de los Reyes Católicos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1950, cuaderno XIII, pág. 17: “Las alusiones mitológico-históricas a la Antigüedad se hallan no sólo en el lamento de Pleberio, sino a veces en boca de la alcahueta y de los criados; ahora nace el tipo del sirviente docto que luego hace tanto papel en la comedia nacional y que sin duda también

normativo de la crítica, poco respetuoso de la individualización histórica de la obra de arte— consiste en descartar las muestras de erudición como excrescencias inorgánicas (Menéndez Pelayo, pág. XXXIV; quizá Moratín). Lo más frecuente es justificarlas con criterios extraliterarios: el de anticuario, que las paladea precisamente porque hoy saben a antigualla, a documento de la cultura del autor o de la época (Mier, Valera, Menéndez Pelayo, págs. XXVI y CXVII); el moralista, que destaca lo sano de sus máximas (Barth, Menéndez Pelayo, págs. XCII, XCVI y sig.); el psicológico, que ve en ellas alarde juvenil (Azorín). Paradójicamente, la única justificación literaria hace hincapié en su comicidad que, a buen seguro, no entraba en la intención de los autores (Menéndez Pelayo, pág. XCVII). En verdad, para el lector moderno, las abundantes citas, sentencias y alusiones mitológicas e históricas de *La Celestina* disuenan violentamente de la fuerza y vivacidad de su representación dramática. Es el caso que en la Europa de sus tiempos (y de mucho después), esa erudición era infinitamente menos chocante, pues en primer término, por ser el latín la base de la enseñanza, las sentencias, anécdotas y nociones mitológicas de los autores latinos no eran sólo mejor conocidas que hoy, sino que lo eran en una proporción incomparable con la que conservan en el mundo actual, orientado al aprendizaje práctico y científico, a las lenguas nacionales y modernas, aun en los países europeos más tradicionalistas.

Aparte la decadencia del cultivo de las letras grecorromanas del siglo xviii acá, especialmente dentro de la cultura hispánica, otro factor más importante todavía contribuye a la repugnancia del lector de hoy a la erudición de *La Celestina*. Hasta fines del siglo xviii, el hombre occidental exalta el esfuerzo humano, la razón, el saber y, en el arte, la maestría técnica, mientras a partir de esa época ha predominado el culto de la naturaleza, de lo afectivo, de la voluntad, de lo subconsciente, de lo biológico y, en el arte, el de la experiencia y de la inmediatez. De ahí que para el lector moderno la expresión sincera de los sentimientos y las reminiscencias eruditas sean incompatibles, separadas como están para él por el abismo que media entre vida y literatura. Pero antes del romanticismo, en un mundo que acataba la razón como la más alta guía de la conducta humana en todos los campos, y por eso respetaba el saber y admiraba el artificio en el arte, la lectura era una experiencia vital, la literatura ni se

tiene fundamento real en el criado del caballero estudiante en Salamanca. Esas citas histórico-clásicas, propias de toda la edad renacentista, aparecen pocas veces [*sic*] en boca de los personajes nobles". Bohigas, ed. citada, pág. XVIII: "Los colores más brillantes del habla popular corren parejas con sentencias extraídas del saber antiguo y con una erudición efectista, aunque fácil, que el autor de *La Celestina* repartió generosamente entre todos sus personajes... El primer Renacimiento padeció mucho de la pedantería erudita". Samonà, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*, pág. 9: "También la erudición es todavía un revestimiento usado las más de las veces sin madurez, como lo demuestra la presencia de las alusiones clásicas en todo tipo del discurso. Su empleo debería avalorar máximas y conceptos de los humanistas neófitos pero, en general, es puro pretexto para ennoblecer o exaltar el período con nombres latinos célebres, de lo que resulta, por lo contrario, una fastidiosa pesadez. Hasta en los casos de mayor intimidad y forma más refinada, queda la duda de si el autor ha dicho una sentencia o hecho una reflexión moral porque de veras ha sentido necesidad de expresarla o sólo para tener modo de citar a un inspirador clásico...".

B. RASGOS COMUNES A LOS CARACTERES

oponía ni se subreñadía a la vida y, en consecuencia, la reminiscencia erudita no implicaba esterilidad de pensamiento, pobreza emotiva o insinceridad. Para el lector moderno, el llamado a Lucina y alusión al mito de Diana y Endimión en la *Égloga I* de Garcilaso, a propósito del parto que costó la vida a doña Isabel Freyre, es un perifollo libresco, frío y casi cruel, frente a la dignidad biológica de la muerte de la parturienta. Para Garcilaso, cuya sinceridad y amor a doña Isabel no pueden ponerse en duda, eran la dignificación artística de una miseria humana casi grotesca, si se recuerda que en la Edad Media y hasta en el Siglo de Oro, la maternidad constituía principalmente materia cómica.³⁷ Del mismo modo, la alusión a la anécdota de Seleuco y Erasítrato y a la fábula de Píramo y Tisbe (I, 35 y sig.) no son intempestivo alarde erudito en la queja amorosa del protagonista. Las palabras de Calisto (VI, 219): “En sueños la veo tantas noches...” trasuntan tal inmediatez de experiencia que el lector moderno se estremece al verlas yuxtapuestas a los casos, pedantescos para él, de Alcibíades y Sócrates. Pero si Fernando de Rojas, apuntando a un rasgo sobresaliente de su personaje (cf. *Calisto, Literatura*, podía enlazar en una misma intuición aquella experiencia y este retazo de lecturas, ¿no estamos ante la mejor prueba de que oponer aquí vida y literatura es proyectar anacrónicamente en siglos pasados una circunstancia cultural peculiar del nuestro? Como contraprueba, vale la pena recordar que ni Juan de Valdés, ni Gaspar de Barth, ni James Mabbe tienen una palabra de censura para la “inefable pedantería” (Bohigas) de *La Celestina*, y que ambos traductores aumentan considerablemente el número de referencias mitológicas. La erudición de la *Eufrósina* “embiste y repele” a su sabio editor actual, pero el lector del siglo XVII anota con elogio: “esta comedia es más docta . . . que la maldita *Celestina*” (ed. citada, págs. VIII y XV).

La erudición, condenable a ojos del lector moderno como intrusión libresca, lo es también como aditamento irreconciliable con el ideal artístico de realismo verosímil que ha presidido a la creación de *La Celestina*, siendo particularmente ofensivo el hecho de que sentencias, citas, anécdotas y mitología anden distribuidos “generosamente entre todos sus personajes”. En estrictos términos

³⁷ Véase “Dido y su defensa en la literatura española”, en *Revista de Filología Hispánica*, IV (1942), 248 y sigs., y *Los padres*, n. 16. El crecido número de alusiones a la lectura, en boca de nobles y villanos (I, 45, 47, 101; II, 117; IV, 171; XII, 85, 86; XVI, 160; XX, 213), muestra cómo los autores de la *Tragicomedia* integran naturalmente la lectura erudita en la vida, lo cual es tan inconcebible hoy día que todas las adaptaciones que conozco, salvo el *Interlude*, coinciden en suprimirlo. Para el papel de la erudición clásica en el Siglo de Oro es muy instructivo *Rinconete y Cortadillo*, a cuyo autor no puede imputarse pedantería. Si en nuestros días alguien crease tal aguafuerte del hampa, ¿explicaría la conversión moral del ratero Rinconete alegando en primer término que le repugnaba oír cómo los delincuentes deformaban por ignorancia latinismos y nombres clásicos? No es que estemos aquí ante la literatización de la vida, sino ante una situación cultural que hoy ha sido totalmente reemplazada por otra. Un delincuente o una perdida de hoy, que difícilmente sepan nada de la roca Tarpeya y de los tigres de Hircania, pueden emplear con el mismo sobretono afectivo, con la misma espontaneidad, expresiones como “bomba atómica” o “velocidad supersónica”, y a buen seguro no por alarde erudito ni por penetración ontológica entre la vida y las ciencias físicas, sino porque en nuestros días tales expresiones están “en el aire” como hasta el siglo pasado lo estaban las alusiones clásicas.

realistas sería admisible la erudición de Calisto, la de Sempronio, quien asume con frecuencia el papel de ayo, y hasta la de Pleberio y Melibea, a cuya instrucción alude explícitamente Rojas (XX, 213), pero no la del hijo de la Claudina, ni la del mocito Tristán ni menos que ninguna la de Celestina. Pues si el influjo del ambiente universitario o cortesano (Menéndez Pelayo, pág. XLI; Menéndez Pidal, págs. 15 y 17) podría explicar la pedantería personal de los autores, de ningún modo resuelve la incongruencia artística de una obra realista que prescinde cuidadosamente de Universidad y Corte, pero donde los sirvientes rebosan erudición y donde encaja a Aristóteles, Virgilio, Séneca y los Evangelios la vieja alcahueta que zurce “siete virgos por dos monedas” (XI, 77).³⁸ La única explicación satisfactoria para la erudición de *La Celestina* (así como para la de la comedia del Siglo de Oro y la del teatro isabelino) es la de Croce en su citado estudio, pág. 219, quien, a propósito del general “esplendor de la prosa”, de la elocuencia y erudición de todos los personajes en todo momento, compara ese desafío a los preceptos del realismo con la adopción de la forma métrica. En efecto: la erudición no es sino un aspecto del lenguaje refinado de todos los personajes, el cual es una convención artificiosa y placentera, análoga a la de que todos los personajes de la comedia del Siglo de Oro hablen en verso y la de que todos los personajes de una ópera hablen cantando. Las reiteradas protestas de nuestra época contra el artificio de la ópera y del drama en verso, so pretexto de que destruyen la ilusión dramática, son el equivalente exacto de las censuras contra lo pedante y frío de la erudición en *La Celestina*.³⁹ El lector para quien la única o la preferible repre-

³⁸ Lo mismo sucede con el *Lazarillo* y sus citas de Plinio y Cicerón. En términos de realismo, la erudición que podían tener Celestina y los sirvientes es la que en la citada novela de Cervantes ostentan la Cariharta y Maniferro con su “marinero de Tarpeya”, su “tigre de Ocaña”, su “Judas Macarelo” y su delicioso excursu mitológico sobre la Araúz y el Marión; en cuanto a la superioridad de Rinconete, Cervantes se empeña en explicar dentro de la novela que era “aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía vn buen natural, y como auía andado con su padre en el exercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje...” La comedia del Siglo de Oro no vierte mucha luz sobre este aspecto de *La Celestina*; su texto no ofrece el menor asidero para la conjetura de que la pedantería de Sempronio tiene su “fundamento real en el criado del caballero estudiante en Salamanca” y su heredero en el gracioso de la comedia, ni Salamanca es explicación plausible de la erudición de Melibea, Celestina y las damas y terceras cultas, nada excepcionales en aquel género literario. En rigor, Sempronio y Melibea, caracteres muy matizados, han influido poco y nada en el gracioso y la dama de la comedia; en ésta las reminiscencias de *La Celestina* son casi siempre jocosas: la erudición que la comedia ostenta no es legado de *La Celestina*, sino requisito que reclamaba la cultura general de su siglo.

³⁹ Recuérdense las juiciosas observaciones de H. Hauvette, *Boccace*, Paris, 1914, pág. 153, acerca de la ornamentación mitológica de la *Fiammetta*: “Pero ¿en qué se basa la afirmación de que la reminiscencia clásica no era para Boccaccio la expresión más natural, más espontánea y hasta la más apropiada al gusto de su tiempo? Los innumerables lectores de la *Fiammetta*, del siglo xiv al xvi, no parecen haber compartido los escrúpulos de este censor, que ha erigido su impresión y su gusto personal en reglas cuya aplicación debe ser universal e infalible”. Hauvette se refiere a Francesco De Sanctis, y su afirmación de que Boccaccio es “incapaz de hallar la forma que conviene al contenido de su libro, porque la toma de los antiguos, en lugar de ponerse en comunión directa con su tema y de expresar naturalmente sus impresiones frescas, tal como se le presentan”. El juicio de De Sanctis,

sentación artística de una meditación interior es la de los monólogos del *Ulysses* no halla más artificiosos que los soliloquios en verso de Segismundo, los soliloquios en prosa de Calisto, cuajados de sentencias y reminiscencias y, dentro de éstos, no son más rebuscados ni inverosímiles los recuerdos eruditos que las cadenciosas frases todas cabales, todas asociadas con impecable raciocinio y enlazadas con perfecta musicalidad. Como apunta Croce, la erudición de *La Celestina* es un aspecto de su estilo. La singularidad, realísticamente inverosímil, de que todos los personajes (menos Crito y sus cuatro palabras), hablen con copia de sentencias y refranes, y muchos con citas y ejemplos, históricos y mitológicos, prueba de manera irrefutable que se trata de un fenómeno estilístico esencial —no “pedanterías accidentales que pueden borrarse mentalmente”—, por el que *La Celestina* enlaza orgánicamente con la tradición retórica medieval y su culto de la amplificación.

El accidente histórico de que el lector moderno prefiera la enumeración pintoresca a la mitológica y el refrán a la cita de Séneca, o de que desde el punto de vista de la representación realista aquéllos sean menos chocantes en boca de alcahueta y sirvientes, oculta el hecho fundamental de que todos tienen idéntica función estilística. Copiosas enumeraciones concretas, refranes, sentencias —no siempre es clara la frontera entre unos y otras—, citas, ejemplos históricos y mitológicos, fábulas de bestiario son todos materiales puestos al servicio de la amplificación, que la prosa artística medieval practica asiduamente, pues tan bien satisface su goce verbal y su inherente didactismo.⁴⁰ Por

como el de Menéndez Pelayo, quien define la *Fiammetta* como “un tejido de declamaciones y pedanterías” (*Orígenes . . .*, t. 3, pág. LXXXVI), carece de sentido histórico. Hoy puede sonar a insincera la estudiada cadencia con que *Fiammetta* y su amante exhalan sus quejas, y pueden parecer frías las largas imágenes, los prolijos apóstrofes, los acumulados ejemplos de mitología e historia clásica, pero no lo eran en el siglo xiv italiano ni en el xv español, que saboreaban con delicia el juego de la amplificación y que, al expresarse en estilo noble, echaban mano con toda naturalidad al caudal prestigioso de los modelos latinos. Cada edad tiene su lengua noble, más o menos alejada de la usual, determinada por sus condiciones de cultura, y que resulta convencional e inadecuada al lector de otras edades cuando la examina sin ajustar su visión cronológica. Por lo que al sentimiento atañe, no es menos vivo el amor a la naturaleza expresado en la *Fiammetta* con términos mitológicos (retorno de la primavera, al comienzo del cap. VII) que el vertido en las sencillas palabras de Melibea (el huerto a la noche, XIX, 194) —si bien éstas se conforman más al gusto literario de los siglos xix y xx—, como no lo es, dentro de la *Tragicomedia*, el retrato “directo” de Melibea (I, 54 y sigs.) que el retrato con referencia mitológica continua (VI, 226 y sig.). Por lo demás, la *Fiammetta* comparte con *La Celestina* la convención de poner en boca de personas humildes, lenguaje artificioso, aforístico y erudito.

⁴⁰ Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, pág. LXXXVII: “Aquellas enumeraciones sonoras y pintorescas del *Corbacho*, tan intemperantes como las de Rabelais, sólo una que otra vez se encuentran en *La Celestina*”. De hecho, la enumeración es frecuentísima. Sempronio recita sus autoridades, las tachas de las mujeres y las contradicciones de su conducta (I, 47 y sigs.); las melancolías del enamorado y los pasatiempos que requiere (II, 116); sus actos de galán (IX, 36 y sig.). Pármeneo alinea las ocasiones, animales y oficios que aclaman a *Celestina* (I, 67 y sigs.); sus habilidades, aparejos, requisitos y brujerías (I, 71 y sigs.). *Celestina* ensarta inagotablemente los placeres de los mozos (I, 104); las astucias de las enamoradas (III, 138); las mercancías para embebeocar doncellas (III, 139); los agujeros reconfortantes (IV, 156 y sig.); los achaques de la vejez, expresados en imágenes (IV, 164

su estilo amplificatorio, *La Celestina* se sitúa en la castiza cadena que va desde San Ildefonso de Toledo, *ordine synonymorum perflorentem*, como dice el Pance, hasta la prosa riquísima de fray Antonio de Guevara, pasando por la del Arcipreste de Talavera, biógrafo y traductor de San Ildefonso. Desde su punto de vista muy personal, Juan de Valdés podía tachar “el amontonar de vocablos algunas veces tan fuera de propósito como *magnificat* a maitines”: el éxito de Talavera, de Rojas y de Guevara muestra que, a la inversa de lo que hoy sucede, el gusto general, dentro y fuera de España, no compartía ese ideal escueto. Y es claro que semejante prosa tradicional, amiga de la repetición, del paralelismo, del contraste, de buscadas simetrías, de similitudines y rimas que apoyen sus correlaciones de conceptos, no refleja el habla universitaria ni la palaciega. Posiblemente los cortesanos la acogieran, rindiendo tributo a ésta como a otras modas literarias; en rigor, representa el último término de un proceso medieval, y cae en desuso cuando el estudio y mejor comprensión de la latinidad clásica abren otros rumbos.⁴¹

y sigs.); los animales piadosos (IV, 176 y sig.); las disimulaciones de las doncellas (VI, 208); los servicios de “una vieja conocida” (VII, 231); las medicinas para la madre (VII, 249); las tachas del número uno (VII, 253 y sig.); las virtudes del vino (IX, 29 y sig.); los actos que dejan de hacer los enamorados (IX, 38); las dádivas de sus tiempos de prosperidad (IX, 48); los remedios alegóricos (X, 59). Calisto enumera las gracias de Melibea (I, 54 y sigs., VI, 209 y sig. y los tormentos que se inflige el resto de las mujeres por igualarla, VI, 226 y sig., XIV, 139); Melibea pasa revista a los peligros que acechan a Calisto (XIV, 124), a las enamoradas culpables (XVI, 161), a los hijos crueles (XX, 208 y sig.), a los daños causados a la ciudad por la muerte de Calisto (XX, 211). Sosia detalla a los madrugadores (XIV, 130); una moza, los regalos que ha dado a su rufián (XV, 142); la otra, sus afeites y galas (XVII, 167); el bravo, las prendas de su ajuar (XVIII, 179 y sig.) y los géneros de muerte que administra (XVIII, 183); el padre repasa los engaños de la vida, expresados en imágenes de Petrarca (XXI, 219 y sig.), los que perdieron a sus hijos (XXI, 221 y sigs.) y las víctimas de amor (XXI, 227). Para apreciar la diversidad del material y la identidad del procedimiento, compárense los siguientes ejemplos de ampliación: *a*) por refranes: “No hay cosa más perdida, hija, que el mur que no sabe sino vn horado . . . Vna alma sola ni canta ni llora; vn solo acto no haze hábito”, etc. (VII, 253); *b*) por citas: “Por ellas es dicho: «Arma del diablo, cabeça de pecado, destruyción de parayso». ¿No has rezado en la festiuidad de Sant Juan, do dize: «Las mugeres e el vino hazen los hombres renegar»; do dize: «Esta es la muger . . .?»” (I, 49 y sig.); *c*) por sentencias: “E el que está en muchos cabos, está en ninguno. Ni puede aprouechar el manjar a los cuerpos que en comiendo se lança, ni ay cosa que más la sanidad impida que la diuersidad e mudança e variación de los manjares”, etc. (I, 100); *d*) por ejemplos históricos y mitológicos: “Bursia, rey de Bitinia, sin ninguna razón . . . mató a su propio padre. Tolomeo, rey de Egypto, a su padre e madre e hermanos e muger . . . Orestes a su madre Clitenebra”, etc. (XX, 208 y sig.); *e*) por ejemplos de bestiario: “Porque sería semejante a los brutos animales, en los quales avn ay algunos piadosos, como se dize del vnicornio, que se humilla a cualquiera doncella. El perro, con todo su ímpetu e braueza, quando viene a morder, si se echan en el suelo no haze mal: esto de piedad. ¿Pues las aues?”, etc. (IV, 176 y sig.). Samonà, pág. 11, aunque extremando la distancia entre el material erudito y el popular de *La Celestina*, reconoce su función idéntica al analizar casos como IV, 165, 170, 174, en que sentencias y refranes se codean (pág. 195).

⁴¹ Las similitudines y rimas al final de la frase pululan en *La Celestina* en labios de personajes diversos, del primero al último acto, tanto en el texto primitivo como en el *Tractado de Centurio*; sólo en las adiciones sueltas son muy escasas (XIV, 124 y sig.: rimas en *-ido* y *-ea*). Véanse los siguientes ejemplos. Calisto: “En dar poder a natura que de tan

No es que los autores de *La Celestina* adoptasen el estilo amplificatorio por ser incapaces de concisión: los diálogos de complicidad (X, 66), algún aparte de Lucrecia (X, 68), las réplicas de Sosia al anunciar la muerte de sus compañeros (XIII, 116 y sig.), las quejas de Melibea (XX, 204), destacan por su preñada brevedad. Pero, en general, los autores no persiguen la expresión sucinta ni el dicho epigramático, y sin duda no por sujeción servil al estilo en boga o por desatinado "amontonar de vocablos". Si a pesar de la evidente semejanza de sus recursos, la prosa de *La Celestina* difiere tanto en calidad de la de Talavera y la de Guevara es, creo yo, porque sus autores, al adecuar los viejos esquemas comunes a su original visión del mundo, les insuflaron nuevo sentido. Ya se ha visto el caso de la *gradatio* de San Ildefonso (cf. *Motivación*, final), transformada en la serie consecutiva, íntimamente característica del pensar de la *Tragicomedia*. La avidez de los autores por aprehender la realidad concreta, su repugnancia a tipificarla y su deleite en sugerir su inagotable diversidad casaban mejor con el enfoque múltiple de la ampliación, atenta a expresar el mayor número posible de facetas de cada objeto, que no con el *mot juste* que aspira a nombrar su esquematizada esencia. No hay *mot juste*

perfeta hermosura te dotasse e fazer a mí inmérito tanta merced que verte alcançasse e en tan conueniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiesse" (I, 32); "Yré como aquel contra quien solamente la aduersa fortuna pone su estudio con odio cruel" (I, 34); "Porque conozco tu mucho saber, que en todo me pareces más que muger" (VI, 214); "No dexaré de complir el mandado de aquella por quien todo esto se ha causado. Que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron" (XIII, 121). Sempronio: I, 53; VIII, 16 y sig., 18 (en diálogo con Pármeno), 19 (en diálogo con Calisto). Pármeno: I, 68, 70, 71, 75; II, 125; VII, 235; VIII, 11. Celestina: III, 139; IV, 162; VII, 236, 244; X, 65; XII, 106. Melibea: IV, 177; XII, 90; XX, 205, 210. Areúsa: IX, 35, 43; XV, 148, 149, 153. Elicia: XV, 148; XVII, 175. Tristán: XIV, 128; XIX, 189. Centurio: XVIII, 181. Sosia: XIX, 188. Lucrecia: XIX, 197, 202. Pleberio: XXI, 219. Para mayor adorno, las frases marcadas con rima presentan a veces ritmo definido, generalmente de arte mayor, como puede verse en los ejemplos citados. Sorprende la afirmación de Menéndez Pidal, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos", pág. 16: "La verdadera prosa rimada, muy del gusto del *Corbacho*, ofrece pocos casos en Rojas... y no son ornato literario... sino estilo realmente usual en la conversación de las damas y caballeros de aquel tiempo...". En lo que concierne a la prosa rimada en *La Celestina*, su abundancia es innegable, si bien en frecuencia y modo muestra, comparada con el *Corbacho*, la medida que resalta siempre que se la coteja con sus precedentes formales. En cuanto a la prosa rimada como trasunto de la conversación palaciega, con toda deferencia a la opinión de Menéndez Pidal, creo necesario tener en cuenta el "realzamiento del lenguaje cotidiano" (en palabras de Azorín, *Los valores literarios*, pág. 91, al comentar el estilo de Calisto) obligatorio en toda obra de arte anterior al realismo costumbrista del siglo XIX. Menéndez Pidal aduce *El cortesano* de don Luis Milán como testimonio de que las damas y caballeros de la corte virreinal de Valencia hablaban en frases rimadas; pero, ¿es seguro que *El cortesano*, para nosotros valioso únicamente como obra documental, no haya sido para su autor obra artística y, en consecuencia, no ajena al "realzamiento del lenguaje cotidiano"? Como embellecimiento literario, la prosa rimada perduró bastante: todavía la *Comédia Eufrosina*, impresa en 1555 —redactada, según E. Asensio, pág. LXV, entre 1542 y 1543—, subraya la superioridad del verso sobre la prosa, alegando que los más pulidos prosistas *trabalharão por lhe acabar as clausulas em metro* (III, 2, pág. 180), que Ballesteros y Saavedra traduce: "Trabajarán por acabar las cláusulas en consonante". Y a mediados del siglo XVI se sitúa el auge de la prosa de fray Antonio de Guevara, muy recargada de similitudines y rimas.

—viene a decir el “amontonar de vocablos” de *La Celestina*— porque no hay objetos simples y únicos, sino una realidad infinitamente variada, fluida y en perpetuo conflicto.

Por eso mismo —por servirse de un recurso predilecto de la retórica medieval no rutinariamente, sino para reflejar su peculiar visión de la realidad—, el estilo de *La Celestina* no mira hacia atrás, aunque su atavío amplificatorio sabe hoy a cosa trasañeja. En verdad, su estilo es una tentativa de moderación y equilibrio. Por una parte, enlaza sin ruptura con la prosa prerrenacentista visible ya en muchas páginas de Juan de Mena⁴² y apuntando a mayor claridad, a ornato retórico menos manifiesto y abundante. Comparada con la prosa artística, de Villena a Guevara, con razón la de *La Celestina* fue ponderada por Juan de Valdés como la más natural, propia y elegante. Por otra parte, *La Celestina* entronca con el estilo popular por primera vez recreado en el *Corbacho*, pero también en esta dirección se sujeta a medida, si bien no se han percatado de ello los críticos de nuestros días por la desmedida afición a todo lo popular. Pues aunque presenta los más bajos ambientes, y algunas veces sugiere los modismos del hampa (XVIII, 183, 184), de hecho los ha evitado, precisamente cuando por los mismos años o muy poco después Rodrigo de Reinoso (cf. ed. de J. M. de Cossío, Santander, 1950, págs. XIV y sig.) y el autor de la *Comedia Thebayda* introducen con gran éxito la germanía en la literatura. Asimismo ha prescindido del uso de dialectos, explicable en *La Venexiana* por su verismo local, y que constituye un fácil elemento de comicidad en el teatro de Juan del Encina y en algunas imitaciones como la *Tercera Celestina* y las comedias de Jaime de Güete. Una fórmula de equilibrio, en que los autores se alejan de viejos ideales, todavía predominantes en lo cuantitativo, para abrazar otros nuevos, tímida pero significativamente eficaces, caracteriza todos los aspectos del estilo de *La Celestina*, la erudición entre ellos.

Por lo común, la Antigüedad es para la *Tragicomedia* un repositorio didáctico. El caso más neto es el uso de la referencia mitológica e histórica como clasificador lógico —arquetipo en que se subsume la experiencia particular, o su variante, el término elativo para encarecerla. Calisto anhela que Pleberio sea tan piadoso como Seleuco, para no padecer el fin de Píramo y Tisbe (I, 36). Cuando Pármeno acota: “Trobando está nuestro amo” (VIII, 18), Sempronio se niega a incluir a Calisto en la categoría de los poetas repentistas, representada por dos ilustres antiguos:

El gran Antípater Sidonio, el gran poeta Ouidio, los cuales de improviso les venían las razones metrificadas a la boca. ¡Sí, sí, désos es! ¡Trobará el diablo! Está deuanearo entre sueños.

Celestina, para ponderar ante Melibea las “dos mill” gracias de Calisto, enumera los parangones alcanzados o sobrepasados (IV, 185 y sigs.):

⁴² Menéndez Pidal, “La lengua en tiempo de los Reyes Católicos”, pág. 15: “Como el verso de Jorge Manrique frente al de los poetas de Juan II, la prosa de *La Celestina* representa un gran cambio frente a la prosa retoricista, aunque no tan radical. Es obra de transición a la sencillez”. Sobre el comienzo de esa evolución en Juan de Mena, véase *J. de M., poeta del Prerrenacimiento español*, págs. 147 y sigs.

B. RASGOS COMUNES A LOS CARACTERES

en franqueza, Alexandre; en esfuerço, Etor... Fuerça e esfuerço, no tuuo Ércules tanta... Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso... Tañe tantas canciones e tan lastimeras que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador e gran músico Adriano... Siendo éste nascido, no alabaran a Orfeo.⁴³

Es ésta una práctica típica de la literatura medieval erudita, bien ilustrada en el *Libro de Alexandre* (ed. R. S. Willis, cs. 1874c y sigs.):

non auíe çerca della [la reina de las Amazonas] nul presçio Filomena,
de la que diz Ouidio vna grant cantilena...

Tanto auíe la nariz a razón afeytada
que non ha Apelles de rreprender la en nada...
los sus enseñamientos non los sabría contar
Orfeus, el que fizo los árboles cantar.

Cuando en el siglo xv Castilla se asoma a la renacida Antigüedad, dicha práctica invade la poesía culta; la adoptan a porfía Francisco Imperial, Fernán Pérez de Guzmán, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Gómez Manrique y Jorge Manrique en la única página de las *Coplas* caducada para el gusto de hoy:

En ventura Otauiano,
Julio César en vencer
y batallar,
en la virtud Africano,

⁴³ Cf. también I, 40: el fuego amoroso de Calisto es mayor que el incendio de Roma por Nerón; I, 45: Sempronio compara irónicamente a su amo con Nembrod y Alejandro y su tentativa (procedente de la leyenda semítica) de escalar el cielo; Mabbe substituyó esta alusión no clásica por una conocida anécdota (*Why, Alexander the Great did not onely think himself worthy the dominion of one onely, but of many worlds*); I, 45: amores viles de mujeres ejemplificados con el de Pasífae con el toro y el de Minerva con Vulcano (cf. O. H. Green, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, 470-474); I, 56: Melibea más hermosa que Venus; VI, 214: Celestina no inferior a Adelaida, dama toscana cuyos vaticinios recuerda Petrarca, *Rerum memorandarum*, IV, 4, 9; VI, 218: su mediación es más rápida que la de Venus en el canto I de la *Eneida*; VI, 219: los sueños de Calisto se comparan con los sueños fatídicos de Alcibiades y Sócrates, asimismo registrados en el libro IV, 3, 9 de las *Rerum memorandarum*; VI, 226: Melibea es más hermosa que las heroínas de la guerra de Troya; VIII, 23: Pármeno desea a Calisto la malaventura de Lucio en la novela de Apuleyo, apuntada en las *Inuectiuæ contra medicum quemdam*, II, 17, de Petrarca; X, 56: Melibea espera de Celestina la cura con que Alejandro sanó a Tolomeo según *Rerum memorandarum*, IV, 3, 22; XIII, 121: Calisto adoptará la conducta de Ulises en la leyenda posthomérica, también recordada en *Rerum memorandarum*, III, 1, 2; XIV, 134: las leyes de Dracón y las justicias romanas (págs. 135 y sig.) explican la ejecución de Sempronio y Pármeno; XVI, 160 y sig.: las enamoradas culpables de la Antigüedad condonan la culpa de Melibea; XX, 208 y sigs.: los hijos crueles con sus padres, citados en *De remediis utriusque fortunæ*, I, 52, hacen menos odiosa la crueldad de Melibea; XXI, 221: el dolor de Pleberio no puede equipararse con el de los padres que perdieron a sus hijos y que enumeran las *Epistolæ familiares*, XII y XIII, de Petrarca; XXI, 227: Calisto y Melibea son víctimas de amor, a igual título que las mencionadas en la *Fiammetta*, I. En lo interpolado quizá pueda columbrarse un leve intento de mayor propiedad realista, pues las alusiones eruditas se hallan exclusivamente en boca de los personajes nobles Calisto, Melibea y Pleberio.

Anibal en el saber
y trabajar, etc.

Todavía el Siglo de Oro perpetúa este uso conceptual de la alusión erudita, si bien rara es la vez en que no se vislumbra a la par la complacencia estética en el mito.⁴⁴ Ya en los citados poetas del Prerrenacimiento, y muy señaladamente en Juan de Mena, comienza la consideración estética de la alusión antigua en fugaces notas pintorescas, en el uso sistemático de la perífrasis erudita y en el cultivo no docente de la fábula mitológica. *La Celestina* apenas se aventura por estas nuevas sendas, pero no cabe duda de que ha seguido el ejemplo de Mena en valerse de varios libros antiguos como de fuentes artísticas y no —o no exclusivamente— como de repertorios doctrinales. Por ejemplo: varias son las sentencias tomadas de la *Eneida* (véase Castro Guisasaola, pág. 64), pero asimismo está tomada de ella la sentida frase, nada sentenciosa, con que la moza libre compadece el encierro de las sirvientas (IX, 42: “ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios de amor”; *Eneida*, IV, v. 33: *nec dulcis natos, Veneris nec præmia noris*²) y la condena de la fatal avaricia de Celestina (XV, 146: “con sacrílega hambre”; *Eneida*, III, v. 57: *auri sacra fames*; cf. V, 198: “¡O cobdiciosa e auarienta garganta!”, y XII, 110: “garganta muerta de sed por dinero”, donde Sempronio recuerda esas palabras de Virgilio a través de su reelaboración en el *Laberinto*, 99f: “de bienes ajenos golosa garganta”). Ovidio ha suministrado unas pocas sentencias (ver Castro Guisasaola, págs. 69 y sigs.), pero también ha inspirado el encarecimiento de Celestina (I, 110: “la obra sobrepaja a la materia”; *Metamorfosis*, II, v. 5: *materiam superabat opus*); ha brindado el denso hemistiquio *spe noctis uiuere dices* (*Amores*, I, 11, v. 13) casi traducido en las palabras de Melibea (XVI, 162: “Todos los días encerrado en casa con esperanza de verme a la noche”) y decisivo para el soliloquio de Calisto (XIV, 137: “No quiero otra honra ni otra gloria . . . De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce . . .”); y es muy probable, como apunta Castro Guisasaola, pág. 74, que las recomendaciones de la moribunda Tisbe a sus padres (*Metamorfosis*, IV, vs. 151 y sigs.) se reflejen en las de Melibea a Pleberio. También ofrece *La Celestina* la singular novedad de recrear artísticamente un pasaje

⁴⁴ De los infinitos casos que pudieran citarse, basten estas pocas muestras: Camoens, *Oda VIII*, prueba lo ineluctable del amor con el ejemplo de Aquiles, Salomón y Aristóteles; Herrera en el soneto “Pura, bella, suave Estrella mía . . .” define su conducta por las fábulas de Atis, Endimión y Pan. Lope, en su teatro, recurre muy a menudo a este empleo lógico de los mitos, evocando a la vez su belleza y contenido afectivo. En *El castigo sin venganza*, por ejemplo, hay varias alusiones mitológicas triviales (I, 9: Júpiter, Faetonte; II, 11: Troya, Labán, Tántalo; II, 13: la manzana de la discordia; III, 1: Ulises, el ave Fénix, Aquiles, Circe, Medusa, etc.), pero a la vez un uso muy emotivo en los momentos de mayor tensión dramática. Así, Federico insinúa a Casandra su amor imposible con los ejemplos de Faetonte, Ícaro, Belerofonte, Sinón y Jasón, y Casandra le alienta con los de Venus y Diana (II, 7). Más adelante, Casandra se declara contando la anécdota de Antioco y Estratonice (II, 16). A su vez, el Duque, enterado de su deshonra, encasilla su desgracia y su culpa en la historia de David: “Ésta fue la maldición / que a David echó Natán: / la misma pena me dan, / y es Federico Absalón . . . El vicioso proceder / de las mocedades mías / trujo el castigo y los días / de mi tormento, aunque fue / sin gozar a Bersabé / ni quitar la vida a Urías” (III, 10).

didáctico de Petrarca, pues la enumeración de los ruidos molestos en la *Epistolaris præfatio* del *De remediis utriusque fortunæ*, libro II, es el indudable punto de partida de la aclamación de la naturaleza y el hombre al paso de Celestina (I, 67 y sig.).⁴⁵ Más importante es la recreación extensa de varias fuentes antiguas. Aparte el influjo de Plauto y sobre todo de Terencio en la técnica teatral y la imitación concreta de algunas situaciones (por ejemplo, *Asinaria*, vs. 249 y sigs. y *Celestina*, IV, 153 y sigs.; *Eunuchus*, vs. 549 y sigs. y *Celestina*, VIII, 8 y sig.), baste recordar que la magia de Celestina y, sobre todo, su conjunto es un homenaje al arte antiguo, particularmente al de la epopeya, que el coloquio entre Melibea y la vieja en el acto X sigue de cerca una escena célebre del *Hipólito* de Eurípides, y que los manejes de Melibea para disponer su muerte (XX, 205 y sigs.) están calcados sobre los de Dido en el canto IV de la *Eneida* (ver más adelante, *Melibea*, pág. 446). Una vez más, pues la *Tragicomedia* enlaza claramente con una vetusta tradición literaria, aunque a la vez, y sin estrepitosa ruptura, se aleja de ella con rumbo nuevo.

Pero los autores de *La Celestina* no se contentaron con el uso de la erudición

⁴⁵ Gilman, *The art of "La Celestina"*, págs. 169 y 247, ha señalado el contacto, contraponiendo unas líneas del pasaje del acto I y las correspondientes de Petrarca en la versión de Francisco de Madrid (llevada a cabo en el primer lustro del siglo XVI, según A. Farinelli, *Italia e Spagna*, t. I, Turín, 1929, pág. 5, nota) quien, a mi parecer, muestra a su vez, influjo de este pasaje de *La Celestina*. No comprendo cómo Russell, "The art of Fernando de Rojas", pág. 165, pone en duda el hallazgo de Gilman, patente si se cotejan los dos textos (coloco entre corchetes el término de la enumeración de *La Celestina* sugerido por el original de Petrarca, ed. de París, 1557, págs. 386 y sigs.): *et insultus uolucrum* [las aves] *et lapidum oollisus* [si vna piedra toca con otra] *et uillici clamor* [labradores]... *et oblatrantium limine canum superuacuas excubias* [si passa por los perros, aquello suena su ladrido]... *ranarum coaxatio* [las ranas]... *et rudentes impediunt aselli* [las bestias rebuznando] *et balatus pecudum* [los ganados, balando]... *et nuptiarum* [en las bodas] *uel conuiuia* [conbites]... *uel choreæ* [fiestas], *et vxorum uiros arte lugentium laeti fletus et parentum ueri natorum in mortibus eiulatus* [mortuorios]... *Adde... hinc fidibus lanas ac uellera conglobata pulsantium iniucundam musicam* [arcadores] *et telas pectinis pererrantis* [péyanla los peynadores, texedores]; *hinc follum fabrilium raucos flatus* [si va entre los herreros] *et acutos sonitus malleorum* [aquello dizen sus martillos]. Confirma la relación entre los dos pasajes la frase: "Labradores... con ella pasan el afán cotidiano", desconcertante si se refiere al dicterio con que acogen a la vieja, pero explicable por las palabras de Petrarca que introducen los ruidos de los oficios: *Adde hinc artificum laborem uoce mulcentium mæstos cantus*. No es ésta la utilización de aforismos o ejemplos de Petrarca corriente en la *Tragicomedia*, la cual, aunque puesta al servicio del drama, es en sí trasiego de material didáctico. Aquí el material didáctico se ha transmutado poéticamente en un himno en honor de la sin par alcahueta; para ello, el "antiguo auctor" condensó la inacabable enumeración (agregando a la vez varias ocupaciones y particularizando otras), suprimió la clasificación de los ruidos en diurnos y nocturnos, y presentó en acto en el campo y la ciudad, a hombres, mujeres, animales y hasta piedras. Semejante procedimiento, radicalmente distinto de la elaboración del material petrarquesco en el resto de la *Tragicomedia*, es idéntico al de Juan de Mena en tres de los más célebres pasajes del *Laberinto* (coplas 34 y sigs.: el orbe universo; 163 y sigs.: agujeros de borrasca; 241 y sigs.: ingredientes mágicos), basados en prolijas enumeraciones didácticas antiguas y medievales. Así, pues, mirado de cerca, este pasaje petrarquesco del acto I no es un argumento a favor de la autoría única de *La Celestina* (Gilman, pág. 210); al contrario, marca una notable diferencia (según observa el mismo Gilman, pág. 52), y permite comprender que un lector culto, familiarizado a la vez con Petrarca, y con el *Laberinto* y sus fuentes—como lo era Fernando de Rojas—, pudiese atribuir de buena fe el acto I a Juan de Mena.

como material estilístico para la amplificación o para la reelaboración estética. Con rara novedad, la pusieron muchas veces al servicio del drama y, sobre todo, del trazado de los caracteres. Considérense los casos siguientes: la impaciencia que devora a Calisto y su obsesión de muerte se expresan, entre otros pasajes, en las dolorosas reflexiones que pronuncia mientras Pármeno va a abrir a Celestina y Sempronio (V, 200):

Agora tengo por cierto que es más penoso al delincente esperar la cruda e capital sentencia que el acto de la ya sabida muerte.

Castro Guisasaola, pág. 69, ha señalado el origen de estas palabras en la queja de Ariadna abandonada (*Heroidas*, X, v. 62):

Morsque minus pœnæ quam mora mortis habet,

que Séneca el Retórico repite para realzar el final de una declamación (*Controversias*, III, 5):

Crudelius est quam mori semper mortem timere,

y que también figura entre los *Proverbios* atribuidos a Séneca (Castro Guisasaola, pág. 100):

Mortem timere crudelius est quam mori.

El verso de las *Heroidas* había sido traducido literalmente en la *General estoria* de Alfonso el Sabio (ed. A. G. Solalinde, L. A. Kasten, V. R. B. Oelschläger, Madrid, 1957, II, 427a: “et menor pena me es la muerte que non la tardança della”); Juan de Mena refleja muy de cerca la versión alfonsina en la *Coronación*, c. 18, y en el *Claro escuro* la aplica a la cuita amorosa:

la muerte me tuuo en menos
que yo la tardança della.

Es probable que aluda al verso de Ovidio en el contexto de Séneca el Retórico la *Crianza e virtuosa doctrina*, c. 24, de Gracia Dei (*Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, ed. A. Paz y Méliá, Madrid, 1892, pág. 389):

o como quien la cruda sentencia
oye . . .

Precisamente por ser esta paradoja bien mostrenco, es instructivo ver cómo Rojas la ha hecho suya, aplicándola, como Mena en el *Claro escuro*, al amor elegíaco, pero subrayando, mediante el uso de Séneca el Retórico y de Gracia Dei (uso que debía de ser muy elocuente para el Bachiller en leyes), el tormento de la espera que aflige al impaciente Calisto.

B. RASGOS COMUNES A LOS CARACTERES

Es muy posible que la confianza del protagonista a Celestina sobre las veces en que ha tocado a Melibea en sueños (VI, 218 y sig.) derive del *Poliodorus*, págs. 189 y sig. (según señala su editor, págs. 159 y sig.):

Magna quippe uis est amoris; totam hanc noctem cum Clymestra contriui, rem totam dormiens egi: osculatus sum illam potitusque.

Con humorismo genial Rojas ha recreado las frasecillas latinas desdoblándolas entre los dos interlocutores: pues al sugerir lo que el *Poliodorus* enuncia brutalmente, y dar como segundo miembro de la oración consecutiva las noticias librescas tomadas de Petrarca, define el carácter de Calisto, soñador sensual y empapado de literatura, pero no obsceno. Y en las breves réplicas de Celestina ha dejado traslucir el desconcierto —casi indignación— de la tercera, herida en su conciencia profesional a la perspectiva de que su empleador haya logrado el propósito sin sus servicios. Hay pocos motivos mitológicos más incoloros, de tanto traídos y llevados, que el de la manzana de la discordia, o pocos cumplidos más gastados que el de comparar a una mujer hermosa con Helena o Policena; pero cuando al socorrido piropo sigue la sofistiquería de que, de hallarse presente Melibea, no habría duda en adjudicarle la manzana que, por consiguiente, se llamaría “manzana de concordia” (VI, 226), tales trivialidades se tornan en notas inalienables de quien las profiere: sólo Calisto, con su entendimiento sutil, su afición a la hipérbole, su fantasía, su goce en la literatura, puede pronunciarlas en la *Tragicomedia*.

Prueba concluyente de la intención caracterizadora que en muchos casos guía a los autores en el manejo de la alusión erudita es que los dos únicos ejemplos de uso ornamental, no didáctico, de la mitología están en boca de Calisto, tanto en el texto primitivo (VIII, 21 y sig.: “avunque primero sean los cauallos de Febo...”) como en el *Tractado de Centurio* (XIV, 138: “luciente Febo”). Es corriente interpretar el primer pasaje, con el reparo de Sempronio al lenguaje de su amo, como crítica de Rojas al viejo artificio de expresar el tiempo con perífrasis mitológica, como crítica renacentista, en suma, a la hojarasca mitológica en boca a fines de la Edad Media.⁴⁶ Pero semejante interpre-

⁴⁶ Véanse, entre las interpretaciones más recientes, Menéndez Pidal, “La lengua en tiempo de los Reyes Católicos”, pág. 171: “El criado, usando hasta una triple reiteración [es decir, usando lenguaje no sencillo sino retórico], impone la claridad a la oscuridad remontada del señor, afirmando que un nuevo gusto viene a imperar en el lenguaje literario”. Samonà, págs. 219 y sigs., a propósito de éste y otros pasajes en que los criados rien del lenguaje retórico de Calisto: “Intuimos una conciencia y una forma de aversión dirigida precisamente contra el lenguaje de los amantes... No hay duda de que el autor se rebela aquí contra... su protagonista... Y en las palabras del sirviente no sólo es objeto de burla el espíritu de la frase sino el *modus dicendi*, el retoricismo mismo...”. Al señalar la fuente del circunloquio de Calisto (un pasaje de la Glosa de Juan de Mena a su *Coronación*, c. 25), yo también entendí en ese sentido las palabras de Sempronio (“El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, en *Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1946, 106). Es probable que el cotejo tácito con el *Quijote* haya falseado nuestra apreciación: todo el *Quijote* emana de una actitud crítica ante lo caballeresco y, además, Cervantes formula muchas veces directamente y sin portavoces su opinión negativa. En la dramática *Celestina* esto nunca sucede. Quizá Rojas simpatizase más con Sempronio que con Calisto en cuanto a expresar la hora

tación es difícil de conciliar con el abundante uso, a lo largo de toda la obra, de la alusión mitológica e histórica, a la que precisamente Sempronio es más aficionado que ninguno (recuérdese, poco más arriba, VIII, 18, su mención de Antípatro de Sidón y de Ovidio). Y sobre todo, ¿es legítimo ver en la réplica de Sempronio un manifiesto literario del autor? A igual título podría inferirse de la diatriba contra las mujeres (I, 47 y sigs.) que el “antiguo auctor” era misógino, o del elogio que del vino hace Celestina (IX, 29 y sig.) que Rojas era borrachín; de la tirada de Areúsa (IX, 42 y sigs.), que a sus ojos valía más ser ramera que criada; de las protestas de la alcahueta (XII, 108), que su oficio era tan honorable como cualquier otro; de los soliloquios de Calisto y Melibea (X, 54 y sig.; XIII, 119 y sigs.; XIV, 137 y sig.; XVI, 159 y sigs.), que aprobaba con todas veras satisfacer el amor a costa de hacienda, fama y vida. No: éstas son las opiniones de los personajes de *La Celestina*, no las de sus autores. La reacción de Sempronio al circunloquio mitológico de Calisto no puede aislarse, como bien observa Samonà, págs. 219 y sig., de otros pasajes en que los criados burlan de los extremos del amo, y no por cierto para exteriorizar el “concepto de crisis de la expresión retórica” (Samonà, pág. 218), sino lisa y llanamente para expresar, frente a la exaltación del enamorado, el despego y mofa de los criados que no comparten su emoción, ya que en los momentos de exaltación amorosa ellos también vierten raudales de retórica. Muy lejos de que el “Dexa, señor . . .” implique el tedio renacentista ante una moda anticuada, lo que en verdad implica es la aversión del pedante, atiborrado de máximas y tópicos doctrinales, al empleo desinteresadamente estético de la mitología. Como la distribución de romancero y cancionero, la de erudición didáctica y mitología ornamental perfilan netamente la vulgaridad de Sempronio frente al refinamiento de Calisto.

Por parecidas razones, tampoco creo que la diatriba de Sempronio contra las mujeres (I, 47 y sigs.), empedrada de citas y autoridades, sea una falla artística por “característica adhesión . . . a gran parte de la temática medieval” (Samonà, pág. 141). Esa exhibición de didactismo subraya con la mayor eficacia la contradicción del personaje, atesorador de sabiduría memorizada (“Haz tú lo que bien digo y no lo que mal hago” aconseja él mismo a Calisto, I, 43), que en la escena inmediata cae risiblemente en los engaños que acaba de denunciar, y más adelante está pintado en cruel contraste con la inteligencia e iniciativa de Celestina. Pármeno, más listo que Sempronio, se muestra aficionado, en el acto I, al razonamiento y la sutileza escolástica (I, 97, 106, 107, 109),

mediante perífrasis mitológico-astronómica, ya que de hecho nunca la emplea (cf. *El tiempo*, pág. 272), pero expresión y censura cuadran con el carácter de Calisto y el de Sempronio respectivamente y no con el de otro personaje alguno, es decir, son dramáticas. De parecido modo, el sarcasmo sobre la justicia eclesiástica (VIII, 242) es sin duda opinión personal del converso Rojas, pero desde el punto de vista dramático no se ajusta a cualquier personaje de la *Tragicomedia*, sino sólo a Celestina y a su desengañada familiaridad con las gentes de Iglesia. Gilman, *The art of “La Celestina”*, pág. 35, señala asimismo que “aunque probablemente Rojas está de acuerdo con Sempronio”, la censura de éste no ha de interpretarse como manifiesto literario de aquél, sino como parte de la crítica del criado a la conducta toda de su señor.

y en los restantes, a defender su posición en el diálogo por su propio entendimiento, sin apoyarse en ejemplos, y es curioso que profiera su única alusión docta precisamente cuando sella su amistad con Sempronio (VIII, 23). También es fácil percibir cómo la erudición de Celestina contribuye a delinear su carácter: su más sabio alarde está reservado al sagaz mozalbeta Pármeno (I, 93 y sigs.): aforismos del Tostado, citas de Séneca, de Virgilio y de Aristóteles, versículos bíblicos, sentencias y refranes se entrecruzan con los más concretos llamados a la codicia y sensualidad del adolescente. Ante Melibea, citas bíblicas, reflexiones de Petrarca, ejemplos de bestiario se despliegan para mover a piedad a la doncella, mientras las halagüeñas comparaciones mitológicas surgen, por única vez, para imprimirle las gracias de Calisto (IV, 165 y sigs.). Pero para persuadir a Areúsa, se vale solamente de refranes, comparaciones pintorescas y vulgares y el ejemplo nada libresco de la conducta de Elicia (VII, 252 y sigs.): la erudición de la vieja, pues, es un aspecto de su adaptación estilística al interlocutor, por la que se insinúa en el ánimo de los que con ella tratan.

Parejamente, no por modo mecánico, sino con sutil acomodación dramática, el lenguaje de unos mismos personajes es unas veces extremadamente simple y otras, recamado de ornamentación culta. Sosia, por ejemplo, conciso y rudo al anunciar la ejecución de sus compañeros (XIII, 117 y sigs.), reprobador la conducta de Calisto y Melibea (XIV, 127 y sigs.), acometer a los bravos y cerciorarse de la muerte de su amo (XIX, 197 y sigs.), es ingenuamente locuaz cuando quiere proteger el secreto de éste (XIV, 131) y, por una vez, el amor inspira al pobre acemilero una bella cláusula retórica (XVII, 170). Samonà, pág. 206, clasifica como procedimiento oratorio el que Melibea se refiera a su virginidad mediante varias perífrasis (XIV, 126: “aquello que, tomado, no será en tu mano boluer”, “lo que con todos tesoros del mundo no se restaura”, etc.), y sólo cuando la ha perdido recurra a la expresión directa (XIV, 128: “¿Cómo has quisido que pierda el nombre e corona de virgen . . .?”). Pero, ¿son oratorias aquellas perífrasis y es directa esta expresión? Nada más corriente que valerse de perífrasis para referirse a la esfera sexual, y es lo que vuelve a hacer Melibea al sustituir el término “virginidad” por una perífrasis de fuerte sabor eclesiástico (originaria de las *Coplas contra los pecados mortales*, c. 86), “nombre y corona de virgen”, que destaca el pecado y no el hecho fisiológico; ni siquiera Celestina y Areúsa, hablando a solas (VII, 249 y sig.), se atreven a llamar por su nombre a la “cura”. Pero al dar cuenta a su padre de lo pasado, Melibea dice escuetamente (XX, 212): “perdí mi virginidad”, y la desnudez de sus palabras es ominosa, pues implica tan violento desacato al tabú social que prescribe el uso de la perífrasis, como sólo puede cometerse en el momento de la muerte. Las perífrasis de Melibea no son, pues, rutina oratoria: su presencia y ausencia están dramáticamente concertadas con la situación del personaje.

Muy difíciles de mantener eran el equilibrio estilístico entre lo retórico y lo popular, y el ajuste dramático de la erudición. Las imitaciones de *La Celestina* desconocen esta última tentativa, y rompen aquel equilibrio en sus dos direcciones opuestas: la *Comedia Thebayda* inicia el uso de la germanía a la vez que abulta desenfrenadamente el material erudito, sin asomo de utilización

dramática, y la mayoría de las imitaciones restantes siguen su ejemplo. Las traducciones antiguas de Barth y Mabbe acentúan la proporción de la referencia erudita, pues con ella reemplazan los términos de devoción cristiana. Las adaptaciones teatrales la reducen o suprimen, no siempre en gracia a la brevedad. Achard, por ejemplo, que arrambla con la alusión histórica y mitológica, siembra a manos llenas cuanto huele a popular y local; así, de la escena en que Celestina refiere su embajada a Calisto (VI, 207 y sigs.), han desaparecido los ejemplos de Petrarca y de la leyenda de Troya, pero Calisto responde a las nuevas con un fuego graneado de juramentos “a la española”: *Par Saint Ferdinand de Léon! Par Saint Euloge de Cordoue! Par Saint Isidore de Séville! Par Saint Antoine de Lisbonne!* (págs. 125 y sig.): a tal punto nuestro siglo, hostil a la erudición, se deleita en la salsilla folklórica, verdadera o falsa. Por otra parte, las adaptaciones más recientes han demostrado la eficacia escénica de los insertos de Petrarca, que los críticos de gabinete juzgaban más profusos e inoportunos. Los lugares comunes sobre la vejez y el tránsito del tiempo (IV, 164 y sigs.), la definición del amor por opuestos (X, 62 y sig.), la del mundo por imágenes paralelas (XXI, 219 y sig.), han sido retenidas, con preferencia a pasajes originales de Rojas (cf. más adelante, *Pleberio*, pág. 485), en los arreglos de Morales, Custodio y Escobar y Pérez de la Ossa, aunque deseosos de concisión y más deseosos todavía de eliminar todo resabio retórico y erudito. Sumamente instructiva en cuanto a la reacción del espectador de hoy es cierta entusiástica reseña del estreno de *La Celestina* de Morales en Buenos Aires (*El Día Médico*, mayo de 1956) la cual, limitándose a una sola cita del texto representado, escoge la mencionada definición del amor, que es traducción literal del tratado *De remediis utriusque fortunæ*: no se puede encarecer demasiado semejante justificación, desde las tablas, del instinto escénico de Rojas y de su “arte sabio, cuya opulencia desdeñó la comedia realista del siglo XIX, divorciando el teatro de la literatura” (Giusti, *artículo citado*, pág. 18). En efecto: al confrontar las escenas cruciales de introspección, de persuasión y seducción con las correspondientes en las adaptaciones, se echa de ver el papel orgánico del lenguaje lento y frondoso, y lo inadecuado del lenguaje escueto en que no caben la revelación a medias, la maniobra escondida, la insinuación —como no caben en las frases lacónicas y directas de *La Venexiana*, que destacan el instinto brutal de sus personajes. La amplitud del lenguaje, ya erudito, ya popular, es inherente al vuelo imaginativo, a la calidad espiritual que ennoblece a todos los personajes de *La Celestina*. La prosa opulenta y la erudición, ajenas al gusto de nuestros tiempos, encuadran en la tradición vigente hasta el siglo XIX, y exteriorizan en los autores de la *Tragicomedia*, sobrios en comparación con los que les preceden y les siguen, la seriedad con que encararon su empeño, pues implican la intención de dar dignidad artística a su obra (recuérdense los reproches que por su estilo bajo y falta de facundia merecieron las piezas de Frulovisi y, en general, la comedia humanística), también expresada en los nombres de sabor literario y en el tuteo sistemático, que no refleja el uso coetáneo (cf. cap. VI, *El lugar*, n. 10). Para esa intención fue sin duda decisiva la novela sentimental, comenzando por la retórica y erudita *Fiammetta*, pero la *Tragicomedia* manejó la heredada retórica y erudición con un sentido muy

B. RASGOS COMUNES A LOS CARACTERES

firme de subordinación a las exigencias del drama, para la caracterización de los personajes o para el realce de las diversas situaciones de un mismo personaje.

No puede concebirse más hondo y sugestivo trazado de caracteres que el que ofrece *La Celestina*. Pero a la vez *La Celestina* es más que un estudio de caracteres como lo son, pongo por caso, las tragedias de Marlowe y de Byron. En ella, la sencilla acción es básica e indisoluble de los personajes: el hecho ya señalado de que los autores motiven en peculiaridades de los personajes los lances decisivos del argumento prueba esa interrelación, piedra de toque que separa la tragedia del melodrama.⁴⁷ Unas cosas, muy pocas y triviales, acaecen en *La Celestina*. Y acaecen de ésta y no de otra manera porque los personajes, en fuerza de su carácter singular, reaccionan a los estímulos externos del azar de ésta y no de otra manera: acción y reacción recíproca y continua como en el mejor drama, como en la vida misma.

⁴⁷ T. S. Eliot, "Wilkie Collins and Dickens", en *Selected essays*, pág. 467: "¿Cuál es la diferencia entre *The frozen deep* [un melodrama de Collins] y el *Edipo rey*? Es la diferencia entre la coincidencia montada sin escrúpulos y sin pretensiones y la fatalidad, que se funde con los caracteres. No es necesario eliminar el azar en el drama elevado; no se puede formular la proporción lícita de azar. Pero en el gran drama siempre sentimos, no que los caracteres sean más importantes que el argumento, sino que en cierto modo lo integran. A lo menos, quedamos con la convicción de que si las circunstancias no hubieran dispuesto que los hechos aconteciesen de tal o cual manera, los personajes, después de todo, eran tales que habrían parado igualmente mal o igualmente bien, y en forma más o menos semejante".

CAPÍTULO XII

CALISTO

EGOÍSMO

La nota básica del carácter de Calisto es su egoísmo. No un egoísmo limitado al solo aspecto moral de su personalidad, como en el protagonista de la novela de Meredith, sino total, pues condiciona a la vez su concepción de la realidad, su juicio ético y su conducta social. Calisto es el héroe egoísta o enmismado en el sentido etimológico de esos términos: el soñador introspectivo absorbido en su yo.

a) *Fuera de la realidad.* — La primera escena del acto II acaba con este singular dialoguillo (pág. 119):

CALISTO. — Sempronio amigo, pues tanto sientes mi soledad, llama a Pármeno . . .

PÁRMENO. — Aquí estoy, señor.

CALISTO. — Yo no, pues no te veyá.

“Para hacer caer de espaldas al mismo Berkeley”, comenta E. Anderson Imbert (*Sur*, 233, marzo y abril de 1955, pág. 84). No se trata de una ocurrencia aislada o casual. La realidad aparece y desaparece conforme al estado de ánimo del absoluto idealista: queda apuntado al estudiar los apartes cómo Calisto los percibe únicamente cuando no le apasiona el tema de la conversación que está manteniendo. Tras la breve ausencia en su cámara para buscar el oro, duda Calisto de si volverá a encontrar a Celestina (I, 111). En sí, la realidad no aporta persuasión suficiente: “yo te veo e no lo creo”, dice el enamorado (VI, 222), y más adelante, en el momento mismo de consumir su amor (XIV, 125 y sig.):

En mis braços te tengo e no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de plazer, que me haze no sentir todo el gozo que poseo.

Con audaz maestría, Rojas muestra al enamorado desperezándose en la dulzura física del despertar y, a medida que avanza en la vigilia, perdiendo el sentido

CALISTO

de la realidad, al punto de necesitar del testimonio de sus criados para cerciorarse de sus propios recuerdos (XIII, 113 y sig.):

Si ellos dicen que pasó en verdad, creerlo he segund derecho.

En el aparte y monólogo que cierran el acto XIII, 119 y sig., la marcha de Calisto de la realidad al ensueño es simétrica, pues comienza por mostrarse poseído del sentimiento de la honra, propio de un caballero de su condición, pero mientras procede en su soliloquio, se aleja de la realidad social, para sumirse en la cavilación individualista que le es peculiar. Paralelo al comienzo del acto XIII es el final del XIV, en que la satisfacción del deseo en la realidad le deja tan insatisfecho que sólo recobra su equilibrio cuando, tras penoso conflicto, logra refugiarse en la “dulce ymaginación” (XIV, 132 y sig.).

A fuerza de pasar los días en “solitud e silencio e escuridad” (XIV, 132; cf. II, 116), las fronteras entre sueño y vigilia se le tornan imprecisas, y una pregunta suya reveladora es (XIII, 114): “¿Soñélo o no? ¿Fue fantaseado o pasó en verdad?” O bien (XI, 73):

Moços, ¿estó yo aquí? Moços, ¿oygo yo esto? Moços, mirá si estoy despierto. ¿Es de día o de noche? ¡O señor Dios, padre celestial! ¡Ruégote que esto no sea sueño! Despierto, pues, estoy.

Muchos otros pasajes repiten esta incertidumbre, que no aqueja a ningún otro personaje,¹ y por la cual Calisto recurre continuamente a sus criados. Rojas, nada reacio a presentar a su “héroe” a una luz cómica, satiriza tal dependencia en las primeras líneas del acto XII, 81 y sig.: receloso de marrar la hora de la cita, Calisto quiere asegurarse de que sus sirvientes —sus instrumentos para afirmarse en la realidad— están atentos a las campanadas del reloj y, como de hecho no lo están, se lanza a un desesperado fantaseo sobre las imaginarias consecuencias de tan fatal distracción.

Rasgo singular de Calisto es su reiterada ansia de exhibir ante el mayor número posible las pruebas del amor de Melibea (VI, 223):

Suelta la rienda a mi contemplación, déxame salir por las calles con esta joya, porque los que vieren sepan que no ay más bienandante hombre que yo.

Volviendo del coloquio con la amada, interroga ufano a sus criados (XII, 99): “Pues ¿aués oydo lo que con aquella mi señora he passado?” Y en la primera escena del huerto (XIV, 127):

MELIBEA. — Apártate allá, Lucrecia.

CALISTO. — ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria.

MELIBEA. — Yo no los quiero de mi yerro.

¹ Cf. VIII, 19: “—¿Es muy de noche? ¿Es hora de acostar? —¡Mas ya es, señor, tarde para leuantar! —¿Qué dizes, loco? ¿Toda la noche es passada? —E avn harta parte del día”; XII, 92: “. . . me estoy remirando si soy yo, Calisto, a quien tanto bien se haze”; XIV, 135: “Pero ¿qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Soñauas, duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? . . . Torna en ti”.

Ese curioso exhibicionismo, tan en pugna con los preceptos del amor trovadoresco —que prescribe el secreto para proteger la honra de la dama—, no puede justificarse por razones estilísticas o costumbristas.² Su justificación está en la actitud de Calisto ante la realidad externa; el exhibicionismo implica en rigor un nuevo llamado al testimonio ajeno hasta para certificar la intimidad de su vida amorosa.

Nada existe para Calisto fuera de su cambiante conciencia. De ahí los desconcertantes juicios contradictorios, que no son mentiras, ya que no deforman un estable correlato objetivo sino reflejan el vaivén de sus sentimientos. Calisto pondera cuánto trabaja noche y día por el logro de su amor (VI, 220) y a la par reconoce cómo pasa su vida ociosamente confinado en su cámara (I, 35; II, 116; V, 200; VI, 228; VIII, 19; XIV, 132 y sigs.). Mientras la consecución de sus amores está en manos de Celestina, es ella “notable muger, alto corazón” (I, 88), “reuerenda persona”, llena de “virtud interior” (I, 90), “honrrada dueña” (V, 201), “reyna e madre mía” (VI, 207), “mi consoladora” (VI, 223), “joya del mundo”, “espejo de mi vista”, “honrrada presencia”, “noble senetud” (XI, 70); cuando, obtenido ya el sí de Melibea, se entera del asesinato de su “madre” y “consoladora”, falla, decidido a no interrumpir sus amores por la imprevista coyuntura: “La vieja era mala e falsa” (XIII, 121). De igual modo, se hace lenguas de la fidelidad de sus criados (I, 67, 87, 88; II, 115; VIII, 22; XII, 84, 97, 100) y a la vez se sabe mal servido (I, 66; V, 200; VI, 218; XII, 82); la noticia de su muerte le hace prorrumpir en doloridos apóstrofes (XIII, 117): “¡O mis leales criados, o mis grandes seruidores, o mis fieles secretarios e consejeros!” mientras a vuelta de hoja declara acerca de su ejecución que era fatal (XIII, 121) o casi merecida (XIV, 135): “Quanto más este exceso de mis criados, que no carecía de culpa”. También la conducta del juez es inicua ingratitud (XIV, 133 y sigs.), o mera equidad (XIV, 135 y sig.) o fraternal benevolencia (XIV, 136).

b) *Fuera de la moral.* — Celestina, con los “intelectuales ojos” de que alardea (I, 93), observa al primer encuentro (I, 102): “este tu amo, como dizen, me parece rompenecios”. Y aunque la esplendidez de Calisto haría creer que éstas son añagazas de la tercera para minar la fidelidad de Pármene, el desarrollo del drama confirma el sagaz diagnóstico. Calisto cubre de oro y lisonjas a Celestina (I, 67, 88, 90 y sig., 110; II, 119; V, 201; VI, 203, 207, 214 y sig., 223; XI, 70 y sigs.; XII, 99) y sus sentimientos son sinceros, ya que a veces la elogia en ausencia, pero a la par revela a las claras que no la considera persona sino instrumento a su servicio. Cuando Pármene se duele lealmente de que su señor

² Creo que Samoná, pág. 127, n. 210, es el único que ha reparado en esta peculiaridad de Calisto. Su explicación estilística como “elemento oratorio” arranca del equívoco de tomar el término “oratorio” en la vaga acepción psicológica de ‘elemento de extroversión’, de suerte que la supuesta explicación es una tautología: la necesidad de publicidad es... necesidad de publicidad. La explicación por la costumbre de bodas públicas entre los nobles en el siglo xv (y en muchos otros) no es más satisfactoria: pues Calisto no reclama testigos para una ceremonia social, conforme al uso establecido, sino para la aventura que emprende a espaldas de la sociedad. La más decisiva contraprueba es que en el pasaje citado (XIV, 127), Melibea no comparte su actitud.

CALISTO

se ponga en manos “de aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada”, aquél responde (II, 121): “Cumpla conmigo e emplúmenla la quarta”. Al recibir la noticia de la muerte de sus criados (a quienes pocas horas antes prometía generoso galardón: XII, 101) y de Celestina, después de un primer movimiento de lástima hacia aquéllos, condena a todos (XIII, 121):

Ellos eran sobrados e esforzados: agora o en otro tiempo de pagar hauían. La vieja era mala e falsa . . . Permisión fue diuina que assí acabasse en pago de muchos adulterios que por su intercessión o causa son cometidos.

Lo odioso es que, ahora que Calisto no necesita de Celestina, vea en la muerte de ella un castigo divino por los amoríos ilícitos que agenciaba, como si a esa misma categoría no perteneciese su propia relación con Melibea. Por añadidura, Calisto no sólo exime su conciencia apuntando a la culpa de Celestina y de los criados, sino insinuando que la responsabilidad última de las muertes recae sobre Melibea (XIII, 121):

Pues por más mal e daño que me venga, no dexaré de complir el mandado de aquella por quien todo esto se ha causado.

Eva, claro, y no Adán es la responsable del pecado. Los autores han manejado con certera maestría psicológica el egoísmo de Calisto para con Melibea, pues en él brindaron la mejor justificación para que, pese a las advertencias de Sempronio y sobre todo a las de Pármeno, Calisto llame sin escrúpulo a la infame corruptora. Y, como siempre, reforzaron el dato inicial pintando luego (XII, 92 y sig.) cómo, en la violencia de su deseo, quiere quebrar las puertas de Melibea, sin pensar en el deshonor que se le seguirá a la amada.³

El interpolador ha mantenido hábilmente esta ceguera moral de Calisto al presentarle airado contra el juez (XIV, 34):

Yo pensaua que pudiera con tu fauor matar mill hombres sin temor de castigo, iniquo falsario, perseguidor de verdad, hombre de baxo suelo.

O amonestándose ante el recuerdo de Melibea, que vuelve más avasallador después del momentáneo eclipse (XIV, 137):

³ Cf. S. de Madariaga, “Discurso sobre Melibea” en *Sur*, X (1941), 49: “Bien se echa de ver que, para este tipo de hombre, en apariencia tan sumiso ante la mujer divinizada, la mujer es sin embargo mero instrumento de la pasión del yo, mero refugio, una de las formas que toma la cámara del ensueño donde el idealista ensimismado se encierra para toda la vida, en la única compañía de su yo y de todo lo que su yo engendra, sueña o imagina”. Tal egoísmo no tiene nada de donjuanesco (Simpson, *The Celestina*, págs. VI y VIII): Don Juan está firmemente plantado en la realidad, incapaz de ensueño o introspección, y tiene muy presentes sus obligaciones de noble; su peculiar inmoralidad consiste en practicar la seducción como deporte. Para el soñador Calisto, sensual, pero no cínico, no hay otra mujer que Melibea ni otra actividad que su amor o, mejor dicho, que la meditación sobre su amor. Por no atender debidamente a este rasgo fundamental, Garrido Pallardó, *Los problemas . . .*, págs. 38 y sigs., metamorfosea a Calisto en señorito libertino que atropella a una plebeya sin cuidarse de la honra de su víctima.

E pues tu vida no tienes en nada por su servicio, no has de tener las muertes de otros, pues ningún dolor ygualará con el rescebido plazer.

Por eso, no conmueve gran cosa ver a Calisto expoliado por tercera y sirvientes, pues el egoísmo del uno no es menos sórdido que la codicia de los otros. Entre los dos utilitarismos, igualmente amorales, se ha empeñado una guerra, como la guerra entre los animales recordada en el Prólogo para ilustrar el aforismo de Heraclito *omnia secundum litem fiunt*. La amarga filosofía de Heraclito está postizamente agregada al Prólogo, pero es inmanente a la obra (según demuestra su acogida en el *Interlude*; cf. el excelente comentario de *The art of "La Celestina"*, págs. 149 y sigs.), y muy en particular al desenlace de la versión ampliada, en que las consecuencias póstumas de la codicia de la gente baja determinan el "repiquete de broquel" que basta para causar la muerte de los enamorados, inmersos en su egoísmo pasional.

c) *Fuera de la sociedad*. — En la comedia grecorromana el enamorado es ante todo hijo de familia; a veces, no más que una pieza en el juego empeñado dentro de su familia (*Mercator*, *Phormio* y, en la *Casina*, pieza tan poco importante que ni siquiera aparece en escena), o en las relaciones de su familia con la de su mujer (*Hecyra*); o sea, la conexión familiar y social del enamorado es esencial para su papel. Las figuras del teatro devoto medieval, por su carácter bíblico o hagiográfico, poseen filiación neta, bien sabida de todos los espectadores. La mayor parte de las comedias humanísticas recalcan la situación social del héroe y le presentan rodeado de parientes, amigos y servidores. La novela caballeresca registra minuciosamente la prosapia del héroe y se complace en remontarse a la historia de sus padres y antepasados. También suele ser cuidadosa en la filiación de sus personajes la novela sentimental de Juan Rodríguez del Padrón y de Diego de San Pedro, que en varios aspectos emparenta a ojos vistas con la caballeresca. La *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini narra un caso verdadero cuyas circunstancias particulares apenas vela el autor; numerosos son los pormenores que ofrece para encuadrar a su Euríalo en la ciudad y en la corte. En cambio, los héroes de Juan de Flores —Grisel y Grimalte— no poseen linaje, deudos ni amigos, y funcionan como abstractos dechados de amor. A este precedente debe sumarse el de la comedia elegíaca y, muy especial, el del *Pamphilus*, con su protagonista enteramente aislado, mera personificación de una pasión individual, en contraste con la heroína, firmemente arraigada en el medio familiar y social (cf. vs. 47, 241, 401 y sigs., 592 y sigs., 766). Si frente a lo que mostraban las más de las lecturas, la *Tragicomedia* sigue el ejemplo de estas últimas, es porque se propone subrayar el aislamiento de su protagonista, su calidad de puro individuo, su modo de ser no social.

Para ello recurre a muchos arbitrios: en un tiempo no representado, Calisto ha podido obtener el aplauso de la ciudad (I, 67) o sufrir sus hablillas (I, 46); ha podido tener padre influyente, allegados y amigos (XIV, 133 y sig.; XX, 212); ha sobresalido por su bizarría y caridades (XX, 211). En escena es un individuo sin familia ni amigos, sin relación alguna con la ciudad, totalmente

absorbido en su pasión y en contacto exclusivo con las gentes que utiliza para satisfacerla. A diferencia de Melibea, Pleberio y Alisa y de Celestina, el elogio o reproche de los demás no pesa sobre su conducta: cualquier otra vida está lejos de su pensamiento, que se ejerce incesantemente sobre sí mismo. La obra primitiva, y aun más la interpolada, han destacado este ensimismamiento insinuando, mediante el ya señalado contraste entre individuo y arquetipo, la actitud “normal” en el caballero castellano del siglo xv: al despertar Calisto a los gritos de Sosia (XIII, 117), parece como que revelara una personalidad anterior al enajenamiento que padece por amores de Melibea, pues se siente responsable de la muerte de sus servidores (“¡O amenguado Calisto! Desonrrado quedas para toda tu vida”) y, tras el vivo inquirir por los detalles, insiste en su detrimento social, subrayando con un amargo retruécano la conciencia de su deshonor (“...creo que ya no sintieron nada”. —“Pues yo bien siento mi honrra”). Las palabras que siguen, meditadas más que proferidas —en el monólogo característico de Rojas—, muestran por primera vez preocupación por el juicio de la ciudad, por la murmuración del vulgo que manosea su intimidad en plazas y mercados. “Normalmente”, entonces, como caballero castellano del siglo xv, prefiere la honra a la vida, pero —y ésta es su nota diferencial— a todo prefiere su amor aún no logrado (XIII, 119):

Pluguiera a Dios que fuera yo ellos e perdiera la vida e no la honrra, e no la esperança de conseguir mi comenzado propósito, que es lo que más en este caso desastrado siento.

Por eso plantea la alternativa de incurrir en la nota de cobardía —lo que implica que todavía le importa el juicio de la sociedad—, o vengar a los muertos, cumpliendo un acto que para él carece de sentido, ya que considera la venganza desde el punto de vista individual y no social. Rojas conduce de este Calisto “normal”, anterior a la *Tragicomedia*, al Calisto soñador e individualista, único que aparece en ella, sirviéndose como de puente del aspecto imaginativo en su matiz literario: aforismos de Petrarca y ecos de Juan de Mena convencen al culto enamorado de que esa desgracia no es sino el embate de la Fortuna, que el varón estoico ha de arrostrar “con ygual ánimo”, sin cejar en su intento.

Tan admirable análisis ha sido superado todavía en el gran monólogo del acto XIV. Si Pármeno exulta de júbilo cuando ha alcanzado los favores de la ramera (VIII, y 8 y sigs.), Calisto deja el huerto de Melibea con tedio evidente, que se expresa en su silencio para con las ternezas de ella, y en las graves palabras que dirige a sus mozos (XIV, 131: “Mis cuydados e los de vosotros no son todos vnos”). Semejante excepcional baja de la pasión amorosa, que sigue al primer goce, da la clave de otra actitud excepcional: desasido de su pasión, el soñador puede por un instante reintegrarse a la sociedad y compartir sus normas. La versión interpolada insiste con máxima audacia en esta distensión pasional: su actual tristeza, declara Calisto, no proviene de no haber estado más tiempo con Melibea, sino del dolor de su deshonor (pág. 132).⁴ Sólo en este momento

⁴ Su hastío se expresa en forma de lugares comunes ascéticos (“¡O misera suauidad desta breuissima vida! ... ¡O breue deleyte mundano! ¡Cómo duran poco e cuestan mucho tus dulçores!”), al cabo de los cuales se desliza una alusión (“No se compra tan caro el

de desvío de Melibea, emergen en la conciencia de Calisto circunstancias desconocidas de su vida anterior (parientes, amigos, criados antiguos, su padre, el juez, sus obligaciones de clase y de abolengo). Su primera reacción es también típica de su irreductible individualismo, ya que reprocha feudalmente al juez, hechura de su padre, no haberle otorgado impunidad. Pero después de larga invectiva “torna en sí”, esto es, da un paso atrás en el sentido de la realidad, un paso dentro en el de su intimidad, y recurre a su imaginación de soñador que ante todo no quiere obrar para desvanecer con ingenioso optimismo el desastre real, para desentenderse del mandato de la honra, para fustigar cerebralmente su amor, para dirigirse reproches e hipérbolos desmesuradas que suenan a hueco contra la amarga pregunta del gozador saciado: “¿Por qué no estoy contento?” (XIV, 137). Pero a la distancia, Melibea, criatura de ensueño —no la Melibea de carne y hueso cuyas rendidas palabras Calisto ha dejado sin respuesta—, vuelve a “restaurar su desseo” y, tomando como fin ese fantaseado amor, se traza un plan de vida que debía de escandalizar en el siglo xv mucho más todavía que en el nuestro: “De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce”. Ya reinstalado en su ensueño, Calisto se sosiega; olvida la sanción social de la honra; ni siquiera pide ya que la naturaleza acelere la marcha en su obsequio. Su entendimiento, recamado de lecturas, le trae consuelo, y la “dulce ymaginación” le conforta con el recuerdo de pasadas delicias: con esta suave nota acaba el soliloquio. Una vez más y con tanto mayor brío el soñador enamorado, desasido de la realidad social —honra, deberes, venganzas— se hunde en imaginaciones y recuerdos: la incompartible, la más individual realidad de su ser. El hastío del primer goce le devolvió a la sociedad, pero de la sociedad surge de rechazo con el carácter que siempre tiene en la *Tragicomedia*: puro individuo, encarnada pasión.

En tal sentido Calisto es único, que yo sepa, entre todas las criaturas literarias: ahí está su esencial diferencia con Romeo, con quien tantas semejanzas guarda. Porque en la obra shakespiriana los bandos de la ciudad son los que desencadenan, mueven y consuman la tragedia. En un momento de exaltación solitaria, Julieta puede renegar de la convención social, que ella simboliza en lo convencional del lenguaje (*What's in a name?*) y, embriagado por la dulzura del desposorio, Romeo, con gran escándalo de los suyos, quiere evadirse de las imposiciones del odio ciudadano, hasta que la muerte de Mercutio le señala como ineludible su deber social (III, 1):

*This gentleman, the prince's near ally,
My very friend, hath got this mortal hurt
In my behalf; my reputation stain'd
With Tybalt's slander, —Tybalt, that an hour
Hath been my kinsman: O sweet Juliet,
Thy beauty hath made me effeminate,
And in my temper soften'd valour's steel!*

arrepentir”) a la famosa anecdota de Demóstenes y la meretriz Lais, transmitida por Aulo Gelio, I, 8: el hecho de recordarla subraya muy al vivo cuánto ha bajado ante sus ojos en este momento el amor de Melibea.

El contraste entre Romeo, que durante su más tensa espera amorosa se reprocha el haberse sustraído a su obligación social y vuelve a ella matando a Tybalt, y Calisto, que después de la primera saciedad recuerda su obligación social para alejarse de ella más decididamente que nunca, es evidente y decisivo para uno y otro personaje. El contraste implica también que Shakespeare tiende a absolver a su protagonista y Rojas a condenarle, pues es muy probable que juzgase éste el individualismo tan contrario al orden social y moral como los dramaturgos isabelinos, los cuales lo fijan como nota del villano (cf. Spencer, *Shakespeare and the nature of man*, págs. 31, 72 y sig., 112, 132, 135, 146 y sig.). La peculiaridad de la *Tragicomedia* castellana consiste en la simpatía artística con que pinta tan desaforado individualismo, no a través de declaraciones enderezadas al público, como habían de hacer Kyd, Marlowe y Shakespeare, sino a través de su conducta y de sus estados de ánimo.

Los rasgos de carácter de cada personaje, que es forzoso disociar para su estudio, están en *La Celestina* orgánicamente enlazados, en mutuo refuerzo. Así, el introspectivo para quien no existe realidad externa presenta un bajo tono vital y una exaltación imaginativa, causa y efecto a la vez de su perpetuo desajuste a la realidad.

TONO VITAL BAJO

La primera muestra de su incapacidad de contender con la realidad es su reacción a los improperios de Melibea (I, 34 y sig.): ajeno a toda doblez, Calisto toma literalmente los ruidosos desdenes de la doncella, sintiéndose víctima señalada de la Fortuna. En vano le predicará Sempronio que las mujeres “a los que meten por los agujeros denuestan en la calle” (I, 51), y le explicará Celestina que “los desuíos, los menosprecios, desdenes que muestran aquéllas en los principios de sus requerimientos de amor” (VI, 208) son una bien aprendida maniobra defensiva. No es, creo yo, que se trate de modestia juvenil (Madariaga, “Discurso sobre Melibea”, pág. 45), pues más jóvenes que él son sin duda Melibea y Pármeno, quienes no muestran tal desconfianza en sí mismos. Pero la inadaptación a la realidad, con su alternativa entre exaltación y depresión, son sí notas típicas de la adolescencia que, significativamente, Calisto ha retenido fuera de su término común.

Aunque derrama oro a manos llenas y se ha procurado los servicios de tercera tan ducha como Celestina, y aunque tiene en sus manos anticipos palpables de buen suceso —el cordón de Melibea—, Calisto se halla siempre más cerca de la desesperación que de la esperanza (VI, 220):

¡O ñudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis desseos! ¡Dezíme si os hallastes presentes en la desconsolada respuesta de aquella a quien vosotros seruí e yo adoro e, por más que trabajo noches e días, no me vale ni aprouecha!

En la misma escena, en lugar de regocijarse con el cordón que Celestina ha recabado a la primera entrevista, se complace en suponer que el cordón será

todo cuanto alcance de Melibea (VI, 223). No admite los consuelos de Celestina y, con la fantasía bien a sus anchas en los motivos literarios de moda, encarna las dificultades de su pretensión (VI, 220 y sig.):

CELESTINA. — Consuélate, señor, que en vna hora no se ganó Çamora, pero no por eso desconfiaron los combatientes.

CALISTO. — ¡O desdichado! Que las cibdades están con piedras cercadas, e a piedras, piedras las vencen; pero esta mi señora tiene el corazón de azero. No ay metal que con él pueda; no ay tiro que le melle. Pues poned escalas en su muro: vnos ojos tiene con que echa saetas, vna lengua de reproches e desuíos; el asiento tiene en parte que media legua no le pueden poner cerco.

Tampoco puede creer en su propio éxito, y cuando oye el ansiado anuncio “Melibea se llama tuya”, tras cerciorarse de que está despierto y no soñando, dice a Celestina (XI, 73):

Si burlas, señora, de mí por me pagar en palabras, no temas, dí verdad, que para lo que tú de mí has recibido, más merecen tus passos.

De ahí que Calisto exalte la posición de Melibea y rebaje desmedidamente la propia, como se lo reprocha Sempronio (I, 45, 52; XI, 71), mientras los servidores les consideran iguales en categoría (IV, 177, 185; IX, 35), y Melibea destaca lo encumbrado de su linaje (XX, 212; cf. *La motivación*). Asimismo, cada contratiempo es una catástrofe que, de momento, eclipsa la pena causada por el desdén de Melibea: se lamenta sin consuelo, por ejemplo, cuando ha de devolver el cordón de la amada (VI, 228), y cuando ésta, después de haberle llamado, le pone a prueba fingiendo rechazarle, confiesa el egoísta que le duele más lo inesperado de la repulsa que la repulsa misma (XII, 89). Y a la inversa, cada etapa del proceso amoroso adquiere para su imaginación valor autónomo y se constituye en meta que impone a su vez una dolorosa espera, como cuando aguarda las nuevas de Celestina y Sempronio (V, 200):

¡O alto Dios! ¡O soberana deydad! ¿Con qué vienen? ¿Qué nuevas traen? Que tan grande ha sido tu tardança que ya más esperaua su venida que el fin de mi remedio.

Cf. también VIII, 19 y sigs., y sobre todo XI, 74, donde Calisto replica al anuncio de que Melibea ha convenido en hablarle:

Ya, ya ¿tal cosa espero? ¿Tal cosa es possible hauer de passar por mí? Muerto soy de aquí allá, no soy capaz de tanta gloria, no merecedor de tan gran merced, no digno de hablar con tal señora de su voluntad e grado.

Apunta en esta réplica otro aspecto del bajo tono vital: la desconfianza en sí mismo, que le paraliza para la acción y le hace asistir pasivamente a los esfuerzos de los demás para conseguirle su amor.⁵ Acaba de salir Celestina y ya

⁵ La *Tragicomedia* no indica otros trabajos de Calisto que el rondar la casa de Melibea (II, 123; IV, 179: “fantasma de noche” ¿alude también a rondas nocturnas o, sencillamente, a la delgadez y palidez del enamorado, como en las expresiones de escarnio que siguen?).

analiza Calisto su propio proceder, lamenta haber estado corto de palabras, y despacha a Sempronio (en quien confía más que en sí mismo: II, 115) para que diga a la tercera lo que no osó él decir por su propia boca, aunque Sempronio se lo había recomendado expresamente (I, 59). Apenas llega Pármeno a hacerle compañía, se propone repasar una vez más lo hecho y lo por hacer en la conquista de Melibea (II, 119). Al oír el relato de Celestina, Calisto destaca cada hábil jugada de la mensajera mediante una muestra de su propia incapacidad para la acción (VI, 212 y sigs.):

CALISTO. — Enmudecerías con la nouedad incogitada [de quedar a solas con Melibea].

CELESTINA. — Antes me dio más osadía a hablar lo que quise verme sola con ella . . .

CALISTO. — Eso me dí, señora madre. Que yo he rebuelto en mi juzzio mientra te escucho e no he fallado desculpa . . .

CELESTINA. — ¿Qué, señor? Dixe que tu pena era mal de muelas . . .

CALISTO. — ¡O marauillosa astucia! ¡O singular muger en su oficio!

No puede creer el apocado que Melibea esté más rendida a su voluntad que a la propia o a la de su padre, y recibe no ya con incredulidad sino con escándalo tal noticia (XI, 71):

Habla cortés, madre, no digas tal cosa, que dirán estos moços que estás loca. Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida; yo su catiuo, yo su sieruo.

Esa incredulidad impulsa a Sempronio a intervenir —nada desinteresadamente, por cierto—, caracterizando la falla del amo (XI, 71: “Con tu desconfianza, señor, con tu poco preciarte, con tenerte en poco . . .”), la misma que le hará recibir el amor de Melibea como puro milagro (XII, 91):

Pues ¡o alto Dios! ¿cómo te podré ser ingrato, que tan milagrosamente has obrado conmigo tus singulares marauillas?

Tal desconfianza en sí mismo le entrega inerme a sus servidores: así, con firme exigencia dramática, el carácter de Calisto justifica el rasgo más tradicional, más antiguo de la *Tragicomedia*: amores del amo llevados a término por la servidumbre. Sin duda el importante papel de los sirvientes es la mayor

Un Calisto activo, lleno de iniciativa y recursos, no existe ni puede existir en la *Tragicomedia*: no sólo porque estaría en contradicción con el firme trazado de su fisonomía, sino porque entonces no se justificaría dramáticamente la intervención de los criados y de Celestina. Hacer conjeturas sobre “un Calisto diligente que trabaja noches y días” (M. J. Asensio, “El tiempo en *La Celestina*”, pág. 40, y S. Gilman, “A propos of «El tiempo en *La Celestina*», en *Hispanic Review*, XXI, 1953, 45) vale menos que averiguar el número de los hijos de Lady Macbeth, ya que dicho número, cualquiera fuese, no contradice el texto de Shakespeare. La declaración de Calisto sobre sus trabajos (VI, 220: “e por más que trabajo noches e días, no me vale ni aprouecha”) no tiene por qué ser más objetivamente veraz que la de que ha nadado por el fuego del deseo de Melibea toda su vida (XIV, 126) y otras hipérbolos de la misma laya. De hecho, lo que los autores han subrayado es la espera pasiva, casi femenina, de Calisto encerrado en su cámara que, por otra parte, él mismo reconoce (cf. más arriba, pág. 347). Para el arrojado desplegado en XII, 88, y XIX, 197 y sig., ver *Exaltación*, págs. 357 y sig.

deuda de *La Celestina* para con la comedia grecorromana y el lazo más visible de su conexión con el antiguo género, pero es típico de sus autores que hayan motivado rigurosamente la arbitraria situación convencional en el bajo tono vital del enamorado, mientras en la comedia de Plauto y Terencio el *filius erilis* impone esa tarea a su esclavo como cosa que cae de su peso. Muchos y minuciosos toques contribuyen a quitar toda inverosimilitud a la conducta de Calisto. Uno es la debilidad con que continuamente está justificándose ante sus criados, ansioso de ganar su aprobación. Comienza por recatar sus amores de Pármeno, pero los avisos del mozo acerca de Celestina le hacen volver sobre sus pasos por temor de que ella se enfade (I, 67), y a la vez se desvive por aplacar al uno con promesas y lisonjas (ofreciendo, por ejemplo, preferirle a Sempronio, pero “so secreto sello”, y brindándosele por amigo “pospuesto el dominio”), y por no ofender a la otra con espera demasiado larga (I, 86 y sigs.). Después de despedir a Celestina cargándola de paga anticipada, toma el parecer de los criados (II, 113: “Hermanos míos, cient monedas di a la madre. ¿Fize bien?”); contra su preferencia, acepta compañía porque así se lo aconseja Sempronio (II, 118 y sig.) y, al quedar a solas con Pármeno, le pide también su parecer, bien que no esté dispuesto a admitir opinión que no concuerde con la suya (II, 119 y sigs.). Ingenuamente piensa que los criados se han de alegrar con lo que a él le alegra (VI, 202); cuando le descontentan, su reacción más es prometer dádivas que reñir (I, 87; VI, 218). Discute con ellos de igual a igual y, como un niño, admite sus consejos y amonestaciones (I, 40 y sigs., 67 y sigs.; II, 113 y sigs., 120 y sigs.; VI, 222; VIII, 19 y sigs.; XII, 82, 83 y sig.; XIII, 117 y sig.), siempre que no hablen en menoscabo de su dama (I, 53; XI, 76). Calisto ensalza a sus sirvientes en el acto mismo de su infidelidad y cobardía: tiene a Sempronio y Pármeno por leales (VIII, 22; XII, 84), valientes (XII, 97, 100) y hasta temerarios (XII, 97; XIII, 121; XIV, 135) y en cambio, con error fatal, juzga indefensos y necesitados de socorro a los intrépidos Sosia y Tristán (XIX, 197): a tal punto yerra en su apreciación de los demás el egoísta sin sentido de la realidad.

Con su singular acierto psicológico, los autores han recalcado el impulso a huir de la realidad, que él mismo señala como nota constante de su carácter (XIV, 132):

¡O mezquino yo! ¡Qué tanto me es agradable de mi natural la solitud e oscuridad!

Declaración ya implícita en las palabras que profiere cuando ha de devolver el cordón de Melibea (VI, 228):

Que contigo o con el cordón o con entramos quisiera yo estar acompañado esta noche luenga e oscura. Pero, pues no ay bien cumplido en esta penosa vida, venga entera la soledad.

Ya se ha visto que Sempronio le pinta (II, 116) “holgando con lo oscuro, deseando soledad”. Tras la repulsa de Melibea, corre Calisto a buscar el lecho y la oscuridad (I, 35):

CALISTO

Abre la cámara e endereça la cama . . . Cierra la ventana e dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz.

En el acto VIII, 17, Sempronio describe ese naufragar de Calisto en la cavilación y el ensueño literario, que poco después (VIII, 18 y sig.) se representa directamente: olvidado de todo, sin conciencia de la hora, el soñador alterna versos propios y ajenos; más adelante (XIII, 114 y sig.), al vacilar recién despierto entre sueño y vigilia, llena con versos la espera de los criados y pronto vuelve a adormecerse. No sin sonrisa, Rojas muestra al enamorado tan desdénoso de comida como goloso de sueño (VIII, 19; XI, 78; XII, 99; XIII, 114; XIV, 139), y el sueño es muchas veces la forma de huida que escoge: “¡O, si en sueño se passasse este poco tiempo . . .!” (V, 200). Tan de su natural es el encierro enfermizo en la cámara que a ella le remite Sempronio (II, 114), mientras ajenas manos trabajan por el logro de su amor y que, después del conflicto entre hastío, deber y deseo, la solución que le devuelve paz es: “De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce” (XIV, 137). Lo que en otros enamorados, y señaladamente en Romeo, I, 1, es un toque convencional, desmentido luego por su actuación en el drama, aquí es básico. Con certera intuición de poeta, Jorge Guillén ha calado el ser esencial de Calisto cuando le hace decir en *Huerto de Melibea*:

A las horas de luz no sé si existo.

EXALTACIÓN

Para el soñador egoísta no hay mundo objetivo. Lo que hay es su discurrir sobre sí mismo, su “dulce ymaginación”, que se lanza sin lastre desde el menor trampolín de realidad y anima su elocuencia de sonoras cláusulas. Calisto se embriaga oyéndose hablar; sus palabras van creándole la realidad a medida que las derrama en series cada vez más osadas: así lo muestra Rojas a través del humor maligno de Pármene. Celestina se jacta de haber cazado a mayores mujeres que Melibea, y Calisto la corrige con característica andanada (VI, 290 y sig.):

Esso será de cuerpo, madre, pero no de gentileza, no de estado, no de gracia e discreción, no de linaje, no de presunción con merecimiento, no en virtud, no en habla.

Y Pármene murmura al oído de su cofrade:

Ya escurre eslaunones el perdido. Ya se desconciertan sus badajadas. Nunca da menos de doze; siempre está hecho relox de mediodía.

No le basta, en efecto, al desbocado soñador un solo eslabón ni un solo tañido en honra de la amada, antes necesita la amplificación máxima, los doce toques de mediodía. Numerosísimos parlamentos de Calisto justifican la gráfica imagen: el elogio primero de Melibea (I, 53 y sigs.), el recibimiento de Celestina (I, 90 y sig.), la ponderación de los consuelos del llanto (II, 116 y sig.),

el símil de la amada como ciudad inexpugnable, provocado por un trillado refrán de Celestina (VI, 220 y sig.), la alabanza de Melibea en réplica a la alabanza tibia de Celestina (VI, 226 y sig.), su ensalzamiento a costa de rebajarse a sí mismo (XI, 71); las fogosas quejas contra la negativa de Melibea (XII, 89 y sig.) y, sobre todo, el apóstrofe alucinado al cinturón de Melibea y el coloquio trovadoresco con sus sentidos y corazón (VI, 218, 220 y sig.). Otra pincelada con que realza Rojas la exaltación del soñador inútil es el impulso a sobrepasar, por puro exceso imaginativo, lo que se requiere de él. Celestina, empeñada en conseguir su manto, tiene en suspenso la respuesta de Melibea, con pausa incitante que exaspera la impaciencia del interlocutor (VI, 217):

CALISTO. — Pues ¿qué dixo?

CELESTINA. — Dame albricias. Decírtelo he.

CALISTO. — ¡O, por Dios! Toma toda esta casa e quanto en ella ay e dímelo o pide lo que querrás.

CELESTINA. — Por vn manto que tú des a la vieja, te dará en tus manos el mesmo que en su cuerpo ella traya.

CALISTO. — ¿Qué dizes de manto? E saya e quanto yo tengo.

Quizá, según apunta Casas Homs, pág. 161, Rojas tuvo presente el pasaje del *Poliodoros* en que éste promete a la tercerona toda su hacienda si lleva a buen puerto su pretensión, y la vieja, dándoselas de moderada, se contenta con una pelliza. Pero lo que en la obrilla de Juan de Vallata no pasa de ser una de sus trivialidades pintorescas, sugeridoras del vivir cotidiano, y ni siquiera original,⁶ adquiere en la recreación de Rojas un brío incomparable por enlazar orgánicamente con el destino de Celestina y los criados, y por mostrar al desnudo el cálculo de aquélla y la oferta no generosa sino irresponsable del enamorado, que la vieja reduce a su verdadero alcance (V, 217):

Manto he menester e éste terné yo en harto. No te alargues más. No pongas sospechosa duda en mi pedir. Que dizen que ofrescer mucho al que poco pide es especie de negar.

Poco más adelante, Rojas da corte caricaturesco a aquella exaltación: para cohonestar el mentido dolor de muelas, Celestina aconseja llevar puesto un paño. Calisto responde: “E avn quatro por tu servicio” (VI, 225): a tal punto la desbordada hipérbole brota espontánea de sus labios, sin reparar en el absurdo que sus palabras implican.

La misma raíz tiene sus arrebatos de coraje. Se ha señalado como prueba de valentía en Calisto su conducta en dos situaciones. En la primera, al oír voces tras las puertas de Melibea, los criados poltrones temen una celada, y Calisto

⁶ *Poliodoros*, pág. 181: POLIODORUS. — *Nullum ego statuo satis te dignum munus; omnem tibi ego facultatem in primum trado meam pro tanta hac re si felix prosequatur exitus.* CALIMACHA. — *Nichil ego abs te posco, neque quicquam uelim nisi rem ad finem optatum perduxero, atque non tuas omnes requiram diuitias quanquam tam habunde polliceris.* POLIODORUS. — *Nunc etiam quid cupias premii stipulare.* CALIMACHA. — *Renonem ad pellendam futuram hiemem tantum posco.* El autor parece derivar del *Pamphilus*, donde la Vieja menciona cierta pelliza con que ha pretendido remunerarla un parroquiano cicatero (vs. 303 y sig.), y el protagonista le ofrece su casa y hacienda (329 y sig.).

CALISTO

dice: “Bullicio oygo, perdido soy. Pues viua o muera, que no he de yr de aquí” (XII, 88). Si se tiene en cuenta que el bullicio no es sino el cuchicheo de dos muchachas, puede apreciarse la sonrisa con que Rojas puso en boca del soñador exaltado la confesión de alarma —no muy diferente de la de los mozos— y la profesión de denuedo. La exagerada reacción, enteramente desproporcionada a su estímulo, es la misma sólo que de signo contrario a la que le lleva a pedir licencia a Melibea para quebrarle las puertas, sin parar mientes a las consecuencias (XII, 92). No es distinta la otra situación, cuando al oír un poco de ruido en la calle, Calisto se lanza a defender a los suyos, que se defienden muy bien solos (XIX, 197 y sig.):

CALISTO. — Señora, Sosia es aquel que da bozes. Déxame yr a valerle, no le maten, que no está sino vn pajezico con él . . .

MELIBEA. — ¡O triste de mi ventura! No vayas allá sin tus coraças; tómate a amar.

CALISTO. — Señora, lo que no haze espada e capa e coraçón, no lo fazen coraças e capaçete e couardía.

SOSIA. — ¿Avn tornáys? Esperadme. Quiçá venís por lana.

CALISTO. — Déxame, por Dios, señora, que puesta está el escala.

MELIBEA. — ¡O desdichada yo! ¿e cómo vas tan rezio e con tanta priessa e desarmado a meterte entre quien no conosces? Lucrecia, ven presto acá, que es ydo Calisto a vn ruydo. Echémosle sus coraças por la pared, que se quedan acá.

Las gallardas frases de Calisto resuenan simpáticamente porque, por única vez, asume responsabilidad por los suyos, pero frente a la prudencia de Melibea, retratan al hombre inhábil para la acción. Las dos situaciones estudiadas no ponen, pues, en escena a un Calisto valiente, capaz de arrostrar peligros y adversidades, sino al soñador tan esclavo de su mundo interior cuando devanea y trova en su cámara como cuando se precipita con impulsiva temeridad al peligro que no aprecia adecuadamente, siempre incapaz de encajar en la realidad.

Para su exaltada imaginación es insoportable ajustar la urgencia de su deseo al paso normal del tiempo, y por eso estalla en arranques de impaciencia tan frecuentes como variados. Aparte los numerosos reproches, exhortos y quejas (ver *El tiempo*, págs. 169 y sigs.), la *Tragicomedia* ha dramatizado varias situaciones que muestran la impaciencia del soñador. En la ficción caballeresca no faltan representaciones de banquetes y festines (en la *Demanda del santo grial* o en los *Votos del pavón*, por ejemplo), pero como circunstancias requeridas para la narración, no para pintar la satisfacción de la necesidad de comer. Muy otra es la situación en el acto VIII, 22 y sig.: Calisto pronuncia un juramento que, bajo la perífrasis mitológica a la moda, evoca los votos caballerescos; Sempronio, muy razonable para la pasión ajena, aconseja comer “alguna conserua” y, por un toque verdaderamente cervantino, Calisto acepta enternecido la tajada reparadora (VIII, 22 y sig.):

CALISTO. — Sempronio, mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal seruidor, sea como a ti te parece. Porque cierto tengo, según tu limpieza de serucio, quieres tanto mi vida como la tuya . . . ¿Qué dizes, Sempronio?

SEMPRONIO. — Dixe, señor, a Pármeno que fuese por vna tajada de diacitrón.

PÁRMENO. — Héla aquí, señor.

CALISTO. — Daca.

SEMPRONIO [aparte]. — Verás qué engullir haze el diablo. Entero lo quería tragar por más apriessa hazer.

CALISTO. — El alma me ha tornado.

Es fácil advertir cómo debió de hechizar a Cervantes esta victoria del criado sobre el amo quien, en cómica incongruencia con la realidad, pretende adoptar para la vida diaria formas y motivos exclusivamente literarios.⁷ Pero aun aviniéndose al prosaico consejo, Calisto guarda su esencial impaciencia: traga aprisa la tajada de diacitrón, que es todo su sustento, para no robar tiempo a sus rezos galantes. El motivo de las necesidades vitales, desdeñadas por la impaciencia del enamorado, se repite en las adiciones, no en plano humorístico, sino con gran tensión lírica. En la segunda escena del huerto, Melibea pregunta a Calisto si quiere alguna colación, y él, avaro de cada instante, responde (XIX, 196):

No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo e belleza en mi poder. Comer e beuer dondequiera se da por dinero, en cada tiempo se puede auer e qualquiera lo puede alcançar; pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no ay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me passe ningún momento que no goze?

El caso vale como ilustración de la actitud de la *Tragicomedia* ante sus fuentes. Pues no cabe duda de que sus autores conocían la sensual *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, que suele rubricar cada abrazo de amor con una opípara refección. Y Romeo mismo entra casi en escena preguntando: *Where shall we dine?* (I, 1). Para Calisto, y particularmente para el Calisto de los actos interpolados, el amor no es un goce físico que se satisfaga a la par de los otros: gracias a la “dulce ymaginación” se agranda hasta convertirse en algo avasallador, total, que no requiere complemento y no sufre pausa ni pérdida. En otro pasaje del mismo acto, Calisto, que se deleita escuchándose deseado y esperado por Melibea, corta él mismo su deleite, pues su impaciencia es aun mayor que su placer (XIX, 193 y sig.):⁸

⁷ Cabalmente, se halla en el *Quijote* un eco de la frase con que Calisto ha admirado algo antes la discreción de su mozo (VIII, 20): “No sé quién te abezó tanta filosofía, Sempronio”. Cf. *Quijote*, II, 66: “Muy filósofo estás, Sancho...; no sé quién te lo enseña”.

⁸ La situación es tópica en la lírica refinada de la baja Edad Media; cf. R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, pág. 69: “Lugar común de ésta [la poesía cortesana] era el encuentro del poeta con gentiles personajes femeninos en un vergel convencional; frecuente era también que el narrador, para ver o escuchar, se escondiera entre el bosque. Unidos o no, los dos rasgos aparecen repetidamente a ambos lados del Pirineo”. Nótese que al situar a Calisto en el papel del poeta narrador y al hacerle interrumpir tumultuosamente el canto de las jóvenes, el “interpolador” destaca dos notas básicas de su carácter: la impaciencia y la pasión literaria. La ed. de 1501 (que conozco únicamente a través de la transcripción de R. Foulché-Delbosc, Barcelona-Madrid, 1900, pág. 77), trae así el diálogo de VI, 210, entre la vieja y el enamorado: “CELESTINA. — E como le fuesse necessario [a Alisa] absentarse, dexó en su lugar a Melibea. CALISTO. — ¡O gozo sin parl!, y la siguen casi todas las eds. modernas (la de Aribau, en la *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 3, pág. 28a, imprime: “dejó en su lugar a Melibea para que lo aviniese”). Pero

CALISTO

Vencido me tiene el dulçor de tu suaue canto; no puedo más suffrir tu penado esperar . . . ¡O salteada melodía! ¡O gozoso rato! ¡O coraçón mío! ¿E cómo no podiste más tiempo suffrir sin interrumpir tu gozo e cumplir el desseo de entrambos?

Es en el tantas veces citado monólogo del acto XIV donde con más poética elocuencia se expresa la exaltación impaciente del enamorado y la inadaptación honda de que emana, bordeando y superando temas tradicionales de la poesía amorosa y didáctica. Trazado su plan de vida ("De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce"), el enamorado exhorta a la naturaleza a apresurar el curso para traer la nueva noche de su deleite (XIV, 138):

¡O noche de mi descanso, si fuesses ya tornada! ¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino! ¡O deleytosas estrellas, aparecéos ante de la continua orden! . . . Pues vosotros, inuernales meses que agora estáys escondidos, ¡viniéssedes con vuestras muy complidas noches a trocarlas por estos prolixos días! Ya me parece hauer vn año que no he visto aquel suaue descanso . . .

Importa hacer hincapié en que Calisto invierte la situación tradicional del enamorado que, en feliz posesión, anhela parar el tiempo y halla demasiado rápida la llegada del día, según hace, por ejemplo, Ovidio, *Amores*, I, 13, versos 3 y sigs.:

Quo properas, Aurora? mane! . . .
Quo properas, ingrata uiris, ingrata puellis? . . .
Optauí quotiens ne Nox tibi cedere uellet,
ne fugerent uultus sidera mota tuos? . . .
Inuida, quo properas? . . .
At sí, quem mauis, Cephalum complexa teneres,
*clamares: "lente currite, Noctis equi!"*⁹

lo que las eds. de 1499 (?), 1500 y 1502 traen es: "— . . . dexó en su lugar a Melibea para. —¡O gozo sin par!", o sea, hacen a Calisto cortar la palabra de su interlocutora, con brusquedad singularmente feliz para pintar la impaciencia del protagonista. Los otros dos casos de interrupción en *La Celestina* corresponden a Melibea, exasperada por la mención de Calisto (X, 61), y a Sosia, que corta su propia palabra, ahogado por el pesar (XIII, 116).

⁹ El tema no es invención de Ovidio; lo registra varias veces la *Antología griega* en los epigramas de Meleagro, V, 172 y 173, por ejemplo, en el de Antipatro de Tesalónica, V, 3, en el de Macedonio, V, 223. El hecho de que Meleagro, el más antiguo de estos poetas, presente dos versiones del reproche del amante al alba parecería indicar que ya en sus tiempos el motivo era consabido y se prestaba por tanto a la variación virtuosista; probablemente emanase de alguna poesía popular, como el "cantar locrio" que cita Ateneo, XV, 697, en el cual el ruego de la mujer al amante, para que se marche, acaba con el verso: "Ya es de día; ¿no ves la luz que entra por la ventana?". De inspiración muy vecina es el género medieval de la alhada, mozarabe (R. Menéndez Pidal, "Cantos románicos andalusíes", en *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, 1951, 197 y sig.), provenzal y francesa. Una nota de ironía trágica ya señalada es que, inmediatamente antes de precipitarse a morir, Calisto adopta esta actitud optimista: "Jamás quería, señora, que amaneciese. . ." (XIX, 197). Puede recordarse que también en *Romeo y Julieta* están presentes los dos motivos (III, 2: *Gallop apace, you fiery-footed steeds*, y III, 5: *It was the nightingale, and not the lark*), pero ambos orientados a una misma valoración afirmativa. Julieta invoca a los corceles de Febo para que apresuren el momento del primer abrazo, según recalca la imagen bíblica (Deuterono-

La razón de ese desvío está en el original trazado del carácter del personaje: como Calisto vive en imaginación, desasido de la realidad, lo valioso para él es el goce que espera y que, cuando llega, le deja desengañado de su valor. El contraste entre el soliloquio del acto XIV y la elegía de Ovidio estriba menos en la diferencia de tono —pasión arrolladora frente a risueño libertinaje— que en la diferente estima de la vida: Ovidio, porque la exalta, deplora su fugaz tránsito; Calisto, deseoso de gozar el momento que su imaginación le embellece, ansía su tránsito. Que al fin es Calisto último heredero del amor cortés, el cual, como creado para distraer el ensueño insatisfecho de nobles damas, acentúa desequilibradamente la espera.

En la conciliación de la impaciencia del enamorado con la marcha regular de la Naturaleza, la *Tragicomedia* ha tenido presente un tema filosófico de gran actualidad en toda la Edad Media: el conflicto entre el orden natural y la arbitrariedad de la condición humana (o Fortuna), que ocupa tantas bellas páginas de la *Consolación de la Filosofía*. Boecio acaba por reconocer que la aparente arbitrariedad de la Fortuna también está supeditada a la Providencia, planteo y solución que corría en la España del siglo xv en el más aplaudido de sus poemas. Que los apóstrofes de Calisto derivan de las brillantes coplas de Juan de Mena, *Laberinto*, 7 y sigs., es cosa obvia,¹⁰ pero muy lejos de repetir el planteo y la solución tradicionales, el “interpolador” ofrece una audaz réplica en la que la preservada estructura dramática del *Laberinto* rubrica el contraste entre los dos pensamientos. Pues Mena increpa a la “mudable Fortuna” contraponiéndole el ejemplo de la Naturaleza, en tanto que Calisto increpa a la inmutable Naturaleza contraponiéndole la urgencia de su anhelo amoroso; Mena encuentra paz en la idea de que, bien mirado, la Fortuna forma parte del designio divino; Calisto no se refugia en la consideración de Dios, sino en su propia vida interior: el desacuerdo entre su prisa de enamorado y el mundo físico se zanja huyendo de éste una vez más, para replegarse sobre sí mismo en la contemplación de los goces que le guarda su memoria y le brinda su fantasía.

RELIGIÓN

Todos los personajes de la *Tragicomedia* —como los de Castilla a fines del siglo xv— están empapados de religiosidad sincera, tanto Calisto y Melibea como Celestina y los criados, como Centurio y las mozas;¹¹ esa religiosidad, aunque

mio, XX, 5) de la casa comprada y no gozada (*O, I have bought the mansion of a love, / But not possess'd it, and, though I am sold, / Not yet enjoy'd*) y discute luego las señas de la aurora para detener al amante. Ni Julieta ni Romeo muestran después el desengaño que amarga a Calisto.

¹⁰ Lo corrobora la reminiscencia aislada de otro pasaje célebre del *Laberinto*, 169a (episodio del Conde de Niebla): “Avn si yo viera la mestrua Luna...”. Véase *Juan de Mena*..., págs. 20 y sigs., 482 y sigs.

¹¹ Las excepciones son Crito, Lucrecia y Pleberio. La primera se explica por la brevísima actuación del personaje. Para las restantes, véase su estudio especial. Gaspar de Barth, pág. ***4, peca de incomprensión puritana, amén de desatención al texto, cuando afirma que Calisto desprecia a Dios y tiene por patraña la devoción cristiana (*Deum con-*

en cada personaje asume forma diversa, es en conjunto extrañamente amoral y se complementa con la sátira del clero, que destaca no sólo por su abundancia y vigor sino por ser éste el único orden social criticado.¹² El hecho de ser

temtui habet, Christianam pietatem pro fabula), que Celestina pisotea la religión y el culto divino y adora al diablo (*Celestina non solum conculcat religionem cultumque Numinis, sed et pro longa sua adsuetudine Diabolum ipsum adorat*) y que Pármeno, Sempronio y todos los demás pertenecen a la misma categoría (*Parmeno et Sempronius cum cæteris uniuersis eiusdem census sunt*). ¿Qué no diría el bueno de Barth del ateísmo de la corte de don Juan II si hubiese conocido los versitos de don Álvaro de Luna, “Si Dios, nuestro saluador, / ovier de tomar amiga, / fuera mi competidor” (*Cancionero de Palacio*, núm. 2), o si se hubiese enterado de que en el torneo para celebrar las bodas de la infanta doña Leonor, el Rey de Castilla salió “él e otros doze cavalleros, él como Dios Padre, e los otros... cada vno con su título del santo que era ” (Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del halconero de Juan II*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1946, pág. 25)? La religiosidad amoral, literaria y cortesana en Calisto, vulgar en Celestina, es un rasgo de la época; para la relación de Celestina con el diablo, cf. más adelante, *Celestina*, pág. 509 y sig. y n. 45; para la religiosidad ortodoxa de Sempronio, cf. más adelante, *Sempronio*, pág. 599.

¹² La *Tragicomedia* brinda sus varias jerarquías: el papa (VII, 260), el obispo (III, 130; IX, 47), “abades de todas dignidades” (IX, 47; cf. I, 70; IV, 160), el canónigo (IX, 26), el arcidiano (XI, 70), el racionero (VII, 259), el cura (IX, 48; XII, 96; cf. XVIII, 181, donde se le nombra con su título completo: “No seas tú cura de su ánima”), el vicario (XVII, 174), el sacristán (VII, 260; IX, 47), el fraile (I, 71; IV, 164; VII, 256; cf. XII, 96; los frailes belicosos de Guadalupe), la monja (I, 71), el penitente (I, 71 y sig.), los devotos madrugadores (XIV, 131). Como reflejo de su importancia en la vida real, las actividades de la Iglesia están evocadas con gran riqueza de detalle: el tañido que llama a misa (VIII, 19), la congregación que se descubre al entrar la dama de calidad (IX, 47), el ceremonial de la misa y de la ofrenda (IX, 48 y sig.), festividades y devociones varias (I, 70; V, 195; XIV, 131), los oficios funerales con responsos (XIX, 201), el clamor de las campanas que doblan a difunto (XX, 210 y sig.). El sentimiento religioso es individual en los distintos personajes, pero la Iglesia como institución humana se sitúa decididamente en el plano de Celestina. Rojas se pone a salvo de una censura general (IX, 48; bien que la salvedad acaba con una pirueta burlona: “Que muchos viejos deuotos hauia con quien yo [Celestina] poco medraua e avn que no me podían ver; pero creo que de enuidia de los otros que me hablabuan...”), pero la sátira es insistente desde la primera mención (I, 62: “el ministro, el gordo”, píamente sustituido en la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa por “un oidor”; cf. parecidas sustituciones en la antigua traducción francesa de Lavardin, Cap. XI, *Los caracteres. Generalidades*, n. 14) en la mentira de Celestina, que Sempronio admite como explicación plausible. La tercerona ordena mejor su quehacer “en tiempo onesto, como estaciones, processiones de noche, missas del gallo, missas del alua e otras secretas deuociones” (I, 70); no pierde “missa ni bíspera” ni convento, pues allí hace “sus aleluyas e conciertos” (I, 71), y a sus amistades frailunas alude cuando promete socarronamente a Alisa que encomendará la salud de la hermana de la dama a los frailes devotos suyos que tiene “por essos monesterios” (IV, 164). Sempronio la pinta llevando la contaduría de su trato mientras meneaba los labios y pasa las cuentas del rosario (IX, 26). Aun esta pintura es pálida junto a la que la misma Celestina traza al recordar mejores días (IX, 47): todos los clérigos “desde obispos hasta sacristanes” se quitan el bonete en su honor, saludándola como a una duquesa, y se agolpan a su lado con ofrecimientos, preguntas, conciertos y agasajos y, como en el Romance de la Misa de amor, al verla entrar trastornan la misa. La segunda parte de los recuerdos evoca la liberalidad de los eclesiásticos enamorados y la turbamulta de sus escuderos, que circulan por la ciudad aportando a Celestina las delicias de un país de cucaña (IX, 48). Con impasible objetividad están reflejadas las flaquezas de la devoción popular, de que se mofarían los erasmistas: la oración para el dolor de muelas y el cordón que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma e Jerusalem” (IV, 181; VI, 215), fácilmente convertibles en prendas de amor; el ostentoso repasar el rosario (IX, 26); las fórmulas

Rojas converso ha proporcionado una explicación demasiado fácil: la amoralidad y la sátira emanarían llanamente de la inquina e irreverencia judaicas del yerno de Álvaro de Montalbán. Pero antes y después de Rojas, desde Juan Ruiz hasta Cervantes, escritores que eran cristianos viejos muestran actitud no menos satírica hacia el orden que por su prestigio, influjo y compacta estructura estaba lógicamente más expuesto a la crítica que ningún otro. La religiosidad amoral se justifica dentro de *La Celestina* lo mismo que la amoralidad de los enamorados, de la alcahueta y de los sirvientes, por la visión artística de la obra, que recrea amargamente la realidad coetánea. De ahí que ninguno de los personajes sea descreído, por censurables que sean las formas de devoción o los fines para los cuales implora la protección divina, y de ahí que apenas asome la yuxtaposición de paganismo y cristianismo, tan inusitada en Castilla como frecuente en Italia y Francia.¹³ Además, aquella explicación ingenua

piadosas que menudean en boca de las ramerías (XV, 145 y sig.; XVII, 168 y sig.; XVIII, 180 y sig., 184); los disparatados juramentos del vulgo ignorante (XVIII, 180 y 183).

¹³ Una rara muestra es el conjuro de Celestina, III, 148 y sigs., al "triste Plutón... , emperador de la corte dañada, capitán soberuio de los condenados ángeles", donde Rojas, pensando evidentemente en Lucifer, se limita a darle nombre pagano. A su vez, el interpolador, atraído por el nombre de Plutón, acumula recuerdos del infierno clásico, espigados en el cap. VI de la *Fiammetta* (Castro Guisasola, pág. 143): "regidor de las tres furias, Tesífone, Megera e Aleto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie e Dite, con todas sus lagunas e sombras infernales e litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpias con toda la otra compañía de espantables e paurosas yaras". Otra huella se encuentra en las palabras de Melibea, XX, 213: "Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida", eco de la *Comedieta de Ponza*, c. 101g, "de quien ya la tela cortaron las fadas", como señaló Castro Guisasola, pág. 169; en contraste con el segundo miembro de la cláusula, el primero es una alusión al mito clásico de las Parcas, con sustitución de este nombre por el de "hadas", que no pertenece a la mitología grecorromana (cf. el capítulo sobre "las Parcas o Hadas" de fray Juan de Pineda, *Diálogos de la agricultura cristiana*, I, 11, § 21). Para otros ejemplos de semejante yuxtaposición, dentro y fuera de España, véase *Juan de Mena*... , pág. 162, nota. Agréguese los géneros importantes en la génesis de *La Celestina*. Las dos novelas sentimentales italianas más influyentes ostentan la mezcla humanística de prácticas y modos de pensar cristianos con decorativas fórmulas paganas: la mención de *Dio e iddii* alterna poco menos que regularmente en la *Fiammetta*; los amantes se ven por primera vez en la iglesia, *Fiammetta* visita a unas religiosas (cap. V) y encubre bajo promesa de romería su intento de pasar por la tierra de Pánfilo (cap. VI, final), pero a la vez promete honores a Júpiter, Apolo y Venus (cap. VII), a quienes venera con fórmula cristiana (*per la grazia di voi, non per li meriti miei*); ruega por el retorno de Pánfilo recordando que Dios quiere la enmienda y no la muerte del pecador (cap. V), y redondea la plegaria invocando a *qualunque altri iddii tenenti le celestiali regioni*; muestra conciencia de pecado al intentar suicidarse, pero se justifica ante los dioses paganos (cap. VI), y concluye el libro solicitando para la pía lectora *che sempre le siano gl'iddii placabili e benigni*. En la *Historia de duobus amantibus* del futuro Pío II el protagonista se encomienda en una misma oración a Dios y a alguno de los dioses (*Hic si me deorum quispiam traxerit... O Deus, eripe me hinc*). El teatro latino del siglo xv adopta en su mayoría dicha mezcla humanística: así, los personajes de la *Oratoria* de Frulovisi, feroz diatriba contra un fraile dominico, llena de malicias anticlericales, ruegan a los dioses (pág. 181), y en la *Philogenia*, un confesor absuelve a la heroína en estos términos: *in gratiam deorum te restituo ea potestate quæ mihi a primario pontifice tributa est... Abi cum diis optimis*. Aun en los dramas históricos de los Verardi, los moros hablan de sus dioses y Boabdil invoca al *summe Iupiter* (págs. 330 y sig., 351, 355) (como en la moralidad inglesa *Everyman* el protagonista llama a Dios *the high judge Adonai* o *the highest*

identifica implícitamente la religiosidad de la *Tragicomedia* con la de Fernando de Rojas, sin hacer justicia a la complejidad y diversidad de los personajes en ese respecto. La religiosidad de Calisto, por ejemplo, más semejante a la de Celestina que a la de Melibea, es una de las facetas mejor talladas de su carácter.

A la par de los demás personajes, a la par de toda la sociedad de sus tiempos, Calisto observa lo ritual de la religión. Al sentirse morir, el grito que exhala es el mismo de Celestina, el mismo de cualquier cristiano de la época, justo o pecador: “¡Confesión!”, la confesión que asegura la remisión de los pecados y la vida eterna; la falta de confesión es una coyuntura que deploran los criados y la enamorada (XIX, 199 y sig.; XX, 213) y hasta el matón profesional (XVIII, 181).¹⁴ En la angustia de su amor no correspondido, Calisto ruega devotamente que el Dios que guió a los Reyes Magos a Belén, guíe al criado complaciente que va en busca de la alcahueta (I, 59); corre a misa para pedir a Dios el éxito en sus amores o la muerte (VIII, 20) y, con escándalo de los criados (IX, 37; XII, 94), se resiste a considerar culpable el amor que le han impetrado sus ostentosos rezos ante el altar de la Magdalena, patrona de enamorados.¹⁵

Jupiter of all), y en el *Fernandus servatus* Isabel la Católica pronuncia una oración que empieza dirigiéndose al soberano del Olimpo y acaba llamando a Santiago Apóstol (págs. 450 y sig.), el cual se aparece en el mismo escenario en que han aparecido antes Plutón y las Furias. No creo que haya en esto caracterización pagana ni anticipo renacentista, sino —como es evidente en la *Fiammetta*— aspiración al estilo elevado, al que era anejo el ornato mitológico. A este último se atiene exclusivamente el *Poliódorus*, evitando toda alusión al cristianismo, pero es fácil comprender que la *Tragicomedia*, como *La Venexiana*, prefiera sacrificar la mitología decorativa antes que la religión coetánea, elemento capital en la sociedad que se propuso evocar.

¹⁴ Es totalmente anacrónica la interpretación de E. Orozco, “*La Celestina...*”, pág. 10, quien ve en el hecho de que Calisto piensa en la salvación de su alma y no en su amada —a fuer de galán romántico—, “el fondo de alma de un cristiano viejo” en amores con una conversa. El *Tristán* de Bérout se interrumpe con la indicación de una muerte que demuestra cómo la de Calisto corresponde netamente a la textura de la vida medieval: *Cil chiet, si se hurte a un post, / Onques ne piez ne braz ne mut. / Seulement dire ne li lut: / “Bleciez sui! Dex! Confession...”. Así y todo, la muerte sin confesión de Celestina, Calisto y Melibea está deplorada tibiamente en la *Tragicomedia* si se compara, por ejemplo, con la violenta angustia que la misma circunstancia provoca en Hamlet y en su padre (*Hamlet*, I, 5, y III, 3); cf. también *Otelo*, V, 2. También pertenece a las costumbres de la época el llamado a Santa María (cf. los versos en que Juan Agraz describe la muerte del Conde de Mayorga en el *Cancionero de Palacio*, N. 126, c. 3: “la postrera: bos clamante / ffue: ¡Valme Santa María!”), agregado en las interpolaciones de 1502: “¡O, váleme Santa María! ¡Muerto soy!” (XIX, 198), si bien dentro de *La Celestina*, esta invocación a la Virgen, única en toda la obra, impresiona como nota ajena a la mano de Rojas, tan ajena como la evocación de Jesús ultrajado por “los falsos judíos” en los versos añadidos al final en la misma edición de 1502: recuérdese que en la de 1501, dicha copla no menciona a los judíos. Sutilizando más, es significativo que, donde la edición de 1502 dice: “Amemos aquel que espinas y lança...”, la de 1501 había estampado: “Temamos aquel...”. Para la reacción de los cristianos nuevos al culto mariano, vale la pena tener en cuenta a Juan de Mena, en cuyos escritos llama la atención la falta de toda referencia a la Virgen, y a Antón de Montoro, que alabó a Isabel la Católica por encima de “la hija de Sant’Ana”, con no poco escándalo de los contemporáneos, y enumeró entre los penosos sacrificios con que en vano pretendió hacer olvidar su “rastro de confeso”, el recitar *inuiolata permansisti*.*

¹⁵ Cf. la composición de Barba en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (ed. J. A. de Balenchana, Madrid, 1882, t. 2, núm. 866), titulada *Esparsa el día de la Madalena*,

Junto a estas prácticas corrientes, que completan el trazado del egoísmo amoroso de Calisto, el rasgo específico de su devoción es la hipérbole blasfema, de evidente cariz cortesano y literario. El "antiguo auctor" insiste, con extraño énfasis, en la equiparación de Dios y la amala (I, 41):

SEMPRONIO. — ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO. — Yo melibeo soy, e a Melibea adoro, e en Melibea creo, e a Melibea amo.

O bien (I, 44):

CALISTO. — ¿Muger? ¡O grosero! Dios, Dios.

SEMPRONIO. — ¿E así lo crees o burlas?

CALISTO. — ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, e no creo que ay otro soberano en el cielo avnque entre nosotros mora.

Y todavía Sempronio, dirigiéndose al público en un raro aparte "plautino" de la *Tragicomedia*, subraya lo pecaminoso del aserto ("¿Oyestes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?") para luego glosarlo con obscena sutileza. Rojas transformó en modalidad orgánica del personaje este rasgo que había encontrado en el acto I, y sobre el cual llama la atención el incipit de 1500, curándose en salud.¹⁶ El uso más típico de Calisto es el de la hipérbole de contenido teoló-

que empieza: "Si la Madalena es guía / de los bien enamorados...". A los extremos de Calisto, el criado predicador opone un austero ideal de represión castellana: "Si passión tienes, súfrela en tu casa, no te sienta la tierra" (XI, 70; cf. IV, 173, y XVII, 172); véase *La geminación*, pág. 271.

¹⁶ Cf. *Generalidades*, n. 18. Foulché-Delbosc y Bonilla supusieron que este incipit ("Síguese la Comedia..."), que conocemos desde la edición de Toledo, 1500, había constituido el título de la edición príncipe: Bonilla, *Anales de la literatura española*, pág. 12. De los siete pasajes de *La Celestina* condenados en 1640 por el índice de Sotomayor, tres equiparan a Melibea con Dios (Green, "The *Celestina* and the Inquisition", págs. 213 y sigs.). En la baja Edad Media, semejante hipérbole es de uso general, como lo documentan dos elocuentes condenas: el *exemplum* del clérigo que muere inmediatamente de aplicar a su amada las alabanzas del Cantar de los cantares (J. Klapper, *Exempla aus Handschriften des Mittelalters*, Heidelberg, 1911, núm. 67), y los reproches de Petrarca a quienes, por licencia de lenguaje, llaman Dios a su amor, con ofensa del Dios del cielo, que precipitará a ambos en el infierno (*De remediis utriusque fortunæ*, I, 69); cf. Green, "Courtly love in Spanish Cancioneros", en *Publications of the Modern Language Association of America*, LXIV (1949), 247-301, y "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv", en *Revista de Filología Hispánica*, VIII (1946), 121-130. De ahí que achacar la hipérbole sacroprofana de Calisto al judaísmo de Rojas entraña desatención al arte de los caracteres en *La Celestina* a la vez que ignorancia de la historia. Serrano Poncela, "El secreto de Melibea", pág. 497, según el cual "la pasión de Calisto presenta, de inmediato, graves formas de herejía insólita en un cristiano viejo, con tradición católica y en sus cabales... [Calisto] entrega al diablo su alma con un acto de apostasía sin ejemplo en la literatura española", haría bien en reparar dicha literatura que, entre muchísimos otros casos, le brindaría el de la canción amorosa del cristiano viejo Alfonso Álvarez de Villasandino, que acaba (*Cancionero castellano del siglo xv*, ed. Foulché-Delbosc, núm. 629): "Por auer tal gasajado / yo pornía en condición / la mi alma pecadora". En el Renacimiento, la hipérbole sacroprofana parece haberse sentido dentro de la Península como típicamente castellana, según da a entender la *Farsa chamada Auto da India* de Gil Vicente; y fuera de ella, por típicamente española: cf. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, cuarta ed., Bari, 1949, pág. 167. Tan inasimilable a otros pueblos debía de ser en la Edad Moderna el uso amoroso de semejante hipérbole, que planteó un problema especial a los traductores de *La Celestina*. Gaspar de Barth la parafrasea, suprime o reemplaza por expresiones ortodoxas, por ejemplo, I, 33:

gico: la perfección de la amada como testimonio de la grandeza de Dios —presente en la literatura amatoria desde la prosa de la *Vita nova*— es la primera palabra que brota de Calisto al ver a Melibea, y que vuelve a pronunciar al exaltarse con las nuevas favorables de Celestina (VI, 227); el motivo, caro a la poesía medieval, latina y romance, de la amada como obra maestra de Dios y la Naturaleza, aparece más adelante (VI, 226 y 227) con eco obvio del Decir de Juan de Mena “Presumir de vos loar...”. Sin tradición literaria y como expresión muy personal de Calisto es la teología blasfema, predilecta del “antiguo auctor”: la presencia de Melibea es el mayor galardón que Dios puede otorgar (I, 32; cf. XIV, 137) y, con característico crescendo, la visión de la amada se equipara luego a la visión divina concedida a los santos, para considerarse al fin como superior al trono sobre los santos mismos (I, 33). No es menos extremo el diálogo sobre el fuego de amor, tan insoportable que, de igualársele el del purgatorio, Calisto renuncia a la gloria divina (I, 41). Aunque la asimilación de las artes de Celestina al poderío de Dios no parece pasar de lo puramente idiomático (I, 67), algunas de las saluciones con que luego la acoge (I, 91: “regeneración mía, viuificación de mi vida, resurrección de mi muerte”) tienen inconfundible eco eclesiástico, que debía de ser más pronunciado aún en sus tiempos, cuando tales cultismos abstractos apenas habían rebasado el ámbito de la Iglesia. También el alma y su salvación se arriesgan no ya en el amor sino en la impaciencia de oír noticias de la amada (VI, 207). Todo el fervor del protagonista se vierte con predilección en esta esfera: los nudos del cordón de Melibea se le transfiguran en los nudos de su pasión (VI, 220), con referencia transparente a una piadosa costumbre varias veces atesti-

“Téngolo por tanto en verdad que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo ternía por tanta felicidad” = *Certe tanti ego hanc ipsam facio ut ipsum omnipotentem Deum maiore me in hac uita mactare non posse existimem, etiamsi uotorum mortalium summam semel mihi concederet*. I, 41: “Por cierto, si el [fuego] del purgatorio es tal, más querría que mi spiritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquél yr a la gloria de los sanctos” = *Certe si post uitam hanc apud inferos talis flamma hic peccantibus sustinenda foret, malim immortalam animam meam mutare cum caduca bruti alicuius animantis*. I, 44: “Por Dios la creo, por Dios la confieso e no creo que ay otro soberano en el cielo, avnque entre nosotros mora” = *Pro Deo in eam credo, Deum illam confiteor, licet non negem in cælo alium Deum esse, hæc uero inter nos moratur Deus*. XI, 71: “Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida” = *Melibæa est domina mea, Melibæa uita mea, desiderium, spes, salus*. Aunque Shakespeare abunda en encarecimientos sagrados de materia amorosa (imagen del peregrino en *Otelo*, IV, 3; *Romeo y Julieta*, I, 5; *Los dos gentileshombres de Verona*, II, 7; Soneto XXVII, otras imágenes en *Romeo y Julieta*, I, 2 y II, 2; *Los dos gentileshombres de Verona*, II, 4; *Como gustéis*, III, 4; *Todo es bien si en bien acaba*, I, 1), Mabbe no sólo sustituye las menciones de Dios y de la iglesia de la Magdalena por vagas referencias mitológicas (*Cupid, Happy powers, Destinies, the Mirtle-grove*), sino asimismo altera o suprime todos los casos de hipérbole sacroprofana. Véanse los pasajes anteriormente citados: I, 33 = *So great, that if you should give me the greatest good upon earth, I should not hold it so great a happiness*. I, 41: suprimido. I, 44 = *I verily beleeeve she is a Goddess*. XI, 71 = *Melibea is my mistresse, Melibea is my desire, Melibea is my life*; cf. H. P. Houck, “Mabbe’s paganization of the *Celestina*”, en *Publications of the Modern Language Association of America*, LIV (1939), 422-431. A su zaga, la adaptación de 1707, aunque muy incisiva en su sátira de la Iglesia, reemplaza las osadías sacroprofanas de Calisto por trivialidades de mitología clásica.

guada en la literatura del siglo xv;¹⁷ pensar en otra cosa que en Melibea, como aconseja Celestina, “es eregía” (VI, 228); Melibea es “ángel disimulado que vive entre nosotros” (XII, 76); es el Dios de Calisto, y decir que queda a su servicio raya en irreverencia y locura (XI, 71); su asentimiento se alaba con palabras inspiradas en la gratitud del Salmista ante las maravillas del Señor (XII, 91: “¡O alto Dios! ¿cómo te podré ser ingrato, que tan milagrosamente has obrado conmigo tus singulares marauillas?”: cf. Salmos XCVI, 3; XCVIII, 1; CV, 2; CVII, 8, 15, 21, 31), y su posesión se encarece con el término “gloria”, que así vino a desarrollar una acepción peculiar del castellano (Menéndez Pidal, “La lengua en tiempo de los Reyes Católicos”, pág. 14; L. B. Bucklin, “Gloria”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1954, 71-77).

La práctica ritual bajamente mercenaria —en particular, el acudir a los altares con pleito de amores— y el elogio de lo profano en términos sagrados son dos inveterados abusos contra los que más de una vez levantaron su voz las gentes de Iglesia. La *Tragicomedia* no los ha elegido al azar en su caracterización de Calisto: en la representación del culto como ritual mágico, despojado de contenido moral, y de la hipérbole sacroprofana, rasgo actualísimo en las formas refinadas de vida en el siglo xv, es perceptible la condena ética y, a la vez, la integración de los rasgos condenados en la fisonomía del personaje. Dentro de la observancia religiosa, lazo casi único que retiene a Calisto en la sociedad, los autores han subrayado lo interesado de su devoción, para la cual Dios es, sencillamente, un instrumento de mayor potencia, no de distinto orden, que los sirvientes o la alcahueta, y la equívoca elucubración teológica que, presa de la obsesión amorosa, confunde las categorías sagradas y profanas.

LITERATURA

La hipérbole sacroprofana, como modalidad muy frecuente en la poesía cortesana de la época, muestra a Calisto particularmente adepto a la literatura, lo que complementa su bien dibujada individualidad. Por fino matiz, el enamorado trova en su cámara versos de cancionero (I, 39; VIII, 18 y sig.; XIII, 114 y sig.), y aun vierte en su conversación tópicos a él pertenecientes, como cuando apostrofa sentidos y corazón (V, 200; VI, 218, 222 y sig.), compara la amada con una ciudad inexpugnable (VI, 220 y sig.), adopta la actitud del amante estoico (XIII, 120 y sig.), moldea el conflicto entre su impaciencia y la regularidad de la Naturaleza conforme al tratamiento en boga del conflicto entre Naturaleza y Fortuna (XIV, 138), hereda el papel del poeta narrador en la lírica cortesana (XIX, 193 y sig.). El criado, en cambio, entona coplas de romancero (I, 39) y Melibea engaña la espera con reelaboración personal de cantares populares (XIX, 191 y sig.). Como los demás rasgos de carácter, tam-

¹⁷ Por ejemplo, Juan Álvarez Gato, *Porque el Viernes Santo vido a su amiga hazer los nudos de la Passión en vn cordón de seda*; Tapia, *Porque demandó a su amiga vnos nudos de la Passión* (Foulché-Delbosq, *Cancionero castellano del siglo XV*, núms. 141 y 824); Antón de Montoro, “con gran devoción contados / y rezados / los nudos de la Passión” (*Cancionero*, ed. E. Cotarelo, Madrid, 1900, núm. 36, pág. 99).

bién el celo literario se despliega en acción. Cuando Sempronio pretende haber dicho que los cabellos de Melibea “no serían cerdas de asno” (I, 54), Calisto replica indignado: “¡Veed qué torpe e qué comparación!”, dejando al lector la duda de si la condena apunta al desacato a Melibea o a la bajeza estilística del símil. La erudición no vulgar con que Calisto puntúa su diálogo con Celestina (VI, 214 y sigs.) pinta al solitario para quien sus lecturas son cosa viva, que vienen a insertarse espontáneamente en la realidad. Ya se ha visto que la mención de Sócrates y Alcibíades (VI, 219) no es falla artística, antes bien bosqueja muy sutilmente el amor intelectual de Calisto frente al amor sensual del *Polidorus*; del mismo modo, el empleo de la hora mitológica (VIII, 19) contrapone el estetismo del amo al utilitarismo del criado. No es “una salida de pie de banco”, como juzgaba Cejador, el agregado al soliloquio de Calisto en el acto XIII, 121:

O me fingiré loco, por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulises por euitar la batalla troyana e holgar con Penélope su muger.

Prosiguiendo el boceto del original, dicho agregado presenta a Calisto echando mano de sus recuerdos de Petrarca para dorar la fea coartada, exactamente como en el texto primitivo disimulaba su pasión egoísta so capa del estoicismo amoroso, que Petrarca había puesto de moda (cf. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948, pág. 11 y nota). Samonà, págs. 85 y sigs., ha observado con razón que, al designarse como “esclau”, “catiu”, “sieruo”, Calisto se sitúa en la convención literaria del amante cortés. Un ejemplo (XII, 88):

No tema tu merced de se descubrir a este catiuo de tu gentileza: que el dulce sonido de tu habla, que jamás de mis oydos se cae, me certifica ser tú mi señora Melibea. Yo soy tu sieruo Calisto.

Tales términos son pura fórmula literaria, pues precisamente cuando los profiere, lo que Calisto exige y obtiene es su triunfo sobre la doncella (cf. también *La geminación*, pág. 266, sobre el reproche trovadoresco a sus manos). Para mayor contraste, Melibea, en el momento de entregarse, empleará los mismos términos, pero como en la tradición literaria ese vocabulario no corresponde a la dama, sus palabras tienen plenitud de sentido, sin el menor dejo convencional (XIV, 125):

CALISTO. — . . . a mi señora oygo.

MELIBEA. — Es tu sierua, es tu catiu, es la que más tu vida que la suya estima. ¡O mi señor! . . .

Con igual acierto, Samonà, págs. 93 y sigs., contrapone la serie “pena”, “dolor”, “llaga”, “fuego”, que enlaza claramente a Calisto con la desdibujada lírica cancioneril, a las frases palpitantes de energía popular con que Melibea expresa su pasión (X, 54 y sigs.):

lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado, que la vista de su presencia de aquel cauallero me dio... Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo... Parésceme que veo mi corazón entre tus manos fecho pedaços.

No puede explicarse semejante divergencia de modo puramente negativo y abstracto. No es que la tradición cortés siga obrando por pura inercia en Calisto y se desintegre en Melibea. Nada impedía que el habla de Melibea se sujetase también a la estilística cortés, como de hecho se sujeta la de las heroínas de Diego de San Pedro (y en una ocasión, el “interpolador” subraya irónicamente la divergencia haciendo emplear a los dos amantes un mismo sintagma: cf. *La geminación*, págs. 266 y sig., a propósito de XIV, 126, y XIX, 195). Si los protagonistas difieren tan abiertamente en este respecto, es porque Rojas se ha propuesto contrastar sus dos modalidades básicas: la fuerza vital de Melibea frente al ensueño ensimismado y literario de Calisto.

También muestra la penetración de la literatura en el carácter del enamorado la introspección sentimental en que se deleita, su complacencia en tantear las llagas, reales o imaginarias, que inspira no pocos de sus elocuentes lamentos, y que es marca distintiva de la lírica trovadoresca del siglo xv y de la novela sentimental. A Sempronio, que desea proveerle de compañía y entretenimiento, encarece Calisto la delicia del llanto y las quejas, apelando doctamente a los tratadistas *de consolatione* (II, 116):

¿Cómo, simple? ¿No sabes que aliuia la pena llorar la causa? ¿Quánto es dulce a los tristes quejar su pasión? ¿Quánto descanso traen consigo los quebrantados sospiros? ¿Quánto relieuan e diminuyen los lagrimosos gemidos el dolor? Quantos escriuieron consuelo no dizen otra cosa.

Antes había invitado Calisto a Sempronio (I, 40):

Pero tañe e canta la más triste canción que sepas,

marcando desde el comienzo con este “apetito de música triste” el saboreo sentimental de su propio dolor.¹⁸ Calisto no es parco en compadecerse de sí mismo y alega sin rebozo su sufrimiento para atajar objeciones (II, 121 y sig.; VI, 218):

No te duele donde a mí... Si tú sintieses mi dolor... Pues sabe que esta mi pena e flutuoso dolor... No me enojas, que harto basta mi pena para acabar...

La *Tragicomedia* ha incorporado el sentimentalismo de la alta literatura de su época a la sustancia de su héroe, quien no sólo lo vierte en sus quejas con muy intencionado resabio artístico (I, 35 y sig., 39 y sig.; V, 200; VI, 218, 220 y sigs., por ejemplo), sino lo confiesa con pueril egoísmo a la misma Melibea (XII, 89).

¹⁸ M. Carayon, “L'Amour et la musique. Sur un passage de la *Celestina*”, en *Revue de Littérature Comparée*, III (1923), 419-421. El autor señala el probable influjo de esta situación en la comedia de Shakespeare *Noche de Reyes*, I, 1, y II, 4.

Y no es el menor acierto psicológico de Rojas que sea cabalmente ese estallido pueril lo que derriba la resistencia última de la doncella.

El impulso a huir de la vida, esencial en todo soñador, coincide en Calisto con su afición literaria, pues la muerte por amores ha predominado como nunca en la lírica peninsular del siglo xv, de donde ha pasado a la novela sentimental.¹⁹ A su vez, la idea de la muerte, que ronda constantemente los amores de Calisto, no es un juego trivial de retórica trovadoresca, pues se apoya en las raíces de su carácter. Es sintomático que la primera de sus muchas quejas (I, 35) sea un llamado a la muerte remedidora, que se expresa a través de un dístico de Boecio no desconocido en castellano (Castro Guisasaola, pág. 102):

¡O bienaventurada muerte aquella que desseada a los afligidos viene!

Más que la muerte física (y la civil), teme Calisto el malogro de su amor (XIII, 119):

Pluguiera a Dios que fuera yo ellos [los sirvientes ejecutados] e perdiera la vida e no la honra e no la esperança de conseguir mi comenzado propósito, que es lo que más en este caso desastrado siento.

A Celestina, que detalla la esquividad de Melibea al comienzo de su visita, declara (VI, 206):

¿E a éssas llamas señales de salud? Pues ¿quáles serán mortales? No por cierto la misma muerte: que aquélla aliuro sería en tal caso deste mi tormento, que es mayor e duele más.

Lo que va a implorar al altar de la Magdalena es que Dios (por medio de Celestina) induzca a Melibea a corresponder a su amor o dé fin a sus días (VIII, 20). “Me va la vida”, asegura a los criados que con su cuchicheo no le dejan oír el relato de la tercera (VI, 212) y, satisfecho de la habilidad de ella, proclama: “agora doy por bien empleada mi muerte, puesta en tales manos” (VI, 216). Si por un manejo torpe Melibea se hubiese vuelto, “no era más menester para me llevar muerto a casa” (XII, 84). Celestina, tan sagaz catadora de caracteres, no omite esa peculiaridad cuando imagina los “denuestos rabiosos” de Calisto si abandona la empresa (IV, 155):

... dará bozes como loco... diciendo: “...Pues, vieja traydora, ¿por qué te me ofreciste? Que tu ofrecimiento me puso esperança; la esperança dilató mi muerte, sostuuvo mi viuir...”.

¹⁹ Cf. Jole Ruggieri, *Il Canzoniere di Resende*, Ginebra, 1931, págs. 137 y sigs.; *Juan de Mena*..., págs. 99 y sigs. La culminación estética de la reflexión sobre la muerte en la literatura amorosa corresponde a la lírica catalana, la de Andreu Febrer y muy particularmente la de Ausias March. Para la novela sentimental, sirva de ejemplo *Arnalte e Lucenda* de Diego de San Pedro (ed. Gili y Gaya), en la Canción de las págs. 27 y sig., la Letra de la pág. 32, la confidencia del héroe al falso amigo en la pág. 42, el mensaje de Belisa en la pág. 48. Véase también *Grimalte y Gradissa*, novela de Juan de Flores con trozos en verso de Alonso de Córdoba (ed. B. Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, Nueva York, 1931), págs. 378, 381 y sig., 383, 385 y sigs., 391, 393, 399, 402 y sig., 404 y sig., 407 y sigs., 413 y sigs., 420, 422, 424, 427, 431 y sig.

El refugiarse en la idea de la muerte es, pues, en el carácter de Calisto una actitud literaria que exagera su modalidad esencial y, a la vez, recibe de ésta vigorosa sinceridad: jamás se ha representado con más sutil buceo la fusión íntima de literatura y vida.

El amor de Calisto está empapado de literatura. Los ecos de sus lecturas poéticas resuenan demasiado ruidosamente en sus palabras: el de Juan de Mena (*Laberinto*, 28a) en la salutación con que llega a los brazos de Melibea (“¡O angélica ymagen!”: XIV, 125), el de Pedro de la Costana al recibir su cordón (VI, 220 y sig.), el de Diego de Quiñones al esperar su respuesta (VIII, 18). El soliloquio del acto XIV destaca el sesgo cerebral de ese amor, del que Calisto debe convencerse a sí mismo con penoso razonamiento. Por eso el aplauso popular no le consagró como arquetipo de enamorado. El arquetipo es Romeo, cuya vocación se ensaya en Rosalina hasta encontrar su perfecto término en Julieta; Romeo, rodeado y sostenido por su ciudad, su alcurnia, sus padres, sus amigos, lanzado a violentas peripecias externas —el destierro, desencuentros y encuentros providenciales—, y que al fin escoge la muerte voluntaria, no Calisto quien, refugiado en su cámara, “sospirando, gimiendo, maltrobando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando modos de pensatiuo tormento” (II, 116), huye de la vida y de la sociedad y muere por inglorioso azar. Nunca podía ser popular el soñador introspectivo en cuyo amor cabeza y corazón entran por partes iguales.

ANTECEDENTES

Semejante minuciosa y compleja pintura de un personaje nada esquematizado, construido con rigurosa lógica interna, tanto en sus rasgos atractivos como en los repulsivos, no tiene precedente cabal en ningún género literario: sólo a partir del siglo XIX, la novela occidental ofrecerá paralelos dignos de consideración.

COMEDIA ROMANA

Por su génesis, el personaje del enamorado inactivo, secundado por sus servidores, se remonta a la comedia grecorromana, pero difiere de los tipos que le ofrecía el teatro de Plauto y Terencio en lo integral de su pintura y en la intensidad y nobleza de su pasión, como lo evidencia sobradamente un somero cotejo. De las veinte comedias de Plauto, sólo unas pocas ponen en escena un enamorado vehemente o, mejor dicho, su caricatura: los extremos pasionales —quejas, súplicas, juramentos, amenazas— son materia cómica cuyo aspecto irresistiblemente grotesco suele subrayar con bufonadas algún portavoz de la cordura del autor.²⁰ Para aquilatar la diversidad total entre el amor de Calisto

²⁰ En la *Asinaria*, Argiripo entra en escena pronunciando violentos dicitos contra la alcahueta, madre de su amada, cuya cínica respuesta no se hace esperar (I, 2 y 3). Luego,

y Melibea y el de las parejas plautinas, compárense las citas de los amantes en los actos XII, XIV y XIX con la entrevista de Fédromo y Planesia al comienzo del *Curculio* —el mozalbete seguido de su ayo, y la pupila todavía honesta del *leno* custodiada por una vieja cuya ansia de vino proporciona gracias suplementarias a la escena principal. La entrevista se desarrolla en presencia de ambos testigos y con la intromisión constante del ayo, quien satiriza, bromea, dialoga con Planesia y la injuria. Pero el mayor contraste con la pasión de Calisto se halla en el carácter de Fédromo mismo, que parece un colegial recién emancipado, pues da cuenta entera de su aventura al ayo que le pisa los talones predicándole su grosera moral y, como jovenzuelo que es, reclama él mismo la aprobación del ayo para juzgar a la amada. También es significativa de cómo concibe Plauto el tipo del enamorado, y del abismo que le separa de la *Tragicomedia*, la actuación de Filólaques en la *Mostellaria*: el joven libertino preserva intacta su escala de valores morales, y mide con serena objetividad sus propios desvíos en la larguísima imagen de la construcción de la casa, su aplicación a la humanidad en general y luego a su propia biografía (I, 2); nada más alejado

los amantes se separan llorando, con el consiguiente regocijo de los esclavos, quienes aportan el dinero que dará al galán posesión de su amor. Pero antes de entregárselo, burlan y vejan al amo y se hacen acariciar en su presencia por la cortesana (III, 3). Además, Argiripo ha de ceder las primicias de su amor a su padre, ya que éste le ha ayudado a obtener el dinero (defraudando a la madre —la *uxor dotata*—, quien acude a espantarlo del indecente festín, V, 1 y 2). La *Cistellaria* ha sido juzgada con frecuencia como la más sentimental de las comedias de Plauto; su protagonista, Alcesimarco, se presenta describiendo con prolifas imágenes de aplicación general su estado de ánimo como enamorado; otras escenas demuestran cómo las situaciones amorosas eran ante todo para el comediógrafo antiguo oportunidades de farsa hilarante: así, aquella en que Alcesimarco se llena de reproches y su esclavo amedrentado le sigue la corriente, y aquella en que Alcesimarco desvaría y ordena a su esclavo traer armas, caballo y soldados para combatir contra Amor (II, 1). Más adelante vemos a Alcesimarco rechazado por la cortesana a quien ama y por su supuesta madre; el diálogo crece en violencia; el enamorado acumula juramentos, que la *lena* satiriza, y amenazas de degüello y, en efecto, poco después aparece con la espada desenvainada: pero todo ello no es sino una estratagema para alarmar a la joven y encerrarla en su casa (II, 1, y III, 1). El *Mercator* es una de las comedias que más abundan en la exhibición cómica del enamorado: la larga exposición de Carino comienza enumerando teóricamente los inconvenientes del amor. En el acto II, 1, es su padre quien se declara violentamente enamorado de la cautiva traída por su hijo (repugnante rivalidad que se repite en la *Asinaria* y las *Bacchides*), lo que no le impide comparar su actual pasión con otras aventuras juveniles ni juzgarla con sus normas de siempre (cf. también su monólogo, III, 2). Un nuevo soliloquio revela la vacilación de Carino, quien reniega del amor con un frío retruécano (*hoccine est amare? arare mauelim quam sic amare*) y, a continuación, se enzarza con su padre en un debate en que ambos pujan con disimulo por la misma cautiva. Vencido, Carino piensa quitarse la vida, pero oportunamente un amigo le promete sus buenos oficios. En todas estas escenas de la que quizá sea la mejor comedia plautina, se echa de ver que el propósito de su autor no es pintar un personaje arrebatado por la pasión amorosa, a la manera de Fedra o Medea, sino mostrar en diferentes formas los cómicos efectos de tan irracional trastorno. Ninguna intensidad pasional singulariza en el *Pœnulus* al mozo adinerado Agorastocles, a pesar de los cumplidos que llueve sobre la harto accesible Adelfasia (I, 2), pues se muestra muy enamorado de ella, pero más todavía de la hacienda propia y de la dote posible: cf. *Trinummus*, II, 1 y *Truculentus*, I, 1, donde los enamorados ni siquiera pronuncian en primera persona las diatribas moralizadoras en que declaman sobre los daños que el amor meretricio trae a su condición social y más que nada a su bolsa.

que este artificioso e interminable monólogo del carácter de Calisto y su tensa imaginación de soñador puesta al servicio de una pasión que destruye toda norma social y moral. En verdad, no es amor sino libertinaje lo que ha dado al traste con las virtudes de Filólaques, como resalta en las escenas siguientes, que pintan las delicias a que aspira: comer, beber, jugar a los dados, con doble placer si acude a la partida un amigo que, de puro borracho, tartamudea y vocifera suciedades. O en los juramentos que dirige a su concubina (I, 3):

*siquidem hercle uendundust pater, uenibit multo potius
quam te me uiuo umquam sinam egere aut mendicare...
utinam meus nunc mortuos pater ad me nuntietur,
ut ego exheredem me meis bonis faciam atque hæc sit heres.*

A tales extremos de impiedad y necedad —apunta el vozarrón didáctico del autor— llevan los desatinos del amor. Pero aun ese amor, pintado con cierto brío al comienzo, desaparece de la escena desde el sálvese quien pueda que sigue a la llegada del *durus pater* (II, 1), para ceder lugar a la intriga del *seruus fallax*, que salvará al joven amo de las consecuencias de su despilfarro: evidentemente toda aquella pintura de amor no era sino el prólogo de esta intriga, que en intención y extensión constituye lo principal de la comedia. Lo mismo ocurre en el *Pseudolus*: el amor del *filius erilis* es el prólogo (mucho más breve todavía que en la *Mostellaria*), que permite plantear la intriga, cuyo ingenioso desarrollo ocupa toda la comedia. Como contraste entre *La Celestina*, tan moderna en sus sentimientos, y un pasaje apasionado de Plauto, vale la pena confrontar el final del monólogo del acto XIV y el final de la carta de Fenicia en el *Pseudolus*, I, 1, pues ambos contienen una evocación de amor sensual. En la *Tragicomedia* es, por supuesto, Calisto quien se complace en ese recuerdo, insistiendo no menos en los desvíos que en las caricias de Melibea; en el *Pseudolus* es ella y no él quien detalla morosamente los buenos ratos habidos. El *Persa* se abre con una declaración del enamorado Tóxilo, apropiada para todos los galanes del teatro de Plauto: el tormento de amor es el que padece el enamorado buscando en vano quien le preste dinero. Cuando a la postre el problema queda resuelto, Plauto pinta una vez más el amor en ejercicio: una grosera francachela reúne a todos los cómplices de la estafa, que se chancean a costa de su víctima, el *leno*, y como su ex-pupila no se atreve todavía a zaherirle, su amante, Tóxilo, le advierte (V, 2):

*te mihi dicto audientem esse addecet, nam hercle apsq̄ue me
foret et meo præsidio, hic faceret te prostibilem propediem,*

lo que por cierto no trae a la memoria la pasión de Calisto y Melibea, sino la riña entre la alcahueta y los sirvientes (XII, 108). En suma: los enamorados plautinos y el de la *Tragicomedia* difieren de todo en todo y muy particularmente por su concepción del amor, que para Plauto es un extravío risible y nocivo, como la gula y la ebriedad, con las que suele asociarse, y por el ambiente lupanario al que pertenece la amada y que, de rechazo, hace soez y grotesca la pasión

sobre la que declama fríamente el galán, mientras el *teno* exige su dinero, el padre lo niega y el esclavo lo escamotea.

Terencio, más sensible a la verosimilitud artística, alguna vez trata de justificar por el carácter la convencional inercia del enamorado (cf. *La motivación*, n. 31), y ofrece en Carino, el amante tímido de la *Andria*, un personaje original —a lo menos para nosotros, que tan poco conocemos de la Comedia Nueva—, en el que quizá los autores de *La Celestina* hallaran un remoto atisbo para la creación de algunos rasgos de Calisto. Pues Carino aparece (II, 1) entre la zozobra y la desesperación, y oponiendo al razonable consejo de su criado la respuesta que Rojas tuvo presente en el acto VIII, 21:

Facile omnes quom ualemus recta consilia ægotis damus.
Dize el sano al doliente: Dios te dé salud.

Decide hablar claro a su rival Pánfilo, pero su timidez se lo impide, y su criado ha de tomar la palabra por él; a la noticia de que, después de todo, Pánfilo no se casa, su alborozo es tal, que el otro criado debe aclararle, no sin sorna, que de ahí no se sigue su propio casamiento (II, 2). Más adelante (IV, 2), cuando las bodas de Pánfilo vuelven a parecer inminentes, Carino cae de nuevo en su desesperación, pero sus quejas no atacan directamente a su rival, antes bien son consideraciones generales sobre la maldad gratuita de los hombres. Luego que Pánfilo se sincera y su esclavo emprende nueva estratagema, Carino implora humildemente la ayuda de éste. Por último, resueltas las dificultades de Pánfilo, Carino, siempre necesitado de valedores, se le acerca para solicitar su mediación. Lo interesante es que, a partir de esta primera comedia, Terencio no volvió a intentar la matización individualizadora del personaje fijo del enamorado (cf. *La geminación*, pág. 275). Al contrario: la nota general de los enamorados terencianos es la floja sensualidad que anula toda comparación con el temple de Calisto, con su egoísmo total, con su vuelo imaginativo, con su pasión. El “primer galán” de la *Andria* es ese Pánfilo que a último momento lo echa todo a rodar para reconciliarse con su padre. Su asendereado homónimo de la *Hecyra* se halla a merced de las cuatro mujeres —amante, esposa, madre y suegra— que le labran el destino. Las otras comedias brindan a pares enamorados de borrosa individualidad. En el *Heauton timorumenos*, el uno abandona a su amada para obedecer los consejos paternos y luego, mientras trata sus bodas, carga con la amiga de su amigo para ayudarle a sonsacar dinero, y el otro, enamorado de la cortesana pedigüeña, acaba por casarse con cualquiera para hacer posible el desenlace apacible. En el *Eunuchus*, Fedria, eficazmente pintado al principio como víctima de la tortura irracional del amor, se aviene al fin a la sociedad de su rival, el soldado fanfarrón que correrá con el gasto de la bella. Su hermano Querea es el exponente más neto de la sensualidad animal dentro del teatro de Terencio. Nunca se destacará bastante el alcance de que la confianza soez de Querea (III, 5) ha pasado a *La Celestina*, VIII, 8 y sigs., pero quien la hereda no es Calisto, mordido de desengaño después del goce, sino el mozo primerizo, que exulta por su hombrada. Figuras bastante secundarias del *Phormio* son el primo prendado de la bailarina cara y el primo que,

no pudiendo seducir a la muchacha pobre, casa con ella, de lo que no tarda en arrepentirse. En los *Adelphæ*, el hermano menor, que parece virtuoso pero no lo es, está enamorado de cierta bailarina a la que logra comprar más a fuerza de golpes que de dinero, y su hermano mayor (*factotum* de la operación), que ni parece virtuoso ni lo es, resulta marido y padre en el mismo día. Los autores de *La Celestina* sitúan a su héroe en la galería de los enamorados inertes de la comedia romana, pero justifican esa situación, desarrollando su carácter con exigente y minuciosa maestría psicológica, que poco debe a la tradición romana.

COMEDIA ELEGÍACA.

De las llamadas comedias elegíacas, sólo unas pocas presentan el personaje del galán apasionado, y aun de entre éstas no entran en consideración la *Alda* de Guillermo de Blois, la anónima *Baucis et Traso* y *De uxore cerdonis*, las cuales, más que comedias, son *fabliaux* obscenos, que describen el amor súbito de los protagonistas mediante las fórmulas más trilladas de la retórica latina (*Alda*, versos 165 y sigs., 366 y sigs., 380 y sigs.; *Baucis et Traso*, vs. 53 y sigs.; *De uxore cerdonis*, vs. 15 y sigs.). En las comedias *De nuncio sagaci* y *De tribus puellis*, formalmente bastante parecidas por su uso del monólogo dramático, hay por lo menos un enamorado que expresa directamente su pasión, pero nada más árido que estas tiradas declamatorias que siguen al infaltable retrato retórico (*De nuncio sagaci*, vs. 48 y sigs., 172 y sigs.; *De tribus puellis*, 125 y sigs., 195 y sigs., 261 y sigs.).

La única comedia elegíaca que aquí, como en otros aspectos ya considerados, merece atención particular es el *Pamphilus*. Mucho menos intrincada que sus congéneres en argumento y estilo, el *Pamphilus* presenta una novedad que encontró genial acogida en Castilla, en el *Libro de buen amor* y en *La Celestina*: coloca su sencilla acción en la ciudad coetánea, no en el rarificado ambiente antiguo de la comedia romana. El amor que pinta el *Pamphilus* no difiere gran cosa de la retórica lasciva —quejas de amor y desenlace escabroso— repetida *ad nauseam* en la comedia elegíaca. Y, sin embargo, Pánfilo y Galatea son la pareja moderna, y no el *filius erilis* y la esclava o meretriz de la comedia de Plauto y Terencio, como es moderna la vieja que les junta y el ambiente en que actúan; y en esa pareja se vislumbra ya el contraste —ahondado en la *Tragicomedia*— entre la vinculación familiar y social de la heroína y la pura individualidad del héroe: ver *Egoísmo*, c) *Fuera de la sociedad*, pág. 349). Pero cabalmente el personaje menos original es el protagonista: su aprendizaje con la mismísima Venus así como su incontenible afición a las soserías didácticas le quitan realidad concreta y, por consiguiente, disminuyen la probabilidad de su influjo en la creación de Calisto. No sólo es escasa la semejanza en las situaciones paralelas (quejas iniciales: vs. 1 y sigs.; aflicción causada por la falsa noticia de la vieja: 451 y sigs.; encuentro de los amantes: 661 y sigs.), sino que *La Celestina* parece a veces desviarse a sabiendas del *Pamphilus*. Pues pese a las prolijas instrucciones de Venus, Pánfilo pierde toda presencia de ánimo ante Galatea y, cuando al fin le dirige la palabra, lo hace muy pedestremente, en

verdadero tono coloquial de plaza aldeana (vs. 163 y sigs.). En *La Celestina*, por lo contrario, Calisto, indeciso y débil en su cámara, cuando está en presencia de Melibea despliega gallarda elocuencia, realizada con visos literarios (I, 31 y sigs.; XII, 88 y sigs.; XIV, 125 y sigs.; XIX, 193 y sigs.).

“LIBRO DE BUEN AMOR”

Sin duda, la novedad más valiosa de la historia de don Melón y doña Endrina, aparte la riqueza concreta del ambiente, es su vigor dramático. Pero también en la recreación de Juan Ruiz es el personaje de don Melón, sucesor de Pánfilo, el menos beneficiado, pues al comienzo está fundido con el yo autobiográfico que enhebra todo el *Libro*. Así, el poeta suprime el monólogo primero, en que Pánfilo se declaraba enamorado, por haberse referido ya con detenimiento a su cuita amorosa. A esta supresión deliberada debe agregarse otra fortuita, resultante de la pérdida de treinta y dos coplas entre las que llevan los números 877 y 878, que también reduce nuestro conocimiento de cómo concibió Juan Ruiz el carácter del enamorado (corresponden al *Pamphilus*, vs. 661 y sigs.). En lo que resta, hay dos variantes de interés: acabada la entrevista con Galatea, y antes de requerir los servicios de la Vieja, Pánfilo se felicita de su buena suerte y medita sobre los sentimientos propios y los de la amada (vs. 245 y sigs.). Juan Ruiz, que en conjunto amplifica considerablemente su original (unos 1240 versos frente a los 780 del texto latino), casi omite este pasaje, comprimiéndolo en tres versos (687b-d): parecería que el poeta castellano se atiene a la tradición cortés, abundante en introspección quejumbrosa, pero no en el análisis de estados de ánimo risueños. Confirma esta conjetura la versión del pasaje en que Pánfilo se lamenta porque ha oído que Galatea está por casarse (vs. 451 y sigs.): Juan Ruiz lo ha desarrollado con amplificación trovadoresca en las coplas 783 a 791, en las que don Melón apostrofa a la medianera, a su cuerpo, a su corazón, a sus ojos, a su lengua y a las mujeres inconstantes, hasta declarar que ha llegado la hora de su muerte. El exponer en verso narrativo castellano temas de la lírica amorosa no expresados hasta entonces en ese medio, debía de ser para el siglo XIV una curiosa innovación. Pero al cabo de siglo y medio de asiduo cultivo, el tema convidaba a la parodia (que con tanta eficacia caracterizadora brinda Rojas en el acto VI, 218 y 223), de suerte que el *Libro de buen amor* y *La Celestina* marcan quizá las etapas extremas en la trayectoria castellana del apóstrofe del enamorado. Fuera de este punto, por importante que haya sido para otras figuras y situaciones de la *Tragicomedia* el episodio de don Melón y doña Endrina, no parece que haya contribuido a delinear el difícil y nada esquematizado carácter del héroe. Nótese en particular que Calisto, si bien en su impaciente egoísmo no cuida de la honra de Melibea, tampoco llega a tramar en frío, en conciliábulo con la tercera, el engaño de la amada indecisa para consumir el atropello, como hacen Pánfilo y don Melón, dando por tierra no sólo con el honor de su víctima, sino con su talla como criatura dramática. Por otra parte, siendo Pánfilo y don Melón capaces de ir por sí mismos en busca de consejera y de mediadora y, sobre todo,

de entablar directamente coloquio con la amada y obtener respuesta propicia, no proporcionan el motivo más plausible para la intervención de la tercera que proporciona Calisto: su carácter, con sus notas inherentes de egoísmo, impaciencia e incapacidad de acción (cf. *La motivación*, págs. 206 y sig.).

COMEDIA HUMANÍSTICA

De las pocas piezas que poseen un personaje en algún sentido comparable con Calisto, la más antigua, o sea el *Paulus* de Pier Paolo Vergerio, es una de las que ofrecen los más instructivos contactos. El comienzo —el estudiante que regaña al criado que le ha despertado y recapitula con delicia su sueño— sugiere irresistiblemente el Calisto del acto XIII, 113 y sigs. Excitado por las honras y grandezas de que ha gozado en sueños, Paulo se recrimina su holgazanería y libertinaje (cf. los monólogos recriminatorios de los actos XIII y XIV, en que Calisto se duele de su deshonra) y, en un efímero estallido de voluntad, se propone mudar de vida. Ante el cambio repentino, su perverso criado Hérotés le tiene por loco (como Sempronio a Calisto: I, 37 y sigs., 40), y con pocas palabras le persuade a aplazar sus virtuosos planes. En la escena siguiente, Paulo, engañado por los embustes de Hérotés, riñe con su esclavo fiel, Estico, y desecha su consejo, lo que no deja de asemejarse al proceder de Calisto con Pármeno en el acto II: para mayor semejanza, Estico queda solo y pronuncia un amargo monólogo (acto II; cf. II, 125 y sig.). Entretanto, Hérotés logra a la fácil Úrsula (acto III) y anuncia a su amo —que le cree huido con su dinero— la presa ganada (acto IV); el protagonista, olvidado tanto de sus veleidades de reforma como de sus alarmas, pasa a un júbilo desmedido, cubre de elogios al criado y se muestra enamorado fervoroso, aunque hasta este momento no había dado el menor indicio de tal pasión. En el último acto, Hérotés se mofa de su amo, que con gran sorpresa de la moza, la ha tratado con mucho mimo, creyéndola doncella. Vergerio, pues, trazó un notable bosquejo, no precisamente del enamorado, sino del débil de carácter, cuya escasa energía se agota en sueños y proyectos, y que pasa sin intervalos del abatimiento a la exaltación. La relación con los criados también guarda cierto esquemático paralelismo con la de Calisto: irritable y receloso para con Hérotés, al fin de cuentas, Paulo se le entrega por completo, rechaza al criado fiel y acaba por alabar al malvado que le explota y burla de su credulidad y miramiento en amores. Además de estas coincidencias en carácter y situaciones, Paulo se retrata en sus propias palabras y asimismo en el largo monólogo de Estico y en las conversaciones de éste y de Hérotés con otros personajes, conforme a la técnica del retrato enfocado desde muchos puntos de vista, tan importante en *La Celestina*. Sería ocioso exigir de Vergerio el vigor, la fuerte lógica interna, el individualismo, la poesía, la sutil motivación que pertenecen en propiedad a Fernando de Rojas, pero quizá el *Paulus* haya sido un humilde punto de partida en la concepción, tan matizada y compleja, del carácter de Calisto.

Para el personaje del enamorado, la comedia *Poliscena* parece haber fundido el recuerdo del *Pamphilus* con el de las comedias de Terencio (donde consejo

y acción corren por cuenta del esclavo confidente) más algún toque original. La obrilla comienza proclamando Graco apasionadamente su amor por Poliscena; a poco, Graco pide ayuda a su criado quien, a trueque de cuantiosa recompensa, le aconseja ponerse en manos de la tercera Taratántara. Después de leves peripecias, Taratántara obtiene de la doncella confesión de su amor y promesa de entrevista. Graco, que aguarda ansioso en la calle, sale al encuentro de la vieja y se la lleva a su casa, donde se entera de la gestión. El enamorado se muestra impaciente, medroso, incrédulo de su dicha, hasta provocar la burla de su agente. La semejanza con los actos V, VI y XI de *La Celestina* es notable y el esbozo del ardiente enamorado, tímido y desconfiado de sí mismo y que sólo logra acercarse a su amada por mediación de criado y tercera, apunta muy claramente a la conducta y modo de Calisto. En este sentido, la *Poliscena* es la comedia humanística más cercana a *La Celestina*, por enorme que sea la distancia entre el magro esquema y la magnífica realización. Por eso mismo, como en el caso del *Eunuchus*, son muy ilustrativos del arte de Rojas los cambios impuestos a varias situaciones. Por ejemplo: con más verosimilitud realista y más atención al carácter del héroe, en la *Tragicomedia* es el sirviente quien aguarda a la medianera en la calle y la lleva a presencia del enamorado, retraído en su cámara (V, 195 y sigs.). A la inversa, quienes se llenan de temor ante la cita inesperada, son los criados, no el amo, absorbido en su sentimiento e incapaz de justipreciar la realidad (IX, 75 y sigs.).

Entre los desdibujados personajes del *Philodoxus* de Leon Battista Alberti, el protagonista es quien recibió la atención casi exclusiva del autor. Su amigo Froneo cuenta su origen y condición y celebra sus prendas (escena II, págs. CXXXV y sig.; XI, pág. CLVI), con el sucinto estilo de caracterización propio de la comedia romana. Varios personajes y Filodexo mismo afirman que es presa de pasiones contradictorias (escena I, pág. CXXII; IV y sig., págs. CXXXVIII y sigs.; XVI, pág. CLIX), pero de hecho —y en esto la diferencia con *La Celestina* no es poca— tal conflicto no aparece en sus actos ni en sus palabras. Conforme al tipo prefijado por la convención de la comedia latina, Filodexo debe a su amigo Froneo la entrevista con su amada Doxa, y a la esposa de su amigo, las felices bodas; el fracaso del plan que él mismo ha propuesto (I, pág. CXXXII) subraya su incapacidad de acción. Las escenas donde el protagonista cobra más vida son aquéllas donde narra su encuentro con Doxa, que se ha negado a hablarle a solas, y ensaya el modo de dirigírsele; cuando llega Doxa, el diálogo se desarrolla con pasión por parte del enamorado, con dignidad cortés por parte de la dama; cuando ésta le despide para proteger su honor, Filodexo le obedece respetuosamente. Luego el héroe se reprocha —muy inmerecidamente, lo que introduce una risueña nota— su falta de elocuencia y pronuncia las palabras que hubiera querido decir (escenas VII y VIII, págs. CXLIV y sigs.; cf. X, pág. CXLIX). Los afectos encontrados, la verbosidad amorosa, los reproches de sí mismo, el dejar la acción en manos ajenas son los rasgos mejor trazados del carácter de Filodexo, y están presentes también en el de Calisto, no precisamente por influjo particular de esta obra (de todas las comedias humanísticas comparables, quizá la más alejada de *La Celestina* en

cuanto al tono afectivo): pues, salvo la elocuencia amorosa, esos mismos rasgos integran el tipo del enamorado en la Comedia Nueva y en todas sus secuelas.

La *Philogenia* de Ugolino Pisani ha aportado sin duda el nombre de *Calixtus*, que lleva en ella el padre de la heroína y que, por ser bastante raro en obras literarias, arguye eco de lectura, confirmado por otros indicios (cf. *El género literario*, n. 6). Pero, aunque la *Philogenia* posee mayor vivacidad escénica y caracteres mejor bosquejados que la generalidad de las comedias humanísticas, no ha contribuido, fuera del nombre, a la creación de Calisto, pues no hay en ella una figura de enamorado comparable: la heroína se une ya a los libertinos Epifebo y Eufonio, ya al palurdo Gobio. En rigor, tampoco existe correspondencia o semejanza entre las entrevistas de los amantes en *La Celestina* y la escena del balcón de la *Philogenia*, como quería Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. LXXIII. En dicha escena, Epifebo esgrime su amenaza de morir de desdenes hasta lograr que Filogenia abandone la casa paterna y se vaya tras él, esto es, la persuasión se representa en escena, mientras en *La Celestina*, XII, 88 y sigs., aunque la partida está ya resuelta en favor de Calisto, éste es puesto a prueba por Melibea quien, convencida de su sinceridad, está sin embargo lejos de proceder con la desenvoltura de filogenia.

El epónimo de la comedia *Poliodoros* de Juan de Vallata se singulariza por su preeminencia social, de la que se muestra muy consciente en todo momento —hasta cuando abraza a su amada Climestra—, y a la que supedita su amor que, pese a sus elocuentes protestas, no pasa de ser una pasión secundaria y meramente sensual, sobre la que el héroe no tiene a menos hacer comentarios y chistes obscenos. Poliodoro es mucho menos pasivo que sus cofrades Paulo, Graco y Filodoxo, ya que ronda a su bella, se entiende directamente con la alcahueta, y luego la secunda con habilidad, encandilando al rústico a quien casa con Climestra para asegurarse el secreto y la impunidad en su amorío. Interesa, pues, el *Poliodoros* por mostrar la potencial amplitud del género, ya que esta variación no continúa la serie de los protagonistas tímidos y absorbidos en su amor, que culmina en Calisto, sino la serie, iniciada en la *Philogenia*, del galán para quien la aventura amorosa es un episodio, mucho menos importante que su posición social, como también sucede con el Euríalo de la *Historia de duobus amantibus*.

El comienzo del acto II de la *Ætheria* constituye un paralelo a la segunda escena del “antiguo auctor”, demasiado exacto para ser casual: Arquites, desconsolado por el mal sesgo de sus amores, entra en escena exhalando lamentos, deseando repetidamente la muerte, ordenando a sus criados hacer la cama, para llorar en secreto, y enviando con impaciencia a un mozo en busca de su confidente (vs. 114 y sigs.). Otro paralelo es que, a pesar de tan patética situación, el autor no tiene a menos iluminar cómicamente al impaciente enamorado que sueña despierto, pues acto seguido escenifica con gracejo el chascarrillo del que despachando a un criado recorre en la imaginación todas las etapas de la diligencia y al verle le cree de vuelta, cuando el criado no ha partido todavía (cf. Melchor de Santa Cruz de Dueñas, *Floresta española*, II, VI, 16). Luego Arquites, incapaz de discurrir por sí mismo ningún arbitrio, se pone sucesivamente en manos de su amigo y del *seruus fallax*, quien con una treta acaba

por allanar el desposorio. Así, pues, la *Ætheria*, aunque bastante fiel al bosquejo del galán apocado en la comedia romana, empieza pormenorizando con originalidad su carácter en términos alternativamente sentimentales y risueños, que bien pudieron dar la pauta al "antiguo auctor".

Julio, el aventurero de *La Venexiana*, es como enamorado la antítesis de Calisto, con quien sólo comparte el lenguaje retórico y la hipérbole sagrada. Por esto cabalmente merecen cotejarse dichos elementos, matizados en las dos obras en forma diversa en vista de la diversa individualización de los respectivos caracteres. La retórica de Julio, aunque mucho más reducida en volumen que la de Calisto, destaca más como peculiaridad suya, pues los personajes restantes se expresan en dialecto y en estilo brutalmente llano pero, a diferencia de Calisto, Julio no la gasta al hablar consigo mismo o con los sirvientes, lo que subraya su insinceridad. Y, en efecto, más que de retórica literaria se trata de retórica social, de cumplidos y fórmulas de cortesía (pág. 54: *servitore e schiavo*; 124: *Non è necessario che Vostra Signoria me dichì ragion alcuna. Comandàtime e dicète: "voglio cussì", che vostro so'io*), que la buena pieza de Julio dirige con pocas variantes a las dos amadas. La hipérbole sacroprofana es menos caracterizadora que en *La Celestina*, no sólo porque Julio la emplea mucho menos asiduamente que Calisto, sino porque la emplean otros personajes y porque el mismo Julio la alterna con la hipérbole mitológica (págs. 99 y 124: *la mia Diva*, enderezado ya a Ángela, ya a Valeria) y con la aplicación jocosa de conceptos devotos (pág. 118: *De novo so'entrato ne la via de Croce 'via crucis'*) a la manera vulgar. También es aquí la hipérbole, en contraste con el uso de *La Celestina*, más social que literaria, pues *mia signora e Dio* (pág. 76) huele a la moda española que, como es sabido, era bien vista por la nobleza y, por consiguiente, equivale a un toque más para pintar la cortesanía insincera del protagonista.

La comedia humanística proporcionó, pues, a los autores de *La Celestina* el tipo del joven, generalmente de buena posición, enamorado sensual, de ánimo apocado, que le inhibe para la acción, y cuyas flaquezas irracionales se pintan muchas veces con tintas caricaturescas. El ensimismamiento y la nobleza de un amor total, asimismo características de Calisto, proceden de otro género literario: la novela medieval.

NOVELA CABALLERESCA

Vale la pena cotejar con *La Celestina* la lectura amena más difundida en su época, o sea, la novela caballeresca, copiosamente representada en la biblioteca del Bachiller Fernando de Rojas. Gira este tipo de novela alrededor de unos amores, impulso o pretexto para una acción, episódica por naturaleza, que se desgrana en una diversidad de peripecias, narradas con arte estilizado y eliminación de lo concreto y cotidiano.

Una dificultad traba ante todo el examen de estos libros: ignoramos qué redacción conocerían los autores de *La Celestina* de las dos novelas de caballerías más importantes para la figura del enamorado, el *Tristán* y el *Amadís*.

Sin reparar en esta dificultad, Bonilla y Menéndez Pelayo adujeron ciertas semejanzas particulares con el *Tristán de Leonís* de Valladolid, 1501 (ed. Bonilla, Madrid, 1912) a propósito de Tristán, Celestina y Melibea, semejanzas aprobadas y aumentadas por Castro Guisasola, págs. 16 y 150 y sigs., aunque a mi parecer son más problemáticas de lo que estos críticos pensaron (ver *Melibea*, n. 23; *Celestina*, n. 34). Además Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. CXII, derivó del *Tristán* los amores no ordenados a casamiento y la pasión que quebranta toda valla moral. A decir verdad, ya se ha visto cómo es una larga tradición literaria y no un libro aislado lo que explica que ni Calisto ni Melibea piensen en casarse y cómo, por otra parte, los autores se han afanado en justificar realísticamente dicha situación, sin lograrlo del todo. En segundo término, muy enfriada está la pasión bretona en el *Tristán* en prosa al que se remontan las versiones peninsulares. Más que embriaguez amorosa, hay en la novela cierta ingenua procacidad que corre principalmente a cuenta de la heroína (*Tristán de Leonís*, págs. 130, 132, etc.). Las poéticas situaciones que han asegurado la perduración de la leyenda están grotescamente borroneadas, comenzando por el brebaje mágico, cuya virtud no alcanza para que los amantes echen en olvido la comenzada partida de ajedrez (*Tristán de Leonís*, pág. 85). El *Tristán* en prosa no saca partido alguno de varias circunstancias que prestaban extraordinaria tensión dramática a la leyenda, tales como el conflicto entre el odio que al principio siente Iseo por Tristán, matador del Morlot, y el amor que resulta del brebaje, o el delicado papel de Iseo la de las blancas manos. Evidentemente lo que más interesa a la novela es la hazaña caballeresca y no el dibujo psicológico de los caracteres; de ahí que episodio tan sentido como el de la frustrada muerte de Brangel se desluzca por aventuras parasitarias, y que las situaciones de la leyenda en que los personajes despliegan su carácter se conviertan en incidentes fútiles, sin relieve alguno dentro de la maraña de lances que constituye la novela. Y ningún personaje se ha deteriorado más que el protagonista, presunto arquetipo de Calisto. Se da como consabido el amor de Tristán, pero jamás se le otorga expresión literaria, como se le otorga en los antiguos poemas; las cortas noticias casi obscenas (*Tristán de Leonís*, págs. 85, 141, 143, 231, etc.) y las ocasiones en que el servicio de Iseo dan lugar a combates y desafíos son los únicos pasajes conectados de algún modo con tal pasión. La figura del caballero enamorado sufre, por lo demás, grave menoscabo por su amorío con la dueña del Lago del Espina —descrito ni más ni menos como los amores con Iseo—, y por sus bodas no bien motivadas con la otra Iseo, en las que no sólo se muestra olvidadizo de la primera sino groseramente inescrupuloso con la segunda (*Tristán de Leonís*, pág. 175). Tanto en éste como en otros motivos fijados en la leyenda —la sustitución de Iseo por su doncella, la espada de castidad, por ejemplo—, se nos aparece un Tristán que, para salvar el pellejo, se presta a decir mentiras que ni siquiera es capaz de inventar por sí solo, lo que no quita que otros personajes y ante todo el autor se empeñen en juzgarle caballero sin tacha. No hay comparación posible con Calisto, a quien sus servidores fieles e infieles juzgan desfavorablemente, y que no olvida la norma moral y social (I, 41, 53; II, 119 y sigs.; XIII, 117 y sigs.; XIV, 132 y sigs.), lo que por contraste mide la fuerza del embate pasional con que la atropella. Contacto

seguro entre el *Tristán* y la *Tragicomedia* no creo que pueda afirmarse; lo indudable es que el espíritu del *Tristán*, junto con el de los demás libros de caballerías, contribuyó a crear cierto clima literario de galantería a la vez refinada y lúbrica.

Precisamente no puede descontarse la posibilidad de que Garcí Rodríguez de Montalvo haya acomodado el *Amadís* a ese clima literario de Castilla a fines del siglo xv, de suerte que las semejanzas entre Amadís como enamorado y Calisto se deberían a esa común influencia. Las semejanzas son obvias y resaltan aún más si se las compara con el *Tristán* o el *Cifar*. Como Calisto, Amadís es presa de una pasión única, a la cual supedita su devoción (II, 12; III, 11), aunque sin incurrir, como los héroes de Chrétien de Troyes (*Cligès*, vs. 1193 y sigs., 1560 y sigs., 1619, 4368 y sig., *Le Chevalier à charrette*, vs. 1470 y sigs., 4669 y sigs., 4734 y sigs.), en la hipérbole sacroprofana cara a Calisto. También conoce Amadís el placer del llanto, del tormento sentimental y de la queja elocuente. El parecido se acrecienta durante la penitencia en la Peña Pobre (II, 5 y sigs.), intervalo contemplativo en que el caballero andante, abrazado con la soledad, como Calisto en su cámara, paladea su desesperación jugando con la idea de la muerte mediante alambicados conceptos (II, 3), versos y música (II, 8). Pero la concepción de los dos personajes, a tono con las respectivas obras, es inconciliable. En Amadís son objetivamente verdaderas las condiciones tradicionales que en Calisto reaparecen complejamente desvirtuadas. Amadís, por ejemplo, de veras ama a Oriana toda su vida, de veras está a su servicio, de veras es ella la señora a quien todo lo debe. Hay, en particular, varias situaciones del *Amadís* que encuentran una curiosa réplica en *La Celestina*, a buen seguro no porque los autores se propusieran escribir una parodia, sino porque su propia visión de las cosas les llevaba a mostrar el revés de los convencionalismos acogidos en el ideal corriente en la época, al que tanto había contribuido la novela caballeresca. Véanse los tres ejemplos siguientes. Cuando al ver llorar a Amadís, su escudero le dice “que no hay tan buena ni tan hermosa” que le iguale o que no le sea asequible, el caballero responde (I, 13):

¡Ve, loco sin sentido! ¿Cómo osas decir tan gran desvarío? ¿Había yo de valer, ni otro ninguno, tanto como aquella en quien todo el bien del mundo es? E si otra vez lo dices, no irás conmigo un paso.

La situación recuerda la de Calisto y Sempronio en el acto I, 52 y sigs., y la de Calisto y Celestina en el acto XI, 71, con la diferencia no leve de ser el enamorado y no los sarcásticos sirvientes quien queda con la última palabra. El coloquio de Amadís y Oriana a la reja (I, 14) presenta varias analogías formales con el de Calisto y Melibea a las puertas de ésta en el acto XII: la dama concierta con el mensajero la entrevista; el caballero, en compañía de su confidente, concurre armado a la cita; la dama le recibe con palabras no precisamente amorosas, pero al oír su súplica le otorga su amor; el confidente pone fin a la conversación. Lo radicalmente distinto es la modalidad del enamorado: su queja no tiene nada de la urgencia egoísta de Calisto; corresponde al sí de Oriana con la más rendida sumisión: ella es, sin retórica, la señora que dispone a su albedrío del amor y proceder de ambos. Y cuando después de rescatarla del

poder de Arcaláus, Amadís queda a solas con ella (I, 35), el autor subraya cómo no osa mirarla, destacando así que el cumplimiento de su deseo es libre don de Oriana y que “creyendo con ello las sus encendidas llamas resfriar, aumentándose en muy mayor cantidad, más ardientes e con más fuerza quedaron”. No puede ser mayor la diferencia de tono del acto XIV de la *Tragicomedia*, en que Calisto satisface ávidamente su deseo sin atender a los escrúpulos de Melibea, para mostrarse luego silencioso y desengañado. O, desde otro punto de vista, la escena de amor del acto XIX, seguida de la lírica negativa a tomar alimento, en tanto que las “encendidas llamas” de Amadís y Oriana no les impiden “aquel dulce e gran placer que en la comida sobre la yerba hobieron”.²¹

La verdad es que Amadís, como parangón caballeresco, pertenece en cuerpo y alma al mundo que recorre, listo para la defensa y la embestida, y a la sociedad cuya norma de justicia sustenta: quien por definición es desfazedor de entuertos, no puede sumirse en el quieto ensueño idealista berkeleyano, ni siquiera en los pocos momentos en que su amor parecería aislarle del mundo y de la acción externa. Por eso su cuita amorosa se trasunta casi siempre en exteriorización física, desmayo, llanto o sueño (por ejemplo, I, 14, 30; II, 1, 2, 3, 5, 8, 9), mientras Calisto teoriza sobre el llanto (II, 116), pero no se deja vencer por el empuje físico del dolor, y medita y sutaliza sin cesar sobre sus sentimientos. El mundo externo invade hasta los sueños de Amadís (II, 2 y 5), los cuales, aunque muy plásticos, son transparentes alegorías (II, 8), que prefiguran la acción y no, como los de Calisto, proyección de su obsesión erótica (“En sueños la veo tantas noches...”). Hasta al retraerse a su soledad de la Peña Pobre, Amadís pelea con Patín (II, 3), congenia con el ermitaño (II, 5), vierte lágrimas de simpatía por Corisanda (II, 8) y discretea con las doncellas refiriéndoles serenamente su propia historia bajo el velo de la tercera persona. Así, pues, la novela caballeresca no ha contribuido concreta y directamente a la creación de Calisto. Si algunas actitudes de éste parecen coincidir con ella mientras otras parecen satirizarla, es que la novela caballeresca se había incorporado al trasfondo cultural del momento y, como éste, se refleja ya positiva ya negativamente en la crítica visión de *La Celestina*.

²¹ El párrafo concluye con estas palabras: “Pues así como oídes estaban estos dos amantes en aquella floresta, con tal vida qual nunca a placer del uno e del otro dejada fuera, si la pudieran sin empacho e gran vergüenza sostener”. Por el cotejo de una situación análoga (II, 13), sospecho que la grave salvedad es un agregado del refundidor, que en toda su obra se muestra muy adicto a los tradicionales valores castellanos. De todos modos, para apreciar la extraordinaria singularidad de la reacción de Calisto a la honra, es oportuno recordar cómo Montalvo, a medida que se adentra en su trabajo y gana libertad, ajusta a sus protagonistas el concepto vulgar de la honra: en otra escena de amor (II, 19), Amadís pide a Oriana licencia para partir, pues de quedarse desluciría su honor y, una vez obtenida, la agradece como la mayor merced que ha alcanzado de su señora, “según la gran diferencia que los casos de honra sobre los de los deleites e placeres tienen”. Cf. también un pasaje semejante en III, 6 y, sobre todo, IV, 46, en que Amadís parte a una aventura sin pedir permiso a Oriana porque sabe que ella no se lo dará y no puede sufrir el menoscabo de su honra. Montalvo, pues, ni concibe el conflicto entre amor y honor a la manera de *Le Chevalier à la charrette* ni mucho menos a la manera de Calisto, para quien su honra de caballero es un obstáculo a su amor, y sólo aflora a su conciencia en los momentos de tibieza pasional.

NOVELA SENTIMENTAL

Fiammetta. — Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, pág. LXXXVI, reduce la influencia de la *Fiammetta* en *La Celestina* a “la retórica sentimental” y a “la manera vehemente y ampulosa” que, en su opinión, Rojas adoptó únicamente para las últimas escenas. Castro Guisasola, págs. 143 y sigs., agrega a la deuda el suicidio de Melibea y algunas frases sin importancia artística que se hallan tanto en el texto primitivo como en las adiciones. Gilman, *The art of “La Celestina”*, págs. 189 y sigs., señala agudamente el común enlace con la reflexión moral de Petrarca y marca también diferencias entre las dos enamoradas. Lo sorprendente es que los críticos no echasen de ver la básica semejanza de carácter entre Fiammetta y Calisto. Quizá el hecho de que la figura protagónica de Boccaccio sea una mujer indujo a enfocar el cotejo entre las dos heroínas con exclusión de Calisto, para el cual, a mi entender, Fiammetta es el antecedente más importante.

Fiammetta comparte con Calisto varios rasgos privativos. En las primeras páginas de su historia, describe así lo que será su principal escenario y toda su actividad:

Quivi, poi che nella mia camera sola e oziosa mi ritrovai, da diversi disii accesa e piena di nuovi pensieri, e da molte sollecitudini stimolata, ogni fine di quelli nella immaginata effigie dal piaciuto giovane terminando . . .

Fiammetta describe lo que *La Celestina* muestra directamente o sugiere por las palabras de Calisto y de sus criados: la interminable meditación de amor en el retiro de su cámara. Como para Calisto, también para Fiammetta la cámara es el refugio donde va a ampararse de los choques de la realidad, por ejemplo, cuando oye que Pánfilo se ha casado (cap. V) o que ha tomado nuevo amor (cap. VI). Como Calisto, Fiammetta yace insomne, sin probar alimento (caps. I, V), hablando y actuando desatinadamente (cap. I), entregada a su cavilación melancólica, en coloquio incesante consigo misma cuando está sola, pero fingiendo dormir cuando la nodriza la interroga (cf. las palabras de Sempronio acerca de su amo, VIII, 17: “Si allá entro, ronca; si me salgo, canta o deuanea”). En ese lento debatir los más menudos y fugaces movimientos del alma, se plantea a cada instante la alternativa amor o muerte, que culmina en la tentativa de suicidio del capítulo VI. Amor o muerte son los términos entre los que se agita el tormento de la espera impaciente —*steti sperando e disperando*, dice Fiammetta (cap. IV) en una de esas frases que dan la tónica del libro—, matizado con inagotable finura, con increíble primor de introspección. En ese largo examen miniatúresco, ¡cuántas semejanzas con Calisto! Como él es Fiammetta fuerte sólo para arrojarse en su pasión, inerte para lo demás. A la voluntad que se le enfrenta —la de Venus o la de Pánfilo— no halla otra respuesta que *Sia come ti piace* (caps. I y II) y, como débil, no escatima compasión hacia sí misma (*tanta di me stessa compassione m'assalisce*, dice en el cap. II), y

sabe gustar el placer de las lágrimas. Su debilidad sentimental es, como en Calisto, causa y efecto del egoísmo que exhibe con todo desembozo. Así como Calisto da por bien empleada la muerte de sus servidores para lograr el amor de Melibea, así Fiammetta dice del viejo padre de Pánfilo, que le reclama (cap. II):

e così come tu non con lui lungamente è vivuto, se gli piace per innanzi si viva, e se non, muoiasi, e piu ci è vivuto che non si conviene.

Y en el cap. V:

io priego sovente per la sua morte, fermamente credendo lui cagione della tua dimora; e se così non è, almeno del tòrmiti pur fu. Ma io non dubito che della morte pregando, non gli si prolunghi la vita, tanto mi sono gl'iddii contrarii.

Claro es que en algunos momentos de máximo desengaño, Fiammetta vuelve a tener conciencia de su deber moral, como Calisto recobra en su hora de hastío el sentimiento de la honra. Pero su vida "normal" dentro de la novela, como la vida "normal" de Calisto dentro de la *Tragicomedia*, nada tiene que ver con la realidad, la sociedad ni la familia. Fiammetta y Calisto viven ensimismados, dentro de su imaginación, de sus recuerdos y esperanzas: el comienzo del cap. III, en que Fiammetta describe su estado de ánimo inmediatamente de la partida de Pánfilo, presenta con extrema agudeza esa intensa vida interior que paraliza toda acción.²² La conversación imaginaria allí insinuada se expresa en las formas naturales a toda literatura erótica: interrogación a las prendas de la persona amada (cf. *Celestina*, VI, 221), sueño (cf. *Celestina*, VI, 219); pero también en situaciones de más estrecha semejanza. Así, Fiammetta está tan avezada a la tristeza que ni puede alegrarse ni creer la noticia de la vuelta de Pánfilo, y la juzga burla de la nodriza, como Calisto se niega a admitir la nueva del consentimiento de Melibea y ruega a Celestina no burle de él (XI, 73). Así también, Fiammetta contempla los astros y les exhorta a darse prisa para traer el regreso de Pánfilo (cap. III), como Calisto exhorta a la noche, al sol y a las estrellas a darse prisa para llevarle otra vez al huerto de Melibea (XIV, 138). La más obvia semejanza entre Fiammetta y Calisto es la elocuencia amorosa, que se vierte en formas enérgicas y accesibles a la sensibilidad de toda época y, a la par, en formas ornamentales históricamente condicionadas (ver *Erudición*, n. 39).

Fiammetta fue el modelo más aleccionador para Calisto, pero no su falsilla.

²² Característico también es que, aunque Fiammetta y Calisto son incapaces de acción, abundan en gesto vehemente y expresivo, en *atti rabiosissimi* (cap. IV; cf. *La Celestina*, I, 92; VI, 204; VIII, 23; XI, 71), rebosantes de visualidad escénica. Después de invocar al ausente, Fiammetta se levanta y corre a la puerta creyendo oírle llamar, y luego vuelve al llanto, con los ojos cerrados para tratar de conciliar el sueño (cap. V). Sin prestar oído a los consejos de la nodriza, se atormenta *supina sopra il ricco letto col viso tra le braccia nascoso* (cap. VI). La furia de Fiammetta, resuelta al suicidio, se pinta eficazmente en la torpeza de sus manos (cap. VI): *La lingua gridava, e il cuore ardeva d'ira, e le mani per la fretta credendosi sviluppare, avvilluppavano.*

Porque, sin olvidar el dechado, los autores de *La Celestina* procedieron con plena libertad creadora, desechando, concentrando, realzando. Mantuvieron, por ejemplo, la “retórica sentimental”, pero le dieron nuevo alcance al destacar el aspecto cerebral del amor de Calisto. Dejaron fuera los sueños alegóricos, que traducen con excesiva lógica las vicisitudes del protagonista (*Fiammetta*, I), aunque representaban una tradición literaria que se remontaba a Homero y que, reforzada por la poesía latina, fue muy grata al arte medieval. Fuera quedaron también, excluidos por el realismo de la *Tragicomedia*, la aparición de seres sobrenaturales (Venus en *Fiammetta*, I) y el análisis psicológico expresado con personificaciones (*Fiammetta*, I: *E tu, onesta vergogna . . . Ma tu, o vergogna, dall'una parte, e tu, paura, dall'altra*), en vigor a fines de la Edad Media, y relegados a la esfera grotesca de *Celestina* (IV, 156 y sigs.) los agüeros tan importantes para *Fiammetta* (cap. I). La *Fiammetta* evoca pintorescamente la vida de la ciudad —el encuentro de los amantes en la iglesia, la relación de Pánfilo con amigos y parientes de *Fiammetta*, tertulias, visitas devotas, la llegada del joyero florentino, pláticas con las amigas, hablillas de las criadas, bodas, paseos, fiestas, romerías. Pero Boccaccio no mantiene con rigor la verosimilitud de su representación, pues sugiere y escamotea a capricho el marco realista de la novela: la nodriza y el marido están o no están enterados de los amores y padecimientos de *Fiammetta*, según convenga al autor. Con rara probidad, la *Tragicomedia*, fiel a sus premisas realistas, nunca cede a la tentación de dejar en la sombra elementos que ha incorporado a su estructura.

Muy curiosa es la convergencia y la divergencia de los dos protagonistas en punto a religión. Coinciden en invocar al cielo para que favorezca sus cuitas de amor, y en profesar una devoción muy poco ortodoxa, y difieren en que Calisto hace gala de la hipérbole sacroprofana mientras *Fiammetta* yuxtapone paganismo y cristianismo. Tal yuxtaposición es tan poco privativa de la *Fiammetta* como la hipérbole sacroprofana lo es de *La Celestina*, y es asimismo un hábito literario, bien que no tiene sus raíces en la cultura general de la época, sino en el humanismo medieval, por lo que desentona doblemente en boca de una mujer y en ambiente burgués, en tanto que las hipérbolés de Calisto (como su “retórica sentimental”) funcionan dramáticamente, perfilando el cariz literario de su amor. Por último, en la *Tragicomedia* esa religiosidad es peculiar de Calisto; en la novela de Boccaccio también la ostentan Pánfilo (cap. II) y las amigas de *Fiammetta* (cap. V), o sea, está usada como mera decoración estilística, sin función caracterizadora.

Tampoco ha mantenido la *Tragicomedia* el vaivén, microscópico en su detalle, con que *Fiammetta* cuenta su historia, si bien lo ha sugerido en palabras y actos, y alguna que otra vez lo ha actualizado en los soliloquios de los protagonistas. Pero, volviendo al punto de partida, la divergencia más original consiste en configurar a semejanza de *Fiammetta* el carácter de Calisto y no el de Melibea. No es azar, sino la tradición constante del arte clásico, lo que llevó a Boccaccio, tan prendado de la Antigüedad, a tomar a una mujer como protagonista de su obra. En el plano de la comedia o en el de la novela —poco prestigiosa en Grecia y Roma— puede devanear de amores el varón antiguo, no ciertamente en el arte elevado de la tragedia y de la epopeya. La víctima del

amor es siempre una heroína: Fedra, Medea, Ariadna, Dido. Para conferir a un hombre ese papel de desborde irracional, ha debido interponerse todo el peso de la lírica amorosa y de la novela sentimental de tiempos más recientes. Como quiera que sea, al proyectar sobre un escenario concreto la figura del enamorado sin asidero en la realidad, confinado en su cámara e incapaz de acción, las fallas morales y sociales de su carácter quedan más acentuadas, y todo él como cercado de un halo femenino de pasividad y espera. Si la tradición de la comedia romana prefijó el tipo del enamorado ocioso, la *Fiammetta* de Boccaccio fue la matriz decisiva para la peculiarísima individualización del personaje.

Historia de duobus amantibus. — Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, págs. LXXVI y sigs., hizo gran caudal de la novelita de Eneas Silvio Piccolomini, y le reconoce doble influjo sobre *La Celestina*: influjo particular, visible en coincidencias diversas, e influjo general por su argumento, su “elocuencia patética”, su “psicología afectiva” y principalmente su “ambiente novelesco”. Estos influjos son tan infundados que Castro Guisasola, págs. 145 y sigs., los impugnó con razón, señalando por su parte varios ecos verbales que me parecen irrefutables.²³ A mi ver, la *Historia* ejerció en la *Tragicomedia* una influencia no

²³ Menéndez Pelayo concretaba el influjo particular al nombre de Lucrecia, el retrato de Melíbea y el rechazo de la tercera (ver más adelante los respectivos personajes). En cuanto al influjo general del argumento, razón le sobraba a Castro Guisasola para rechazarlo, no sólo porque “historias de amor y muerte de dos jóvenes amantes” abundan en toda época y lugar, sino porque en la *Historia* de Eneas Silvio sólo muere Lucrecia, y Euríalo se consuela a corto plazo cuando el Emperador tiene a bien casarle con una doncella *formosam, castissimam atque prudentem* y, por añadidura, *ex duicali sanguine*, ya que el haber escogido como asunto una historia verdadera y coetánea privaba a Eneas Silvio del doble desenlace trágico de rigor; cf. A. Frugoni, “Enea Silvio Piccolomini e l'avventura senese de Caspare Schlick”, en *Rinascita*, IV (1941), 229-249. El mismo Menéndez Pelayo desvirtúa el pretendido influjo en la “elocuencia patética” cuando, según se ha visto, señala “la retórica sentimental” como el principal aporte de la *Fiammetta*. En verdad la elocuencia apasionada de la *Fiammetta* y de la *Tragicomedia* tiene poco que ver con la *Historia* que es, particularmente en sus trozos de bravura, un ejercicio de centón: por donaire Eneas Silvio cuenta su novelita no en su estilo latino habitual —nada purista, por lo demás: cf. *De curialium miseris epistola*, ed. W. P. Mustard, Baltimore, 1928, págs. 17 y sig.—, sino en un ingenioso zurcido de frases provenientes sobre todo de Ovidio, Séneca el Trágico, Virgilio, Juvenal, Plauto y Terencio —cf. el cuidadoso inventario de I. I. Dévay al final de su edición de la *Historia*, Budapest, 1904. El ejercicio de centón campea precisamente en las cartas, que no son “nuevo y poderoso medio de análisis afectivo” (LXXXVI), sino un trillado recurso de la novela grecorromana y medieval, concebido ante todo como pieza de lucimiento retórico. Y puesto que en la *Historia* Euríalo y Lucrecia se enamoran en la primera página y enamorados siguen hasta la última y puesto que, en contraste con la *Fiammetta*, el núcleo de la novela es el relato de las estratagemas que amañan las citas y la lúbrica descripción de éstas, ¿a qué se reduce la “psicología afectiva” que pudo brindar a *La Celestina*? No es más fundado el supuesto influjo de su “ambiente novelesco”. Por una parte, Eneas Silvio llevó a su narración el escenario real de Siena, con sus edificios, calles, costumbres y fiestas, y tanto la identificable topografía como el verídico argumento no pudieron influir en *La Celestina*, que evita la localización de su escenario en una ciudad particular y cuyo escueto asunto nada tiene de novela de clave. Y por la otra, la pasión que anima la *Historia* es un amor adúltero, envilecido por todas las trapacerías a que se someten los amantes para satisfacer su sensualidad sin perder su posición social, y las escenas en que se desarrolla son salaces situaciones de cuento picaresco: el “ambiente novelesco”, entendido como clima espiritual

escasa, aunque totalmente negativa, en el carácter de los enamorados y en algunas escenas en que intervienen. El contraste es a veces tan riguroso que difícilmente podrá achacarse al azar. No puede haber, por ejemplo, mayor oposición que la que existe entre los dos héroes. Eurialo, muy lejos de absorberse en su amor, como Calisto, y quedar indiferente e inútil para cualquier otra actividad, acomete sin ayuda de terceros la aventura de la caballeriza, conduce por sí solo la delicada operación de convertir en alcahuete al pariente del marido, sigue desempeñando su cargo junto al Emperador y, para cumplir sus órdenes, abandona a Lucrecia.²⁴ Tampoco muestra Eurialo la exaltación de Calisto pues, aunque prendido en súbito amor, sabe ocultar sus sentimientos a la curiosidad del Emperador, trata de disuadirse a sí mismo predicándose moral y no se resuelve a proseguir la empresa hasta autorizarse con el ejemplo de Julio César, Alejandro, Aníbal, Virgilio, Aristóteles, los Césares, Hércules y el mismo Emperador Segismundo. Aparte su cobardía y sus pedantescas frial-

de la novela, a pesar de las declamaciones sentimentales y de los cintajos de poesía latina, es de una grosería básica, que veda toda comparación con la *Tragicomedia*. Además, la *Historia* extrema el defecto indicado a propósito de la *Fiammetta*: la presentación realista concebida pintoresca, no funcionalmente. Así, al principio están puntualizadas con toda minucia las dificultades de Lucrecia para comunicarse con Eurialo, pero poco después Lucrecia responde a la carta que le ha despachado Eurialo sin que se indique cómo ha vencido esas dificultades, y tampoco hay en lo sucesivo ninguna alusión a los obstáculos del correo (cf. *El lugar*, pág. 160). Ni el ambiente material ni el espiritual de la *Historia* ni el modo de representarlo tienen nada de común con el ambiente y la representación de *La Celestina*. Por reacción a las exageraciones de Menéndez Pelayo, se muestra excesivamente escéptico Castro Guisasaola, aun frente a las coincidencias textuales que él mismo enumera, y a las que pueden agregarse varias más. También parece inclinarse Castro Guisasaola a tomar como base para el cotejo la traducción castellana de 1496 más bien que el original latino aunque, no sólo por lo imperfecto de esa traducción, sino por el prestigio del latín, lo natural para toda persona culta de fines del siglo xv era leerla en latín y no en una versión destinada al vulgo lego, de igual modo que, en ambiente hispánico, un universitario leerá hoy una novela francesa en francés antes que en una traducción española cualquiera. A mayor abundamiento, no hay ejemplar de la *Historia* traducida al castellano en el inventario de los libros en romance que Fernando de Rojas legó a su mujer (*Revista de Filología Española*, XVI, 1929, 381 y sigs.).

²⁴ Claro es que el ser la *Historia* novela de clave en sentido muy estricto predeterminó el carácter del protagonista, y quizá por cierta chusca camaradería Eneas Silvio introdujo o abultó rasgos nada heroicos, ante todo la cobardía. Pues Calisto es apocado o temerario al vaivén de su exaltación, pero Eurialo, cortesano y soldado, es sistemáticamente cobarde. Encerrado cuando el marido de su dama interrumpe la primera cita, comienza por abominar de ella (*iamque odisse Lucretiam incipit*) y continúa gimiendo para sus adentros (*nunc deprehensus sum, nunc infamis fio, nunc Cæsaris gratiam perdo. Quid gratiam? Vtinam uita supersit!*), para acabar renegando del amor y prometiendo devotamente la enmienda. En presencia de Lucrecia su primera palabra es: *nunquam me tantus inuasit timor*, y al contar el lance en rueda de amigos, vuelve a llenarse de terror por su propia persona, recordando las amonestaciones paternales contra tal conducta y todos los males que hubieran podido sobrevenirle. En la segunda cita se repite, con la llegada del marido, el temor del bizarro cortesano (*timet Eurialus, fugere studet*), y en la última, cuando Lucrecia se desmaya y Eurialo no sabe qué hacerse, allí es el maldecir al amor (*Quot me iam discriminibus obiecisti? Quot mortibus meum caput deuouisti?*). Es probable que el desmayo de Lucrecia se refleje en el de Melibea (X, 64), pero en la *Tragicomedia* el personaje que con la desmayada en brazos piensa en su propio peligro no es el amante sino la medianera.

dades, no integradas en su carácter, muestra Euríalo una procacidad inconcebible en Calisto o en Romeo. El futuro Pontífice no vacila en intercalar un percañe ocioso, como el del caballo que Menelao pide prestado al amante de su mujer, si ello redunde en un chiste indecente y, después de la primera entrevista, Euríalo se franquea con varios amigos, a quienes querría exhibir hasta la desnudez de la amada: ¿no es significativo que Euríalo necesite entregarse al placer de la confidencia libertina como el mozo pervertido de la *Tragicomedia* (I, 106 y sig.; VIII, 9), no como el señor, que paladea tristemente el regusto de sus amores “en solitud e silencio e escuridad” (XIV, 132 y sig.)?

Así, pues, en muchos rasgos es Calisto el reverso de Euríalo. Lo mismo sucede en varias situaciones. A los melindres de Lucrecia en la primera cita, Euríalo replica con un jocoso razonamiento (*Aut scitum est, inquit, me huc uenisse aut nescitum. Si scitum, nemo est qui cætera non suspicetur; si nescitum, etc.*). Ni bromas ni dilemas escolásticos permite en el pasaje correspondiente de *La Celestina* (XIV, 126) el ardor de Calisto: su respuesta amalgama la hipérbole con que visualiza sinceramente su pasión (“pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado”) y el eco de la literatura en boga (imagen de la nave, presente también en la novela de Eneas Silvio, pero en sentido obsceno), inseparable de su exaltación amorosa. El motivo de la colación, arriba estudiado (*Exaltación*, pág. 359), muestra también cómo la *Tragicomedia* adopta situaciones de la *Historia* para darles el planteo opuesto, que completa briosamente el diseño de los caracteres. Ya se ha visto que al principio de la novela, Euríalo argumenta consigo mismo en contra y en pro de su amor. Como ese soliloquio no dice mucho en favor de su apasionamiento, el “antiguo auctor” lo desdobló en el diálogo entre Calisto y Sempronio (I, 44 y sigs.), ampliándolo con el debate sobre las mujeres, tan de actualidad que se encuentra con mayor o menor pretexto en casi todas las novelas sentimentales y en la de Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, llega a sobreponerse al propio argumento. Pero en *La Celestina* el debate no es mero tributo a la moda, antes está orgánicamente ligado al drama: es el criado, mayor en edad que Calisto y representante no muy airoso del misoginismo medieval, quien predica contra las mujeres, y es el amo quien se obstina en su loco amor, sabiéndose apoyado por la locura de los sabios antiguos y por la de su mismo predicador.

La posibilidad de que algunas situaciones de la *Tragicomedia* hayan surgido, al menos en parte, como réplica a situaciones paralelas de la *Historia* queda confirmada por varias coincidencias textuales:

*O mea felicitas, o mea beatitudo!
Visum uideo an ita est? Teneo te an
somnia illudor uanis?*

*Vosne tango? vosne habeo? vosne
manus incidistis meas? . . . teneo te an
somnia?*

*Inuida nox, cur fugis? Mane, Apol-
lo, mane apud inferos diu. Cur equos
tam cito in iugum trahis?*

¡O dichoso e bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿Soñélo o no? ¿Fue fantaseado o pasó en verdad? (XIII, 114).

En mis brazos te tengo e no lo creo (XIV, 125).

¡O noche de mi descanso, si fuesses ya tornadal ¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado caminol (XIV, 138).

En el primer y tercer pasaje una diferencia subraya la calidad mental del amor de Calisto. Euríalo profiere las palabras citadas en presencia de Lucrecia; Calisto, en ausencia de Melibea, en el recuerdo de la noche pasada (XIII, 114) o en la esperanza de la venidera (XIV, 138). Euríalo, fiel al modelo ovidiano, quiere prolongar el goce presente; Calisto invierte el motivo para abreviar la espera: bajo un mismo velo mitológico se expresa un sentimiento totalmente diverso. En el segundo pasaje las interrogaciones de Euríalo son retórica pura, pues precisamente lo que causará la muerte de Lucrecia es el apego de su galán a su posición social, que emana de su afianzamiento en la realidad; en cambio, la vacilación de Calisto traduce su esencial desarraigo de la realidad, que al comienzo del acto XIII pone en movimiento el drama. En ese mismo pasaje Euríalo apostrofa con lúbrico detenimiento los encantos de Lucrecia (*O pectus decorum! o papillæ prænitidæ! . . . o teretes artus! o redolens corpus! . . .*), mientras Calisto dirige a Melibea una salutación trémula de eco cortés en la que se insinúa fugazmente una resonancia devota (“¡O mi señora e mi gloria!”). Euríalo reanuda su licencioso catálogo al final de la última entrevista; también Calisto enumera las gracias de la amada, pero siempre lejos de ella, ya cuando desespera de alcanzarla (I, 54 y sigs.; VI, 226 y sigs.), ya cuando la evocación de lo alcanzado acucia su amor desfalleciente (XIV, 139; cf. “aquellos amorosos abraços . . . , aquellos açucarados besos”, probable reminiscencia de la *Historia: o suavia basia, o dulces amplexus, o melliflui morsus!*).

Otro pequeño préstamo textual, no señalado por Castro Guisasaola, quizá permita rastrear el punto de partida del monólogo del acto XIV:

*Quid hæc amoris gaudia si tanti
emuntur? Brevis illa uoluptas est, do-
lores longissimi.*

¡O breue deleyte mundano! ¡Cómo
duran poco e cuestan mucho tus dul-
gores! (XIV, 133).

Euríalo pronuncia dichas palabras cuando tiembla por su vida y fama desde el escondite donde le ha metido Lucrecia a la llegada de su marido; ya sabemos que, terminada felizmente la aventura, Euríalo la cuenta a sus amigos, embarcándose en una larga narración que comienza repitiendo su temor y escrúpulos, para luego cobrar ánimo y referirse con entusiasmo a Lucrecia. El monólogo del acto XIV parece partir de las citadas líneas de la primera escena y ajustarse al ritmo de la segunda, rechazando decididamente su contenido: la baja afectiva con que Calisto empieza el soliloquio, no motivada por las circunstancias que influyen en Euríalo, subraya así la calidad interior y esencial de su viraje del hastío a la exaltación.

En conclusión: por afecto, sin duda, a la jerarquía eclesiástica de Eneas Silvio Piccolomini, Menéndez Pelayo exageró el mérito e influjo de la *Historia*, así como rebajó los de la *Fiammetta* por inquina al “impío” Boccaccio, aparte que su propio gusto artístico se inclinaba mucho más a la manera anecdótica y pintoresca de aquella que a la introspectiva y estilizada de ésta. Si se dejan a un lado tales prejuicios, puede conjeturarse que los autores de *La Celestina*, habiendo concebido muy firme y originalmente el tono y caracteres de su obra, se valieron de la sensual novelita como de una pauta negativa, que garantizó así el rigor de la propia producción.

Novela sentimental castellana. — No cabe duda de que los autores de *La Celestina* conocieron de este género novelístico por lo menos las obras de Diego de San Pedro: la *Cárcel de amor* figura entre los libros en romance que Rojas legó a su mujer; Menéndez Pelayo llamó la atención sobre un concepto del planto de la madre de Leriano en aquella novela, que se encuentra también en el planto de Pleberio (*Orígenes* . . . , t. 3, pág. XC), y Castro Guisasola, págs. 183 y sigs., ha marcado otras coincidencias verbales con *Cárcel de amor* y algunas, más leves, con *Arnalte e Lucenda*.²⁵ El aspecto en que las novelas de Diego de San Pedro más se acercan a *La Celestina* es el carácter de sus protagonistas, inactivos para lograr su amor y dedicados a gastar su vida no sólo en amar sino en mirarse amar. De los tres es Calisto el personaje de más relieve porque, gracias a la representación realista que ha adoptado la *Tragicomedia*, su inercia, su ensimismamiento, su exaltación amorosa contrastan eficazmente con el ir y venir interesado y activo de los demás personajes y con el sugerido escenario de la ciudad. Por su propia boca Calisto marca como excepcional ese vivir suyo, que en su exaltación ofrece a la amada (“de día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraiso dulce”), mientras que en el rarificado ambiente de la novela sentimental el retiro pasivo del héroe pierde alcance por falta de contraste. En efecto: el esquematismo de Arnalte y Leriano frente a la concretez vital de Calisto se explica primariamente por la radical divergencia de posición artística entre el realismo verosímil de la *Tragicomedia* y la estilización alegórica de Diego de San Pedro, sobre todo en su segunda y más célebre novela. La expresión de los sentimientos a través de actividades metafóricas de estados de ánimo hipostasiados arrumba a un segundo plano la presentación del sujeto mismo: basta comparar las explosiones de desesperanza, impaciencia, incredulidad y júbilo de Calisto cuando Celestina le trae buenas nuevas (actos VI y XI) con la victoria alegórica que sobre los guardas de Leriano gana la hueste de que viene acompañado el Autor (Contentamiento, Esperanza, Descanso, Placer, Alegría

²⁵ La exclamación que dirige Melibea a su madre (XIV, 128): “¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre!” refleja, según anota Castro Guisasola, pág. 184, la súplica de la Reina, madre de Laureola (*Cárcel de amor*, pág. 166): “No seas verdugo de tu misma sangre . . .”, pero se remonta a la primera novela sentimental en castellano, la *Estoria de dos amadores* de Juan Rodríguez del Padrón, donde Liessa encinta pide merced al padre de Ardanlier que la amenaza de muerte (pág. 58): “No seas carnicero de tu propia sangre”. Las palabras de Melibea (XVI, 160): “No quiero . . . las maritales pisadas de ageno hombre repisar” y las de Leriano al contar el caso de la Lucrecia romana (pág. 202): “Pisadas de hombre ageno ensuziaron tu lecho”, proceden ambas de las *Coplas contra los pecados mortales*, 88, de Juan de Mena: “muchos lechos maritales / de agenas pisadas fuellas”, quien, a su vez, debió de tener presente el relato de Tito Livio, I, 22, 58: *Vestigia uiri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo*, como señaló Castro Guisasola, pág. 161. Agréguese la semejanza entre las palabras de Calisto (XIV, 126): “Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos?” y las de Leriano (*Cárcel de amor*, pág. 122): “viendo desplegadas las velas de mi desseo . . .” y sobre todo las del protagonista de *Arnalte e Lucenda*, pág. 30: “con mis pensamientos el nauío de mis passiones a remar comencé. Pero como la tormenta de las ansias grande fuese, nunca puerto de descanso fallé”; verdad es que dicha imagen es un lugar común de la literatura amorosa de la época. Y, por último, la semblanza de los amantes embebecidos según Celestina (IX, 30) y según el *Sermón de amor*, pág. 108.

y Holganza) al aportarle la respuesta favorable de Laureola (pág. 145).²⁶ Toda la novelita pondera la pasión de Leriano, pintada primero en la lúgubre cárcel alegórica, luego en su resolución de dejarse morir y por último en la de beberse las cartas de Laureola para acelerar la muerte; pero fuera de estos extremos, lo que el lector halla no es más que una vaga melancolía, muy verbosa y muy retórica. Más cerca de la actitud de Calisto se encuentra el soliloquio de Arnalte (págs. 28 y sig.), que apostrofa a su alma y a sus ojos, sopesando los conceptos de esperanza y deseo, vida y muerte, dolor y condenación. También la nota de retiro solitario, expresada sin ficción alegórica en la historia de Arnalte (págs. 40 y 56), se acerca más al arte de *La Celestina*. Es muy probable, pues, que la novela sentimental predispusiera a los autores de la *Tragicomedia* a crear y al público a acoger el carácter elegíaco y pasivo de Calisto, en quien cobra vida dramática la sensibilidad amorosa difusa en la lírica y en la novela del siglo xv.

IMITACIONES

El carácter de Calisto, tan original y matizado, no mantiene en las imitaciones su complejo equilibrio. Por lo común prevalece la figura convencional del enamorado noble que, al esquematizarse, tiende a exagerar y mecanizar los rasgos que conserva. Así, la melancolía y el ensimismamiento llegan a extremos ridículos: Berinto no sabe, de repente, quién es la tercera Franquila a la que ha estado empleando por dos o tres años (*Comedia Thebayda*, págs. 22 y sig.); Floriano, de puro arrobado, no recuerda que ha enviado a su dama una carta de cuya respuesta está pendiente (*Comedia Florinea*, 216a; cf. también 166b y 240a); Selvago se propone disimular su dolencia de amor ante su madre, olvidando que ésta ya le ha llorado por muerto (*Comedia Selvagia*, 191; cf. también 97). Por eso es frecuente la imitación de la escena del acto VIII en que Calisto trova y devanea sin saber qué hora es, y de la escena del acto XII en que al oír las campanadas del reloj riñe la distracción de los criados, y de ahí la parodia de este lance en *La Lena*, pág. 404b.

Varias muestras del bajo tono vital de Calisto tienden a estereotiparse: así, el encerrarse en su alcoba entregándose a líricos lamentos y reflexiones melancólicas, el desconfiar de su calidad para alcanzar el amor de su dama, el no creer en su dicha cuando lo logra. También repiten las imitaciones las notas de impaciencia y exaltación, sobre todo en las situaciones calcadas sobre los actos VI y XI, cuando las medianeras cuentan el resultado de su embajada y anuncian la primera cita. A la zaga de *La Celestina*, las imitaciones pintan al prota-

²⁶ En la novela posterior a 1458, *Triste deleytación*, de autor catalán anónimo (ed. M. de Riquer en *Revista de Filología Española*, XL, 1956, 33 y sigs.), el protagonista, después de su súbito enamoramiento, se retrae a su cámara para librarse durmiendo “de tal pena y fatigua”, pero en la soledad “enemiga de los enamorados”, le asaltan “ymaginaciones y pensamientos contrarios” que el autor desarrolla en la forma de una prolija y erudita “Disputa de la Razón y Voluntat”: compárese el innovador realismo psicológico con que el acto I proyecta la tradicional disputa alegórica en los personajes concretos de Calisto y Sempronio.

gonista pasivamente entregado a criados y tercera. La pasividad llega a su grotesco colmo en la *Penitencia de amor*, donde los dos criados planean y ejecutan la ofensiva amorosa, discuten con el amo la jugada próxima, le acompañan en sus citas, reciben sus confidencias íntimas y por último comparten su prisión. A decir verdad, en la mayoría de las imitaciones, la exagerada pasividad del enamorado responde al propósito de desarrollar el mundo de los criados, bravos, alcahuetas y mozas que, en efecto, ocupa el proscenio en largas páginas de la *Comedia Thebayda*, la *Seraphina*, la *Segunda Celestina*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, la *Comedia Florinea*, la *Selvagia*. Pero como esta exagerada pasividad no emana de una concepción unitaria y orgánica del personaje, puede anularse en cualquier lance. Tideo, por ejemplo, lejos de absorberse en su pasión, tiene los ojos muy abiertos para las fallas de sus criados y para la ruindad de la tercera que emplea (*Comedia Tidea*, vs. 278 y sigs., 781 y sigs.). En la *Segunda Celestina*, el enamorado es quien visita a la vieja en su casa y mantiene con ella larga y familiar conversación (págs. 175 y sigs.). Su retiro y pasividad no le impiden conocer a la ramera Palana y dar su parecer sobre las reyertas de Celestina y sus comadres (pág. 263). Lisandro, a pesar de las convencionales notas que ha heredado de Calisto, mantiene intacto su sentido de la honra, sostenido a punta de espada (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pág. 147). Y, en elocuente contraste con el modelo, en las imitaciones el enamorado nunca deja de mostrar buen diente: amortecidos por desdenes o extáticos por favores, ni Berinto (*Comedia Thebayda*, 443 y sigs.), ni Felides (*Segunda Celestina*, 191, 242, 329), ni Lisandro (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 124, 204), ni Tideo (*Comedia Tidea*, vs. 804 y sig.), ni Floriano (*Comedia Florinea*, 168b, 177b, 196a, 217b, 258a), ni Selvago (*Comedia Selvagia*, 207) olvidan pedir la comida con toda puntualidad.

La vena de grosería que se despliega en la complaciente pintura del hampa inficiona al mismo enamorado, echando a pique la unidad de su carácter. Darino, no bien admitido por Finoya, le endereza las más ramplonas exhortaciones y comenta con sus criados los placeres que ha tenido con ella (págs. 54, 57, 67). Felides, Floriano, Flerinardo y Selvago, a pesar de su embeleso amoroso, de su melancolía y de su retórica, están siempre prontos a celebrar las frialdades de lacayos y bufones (*Segunda Celestina*, 361 y 384; *Comedia Florinea*, 196a; *Comedia Selvagia*, 261, 266, 276). El engendro de Feliciano de Silva, vivaz y desaliñado, constituye el caso extremo: Felides consulta con el rufián Pandulfo y con el criado Sigeril los versos que le dicta su amor (*Segunda Celestina*, 126); en coloquio nocturno con su dama, en el jardín, no halla mejor tema que tratar de las gracias de Pandulfo (502), a propósito de las cuales ha declarado: "Aunque otra ganancia no se saque destes amores sino ésta, yo doy por bien empleada mi pena" (122).

La religiosidad mundana de Calisto y sobre todo su afición a la hipérbole sacroprofana expresan tan al vivo su desbaratada personalidad, que algunas imitaciones aluden a ellas explícitamente (*Segunda Celestina*, 85; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 17), y todas las mantienen como el rasgo más constante

del género, acuñando extravagancias a porfía.²⁷ Pero en las hipérboles de Calisto los imitadores no vieron más que la fascinadora osadía, y no el enlace hondo del rasgo —por lo demás peculiar del siglo xv, no de la época de las imitaciones— con otros aspectos de su carácter. Por eso, a diferencia del modelo, se les desliza en la pintura la devoción ortodoxa corriente: Berinto y Evandro, por ejemplo, invocan a la Virgen y juran por santuarios locales, ni más ni menos que sus criados (*Comedia Thebayda*, 121, 126, 128, 263; *Comedia Seraphina*, 377, 381); Darino, después de abrumar a Finoya con audaces teologías, pronuncia una rigurosa profesión de fe cristiana (*Penitencia de amor*, 8).

Es muy sintomático de la diferencia entre el gusto de nuestros tiempos y el de los tiempos de las imitaciones de *La Celestina* que éstas aumenten desmesuradamente el aspecto literario del enamorado. El artificio de su estilo redobla, sobre todo cuando habla a la amada o cuando le escribe la inevitable carta.²⁸ Su erudición, mucho más farragosa que la de Calisto, multiplica la alusión mitológica, astronómica e histórica, e intercala hasta en los momentos más in-

²⁷ Berinto y Evandro remontan píamente a “la inmensa Trinidad” o a los ángeles los indecentes consejos de sus criados (*Comedia Thebayda*, 54; *Comedia Seraphina*, 381). A la zaga de *La Celestina*, la *Penitencia de amor* se abre con prolijas razones de teología de parte del enamorado a su dama (pág. 5); más adelante aquél envía a ésta una joya que figura los cuatro evangelistas con la siguiente letra: “La verdad qu’ellos dixieron / en la trinidad de Dios / digo yo en loar a vos” (pág. 13). Los héroes de la *Segunda Celestina*, 360 y 363, de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 217, y de la *Comedia Tideia*, v. 1806, tienen a sus señoras por Dios, y Lisandro, con remedo mecánico del original, ve la grandeza de Dios en la oportunidad de hablar no con Roselia sino con la alcahueta (pág. 31). Policiano se pone en manos de criados y tercera con las palabras del Salmo que Jesús recordó en la cruz (*Tragedia Policiana*, 13a). Para Floriano, Belisea es fin último y fuente de inspiración divina (*Comedia Florinea*, 160b y sig.; cf. 189a y 227a). Al ver a sus damas o recibir favores de ellas, los enamorados de las comedias *Tesorina*, vs. 817 y sig., *Selvagia*, pág. 223, y *Doleria*, 335b, se tienen por santos que gozan de la gloria eterna.

²⁸ En la literatura medieval, la carta —como el paisaje o el retrato— es un trozo de lucimiento retórico, y como tal penetra en la novela caballeresca y sentimental. Para el lector español del siglo xv, tres de las obras más difundidas, las *Heroídas*, la *Historia de duobus amantibus* y la *Cárcel de amor*, destacan su papel como vehículo de la persuasión amorosa. *La Celestina* desecha tan arraigada convención porque la carta resta importancia al papel de la tercera y verosimilitud al de la heroína, que rechaza al galán pero responde a sus misivas y acaba por compartir su amor sin haber mostrado a la vista su cambio psicológico. Las imitaciones, incapaces de calar el rigor dramático de este desvío, vuelven, como en varios otros casos, a la rutinaria tradición. Particularmente instructivo es el caso de la *Segunda Celestina*, 154 y sig.: la enrevesada carta de Felides, que nada tiene que envidiar a los primores que enloquecían a Don Quijote, se contrasta luego con la del rufián Pandulfo (273 y sig.), la cual por lo llano de su estilo descubre la plebeyez del autor. En la *Comedia Tesorina*, de Jaime de Güete, el protagonista invita a su criado a componer una carta de amor y ríe del encabezamiento devoto y sencillo (vs. 325 y sigs.): a tal punto el artificio retórico era obligatorio en la epístola amorosa. Se sitúan aparte la *Comedia Eufrosina*, la *Doleria* y *La Dorotea*: en la primera, pág. 186 y sigs., la carta, más que medio de persuasión (pues llega a manos de Eufrosina cuando ésta ya se ha enamorado), es pretexto para la larga plática literaria entre el galán y su confidente, situación que imitó la *Doleria*, 328ab. Tampoco en *La Dorotea* la carta es medio de persuasión ni pertenece siquiera al presente: una particularidad de la obra es presentar varias veces a los amantes relejendo cartas viejas (I, 5; III, 6; IV, 7; V, 5), que les hacen acotar melancólicamente la distancia pasional que les separa de aquellos momentos.

oportunos las citas de los autores antiguos y el relato de historias peregrinas. Al contrario de lo que pasa en la *Tragicomedia*, el héroe está siempre de vagar para disquisiciones de todo jaez, que mal se compadecen con su impaciencia y exaltación. De resultas, el encierro y soledad del melancólico enamorado no pasan de ser una frase convencional, ya que Berinto, Evandro, Darino, Felides, Lisandro, Florineo, Selvago aparecen rodeados de sirvientes locuaces y empeñados con ellos en inacabable cháchara.²⁹ Si en dos momentos de duermevela Calisto entona versos, propios o ajenos (VIII, 18 y sig., y XIII, 114 y sig.), sus sucesores versifican a más y mejor, especializándose en glosas nada breves. El éxito es muy vario aun dentro de una misma obra (por ejemplo, son bastante tediosos los versos de la *Comedia Florinea*, aunque la última muestra, pág. 307b, es un original experimento métrico), pero es constante y unánime la admiración de cuantos rodean al galán. Lo desconcertante es que, junto con la erudición, la retórica y el versificar crecientes, los enamorados gastan a veces lenguaje pintorescamente aplebeyado (*Comedia Seraphina*, 375) y hasta soez (*Segunda Celestina*, 161, 327, 501; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 10, 15, 19, 54, 125, 147, 156). En la escena del jardín de esta última, pág. 215, Lisandro dirige a la angélica Roselia el mismo cumplido que el rufián Pandulfo a la moza de cántaro Quincia, cuando la ve ir en pernetas al río (*Segunda Celestina*, 20; cf. también *Comedia Selvagia*, 209).

De intento han quedado aparte las dos imitaciones de mayor mérito literario, la *Comedia Eufrosina* y *La Dorotea*. Ambas, aunque ricas en notas patéticas, coinciden en huir de la tensión trágica de *La Celestina*. Esa radical diferencia respecto del modelo trae aparejados otros cambios: no faltan sirvientes, pero la relación con sus amos es mucho más convencional; no faltan las notas heredadas de Calisto en el carácter del enamorado —melancolía, exaltación, preocupación literaria, devoción profana—,³⁰ pero esas notas componen

²⁹ Al encontrarse con su amada en el jardín, Felides saca a relucir los dichos de los siete sabios de Grecia (*Segunda Celestina*, 362); Lisandro, de ronda, recuerda la opinión de Escipión Nasica y la respuesta de los romanos a Nicias, camarero de Pirro y, en brazos de Roselia, refuta las palabras de ésta con la autoridad de Aristóteles en la *Política* (págs. 217, 254 y sig.). A pedido de su ayo, Berinto discurre sobre el amor; a pedido de su amada, cuenta la historia de la torre de Babel (*Comedia Thebayda*, 28 y sigs., 452 y sigs.); cuando Evandro compara a Seraphina con la mujer de Foción, la criada desea informarse sobre ésta, y Evandro comienza muy sosegadamente: “Foción fue ciudadano de Atenas...” (págs. 323 y sig.), hasta que la misma criada le advierte: “Agora puedes tornar al presupuesto primero”; Darino discute acerca de la primacía de Dios sobre Natura mucho más apasionadamente que acerca de Finoya (*Penitencia de amor*, 58); Felides es sin duda portavoz del autor cuando recomienda a los príncipes recompensar a sus servidores (*Segunda Celestina*, 382 y sigs.); Lisandro contiene a lo largo de toda una escena sobre si el deleite es sumo bien (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 218 y sigs.); en coloquio con Isabela, Selvago glosa con gran flema el mito de la Quimera (*Comedia Selvagia*, 217 y sigs.; cf. también págs. 7 y sigs., 110 y sig.); Florineo debate con su ayo si Belísea puede llamarse o no su causa primera (173b y sigs.).

³⁰ *Comedia Eufrosina*, pág. 257: “Biuré siempre en tormento / por vos, mi segundo Dios”; según nota de E. Asensio, este último verso está tachado en la ed. de 1555 y sustituido al margen por “como ordena el ciego Dios”, esto es, con reemplazo de hipérbole teológica por mitología, como practicaron también las versiones extranjeras de *La Celestina*. La española, de Fernando de Ballesteros y Saavedra, 1631, suprime esa copla. Al ser admitido

una fisonomía muy distinta. Zelótipo aparece melancólico (págs. 34 y sig.) y ufano de su melancolía (115), insomne (94) y apasionado (235, 252, 265), exultante al recibir buenas nuevas de su amor (205, 268, 302 y sig., 307, 315) y refugiándose en la idea de la muerte al recibir las malas (316). Pero su amor no es la obsesión avasalladora que absorbe a Calisto en su soledad: Zelótipo tiene un amigo, el libertino Cariófilo, y el hecho de franquearse con él y tomarle como guía indica lo relativo de su tensión pasional. Incompatible con la impaciencia de Calisto es que Zelótipo asista al picaresco altercado entre Cariófilo y la alcahueta Filtra (47 y sigs.), o que empeñe con su criado un diálogo chocarrero (96 y sig.) que enlaza con las imitaciones de *La Celestina* más bien que con *La Celestina* misma, o que sostenga con su amigo largas pláticas que poco o nada tienen que ver con su amor (119, 141 y sigs., 312, 313 y sig.). No deja de ser jocoso el contraste —deliberado, a buen seguro— entre el retrato convencional que de él pinta su prima y tercera (págs. 161, 168, 258: Zelótipo es muy discreto, *o mais calado homem do mundo*, trova a solas, sin salir de casa ni hablar con nadie) y la realidad, pues no da paso sin consultarlo con su donjuanesco amigo, y no logra esconder los síntomas de su amor ni de su criado lugareño (págs. 78, 90, 171). Otra significativa diferencia con respecto del modelo, que implica un nuevo alejamiento de la novela sentimental y concuerda con el tono aburguesado de la obra, es que Zelótipo no retiene la señorial pasividad de Calisto. Muy penetrado de su inferioridad —que el autor justifica realísticamente, págs. 37, 92, 184 y sig., y en especial pág. 234—, toma bríos a impulso de su amigo (38 y sigs.) y todo lo acomete solo. Persuade a su prima con gran esfuerzo (125 y sigs., 203, 207 y sig.) a servirle de tercera, y guarda entera presencia de ánimo al dirigirse a Eufrosina con discreto cortesano (269 y sig.). Si Zelótipo puede pilotear por sí mismo sus amores, ello da por sentado su afianzamiento en la realidad, patente en cada uno de sus mesurados actos.

También se arrima a la tradición de la *Comedia Thebayda* más bien que a la de *La Celestina*, la inserción de piezas en verso y la profusa erudición, bien que ésta se limita a los personajes de mejor condición social. No es sólo que las retahilas mitológicas e históricas sean más frecuentes y las alusiones doctas

por Eufrosina, Zelótipo dice (pág. 270): *Almas que no purgatorio perigrinais [ja não hey doo de vos pois] agora vejo claro quanto a esperança de gloria alivia todas as penas*. Ballesteros tradujo: “Aora veo cuánto la esperanza de la gloria alivia todas las penas presentes”, eliminando la alusión al Purgatorio. En *La Dorotea* la hipérbole sacroprofana corre a cargo de don Bela (II, 5): “Dios guarde tanta hermosura para testigo de su poder”. Una forma menos audaz del tradicional cumplido es ponderar el esfuerzo de la Naturaleza en crear la persona elogiada, y en esta forma pondera don Fernando a Dorotea (III, 7, y IV, 1). La diferencia es sutil, máxime si se tiene en cuenta que es don Bela quien, desengañado de sus amores mundanos, siente un impulso devoto, bajo el cual escribe su epigrama platónico (V, 1). Don Fernando no se muestra en ningún momento platónico ni en ningún momento —al contrario de su rival y de Dorotea— muestra preocupación ascética. Muy agudamente J. F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, México, 1951, págs. 81 y sig., ve en este aspecto de don Bela no precisamente la evocación de don Juan Tomás Perrenot de Granvela, rival de Lope mozo en los amores de Elena Osorio, sino el reflejo de Lope mismo en los amores de su vejez con doña Marta de Nevares. Véase R. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-México, 1940, págs. 95 y sigs., para la relación biográfica entre los sonetos platónicos y los amores con “Amarilis”.

mucho más numerosas, sino que, con espíritu ajeno al de *La Celestina* y a la concepción del carácter de Calisto, el coloquio sobre temas literarios se manifiesta como elemento independiente en la comedia. En las largas conversaciones entre Zelótipo y Cariófilo (12 y sigs., 173 y sigs.), dichos temas pasan a primer plano, al punto de que, como se ha observado, en la escena en que Zelótipo compone la carta para Eufrosina bajo la dirección de su amigo (185 y sigs.), la discusión de estilos, autores y modas literarias eclipsa la carta misma como integrante orgánica del drama.

Casi ocioso sería repetir una vez más que la bellísima “acción en prosa” de Lope de Vega es la más original de las imitaciones de *La Celestina* y que lo es, muy marcadamente, en la concepción de los caracteres. Acaso pueda conjeturarse que lo que llevó a Lope a elegir la estructura de *La Celestina* —aparte su admiración por esta obra y por la *Eufrosina*— es que esa estructura le permitía reflejar los caracteres de su “historia verdadera” comenzando por el suyo propio, con un individualismo nada convencional, incompatible con la fórmula por él creada para la comedia. El medio que le permitía tal representación individual eran los elocuentes monólogos, las conversaciones detenidas, donde se podían acumular los matices reveladores de cada carácter. Por eso, reprochar a *La Dorotea* su “charla interminable” es un desatino que resulta de la preferencia implícita por otros planteos dramáticos y no hace justicia a su propio planteo: pocos hechos, demorada expresión.³¹

De todas las imitaciones de *La Celestina*, *La Dorotea* es la única que abandona la tradicional situación del caballero que por medio de sus servidores logra el amor de la alta doncella. La condición de Dorotea, que al fin vive de su ganancia, y la de don Fernando, que no puede mantenerla y cuyo verdadero antagonista es el oro y no don Bela, trasladan el drama a un plano social nuevo, ni noble ni villano, que de suyo excluye la pasión arrebatadora y la muerte trágica de los amantes. Don Fernando va mucho más allá de Zelótipo en desechar el amor total de Calisto. Muy lejos de recluirse a llorar sus penas de amor, corre a Sevilla y de ahí a Cádiz, donde tiene aventuras amorosas que no le consuelan (III, 1 y III, 4); vuelve a Madrid, se reconcilia con Dorotea, pero su pasión se enfría al saberse amado; pone otra vez su amor en la olvidada Marfisa y murmura de Dorotea con tal brío que sus amigos sospechan...—y están en lo cierto— que no ha dejado de amarla (V, 3). No podemos concebir a Calisto ni a los héroes de las imitaciones enredados en varios amores, pero don Fernando, aunque vehemente, es, como su padre Lope, voltario por naturaleza. Y aquí surge otra diferencia con respecto del modelo. Don Fernando no padece de la pasividad de Calisto, no está en manos de criados y tercera, pero tampoco es dueño de su destino: se halla enteramente a merced de su capricho, enardecido por la repulsa, alejado por la acogida de las mujeres que ama.

Aunque con variante muy personal, Lope mantuvo asimismo algunos rasgos

³¹ Sobre las numerosas versiones en que Lope moldeó la experiencia de sus amores con Elena Osorio, véase el excelente estudio de E. S. Morby, “Persistence and change in the formation of *La Dorotea*”, en *Hispanic Review*, XVIII (1950), 108-125 y 195-217. El autor señala como uno de los pasos más eficaces en la creación de *La Dorotea* “el dominio del *tempo lento*, sin paralelo en Lope” (pág. 203).

del carácter de Calisto, ante todo su egoísmo, que en don Fernando es amoralidad pueril, no acompañada de falta de sentido de lo real y lo social. Don Fernando enrostra a Dorotea (que por él ha renunciado a sus joyas y atavíos: I, 1; I, 2; I, 3; IV, 1; y trabaja con sus manos para sustentarse: IV, 1) que está perdiendo por ella su juventud y buenos partidos (I, 5); sonsaca el dinero que necesita para el viaje a Sevilla enterneciendo con embustes a Marfisa, la amante que ha olvidado por Dorotea (I, 5) y, maravillado de su credulidad, atiende muy sosegadamente a su equipaje y provisiones (I, 6). Así como *La Celestina* subraya el extravío de Calisto mostrándole olvidado de su honra, de igual modo Lope destaca cómo el amor se ha enseñoreado de don Fernando hasta el punto de hacerle cometer aquellas villanías o de compartir las preesas que su amante obtiene de su rival (V, 3): la diferencia estriba no tanto en que el rechazo de la norma social es la regla para Calisto y la excepción para don Fernando (III, 7 y IV, 8), como en que la renuncia de Calisto al código de la honra es incondicional, como su amor, no una mezquina infracción que a la vez coexiste con prejuicios vulgares (V, 3: Marfisa preferida a Dorotea por ser “muger tan principal”).

El asunto y los caracteres de *La Dorotea* son tan “modernos” —tan alejados de la esquematización habitual en el teatro y la novela del siglo xvii—, que por eso mismo resalta lo no moderno de su erudición y de su preocupación literaria. De ahí que la crítica se haya empeñado en explicarlas como aberraciones más bien que como el término natural del proceso comenzado en *La Celestina* e ininteligible si se pierde de vista su trayectoria y su situación dentro de la cultura de su siglo. Para los críticos la erudición es una falla (moral casi) que de la sociedad española del siglo xvii pasa a su imagen en *La Dorotea*, dentro de la cual causa inverosimilitud estilística y escisión de su estructura.³² Pero la impresión de infición malsana, de pedantería, de artificio frío y quiebra estética, ¿no es, una vez más, la impresión subjetiva del lector del siglo xx, que en el fondo reconoce como única forma de arte el naturalismo, y para quien el juego de la alusión humanística es letra muerta? Puesto que en el Siglo de Oro, dentro

³² Según K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, págs. 212 y sigs., lo noble de *La Celestina* procede de su cultura humanística (el descubrimiento es de Menéndez Pelayo), que inspira también la “ingeniosa locuacidad” de la *Eufrósina*, pero sin minar la voluntad de los personajes; en cambio, la cultura humanística está en descomposición en la época de *La Dorotea*, y por eso enferma a los que se le aficianan. L. Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's Dorotea*, Bonn, 1932, págs. 30 y sig., 36, 46, se limita a observar que don Fernando y Dorotea gastan una misma culta retórica, cargada de reminiscencias eruditas, que no es menos artificioso el lenguaje de don Bela (pág. 48) y más exagerado aún el de los sirvientes (pág. 53). Según Montesinos, *Estudios sobre Lope*, págs. 85 y sig., las gentes de letras de aquella época, en su “humanismo degenerado” sólo tomaban en serio lo libresco; la erudición moldeaba la vida, y esta actitud hubo de reflejarse forzosamente en *La Dorotea*, pues “aunque [Lope] hubiera conseguido expeler hasta el último resto de pedantesca erudición, hubiera tenido que acudir a ella para explicar las reacciones de sus personajes”. Para Alda Croce, *La “Dorotea” di Lope de Vega*, Bari, 1940, pág. 14, Lope anciano no puede concentrarse en sus personajes, y se aparta de ellos para hablar de lo que de veras le interesa; la digresión erudita, que implica la intervención directa de Lope en su propio tablado, es indicio de que ni toma en serio a sus personajes ni puede identificarse con ellos (págs. 21 y sig.), y refleja su propio deseo de lucimiento académico.

y fuera de España, la erudición campea entre las gentes educadas y en casi todas las formas literarias, lo anómalo sería que faltase en *La Dorotea*, donde la conversación culta es esencial. Tan lejos están la alusión y digresión eruditas de revelar falta de interés en los personajes, que Lope apura la caracterización de éstos mediante el uso diverso de aquéllas: así, Dorotea ostenta únicamente erudición poética; don Bela, don Fernando y sus amigos César y Ludovico, muestran información mucho más vasta; Julio, el ayo, es a sabiendas el más pedantesco. Por otra parte, la intención humorística de Lope en el manejo de la erudición es obvia en muchos casos (por ejemplo, cuando la tercera, II, 1, o los criados, II, 5, apostillan las exquisiteces de don Bela, o cuando don Fernando se arroga el título triunfal de "Doroteánico", IV, 4), lo que no implica que Lope se sienta ajeno o superior a sus personajes o, cuando menos, no más ajeno ni superior que todo autor de una representación humorística de la realidad. Tampoco hay la menor prueba de que las alusiones y reminiscencias eruditas sean temas que interesaban a Lope más que los personajes y conflictos de su obra: la idea de que a Lope, por viejo y desengañado que fuese, le interesase más la receta del oro potable según León Suabio (I, 3) o los cuerpos elementales según Paracelso (III, 7) que la historia de sus mocedades, reflejada en los amores y caprichos de don Fernando, don Bela y Dorotea, no merece refutación.

Para los citados críticos, la literatura ha corrompido la vida en el siglo xvii y ha falseado el arte en *La Dorotea*, impidiendo la creación de caracteres y sustituyendo, en lo estilístico, el artificio al sentimiento.³³ Lo cierto es (dejando a un lado el reparo moral, que refleja sencillamente el prejuicio contra la actividad intelectual dominante: hoy es la ciencia la atacada como inmoral y anti-vital), que el papel de la literatura es grande en las obras del Siglo de Oro porque lo era en la realidad, en una proporción que empieza a ser difícil de asir hoy: de ahí que sea importante en el teatro, esencial en el *Quijote*. El pe-

³³ Vossler expresa la importancia de la literatura en la civilización española del siglo xvii con la fórmula "se literatizaba la vida y se vivía la literatura" (pág. 209), que ilustra con los personajes de *La Dorotea*, a los cuales Lope, en lugar de darles motivación "racional y práctica", embellece y falsea literariamente. Dichos personajes no son tipos humanos elementales ("ni un pastor, ni un gañán, ni un auténtico caballero, ni una sola criatura pura e intacta") sino los abúlicos componentes del círculo de Lope en Madrid, virtuosos en la literatura y *dilettanti* en la vida (pág. 210). Spitzer estudia cómo la "literatización" afecta la representación artística en *La Dorotea*: no hay caracteres sino soportes de conversación (págs. 15 y sig., 21; cf. págs. 50 y sigs., análisis detallado del carácter de don Bela); los enamorados no vierten su pasión en forma espontánea y emotiva, sino en forma reflexiva, con razonamientos articulados escolásticamente; su lenguaje petrarquista, cuajado de ingeniosidades y de imágenes, es inverosímil por lo elevado y carece de realidad e intimidad. Como Vossler, Montesinos piensa que la literatura pierde a Lope como hombre, pero le sostiene como artista (pág. 73), que la pasión de don Fernando es literatura, no sangre (pág. 74), que asimismo Dorotea, maleada por la literatura, rechaza la espontaneidad y aspira al ennoblecimiento de un amor literario (pág. 76). Alda Croce señala como notas de la "literatización" en *La Dorotea* el que la actitud reflexiva sea natural en los personajes, los cuales por eso expresan ingeniosa y no sencillamente sus sentimientos, y el que, "a la inversa, momentos que deberían ser de pura efusión manifiestan el esfuerzo", así como la abundancia de imágenes, muy española, y la ya apuntada erudición (págs. 20 y sigs.).

cular grado de concentración a que llega en *La Dorotea* está naturalmente determinado por el contenido autobiográfico: como Lope quiere recordar su juventud, refleja, junto con los amores que le apasionaron entonces, los comienzos de su carrera literaria y su círculo de amistades de Madrid, donde a buen seguro abundarían los literatos más que los pastores y gañanes, y más que los caballeros auténticos, las criaturas puras e intactas y otras figuraciones abstractas de la sociedad. Hacer versos no es para don Fernando, como lo era para Calisto y sus sucesores, solaz de sus penas ni pasatiempo a la moda: es la ocupación que, con sus amores, se reparte su vida, como se repartió la de Lope. Don Fernando está pintado como un incipiente profesional: a Sempronio no se le ocurre, como a Ludovico, aconsejar a Calisto que, para curar de sus amores, componga una epopeya (III, 4). Don Bela, en cuanto poeta es, como queda dicho, una nueva proyección biográfica del autor, mientras sobre el ayo y los amigos de don Fernando recaen las poesías paródicas que representan otro aspecto aún de la producción de Lope. El predominio de la conversación literaria es tan lógico en el diálogo de *La Dorotea* como lo es el predominio de la discusión humanística en una novela sobre Erasmo o el de la discusión sobre las bellas artes en una novela sobre Leonardo. Desde el punto de vista de la marcha directa del argumento, todo el acto IX de *La Celestina* es una digresión: sólo la marcada predilección de nuestro siglo por la representación artística de lo colorido, lo apasionado y lo escabroso ha disimulado el hecho de que no hay, en lo que concierne a la composición, diferencia alguna entre este entreacto y el entreacto académico de *La Dorotea*, IV, 2 y 3. Así como el acto IX del modelo pone ante los ojos la vida en casa de Celestina, así estas escenas muestran, con no menor ironía, la actividad profesional del cenáculo de don Fernando, y por eso ambos episodios se encuentran, en rigor, íntimamente vinculados a la obra.

¿Están los caracteres de *La Dorotea* minados por la preocupación literaria? Los personajes, y don Fernando más que ninguno, no poseen motivación “racional y práctica”, pero tampoco la poseen infinitos personajes dramáticos, comenzando por Calisto y acabando por los del teatro de Chéjov; lo que les mueve son impulsos, hábitos y caprichos, es decir, su carácter, ni especialmente práctico y razonable ni especialmente abúlico ya que, por mucho que le preocupen a don Fernando lecturas y versos, no se le pasa por las mentes renunciar abúlicamente a *Dorotea* ni a *Marfisa*. Entendida la “literatización” como proceso de expresión estilística, surge —lo mismo que al juzgar la erudición— el peligro de un enfoque anacrónico. El lenguaje de los amantes es, para nuestro gusto, escolástico, rebuscado, sin intimidad: ¿qué duda cabe que para los contemporáneos de Lope el lenguaje de los enamorados en un drama o novela de hoy sería insoportable por lo incoherente, zafio y sentimental? La censura de la retórica en el lenguaje de *La Dorotea* cuadra igualmente a la *Fiammetta*, a *La Celestina* y, por supuesto, al teatro de Shakespeare. Por una hipocresía cultural muy extendida, los críticos que condenan las palabras de don Fernando y de *Dorotea* por su exceso de artificio, erudición e imágenes (“a la española”) olvidan aplicar el mismo criterio a *Romeo y Julieta* (*It seems she hangs upon the cheek of night / Like a rich jewel in an Ethiop's ear*) y a los galanes estudio-

sos de *Trabajos de amor perdidos*, comedia coincidente con *La Dorotea* en la embriaguez literaria y en el casual desenlace, que deja la acción en suspenso.

ADAPTACIONES

El *Interlude of Calisto and Melibæa* ha mantenido la figura de Calisto tal como se revela en los actos I y II, pues la versión de sus palabras, aunque abreviada, es fiel en espíritu. Los dos breves soliloquios que agrega (cuando Sempronio parte en busca de Celestina y luego cuando ambos dejan la casa de Calisto) también están en carácter, ya que subrayan su impaciencia y exaltación. Para el propósito edificante que alentaba el adaptador, Calisto era un personaje subordinado que, por eso mismo, no sintió necesidad de recrear (ver *Melibæa, Adaptaciones*, pág. 464). En cambio, la adaptación de 1707 lo modifica bastante, alterando matices básicos como consecuencia de acomodar *La Celestina* a los cánones de su propia escuela. Calisto sigue siendo el amante exaltado e impaciente, presa de una pasión súbita, cuyo aspecto literario se refleja en las abundantes imágenes de mitología clásica (que reemplazan a las audacias teológicas del original) y en el empleo del verso blanco, conforme a la tradición del teatro inglés isabelino, cuando su tono emotivo es alto. Pero la metamorfosis de la *Tragicomedia* en un acelerado melodrama ha trastornado el carácter del protagonista, pues es de hecho incompatible con su inseguridad vital, su ensimismamiento y su egoísmo. En este arreglo, Calisto, en efecto, tiene escrúpulo de seducir a Melibæa (*an Innocent, a Beateous Maid*, pág. 92), y refuta sentimentalmente las quejas a las que el hastiado prototipo volvía la espalda (pág. 100). Tampoco es el soñador pasivo que su servidumbre explota: aunque acoge el consejo de Sempronio y la mediación de Celestina, es autoritario con sus criados (págs. 2 y 21) y advierte su codicia y adulación (págs. 4 y sig.), lo mismo que advierte la codicia de Celestina (pág. 14) y tiene a raya su locuacidad (pág. 20). Es significativo que aquí sea Calisto quien protege a Tristán y a Sosia, y no éstos a aquél (cf. pág. 96 y *La Celestina*, XIV, 125), y que les empeñe palabra de socorrerles: nuevo sentido de previsión y responsabilidad que nada tiene que ver con la temeridad alocada del Calisto original. A la vez, como concesión al humor obsceno de esta adaptación, el galán alterna en chistes desvergonzados con sus sirvientes (pág. 21) y permite que Sempronio hable livianamente de Melibæa (pág. 5). Parejamente, su lenguaje es más nervioso y, hasta cuando habla en verso, lo hace sin lirismo, en tono declamatorio y truculento: a tal punto este Calisto melodramático se ha alejado del estatismo elegíaco que su arquetipo había heredado de la novela y de la lírica cortesana medieval.

Es muy probable que ni Miranda Carnero ni Morales se propusiesen alterar adrede el carácter del protagonista, salvo en cuanto al uso de la hipérbole sacroprofana, que el primero atenúa o elimina sistemáticamente: “que si Dios me dicesse en el cielo la silla sobre sus sanctos” (I, 33) se convierte, por ejemplo, en: “que si Dios me diera el mayor bien de la tierra” (pág. 6). Pero, al recortar las quejas y apóstrofes (en los actos II, VI y XII), al suprimir el incidente del

reloj (XII), al abreviar el monólogo del despertar y el que comenta las nuevas de los criados (principio y fin del acto XIII), al omitir el largo soliloquio del acto XIV, no sólo empobrecen el carácter por pérdida de muchos matices, sino también eliminan el tránsito entre estados de ánimo opuestos, operado a la vista del lector, que es uno de los aciertos peculiares de *La Celestina*. Lo mismo cabe decir de la adaptación de Escobar y Pérez de la Ossa, que ha renunciado a pasajes tan importantes para la caracterización de Calisto como su retrato retórico de Melibea en el acto I, su tirada angustiosa al final del acto V, su devanear erudito y trovadoresco en el VI, su uso de la mitología ornamental, reprendido por Sempronio en el VIII, y hasta el comer aprisa la tajada de diacitrón (VIII, 23), que tan bien pinta su impaciencia y que, al desaparecer, convierte en un acertijo la imprecación de Pármeno.

Bastante mal parado ha salido Calisto de manos de Achard quien, a trueque de efectismo pintoresco, ha echado por la borda mucho de su complejidad de carácter, de su poesía y gravedad. Una notable diferencia —que sugiere la que separa al Don Juan de Tirso del de Molière— es que en las primeras escenas Calisto ostenta un cinismo que no condice con la exaltación amorosa y escaso sentido de la realidad que muestra luego, ya que no comienza la aventura por azar, sino por curiosidad, atizada por la alarma de los criados y, con un comentario desdeñoso sobre la virtud de Melibea, urde el encuentro, de suerte que las bellas palabras sobre la grandeza de Dios quedan rebajadas a una blasfemia irónica. Otro traspié es el comentario cínico sobre el amor (pág. 54) y sobre el diablo (pág. 67), que en el original no se concibe ni en los labios de los criados. Y a la inversa: no ha calado Achard el egoísmo de Calisto, y le presentá pródigo de regalos donde Rojas le había presentado pródigo de promesas (cf. pág. 200 y *La Celestina*, XII, 101). Fiel a su ansia de color local, el adaptador francés prefiere a la hipérbole teológica el juramento pintoresco (págs. 63, 125, y sig., 169), que la obra castellana concede al rufián, pero no al caballero. Asimismo, *Don Calixte* es mucho menos pasivo que Calisto y mucho menos amigo de la “solitud e silencio e escuridad”: él es quien va a tratar con Celestina (págs. 89, 122 y sigs., como en la imitación de Feliciano de Silva) y, en lugar de trovar y devanear en su cámara, alterca con los criados, garrote en mano, en escenas de farsa (50 y sigs.), baila y canturrea al escuchar el mensaje de Celestina (124), y se arranca grotescamente sombrero, guantes y botas en su prisa por recompensarla (127 y sig.). Las supresiones y refundiciones encaminadas a dar mayor rapidez y efectismo a la acción simplifican en demasía los caracteres. Suprimida toda la actuación de Calisto en el acto VIII, el lector pierde una presentación importante de su equilibrio tragicómico; fuertemente abreviado el primer soliloquio del acto XIII, se omite uno de los momentos más reveladores del personaje, vacilante entre realidad e imaginación; refundido el soliloquio final de este acto con el del siguiente, se pierde la pintura del egoísmo de Calisto, que se ase al estoicismo amoroso para no renunciar a la cita de Melibea (XIII, 119 y sigs.), y se pierde la pintura del tedio después del goce, con el difícil ascenso hasta el nuevo enardecimiento (XIV, 132 y sigs.). En las entrevistas de los actos XIV y XIX, Achard enmienda la plana al original, transformando los cadenciosos períodos de los amantes en un prosaico *staccato*.

Ni siquiera puede alegar en su descargo el deseo de concisión, pues ha insertado en lo que corresponde al acto XIV un ridículo dúo de su cosecha (pág. 204: —*Tu es mon cœur. —Tu es ma vie*, etc.), y varias ternezas por cuenta de Calisto (206 y sig.), sin reparar en que las palabras indiferentes sobre la hora y el obstinado silencio (XIV, 129 y sig.) revelan un violento cambio de estado de ánimo, de donde arranca el soliloquio siguiente.

La versión de Custodio es quizá la más fiel al espíritu del personaje y la que retiene el mayor número de sus notas esenciales: la única sistemáticamente desechada es la expresión literaria del amor, las alusiones eruditas y extremos trovadorescos, por ejemplo, con que Calisto reacciona a la embajada de Celestina en el acto VI. La necesidad de compendiar ha sacrificado varias escenas con la consiguiente pérdida de matices caracterizadores, tales como el desengaño al choque de la realidad y apasionamiento al alejarse de ella (en el acto XIV, omitido), o la indiferencia ante la muerte de los criados (en el suprimido acto XIII), que señala el alcance irónico de su promesa de galardonarles, en el acto previo. Las omisiones han acarreado también algunos cambios que permiten aquilatar la cuidada contextura del original: como se suprimen las discusiones entre Celestina y Sempronio sobre su ofensiva (I, 63 y sig., y III, 127 y sigs.), para enterar al público, Celestina ha de exponer su plan a Calisto, cosa que el modelo ha evitado, subrayando así la incapacidad del soñador para la acción práctica. Y en esa conversación, Celestina hace gala de su desengañada experiencia de doncellas, exactamente como en el *Polidorus*, pero no como en la *Tragicomedia*, donde la alcahueta comunica sus observaciones al sirviente cómplice, no al amo enamorado.

CAPÍTULO XIII

MELIBEA

Es un triunfo del poder individualizador de *La Celestina*, de su avidez de diversidad vital en la observación y en la creación, el hecho de que Melibea, réplica de Calisto, esté lejos de ser su calco. Coinciden en unos pocos rasgos, comunes también a los demás personajes —ímpetu pasional, furia imaginativa— y, por supuesto, coinciden en el amor total al que se someten y que acentúa las notas latentes de su carácter. Las diferencias son notables y están justificadas unas por el motivo eterno del sexo, y otras por peculiaridades históricas. Justificadas, no impuestas: en la red de circunstancias diferenciantes, los autores escogen las que dan específico perfil a cada individuo.

ARRAIGO EN LA SOCIEDAD

Un primer contraste consiste en que Calisto, el soñador sin sentido de la realidad, aparece solo, sin familia y sin arraigo social, en tanto que Melibea, robustamente afianzada en la realidad, se presenta dentro del marco familiar, y la sanción de la sociedad, acogida o rechazada, preside su conducta desde su primera hasta su última aparición. Porque evidentemente no es espontáneo pudor de virgen lo que la mueve a rechazar a Calisto en el huerto. Más que ofendida, Melibea —observa Croce— “sabe que ha de darse por ofendida”, es decir, se atiene a un código impuesto, el código del amor cortés, en que la falta de humildad del vasallo provoca la ira de la señora (ver *La motivación*, pág. 208, n. 8), aunque a la vez el básico planteo social se justifica por el carácter individual de Melibea (ver *La motivación, Intervención de la tercera*, pág. 213 y n. 12, y más adelante, *Cambio y unidad*, págs. 417 y sig.) Conciencia de su deber social es lo que abre paso al mensaje de la tercera ya que, encargada por su madre de atender a la compra del hilado, Melibea, por obligación de antigua vecindad, se manifiesta pronta a satisfacer el nuevo pedido (IV, 172 y sig.); a su vez, Celestina percibe el apego de Melibea a su condición social, pues la lisonjea llamándola “doncella graciosa e de alto linaje” (IV, 174). El

ámbito de su angustia de enamorada no es su alma individual, antes se ensancha para abarcar la opinión de la ciudad —el honor— y el recuerdo de todo su sexo, preso en la misma convención (X, 54): poco importa que este último motivo sea un lugar común de la comedia humanística (ver *El género literario*, pág. 40); lo que cuenta es que Rojas lo hallara imprescindible para delinear la modalidad de Melibea. Al volver en sí de su desmayo, sus primeras palabras son para imponer silencio a Celestina y evitar el escándalo (X, 64). Enamorada y todo, en la primera cita retiene la responsabilidad de su condición, y al deseo de Calisto de quebrar sus puertas, no reacciona con pudor personal, sino mencionando su puesto en la sociedad (XII, 93):

Que si agora quebrasses las cruels puertas, avnque al presente no fuésemos sentidos, amanescería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro. E pues sabes que tanto mayor es el yerro quanto mayor es el que yerra, en vn punto será por la cibdad publicado.

Como en el caso anterior, el aforismo de Melibea no es original (cf. *De remediis utriusque fortunæ*, I, 42, a propósito de una flaqueza del emperador Augusto), pero está originalmente puesto a contribución para destacar la responsabilidad social de la doncella. De igual modo, al reconocer su falta, se refugia en el pensamiento de que más pecaron las enamoradas antiguas, no sólo por ser más grave su culpa, sino por ser ellas “más subidas en estado elinaje... pues reynas eran e grandes señoras” (XVI, 160 y sig.). Juzgando por su corazón, aquilata el amor de Calisto señalando el desdoro social en que ha incurrido por ella (XVI, 162) y, de igual modo, al explicarse ante su padre, se acusa en primer término de haber trastornado con la muerte de Calisto el orden de la ciudad (XX, 211).

Por esta íntima identificación con su marco social, y no sólo por pudor femenino, Melibea, en contraste con el exhibicionismo de Calisto (ver págs. 346 y sig.), atiende solícita al secreto de sus amores; el descubrirse a la criada y confiarse a Celestina es la primera y no leve humillación (X, 54) que conduce a la plegaria, absurda y patética, de ocultar su pasión precisamente cuando espera con impaciencia a la medianera. Más adelante confiesa que se proponía guardar celosamente su secreto (X, 65: “has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir”), y al morir recuerda resentida esta habilidad de Celestina, y se reprocha haber descubierto a una extraña lo que encubría a su madre (XX, 212). Al retirarse Celestina, Melibea se vuelve a su criada para justificarse y, entre halagos y promesas, confiesa y recomienda (X, 67):

Catiuóme el amor de aquel caullero. Ruégote, por Dios, se cubra con secreto sello...

En el primer coloquio intercede por los criados no tanto para recompensarles por su supuesto arrojo cuanto para ganar su silencio (XII, 97); las últimas palabras de la despedida (XIV, 129 y sig.) dan por seguro el deseo que la inquieta:

E por el presente te ve con Dios, que no serás visto, que haze muy escuro, ni yo en casa sentida, que avn no amanesce.

El ansia de velar sus amores es una faceta del sentimiento del honor, muy vivo en Melibea, a diferencia de Calisto, precisamente como consecuencia de su arraigo en la sociedad; acatando, así, el parecer colectivo y no su conciencia individual, no dará a la alcahueta su justo castigo, por no poner en lenguas la propia fama (IV, 178). A su vez, el sentimiento del honor determina el conflicto, que no se le plantea a Calisto, entre impulso pasional y deber. Aun cuando llama en su ayuda a Celestina, pugna por dejar en salvo su honra (X, 58 y sig.), y alude con horror a los “remedios” de la alcahueta (“poluos de infamia e licor de corrupción”). Acorralada por la lenta evasiva de Celestina, llega a la capitulación (“agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama”), pero todavía en la primera cita, Melibea finge una repulsa, última y débil tentativa para proteger su honor (XII, 88 y sig.):

Desuía estos vanos e locos pensamientos de ti, por que mi honrra e persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida e mi reposo. No quieras poner mi fama en la balança de las lenguas maldezientes.

Realza su consentimiento la conciencia de cometer una falta de consecuencias desastrosas para la familia y la sociedad (XII, 93); un mismo momento de amor es calificado de “gloria” por Calisto, que querría ostentarlo ante testigos, y de “yerro” por Melibea (XIV, 127; cf. también IV, 179; XII, 93, con protesta de Calisto: “¿Por qué llamas yerro . . . ?”; XIV, 129; XX, 210, 212). De igual modo, la reacción a la entrega es un lamento que evoca la sanción religiosa, el dolor y agravio que ha inferido a sus padres y el castigo a que se ha hecho acreedora (XIV, 128 y sig.). Muchas razones justifican tan notable diferencia entre Melibea y Calisto: ante todo, el hecho real de que en la mujer es más estrecho que en el hombre el lazo con el cuadro social y familiar, y también el de que la relación entre los protagonistas de *La Celestina* responde, como queda dicho, al tradicional esquema del vasallo a quien el amor equipara con su señora y que, lógicamente, destaca la posición social de ésta. Si muy a sabiendas rompe Melibea ese lazo (cf. sus declaraciones en X, 59 y 67; XIV, 128; XVI, 158 y sigs.), el valor de su sacrificio subraya lo resuelto de su temple y lo fogoso de su pasión.

RELIGIÓN

A la relación positiva de Melibea con la sociedad corresponde su especial religiosidad, tan alejada de la devoción frívola de Calisto como del confiado ritualismo de Celestina y Centurio y del ascetismo desengañado de Pleberio. Tres veces se dirige Melibea a Dios, y las tres con devoción menos individual que social. La primera (X, 54) pide fuerzas para encubrir su amor y salvar su reputación. La segunda, muy consciente del dolor que va a infligir a su padre con su suicidio, Melibea apela con retorno súbito e íntimo al testimonio de Dios para justificar la acción que medita (XX, 207 y sigs.):

Gran sinrazón hago a sus canas, gran ofensa a su vegez, gran fatiga le acarreo con mi falta, en gran soledad le dexo . . . Pero no es más en mi mano. Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán catiua tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caullero, que priua al que tengo con los viuos padres.

Melibea, dividida entre su deseo de acompañar inmediatamente a Calisto en la muerte y la piedad que le inspiran sus padres, no tiene una palabra para el pecado mortal que tan resueltamente planea: hasta tal punto Dios es para ella el mantenedor del orden familiar y social antes que objeto de verdadera adoración religiosa o de veneración moral. Por tercera vez Melibea acude a Dios cuando, con gravedad que devuelve todo su peso a la trillada fórmula de despedida, le encomienda sus padres, como encargándole que la supla en el deber familiar que ella no cumple (XX, 214):

Gran dolor lleuo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre. Dios quede contigo e con ella. A Él ofrezco mi ánima . . .

Su religión muy sincera —la decisión de quitarse la vida no le impide ofrecer devotamente su alma a Dios— destaca, pues, por su cariz social, no moral ni místico. Es típico del prejuicio rutinario con que se ha leído *La Celestina* que tanto Gaspar de Barth en su *Dissertatio*, pág. ***4, como W. Kuchler, “Die erste bekannte Ausgabe . . .”, pág. 322, afirmen que Melibea, devota al comienzo, acaba por desasirse de su devoción, sin duda porque esta secuencia corresponde a la idea preconcebida de la doncella que por arrojar las defensas de la religión queda expuesta al vicio.¹ De hecho, hasta el citado monólogo del acto X, 54,

¹ Para esta ingenua opinión, Kuchler se apoya explícitamente en el suicidio de Melibea, que juzga desde el exclusivo punto de visto religioso, no literario (cf. más adelante, n. 21); idéntico error es el de E. Orozco y F. Garrido Pallardó. Además, en su peregrina hipótesis de que Calisto es cristiano viejo y Melibea cristiana nueva, aparte el suicidio, alega el primero (“*La Celestina . . .*”, pág. 10) que Melibea “con la muerte de Calisto se siente en un mundo de horror y desesperación” y que se arroja de la torre sin pedir confesión: como si el desesperarse al ver morir de repente al amante fuese un síntoma peculiar de judaísmo, y como si el pedido de confesión, lógico en Calisto, que muere súbita e involuntariamente, fuese compatible con la muerte voluntaria de Melibea quien, al planearla, ya ha abierto su alma a Dios (XX, 209). Garrido Pallardó, *Los problemas . . .*, pág. 85, descubre que Melibea “es cristiana, pero guarda alguna cosa de su anterior religión . . . Tiene el concepto cristiano del pecado, pero no del perdón”, y se mata para castigar su propia falta. A decir verdad, en vano se buscará contrición cristiana en las elocuentes palabras de la enamorada: ni cuando defiende su “razonable” culpa (XVI, 161), ni cuando reconoce el dolor que causará a su padre (XX, 207), ni cuando reclama confiada su comprensión (XX, 210), ni cuando todavía califica de “deleytoso” su yerro (XX, 212). Y en vano se buscará declaración de que se mata para castigarse a sí misma; lo que repite es que por su amor se mata con la misma muerte de Calisto a fin de “tan presto ser juntos” (XX, 207, 209, 213), aunque no para acompañarle en los infiernos condenándose con él por “horrible fidelidad” (Garrido Pallardó, pág. 44). Pues si bien menciona la muerte sin confesión de Calisto (XX, 213), Melibea no habla de acompañarle en torturas de pez y azufre, sino de reunirse con él en un más allá, que por lo vago condice más con la escatología judía que con la cristiana. Si se piensa en la abundancia de descripciones archiprecisas del infierno en la literatura medieval y de la boga del “infierno de enamorados” en la del siglo xv, puede inferirse que

Melibea apenas si se acuerda de su religión, pues claro es que el poseer el cordón “que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma e Jerusalem” (IV, 181) y saber la oración de Santa Polonia contra el dolor de muelas no arguye más ni mejor devoción que el mentar a Dios en modismos o emplear “Jesú” como interjección (IV, 172, 177 y sigs.). Frente a tales críticos, destaca el instinto dramático de Rojas, que sitúa la primera vivencia religiosa de Melibea en su primer momento de angustia. Mucho se ha hablado de la “embriaguez de los sentidos” y del “goce pagano” de Calisto y Melibea. En rigor, hay en *La Celestina* momentos de exaltación amorosa (por ejemplo: X, 67; XII, 92; XIV, 126 y sig., 139), francamente acentuada en las interpolaciones (XVI, 158 y sigs.; XIX, 194 y sigs.), pero falta por completo el abandono risueño y sin escrúpulo, casi inocente en su animalidad, de muchas páginas del *Decamerón*. Para ese abandono es Calisto demasiado meditativo y Melibea demasiado afeerrada a la norma de la sociedad.

ENERGÍA Y ACCIÓN

En oposición a Calisto, quien a la primera repulsa se refugia en la idea de la muerte, en el ensueño y la poesía, dejando amor y hacienda a merced de sus servidores, Melibea se muestra reacia al ensimismamiento melancólico. Su meta es la acción práctica e inmediata, según lo ilustran sus dos soliloquios (X, 53 y XX, 207 y sigs.), orientados a ejecutar planes y no, como los de Calisto, dominados por el recuerdo y la fantasía: Rojas, como Shakespeare, niega a las mujeres el monólogo de pura introspección. Cuando declara (XX, 213) que puede lucir reminiscencias literarias, pero prefiere no hacerlo —fina peculiaridad que el interpolador falseó en los actos XVI, 160 y sig. y XX, 208 y sig.—, subraya su despego por lo puramente libresco, en contraste agudo con Calisto.²

Rojas desechó de intento las concretas representaciones del cristianismo ortodoxo y de la literatura de sus tiempos a favor de una certera aspiración de universalidad (también visible en la peroración de Pleberio). No de otro modo, Sófocles pinta a Antígona (vs. 891 y sigs.) marchando al suplicio con la mira puesta no en el infierno particularizado conforme a Homero, al orfismo o a los misterios de Eleusis, sino en el indeterminado más allá donde la aguardan todos sus seres queridos.

² Cf. *Calisto, Literatura*, pág. 368. Para la alusión erudita de X, 53 (derivada de Petrarca, *Rerum memorandarum*, IV, 3, 22, cf. Castro Guisasaola, pág. 128), véase más adelante, *Cambio y unidad*, pág. 421. No comprendo cómo Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XXXII, podía juzgar la declaración de Melibea a su padre antes de morir (XX, 213: “Algunas consolatorias palabras te diría..., coligidas e sacadas de aquellos antiguos libros que tú por más aclarar mi ingenio me mandauas leer...”), como una pedantería mayor que las apuntadas interpolaciones de los actos XVI y XX: ¿pues no es muy conmovedor que en este último momento recuerde Melibea que su padre la ha educado con amorosa solicitud, tanto más significativa en el siglo xv cuanto más rara? Garrido Pallardó, *Los problemas...*, pág. 85, da en la flor de identificar “aquellos antiguos libros” con la Tora, como si fuese corriente entre los judíos instruir en la Ley a las mujeres, o como si en ella se encontrasen las historias de Tolomeo, Venus, Mirra, Orestes, Medea la nigromantessa y otras tales, que esgrime Melibea. Gilman, *The art of “La Celestina”*, págs. 46 y sig., defiende la interpolación del acto XX juntamente con la del conjuro (III, 149 y sig.), alegando que dichos

Su fuerte vitalidad se traduce también en el curso constante de su amor: una vez que se entrega a él, Melibea no conoce altibajos. Tampoco la realización de su deseo la deja pesarosa, como a Calisto, sino satisfecha y segura, sin tormentos de alma ni necesidad de confortarse a puro aletazo de fantasía: tan sabiamente están fundidos en la silueta de la enamorada los rasgos universales de la modalidad femenina con las notas peculiares de una individualidad.

Notable es en Melibea su capacidad de acción: no en balde la madre delega en ella el manejo de la casa en su ausencia, y la joven lo asume como si estuviese habituada a ello. En su tempestuoso coloquio con Celestina (IV, 165 y sigs.), Melibea se irrita o aplaca según su propio juicio, y por propia decisión se aviene a entrar en tratos con la tercera. Nunca pide consejo a su criada —otro señalado contraste con Calisto—, aunque aprecia su honesto juicio (X, 54, 66 y sig.). Inflamada en amor, envía por Celestina, y luego acepta sin vacilar la cita que ésta le propone. Melibea, enérgica y positiva, no se detiene, como Calisto (XI, 71 y sigs.), a ponderar lo inverosímil de su dicha o a encarecer exageradamente su indignidad: en la forma más escuetamente práctica (lo mismo que Julieta: II, 2; III, 2; IV, 1) ajusta con Celestina el lugar y la hora del encuentro (X, 66). En éste, de los dos amantes es Melibea la primera en señalar el obstáculo material que les separa (XII, 92); la primera en concertar cauta y eficazmente la próxima entrevista (XII, 93); la primera en prestar atención al peligroso ruido en la calle (XII, 97). Ella es quien insiste en el modo de continuar las citas (XIV, 129) y, en la última, quien ofrece la colación que Calisto rehusa para no robar un minuto a su amor (XIX, 196); ella quien le implora no baje desarmado y le arroja las corazas (XIX, 197 y sig.). Melibea comparte con Celestina el don de salvar con su presencia de ánimo una situación imprevista (X, 68; XII, 98), y es significativo homenaje a la inteligente adversaria que Celestina la califique de “muger discreta” (VI, 225). Ningún lance pone más de relieve esa inteligencia puesta al servicio de la acción inmediata que cuando, en el paroxismo del dolor, sin confidentes ni consejeros, Melibea traza en un instante su plan y lo pone por obra, alejando con un pretexto al padre y con otro a la criada (XX, 205 y sigs.): en el acto mismo de entregarse por su propio querer a la muerte en que Calisto ha caído por

pasajes culminantes requerían estilo oratorio. A decir verdad, la enumeración de ejemplos clásicos no es forzosa en el estilo oratorio; además, ya había enumeración mitológica (cristiana) en el texto primitivo del conjuro: el interpolador sólo ha introducido una incongruente retahíla pagana. En el último soliloquio de Melibea (XX, 207 y sigs.) la interpolación es todavía más incongruente. Y no porque Melibea no pudiese saber quién era Bursia, rey de Bitinia (pues si conocía el tratado *Rerum memorandarum*, que luce en X, 56, bien podía conocer el *De remediis utriusque fortunæ*, I, 52; cf. Castro Guisasaola, pág. 126), sino porque la pormenorizada enumeración erudita no se aviene con su “violento trastorno emocional”, como por otra parte reconoce Gilman, pág. 143. Por la misma razón hay que convenir que la ristra de enamoradas culpables estropea lastimosamente el pasaje en que se inserta (XVI, 160). Parecería que un colaborador menos perspicaz e incontinentemente aficionado a la ejemplificación antigua no pudo resistir a la tentación de que su Melibea brindase las historias “coligadas e sacadas de aquellos antiguos libros” que Rojas la había hecho callar. Cabalmente, la enumeración del acto XVI, 160, indica sus fuentes con palabras que suenan a réplica de las del texto primitivo: “muchas hallo en los antiguos libros que leí...”.

MELIBEA

azar, el carácter de Melibea se perfila nítidamente distinto. Con razón Azorín en la deliciosa fantasía "Las nubes" (*Castilla*, Madrid, 1912, págs. 92 y sigs.) ha imaginado a una Melibea que

anda pasito por cámaras y corredores. Lo observa todo, ocurre a todo... Todo lo previene y a todo ocurre la diligente Melibea.

Calisto, entretanto, aunque su felicidad es perfecta,

se halla absorto, con la cabeza reclinada en la mano... Puesta en la mano la mejilla, mira pasar a lo lejos, sobre el cielo azul, las nubes.

ARROGANCIA

Segura en el cuadro familiar y social, segura de sí misma, Melibea muestra un arrogante deseo, inconcebible en Calisto, de imponer su voluntad, su dictamen, su saber. En la primera escena, rechaza a Calisto cubriéndole de reproches que no corresponden a lo que él ha dicho sino a lo que ella ha pensado (I, 34); más adelante, despide a Celestina con caridad nada humilde (IV, 172):

Toma tu dinero e véte con Dios, que me parece que no deues hauer comido.

En su caracterización, Rojas no teme rozar lo humorístico cuando la presenta indignada de que la vieja prefiera su propio interés al de ella (IV, 178 y sig.):

¿Querrías... dexar a mí triste... por lleuar tú el prouecho de mi perdición... , perder e destruir la casa e la honrra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú?

Melibea pone fin a la agitada conversación declarándose muy por encima de cuanto pueda hacer Celestina (IV, 192), aunque sus explosiones de ira al principio y su aquiescencia al final otra cosa prueban. Sólo el amor amansa la arrogancia bravía de su carácter; las palabras de extrema sumisión que dirige a Calisto (XII, 90 y 92; XIV, 125 y 129; XVI, 159; XIX, 194 y 197), sin resabio literario, necesitan para su cabal aprecio el contraste con su antigua altanería y, por otra parte, muestran en sentido contrario el mismo ímpetu de la resuelta heroína, que ahora se goza en humillarse:

Es tu sierua, es tu catiua... Haga e ordene de mí a su voluntad... Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced.

En las coyunturas más diversas procede Melibea con mimo de niña imperiosa; así cuando rechaza las caricias de Calisto (XIX, 196):

Holgemos e burlemos de otros mill modos, que yo te mostraré.

Cuando manda a la criada que interrumpa la odiosa plática de los padres (XVI, 163):

Estóruales su hablar... , si no quieres que vaya yo dando bozes como loca...

Cuando conmina a la misma Lucrecia a que la ayude a escalar los muros del jardín para ver qué ha sido de Calisto (XIX, 199):

Ayúdame a sobir, Lucrecia, por estas paredes, veré mi dolor; si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre.

Cuando aparece en la torre para despeñarse y ordena a su padre (XX, 210):

Padre mío, no pugnes ni trabajes por venir adonde yo esté, que estoruarás la presente habla que te quiero fazer.

Y prosigue, dictando amenazas y condiciones:

Si me escuchas sin lágrimas, oyrás la causa desesperada de mi forçada e alegre partida. No la interrumpas con lloro ni palabras; si no, quedarás más quexoso en no saber por qué me mato que doloroso por verme muerta. Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que de mi grado dezirte quisiere.

EXALTACIÓN

Aunque poco amiga de la introspección y el fantaseo, Melibea comparte con los demás personajes el vivir intenso, exaltado por la imaginación. De ahí la violencia de su reacción al galánreo de Calisto (I, 33 y sig.; IV, 177 y sigs.), a la tercería de Celestina a quien, tras exigirle hablar claro, carga de amenazas de muerte (*ibidem*); de ahí su agitada confidencia (X, 55 y sigs.), sus extremos de amor (X, 66 y sig.; XII, 90 y sigs.; XIV, 129 y sig.; XIX, 194 y sig., 197), su exasperación porque los planes de sus padres no cuadran con los suyos (XVI, 158 y sigs.) y porque su madre la cree doncella inocente (XVI, 163), su dolor incontenible por la muerte de Calisto (XIX, 199 y sigs.). Recuérdese el arranque imaginativo que le hace oír lo que Calisto no ha dicho (I, 34), anticipar desconsolada las consecuencias de su demora de un día en conceder su amor (X, 53), cavilar en los peligros que afronta su galán para verla (XIV, 123 y sig.), pintarse novelescos lances para realzar la fortaleza de su cariño (XVI, 159), ver y oír el duelo de la ciudad entera por la muerte que a ella sola aflige (XX, 211). De ahí que también Melibea se muestre impaciente, si bien de otro modo que Calisto. Bajo el acicate de la impaciencia, éste pierde contacto con las circunstancias concretas de su amor, duda de la realidad de su experiencia, invoca a los astros y a la marcha de los días y las estaciones. Melibea puede pintar su huerto embelleciéndolo a través de su estado de ánimo (XIX, 194) pero, al fin de cuentas, describe lo que tiene delante; a lo sumo, evoca la ciudad (XX, 211), no el cosmos y, análogamente, su impaciencia es de orden más limitado y práctico. Con la vista fija en su meta, Melibea no admite dilaciones (ver *El tiempo, Conciencia de tiempo*, págs. 170 y sig.) y, como en el

caso de Calisto, Rojas no escatima la nota humorística para pintar su zozobra de llegar tarde (X, 53):

¿E no me fuera mejor conceder su petición e demandar ayer a Celestina... que no venir por fuerça a descubrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya desconfiando de mi buena respuesta aya puesto sus ojos en amor de otra?

La impaciencia por el día perdido no es sino avaricia de goce, la reacción peculiar de Melibea a lo transitorio del tiempo. Tras el primer abrazo, un elocuente adjetivo asoma en su queja (XIV, 128):

¿Cómo has querido que pierda el nombre e corona de virgen por tan breue deleyte?

Ni el concepto ni las palabras de Melibea son originales,³ pero el adjetivo no es acarreo mecánico: tan sincero como el lamento por el deshonor es el lamento por lo fugitivo del placer, que irrumpe otra vez, sin melindre, en los reproches que Melibea se dirige a sí misma al ver muerto a Calisto (XIX, 201):

¡Tan tarde alcanzado el placer, tan presto venido el dolor!... ¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tuue en tan poco la gloria que entre mis manos toue?

Y todavía, al despedirse de Pleberio, declara refiriéndose a Calisto (XX, 213):

E assi contentarle he en la muerte, pues no tuue tiempo en la vida.

Por eso la astuta Celestina, después de haber estudiado a su contrincante en la primera entrevista, se vale en la segunda del resorte de su impaciencia para provocar la confesión que desea (X, 59):

Quanto más dilatas la cura, tanto más me acrecientas e multiplicas la pena e pasión... ¡O cómo me muero con tu dilatar! Dí, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres...

Pero así como el amor la hace olvidar momentáneamente su arrogancia, así también le enseña el arte femenina de la espera. Aunque se adelanta a Calisto a deplorar que las puertas impiden la satisfacción de su deseo (XII, 92), difiere para la noche siguiente la cita, y aguarda preocupada, pero sin sobresalto, la llegada de Calisto (XIV, 124):

Los ángeles sean en su guarda, su persona esté sin peligro, que su tardanza no me es pena.

Verdad es que sólo para el amado muestra tal mansedumbre; en cualquier otra circunstancia descubre el fondo invariable de su ser. Los proyectos y pare-

³ Proceden, según señaló Castro Guisasola, pág. 164, de las *Coplás contra los pecados mortales*, 85 y sig., de Juan de Mena: "¡O largo repentimiento, / triste fin, breue deleyte...! / ...tira la tu pestilencia / ...a las vírgines corona". Para la filiación de X, 53, y XIX, 201, cf. más adelante, *Comedia humanística*, pág. 454.

ceres de sus padres, que no sospechan su nueva vida, la hacen primero aturdirse en irritadas protestas, y luego despachar a toda prisa a la criada para interrumpirles (XVI, 163). La muerte de Calisto la decide instantáneamente a seguirle (XIX, 201):

¡Muerta lleuan mi alegría! ¡No es tiempo de yo biuir!

Y una vez tomada esa resolución, toda demora le es insoportable (XX, 207):

Algún aliuiio siento en ver que tan presto seremos juntos yo e aquel mi querido amado Calisto... No me impidan la partida, no me atajen el camino, por el qual en breue tiempo podré visitar en este día al que me visitó la passada noche.

Luego remata la historia de sus amores declarando como cosa que de suyo debe aceptar Pleberio (XX, 213):

Su muerte combida a la mía, combídame e fuerça que sea presto, sin dilación... ¡O mi amor e señor Calisto! Espérame, ya voy; deténte, si me esperas; no me incuses la tardança que hago dando esta vltima cuenta a mi viejo padre...

DOBLEZ Y SUSPICACIA

Hay un rasgo exclusivo de Melibea, hasta ahora ⁴ poco atendido porque, creo yo, no casa con el esquema convencional de la heroína como la noble amada de un relato caballeresco o sentimental. Calisto, el soñador, es todo franqueza, espontaneidad y confianza en los que lo rodean; Melibea, hábil para la acción, es también hábil en el disimulo, en decir lo que no piensa para provocar la respuesta que busca, en salir de un aprieto gracias a una rápida mentira. Y, como reverso de ese modo de ser, juzgando a los demás por sí misma, Melibea vive a la defensiva, recelosa y suspicaz. Claro es que las costumbres imponían en una doncella —Julieta, Desdémona— el pudor agresivo para defender su honra, y una red de mentiras para ocultar su pasión. Con todo, bueno es tener presente que Julieta las dice a quienes contrarían su amor —a sus padres, al Ama infiel— jamás a quien lo inspira o secunda —Romeo o fray Lorenzo—, como las dice Melibea a Calisto y a Celestina. Cuando Calisto encarece con extraviadas hipérboles el valor de su presencia, Melibea se de-

⁴ Lo han indicado Delogu, pág. 269, quien (a mi ver, exagerando) también juzga mentira la protesta de Melibea a la violencia de Calisto, XIV, 126, y G. Adinolfi, pág. 45: "Desde el primer encuentro con Calisto hasta la escena de su última caída, la mentira es su refugio y su defensa, una mentira no astuta y oportuna, antes bien en su sinceridad humanísima, medida de su debilidad incluso en el mal". Permitaseme dudar de que, cuando Melibea miente a su madre (X, 68) o a su padre (XII, 98), Rojas se proponía pintar su "sinceridad humanísima". Como típica sustitución del personaje de la *Tragicomedia* por la preconcebida heroína sentimental, cf. Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, págs. XXXIV y sig.: "Al escuchar eso [el elogio de su inocencia: XVI, 163] Melibea, enemiga de toda simulación y mentira, siente oprimido el corazón por el engaño en que viven sus padres, y exclama dirigiéndose a su criada Lucrecia: «Lucrecia, Lucrecia, corre presto... y estóruales su hablar, interrúmpeles sus alabanças con algun fingido mensaje...»: por lo visto, el "fingido mensaje" no entra en la categoría de "simulación y mentira".

tiene en un equívoco compás de espera para inducirle con su pregunta (“¿Por grand premio tienes esto, Calisto?”) a confesarlo todo, continúa todavía con una respuesta ambigua (“Pues avn más y equal galardón te daré yo si perseueras”), para acabar por reprocharle escandalizada la intención (“comigo el ylicito amor comunicar su deleyte”) que su propia suspicacia ha introducido en las frases de Calisto. No es ésta la conducta de Galatea ni de doña Endrina, francas en lo que niegan y en lo que conceden. Rojas ha reanudado con genio la táctica de Melibea de tender el anzuelo al interlocutor para forzarle a declararse y luego dar rienda suelta al sentimiento con que ha comenzado el juego. Cuando Celestina insinúa la naturaleza de la caridad que pide (IV, 174 y sig.: “Yo dexo vn enfermo a la muerte, que con sola vna palabra de tu noble boca salida... sanará, según la mucha deuoción tiene en tu gentileza”), Melibea la entiende muy bien, puesto que la vieja la “altera e prouoca a enojo”, y puesto que declara poco después (IV, 179): “¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas e entendido tu dañado mensaje?”, pero dice no entender para obligar a la mandadera a mostrar todas sus cartas (IV, 175):

Vieja honrrada, no te entiendo si más no declaras tu demanda. Por vna parte me alteras e prouocas a enojo; por otra me mueues a compassión. No te sabría boluer respuesta conueniente según lo poco que he sentido de tu habla... Assí que no cesses tu petición por empacho ni temor.

No menos cauta, Celestina no entra en materia y prefiere fundar con razones entre teológicas y naturales la obligación de Melibea de socorrer al doliente. No obstante el plural generalizador y el color edificante de sus sentencias, Melibea, como si mentalmente ya hubiese identificado al “enfermo” y quisiese confirmar su conjetura, exige con impaciencia el nombre que Celestina sólo deja caer al final de su respuesta. Al oírlo, la doncella prorrumpo, por supuesto, en indignados improperios y amenazas. Quizá el pasaje que mejor permita sorprender esta peculiaridad de Melibea es su tercera dramatización en la *Tragicomedia*. La joven ha confesado su amor y exigido una entrevista inmediata (X, 66); la inesperada nueva ha trastornado de júbilo a Calisto, quien obedece al mandato (XII, 88). Pero ni las hipérboles de Calisto en la primera escena, ni su asiduo cortejo (II, 123; IV, 179 y sig.), ni su presencia ahí mismo, al otro lado de la puerta, acallan todos sus recelos, y una vez más echa mano de su maniobra favorita. Finge esquivar y recomienda gravemente al galán apartarse de “estos vanos e locos pensamientos”; Calisto cae en el lazo y, como niño egoísta, lamenta no tanto el rechazo como el sufrimiento que le causa lo imprevisto del desengaño. Triunfante, Melibea enjuga entonces sus lágrimas con piedad maternal (XII, 90: “Limpia, señor, tus ojos, ordena de mí a tu voluntad”): ha querido oír una vez más, directamente y en alta voz, lo que ya sabe. ¿No ha habido también en los dos casos anteriores cierto prurito —nada morboso, sino naturalísimo en la guardada doncella— de escuchar las pecaminosas razones del galán y la alcahueta, tanto más tentadoras cuanto más vedadas, y de cumplir luego con “su casto biuir” (XVI, 157) escandalizándose con todo el estrépito debido?

No son éstas las únicas muestras de su doblez. Otra muy señalada es que, al final de la primera entrevista con Celestina (IV, 189), admite la disculpa de ésta y promete escribir la oración de Santa Polonia que ha servido de pretexto a la vieja, pero a la par se dispone a hacerlo a escondidas, prueba de que no se le escapa lo censurable de su acción y lo especioso de la disculpa de Celestina (IV, 189):

E porque para escriuir la oración no haurá tiempo sin que venga mi madre, si esto [el préstamo del cordón] no bastare, ven mañana por ella muy secretamente.

En la misma entrevista muestra dos veces su desconfianza al no percibir distintamente lo que masculla Celestina (IV, 178, 181). Y cuando la vieja ha de conciliarse a la criada en un diplomático aparte, su suspicacia es incontenible (IV, 191):

—¿Qué le dizes, madre?

—Señora, acá nos entendemos.

—Dímelo, que me enojo quando yo presente se habla cosa de que no aya parte.

Sin fuerzas para resistir a su amor, Melibea llama a Celestina para una segunda entrevista, pero no por eso se confía a ella ni se rinde a discreción: aquí pudor y honor se alían con la cautela y disimulo habituales. La criada va a buscar a Celestina porque Melibea “se siente muy fatigada de desmayos e de dolor del corazón” (IX, 50). Frente a frente, aunque la doncella roza varias veces la confesión directa y con político rodeo menciona la embajada de la víspera, retrocede siempre: al fin, es Celestina, con su cirugía de almas, quien arranca la confesión. El acto concluye arrojando extraña luz sobre el carácter de la heroína. Su madre, al volver a casa, topa con Celestina y la interroga desconfiada; ésta sale del paso —no por primera vez en la *Tragicomedia*— con un oportuno embuste. Alisa, poco convencida, recurre a su hija, quien reacciona de modo idéntico a la alcahueta (aunque, naturalmente, con distinta *mentira*) y se mofa de las solícitas prevenciones maternas (X, 68):

—Por amor mío, hija, que si acá tornare [Celestina] sin verla yo, que no ayas por bien su venida ni la recibas con plazer. Halle en ti onestidad en tu respuesta e jamás boluerá. Que la verdadera virtud más se teme que espada.

—¿Déssas es? ¡Nunca más! Bien huelgo, señora, de ser auisada, por saber de quién me tengo de guardar.

Lo contiguo del paralelo destaca la bajeza del proceder de Melibea, que ya parece coincidir en mañas con la infame medianera. En rigor, la doblez es inherente a su carácter, acuciada pero no creada por la clandestinidad de su amor: lo corrobora el hecho de que, como desafío burlón a la autoridad materna, simule gratuitamente sorpresa e ingenuidad en su promesa de obediencia. En el mismo acto XII en que con mentida repulsa ha forzado a Calisto a su protesta, vuelve a esgrimir la rápida mentira como defensa para desvanecer la sospecha de su padre (XII, 98):

—¿Quién da patadas e haze bullicio en tu cámara?

—Señor, Lucrecia es, que salió por vn jarro de agua para mí, que hauía gran sed.

Tan espontáneo es en ella el valerse de la mentira que, cuando le resulta insoportable el coloquio de sus padres, ordena lisa y llanamente a la criada (XVI, 163):

Interrúmpeles sus alabanças con algún fingido mensaje.

La misma capacidad para actuar y simular que se complacía en sondear la intención de Calisto en los actos I y XII, de tener en jaque a Celestina en los actos IV y X, y de burlar la vigilancia de sus padres en los actos X y XII, se despliega en muy distintas circunstancias en el acto XX, cuando improvisa con sangre fría la pequeña farsa que le permitirá darse muerte. Pues finge aceptar la invitación de su padre de “uer los frescos ayres de la ribera” (XX, 205), finge estar deseosa de consuelo, y envía a Pleberio por algún instrumento de música para mitigar su dolor con “los dulces sonos e alegre armonía”, y una vez que él la ha dejado para complacerla, aleja a la criada so pretexto de mandarle llamar (XX, 206). Así se plantea la paradójica contradicción: para sacrificar la vida a su lealtad amorosa, para explicar con inusitada nobleza su conducta, Melibea se escuda en la falsía que, como se ha visto, es habitual en ella. Más aún: de esa falsía habitual se vale Melibea para protegerse en los actos pequeños de la vida; en este último caso, por ejemplo, para conseguir su propósito inmediato de quedar sola en la torre. Pero sus actos decisivos —amor o muerte— son limpios de toda doblez. No puede ser más grande ni más sincero su amor, rubricado con su muerte, ni más entera la franqueza con que, respaldada en la seguridad de la muerte (y también en la comprensión de su padre), confiesa altivamente su yerro.

CAMBIO Y UNIDAD

Desde su primero hasta su último momento en la *Tragicomedia* es Calisto el enamorado, salvo un único intervalo de duda (XIV, 132 y sigs.) al cabo vencida. No así Melibea: frente al trazado inmutable de él, ella evoluciona desde el violento rechazo hasta la unión en la muerte voluntaria. Es, pues, en este sentido, no sólo más compleja que Calisto, sino también más compleja que Julieta, encendida sencillamente en amor a primera vista. Lo asombroso es que, siendo tan marcado el contraste entre la Melibea de los actos I y IV, la de los actos X y XII y la de los actos XIV, XVI, XIX y XX, el trazado de su carácter es tan seguro que las diferentes actuaciones se nos imponen como fases necesarias de un crecimiento natural, insinuado desde el primer encuentro.

Justamente, los críticos que por no comprender la evolución de Melibea encuentran falta de unidad en su concepción, son los que la caracterizan con fórmulas ñoñas⁵ las cuales, a decir verdad, corresponden más a la doncellez

⁵ Ya Gaspar de Barth la dota de *virtute summa, pudicitia nimirum, mente simplici* (pág. **4), para acabar por convertirla en *columban simplicem* (pág. ***4). Germond de

victoriana que a la de la Edad Media o del Renacimiento. Para empezar, Melibea no rehuye el coloquio con el galán que se le ha metido de improviso en el huerto: con razón observó zumbonamente Lope de Vega en *Las fortunas de Diana*

que si Melibea no respondiera entonces “en qué, Calisto?”, que ni había libro de *Celestina* ni los amores de los dos pasaran adelante.

Desde un comienzo Melibea ha penetrado la intención de Calisto y, sin embargo, en lugar de rechazarle de inmediato, le ha inducido solapadamente a declararse más, para retirarse luego achacándole un propósito pecaminoso, trasunto del horror-deseo que se está incubando en el alma de la “virginal doncella”. Llama la atención el contraste entre este tortuoso manejo y el limpio silencio de Camila en *El curioso impertinente*, cuando oye las primeras palabras de amor de Lotario (*Quijote*, I, 33, hacia el fin):

Camila quedó suspensa, y no hizo otra cosa que leuantarse de donde estaua y entrarse en su aposento sin respondelle palabra alguna.

Con su curiosidad y su pudor a la defensiva, no es Melibea virginal de alma. Tampoco es incauta: sería indigno de Rojas reducirse a trazar la seducción de una niña incauta e irresponsable. “Bien me hauían dicho quién tú eras e auisado de tus propiedades”, confiesa a la alcahueta (IV, 180; cf. también IV, 184; XVI, 161 y XX, 212) pero, a pesar de los avisos, a pesar de la aversión de

Lavigne, Prefacio de su traducción, pág. XXIII: “[Melibea] tan pura, ingenua”. F. Wolf, *Studien zur Geschichte . . .*, págs. 286 y sig.: “Celestina vence la gazmoñería [*Sprödigkeit*] de Melibea, y mediante la piedad enciende la pasión en su corazón todavía puro”; es significativo que la versión de Miguel de Unamuno (*La España moderna*, VII, 1895, N. LXXIX, pág. 108) traduce *Sprödigkeit* con la perífrasis “pudorosa frialdad” que acentúa más todavía la virtud convencional de Melibea. Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, págs. XXXII y sig.: “la ignorancia virginal, condenada por su mismo candor a ser víctima de la pasión triunfante y arrolladora”; pág. CI: “la ingenua Melibea”; pág. CVI: “antes [del acto XIX, en el XIV] era la virgen tímida”. Cejador, Introducción a su ed., pág. XXVII: “la virginal doncella”; t. 2, pág. 161, nota: “la modesta e inocente Melibea”; 162, nota: “la virginal hija de Pleberio” [¡después del acto XIV!]. A. F. G. Bell, *Castilian literature*, Oxford, 1938, pág. 52: “Melibea, criada en la ignorancia y la inocencia, guardada como una monja . . .”. Delogu, pág. 265: “incauta”; Bohigas, Prólogo de su ed., pág. XXI: “una criatura incauta”; “De la Comedia a la Tragicomedia de Calisto y Melibea”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1957, t. 7, pág. 173: “la tímida doncella”. Simpson, Prefacio de su traducción, pág. VII: “Melibea es la muchacha convencional, crédula e inocente, altiva y precipitada, a quien se le pega el fuego del frenesí demente de Calisto”. El testimonio de las imitaciones de *La Celestina*, escritas entre principios y mediados del siglo XVI, contradice aun más abiertamente que el original esta concepción de la heroína. Con excepcional agudeza, observaba G. Reynier, *Les origines du roman réaliste*, París, 1912, pág. 303: “En el primer encuentro en el huerto, la violencia con que Melibea despidió a Calisto permite ya adivinar una debilidad que huye de la tentación por temor de sucumbir a ella. La intervención de Celestina tiene por resultado, más que nada, enterarla de un sentimiento todavía oscuro”. Ingenuidades y errores aparte, la ocurrencia de Criado de Val “Melibea y Celestina . . .”, págs. 88 y sigs., de que “Rojas tuvo un modelo real” para su heroína, resulta de la insólita falta de convencionalismo en el trazado de este personaje.

la criada y del desprecio de la madre (IV, 161), Melibea no tiene empacho en prestar oído a la conversación y a las lisonjas de Celestina (IV, 164-172). Por otra parte, procede con entera conciencia de su doblez ya que, refiriéndose al encuentro en el jardín, declara (IV, 180): “holgué más de consentir sus necesidades que castigar su yerro”. Cautelosa doblez es la nota que Rojas ha retomado y elaborado con rara destreza para caracterizar a Melibea frente a Celestina en el acto IV. La “incauta virgen” no se muestra necia ni torpe en su estrategia verbal; con sus promesas generales de socorro y luego con su orden perentoria, lleva diestramente a Celestina a revelar el nombre que desde el principio estaba en su propia mente. Y el nombre, que tan mágico papel desempeña en su amor, desencadena una furia de denuestos simétricos, en su vehemencia imaginativa, de las alabanzas que Calisto le prodiga.

Lo que importa para aquilatar el cambio afectivo de Melibea es que, aunque desde el comienzo de la entrevista ha calado la intención de la tercera, se obstina en mantener la conversación con ella. Y Celestina prosigue en su traza cabalmente porque no ha hallado en su respuesta entera honestidad, como demasiado tarde lo dará a entender Alisa (X, 68). Melibea sabe que al conducirse así —lo mismo que al no rechazar de plano las palabras de Calisto en la primera escena— su proceder no es intachable; por eso se justifica repetidamente (IV, 178, 179, 180) y abruma con ruidosos reproches a la mensajera. Cuando ésta nombra a Calisto, Melibea prorrumpe en desdeñosos insultos (IV, 177 y sigs.: “perdido”, “loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado”), pero el asiduo cortejo del caballero, su delgadez y palidez, sus atildados cumplidos (“comenzó a desuariat conmigo en razones, haciendo mucho del galán”) se revelan grabados en su alma desde el primer encuentro, y el sarcástico mensaje que encomienda a Celestina (IV, 180: “Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo...”) transparenta su preocupación, expresada luego a las claras (IV, 189), de quedar bien en la opinión de Calisto. Con razón Celestina, que tan amedrentada se sentía antes de llegar a la presencia de Melibea (IV, 153 y sigs.), no se amilana por su tumultuosa cólera; bien sabe, como lo explica luego a Calisto (VI, 208), que las “palabras agras” confiesan “el contrario de lo que [las escondidas donzellas] sienten”. Pues Melibea no se apresura a despedir a la que increpa de “alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros”, como precisamente lo había hecho *antes* de oír su verdadero mensaje (IV, 172). En lugar de poner fin a la escena, la prolonga, ávida de enterarse de lo que la vieja murmura, y como deseosa de recibir excusa (IV, 181):

¿Qué dizes, enemiga? Fabla, que te pueda oyr. ¿Tienes desculpa alguna...? Responde, pues dizes que no has concluydo...

La improvisada explicación de Celestina (“Vna oración, señora, que le dixerón que sabías de Sancta Polonia, para el dolor de las muelas”), la cual por cierto no cuadra mucho con su declaración anterior (“Yo dexo vn enfermo a la muerte...”), constituye un anticlímax tan humorístico, que Melibea queda

desconcertada,⁶ y Celestina aprovecha la ventaja para presentarse como víctima, insertando de tanto en tanto mención o elogio de su empleador, aunque con buen cuidado de no pronunciar el nombre que tanto excita a la joven. Y como ésta, una vez gastado el arsenal de su cólera, se muestra pasiva y conciliadora, Celestina prosigue su campaña, cada vez con menos embozo (IV, 183: declaración de su oficio; 185 y sig.: alabanzas de Calisto). No ha de ser muy bravo el rostro de Melibea cuando la astuta vieja se lanza a encarecer con tanto dechado ilustre al galán, y acaba subrayando cómo le desean todas las mujeres, o cuando le pinta tañendo “tantas canciones e tan lastimeras” ¡para remediar el dolor de muelas! El aire equívoco de la entrevista es indiscutible: si Melibea se aviene a entrar en el juego es porque, más o menos a sabiendas, ha decidido rendirse. Por eso resuelve escribir la oración a escondidas de su madre, hecho que la discreta Lucrecia glosa en su único alcance (IV, 189):

¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ayl
¡Más le querrá dar que lo dicho!

Otro detalle revelador de la conducta de Melibea, que tampoco escapa a la criada, es el ya señalado deseo de merecer la buena opinión de su enamorado, para lo cual condesciende a entrar en tratos con Celestina (IV, 189). Las palabras en apariencia inocentes de Melibea (IV, 190: “Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sofrido”) descubren en su ironía trágica cómo Rojas no se propuso pintar una “incauta virgen” ni una “virginal doncella” —un empobrecido esquema convencional— sino una figura llena de vida y turbiamente agitada por su pasión. Celestina, que penetra lo “intrínscico” con sus “intelectuales ojos”, se halla ahora tan segura de la partida que justifica su tercería abiertamente y en principio. Y Melibea elogia la paciencia de Celestina —con lo cual viene a reprocharse su propia conducta— y luego, como embebecida en el recuerdo de Calisto que se va adueñando de su alma, observa sin responder a las palabras inmediatas (IV, 192): “En cargo te es esse cauallero”. Tras ese pensamiento interior que se le ha escapado en voz alta, la conciencia vuelve a empuñar las riendas, y reaparece otra vez la Melibea arrogante que ha de quedar con la última palabra, para asegurarse a sí misma, contra lo que le está dictando su alma, que nada ha cambiado (IV, 192):

Ve con Dios, que ni tu mensaje me ha traydo prouecho ni de tu yda me puede venir daño.

Con raro talento están sembrados desde el comienzo de la *Tragicomedia* los indicios que explican como resultado de un proceso natural la violenta pasión de la desdeñosa. Sólo una lectura apresurada, como la que el Prólogo

⁶ En el citado “Discurso sobre Melibea”, las páginas más discretas que se hayan escrito sobre este personaje, observa Madariaga (pág. 56) que la respuesta de la joven: “Si esso querías, ¿por qué luego no me lo espresaste?” es “evidente decepción en quien esperaba más; quizá zozobra ante sus esperanzas en peligro; y desde luego, revelación de su estado de ánimo...”

reprueba, puede no advertirlos, no reparar en las declaraciones expresas (X, 53 y sig.; XII, 92; XX, 212) o no apreciar la original representación del tiempo por la que Rojas permite que madure naturalmente esa disposición inicial previniendo, por así decirlo, el reproche de Juan de Valdés al decoro de la heroína (cf. *El tiempo*, págs. 177, y 179 y sig.). Claro que puede argüirse para el acto IV (aunque no para el I), como suele hacerse para el X y los que siguen, el efecto del embrujo: Melibea no se muestra tan zahareña como sería de esperar en una “virginal doncella” porque ya es presa del mágico hilado. El oropel literario con que Rojas ha realizado la escena del conjuro ha ofuscado a los críticos, y les ha hecho poner en olvido la doble causalidad, natural y sobrenatural, de la epopeya antigua, aquí imitada (cf. *La motivación*, pág. 224 y sig.). Conjuros aparte, el amor de Melibea tiene motivación plausible en su propio carácter apasionado e imaginativo. Desde el primer momento, su actitud no es una negativa indiferente, y en el acto IV ya presupone un largo cavilar, entre repulsión y atracción, en el galán esbelto y elocuente que ronda de noche su jardín. Con su técnica de retratar a unos personajes por otros, Rojas revela en los apartes de Celestina que el amor de Melibea es harto transparente pues, según queda dicho, la vieja, muy azorada al planear la entrevista, depone todo temor en presencia de Melibea (salvo un primer momento: IV, 178), y al recibir su andanada de improperios, comenta, dueña de la situación (IV, 181):

¡Más fuerte estaba Troya e avn otras más brauas he yo amansado! Ninguna tempestad mucho dura.

La Melibea que aparece en el acto X ya admite lo que en el IV se esforzaba por negar a sí misma (X, 53 y sig.):

aquel señor cuya vista me catiúo... el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cauallero me dio...

Admite, en otros términos, que ha quedado enamorada desde el momento que vio a Calisto, en la primera escena de la *Tragicomedia*. Ahora que se encamina decididamente a su amor, Melibea es grande de veras y, por el conflicto entre honor y amor que la desgarran, de veras pudorosa: se estremece ante la posibilidad de que la criada haya descubierto la verdadera causa de sus “desmayos e dolor del corazón”, anticipa con angustia el momento en que se hallará a merced de su juicio, y no ruega por el logro de su amor sino por la fuerza necesaria para ocultarlo. Con la llegada de Celestina se entabla el diálogo en que Melibea, a diferencia de Calisto, ni se prosterna ante la tercera ni se franquea de inmediato con ella, pues se lo vedan el sentido de su jerarquía, el empeño de salvar su honra y también su natural poco espontáneo. Pero, ¡cuánto sufrimiento, entretanto, patente en el encendido rostro, cuánto impulso de llegar al alivio de la confesión! (X, 55):

—¿Qué es, señora, tu mal, que assí muestra las señas de su tormento en las coloradas colores de tu gesto?

—Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo.

Esta vez es Celestina quien, sabia y malignamente, se propone no entender, para precipitar la declaración de su interlocutora. Por eso ambas prosiguen el juego y, de parte de Melibea, la marca de esa esgrima insincera es que por única vez en la *Comedia* autoriza sus palabras con una reminiscencia erudita (X, 56), y que llama “muger bien esperta en curar tales enfermedades” (X, 57) a la que el día anterior llamó “alcahueta falsa . . . , causadora de secretos yerros” (IV, 178). Cada vez más, Melibea se descubre, aunque sin arrostrar la confesión total, mientras Celestina finge no comprender y exige la entrega incondicional bajo la alegoría de la llaga y la cura quirúrgica. La exigencia provoca un estallido de indignación que recuerda el temple de Melibea en la entrevista anterior pero, vencida más que nada de su propia impaciencia, acaba por avenirse. Mientras Calisto devanea, en coloquio trovadoresco, con su corazón y sentidos y con las prendas de la amada (VI, 218 y sigs.), y el amor como tormento entrañable es para él más que nada una contingencia literaria (II, 122 y sig.; cf. *Calisto, Literatura*, pág. 369), Melibea ve su tormento de amor en sola una imagen de dolor y sangre (X, 56, 59, 62):

Parésceme que veo mi corazón entre tus manos fecho pedaços . . . no podrá ser tu remedio tan áspero que ygualé con mi pena e tormento . . . agora lastime mi cuerpo, avnque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón . . . Más agradable me sería que rasgasses mis carnes e sacasses mi corazón . . .

Sabido es que los grandes creadores de caracteres, de Homero acá, no han necesitado aguardar a Freud para penetrar los resortes ocultos del alma humana. Celestina comprende sin vacilar los de Melibea, y responde inequívocamente (X, 62):

Sin te romper las vestiduras se lançó en tu pecho el amor: no rasgaré yo tus carnes para le curar.

La aguja de cirujano que maneja la taimada medianera es el nombre de Calisto, cuya virtud sobre Melibea ha percibido muy bien el día anterior, y con el que ahora la solivianta, provocando la última rebeldía (X, 62). Aquí se sitúa, como delicada pausa lírica —como último intento de demorar la confesión—, el breve diálogo sobre la naturaleza del amor, que la vieja define con la tradicional cadena de contrarios (X, 62 y sig.):

Es vn fuego escondido, vna agradable llaga, vn sabroso veneno, vna dulce amargura, vna delectable dolencia, vn alegre tormento, vna dulce e fiera herida, vna blanda muerte.

Sobrado sabe Melibea qué cosa sea el amor cuando en el soliloquio previo se lamenta de que les esté vedado a las doncellas darlo a entender (X, 54). Celestina, sin romper con el tono poético del diálogo, se encarga de reanudar prácticamente la conversación: para la dolencia que sólo puede definirse por contrarios, dispone ella de una contrayerba cuyo nombre —Calisto— provoca el desmayo de Melibea, término de su resistencia.⁷ Vuelta en sí, confiesa la

⁷ Madariaga, “Discurso sobre Melibea”, págs. 60 y sig.: “Cae desmayada la enamorada y Celestina, que ya se ve en manos de la justicia, pierde la cabeza y se pone a gritar

historia entera de su amor y reacciona al nombre ya no perturbador de Calisto con tan vivo júbilo que ella misma osa proferirlo en alta voz (X, 64 y sigs.). La intensidad del sentimiento le hace imponer la inmediata entrevista con entrecortado ritmo de complicidad que rebaja su señorío, como lo rebaja el justificarse ante la criada, dando por toda excusa su incapacidad de dominarse (X, 66 y sig.). Dentro todavía del mismo acto, la breve escena con Alisa (X, 68) muestra cómo el amor furtivo deteriora el carácter de la doncella, acentuando su inherente doblez. Los consejos trágicamente tardíos de la madre sobre evitar tratos con Celestina despiertan eco doloroso en la criada (“Tarde acuerda nuestra ama”); en Melibea, provocan, aparte una mentira defensiva, su antagonismo de adolescente, que se expresa en una sarcástica profesión de obediencia.

Uno de los secretos de la maestría con que está trazado el carácter de Melibea es el equilibrio entre identidad y evolución. Así, en la primera cita (XII, 87 y sigs.), reaparece la Melibea de los actos I y IV, amiga de poner a prueba al interlocutor diciéndole lo contrario de lo que de veras piensa, pero sinceramente aferrada a su honra. Y como Calisto ha salido airoso de su examen, Melibea, gozosa de oírle reiterar su amor, maternalmente apiadada de sus quejas, se allana a su voluntad, ofreciéndose no liviana sino apasionadamente, con capitulación tan completa que para Calisto raya en milagro. Más audaz que Calisto, es también menos egoísta (XII, 93):

tú sientes tu pena senzilla e yo la de entramos; tú solo tu dolor, yo el tuyo e el mío...⁸

Se muestra solícita por la seguridad del amado, y ya ansiosa de participar en

pidiendo auxilio. La pobre vieja, que sabe tantas cosas, no conoce la técnica del desmayo, modo femenino poco corriente entre las mujeres de su profesión. Pero toda dama que se respeta sabe siempre cuándo es llegado el momento de dar fin a un desmayo, y Melibea es de buena familia. Al oír los gritos de la vieja vuelve en sí y, con tanta autoridad como cautela, tranquiliza a su ya cómplice: «Paso, passo, que yo me esforçaré. No escandalizes la casa». Celestina, todavía asustada, exclama: «¡O cuytada de mí! No te descaezcas, señora, háblame como sueles». «E muy mejor», contesta Melibea, que en su desmayo ha pasado el Rubicón”.

⁸ F. Rodríguez Marín, *La copla*, Madrid, 1910, pág. 42, adujo dos textos que desarrollan el mismo concepto: el final de una décima de Cristóbal de Castillejo (*Obras de amores*, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, 1927, pág. 39: “Y de pura compasión / de veros sin alegría, / se me quiebra el corazón. / Vos sentís vuestra pasión, / mas yo la vuestra y la mía”) y una copla popular (“Cuando te veo con pena / en mí no reina alegría; / que, como te quiero tanto, / siento la tuya y la mía”). Si se tiene en cuenta que las palabras de Melibea en XVI, 159, parecen aludir a la endecha de la Niña de Gómez Arias (cf. *Los caracteres. Generalidades*, n. 29) y que sus versos de pie quebrado en XIX, 193, reelaboran la copla “La media noche es pasada...”, popular hasta hoy (cf. más adelante, n. 12), quizá también pueda inferirse aquí que sus palabras prosifican un cantar popular del que por ahora no se conoce versión antigua. La notable semejanza entre la copla moderna y la décima de Castillejo (quien, según creo, no fue tan acepto como para incorporarse al folklore, y que adaptó varias canciones en boga en sus tiempos) encuentra un paralelo exacto en la semejanza entre las formas de “La medianoche es pasada...” corrientes en los cancioneros del siglo XVI y las versiones modernas: en ambos casos, *La Celestina* parecería haber adoptado la canción popular reelaborándola con gran libertad.

el gobierno de su casa (XII, 97): sólo el pensamiento de la honra y de su posición en la ciudad la hace posponer por un día su deseo. El trecho recorrido por Melibea queda marcado en la escena en que acalla la alarma de su padre con una rápida mentira (XII, 98 y sig.). Rojas, incapaz de repetición mecánica, despliega ahora un sentimiento nuevo. En todo lo que va de la *Tragicomedia*, Melibea no se ha acordado de sus padres sino como de vallas para la satisfacción de su amor: la oración de Santa Polonia ha de escribirse a escondidas de la madre, la honra y autoridad del padre dilatan el gozo de los amantes. Es en este momento de la primera satisfacción clandestina cuando Melibea comienza a pensar en sus padres. Pues no bien dicha su mentira, Lucrecia señala la inquieta solicitud que les domina, y Melibea replica (XII, 99):

No ay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no asperece. Pues ¿qué harían si mi cierta salida supiesen?

Ya no hay rastro del sarcasmo con que respondía a Alisa, antes bien se advierte un nuevo sentido de ternura pesarosa, un percibir, en el instante en que acaba ella de entregar todo su amor a Calisto, que sus padres tienen puesto en ella todo su amor, con ternura que va más allá de lo razonable, como lo insinúa el símil animalístico. Ese nuevo sentido crece con el proceso de su propio amor (XIV, 128), alienta bajo las airadas protestas del acto XVI y resuena no sin conflicto en las palabras que encuadran su larga despedida del acto XX, 207 y 214: ninguna imitación, ninguna adaptación ha sabido reflejar en su integridad la reacción filial de Melibea —enlace dinámico de amor, temor, hostilidad, sarcasmo, remordimiento, rebeldía, vergüenza, piedad—, que la *Tragicomedia* sugiere con tan honda concisión, con tan original osadía.

Una Melibea a quien el amor compartido ha derribado las defensas de su arrogancia e impaciencia es la que aguarda la llegada de Calisto con mansa espera, aunque atormentada por imaginaciones (XIV, 124: “Mas, cuytada, pienso muchas cosas que desde su casa acá le podrían acaecer...”). La sumisión en que se complace (XIV, 125 y 129) y su rendimiento no le quitan sincero pudor ahora que está a merced de Calisto, sin puerta de por medio, como la que en la entrevista anterior enardecía su deseo (XII, 92). A pesar suyo cede a la repetida vehemencia de su amante, para reprocharse luego a sí misma y a él el agravio cometido contra los padres: el silencio de Calisto y el comentario cínico del criado (XIV, 129) realzan la amargura del instante.⁹ Muy lejos ha

⁹ Téngase presente que la duda sobre la sinceridad de Melibea, expresada por Sosia, no refleja la opinión de Rojas, sino la del “simple rascacauillos”, que procede como quien es dudando en principio de todas las mujeres, pero creyendo a pies juntillas a su ramera (XVII, 169 y sigs.). El cotejo entre las quejas de Melibea aquí y en XIX, 195 y sig., y la probable fuente, anotada por Castro Guisasola, 175, esto es, el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, II, 13 (ed. Simpson, págs. 197 y sig.), puede inducir a error. Talavera, situado teóricamente dentro de la tradición misógina de la Iglesia, enseña que la mujer engaña siempre: si muestra amor, no lo tiene; si lo tiene —en el trozo en cuestión—, no lo muestra. Por eso Talavera pormenoriza malignamente la alharaca de la enamorada. Pero en la *Tragicomedia*, así como no puede dudarse de la sinceridad del amor de Melibea, tampoco hay por qué poner en tela de juicio la sinceridad de su resistencia. El que haya decidido entregarse ya

quedado la doncella esquiva de los primeros actos; en contraste con el enamorado, exclusivamente atento a disponer su partida, sin una palabra para ella y con hastío sugerido en el silencio de aquí y en el hurgar introspectivo del soliloquio siguiente, Melibea no vuelve un minuto sobre sí ni ve otro modo de vida, y sólo atiende a sacar partido de su yerro para asegurarse la continuación de su amor (XIV, 129):

Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista: de día, passando por mi puerta, de noche donde tú ordenares.

Verosíblemente sugerida por el breve diálogo con Pleberio y Lucrecia en el acto XII, 98 y sig., es la presentación de Melibea en el acto XVI interpolado. Con su técnica de enfoques simultáneos, el autor contrapone los viejos padres ilusos, que rumian lentamente su proyecto favorito de bien casar a la hija —“vn mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden”, comenta exasperada Melibea— a la joven, sumisa con su amante, rebelde con sus padres para defender el amor que es su razón de ser (XVI, 159 y 162):

Déxenne mis padres gozar dél, si ellos quieren gozar de mí... Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual porque él de mí goze, me aplaze.

Así como Calisto pospone todos sus deberes y miramientos a los dictados de su estoicismo amoroso (XIII, 120 y sig.), de igual modo Melibea erige en ley suprema su obligación de amar (XVI, 159):

Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo resciben compensación en diuerso género; el amor no admite sino solo amor por paga.¹⁰

en el acto X no es objeción válida: natural es que la guardada doncella sea más audaz en la imaginación que en la realidad y, por muy decidida que esté a cometer lo irreparable, que vacile en el instante previo y se lamente en el que sigue. Idéntico vaivén entre pasión y deber social observa en el acto X, cuando hace llamar a Celestina, alude velada, pero claramente, a su amor y se resiste a confesarlo. Y así es como juzga Calisto “aquel huyr e llegarse”, no como hipocresía lasciva (XIV, 139). E. M. Wilson, “Ora véte, amor, y véte, / cata que amanece...” (*Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1954, t. 5, pág. 347), califica de convencional el lenguaje de Calisto y Melibea en esta escena, uno de cuyos ingredientes sería “la tradicional separación literaria” de los enamorados al alba. Bien mirado, lo que *La Celestina* ofrece es una réplica —cruel en el realismo de su caracterización— a aquel tópico literario: en toda la colección reunida por el Profesor Wilson no hallo un solo ejemplo en que el enamorado se reduzca a señalar lo avanzado del tiempo en prosaicas horas de reloj, y se vaya sin despedirse, sin responder siquiera a los rendidos ofrecimientos de la amada.

¹⁰ Como observó Castro Guisasaola, pág. 128, el aforismo que da peso a esta norma de Melibea está tomado de Petrarca, *Rerum memorandarum*, III, 2, 52, traducido con energía que sobrepasa en mucho a la del original: *In ceteris quidem rebus diuersi generis compensatio admittitur: amor amore pensandus est*. Petrarca (ed. G. Billanovich, Florencia, 1943, III, 82), insiste en la vanidad de la magia y sus terrores para conciliar el amor, parafraseando un dicho de Hecatón, conservado por Séneca, *Cartas a Lucilio*, IX, 6: *Ego tibi monstrabo amatorium sine medicamento, sine herba, sine ullius ueneficæ carmine: “si uis amari, ama”* (vale la pena, pues, tener en cuenta este trozo, familiar a los autores de la

Y llevada de su vehemencia imaginativa discurre las situaciones a que puede llevarla su obediencia a Calisto, rayanas en lo cómico por su fantástica inverosimilitud (ver *Generalidades, Vuelo imaginativo*, pág. 320 y n. 29). Al afirmarse en su amor, Melibea infiere para su conducta una consecuencia nueva, que permanecerá aislada en el panorama literario español. Hasta ahora se atenía a la norma social y externa del honor; en este momento le halla su sentido íntimo y moral (XVI, 159):

No piensen [mis padres] en estas vanidades ni en estos casamientos: que más vale ser buena amiga que mala casada... No quiero marido, no quiero ensuziar los nudos del matrimonio ni las maritales pisadas de ageno hombre repisar...

Ante el amor ilícito de Calisto, culpable pero menos culpable que el adulterio —según proclama Melibea con valoración muy castellana de la honra conyugal—¹¹, es vanidad la posición social honorable. En estas indignadas voces culmina la trayectoria del honor de Melibea: ella, tan cuidadosa de la reputación

Tragicomedia, para justipreciar el conjuro del acto III). La obligación de la amada a amar es un precepto del amor cortés: *amor nil posset amori denegare* (Andreae Capellani, *De amore* [Castellón de la Plana, 1930], regla XXVI, pág. 179); cf. Dante, *Inferno*, V, verso 103: *Amor, che a nullo amato amar perdona*. En español, Mena, *Laberinto*, 112: “Vale así mesmo para ser amado / anticiparse primero en amar”, etc.; *Tratado del amor*, atribuido a Juan de Mena (ed. Ch.-V. Aubrun en *Bulletin Hispanique*, L, 1948, 338 y sig.): “Lo séptimo es anticipación en el querer. E muy grande rrasón tiene de amar aquel que cognosçe ser antes e antes amado”, etc. En *La Galatea*, III (ed. Bonilla-Schevill, Madrid, 1924, t. 1, pág. 225) y en el *Quijote*, I, 14, Cervantes protesta contra la arbitrariedad del precepto. ¿Ha de achacarse esta adopción de un tema literario para motivar la conducta de la poco literatizada Melibea a la misma mano que falseó su carácter aquí y en el acto XX, endilgándole intempestiva erudición libresca?

¹¹ Estas palabras de Melibea han sido diversamente entendidas. Cejador, dejándose llevar por la semejanza verbal, piensa en refranes como “Que no quiero ser casada, sino libre y enamorada” o “Más vale mal casada que bien abarraganada”, que oponen casamiento y amor ilícito desde el punto de vista del gusto o de la posición social. Pero Melibea no dice ninguna de estas dos cosas, sino que más vale ser amiga fiel que casada infiel (“mala casada”, no “malcasada” en el sentido de ‘desdichada en el casamiento’). Y glosa inequívocamente su pensamiento añadiendo que, dentro del amor ilícito, su pecado no es de los más graves —como lo serían el adulterio e incesto, copiosamente ilustrados—, opinión que comparte el *Tratado del amor* atribuido a Juan de Mena, pág. 335, en su párrafo sobre el “allegamiento amoroso... de soltero con soltera”. Ya se ha explicado por qué Melibea excluye la solución obvia y verosímil, el casamiento con Calisto (cf. *La motivación*, pág. 214 y sigs.). Ella, de hecho, no condena el matrimonio por incompatible con el amor (contra lo que sostiene R. Frank, “Four paradoxes in the *Celestina*”, pág. 63); lo que le repugna —puesto que es impensable abandonar su relación con Calisto— es contraer matrimonio y cometer adulterio; coincide, pues, con Fénice, heroína del *Cligès* (cf. más adelante, pág. 440), contra Ginebra, Iseo, Fiammetta y la Lucrecia de Eneas Silvio Piccolomini. Tampoco veo conexión entre la actitud de Melibea y la de Casandra y Marcela (R. Frank, *ibidem*, 64 y sig.). En el *Auto da sibila Cassandra* de Gil Vicente, la protagonista no quiere casar porque espera ser la profetizada Virgen Madre, y disimula su verdadera razón con la sátira realista de las miserias del matrimonio. Marcela, por su parte, sólo defiende la libertad de su albedrío, y no asesta sus razonables tiros a la institución del matrimonio sino al viejo precepto cortés *Amor, che a nullo amato amar perdona*, precisamente el que Melibea invoca para paliar su falta (*Quijote*, I, 14).

anea a su categoría social, viene a postergarla y descubrir así un honor individual que no contradice sino supera su primitivo sentimiento. Una vez admitido el tropiezo lógico en el proceder de Melibea —el no resolverse a casar con Calisto, ni siquiera cuando está oyendo que su padre le permite elegir marido—, fuerza es reconocer que su actitud no entraña falta de decoro incompatible con la Melibea de los actos anteriores, antes bien es muy propia del recio carácter de la doncella, ni incauta ni remilgada, que ya se ha rebelado contra la convención social que le veda descubrir (X, 54) y satisfacer (XII, 92) su amor. Tal planteo de la conducta de la heroína es mucho más audaz que el de la conducta de Julieta: ésta, más sensual (cf. sus lascivas insinuaciones cuando aguarda a Romeo, III, 2, frente al limpio coloquio de Melibea y Lucrecia en las dos esperas, XIV, 123 y sigs. y XIX, 191 y sigs.), se encuentra a la vez ligada y defendida por su casamiento con Romeo; Melibea, sin ninguna coacción social, se torna por su propio albedrío esclava de su libre amor.

La escena inmediata presenta simétricamente una reacción no menos singular. Dolida de escuchar la seguridad con que alardea su madre de su ignorancia virginal (“¿E piensas que sabe ella qué cosa sean hombres, si se casan o qué es casar?... ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar avn con el pensamiento?”), que suena a sarcástico comentario de la situación verdadera, Melibea responde ásperamente, dentro de la actitud agresiva que ha asumido en la escena anterior. “Humillada en lo hondo... por la insufrible presión interior de su pecado... —observa Madariaga en su citado ensayo, págs. 65 y sig.—, la joven, por compensación, tiene que exagerar su postura de emancipación para con sus padres, de independencia ética y hasta de cierta desenvoltura en la expresión”. En mi sentir, tampoco es ajeno a la exasperación de Melibea su resentimiento de adolescente, vivamente herida en el orgullo de la recién adquirida experiencia por la jactancia de la madre que la cree una niña ignorante. El conflicto es análogo al de la última escena del acto X: si el tono resulta mucho más violento en el XVI, es que, proporcionalmente, es mayor el camino andado. Pero tampoco hay aquí ruptura, sino admirable desarrollo en el trazado de la misma Melibea que rechaza con airados desdenes los requiebros de Calisto en el momento de quedar prendada de su vista (I, 33 y sig.) y en voz de desafío se declara por encima de las redes de Celestina en el momento de caer en ellas (IV, 192).

Todavía más suave y sosegada —más segura en su amor— que en la primera cita en el huerto, es la Melibea del acto XIX, que canta en voz baja con su criada,¹² sin angustiarse ya por los peligros que rondaban su imaginación

¹² El canto, mal impreso en la ed. de Krapf-Menéndez Pelayo y en la de Cejador, como si constase de cuartetas independientes, está formado de octavillas octosilábicas (ABABBCBC), salvo la última estrofa, de pie quebrado en los versos sexto y octavo (ABA BBcBc). La primera mitad de la primera octavilla es bastante oscura: “¡O quién fuesse la ortelana / de aquestas viciosas flores, / por prender cada mañana / al partir a tus amores!”. Barth entiende muy ingeniosamente que, así como en la segunda parte Lucrecia invita a las flores a embellecerse (“Vístanse nuevas colores / los lirios y el açucena”), en esta

la primera vez. En estas maravillosas páginas, que es casi profanación diseccionar para el análisis, alternan, igualmente característicos de Melibea, el más lírico rendimiento amoroso junto con honestos desvíos (que en parte coinciden con el *Corbacho* de Talavera, II, 13), expresados con leve humorismo —como

primera dice que, de ser ella la hortelana, a la partida de Calisto al amanecer, despojaría de sus flores el huerto: *Ah quis in eximii conductus more coloni / demet in abscessus gramina læta tuos! / Quis contra, grato uenientem flore salutans, / gaudia deliciis conduplicata ferat!* La traducción más fiel de los versos 3 y 4 es la de Mabbe: *To pluck them [las flores] day by day / When you doe leave these bowers*. Nótese que estas dos traducciones antiguas implican “al partir de tus amores”, esto es, ‘a la partida de Calisto’, y en el ejemplar de la ed. de Sevilla, 1502, existente en la Boston Public Library, el texto impreso dice “al partir a tus amores”, pero de mano antigua está corregido: “al partir de”. En efecto, ni Melibea ni Calisto parten de mañana a sus amores, antes, por el contrario, la mañana les separa. ¿Será “a” errata antigua por “de” y el sentido cabal: “¿Quién fuese la hortelana de estas flores para cogerlas al amanecer, cuando tu amante parte!”? Otros traductores ven en “a tus amores” el complemento indirecto de un tácito “dar”, como si el original dijese: “por prender [las flores y darlas] a tus amores”. Así E. von Bülow, Leipzig, 1843, pág. 277: *Süsse Blumen, lasst euch pflücken / Von der Hand der Gärtnerin, / Lasset euch zum Grusse schicken / Ihrer fernen Liebe hin*; M. H. Singleton, Madison, 1958, pág. 234: *Could I but tend the roses / When dawns the light of day, / I'd make my love a garland / And steal his heart away*. Más sencillamente A. Germond de Lavigne, París, 1841, pág. 221: *Heureuse toi qui cultives / Toutes ces brillantes fleurs, / Et qui le matin les cueilles / Pour en orner tes amours*. Y en forma muy semejante traduce Achard, pág. 262: *Heureuse, toi qui chaque matin / Cueilles ces roses pour en fleurir tes amours!* Por último, cabe pensar que “prender” no esté quizá empleado en el sentido de ‘coger’ sino en el de ‘detener’, siendo “a tus amores” su complemento directo, y toda la copla querría decir: ‘¿Quién fuese la hortelana de estas flores [o sea, la persona que viene al alba a cuidar del huerto] para detener a tu amante cuando parte cada mañana’, lo que en cierto modo haría juego con la alusión celosa de los últimos versos de pie quebrado.

La segunda mitad de la primera octavilla, invitación a la naturaleza a hermosearse para celebrar la llegada del amado, parece reelaborar varios pasajes de las *Eglogas* de Virgilio (II, versos 45 y sigs., 55 y sig.; VII, 59) de contenido semejante, vertiéndolos en estilo y metros castizos, como lo había hecho Juan del Encina. Las dos octavillas siguientes presentan estructura idéntica: la primera mitad afirma que A regocija a B, Calisto a Melibea, y la segunda mitad encarece el gozo de Melibea con la visita; los símiles de la tercera octavilla (“Saltos de gozo infinitos...”) por su estructura sintáctica y por algunas coincidencias de contenido parecen reflejar otros dos pasajes virgilianos, *Eglogas*, II, 63 y sig.; III, 89 y sigs. En la octavilla cuarta, la primera mitad ordena a la naturaleza rendir homenaje al amado; la segunda invoca a la naturaleza para despertarle, lo que parece adaptación de un difundido tema popular (cf. Lope, *El Cardenal de Belén*, III: “Mañanicas floridas...”). La última octavilla, cantada por Melibea sola, recalca la espera, con tensión creciente, expresada en la última mitad por la variante métrica y por un asomo de impaciencia y celos. También este final coincide con una canción popular viva hasta hoy en la Península y en América (provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos, según R. J. Moglia, “La poesía tradicional en la Argentina”, en *Nosotros*, LIII, 1926, 422, y carta particular): cf. P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1933, págs. 107 y sigs.; agréguese el romance a cuatro voces del *Cancionero* de Claudio de la Sablonara, 1625 (en L. Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte*, Munich, 1924, Apéndice, lámina XLIII), que lo trae como estribillo; el cantar popular de Santander (E. Martínez Torner, *Cancionero musical*, Madrid, 1928, pág. 118) y las varias huellas en la literatura italiana del siglo XVI recogidas por E. Mele, “Un «villancico» della *Celestina* popolare in Italia nel Cinquecento”, en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CVI (1935), 288-291, y la alusión de don Bela celoso en *La Dorotea*, V, 2. No cabe duda de que la copla de Melibea deriva de la popular y no a la inversa; lo prueba la traducción castellana de la *Historia de duobus amantibus*,

nota Madariaga, pág. 66—, en contraste con las dolorosas voces de la primera cita, e indicativos de la familiaridad del trato con Calisto (XIX, 195 y sig.). Cejador y otros han tachado de hipocresía absurda estos desvíos de Melibea después de un mes de amor: frente a tan zafio reparo, que ilumina extrañamente el juicio moral y artístico de los críticos, resalta la delicada comprensión con que el interpolador (Rojas o quien fuese) presentó a la protagonista en su abandono íntimo, mostrándola hasta en él apasionada y casta, con el pudor inherente a su naturaleza. Dos toques más completan en este acto la fisonomía de la heroína: su solicitud por la seguridad de Calisto, cuya salida quiere impedir (XIX, 197 y sig.), y su anonadamiento por la muerte del amado. Da la medida de su anonadamiento el que ella, antes tan temerosa de ser oída (XII, 93; XIV, 130; XIX, 191), amenace enloquecida (XIX, 199): “Hundiré con alaridos la casa de mi padre”. El marco social, que antes la sustentaba, se ha desvanecido de golpe, y no es capaz de atender a las urgentes recomendaciones de su criada, ansiosa de evitarle el deshonor (XIX, 201):

Leuanta, por Dios, no seas hallada de tu padre en tan sospechoso lugar, que serás sentida. Señora, señora, ¿no me oyes?

Desasida de todo respeto social, Melibea se concentra en su solo, individual dolor. Ni siquiera en llorar a Calisto —eso vendrá más tarde—, sino en deplorar con rabia irracional la pérdida de su felicidad (XIX, 199 y sig.):

Salamanca, 1496, que vierte la frase de Eurialo *iam mediam noctem hic te opperior* (literalmente: ‘hace ya media noche que te espero aquí’), “ya media noche es pasada que te espero”: la arbitraria versión y su ritmo de pie quebrado dejan percibir el eco de la difundida copla. R. Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, Buenos Aires-México, 1938, págs. 258 y sig., observa que, al rematar con versos populares una composición original, el autor sigue una moda lírica del siglo xv, atestiguada por Santillana y por el Marqués de Astorga (págs. 202, 248 y sig.); de la misma opinión es P. Henríquez Ureña, pág. 108, n. 2. Puede agregarse en su abono que el cantar de Melibea o su arquetipo aparece ya en la cantiga de amigo de Pero da Ponte (primera mitad del siglo xiii), según ha señalado Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957, pág. 151: *Fois’ o meu amigo d’aqui / na oste por el rey servir, / e nunca eu depois dormir / pu’i, mais ben tenh’ eu assi / que pois m’el tarda e non ven, / el rey o faz que m’o deten*. Además, en tiempos de los Reyes Católicos, hay testimonio de la popularidad de “Aquel pastorcico, madre, / que no viene...”, es decir, precisamente de la variante no escogida por *La Celestina* y que se mantiene hasta hoy en el pueblo. Recuérdese, por último, que la octavilla anterior remata también, según parece, en una canción popular. La inserción de poesía lírica abunda en la novela peninsular del siglo xv: *Triste delectación* incluye composiciones en castellano y en catalán; *Arnalte e Lucenda* recoge buen número de poesías de Diego de San Pedro; *Grimalte y Gradissa* se adorna con los versos de Alonso de Córdoba, algunos de los cuales pasan al *Tristán* de Valladolid, 1501; el *Amadís* refundido por Garcí Rodríguez de Montalvo intercala (II, 11) la discutida canción “Leonoreta, fin roseta...” (más una copla final de enlace con el relato) y la canción de Beltenebrós (II, 8), que por su factura y estilo es típica de fines del siglo xv. Estas poesías, originales o no del novelista, son siempre aristocráticas, como las trovas puestas en boca de Calisto: para Melibea, la *Tragicomedia* se ha vuelto al pueblo, adoptando con delicado acierto la convención de la cantiga de amigo. La adaptación de la lírica popular para realzar las cumbres emotivas del drama es una de las escasísimas peculiaridades técnicas de *La Celestina* que vuelven a encontrarse en la comedia del Siglo de Oro.

¡Mi bien e plazer todo es ydo en humo, mi alegría es perdida, consumiósse mi gloria! . . .
 ¡O la más de las tristes triste! ¡Tan tarde alcançado el plazer, tan presto venido el dolor! . . .
 ¿Cómo tuue en tan poco la gloria que entre mis manos toue?

Y, como lógica consecuencia de ese identificar su vida con el goce de su amor, surge el desenlace trágico, que escoge con libre iniciativa la muerte en que Calisto cayó por azar ajeno a su voluntad (XIX, 201):

¡Muerta lleuan mi alegría! ¡No es tiempo de yo biuir!

Con razón comenta Madariaga, pág. 68: “Este es el momento en que Melibea se justifica *a posteriori*. Si su amor no era absoluto, no tenía derecho a romper la ley moral y social. Pero apenas muerto Calisto, ella se da por muerta y recobra así toda su integridad”.

No es el dolor de Melibea cuita atizada con recuerdos de lecturas: es, como lo había sido su amor inconfesado, dolor físico, que le sale al rostro desfigurado (XX, 204) y se transparenta asimismo en sus quejas lacónicas (XX, 204), tan distintas de su arrebatada elocuencia de antes. Cuando explica su mal a Pleberio, repite casi la imagen con que había pintado a Celestina su pena de amor (XX, 205 y X, 62), pero el remedio no será esta vez amor sino muerte, como lo insinúa el hecho de que, por vez primera, Melibea renuncie blandamente a su voluntad: Melibea obediente, pronta a distraerse y buscar alivio, no es sino la máscara siniestra de la enamorada leal que traza la rápida reunión con el “muerto cauallero”. A tal punto sigue siendo el amor a Calisto la única ley, que con él justifica ante Dios la “gran sinrazón” de dejar en soledad a sus padres, y ante sus padres, la propia muerte (XX, 207, 209 y sigs.).

Resuelta a justificar por la muerte su ley de amor y su nuevo sentido de honra, Melibea no vacila en confesar a su padre el yerro cometido, esto es, su contravención a la norma social vigente, dando por sentada su comprensión. Tal confianza implica una grandeza humana elemental, por sobre las convenciones que ligán el funcionamiento de tal o cual sociedad en tal o cual época. La noble franqueza de Melibea se contrapone a la conducta siempre mezquina de las mujeres en el teatro del Siglo de Oro, ya aterrorizadas por la inicua ley que las abrumba (*El alcalde de Zalamea*), ya escapando del barba que viene a castigar sus galanteos tizona en mano (innumerables comedias, sobre todo calderonianas), ya gozando furtivamente del juego y retirándose cuando la muerte frustra las bodas (*El Caballero de Olmedo*), ya hostigando al asendereado galán hasta tocar a fuerza de travesura el puerto del matrimonio (*La villana de Vallecas*, *Don Gil de las calzas verdes*), ya calculando mercenariamente el provecho (*La verdad sospechosa*, *Mudarse por mejorarse*), ya llegando al extremo de la abyección individual para salvar el honor social (*No hay cosa como callar*, de Calderón). El amor no se plantea en la comedia del Siglo de Oro con la fuerza y nobleza con que lo concibió Rojas pues, en la enorme mayoría de los casos, se desenvuelve en plano trágico únicamente cuando es o está cerca de ser adulterio. En éste como en otros rasgos esenciales, *La Celestina* no ha dejado rastro en la literatura castellana: sólo ella ha osado revivir por dentro,

MELIBEA

con entera simpatía artística —que no merman las protestas morales del íncipit— la víctima femenina del loco amor. No puede exagerarse la extraordinaria originalidad de esta actitud. Piénsese en una obra tan cercana a *La Celestina* por muchos conceptos como el tratado *De remediis utriusque fortunæ* cuyo capítulo *De gratis amoribus* (I, 69) ha sido aprobado por posible punto de partida teórico de la *Tragicomedia* (Cejador, t. 2 de su ed., pág. 224; Gilman, *The art of "La Celestina"*, pág. 249, n. 43). Pues bien: Petrarca se mantiene aferrado al planteo unilateral que comienza en el Libro de los Proverbios, VI, 26 —“la mujer caza la preciosa alma del varón”— y se repite por siglos y siglos en la diatriba eclesiástica. *La Celestina* rechaza radicalmente esa concepción misógina: Melibea no es “arma del diablo, cabeza de pecado”, como declama el vetusto sermón de Sempronio (I, 49). Para sus autores, el alma de Melibea es tan preciosa como la de Calisto, y tan responsable. El nuevo sentido de dignidad humana que *La Celestina* imparte a todos sus personajes aleja igualmente a Melibea del papel de instrumento en la perdición de Calisto y de objeto de su placer, y determina su creación como heroína enamorada que, sin atropello natural o sobrenatural, por propia evolución interior, recorre la trayectoria entera desde la negativa hasta la entrega. Los autores muestran cómo una pasión se enseñorea de un alma desde el imperceptible nacimiento hasta el desastrado fin, desarrollando y confirmando las notas que dan individualidad a su carácter en un complejo juego de acción y reacción mutuas, de tal suerte que ante nuestros ojos se recrea el proceso esencial en la vida de la persona: la unidad en el cambio.

ANTECEDENTES

Mucho más decididamente aún que para Calisto, queda excluido un modelo preexistente para el personaje de Melibea. En cambio, no es exagerado sostener que se han incorporado a ella rasgos sueltos de la literatura sentimental desde la Antigüedad hasta el siglo xv, valorados y realzados dentro de una concepción unitaria totalmente original.

EL “HIPÓLITO” DE EURÍPIDES

Es sabido que la norma antigua prohíbe en las tablas la doncella enamorada,¹³ aunque no escatima el asunto erótico. Así lo prueba la rica gama de

¹³ Observa esta norma toda la selección del teatro antiguo de que proceden las obras conservadas: ni la Antígona de Sófocles, prometida de Hemón, que muere por ella, ni la Polixena y la Ifigenia de Eurípides, en relación amorosa con Aquileo, según la tradición épica o la innovación trágica, son excepciones, aunque en los dramas sentidos como menos representativos —y por eso no incorporados a aquella selección— algún caso hubiera: la *Andrómeda* de Eurípides, para dar un ejemplo célebre. A propósito de las consideraciones que siguen sobre el *Hipólito*, me complazco en dar las gracias al Profesor Claudio Guillén, quien en 1947 me llamó la atención sobre el empleo del nombre en dicha tragedia y en *La Celestina*.

matronas enamoradas en el teatro euripideo: Alcestris, Evadna, Hermíona, Helena, Medea y, por sobre todas, Fedra. Precisamente una de las más bellas situaciones del *Hipólito* parece haber presidido a la creación de la escena (X, 55 y sigs.) en que Celestina fuerza a Melibea a confesar su amor acosándola con el nombre de Calisto. En el *Hipólito*, la Nodriza trata en vano de arrancar a Fedra el secreto de su mal, y al fin le recuerda que de su salud dependen las fortunas de sus hijos (vs. 304-312):

—Sabe no obstante (aunque te tornes más obstinada que el mar a mis palabras) que si mueres habrás traicionado a tus hijos, los cuales no tendrán parte en la mansión paterna. Sí, por la soberana Amazona, que dió a luz señor para tus hijos, el bastardo de noble alma, bien le conoces, Hipólito...

—¡Ay de mí!

—¿Te toca en lo vivo?

—Madre, me has perdido; por los dioses te ruego que otra vez no me mientes a este hombre.

La Nodriza interpreta la angustia de Fedra como horror a ver a sus hijos desposeídos, y prosigue en su interrogatorio y sus súplicas hasta que la Reina se decide a la difícil confesión, y comienza a lamentar el destino de su madre, Pasífae, y de su hermana, Ariadna, agregándose ella como tercera víctima. Ante el desconcierto de la Nodriza, que no percibe la ilación del discurso, Fedra se debate entre el alivio de la confesión y el horror a revelar su secreto (vs. 345-355):

—¡Oh, si tú me dijeras lo que yo debo decir!

—No soy adivina para saber con certeza lo escondido.

—¿Qué es eso que llaman "amar"?

—Dulcísima cosa, hija, y dolorosa a la vez.

—La última es la que he debido de probar.

—¿Qué dices? ¿amas, hija? ¿a quién?

—Quienquiera sea ese hijo de la Amazona...

—¿Nombras a Hipólito?

—Tú lo has dicho, no yo.

—¡Ay de mí! ¿qué podrás decir, hija? Me has perdido. No es soportable, mujeres, no lo soportaré viva. Abominable día, abominable es la luz que veo...

La Nodriza prosigue en sus extremos, continuados luego por el coro de esclavas; Fedra cuenta entonces cómo no ha sucumbido sin lucha; entre tanto, la Nodriza se ha repuesto de su horror, y se aplica a satisfacer el deseo de la Reina con el mismo tesón con que se había aplicado antes a descubrirlo. Ahora habla de la fuerza incontrastable y cósmica de Afrodita y del ejemplo de los dioses que también se sometieron al amor, predica a Fedra que sería insolencia querer ser más fuerte que los dioses y la naturaleza, y le aconseja (vs. 476-479):

—¿Amas? Atrévete: un dios lo ha querido así. Pues estás enferma, de algún modo has de dominar tu enfermedad. Hay encantos y palabras mágicas: ya aparecerá remedio para tu mal.

Fedra, resistiéndose todavía, impone silencio a la Nodriza y al coro de esclavas,

en lucha desesperada contra ellas y contra sí misma. La Nodriza finge obedecerla y recordar de repente ciertas eficaces medicinas (vs. 509-517):

—Tengo en casa mágicos filtros de amor —ahora me vienen a la memoria—, que sin infamia y sin daño de tu espíritu harán cesar tu enfermedad, si no te muestras cobarde...

—¿Es pócima o ungüento el remedio?

—No lo sé; pon tu voluntad en mejorar, no en averiguarlo, hija.

Sorprendente es la semejanza entre este diálogo y la citada escena del acto X:¹⁴ ambas enamoradas evitan el nombre del amado (v. 312: “este hombre”, v. 351: “el hijo de la Amazona”, v. 520: “el hijo de Teseo” y X, 61: “esse hombre”, X, 62: “esse tu cauallero”), prohíben mencionarle (v. 312 y X, 61 y sig.), se revuelven con nervioso sobresalto cuando sus interlocutoras lo pronuncian,¹⁵ y

¹⁴ Fuera del acto X, dos pasajes de *La Celestina* (IV, 191 y sig., y XVI, 160 y sig.) coinciden con los versos 447 y sigs. y 453 y sigs. del *Hipólito*, que exhortan a amar alegando el ejemplo de la naturaleza y el de personajes más ilustres que la heroína. Pero la coincidencia no es exclusiva, pues ambos argumentos constituyen verdaderos lugares comunes de la exhortación amorosa. Se hallan, por ejemplo, en Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 497 y sigs., y X, 324 y sigs.; Séneca, *Hipólito*, I, vs. 186 y sigs., 294 y sigs., 331 y sigs.; Boccaccio, *Fiammetta*, I; Eneas Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*. Todas estas obras están más cerca de Eurípides, en cuanto al primer argumento, que la *Tragicomedia*, pues subrayan el imperio del amor en los distintos órdenes de la naturaleza, en tanto que *Celestina* destaca la licitud del amor entre hombres y mujeres como hecho natural y, por consiguiente, emanado de Dios. No es la suya una visión cósmica del amor como la de los poetas de la Antigüedad (Esquilo, *Las Danaides*; Sófocles, *Antígona*, 783 y sigs.; Eurípides, *Hipólito*, 525 y sigs.; Virgilio, *Geórgicas*, III, 242 y sigs.), antes bien una visión biológica y social, como la del *Roman de la Rose*, vs. 19.463 y sigs. Por otra parte, tanto el *Hipólito* como *La Celestina* dan al sentimiento de la heroína motivación psicológica suficiente además de motivación sobrenatural (cólera de Afrodita, hechizos de la tercera), y un halo siniestro, que en el *Hipólito* emana del adulterio e incesto y en la *Tragicomedia* del “ylicito amor” y de la mediación infame de *Celestina*.

¹⁵ Melibea (a quien Calisto no es desconocido; cf. XX, 211) le llama por su nombre en la primera escena, I, 32 y sig., y la última vez que está con él, en la angustia de verle en peligro, XIX, 198; en el segundo encuentro antepone con delicada formalidad el tratamiento aquí omitido (XII, 88, 92, 97); al referirse a él ante terceros, señala su condición social (X, 58, y XX, 211). En los demás casos, bastante raros, el nombre marca una fuerte exaltación emotiva: el torturado soliloquio del acto X culmina en la franca entrega a Calisto, llamado por su nombre (X, 54); cuando el duelo entre *Celestina* y *Melibea* ha concluido, la joven, aliviada por la confesión, gozosa de poder hablar francamente, prorrumpe en un apóstrofe encabezado por “¡O mi Calisto...!” (X, 66). El nombre surge varias veces en la escena de pasión y rebeldía del acto XVI, 158 y 162. Análogamente, *Melibea* pronuncia el nombre de Calisto no bien se encuentra sola en la torre desde la que ha decidido despeñarse (XX, 207) y cuando excusa su tardanza en seguirle (XX, 213). Todas las veces restantes, no le designa directamente. En el acto IV (“esse perdido”, “desse loco”, “vn loco”, “esse loco”, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado”, “esse tal hombre”, “esse tu cauallero”, “esse cauallero”, “tu doliente”) hay como un horror al nombre (179: “¡Jesú! No oyga yo mentar más esse loco...”), que en los actos sucesivos, trocado el desdén en amor, se torna rodeo pudoroso; así en el acto X (“aquel señor”, “aquel cauallero”, “esse gentilhombre”, “esse hombre”, “esse tu cauallero”), en el XIV (“aquel cauallero que esperamos”, “aquel señor mío”), en el XIX (“aquel señor”) y en el XX (“del muerto cauallero”); notable es que en las dos escenas del huerto, a diferencia de los dos primeros encuentros en que no hay intimidad amorosa (I y XII), *Melibea* se dirige a Calisto con el tratamiento de “señor”, sin llamarle nunca por su nombre. La *Tragicomedia* refleja

acuciadas por él llegan al fin a la confesión. Pero un instante antes se detienen para pedir la definición de amor, y en ambos casos las dos ancianas lo definen por contrarios, al modo tradicional desde Safo.¹⁶ En uno y otro drama hay grave conflicto entre la voluntad de las enamoradas y la pasión que las embarga; en uno y otro el conflicto se despliega en escena; en uno y otro el artista sabe retener la simpatía hacia la heroína, aunque ésta se deja vencer. Otro elemento

así un hecho psicológico bien conocido, el pudor de manosear el nombre de la persona amada. Muy significativo es el contraste con la meditación de Julieta sobre el nombre, que es pura convención, y sin embargo lo bastante fuerte como para poner vallas a su deseo (II, 2): en la tragedia de Shakespeare, el nombre es un accidente anterior y externo al amor de los protagonistas y, a la vez, es símbolo de la enemistad de sus linajes, melodramáticamente decisivo en sus destinos; mientras en *La Celestina* pertenece, como síntoma de amor, al orden de los hechos universales y eternos; lejos de condicionar la tragedia, es un modo puramente interior de medir cómo la pasión crece y colora el alma de la que se va enseñoreando. La diferencia en ese punto refleja la diferencia total entre las dos obras: en la una, tragedia desencadenada por peripecias externas; en la otra, tragedia donde la motivación externa es mínima y lo importante es el contenido psicológico elemental. Por otra parte, también aquí se mantiene el contraste entre Calisto y Melíbea ya que, frente a la perífrasis de ella, muy breve y sin retórica alguna, las del enamorado destacan por su evidente matiz literario (XIV, 125: "¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perla ante quien el mundo es feol!"), por su mayor amplitud (XII, 90: "¡O señora mía, esperanza de mi gloria, descanso e aliuio de mi pena, alegría de mi corazón!"), por su resonancia cortés (VI, 220: "aquella a quien vosotros seruíis e yo adoro"). Véase Samonà, págs. 114 y sig.

¹⁶ Ed. E. Lobel, Oxford, 1925, pág. 53: "dulciamarga, irresistible alimaña"; cf. Plauto, *Cistellaria*, vs. 68 y sig.: *Amor et melle et felle est fecundissimus; / gustui dat dulce, amarum ad satietatem usque oggerit* (también vs. 211 y sigs.); Claudiano, *Epitalamio de Honorio*, vs. 69 y sigs., acerca de las dos fuentes del Prado de Venus: *Labuntur gemini fontes, hic dulcis, amarus / alter...* Para el desarrollo medieval y moderno de esta antítesis, hasta llegar a la definición por opuestos, véase *Juan de Mena...*, págs. 205 y sigs.; agréguese Bernart de Ventadorn, *Non es meravelha s'eu chan...*, c. 4 (ed. C. Appel, Halle, 1915, pág. 189); Arnaut de Marueill, *Us joís d'amor s'es e mon cor enclaus...*, cs. 1 y 2; *Tot quant ieu fauc ni dic que m si'horrat...*, c. 2; *Belhs m'es lo dous temps amoros...*, c. 3 (ed. R. C. Johnston, París, 1935, págs. 22 y sig., 39, 96); Fernando de Herrera, *Sestinas* "Al bello respandor de vuestros ojos...", "Por este umbroso bósque y verde selva...", "Dejo la más florida planta de oro...", *Sonetos* "Pensé, mas fue engañoso pensamiento...", "Ardo, Amor, i no enciende'l fuego al yelo...", "De vuestro intenso y duro yelo frío..."; Cervantes, *La Galatea*, IV (ed. A. Bonilla y R. Schevill, Madrid, 1914, t. 2, pág. 53). En la expresión amorosa y mística del Islam ha sido señalado el contraste muerte-vida: Alhailach, "Amigos míos, matadme, / que en mi muerte está mi vida" (M. Asín Palacios, *El Islam cristianizado*, Madrid, 1931, pág. 248); *Disciplina clericalis*, *De integro amico: Ex hac est michi mors et in hac est michi uita*; cf. *Libro de buen amor*, c. 582d: "de mí era vezina, mi muerte e mi salut" (frente a *Pamphilus*, v. 35: *Est michi uicina, uellem non esse, puella...*), como primera muestra del largo eco de ese concepto en la poesía española culta y popular. Rojas partió directamente de unas líneas de Petrarca, *De remediis utriusque fortunæ*, I, 69 (Castro Guisasa, pág. 125; Gilman, *The art of "La Celestina"*, pág. 240, n. 35): *Est enim amor latens ignis, gratum uulnus, sapidum uenenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors*. Aunque esas líneas ya se refieren al amor como herida (*gratum uulnus* "vna agradable llaga"), parece que Rojas quiso estrechar la conexión entre los tradicionales opuestos y el tema de la herida, esencial en esta parte del diálogo, y por ello insertó un término más claro, "vna dulce e fiera herida", que destacó colocándolo inmediatamente antes de la mención de la muerte, y proveyó de dos adjetivos, expresando la contradicción mediante éstos y no mediante el contraste de adjetivo y sustantivo, como en el sintagma de Petrarca.

común a ambos dramas es la pintura de las enamoradas, a la vez deseosas y temerosas de “curar”, y la equívoca esgrima verbal en que ellas y sus confidentes se empeñan, empleando las imágenes de “enfermedad” para designar la pasión, y de “remedio” para designar en apariencia la medicina que debe extirparla, en lo hondo el medio que ha de satisfacerla: siendo muy trivial la imagen del amor como herida, llaga o dolencia, la singularidad del *Hipólito* y de la *Tragicomedia* estriba en la minuciosa atención con que desarrollan en toda su virtualidad la gastada imagen.

Pero Rojas no ha caído en la tentación de imitar literalmente la admirable escena del *Hipólito*. Aquí, la Nodriza tropieza sin proponérselo con el nombre que estremece a Fedra, y cuando ésta se lo hace pronunciar por segunda vez, ella y no la enamorada estalla en una explosión de horror, aunque bien pronto se torna cómplice activa de la torcida pasión de su señora. Muy significativos son los desvíos de Rojas: Celestina no pronuncia el nombre de Calisto a ciegas; en la entrevista anterior ha observado su efecto en Melibea (IV, 179) y ahora lo maneja con intencionada destreza. En el *Hipólito* el nombre cae por puro azar, traído por la conversación de la locuaz Nodriza; en la *Tragicomedia*, cuya esmerada motivación deja tan pocas cosas libradas al azar, Celestina lo introduce con el designio de hostigar con él a Melibea. Por eso mismo, bastan a Eurípides dos menciones del nombre para llegar a la confesión; en la *Tragicomedia* hay una gradación creciente: después de la irritada réplica de Melibea (X, 62: “Tantas veces me nombrarás esse tu cauallero que ni mi promessa baste ni la fe que te di a sufrir tus dichos”, etc.) sigue, a modo de pausa o modulación, la definición del amor, que refuerza el diálogo alegórico sobre amor-enfermedad y, a la renovada mención de Calisto, precipita la confesión, precedida del derrumbe físico. No puede pensarse en semejanza fortuita ya que, por boca de víctima y victimaria, la *Tragicomedia* subraya el empleo del nombre como estímulo de la confesión. Celestina, al dar cuenta a Calisto de la primera entrevista, pinta a Melibea (VI, 213, interpolación de 1502):

herida de aquella dorada flecha, que del sonido de tu nombre le tocó,¹⁷

¹⁷ El interpolador asocia el motivo euripideo del nombre con el motivo ovidiano de la flecha de oro y la flecha de plomo (*Metamorfosis*, I, vs. 468 y sigs.): *duo tela . . . / diuorsorum operum: fugat hoc, facit illud amorem; / quod facit auratum est et cuspidem fulget acuta / quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum*; cf. paráfrasis del *Tratado del amor* atribuido a Juan de Mena, pág. 334: “E dezian que al que este dios fería con la flecha dorada, siempre le crecía el deseo de amar. E al que fería con la flecha de plomo, más le crecía aborrescer a quien le amase”. La Edad Media glosó asiduamente el obvio simbolismo. E. Langlois, en su ed. del *Roman de la Rose*, París, 1920, t. 2, págs. 303 y sig., cita el pasaje pertinente del *Énéas*, vs. 7976-86, dos poesías del trovador provenzal Guiraut de Calanso y varias coplas del *Dieu d'Amors*, 423-36. Precisamente la primera parte del *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris, contiene (vs. 907-84) la más original versión, entretejida en la presentación alegórica de los personajes. *Douz Regarz*, escudero de Amor, lleva sus dos arcos, cada uno con cinco flechas, las unas áureas (*Biautez, Simplece, Franchise, Compaignie, Biaus Semblanz*), las otras *plus noir que deables d'enfer* (*Orguiauz, Vilanie, Honte, Desesperance, Noviaus Pensers*). En una fase muy distinta del arte medieval (por ejemplo, en su actitud ante el arte antiguo), Boccaccio consigna y explica la dualidad de las flechas en el tratado *De genealogiis deorum gentilium*, IX, 4. En castellano, Juan

y al oír la queja de Melibea, pregunta sardónicamente (X, 58):

¿Tan mal nombre es el suyo que en sólo ser nombrado trae consigo ponçoña su sonido?

A su vez, Melibea confiesa a Calisto en la primera cita (XII, 92):

E avnque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo...

Todo ello indica que Rojas concedía una atención muy particular a este uso mágico-psicológico del nombre, lo que confirma la presunción de que se haya inspirado en Eurípides. No es muy verosímil la imitación directa del gran arte griego por una obra castellana del siglo xv, tanto por lo poco que la literatura griega influye en toda la literatura española, como por lo temprano de la fecha pero, por una parte, la coincidencia parece demasiado detallada para ser casual, y por la otra, no es fácil conjeturar qué obras pueden haber mediado entre el *Hipólito* y *La Celestina*. Queda descartado el teatro romano: en la *Cistellaria* de Plauto, la cortesana Gimnasia, al ver a su amiga Selenia triste y desaliñada, la interroga; como Selenia confiesa su dolor de corazón, Gimnasia infiere que está enamorada y pronuncia la tradicional definición del amor por contrarios; el diálogo continúa fingiendo muy transparentemente referirse a una enfermedad (I, 1, vs. 53 y sigs.); la presencia de tales ecos euripideos no es de extrañar, pues el influjo de Eurípides en la Comedia Nueva fue considerable. Que a su vez esta escena influyese en el acto X de la *Tragicomedia* no parece plausible, pues Plauto ha omitido cabalmente el incidente del nombre, que parece haber causado honda impresión en Rojas. El *Hippolytus* (o *Phædra*) de Séneca procede, a lo que se cree, de otra tragedia de Eurípides, en la que la Reina confesaba directamente su pasión al hijastro. En cambio, Ovidio imitó el *Hipólito* conservado en las fábulas de Biblis y de Mirra, y en esta última refleja también el motivo del nombre. Con efectismo melodramático, la Nodriza se asoma a la verdad sin saberlo, nombrando dos veces al padre de la enamorada (*Metamorfosis*, X, vs. 401 y 409 y sig.: *uiuít genetrixque paterque; ... nec sentiet unquam / hoc pater*), y en ambas la palabra *pater*, significativamente dejada al final, exaspera a Mirra, que había resuelto morir para escapar al incesto. Es ésta casi la única coincidencia entre la fábula de Mirra, el *Hipólito* de Eurípides y

Rodríguez del Padrón, traductor e imitador de Ovidio y muy aficionado a la perífrasis docta, emplea "dorada flecha" en el sentido de 'amor': "E aquesta [piedad] es la virtud que faze a la muger más uezes que el enemigo uicio de la castidat errar; la qual piadosamente de la plaga eternable curando de la dorada flecha al su amador, rescibe desigual gualardón de su merescimiento" (*Triunfo de las donas*, en *Obras*, ed. A. Paz y Méliá, pág. 98). Es característico de la exaltación lírica del interpolador frente al uso trivial del texto primitivo, II, 122, que en solas dos palabras haya concentrado toda la poética tradición que se remonta a Ovidio. Asimismo, el interpolador desecha el simbolismo racionalista que engolosinó a los medievales y ofrece la imagen desnuda que, a su connotación ovidiana ('incitación a amar') agrega, merced a su enlace con el nombre del amado y su uso peculiar en los actos IV y X, la connotación de doloroso escalpelo, propia de *La Celestina*. A su vez, la oposición entre estas dos notas —materia preciosa, efecto penoso— evoca el contraste, también tradicional y también presente en el acto X, de la definición de amor por contrarios.

la *Tragicomedia*: evidentemente, Melibea está mucho más cerca de Fedra que de Mirra. Así y todo, es probable que el ejemplo de Ovidio favoreciese la elaboración literaria de un hecho corriente: la reacción violenta de la enamorada (y con menos frecuencia la del enamorado, precisamente por la convencional reserva que pesaba sobre la mujer) al nombre amado. La comedia elegíaca, el *Libro de buen amor*, la *Cárcel de amor* describen a sus respectivas heroínas alteradas, pálidas o ruborosas en tal coyuntura,¹⁸ y el *roman courtois*, que gusta de pormenorizar el amor como dolencia física, suele rematar con desmayo la confesión amorosa. *La Celestina*, mucho más próxima a Eurípides que a Ovidio y a los poemas ovidianos de la Edad Media, ¿habrá reelaborado esta situación tradicional remontándose a la fuente original de la tradición? Como nada se sabe de la vida espiritual de Rojas, no vale la pena perderse en conjeturas sobre cómo pudo conocer el *Hipólito*, ya por buenos oficios de algún amigo humanista, ya por versiones latinas.¹⁹ En suma: puesto que cronológicamente no es imposible el conocimiento de Eurípides, y puesto que los contactos son tan claros y decisivos, es forzoso aceptar el influjo de esa tragedia en la primera obra dramática de la Edad Moderna. Tal influjo es absolutamente excepcional, ya que el teatro erudito a principios de la Edad Moderna acoge a Séneca como modelo predilecto, pero lo cierto es que todos los elementos distintivos de *La Celestina* —su concepción trágica del amor en ambiente aburgesado, su técnica dramática, la pericia psicológica en el trazado de sus caracteres— no son menos excepcionales.

¹⁸ La procaz heroína de la *Lidia*, v. 209, cambia de color al pronunciar el nombre del caballero Pirro: *Vtque notat nomen Pirri, palletque rubetque*, y la del *Pamphilus*, según cuenta la Vieja al enamorado —como Celestina a Calisto en el acto VI—, queda atónita, v. 512: *nominis ammonitu fit stupefacta tui*. Juan Ruiz amplificó este verso con su plástica vivacidad habitual, copla 811: “Cada que vuestro nombre yo le esté deziendo, / otéame e sospira e está comediendo, / avyua más el ojo e está toda bulliendo, / parece que con vusco non se estaría dormiendo”. Idéntica situación e idéntico motivo en la comedia *Poliscena: ubi te nomino, rubet faciem*. A las repetidas embajadas del autor, es cada vez más difícil para Laureola disimular sus sentimientos (*Cárcel de amor*, pág. 132): “Si Leriano se nombraua en su presencia, desatinaua de lo que dezía, boluía se súpito colorada y después amarilla, tornáuase ronca su boz, secáuase la boca”.

¹⁹ Castro Guisasola, en nota de la pág. 18, admitiendo a lo sumo “vaga semejanza de tal o cual idea trivial”, stampa: “De la tragedia griega no hay en *La Celestina* reminiscencia alguna”. La única edición de Eurípides anterior al siglo XVI es la de Lorenzo Francisco de Alopa, impresa en Florencia alrededor de 1496, quizá entre 1496 y 1498 y que, según amable informe del Profesor Alexander Turyn, entre las cuatro tragedias incluidas contiene precisamente el *Hipólito*. Téngase presente, además, que las fechas admitidas para el conocimiento de las obras antiguas no suelen pasar de datos muy precariamente fijados y provisorios por naturaleza: Chaucer parece haber conocido la *Argonautica* de Valerio Flacco, descubierta por Poggio dieciséis años después de su muerte (E. F. Shannon, *Chaucer and the Roman Poets, Harvard Studies in Comparative Literature*, 7, 1929, págs. 340 y sigs.); un eco del *Pro Archia* se encuentra en el *Libro infinito* de don Juan Manuel, antes de que Petrarca lo descubriera (“Tres notas sobre don Juan Manuel”, en *Romance Philology*, IV, 1950-51, 193, n. 14).

COMEDIA ROMANA Y COMEDIA ELEGÍACA

Varias doncellas y muchas enamoradas asoman en el teatro plautino: ninguna ha tenido parte en la creación de Melibea, ante todo por la calidad de su amor y de su carácter. Aparte las matronas del *Amphitruo* y del *Stichus*, la enamorada de mayor relieve es Selenia, la cortesana virtuosa de la *Cistellaria*, cuya pasión sentimental y lacrimosa difiere diametralmente del arrebatado impetuoso de Melibea. Casi todas las jóvenes en torno de las cuales gira la intriga en las comedias de Terencio o son cortesanas o doncellas atropelladas, y coinciden en pisar rara vez la escena. ¿Cómo comparar sin blasfemia artística la recia individualidad de Melibea con las heroínas pasivas del *Heauton timorumenos*, del *Eunuchus* y del *Phormio* y las llorosas parturientas de la *Andria*, la *Hecyra* y los *Adelphœ*?

Escaso parecido ofrecen también con Melibea las heroínas de la comedia elegíaca, por lo general desenfrenadamente obscenas, sin que se exima de esta generalización Alda, en la comedia de su nombre, cuya estúpida inocencia sólo sirve para acrecentar su obscenidad. Las excepciones, en éste como en otros respectos (papel relativamente pasivo del enamorado, importancia del mensajero), son *De nuncio sagaci* y sobre todo *Pamphilus*. Galatea, la heroína del *Pamphilus*, posee varias notas interesantes que resuenan, directa o indirectamente, en la concepción de Melibea. Galatea es decididamente de posición más alta que su enamorado (vs. 47 y sigs.); como Melibea, y no como doña Endrina, es doncella que vive bajo la vigilancia de sus padres: sólo en ausencia de ellos puede hablar con su galán (241 y sigs.), y a ellos remite a la Vieja con sus cabildeos matrimoniales (405 y sigs., 592); como Melibea en el acto IV, despide con recomendación de cautela a la Vieja que ha de volver al día siguiente (439 y sig.); no sólo se conmueve al oír el nombre de Pánfilo, sino que sigue, agitada y ávida, la conversación insinuante de la Vieja (507 y sigs.), y se debate entre honor y amor (573 y sig., 619 y sigs.). Pero, aparte los primores de detalle a favor de la *Tragicomedia*, dos grandes diferencias separan a las heroínas: el amor de Galatea, concedido a la primera entrevista (v. 237), no va en aumento, y se mantiene tibio y vacilante hasta el fin; y el fin no es el término natural de un proceso psicológico sino un subterfugio externo, el engaño en que la hacen caer la medianera y el amante. Porque antes de *La Celestina* ningún artista ha sabido hacer recorrer a sus criaturas la trayectoria entera desde un violento estado de ánimo hasta su violento opuesto.

"LIBRO DE BUEN AMOR"

El episodio de doña Endrina y don Melón es más valioso para otros aspectos de la *Tragicomedia* que para el personaje de la enamorada. En varios pormenores (el ser Melibea doncella y no viuda, el tener padre y madre y no únicamente madre, el no preocuparse por sus intereses, el encargar a la tercera

MELIBEA

que vuelva al día siguiente) parece Rojas haberse acercado al *Pamphilus* por encima del *Buen amor*. Pero en el comienzo de sus amores Melibea está mucho más cerca de doña Endrina que de Galatea. Con ser viuda y no doncella, es doña Endrina mucho más esquivada que Galatea en la primera entrevista. Compárese la respuesta de ésta (vs. 173 y sig.):

*Ludendo loquimur, loquitur sic sæpe iuuentus,
uerbula ficta iocis iurgia nulla mouent,*

con la de aquélla (c. 664d):

Ella dixo: “Vuestros dichos non los precio dos piñones”.

Juan Ruiz concentra en la réplica de doña Endrina la respuesta de Galatea y encarece su desdén y desconfianza, deliciosamente pintados, por añadidura, en la acotación escénica contenida en la copla 669. Galatea otorga sin empacho el beso que le pide Pánfilo y, al despedirse, da indicios claros de consentir en su amor (237 y sigs.), mientras doña Endrina niega sin ambages el beso y apenas deja entrever la posibilidad de futuros coloquios (685 y sig.). También se aleja doña Endrina de Galatea para acercarse a Melibea, en sus conversaciones con la vieja pues, aunque no reacia en principio a una embajada casamentera (copla 737), responde zahareña cuando Trotaconventos puntualiza al pretendiente (740) y se finge envuelta en más serias preocupaciones (742, 759 y sig.), aunque el poeta levanta el velo con inimitable picardía (764cd):

Non me digas agora más desa ledanía,
non me afinques tanto, luego el primero día.

Las escenas que siguen (señas de la enamorada, cs. 807 y sigs. < *Pamphilus*, vs. 507 y sigs.; segunda conversación con Trotaconventos, en la que doña Endrina confiesa su amor, cs. 828 y sigs. < *Pamphilus*, vs. 557 y sigs.) son de tono mucho más grave y elocuente en Juan Ruiz que en su modelo. Valga como muestra el acierto psicológico con que doña Endrina pregunta por don Melón evitando nombrarle (829a):

Preguntól la dueña: “Pues ¿qué nuevas de aquél?”

Con todo, a pesar de esta finura e intensidad, el *Libro de buen amor* está tan lejos como el *Pamphilus* de lograr que la heroína llegue por su propio albedrío del desdén al amor. Juan Ruiz pinta briosamente el conflicto entre honor y amor que aqueja a doña Endrina (cs. 852 y sigs.) pero, a la zaga de su modelo, recurre a la añagaza de la tercera y al ultraje del amante —brutal herencia de la comedia grecorromana—, cortando así el nudo psicológico que antes de Rojas nadie sabe desatar sin violencia.

EL "ROMAN COURTOIS"

El planteo sentimental, en que el *Pamphilus* se desvía de la comedia romana, es inseparable del que pocos años antes habían ofrecido varios poemas franceses que exponen en agitados soliloquios y en largas conversaciones con confidentes los tormentos del alma enamorada. El nuevo sentido de realidad, propio del siglo XII, asoma en la complacencia en el análisis menudo, a la vez que la tutela de Virgilio y muy especialmente de Ovidio permiten expresarlo con ingeniosa retórica. Apoyados en la historia de Dido (*Eneida*, IV, vs. I y sigs.), en las fábulas de Cánace (*Heroidas*, XI, 25 y sigs.), Medea, Biblis y Mirra (*Metamorfosis*, VII, 74 y sigs.; IX, 469 y sigs.; X, 319 y sigs.), sus autores han trazado situaciones curiosamente paralelas a la de Melibea en el acto X de *La Celestina*.

En el *Roman d'Énéas* (hacia 1160), el anónimo poeta parafrasea demoradamente los cinco versos en que Virgilio anuncia el amor de Dido (ed. J. Salvenda de Grave, París, 1925-1929, vs. 1197-1265); antes de nombrarle, Dido pierde el conocimiento (vs. 1275 y sigs.) y vuelve a perderlo al proferir su nombre (v. 1324). En el episodio original de los amores de Eneas y Lavinia, la reina Amata aconseja a su hija amar a Turno; a la pregunta *que est amors?*, describe el amor como una cuasi enfermedad (vs. 7917 y sigs.), y a continuación expone su contradictoria naturaleza, sin lograr vencer la esquivez y aprensión de la doncella. Pero a poco Lavinia ve a Eneas y recibe *le colp mortal*, que el poeta describe acumulando síntomas de trastorno físico y haciendo a la heroína preguntarse si lo que siente es amor, reprocharse y excusarse el haber caído en tan peligroso trance y, previo desmayo, prometer su fe a Eneas (vs. 8047 y sigs.). Lavinia pasa la noche tan desasosegada como Dido (vs. 8399 y sigs.); a la mañana siguiente, Amata al verla demudada comprende su mal y se lo declara satisfecha, presumiendo que Turno es el beneficiado (vs. 8445 y sigs.). La doncella comienza por negarlo todo y acaba por confesar el entrecortado nombre de Eneas, alegando en su descargo que su amor es involuntario y desmayándose una vez en presencia de su madre y otras siete al quedar sola (vs. 8488 y sigs.). Puestos los ojos en la tienda de Eneas, pronuncia otro tempestuoso soliloquio, hasta que decide enviarle un billete en una saeta (vs. 8666 y sigs.). Al leer el billete, toca a Eneas pasar mala noche, soliloquizar con violento vaivén de afectos y desmayarse (vs. 8910 y sigs.). Después de su combate singular con Turno, quedan convenidas las bodas para dentro de ocho días: el plazo angustia a los amantes, que se entregan cada cual a nuevo debate interior (vs. 9839 y sigs.).

Las situaciones y la casuística amorosa del *Roman d'Énéas* se reflejan en las dos partes del *Cligès* de Chrétien de Troyes (algo anterior a 1164), la que trata de los amores de los padres del héroe, y la que trata de los del héroe y Fénice. La desdeñosa Soredamor y Alexandre se enamoran en la travesía en que acompañan a sus señores, Arturo y Ginebra. Chrétien describe la cuita de Soredamor con yuxtaposición de opuestos y enumeración de achaques físicos

(ed. W. Foerster, Halle, 1910, 3ª ed., vs. 462 y sigs.), y con largo soliloquio introspectivo en que la enamorada se querella de sus ojos, de su corazón y de Amor (vs. 475 y sigs.). Los amantes disimulan su pasión durante el día,

*mes la nuit est la plainte granz
que chascuns fet a lui meïmes,*

y Chrétien apela a todo su virtuosismo para recitar una tras otras las quejas del galán y de la dama (vs. 616-1046). La reina Ginebra infiere del cambio de color de ambos la naturaleza de su mal, les adoctrina e invita a unirse *par mariage et par enor* (vs. 1591 y sigs.). En la parte principal del poema, Cligès, sobrino del Emperador de Grecia, y la prometida de éste, Fénice, se enamoran, con la pérdida consiguiente de alegría y color (vs. 2987 y sigs.). La médica y nigromante Thessala, nodriza de Fénice, le ofrece entonces sus servicios. Fénice no revela sus sentimientos, pero describe su extraño mal, *qui douz me sanble et si m'angoisse* (v. 3087), y le ruega que le explique su nombre y naturaleza. Thessala, partiendo de lo contradictorio de los síntomas, formula inmediatamente el diagnóstico correcto, reiterando su oferta de secreto y servicios (vs. 3095 y sigs.). Pero Fénice tiene a menos conducirse como Iseo, y pide a su nodriza un medio para tener a raya las atenciones conyugales del Emperador (vs. 3137 y sigs.). Después de peripecias diversas, Cligès se despide de Fénice, ya Emperatriz, para alcanzar prez de caballería en Bretaña (vs. 4290 y sigs.), y Chrétien vuelve a describir a la enamorada meditabunda y pálida, glosando las palabras de la despedida, interrogándose y respondiéndose, irrumpiendo en exclamaciones y reconvenciones, esperando y desesperando (vs. 4339 y sigs.). Cuando Cligès vuelve, los amantes se declaran (vs. 5157 y sigs.). Con ayuda de una poción mágica de Thessala, Fénice pasa por muerta, soporta sin queja los tormentos de tres médicos de Salerno que no caen en el engaño, y recibe sepultura (vs. 5450 y sigs.). De ahí la saca Cligès y la transporta a los aposentos subterráneos de una torre que ha tenido cuidado de aparejar, donde goza de su amor hasta que un caballero, yendo tras su halcón perdido, les descubre (vs. 6173 y sigs.). Oportunamente muere el Emperador para permitir el desenlace feliz.

Poco después de 1164 escribió Gautier d'Arras su poema *Éracle*, entretejiendo en el episodio de los amores de Paridès y la Emperatriz reminiscencias de los monólogos y diálogos galantes del *Énéas* y del *Cligès*. La Emperatriz, injustamente encerrada en una torre por el celoso Emperador, ve en una fiesta a Paridès; ambos se enamoran y se entregan inmediatamente al consabido soliloquio, especialmente coloreado en el caso de la Emperatriz por el conflicto moral, más marcado que en los de Dido, Lavinia o Fénice (ed. E. Löseth, París, 1890, vs. 3562 y sigs.). Gautier describe en seguida en términos generales el dolor de los amantes al quedar solos, y brinda luego el nuevo soliloquio de cada uno (vs. 3824 y sigs.): la Emperatriz se duele de haber visto a Paridès y desesopera de lograr su amor; Paridès lamenta haber concurrido a la fiesta, apostrofa a Amor, se refugia en la idea de morir, y enferma tan gravemente que todos los suyos hacen duelo por él. Una sabia vieja de la vecindad, protegida de su

familia, acude a examinarle y, viendo que la enfermedad no es mortal, pregunta por su causa (cf. *Celestina*, X, 57 y sig.), pero Paridès no responde, pues sólo ve salvación en la muerte (vs. 4032 y sigs.). Tal respuesta confirma en su diagnóstico a la vieja, que le exhorta a no dejarse morir, le adoctrina sobre el temple femenino, y se jacta de su arte de seducción (vs. 4199 y sigs.):

"Tant sai de barat et de guile,
 Que vostre buens iert acompliz,
 Se çou ert nès l'empereriz."
 Li valez a cest mot se pasme.
 Lors cuide bien li vieille et asme
 Que tant ait l'uevre demenee
 Que le vreté ait assenee.

Y, en efecto, al volver en sí, Paridès confiesa que la dama por quien muere es la Emperatriz. Ante ella logra introducirse la vieja so pretexto de regalarle un cesto de cerezas; después de hacer ostentación de su humildad y pobreza, anuncia que su verdadero mensaje es otro, y la Emperatriz le otorga entera licencia para transmitírselo (vs. 4270 y sigs.; cf. *Celestina*, IV, 165-175). La vieja compadece a la Emperatriz por su injusto encierro, y a la resentida Emperatriz le falta tiempo para confesar que está enamorada y, cuando agrega que su amado es hombre tan hermoso que en comparación todos los demás son feos, la vieja comprende que se trata de Paridès y le asegura su correspondencia (vs. 4292 y sigs.). Al día siguiente, la Emperatriz le regala un pastel, recomendándole que entregue el sobrante a Paridès: el sobrante es un billete con la estratagema que permitirá la reunión de los amantes (vs. 4446 y sigs.).

Es fácil ver en los numerosos y prolijos monólogos y debates pasionales del *Roman d'Énéas* la fruición del artista ante situaciones recién descubiertas y, desde luego, la eficacia del aprendizaje retórico que le permite la variación casi infinita de unos mismos motivos. Otro tanto puede decirse de Chrétien de Troyes, aunque es más esmerado en supeditar dichas situaciones a la arquitectura en que expresa la idea central del poema, mientras Gautier d'Arras alterna con el erotismo psicológico el elemento artísticamente incongruente de su moral burguesa. La diferencia entre los tres temperamentos no hace más que corroborar el hecho indiscutible de que en estos poemas asistimos a la génesis de una convención literaria. Hay en todos ellos un amor vedado —con justificación mucho más neta que en *La Celestina*—; hay soliloquios de enamorados que se debaten entre sentimientos contradictorios, y hay diálogos que oponen la víctima del amor, físicamente marcada por su pasión, a una allegada que penetra su mal, define el amor por opuestos y fuerza a confesar el nombre amado, confesión a la que en el *Énéas* y el *Éracle* sigue el desmayo. A semejante convención o serie tópica, continuada en muchos poemas posteriores (por ejemplo, *Athis et Prophilias*, ed. A. Hilka, Dresden, 1912, vs. 525 y sigs., 2824 y sigs.), no parece ajena *La Celestina*.

No cabe duda de que la distancia entre estos poemas franceses y la *Tragicomedia* es enorme, sobre todo en la intención artística. Basta pensar en la prolijidad antidramática, típica de tanta poesía francesa durante la Edad

Media, y en contraste con la cual la española destaca por su sentido de forma (al revés de lo que había de suceder en la Edad Moderna). O en el preciosismo psicológico con que, por ejemplo, el *Cligès*, vs. 695 y sigs., discurre sobre la relación entre la flecha amorosa, los ojos y el corazón, o, vs. 2820 y sigs., sobre cómo concuerdan, sin estar en un mismo cuerpo, los dos corazones enamorados. O en el rehuir (salvo en la historia de Dido) la visión trágica de las fuentes, y disponer los lances con miras al desenlace feliz, enhebrando movidas peripecias (en su mayoría motivos folklóricos) y desentendiéndose de la individualización de los personajes. Piénsese en un pasaje como el del *Roman d'Énéas* vs. 8350 y sigs.:

*Mon cuer en porte,
Il le m'a de mon sein enblé . . .
Molt folement l'as donc guardé . . .
Mes cuers avec le suen s'en vait,
Desoz l'aissele le m'a trait,*

y las palabras de Melibea a la partida de Calisto (XIV, 130):

Aquel señor mío es ydo. Conmigo dexa su coraçon, consigo lleua el mío.

Compárense los desmayos del *roman courtois*, que de puro repetidos se convierten en un melindre trivial, con el desmayo de Melibea, cuidadosamente preparado y glosado; la dolencia física, literalmente interpretada como exteriorización del enamoramiento, y la “enfermedad” de Melibea, a cuyo ambiguo amparo vieja y joven dan sus fintas; las amaneradas e inacabables alternativas de los soliloquios de Lavinia, Fénice y la Emperatriz y los conflictos, mucho más simples e intensos, del soliloquio de Melibea (X, 53 y sig.). Es sobre todo en la conversación entre la víctima de amor y su confidente donde resalta la diferencia. En los poemas franceses, la vieja entra en escena movida de solicitud por la dolencia que observa en la joven o el joven; autorizada por su edad y experiencia, explica la contradicción inherente del amor a su ingenuo interlocutor, que admite entonces su pasión o, por feliz azar, su palabra “toca en lo vivo” y le permite descubrir el nombre de la persona amada. Rojas, que no fía del azar feliz, ni cree que los de abajo sirvan a los de arriba por afecto desinteresado, hace comparecer triunfante a Celestina, que ríe sin disimulo de los “dolorcillos” de “muger tan moça”, llega a presencia de Melibea por llamado urgente de ésta y no por solicitud suya, no precisa interpretar por arte médica o mágica “las coloradas colores” del rostro de la doncella, pues de sobra sabe cuál sea su mal, no la adoctrina acerca del nombre y naturaleza del amor, pero se detiene, en el combate que libra bajo la ficción del interrogatorio médico, para marcar con el viejo tema la pausa que precede al asalto definitivo, y maneja muy premeditadamente el nombre de Calisto hasta provocar el desplome físico, y con él el nuevo rumbo de conducta.

Por otra parte, también es evidente que la situación básica de la enamorada (o enamorado) doliente y del allegado que lee en su dolencia los síntomas del amor, fuerza la confesión y actúa astutamente en su favor, pertenece a la lite-

ratura universal. Sirvan de ejemplo la anécdota clásica de Antíoco y Erasítrato a la que alude Calisto, I, 35 y sig.; el cuento del tejedor y el carpintero en *Panchatantra*; la escena entre la heroína y sus compañeras en el drama de Kalidasa, *Sakúntala*, III; los cuentos *De integro amico* y *De canicula lacrimante* en la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso. Y, como queda apuntado, apenas tiene menor difusión la pintura del amor por opuestos. Pero no es menos evidente que sería insensato disolver en tópicos aislados la notable correspondencia en asociación, estructura y tono sentimental entre la *Tragicomedia* y el *roman courtois*, e insensato también hacer hincapié en sus obvias diferencias, cuando lo sorprendente en producciones tan alejadas es la semejanza. Por alta que sea su perfección intrínseca e íntimo su enlace con el resto de la *Tragicomedia*, cada circunstancia del soliloquio y la confesión del acto X se inscribe innegablemente en la tradición literaria fijada en el *roman courtois* del siglo XII. No se me escapa que asignar a Rojas noticia de tales poemas es a primera vista mayor osadía aún que atribuirle contacto con la tragedia griega. Pero si se tiene en cuenta lo mucho que ignoramos para pronunciarnos con alguna certeza sobre las lecturas corrientes o inusitadas en el siglo XV, el tenaz influjo de los temas y actitudes del *roman courtois* en la literatura y la cultura, y asimismo algunas huellas positivas de aquellos temas y actitudes, parecerá menos inverosímil la familiaridad con la tradición de los poemas —no necesariamente con su texto. Tales huellas son las ya mencionadas señales físicas del amor, que Juan Ruiz tomó directamente del *Pamphilus*, sin que pueda asegurarse lo mismo de Diego de San Pedro y de Rojas y además, en *La Celestina*, el motivo del halcón perdido, el del amor ilícito (con ilicitud implícita por consabida, más que justificada en la obra), el horror de Melibea, como el de Fénice, a las bodas que le impedirán guardar fidelidad al amante, y la importancia central dada al amor-pasión, contra la esencia de la "terenciana obra". Dos hechos indiscutibles, a mi ver, revela el cotejo con la tragedia griega y con el *roman courtois*: que *La Celestina* se sitúa en la tradición poética del siglo XII, la cual hizo en Ovidio su aprendizaje sentimental, así como éste lo había hecho en la poesía alejandrina y en la de Eurípides, y que su escena-clave de la confesión amorosa está mucho más cerca del *Hipólito* que de Ovidio y del *roman courtois*. ¿No habrá de presumirse, por consiguiente, que Rojas reelaboró la situación tradicional heredada de los poemas medievales de raíz ovidiana, remontándose al hontanar mismo de la tradición, al recién descubierto Eurípides?

NOVELA SENTIMENTAL

A la novela sentimental, continuadora del *roman courtois* en muchos aspectos —entre ellos, la atención prestada a la heroína— debe Melibea algunos detalles reelaborados en sus palabras o en sus hechos, siendo el más importante el género de muerte que escoge, pero no su fisonomía de conjunto, decididamente distinta y aun opuesta.

Fiammetta. Además de los menudos préstamos indicados por Castro Gui-

sasola,²⁰ la novela de Boccaccio permite apreciar por contraste y por semejanza la excelencia del realismo psicológico de la *Tragicomedia*. Cuando la Nodriza disuade a Fiammetta de entregarse a su amor, ella la despidе con violencia, pero al quedarse a solas (cap. I):

le sue parole nel sollecito petto fra me volgea; e ancora che abbagliato fosse il mio conoscenza, di frutto le sentiva piene e quasi ciò che assertivamente avea davanti a lei detto di voler pur seguire, pentendomi nella mente mi vacillava, e già cominciando a pensare di volere lasciare andare le cose meritevolmente dannose, lei voleva richiamare alli miei conforti; ma nuovo e súbito accidente me ne rivolse, però che nella segreta mia camera, non so onde venuta, una bellissima donna s'offerse agli occhi miei, circondata da tanta luce che appena la vista la sostenea.

La *bellissima donna* es Venus, que acude a defender su causa y, en efecto, la gana. En este breve episodio, se ponen de manifiesto dos técnicas —innovadora la una, anticuada la otra—, y ambas presentes en el desarrollo del carácter de Melibea. La primera concierne a la acción psicológica de la palabra: una vez pronunciadas, las palabras maduran y llegan a imponerse a los mismos que las rechazaron en el primer momento. Fiammetta, rebelde al buen consejo de la Nodriza, está luego tan cerca de adoptarlo, que ha de intervenir Venus en persona para apartarla del buen camino. De igual modo, el elogio de Calisto y la defensa del amor, lícito ante la Naturaleza y ante Dios, a que Melibea no responde en el acto IV, quedan resonando en su ánimo, llenos de eficacia, hasta espolear su conducta en el acto X. Pero lo que hace cambiar a Melibea es la persuasión de Celestina, que la empuja al amor al que ella tiende de suyo: pendiente bastante más verosímil que el deponerlo y volver a la buena senda rumiando consejos de viejas. Además, como la forma dramática de *La Celestina* no permite describir en su proceso esta maduración de la palabra, surge tanto más vigoroso el resultado que la implica. La segunda técnica es la intervención de lo sobrenatural para trazar la evolución de un carácter: el deseo de placer de Fiammetta, más fuerte que los escrúpulos de honestidad que le ha avivado la Nodriza, está personificado en la aparición de Venus, así como la influencia maléfica de la alcahueta se simboliza en el hechizo de las onzas de hilado que pasan de sus manos a las de Melibea. Ya se ha visto el sentido de este doble criterio, natural y sobrenatural; vale la pena notar que, aun continuando formalmente la tradición antigua, Rojas no trae a escena las descarnadas figuras del Olimpo galante, y limita la representación de lo sobrenatural a su reflejo subjetivo en las prácticas supersticiosas de Celestina.

El género de muerte que discurre Fiammetta y abrazan de veras otras heroínas de novela y Melibea es el mismo,²¹ pero la reacción de las enamoradas

²⁰ *Obra citada*, pág. 143, más por vía de ejemplo que como inventario exhaustivo, pues hay otros igualmente obvios. Por ejemplo, el sueño de Fiammetta en el cap. I, *una nascosa serpe . . . parve che sotto la sinistra mammella me trafigesse*, sugiere los dos diagnósticos de Melibea (X, 55 y 57): “que comen este corazón sierpes dentro de mi cuerpo” y “mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento”.

²¹ Una de las más peregrinas afirmaciones que hayan podido hacerse acerca de la muerte de Melibea es la de Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, pág. LII, corroborada

es diametralmente opuesta. Fiammetta delibera largamente sobre matarse o vivir; se finge deseosa de sueño para burlar la vigilancia de la Nodriza; pronuncia antes de dirigirse a la torre un soliloquio que, pese a la opinión de Castro Guisasaola, pág. 16, nada tiene en común con el de Melibea, ya

por Cejador (t. 2, pág. 214), de que la idea de suicidio no es española y trasunta el abolengo judío del Bachiller Rojas. A lo primero puso reparos Castro Guisasaola, pág. 16, recordando el pasaje del *Tristán de Leonís*, pág. 362, según el cual, cuando el héroe está por morir, "también auía el rey [Mares] miedo que la reyna [Iseo] se echase de la torre ayuso de dolor de Tristán". Verdad es que este pormenor, que falta en el original francés (E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan*, Paris, 1891, § 547), es probable agregado de la edición de 1501, y deriva quizá del *Amadís* anterior a la refundición de Montalvo (en el que Oriana moría arrojándose "de una ventana abajo"; cf. "El desenlace del *Amadís* primitivo", en *Romance Philology*, VI, 1952-53, 284 y sig.), si no de *La Celestina* misma; pero de todos modos demuestra, al igual del suicidio de la protagonista en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de evidente inspiración celestinesca, que hasta los primeros años del siglo xvi no se eliminó el suicidio como desenlace en la literatura española. Acerca del de Mirabella, observa Miss Matulka en su obra citada, pág. 158: "Este suicidio constituye un tema fijo de la novela sentimental en España", e ilustra su observación pasando revista a las novelas de Juan Rodríguez del Padrón, Fernando de la Torre, Juan de Flores y Diego de San Pedro. En *Curial y Guelfa*, III, la africana Cammar, enamorada del protagonista, al no poder librarse del matrimonio con el Rey de Túnez, realiza la tentativa de Fiammetta, previa elocuente invocación a Dido, que acaba con una profesión de cristianismo. El ortodoxo Montalvo, a quien probablemente se debe la supresión del suicidio de Oriana, olvidó borrar los pasajes del *Amadís* donde, sin mostrar conflicto de conciencia, Oriana resuelve matarse para escapar al odioso casamiento impuesto por su padre (III, 15: "si su padre la entregase a los romanos, esperaba de echarse en la mar"; 18: "yo no espero sino la muerte, o que ella me venga o que yo mesma me la dé"). La renovación de los estudios clásicos, que familiarizó a autores y lectores con las enamoradas suicidas de la Antigüedad (Filis, Fedra, Dido, Deyanira, Hero, Safo en las solas *Heroidas*, pero no Cloe, según estampa Garrido Pallardó, pág. 85, con su habitual inexactitud), debió de autorizar este final literario, como es patente en el caso de Cammar. En cuanto al segundo aserto de Menéndez Pelayo (aparte la implícita reducción de lo español a lo español cristiano), ya ratificó Ramiro de Maeztu que el suicidio no es más canónico entre judíos que entre cristianos: ajeno por esencia al judaísmo y su valoración de la vida como principio sagrado, la ética rabínica lo condena, apoyándose en el mandamiento "no matarás" y en otros lugares bíblicos (Génesis, IX, 5; Deuteronomio, IV, 15; Job, II, 9 y sig.), y rechaza expresamente el suicidio como expiación (Ezequiel, XVIII, 23). Según el tratado post-talmúdico *Semahot*, el alma del suicida no tiene parte en la bienaventuranza eterna, lo que Maimónides repite casi textualmente. Los códigos modernos, formados a partir del siglo xvi, afirman que no hay mayor crimen que el suicidio, pues lo consideran pecado contra la Creación. En la Antigüedad, el suicida quedaba insepulto hasta la caída del sol (Josefo, *Guerra judía*, III, 377); en tiempos más recientes, se le entierra sin honores rituales, generalmente aparte (cf. *Jüdisches Lexikon*, Berlín, 1930, s. v. *Selbstmord*; L. Dublin - B. Bunzel, *To be, or not to be; a study of suicide*, Nueva York, 1933, págs. 171 y sigs.). E. Orozco, "*La Celestina...*", pág. 10, F. Garrido Pallardó, *Los problemas...*, págs. 84 y sig., y Serrano Poncela, "El secreto...", págs. 499 y sig., acuñan una variante de la disparatada afirmación de Menéndez Pelayo, suponiendo que el suicidio de Melibea no se debe al judaísmo de Rojas sino al de ella misma, pero claro es que si un converso podía vacilar en cuestiones de dogma y ritual, no podía hacerlo en cuanto a amores ilícitos y suicidio, pues judaísmo y cristianismo concuerdan en condenarlos a porfía. Como muestra de la increíble laya del libro de Garrido Pallardó, baste recordar que en las páginas citadas afirma que la Ley judía admite el papel expiatorio del suicidio, aduce en su apoyo pasajes bíblicos (en los que no hay el menor rastro de tal admisión, y que nunca fueron interpretados en ese sentido dentro del judaísmo), y corona su razonamiento alegando como "buen ejemplo" de "esta gravísima tendencia" a Judas Iscariote. Por su parte, Serrano

que se promete pronta venganza de su rival, pide a los dioses que su muerte no incurra en infamia, que su marido la sobrelleve resignado, e invoca a Átropos y a Mercurio para que no le causen sufrimiento en esta vida ni en la otra. Luego corre dando a voces su adiós a la casa, marido, parientes, amigas y servidoras, con lo que pone en su persecución a la Nodrizza, que consigue detenerla cuando Fiammetta queda asida por sus largas ropas *ad uno forcuto legno*. No hay para qué insistir en la distancia infranqueable entre la débil heroína de Boccaccio, frustrada hasta en el suicidio, y la enérgica Melibea quien, así que muere Calisto, decide morir y muere inmediatamente de igual modo que él (XX, 213; XXI, 226). En cuanto a las circunstancias que, como se ve, no coinciden, proceden del libro IV de la *Eneida*, donde Dido resuelve quitarse la vida sin largas deliberaciones (IV, vs. 474 y sig.) y, rodeada por los solícitos cuidados de su hermana Anna y de su nodriza Barce, se desembaraza de la primera fingiendo querer sanar de su pasión, tal como Melibea aleja a Pleberio subiendo a la azotea para “afloxar su congoxa” con “la deleytosa vista de los nauíos” (XX, 206). Al amanecer, Dido aleja a Barce so pretexto de un mensaje para Anna (IV, 634: *Annam, cara mihi nutrix, huc siste sororem*) exactamente como Melibea despacha a Lucrecia con parecido mensaje para su padre (XX, 206: “Baxa a él e dñle que se pare al pie desta torre”).²² Al quedar a solas, Dido

Poncela alega en favor de su tesis “la arrogancia del desafío [de Melibea] a Dios desde lo alto de la torre”: aparte que tal desafío es de la exclusiva cosecha del Señor Serrano Poncela, de todo tendrá semejante actitud menos de judaica. Al lector judaizante de *La Celestina* —continúa el señor Serrano Poncela— “esta decidida heroína podía recordarle... aquellas valerosas doncellas hebreas que no dudaban un momento en su decisión de entrega con tal de pervertir al infiel con el elixir embriagante de sus brazos, Herodías o Judit, por ejemplo”. Aquí es difícil decidir si es más grande el atropello al texto de *La Celestina* o al del Antiguo y Nuevo Testamento: ningún lector de la *Tragicomedia* puede dudar sensatamente de la sinceridad y desinterés del amor de Melibea, y ningún lector de la Biblia ignora que lo que se proponen Judit y Salomé no es la perversión de Holofernes ni de Herodes Antipas (sino la muerte del primero y la de San Juan Bautista), que ni Judit ni Herodías, madre de Salomé, son doncellas, y que el “infel” ante quien danza la “valerosa” (?) Salomé, es su tío y padrastro, el tetrarca de Galilea Herodes Antipas, tan judío como ella. Si la Inquisición se propuso extirpar el conocimiento de la Biblia en el vulgo hispánico, casos como el del Señor Serrano Poncela documentan su eficacia. Diametralmente opuesta a la tesis de Menéndez Pelayo, pero igualmente errónea por prescindir de los antecedentes literarios de la *Tragicomedia*, es la afirmación de Criado de Val, “Melibea y Celestina...”, pág. 192, según la cual, en el suicidio de la enamorada “más bien se refleja... la voluntad, el tesón ibérico aferrado y sin límite”.

²² C. Eyer, “Juan Cirne and the *Celestina*”, en *Hispanic Review*, V (1937), 265-268, demuestra que en la *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido* (mediados del siglo XVI), donde la protagonista muere arrojándose desde una torre, este detalle y muchos ecos verbales reflejan la muerte de Melibea. Tan patente rechazo de la tradición virgiliana, más que un simple testimonio de la difusión de *La Celestina*, vale como contraprueba de que, para un lector del siglo XVI, la relación entre la muerte de Dido y la de Melibea era visible, y por eso, con castiza preferencia por lo popular y local, Juan Cirne no tuvo a menos moldear el engaño y explicación de Dido a Anna a semejanza del de Melibea a Pleberio, actualizando para las tablas el asunto de la *Eneida* con detalles de la versión dramática de Rojas, a su vez inspirada en la *Eneida*. Sería superfluo aclarar que la mencionada huella del canto IV de la *Eneida* en el acto XX de *La Celestina* no autoriza por supuesto a identificar a Melibea con Dido, si W. Pabst, *Venus und die missverstandene Dido*, pág. 147,

y Melibea pronuncian un agitado monólogo, aunque de distinto contenido, pues cada cual se relaciona estrechamente con la historia particular de una y otra heroína. Lo que importa es que, en una misma línea de conducta, Dido decide no sobrevivir a su amor y ejecuta su decisión con la rapidez y destreza de quien, en el primer canto del poema, se presenta como reina admirable, nacida para el mando y la acción. También Melibea se muestra en su medida eficaz para lograr su intento, en tanto que Fiammetta, perdida en la introspección, llorando y desesperando en su secreta cámara, deja escapar de sus manos amor y muerte. La *Fiammetta*, en conclusión, más importante para el héroe que para la heroína de la *Tragicomedia*, sugirió algún incidente, algún procedimiento para delinear el carácter de Melibea, pero este carácter, en su individualizada unidad, es del todo original y en un par de instancias decisivas sobrepasa la novela de Boccaccio para remontarse a sus propias fuentes antiguas.

Historia de duobus amantibus. — Entre las reminiscencias de la obrilla de Eneas Silvio Piccolomini, señaló Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, págs. LXXVII y sig., el retrato de Melibea (I, 54 y sigs.), pero Castro Guisasaola, 146, impugna este contacto recordando que existen muchos otros retratos no menos semejantes. Pues, como palmariamente demuestra el *Libro de buen amor*, cs. 432 y sigs., no estamos ante un retrato individual, creado por un autor e imitado por otro, sino ante un ejercicio retórico de vetusta tradición, que del aula de retórica latina pasó a las literaturas romances, y en el que están rígidamente prefijados los elementos de la descripción, su orden y expresión estilística.²³ El mismo Eneas Silvio prueba que el retrato de Lucrecia es puro virtuosismo retórico, ya que lo inserta dos veces en la novela (al principio y en la

no remata se su estudio designando lisa y llanamente a Melibea como “la Dido española”, sin dar otra prueba de tal identificación que la identificación, más audaz todavía, de los navíos mencionados en el texto castellano con las naves de Eneas (cf. *El lugar*, n. 7). El papel de Melibea en la *Tragicomedia*, su carácter y circunstancias, así como los personajes con quienes está en relación, son tan radicalmente distintos de los de Dido que resultaría ridículo pararse a demostrarlo. En todo esto, lo más desconcertante no es el procedimiento del Señor Pabst, que a lo largo de su libro emplea la imagen, comparación o reminiscencia como instrumento de identificación, de suerte que si el *Huon de Bordeaux* compara a cierta reina con Dido, si la Sibila del *Guerino Meschino* alude a Eneas, si la Emperatriz Nobleza del *Caballero Cifar* repite algunas frases de la Dido ovidiana, reina, Sibila y Emperatriz son Dido. Lo más desconcertante es el concepto mismo de un personaje literario (Dido virgiliana) como ente autónomo que reaparece independientemente de la obra en que ha surgido, bajo diversos avatares o disfraces, o sea, el conceder arbitrariamente existencia sustantiva a un personaje literario y negarla a todos los otros con los que aquél ofrece —cuando lo ofrece— alguno que otro contacto. En esencia, semejante concepto implica el rechazo de la obra literaria como creación individualizada y el atropello al texto (para dar con la buscada identificación), erigidos en principio metodológico.

²³ A los retratos retóricos indicados por Bonilla en su ed. del *Tristán*, págs. 352 y sigs., y Castro Guisasaola, pág. 146, pueden agregarse los de la *Vida de Santa María Egipcíaca*, ed. R. Foulché-Delbosc, vs. 213 y sigs.; *Libro de Alexandre*, ed. R. Willis, cs. 1874 y sigs.; Santillana, “Dos serranas he trobado...” (*Cancionero castellano del siglo XV*, N. 256); Carvajales, “Veniendo de la campaña...” (*ibidem*, N. 1027); los romances “De la luna tengo quexa...” y “Estáse una gentil dama...”; *Crónica troyana*, III, 12, e infinitos

última cita), amén de traerlo en la *Epístola amatoria* que escribió a nombre del Archiduque Segismundo.

Otra coincidencia que revela la huella de la *Historia* en *La Celestina*, en sentir de Menéndez Pelayo, es la escena en que ambas heroínas rechazan a la alcahueta. En rigor, a poco de hojear la novela sentimental del siglo xv, se echa de ver que tal rechazo se había convertido en un lugar común del género. La semejanza específica con la *Historia* consistiría en emplear a una alquilada medianera y no al autor de la obra, como en *Cárcel de amor*, o a un paje, como en *Arnalte e Lucenda*, y en que las destinatarias prorrumpen en una airada arenga. Frente a estos dos contactos, justo es anotar las divergencias: en la novela de Eneas Silvio, como en las de Diego de San Pedro, lo esencial de la escena es la carta, entregada por el tercero o la tercera, que Rojas ha desechado por antidramática; en la *Historia*, después del primer mensaje, la medianera desaparece sin dejar rastro; y, por último, la circunstancia decisiva para el perfil psicológico (y moral) de las protagonistas es que la ira de Lucrecia es una fingida maniobra para proteger su fama, en tanto que la de Lucenda y Laureola es sincera, y la de Melibea es una compleja reacción —curiosidad, horror, amor naciente—, igualmente alejada del cálculo frío de la heroína italiana y de la convencional indignación de las castellanas.

En cambio, es probable que la ejecución concreta, en ambiente aburguesado, del tradicional desmayo, se remonte a la *Historia*. En la última cita, tras mucho imprevisto obstáculo y ansiosa espera, Lucrecia desfallece en brazos de Euríalo:

Exterritus Eurialus subito casu, quid ageret nesciebat secumque "si abeo, inquit, mortis sum reus, qui feminam in tanto discrimine deseruerim. Si maneo, interueniet Agamemnon aut alius ex familia et ego peribo..."

otros en latín y lenguas vulgares de la Edad Media. Para su filiación retórica, véase E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, París, 1923, págs. 80 y sig., 129 y sig., 214 y sigs., y "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", en *Revista de Filología Hispánica*, II (1940), 122 y sigs. Sobre el traslado del motivo en la latinidad medieval, baste recordar que en las comedias elegíacas (*Alda*, vs. 127 y sigs., 171 y sigs.; *Milo*, 18 y sigs.; *Babio*, 33 y sigs.; *De nuncio sagaci*, 38 y sigs.; *De uxore cerdonis*, 5 y sigs.), dicho retrato, aderezado con parangones mitológicos y retazos de fraseología ovidiana es tan inactual y uniforme, que en la comedia *De tribus puellis*, donde lógicamente se esperarían los retratos de las tres rivales, el autor describe sólo a una (vs. 31 y sigs.), pues evidentemente su preceptiva no le brindaba más que un récipe para el caso. Según el mismo Menéndez Pelayo, otra fuente del retrato de Melibea sería el de Iseo, al final del *Tristán de Leonís*, Valladolid, 1501. Lo cierto es que la descripción de Iseo plantea un problema aparte: por un lado, debió de pertenecer tradicionalmente a la leyenda, ya que Brunetto Latini atribuye a Tristán un retrato retórico de su dama (*Li livres dou tresor*, ed. F. J. Carmody, Berkeley y Los Ángeles, 1948, págs. 331 y sig.); por el otro, el retrato falta en la Vulgata del *Tristan*, original de la versión castellana, y además es en ésta uno de los varios postizos del final, probablemente añadidos para esa edición, por donde no es paradoja sospechar que tanto pudo ser modelo como copia del retrato de Melibea; lo más verosímil es que las semejanzas entre ambos se deban a su común dependencia de un mismo canon.

Lo que sugiere el dilema de Celestina en la misma embarazosa situación (X, 63):

Si muere, matarme han; avnque biua, seré sentida, que ya no podrá sofrirse de no publicar su mal e mi cura.

La semejanza de la situación material y del sintagma es innegable. Y, sin embargo, leído el pasaje en su contexto, la impresión total es de contraste antes que de semejanza, como en los casos ya señalados en que los autores de la *Tragicomedia* parecen haber tenido presente la *Historia* para adrede alejarse de ella. Lucrecia desfallece agobiada por la zozobra de ver malbaratarse la cita y por el esfuerzo de abrir los pesados herrajes de su portal; las lágrimas de Euríalo la vuelven en sí, y sus palabras expresan la angustia que la atenacea desde el comienzo por la partida de su amante, pero así y todo no vacila en enderezar a su alcoba. Ya se ha visto que el desmayo de Melibea, provocado por el nombre de Calisto, sobreviene como manifestación física de su derrota moral, como el punto crítico en su trayectoria de desdén a pasión, no como un incidente más en una escena amorosa más. El percance, así centrado, destaca por su posición, no por su ornato retórico: Melibea no despierta, como Lucrecia, rociada con llanto de amor *tanquam rosæ aquis*; Celestina envía prosaicamente por un jarro de agua que al fin no resulta necesario, pues la enérgica doncella se recobra por sí sola —y en el entrecortado diálogo sugiere a maravilla su esfuerzo—, no para exhalar elegíacos deseos, sino para cuidar de la secreta ejecución de su amor. Así, pues, hasta los detalles tomados de la *Historia* se insertan en textura tan distinta, que cobran sentido enteramente original.

Detalles aparte, el carácter de Lucrecia difiere en lo hondo del de las heroínas de la novela sentimental castellana y del de Melibea. La bella sienesa, lascivamente descrita dos veces, aunque acaba a lo trágico, como las protagonistas de la cuarta jornada del *Decamerón*, en vida se parece bastante más a las de las jornadas restantes. El rencor a la madre severa y el continuo escarnio del marido subrayan ese aspecto deshonesto:

Si uirum fastidis, hæc etiam potest dare terra quod ames . . . Sæua est mater et meis semper infesta gaudiis. Viro carere quam potiri malo.

Crudeza tanto más singular cuanto que la *Fiammetta*, escrita un siglo antes, sortea diestramente el peligro de acercar la heroína infiel y el marido agraviado al plano del cuento libertino. Lucrecia ostenta una seguridad en su atractivo más propia de las cortesanas de la *Chrysis* que de una matrona principal:

Ego quoque ita sum pulchra ut non minus ille uelit quam ego ipsum cupiam. Semper se mihi dabit, si semel ad oscula fuerit receptus mea. Quot me ambiunt proci quocumque pergam, quot riuales ante fores excubant meas!

¡Cuánto más honda la desconfianza de *Fiammetta* que, para atraer a Pánfilo, redobla su esmero en ataviarse, y el pesar de Melibea, que se cree postergada en el amor de Calisto por haber retrasado un día su entrega! También está

Lucrecia infinitamente lejos de Melibea cuando simula pudor (*uincere nolebat*) en la entrevista para la que se ha aderezado con ropas provocativas, o cuando prende con risueñas miradas a Euríalo —como alega en su descargo el zafio alemán—, o cuando se adelanta a satisfacer sus deseos y a llamarle a sus brazos en la cita. Su liviandad queda destacada al principio, pues el criado a quien quiere hacer cómplice, le riñe su locura, y al final, pues quiere acompañar a su amante y éste debe recordarle que cuide de su fama: no puede ser mayor el contraste con la preocupación de la honra que perdura en Melibea hasta cuando ya se ha entregado totalmente a su amor. La hipocresía de Lucrecia al romper a gritos en presencia de la mensajera la carta que luego lee ávidamente, o al colmar a su galán de misivas y joyas so pretexto de rehusar sus súplicas y presentes y, sobre todo, su fertilidad en ardides para esconder al amante y engañar al marido no pueden compararse con la doblez a la que ha de recurrir Melibea y que ella misma no se perdona, según prueba su angustiosa explosión al fin del acto XVI. Así como el cálculo de placer del cortesano Euríalo es la antítesis del ensueño amoroso de Calisto, así la tortura moral y la pasión fogosa de Melibea son el polo opuesto de la falta de decoro y la lubricidad de Lucrecia.

Novela sentimental castellana. — El *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón está concebido, como la lírica cortesana (las cantigas de amor, por ejemplo), desde el ángulo del enamorado, cuyo perfil sentimental permite entrever tras los velos de la psicología alegórica, mientras la dama, motor inmóvil de la obra, carece de toda fisonomía. Aun en su más concreto episodio, la *Estoria de dos amadores*, transición evidente entre el estilo narrativo de la novela caballeresca y el de la sentimental, la heroína Lyessa es apenas más que una personificación alegórica, sólo en el momento de la muerte animada con cierta elocuencia que denuncia la mano del autor del *Bursario*, empapado en las *Heroidas* de Ovidio. Precisamente una de sus frases (“No seas carnígero de tu propia sangre”) pasa, a través de la *Cárcel de amor*, al lamento de Melibea, estremecida ante el pecado que acaba de cometer (XIV, 128; cf. *Calisto*, n. 23).

De las dos novelas de Juan de Flores, únicamente se presta al cotejo *Grisel y Mirabella*. El autor ha situado en primer plano la motivación dramática y el debate en pro y en contra de las mujeres, no el trazado de los caracteres. No obstante, algún eco del discurso que pronuncia Mirabella, resuelta a morir, resuena en las palabras que en situación idéntica dirige Melibea a su padre (XX, 213). Como Melibea, suplica Mirabella al muerto Grisel que la aguarde y se excusa de su tardanza en seguirle (ed. B. Matulka, pág. 362):

Y así que no pienses, amado Grisel, que no te sigua, mas spera me, que las strechas sendas me ensenyes . . . Pues no creas que tú sallido de penas dexes a mí en la vida dellas, que las fees de entre ti y mí dadas quieren que te sigua quando poder tenga, y bien perdonarás mi tardança, pues agora más non puedo.

Pero como siempre que se trata de expresiones aisladas (cf. lo dicho acerca de la “dorada frecha”), es el contexto de Rojas lo que da valor al préstamo.

Para el lector que ha asistido al proceso de amor de Melibea, su premura por morir es pasión y no retórica; paralelamente, después de haber sido testigos de la solicitud de sus padres por ella y de la aflicción de ella por abandonar a sus padres, comprendemos la fuerza del lazo que la une al "muerto caallero". Mirabella, en cambio, no piensa un momento en sus padres, aunque tienen importante actuación en la novela, y en la prosa jadeante de Juan de Flores enreda alambicados y melancólicos conceptos que se desvirtúan unos a otros. El afecto familiar y el sacrificio de romperlo, representados en *La Celestina* con enfoque realista, ajeno a la esquematizada novela caballeresca y sentimental, avaloran eficazmente el amor de Melibea (cf. P. H. Russell, "The art of Fernando de Rojas", pág. 165, a propósito de la muerte de Iseo).

Las dos novelas de Diego de San Pedro también están contadas desde el punto de vista del enamorado, pero el autor ha sabido dotarlas de cierto dramatismo, dando atisbos de personalidad a las amadas desdeñosas, según lo comprueba una ojeada al argumento. En la primera novela, Lucenda, forzada por la importunidad de un paje a tomar la carta de Arnalte, muda color de puro enojada y la hace pedazos en su presencia (pág. 23). Disfrazado de mujer, Arnalte se insinúa al lado de Lucenda en la iglesia y le declara su amor; ella responde con enrevesadas razones, pero su repulsa no es categórica, pues reconoce el afecto de su enamorado (págs. 26 y sig.). A una segunda carta, que no puede rechazar por hallarse en presencia de la Reina (pág. 33), y a la intercesión de su amiga Belisa, hermana de Arnalte, responde con piadosa negativa: como no toque en la honra, se declara gustosa de premiar al fiel amador. Pero éste comunica que ha resuelto olvidarla, y entonces Lucenda capitula, insistiendo en el sacrificio de su honra y suplicando no se la menosprecie por piadosa (págs. 53 y sig.). Los amantes se encuentran luego en un monasterio, donde Lucenda se aviene a dar su mano a besar y exige secreto y respeto. Arnalte, que ha dado cuenta de sus amores a su amigo Elierso, se retira a una casa de campo a descansar; en su ausencia, Lucenda casa con el falso Elierso, a quien Arnalte mata en combate singular. Airada Lucenda, rechaza la mano y mensajes de Arnalte y se mete monja. Hay aquí una atención nueva al trazado de un carácter femenino, pero lo que cabalmente falta es la peculiaridad de Melibea: la evolución interior de un carácter, justificada por su propia modalidad. Lucenda, esquiva en un principio, admite el amor de Arnalte sin más razón aparente que la de decidirse éste a olvidarla; acepta con extraña pasividad las bodas con el traidor Elierso y se muestra en el desenlace tan arbitrariamente rigurosa como al comienzo.

En la *Cárcel de amor* el primer mensaje de Leriano provoca el enojo de Laureola pero, muy poseída, como princesa, de la obligación de magnanimidad para con el intermediario forastero, perdona al Autor su osadía (págs. 129 y sig.). En lo sucesivo acoge tales embajadas con ásperas palabras y blando rostro, mostrando además claras señas de enamorada (págs. 131 y sig.):

... miraua en ella algunas cosas en que se conosce el coraçón enamorado. Quando estaua sola veyala pensatiua; quanto estaua acompañada, no muy alegre; érale la compañía aborrecible y la soledad agradable. Más vezes se quexaua que estaua mal por huyr los plazerés. Quando

era vista, fengía algund dolor; quando la dexauan, daua grandes sospiros. Si Leriano se nonbraua en su presencia, desatinaua de lo que dezia...; por mucho que encobría sus mudanças, forçábala la pasión piadosa a la disimulación discreta.

Al fin, Laureola envía a Leriano una carta, que se asemeja bastante a la de Lucenda en su profesión de piedad y recomendación de secreto, y contiene el mismo concepto (pág. 144: "Quanto meior me estouiera ser afeada por cruel que amanzillada por piadosa..."). Cuando Leriano comparece, ambos se turban tanto que el celoso Persio entra en sospecha y levanta la máquina de su traición. Leriano la desbarata, lo que permite a Diego de San Pedro retroceder a la trillada senda de la novela de caballerías (pág. 151: "Finalmente, por no detenerme en esto que parece cuento de ystorias vieias...") pero, aunque el enamorado ha cumplido tanta proeza para salvar a Laureola, ella le rechaza para no sacar verdadera la calumnia de Persio. En su solemne despedida leemos esta confesión (pág. 188):

Dirás, oyendo tal desesperança, que so mouible, porque te comencé a hazer merced en escreuirte y agora determino de no remediarte. Bien sabes tú quán sanamente lo hize, y puesto que en ello vuiera otra cosa, tan conuenible es la mudança en las cosas dañosas como la firmeza en las onestas.

Como se echa de ver, aunque Laureola insiste en que es piedad y no amor lo que ha guiado su conducta, la alteración al recibir los mensajes de Leriano y las últimas palabras citadas de su carta revelan un amor incipiente. Tampoco Diego de San Pedro acaba de decidirse entre amor y piedad. Por una parte se complace en la expresión fisiológica de las señas de la enamorada (págs. 132 y 143) y en insinuaciones de amor correspondido (págs. 130, 137, 145, 188); por la otra, al hablar de la turbación de Laureola, aclara (pág. 132):

Digo piadosa porque sin dubda, segund lo que después mostró, ella recibía estas alteraciones más de piedad que de amor.

Su dilema es obvio: de pintar enamorada a la heroína, se le escaparía de las manos el desenlace prefijado por la convención cortesana, en que la crueldad de la dama determina la desgracia del caballero. Por eso, frente a la trayectoria natural de Melibea, Laureola oscila hacia la ternura amorosa hasta que, amedrentada por circunstancias externas, retrocede a ampararse bajo su anterior desdén; el ruidoso aparato de juicio y armas en la *Cárcel de amor* no hace sino subrayar lo tenue de la pasión que se otorga o se retira a voluntad. Al acabar esta novela (lo mismo que en *Arnalte e Lucenda*), el estado de ánimo de la protagonista es la idéntica inexpugnable esquivez con que empezó: no ha habido, propiamente, proceso de amor. Algún concepto de las heroínas de Diego de San Pedro vuelve a hallarse en boca de Melibea, por ejemplo, la responsabilidad moral de la doncella de noble cuna (*Cárcel de amor*, pág. 136, y *Celestina*, XII, 93), y el ya señalado ruego de no ser menospreciadas por piadosas (*Celestina*, XIV, 126), pero el contraste de las situaciones no puede ser más

significativo. Lucenda y Laureola enuncian y amplifican aquellos conceptos en sus pulidas epístolas; Melibea, desgarrada entre amor y honor, los esgrime como última valla a la pasión de Calisto: en las unas es escarceo palaciego; en la otra es reacción espontánea, expresión completa de su personalidad en los momentos decisivos de su vida.

COMEDIA HUMANÍSTICA

Uno de los rasgos distintivos de la comedia humanística es su original galería de jóvenes enamoradas, resultado de su entronque con la narración sentimental de la Edad Media y de su innovadora atención a todos los personajes (cf. *El género literario*, págs. 41 y sigs.). Con todo, ninguna de estas enamoradas, como carácter total, se acerca a Melibea ni siquiera a la distancia a que algunos enamorados de ese mismo teatro se acercan a Calisto. Tal es el caso de la *Poliscena*, una de las comedias más comparables con *La Celestina* por su argumento, ya que deriva del *Pamphilus*: pues la *Poliscena* reduce a una sola las entrevistas de la tercerona con la doncella en ausencia de su madre, y en ella le falta tiempo a la protagonista para asentir a la desvergonzada propuesta y dejarse seducir. Queda suprimida así la incipiente evolución de carácter de la enamorada, visible en el *Pamphilus* y más todavía en el *Libro de buen amor*, y que *La Celestina* desarrolla con tal maestría. En el *Poliódorus*, Climestra es socialmente muy inferior al protagonista, hecho que determina la motivación de la comedia, pues de resultas su amante emplea primero la medianera (como en la *Poliscena*) y luego apareja las bodas encubridoras con un rústico (como en la *Philogenia*). Por eso mismo, Climestra, aunque enamorada de veras, no pierde ojo a la ganancia (págs. 211, 213 y sig., 215, 221), se finge púdica primero para proteger su amor (pág. 199), luego para burlarse de la tercera (pág. 206), por último para salvar su reputación (págs. 209, 215), y muestra al fin más sensualidad que pasión (págs. 209, 212 y sigs.). Precisamente la situación, semejante en abstracto, cuando ambas jóvenes escuchan la conversación en que sus mayores disponen de ellas —y con huella perceptible en otros pasajes de *La Celestina*: cf. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), 428 y sig.— patentiza la diferencia de los caracteres: Climestra (págs. 201 y sigs.) se esconde para enterarse de lo que tratan su madre y la alcahueta, y apostilla la plática en apartes casi todos declarativos, a la manera de Plauto y Terencio; Melibea (XVI, 158 y sigs.) se entera de la conversación por su criada y con ella la comenta en dos impetuosas tiradas. El coloquio sorprendido es orgánico en la acción del *Poliódorus* y enteramente inorgánico en la de *La Celestina*, donde está supeditado a la soberbia caracterización de sus cuatro interlocutores; apunta en aquél al desenlace libertino a la manera de *fabliau*, y en ésta al desenlace trágico conforme a la tradición de la novela sentimental. Distinto es el caso de la *Philogenia* cuya heroína, hija de padres nobles, no carece de cierta complejidad y está bosquejada con simpatía artística, pero su carácter y peripecias nada tienen que ver con los de Melibea. Cabalmente, el coloquio

a la ventana, que Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. LXXIII, hallaba algo semejante a *La Celestina*, permite palpar la honda disparidad. Filogenia sale a la ventana y excusa su propensión sensual como dictado de la naturaleza; luego rechaza las protestas amorosas de Epifebo, pero en seguida abandona la casa paterna y se acoge a la de su galán: sus actos y sus sentimientos están representados como hechos arbitrarios, y nada hay en ellos que pueda parangonarse con el coloquio del acto XII, tan cuidadosamente preparado, ni con el carácter de Melibea, que se despliega en trazos seguros y coherentes desde la primera página de la *Tragicomedia*.

Pero, aunque rechazando la tutela de la comedia humanística para el planteo básico de la heroína, Rojas no rechazó sus innovaciones realistas: Melibea está concebida en esencia con la dignidad y pasión de la enamorada en el relato cortés, de Lavinia a Laureola, y concretizada no sólo con la observación original de su creador, sino también con motivos y situaciones de la comedia humanística, escogidos y combinados con raro acierto. Así, los únicos toques delicados de Climestra —temor de haber sido excesivamente esquiva y de que su enamorado la desdeñe, y consideración del juicio de su madre (*Poliódorus*, págs. 199 y sig., 202)— han pasado al soliloquio de Melibea, X, 53, y a la réplica en que por primera vez se insinúa su remordimiento y ternura filial, XII, 99; la protesta tónica de la enamorada contra la norma social, encarnada en la autoridad paterna, que le veda expresar o satisfacer su amor (*Poliscena*, *Philogenia*, *Emporia*, *Ætheria*), ha pasado al final de aquel mismo soliloquio, X, 54, y a las réplicas violentas del acto XVI; la apasionada declaración de la heroína en la *Cauteriaría*, única por su intensidad en toda la comedia (pág. 172):

vellem te amatorem meum accersire ne, si quodcumque diem claudere extremum mihi obtigerit, dolere possim in hac uita quidquam uoluptatis quod percipere potuerin me prætermisisse,

ha pasado a los reproches que a sí misma se dirige Melibea a la muerte de Calisto (XIX, 201: “¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tuue en tan poco la gloria que entre mis manos tuue?”). El aporte más valioso de la comedia humanística a la representación realista de Melibea es quizá el haber sugerido su situación de hija rebelde, que la *Tragicomedia* reelabora con genial originalidad. Pues las hijas rebeldes de la comedia humanística se sublevan contra la severidad de sus padres (*Poliscena*), contra su negligencia (*Philogenia*), contra su avaricia (*Emporia*), contra su ambición (*Ætheria*), como transgresiones de la ley natural en que hacen hincapié (salvo en la *Ætheria*) el momento que han de justificar su liviandad, sin volver a recordarlas en el curso de la obra. En *La Celestina*, la negligencia y ambición de Pleberio y Alisa se funda en el exceso de su confianza y afecto, e inspiran trágica simpatía, lo mismo que la culpa —fundada en el exceso de su pasión— de Melibea quien, por su parte, no recurre a acusaciones mezquinas contra sus padres para justificar su falta. Además, su relación filial no es incidente que asome en una sola escena como motivación secundaria: según se ha visto, está representada paralelamente a la relación amorosa, en los momentos cruciales de su trayectoria, cambiando a la par de su conducta y experiencia.

IMITACIONES

La suerte de Melibea en las imitaciones es comparable a la de Calisto. Su fisonomía en *La Celestina* es tan original y poco esquemática, que los imitadores tienden a simplificarla, remontándose a tipos convencionales más familiares. Por otra parte, la evolución de su carácter en el transcurso del drama presentó invencible dificultad a todos los imitadores, con excepción de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Y, por último, la conducta de Melibea, no impecablemente motivada en el original, indujo a la mayoría de los imitadores a plantearla de otros modos, más de acuerdo con los requisitos de la moral corriente. Estas tres circunstancias militaron contra la comprensión cabal de Melibea; en cambio, varias situaciones y motivos aislados de su actuación se repitieron incansablemente.

Como Melibea y las heroínas de la novela sentimental, las de las imitaciones son damas de encumbrada alcurnia y riqueza. Para hacer más plausible el amor furtivo, la imitación más antigua supone a la protagonista huérfana con tutores negligentes (*Comedia Thebayda*, págs. 42, 205, 218, 460, 509); otras le dan sólo madre (*Segunda Celestina*) o sólo hermano (*Comedia Ymeneá*) o sólo padre (*Comedias Eufrosina, Tesorina, Florinea*), como en la comedia del Siglo de Oro. Los imitadores, muy aficionados a acumular detalles de la vida diaria, han multiplicado las alusiones a las prácticas religiosas y se valen de ellas para dar concretez a diversas circunstancias de sus amores.²⁴ Pero en intensidad e intimidad, la devoción de las heroínas es mucho más tibia que en el original, según prueba el cotejo del soliloquio del acto X con sus numerosas réplicas. Por razones obvias, las imitaciones evitan el suicidio como desenlace, salvo la *Tragedia Policiana*, que parafrasea el original con poca discreción, de suerte que Philomena encomienda devotamente su alma a Jesús crucificado en trance de darse muerte a la manera de Píramo y Tisbe.

En *La Celestina* Melibea no muestra veleidad libresca. Pero así como el ejemplo de la *Fiammetta* y el prestigio erudito se han sobrepuesto a la intención caracterizadora de Rojas ya en las interpolaciones de 1502, de igual modo en muchas imitaciones la enamorada luce la erudición que Melibea calla en el original (XX, 213).²⁵ A la vez, por una aplicación muy superficial del realismo

²⁴ A favor de unas novenas ve Berintho a Cantaflua (*Comedia Thebayda*, págs. 377, 433), que mora cerca de la iglesia (440); Polandria y su doncella han sido requebradas mientras se dirigían a Santa María la Nueva y dentro de ella (*Segunda Celestina*, 148 y sig., 151 y sig.); Leriana, no pudiendo confesar a sus padres su amor por Vidriano, opta por entrar en religión (*Comedia Vidriana*, vs. 2454 y sigs. y 2734 y sigs.); Belisea halla al pie del altar la carta hechizada (*Comedia Florinea*, 208b y sigs.) y, cuando ya es presa de amor, su padre la riñe por creerla exageradamente devota (236ab, 249a).

²⁵ En la *Comedia Thebayda*, pág. 204, Cantaflua promete recibir a la mensajera de Berintho con tanta alegría "cual fue Claudio Nero del compañero y cónsul Livio Salinator, cuando en la ribera del Metauro dieron la batalla al fuerte Asdrubal"; luego acoge a Berintho con una larga serie de artificiosas comparaciones (358); autoriza su desmayo con la nómina de los dechados de castidad (371); predica respeto a la vecindad de la iglesia con

de *La Celestina*, en las imitaciones la alta doncella, junto a tanta erudición y retórica, muestra bastante ordinariez, y no sólo de lengua.²⁶ Y por muy desmayada y doliente de corazón que la tengan sus amores, no pierde sueño ni apetito (*Comedia Thebayda*, 230, 378; *Comedia Florinea*, 230a, 238b), a diferencia de Melibea (X, 58: “quítame el comer, no puedo dormir...”).

En las imitaciones, las protagonistas son mucho más convencionalmente femeninas que Melibea, menos resueltas y eficaces. Mientras Melibea toma su decisión sola y apenas cede la iniciativa a Celestina, su progeñe se muestra vacilante y tímida, más inclinada al análisis de sus contradictorios sentimientos que a la acción.²⁷ Por su debilidad y flaqueza introspectiva vienen a coincidir con sus enamorados: así aumenta la esfera de acción de los sirvientes y se

casos diversos desde Antioco hasta Masinisa (441 y sig.); saborea los circunloquios astronómicos del paje Amintas (375 y sig., 451), implora ansiosamente a Berintho la informe sobre Nembrot y la torre de Babel (452) y se expresa en todo momento con una erudición y retórica que el autor no cesa de aplaudir por boca de las criadas (361, 373, 430). Seraphina guarda bastante parecido con Cantaflua en erudición y filosofías (*Comedia Seraphina*, 346 y sig., 384). Roselia enarbola en su negativa los ejemplos de Judit y de Lucrecia (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 21 y sig.); Florinda (*Comedia Ypólita*, vs. 826 y sigs.) y Leriana (*Comedia Vidriana*, vs. 1731 y sigs.) apoyan su conducta en el ejemplario clásico, según lo había hecho el interpolador en los actos XVI y XX de *La Celestina*. El flaco de Belisea es la interminable predicación sobre textos de la Biblia o del *Marco Aurelio* de fray Antonio de Guevara (*Comedia Florinea*, 162a, y sigs., 212ab, 224ab, 265ab), cuya tutela estilística es por demás visible (164a, 224b, 237b, 269b, 277a y sig.). Isabela compete con Cantaflua en elocuencia teológica (*Comedia Selvagia*, 65 y sigs.) y con Belisea en artificio estilístico (219 y sig., 222), bien que su modelo no es Guevara sino Feliciano de Silva.

²⁶ Cantaflua se regocija escuchando la plática del rufián Gualterio con el Padre de la mancebía (*Comedia Thebayda*, págs. 220 y sigs.); su galán tiene entrada franca en su casa y se queda a comer y dormir como en mesón abierto (443 y 454). Finoya, que aduce a Séneca en un percañe delicado (*Penitencia de amor*, 55), califica a su amante de “bellaco, desvergonçado, traydor” (pág. 66). Florinda cubre de dicitos chabacanos al mensajero que le predica virtud (*Comedia Ypólita*, vs. 1056 y sigs.). Seraphina expone su desventura conyugal y concierta su remedio en el más escabroso lenguaje (*Comedia Seraphina*, 347 y sig.). Polandria, doncella recatada, conoce de vista al rufián Pandulfo (*Segunda Celestina*, 43), admite chistes soeces de las criadas (203), alaba a Celestina con más brío que a su amado Felides (498 y sigs.) y olvida sus amores por seguir los de Pandulfo y su moza (502 y sig.). Roselia desea a su hermano la muerte para gozar libremente de su amor (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 190; cf. *Romeo y Julieta*, III, 2). Faustina llama a Tideo, a quien ama en secreto, “plasta de piojos” (*Comedia Tidea*, v. 1428). Jaime de Güete, evidentemente deleitado con el ama rencillosa que evoca Areúsa (IX, 43 y sig.), la lleva a la escena, identificándola en la *Comedia Tesorina*, vs. 344 y sigs., con la heroína misma, que acosa a su criada y confidante con insultos y amenazas de golpes.

²⁷ En la *Comedia Thebayda*, pág. 216, en la *Segunda Celestina*, 302 y sigs., y en la *Comedia Florinea*, 247a, las heroínas se declaran prontas a obedecer lo que resuelvan criadas y terceras; en la *Segunda Celestina*, 365 y sig., *Comedias Florinea*, 271b, y *Selvagia*, 270 y sig., las criadas las desposan con sus galanes. La *Segunda Celestina* lleva al extremo tal situación, pues es la criada Poncia quien pone en salvo la frágil virtud de su señora Polandria. Ejemplos de análisis introspectivo: *Comedia Thebayda*, 266 y sigs., 358 y sigs.; *Seraphina*, 385; *Ypólita*, vs. 781 y sigs., 1037 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 185 y sigs. (a través de la versión casi literal de las *Metamorfosis*, VII, vs. 12 y sigs.); *Comedia Vidriana*, vs. 1023 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 30a; *Comedia Florinea*, 221ab, 228a, 237a, 245a, 270b, 277a y sigs.; *Comedia Selvagia*, 66 y sig.

pierde el significativo contraste del original entre Calisto y Melibea. Los imitadores han reducido también al mínimo la doblez y suspicacia de Melibea, notas que disuenan en la figura idealizada de la dama. Fieles a este convencional arquetipo, trazan a sus heroínas menos seguras de sí mismas, menos arrogantes e impacientes, y algunos agregan una motivación medieval omitida en *La Celestina*: su deber de cortesía. En efecto: doña Endrina había introducido su respuesta con el siguiente precepto (*Libro de buen amor*, 679cd):

las dueñas e mugeres deuen su rrespuesta dar
a qual quier que las fablare e con ellas razonar(e).

En la *Cárcel de Amor*, 127 y sigs., el Autor, mensajero de Leriano, osa abordar a Laureola, fiado en el perdón que espera de tan alta princesa. Finoya admite los requiebros de Darino por guardar su fama de cortés (*Penitencia de amor*, 7); Citeria juzga “mala criança” que su señora se retire de la ventana en que la ha visto su galán (*Comedia Tesorina*, v. 788), y Leriana manifiesta pesar por haber ofendido a Vidriano con “dos crianças feas”: retirarse de la ventana y no responderle (*Comedia Vidriana*, vs. 1145 y sigs.). ¿Habría omitido *La Celestina* esta motivación cortés por juzgarla demasiado frívola para la arrogancia y vehemencia de Melibea?

En la representación del cambio de la protagonista, la superioridad de la *Tragicomedia* sobre sus imitaciones es inmensa. La mayor parte sencillamente lo escamotea, ya exhibiendo a las heroínas enamoradas desde la primera escena (*Comedia Thebayda*, *Ypólita*, *Seraphina*, *Tesorina*, *Vidriana*, *Selvagia*, *Doleria*), ya dándolo como efecto de magia (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, aunque ésta, pese a sus desdenes, confiesa haberse enamorado desde el primer encuentro, pág. 185; *Comedia Florinea* y *Tragedia Policiana*, cuyo autor ha vacilado en hacer evolucionar a su heroína por medios naturales, pág. 28, y por los sobrenaturales, decidiéndose al cabo por los últimos). En unos pocos casos en que el autor trató de plantear el problema de la heroína en los términos de Melibea, el fracaso es tan rotundo, que permite apreciar mejor el acierto genial de Rojas. Uno de estos casos es la *Comedia Ymeneo* de Bartolomé de Torres Naharro: aunque Ymeneo declara su propósito sin preámbulos (jornada II, vs. 95 y sigs.), Febea no se da por enterada y traba conversación con él; su resistencia a abrirle las puertas a la noche siguiente es tan breve (vs. 175 y sigs.) que no se concibe cómo pudo recitarse en las tablas sin hacer sonreír al auditorio. Perseguida a muerte por su hermano, Febea ostenta un inesperado hedonismo que amplifica inoportunamente algunas impacientes quejas de Melibea; ante todo, se duele de que (V, vs. 21 y sig.):

gozará la sepultura
lo que no pudo Ymeneo,

y, exhortada por su hermano a ponerse en paz con Dios, formula con protesta de aquél esta poco canónica confesión (vs. 199 y sigs.):

Confieso que pecca y yerra
la que suele procurar

que no gozen, ni gozar
lo que ha de comer la tierra.

En la *Segunda Celestina*, Polandria comienza por oír la música de los servidores de Felides sin recordar para nada al amo que les envía (págs. 35 y sigs.); luego ve desde su ventana a Felides y a su séquito, y burla de él con sus criadas (148 y sigs.). No obstante, en su aparición siguiente, se declara traspasada de amor, sin que se aclare el por qué de tan repentina mudanza (193). Cuando se franquea con su criada Poncia, ésta la exhorta a resistir, la pone en guardia contra Celestina (277 y sig.) y, por último, viéndola dominada por su pasión, la aconseja casarse (302), intima su resolución a Felides y desposa a los enamorados (365 y sig.): no puede darse figura más borrosa y arbitraria que la de Polandria, totalmente eclipsada por su doncella. La *Comedia Tidea* compendia ingeniosamente el acto IV de *La Celestina* (jornada III, vs. 1245 y sigs.): cuando Faustina oye la embajada que le trae la tercerona, se declara en el aparte “toda turbada” pero, resuelta a disimular, riñe a la vieja su perfidia sin ganas de despedirla. Por su parte, la vieja cala el juego (vs. 1434 y sigs.) e insiste por ello en su mensajería. Acabada la falsilla del acto IV, el carácter de la heroína pierde consistencia: Faustina protesta principalmente contra la dificultad de mantener el secreto (vs. 1512 y sigs.); garantizado éste, concede bastante precipitadamente la entrevista (vs. 1579 y sigs.), pero en ella se muestra más cauta que apasionada, pues no deja su casa antes de haber recibido palabra de casamiento. De todas las imitaciones, la más torpe en cuanto a la evolución de la heroína es probablemente la *Penitencia de amor*: Finoya, so pretexto de cortesía admite el cortejo de Darino; para no dar escándalo recibe su carta; le contesta a fin de disuadirle de su propósito y acaba por allanarse sin mostrar amor y manteniendo siempre la misma esquividad del principio.

No existe en ninguna de las imitaciones de *La Celestina* la rebeldía contra la ley social que proclama Melibea (XVI, 159 y sig.) ni —salvo en la *Tragedia Policiana*, calco literal del modelo— la decisión de darse muerte por su propia mano, pues ambos actos implican la absorción completa e impaciente de la voluntariosa heroína en su pasión. Las imitaciones de desenlace trágico (*Penitencia de amor*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*) así como la *Comedia Seraphina* y la *Ypólita* no hablan del matrimonio entre los protagonistas: el desvergonzado enredo de la *Seraphina* por una parte, y las incoherencias y contradicciones de la *Ypólita* por la otra explican tal silencio; en las restantes, los enamorados no piensan en el matrimonio porque de antemano los autores se han propuesto el desenlace trágico, sin preocuparse más que los de *La Celestina* por una motivación satisfactoria. Las demás imitaciones acaban en matrimonio, fijado —con excepción de la *Comedia Ymeneá*— por la dama o por su criada como condición precisa para otorgar su amor, ya que en verdad era la condición precisa para la presentación simpática de la heroína. La *Comedia Florinea*, insignificante desde el punto de vista estético, ilustra cómo entendían los lectores del siglo XVI el problema de la honesta enamorada. Rodríguez Florián ha cuidado de destacar hasta el exceso la virtud nada ino-

cente de la protagonista (164a y sigs.), que se enamora exclusivamente por hechizos cuya fuerza incontrastable y ajena a su albedrío ella percibe muy bien (210a, 212b, y sobre todo 221a y sigs. y 228a y sigs.). Pero, por avasallador que sea el hechizo, por seductor que después de hechizada le resulte Floriano, Belisea no deja de recordarle en el primer encuentro (224b): “Yo, como donzella, mamparo mi delicada honra”, ni de pensar con afecto y respeto en su padre (237a). Una vez resuelta a amar, maniobra, hábilmente dirigida por su criada, para hacer coincidir el casamiento que le impone su padre con el que a ella le place (237 y sigs., 250b, 296); se desposa clandestinamente con Floriano (271b), no cede a los arteros consejos de consumir el matrimonio (280 y sigs., 294a, 302b y sig.), y conviene con la criada en que ésta aconseje al galán presentarse a pedir su mano (295b, 301b). La *Florinea*, pues, ha optado por acogerse a las normas sociales, pero el prosaísmo de su virtuosa heroína y lo chusco de algunos lances (por ejemplo, la escena en que Belisea encarece a su enamorado las ventajas del matrimonio sobre el andar “hechos trasgos de noche y por los huertos sin dormir”, 308b) subrayan los escollos de muy varia naturaleza que en cierto modo prefijaron el rumbo de Fernando de Rojas.

Si en estos aspectos esenciales las heroínas de las imitaciones se apartan de Melibea, la siguen muy de cerca en algunas situaciones especialmente dramáticas, tales como el rechazo más o menos sincero de la primera embajada.²⁸ El monólogo del acto X fascinó como tema que se prestaba a la variación y amplificación. En el original, Melibea, ya vencida, implora fuerzas para encubrir su pasión. La *Comedia Thebayda* va más atrás: Cantaflua describe con gran lujo de opuestos la guerra empeñada en su alma entre amor y razón (201 y sig.), ansía morir para escapar de tal tormento (209 y sigs.) y encarece ante Berintho lo angustioso de su conflicto (358 y sigs.). Las imitaciones siguientes parecen arrancar de la *Comedia Thebayda* más bien que del original, pues todas pintan a la heroína soliloquizando patéticamente, indecisa entre deber y pasión.²⁹

²⁸ Finoya, pese a su indignación, no castiga al mensajero so pretexto de no poner su honra en lenguas (*Penitencia de amor*, 15; cf. *Celestina*, IV, 178); Polandria, ya enamorada de Felides, oye con sobresalto la disimulada tercería de Celestina y le encomienda secreto (*Segunda Celestina*, 228 y sigs.; cf. *Celestina*, IV, 189); su doncella le abre los ojos (282 y sigs.) y traza un plan (302 y sigs.), que ambas ponen por obra, imitando la cólera y amenazas de Melibea (309 y sigs. y *Celestina*, IV, 176 y sigs.); Roselia oye las espiciosas razones de la tercera y reacciona suspicaz y violenta (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 86 y sigs.), y la segunda vez la llena de improperios que reflejan literalmente los de Melibea (180); Philomena, al hallar en su libro la carta de Policiano, observa el precedente sentado por Melibea: rechaza con befa al enamorado, no da a conocer el caso por temor al escándalo, según dice, y acaba por encargar disimuladamente a la criada que guarde el secreto (*Comedia Policiana*, 20ab). La *Comedia Tideia*, jornada III, vs. 1245 y sigs. (véase más arriba), y la *Selvagia*, 156, se arriman bastante al original y subrayan, más claramente que éste, que la heroína, ni cándida ni incauta, penetra desde el comienzo la intención aviesa de la alcahueta.

²⁹ Así, Seraphina en la comedia de su nombre, págs. 345 y sigs.; Florinda en la *Comedia Ypólita*, vs. 775 y sigs. y 1710 y sigs.; Polandria en la *Segunda Celestina*, 193 y sig.; Roselia en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 185 y sigs.; Leriana en la *Comedia Vidriana*, vs. 1023 y sigs.; Philomena en la *Tragedia Policiana*, 30ab y 43ab; Belisea en la

Muy significativa es la fortuna de otros dos motivos del acto X: el de la "enfermedad" con que comienza el combate verbal entre Melibea y Celestina, y el del nombre perturbador del amado. En el original, la enfermedad de Melibea es desde el principio y a favor de la connotación equívoca de "corazón" más alegórica que real (cf. IX, 50), y Celestina se guarda muy bien de tratar la dolencia de Melibea como la de Areúsa (VII, 247 y sigs.). Pero los imitadores son incapaces de mantener la diversidad de planos y, engolosinados además con la audacia verista de Rojas, refunden el mal de amor de la noble doncella con el achaque fisiológico de la ramera. En la *Comedia Vidriana*, v. 1061, la criada pregunta a la angustiada heroína:

¿Es por dicha el mal de madre?

Cuando la medianera examina a Philomena (*Tragedia Policiana*, 23b), las razones de una y otra reflejan literalmente las de Celestina y Areúsa; en la tediosa *Florinea*, una vez es la criada quien lanza sus conjeturas ginecológicas sobre el malestar de su señora (221b) y otra, la alcahueta quien concuerda en el diagnóstico y toma las debidas precauciones (244b y sig.): hasta el venerable padre de la dama no deja de dar su opinión sobre el asendereado mal (250a). El nombre del amado confunde y atormenta a la hechizada doncella (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 91, 185; *Comedia Florinea*, 211ab, 212ab, 214ab, 222b y 229a), pero a tal punto ha perdido su función original de provocar la rendición de aquélla, que reversiblemente el caballero puede reaccionar de igual modo al nombre de la amada (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 22). De parecida manera, el desmayo de Cantaflua (*Comedia Thebayda*, 201 y 361) y de Belisea (*Comedia Florinea*, 210ab, 222ab, 229ab, 248ab, 280ab), presentado como achaque frecuente, pierde su valor simbólico para reducirse a un mero encarecimiento sentimental.

La relación de la enamorada con sus padres está estructurada en el original en forma dinámica, paralelamente a la evolución de su sentimiento amoroso. Las imitaciones remedan algunas de sus situaciones, pero sueltas y desarticuladas (la heroína se guarda de su madre en la *Segunda Celestina*, 285, 318 y en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 86, 99, 177, 188; miente para justificar la visita de la tercera en dicha *Tragicomedia*, 188, en la *Tragedia Policiana*, 35b, y en la *Comedia Florinea*, 250a), de suerte que pierden sentido al no integrarse en una concepción de conjunto que refuerce la concepción de conjunto de la enamorada.

Las palabras de Melibea en el acto XII resuenan aisladamente en varias imitaciones.³⁰ Es frecuente también el lamento por la virginidad perdida (*La*

Comedia Florinea, 221b, 228ab, 247ab, 278ab, 294ab, conforme al tedioso hábito del autor de multiplicar unas mismas situaciones del original; Isabela en la *Comedia Selvagia*, 66 y 182; Astasia e Idona en la *Dolería*, 320b, 332a.

³⁰ Finoya (*Penitencia de amor*, 21, 29, 33) otorga los primeros favores so capa de disuadir de su propósito a Darino (cf. *Celestina*, XII, 88 y sig.); Philomena (*Tragedia Policiana*, 41b), que comienza recomendando su honra a Policiano, acaba por rendírsele y maldecir las rejas, parafraseando palabras de Melibea (XII, 92); Faustina (*Comedia*

Celestina, XIV, 128 y sig.), asociado a veces al recuerdo de los padres, y en pocos motivos resalta más que en éste la hondura del original y la mediocridad de las imitaciones: en la *Penitencia de amor*, 54 y sigs., Darino conforta a su amada con teologías y le indica cómo debe mentir a su madre; en la *Segunda Celestina*, 510 y sig., la enamorada se vale de su liviandad para exigir que su amante la pida en matrimonio; en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 216, el remordimiento de la dama dura exactamente tres renglones; en la *Tragedia Policiana*, 49b, Philomena, olvidada de su papel, asume el de censor para fustigar las malas inclinaciones de las mujeres.

La asociación del goce de los amantes con la belleza natural y el canto en el huerto anochecido (XIX, 191 y sigs.) tiene demasiado atractivo ornamental como para no haber despertado eco en numerosas imitaciones (*Segunda Celestina*, 356 y sigs. y 498; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 253 y 257; *Comedia Vidriana*, vs. 1622 y sigs.), pero los autores se arriman a la situación más trivial de la serenata en lugar de la original escena del acto XIX, en que la amada y su confidente engañan la espera con cantares de corte popular, como materializando la situación implícita en las cantigas de amigo. Muy imitadas también, y cayendo ya en la frialdad, ya en la obscenidad, han sido las escenas de amor de los actos XIV y XIX. Febea, con la muerte a la vista (*Comedia Ymenea*, jornada V, vs. 21 y sigs.), glosa en el sentido de *Collige, uirgo, rosas*, el grito de Melibea (XIX, 201): “¿Cómo no gozé más del gozo?”, entretejiendo quejas de los actos X, 51, y XII, 92, mientras Philomena (*Tragedia Policiana*, 57ab) recuerda fielmente los lamentos de Melibea por lo breve de la felicidad, su excusa por no darse bastante prisa a morir y su piadosa mención de los padres. En este cotejo no puede figurar *La Dorotea*, pues su heroína difiere fundamentalmente de la doncella Melibea en condición social y familiar, en carácter y en historia. Entre todas las imitaciones restantes descuella fácilmente la *Comédia Eufrosina* por dar vida y relieve a una deliciosa figura de enamorada, bastante alejada de Melibea en lo que hace, aunque quizá la más próxima en lo que es, y la única que, dentro del encogido escenario de la comedia urbana, sostiene la comparación con el original. Como Rojas, Jorge Ferreira de Vasconcelos retrata cuidadosamente a Eufrosina por boca de distintos personajes, siendo la semblanza que compone su galán la más pormenorizada y halagüeña (págs. 28 y sigs.). Otros personajes señalan su linaje, riqueza, hermosura y virtud (págs. 28, 98, 184, 350, 352) y también su discreción, doctrina, presunción y afición a burlas (págs. 32, 131, 160, 197, 204, 235, 260). Su religión es devoción externa: Eufrosina se acuerda de la iglesia para disponer una romería en que solazarse (259), y del claustro cuando, ya inclinada a Zelótipo, predica contra el matrimonio con ascetismo que no escapa a su risueña confidente (240 y sigs.). Nunca se dirige a Dios con la apasionada intimidad de Melibea y, en el soliloquio en que toma su decisión, no le invoca, antes bien

Tidea, vs. 1534 y sigs.) repite la observación de Melibea sobre lo vituperable del pecado en los nobles (XII, 93); Isabela (*Comedia Selvagia*, 219 y sigs.) afea su conducta a Selvago, pero cuando éste responde con razones no menos lastimeras que las de Calisto, le otorga su amor, ponderando, como Melibea, lo doblado de sus tormentos (XII, 93).

repara su ejemplario mitológico y aduce *todos os liuros . . . de antigas e modernas estoreas*: claro indicio de que Vasconcelos debió de partir de *La Celestina* interpolada, en la que Melibea recurre a la enumeración mitológica e histórica como a dechados de conducta (XVI, 160 y sigs. y XX, 208 y sig.).

En contraste con las heroínas de las imitaciones, no es Eufrosina pedante ni chocarrera; tampoco muestra el sarcasmo con que Melibea escarnece a Calisto (IV, 179 y sig.) y se mofa de su madre (X, 68), ni la altiva reserva que le impide entrar en confidencias con su sirvienta. Pero Feliciano de Silva, varias veces inspirador de Vasconcelos, presenta cabalmente a su Polandria burlando con sus criadas cuando ve pasar a su enamorado o cuando recibe sus cartas (*Segunda Celestina*, 148 y sigs., 195, 202 y sigs., 271 y sigs.). La afición a burlas, inherente al carácter de Eufrosina, se expulsa en las charlas con su doncella de labor, que muestran el cambio de sus sentimientos y que por su tono de afectuosa intimidad marcan un desvío notable de la relación entre Melibea y Lucrecia.

La *Comédia Eufrosina* es la única de las imitaciones que sabe trazar la evolución sentimental de la heroína. Más sensato que muchos imitadores, Vasconcelos no aspira a reproducir el cambio extremo de Melibea: Eufrosina sólo oscila entre el halago de saberse amada (165 y sigs., 247) y la admisión recatada del cortejo de Zelótipo (269 y sig.). El trazado del cambio comienza cuando Cariófilo, confidente del galán, prevé que Eufrosina se agrada de saber su amor (149), y Silvia de Sosa, confidente de la dama y concedora de que gustará de oír sus alabanzas (204), se abre camino repitiéndole las que le ha tributado Zelótipo. Por más que la engreída joven responda desdeñosamente, tales amaños no dejan de hacerle mella, y cuando Silvia, tras proponer el amor de Zelótipo, aconseja olvidarlo todo, la ya prendida Eufrosina no consiente y prosigue en ello so pretexto de honra (166). Cuando Zelótipo vuelve a visitar a Silvia, y Eufrosina le zahiere por su aspecto y ademanes, aquélla advierte el nuevo interés (197 y sig.), y poco más adelante describe a Eufrosina desasosegada, pensativa, insomne, ventanera, haciendo recaer siempre la conversación en Zelótipo, entonando sentidas canciones y escogiendo en sus libros las páginas de amor (235). La carta del enamorado, que la astuta Silvia se hace arrebatar por fuerza, decide a Eufrosina, aunque no sin lucha interior, a dar el sí (247 y sigs.) y luego, aguijada por los escrúpulos de Silvia, concierta con ella la entrevista en que admitirá a Zelótipo (250 y sig.).

También es Vasconcelos el único de los imitadores que sabe conciliar la motivación dramática plausible, dentro del cuadro social de la época, con el carácter de la heroína, ni mojigata ni descocada, sin echar tampoco por el atajo de la magia. A lo largo de la obra se subraya la desigualdad de condición entre los enamorados, no sólo por boca de ellos mismos (37, 248, 319), sino por la de cuantos se enteran de sus amores (el criado Andrade: 99, 184; Silvia: 130 y sig., 169, 207, 234; Cariófilo: 276; el padre de Eufrosina: 339, 352, 360; su amigo Filotimo: 360, 363). Consecuencia de esa desigualdad es que Zelótipo no pueda pedir a su amada por mujer y recurra a una aliada natural, su prima Silvia, confidente de Eufrosina y de quien ésta no tiene por qué recelarse como de una tercera profesional. Por su parte, Eufrosina, como no está subyugada por

su amor, pesa hasta el último instante el pro y el contra de su resolución (248) y, resuelta y todo, no se entrega a Zelótipo, antes encarece lo mucho que concede y recomienda secreto (269 y sig.): en esta breve escena, única que enfrenta directamente a los amantes, la presencia de Silvia, la gravedad de lenguaje de Eufrosina, lo breve de sus réplicas frente a las elocuentes promesas de Zelótipo, realzan su pudor y reserva. Luego, por el relato de otros personajes, nos enteramos de que siguen muchas cartas de día, muchas pláticas a la ventana de noche (275), de suerte que el desposorio con que los amantes se apresuran a ganar de mano al padre de Eufrosina, que la ha prometido a otro (321), carece del atropellamiento de muchas imitaciones, y la noticia de cómo Eufrosina sobrelleva el castigo y las amenazas de su padre sin desdecirse (339, 352) acendra la conducta toda de la firme enamorada, del mismo modo que en la *Tragicomedia* la muerte de Melibea justifica *a posteriori* su pasión. Ambiente, motivación, caracteres, todo ensambla finamente en la *Eufrosina*, pero a buena distancia de la violencia trágica del original. El amor de sus protagonistas, ni frívolo ni bajamente sensual, es lo bastante fuerte como para quebrar la valla social que tampoco la razón admite —diferencia de linaje y de dinero—, pero a la vez es lo bastante razonable como para encauzarse en las normas morales de la sociedad. Si Vasconcelos no pone en escena a los amantes después de que se han declarado su amor, y multiplica coloquios aburguesados entre figuras secundarias para tenernos al tanto de su destino (331 y sigs., 339 y sigs., 345 y sigs.), es porque para él su primorosa obra era ante todo comedia de costumbres y no, como el original, “processo de amor”.

La *Comédia Eufrosina*, particularmente en lo que concierne a la heroína, refleja menor número de pasajes aislados de *La Celestina* que las demás imitaciones, y los recrea con mayor originalidad.³¹ Buena muestra es la adaptación de los versos y sentimiento de la naturaleza del acto XIX, 191 y sigs.: sin entrar en competencia con el modelo, el autor transpone versos (en castellano) y sentimiento al instante de distensión en que Eufrosina da por terminada su lucha (256 y sigs.); en esa pausa las dos jóvenes celebran las coplas lacrimosas

³¹ Los reflejos más literales se hallan al comienzo: al oír que Zelótipo se ha enamorado de ella, Eufrosina desahoga su indignación ridiculizando la presunción del galán, como Melibea y hasta repitiendo textualmente algunas palabras (pág. 65: *o campo fica por elles*, y IV, 180: “e quedaua por él el campo”); al final de esta escena, Eufrosina ordena a Silvia no decir a Zelótipo que ella está enterada de su amor (pág. 170); en la conversación siguiente se mofa del físico de su enamorado y encarga a Silvia despacharle rápidamente para que su padre no se entere de su venida (197 y sig.): burlas y órdenes que corresponden a las de Melibea en el citado acto IV, 179 y sig. y 189. El soliloquio que exterioriza los sentimientos de Eufrosina (247 y sigs.) funde el monólogo en que Cantaflua y otras enamoradas pintan su conflicto interior con la réplica en que Melibea autoriza su pasión mediante una retahíla erudita de amores culpables (XVI, 158 y sigs.) y con su queja sobre el silencio impuesto a las mujeres (X, 54). Pero es sintomático que esta nota de protesta social, tan grave en *La Celestina* (X, 54, y XVI, 158 y sigs.), se repita otra vez como anhelo frívolo de Eufrosina (pág. 260: *Oo, porque não fuy eu agora homem pera me meter em hum barco sobre a noyte, e irme per aquele rio fazer saudades com o meu crauo! Catina sorte foy a das molheres*). Al enfrentarse con Zelótipo, Eufrosina comienza por disuadirle (pág. 269), tal como Melibea (XII, 88 y sig.), aunque no para ponerle disimuladamente a prueba, sino de acuerdo con el tono decoroso que prevalece en dicha entrevista.

MELIBEA

de Zelótipo, se gozan contemplando el río y escuchando los pájaros, y la enamorada entona una canción delicadamente alusiva a su situación. El tono de la escena es infinitamente menos íntimo e intenso que el del original: Eufrosina puede deleitarse en el canto del ruiseñor y a la vez en planear una interesada romería; acabada su canción, Silvia puede aludir festivamente a Zelótipo, y ambas dejan de mirar el río para reír de las gentes que pasan por la calle. Vasconcelos ha rebajado las cumbres líricas del acto XIX hasta adecuarlas armoniosamente a su propia composición, la única que acierta en el trazado de la enamorada, si bien renunciando a la representación trágica de la vida y del amor.

ADAPTACIONES

En el *Interlude of Calisto and Melibæa* ésta es la exclusiva protagonista, como encarnación de la tesis de que la buena educación salva del vicio a los adolescentes. Celestina y Calisto no son más que instrumentos en la tentación que la heroína supera, y por eso mismo, ella y su padre —unidos en el propósito edificante del autor— son los personajes que más se alejan de sus prototipos. Melibea entra en escena declamando los conceptos del Prólogo sobre la lucha en la naturaleza, que ella aplica al loco amor y a Calisto, cuyo cortejo da explícitamente por largo y asiduo —sin duda para que luego no resulte inverosímil su inclinación, ya que el adaptador ha suprimido de raíz conjuro y hechicerías. En el inmediato coloquio con Calisto, vertido casi literalmente, se nota sin embargo el nuevo carácter de Melibea, exento de toda doblez. La finta, “Pues avn más ygual galardón te daré yo, si perseueras” (I, 33), se convierte en una amonestación virtuosa:

*Yet more greater thy reward shall be,
If thou flee from the determination
Of thy consent of mind by such temptation.*

La conversación entre Celestina y Melibea, aunque ajustada fielmente al original, también elimina las sugerencias de curiosidad equívoca de la doncella. Cuando Celestina deja la escena, Melibea y su padre intercambian declaraciones de afecto que apuntan al nuevo rumbo de la adaptación. Pues al escuchar el sueño alegórico de su padre, Melibea lo aplica contrita a sus tratos con la alcahueta, y pide a Dios perdón por la falta de cuya ejecución sólo la salvó su hábito de oración matutina.

A pesar de su humor libertino, la adaptación inglesa de 1707 tiene también intención didáctica. Melibea, parangón de virtud, rechaza a su enamorado en airados endecasílabos y, mal dispuesta hacia Celestina, la escucha con recelo y redobra su indignación al oír el nombre de Calisto, al punto de amenazar a la vieja con su daga (!). Si acaba por acceder es por el poder sobrenatural de la hechicera, que este arreglo realza por todos los medios. En la refundición del acto X, Melibea retoma, para no dejarlo, el endecasílabo abandonado en la del

acto IV, lo que apunta al tono solemne en que se desenvolverá su papel. Desde el monólogo inicial se perfila un cambio en la moralidad del personaje, que también se sostiene hasta el fin: el torcedor de la honra no es ya para esta Melibea la sanción social sino la de su propia conciencia. Por otra parte, el racionalismo de los adaptadores se muestra inhábil para recrear la conversación alegórica sobre la “enfermedad” y la “cura” en que las dos adversarias se avienen como en zona neutral, e inhábil para el sondeo psicológico por medio del nombre: como que el desmayo de Melibea no sigue aquí al nombre del amado, sino a la sensual descripción que Celestina hace de sus caricias. Deseosos de salvar el decoro convencional de la heroína, los adaptadores se guardan de asociarla con la tercera en diálogo de complicidad (X, 66): mientras Celestina enhebra desvergüenzas en prosa, Melibea declama en versos enfáticos, y en ese mismo tono —en que no cabe sarcasmo (X, 68) o preocupación por lo doméstico (XIII, 97)— replica a su madre o concede luego su amor a Calisto. A la esquematizada caracterización, no menos que al deseo de abreviar el original, responde también la supresión de las escenas en que miente a sus padres o se rebela a su autoridad (XII, 98 y sig., XVI, 158 y sig.): de estas dos escenas, sólo se han retenido unas líneas que Melibea pronuncia al aguardar a Calisto en el huerto, las cuales (junto con el agregado de que sus padres han fijado sus bodas con cierto odioso conde para el día próximo) sirven para justificar lo precipitado de su entrega y para presentar en forma más convencional su conducta como hija. En la escena de amor, Melibea, acosada por continuas premoniciones, recalca su inocencia, contempla con horror su conducta y, al ver muerto a Calisto, reconoce el castigo divino de su extravío y se mata, como otra Julieta, con la espada del amado.

Como el carácter de Calisto, también el de Melibea resulta empobrecido en la versión de Miranda Carnero, aunque es probable que éste se haya propuesto ante todo abreviar el texto primitivo (eliminando, por ejemplo, una de las dos escenas de amor en el jardín, la del acto XIV), y darle andadura más conversacional, suprimiendo monólogos (X, 53 y sig.) o acortándolos (XX, 207 y sig.), y subdividiendo las largas réplicas del diálogo oratorio (XII, 90; XX, 210). La supresión más curiosa es la de las tres escenas que pintan a Melibea en relación con sus padres (X, 68; XII, 98 y sig.; XVI, 158 y sig.): más radicalmente aún que la adaptación inglesa de 1707, Miranda Carnero esquematiza convencionalmente el carácter de la heroína, y por eso se niega a incluir las densas escenas que pintan con tan inusitada luz su reacción filial.

En la adaptación de Achard, la figura de Melibea es en conjunto más fiel al original que la de Calisto; es también Achard el único adaptador que deja vislumbrar la audaz pintura de Melibea como hija, que brinda la *Tragicomedia*. A la búsqueda de efectismo deben de achacarse, en cambio, varios retoques y añadidos de dudoso gusto, algunos de los cuales desvirtúan el carácter de la enamorada.³² Para aligerar el ritmo oratorio del modelo, el adaptador francés

³² No una, sino tres veces describe el huerto a la noche, en términos que apenas dejen columbrar la belleza del modelo (págs. 178, 197, 263, y XIX, 194); aparte los dúos de amor en estilo de opereta (págs. 192 y 204 y sig.), Melibea pinta sus sentimientos con clisés

condensa enérgicamente el texto, sustituyendo a menudo un largo párrafo por pocas líneas de su cosecha, con lo que gana en brevedad, si no en calidad.³³ A veces el daño es más serio, porque los lentos y sinuosos diálogos que reflejan el cambio de Melibea se convierten en un troteo de réplicas donde no pueden albergarse el vaivén de sentimiento, el equívoco, el disimulo, de que está henchido el original: compárese, por ejemplo, la escena de la pág. 161 y sigs., correspondiente al comienzo de la conversación entre Melibea y Celestina sobre la "enfermedad" de aquélla (X, 55). Parte para facilitar la ejecución teatral y parte por sus propias convicciones sobre cómo hubiera debido escribir Fernando de Rojas (pág. 160), Achard reordena la secuencia de los hechos, estropeando en varios puntos el graduado desarrollo del personaje. Así, Alisa vuelve de ver a su hermana enferma al acabar la primera visita de Celestina, y Melibea la recibe ya con una mentira (pág. 113): en el original (X, 68), Melibea miente sólo *después* de haberse lanzado a su amor ilícito. Cuando en la misma escena responde sumisa a la prevención de su madre contra Celestina, se pierde el efecto de escarnio que el original da a esa sumisión, pues hasta ese momento Melibea no ha tomado todavía partido, como sucede al final del acto X de la *Tragicomedia*. Análogamente, la broma de la enamorada sobre la tela de sus ropas, en la segunda entrevista (XIX, 196), es prematura en la primera, adonde la ha trasladado Achard (pág. 203), ya que presupone trato familiar con Calisto.

No hay conato positivo de reelaboración en el arreglo de Morales; sólo al afán de brevedad ha de imputarse el menoscabo en los matices, en las sugerencias, en las transiciones, fundamentales para el personaje de Melibea, que de rechazo hace palpable la razón dramática de los largos parlamentos en los actos IV, X y XII del original. A consecuencia del apresurado recorte, resulta a veces Melibea más locuaz que Calisto y Celestina, los cuales en la *Tragicomedia* encubren plausiblemente sus móviles egoístas bajo su copiosas sentencias, lisonjas y protestas de amor. Otras veces, se pierde mucho del conflicto anímico del personaje: el vaivén entre enojo y curiosidad sobre la verdadera naturaleza del mensaje de Celestina (IV, 175), por ejemplo, o entre amor y honra cuando ya se ha puesto en sus manos. Particularmente al acercarse al final, Morales omite y combina escenas con detrimento de la caracterización:

folletinescos (págs. 207, 275: *Écoutez mon histoire, c'est un long cri d'amour*, etc.). En lugar del diálogo de complicidad en que la doncella y la tercera ajustan la próxima cita (X, 66), la Melibea de Achard, entre tímida y coqueta —notas ambas inconciliables con su carácter—, antepone a cada pregunta una frase interjectiva que la contradice (pág. 167): *C'est insensé!... Dis-moi comment?... C'est affreux!... Quand?... Quelle horreur!... A quelle heure?* Tampoco concuerdan con el original la escena agregada (pág. 197) en que Melibea recibe las desenvueltas confidencias de su criada, ni las muestras de impaciencia *después* de que ha decidido dar rienda suelta a su pasión (págs. 177 y sig., 197), ni la condena de su amor como pecaminoso (pág. 273).

³³ El largo parlamento en que Melibea describe su mal (X, 57 y sig.) queda reemplazado por (pág. 162): *jamais je n'avais éprouvé d'aussi mystérieuses sensations dans les fibres les plus secrètes de mon être...* Cf. también XIX, 195: "¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré? Que tu desseo era el que regía mi són e hazía sonar mi canto. Pues conseguida tu venida, desaparecióse el desseo, destemplóse el tono de mi boz" y Achard, pág. 263: *Je n'en ai plus besoin, tu es mon chant vivant*.

así, al suprimir los episodios de los padres (XII, 98 y sig. y XVI), suprime también el soberbio trazado de la conducta filial de la heroína, del que queda únicamente el bosquejo trunco del acto X, 68; al intercalar en la primera cita de amor la descripción del paisaje de la segunda, Melibea, de resultas del inhábil zurcido, lejos de lamentar la pérdida de su virginidad, la celebra con las expresiones reservadas en el original para la presencia inesperada de Calisto (XIX, 194: “¡O sabrosa trayción! ¡O dulce sobresalto!”). El acto XX, no ya resumido sino mutilado, ha perdido el movimiento, el plan de Melibea, expresado en el diálogo en que lo ejecuta, su deliberación, vertida en el soliloquio, y la explicación a su padre, necesaria para la lógica de la acción e indispensable para la justificación moral de la heroína, pues en sabio contraste con su proceder habitual, destaca el amor a sus padres, la noble confianza que deposita en Pleberio y, sobre todo, la entereza de su amor a Calisto.

Conforme a las características señaladas de la adaptación de Custodio, Melibea mantiene las notas esenciales de su carácter, bien que la necesidad de acelerar el ritmo de la *Tragicomedia* ha transformado a veces en rápido bosquejo la pintura demorada del modelo. En el encuentro inicial han quedado prácticamente intactas todas las respuestas que, con sus ambiguos sobretonos, preludian la conversión de la doncella en el primer coloquio con Celestina: de otro modo, y aun admitido el transcurso de días entre ambas escenas, dicha conversión resultaría brusca en exceso, ya que se ha suprimido el aparato mágico. Ese primer coloquio mantiene, abreviadas, las principales alternativas del acto IV; se aparta en ser Celestina quien prepara la segunda visita, que en el original emanó significativamente de Melibea misma. Elocuentes son las alteraciones al monólogo del acto X: de los temas del original, subsisten los que reflejan la reacción individual de la heroína (terror de que su consentimiento llegue demasiado tarde y aprensión por el juicio de su criada), y desaparecen los que reflejan la motivación social de su conducta (plegaria para salvar su reputación, lamento por la condición del “género femenino”). Consecuente con esta actitud es la presentación de Melibea como una enamorada romántica, que ya no lucha para disimular su deseo, antes bien lo proclama, reprochándose la “hipócrita violencia” de su anterior rechazo, y exalta el atractivo de Calisto y su propio rendimiento, encuadrando sus palabras entre alusiones a las sombras nocturnas y a la muerte inminente, que sugieren el funesto desenlace. En la subsiguiente entrevista con Celestina, son aún más patentes que en la primera las desventajas que afronta el adaptador al imponer rápida andadura al diálogo, como queda indicado a propósito del arreglo de Achard. Es curiosa la coincidencia con la adaptación de 1707 en la reestructuración de la escena de amor en el huerto: ambas refundiciones han insertado en los momentos de espera algunos trozos de las réplicas que originariamente Melibea pronuncia en el acto XVI, insistiendo más en su propósito de amor que en su rebeldía, lo que contribuye a suavizar la dureza de su conducta como hija. La enamorada no tiene parte en el canto, reducido a sus dos últimas coplas; el diálogo de los amantes combina hábilmente el de las dos escenas de amor del original (actos XIV y XIX), agregando recuerdos del acto XIII para Calisto y del XVI para Melibea, y sugiriendo con brevedad y eficacia lo actuado en el original. En

los lamentos a la muerte de Calisto, Custodio suprime todas las consideraciones aforísticas sobre la brevedad del placer, y elimina también toda la actividad y disimulo de Melibea para urdir su muerte, pues el acto XX sobrevive exclusivamente en la compendiada explicación de Melibea a su padre, pronunciada desde el muro del que se despeña. Ambas supresiones apuntan a la aceleración teatral del desenlace y juntamente a la concepción de la heroína en la tónica del individualismo romántico.

Sospecho que ha sido Melibea el personaje predilecto de Escobar y Pérez de la Ossa, pues hasta el acto XIV mantienen casi intactas sus palabras, siendo la única supresión considerable la de la reminiscencia erudita del acto X, 56. Pero a partir del acto XIV, el recorte es más enérgico no sólo en la escena de amor sino también en la de duelo, como si los adaptadores hubiesen juzgado incompatible el lenguaje amplificatorio con la tensión pasional, en lo que coinciden con Morales y Custodio. También coinciden en suprimir todo lo que el acto XX encierra de movimiento y acción —el plan de muerte, tan revelador de destreza y disimulo, notas no sentimentales de la heroína—, y en abreviar sin piedad su soliloquio y su confesión. La aceleración resultante de estos cortes redundante, como en las adaptaciones de Morales y Custodio, en una tónica de romanticismo trivial. A la par, la supresión del símil animalístico acerca de los padres (XII, 99), del acto XVI y de la detallada confesión, inusitadamente confiada y franca, desbarata la relación filial de Melibea, que es uno de los más originales aciertos de Rojas.

CAPÍTULO XIV

LOS PADRES

A. PLEBERIO

Peculiar de este personaje es su tardía entrada en escena, en el acto XII, a la vez que su presencia en el pensamiento de los otros personajes desde el principio (I, 36), cuando Calisto invoca el “plebérico corazón”. La alusión al padre de Melibea, vaga esta primera vez, se precisa, dentro de su connotación de cuidado y vigilancia, en el temor de Sempronio (III, 140) y Pármeno (XIII, 86 y 94), en la aprensión de Celestina (IV, 154 y 156) y en su jactancia (XI, 71: “Más está [Melibea] a tu mandato e querer, que de su padre Pleberio”), en el respeto de la doncella (IV, 179, y XII, 93), en el acatamiento de Calisto (XII, 97). Tanto más patética resulta esa entrada tardía (XII, 98), ya decidida la perdición de Melibea, y en la que, conforme al señalado contraste entre el tipo y su variación individual (*Generalidades*, págs. 315 y sig.), Pleberio no se muestra, según lo harían esperar las acumuladas alusiones, como un gran señor imperioso, rodeado de servidores, inflexible celador de su honra, sino padeciendo zozobra casi animal —sugiere el símil de Melibea, XII, 99—, inquieto por la seguridad de la hija y desvelado al menor ruido en su cámara. Y no es menos patético que, de acuerdo con una sostenida nota de su carácter, Pleberio confíe en su hija y no le haga reproches ni siquiera prevenciones, lo que, a su vez, provoca en la joven (ya no tan ufana de su rebeldía como al ejercerla por primera vez, X, 68), la dolorida conciencia de la aflicción que reserva a sus padres.

Pleberio ha recibido la más feliz atención en las interpolaciones de 1502, pues en el acto XVI su carácter, esbozado en el XII, persiste enriqueciéndose con los rasgos desplegados en los actos XX y XXI: así, el acto interpolado forma puente entre la figura concreta del padre (XII, 98) y la figura abstracta, encargada de recitar la lección moral de la *Tragicomedia* (XXI, 216 y sig.). En el acto XVI, réplica original y trágica de la presentación del XII, Pleberio se muestra solícito por el porvenir de Melibea, a quien tiernamente juzga perfecta (XVI, 157). No se sitúa en el plano biológico del episodio previo, sino en el

plano social que Melibea está infringiendo: de este modo funciona el cruel juego de ironía que domina el acto. Pleberio, repitiendo conforme a la *Philogenia* los requisitos de la novia, enumera en primer término las prendas de su hija, la “discreción, honestidad e virginidad” de que Melibea ha dado tan mala cuenta. Corroborado en su engaño por las palabras de Alisa, vacila en ejercer despóticamente su autoridad —que *a posteriori* justificaría la culpa de Melibea— y se inclina a concederle libertad de elección. En la *Comedia*, cuando increpa a Amor, Pleberio se pinta pertrechado en la vida familiar que ha adoptado desde la madurez, y a salvo de sus asechanzas (XXI, 225): aquí, el interpolador no le muestra confiado en tales defensas, antes bien muy consciente de lo efímero e inestable de la vida, que le lleva a asegurar con “temprano casamiento” la “limpia fama” de su hija. Semejante previsión, así como su actitud nada autoritaria, dejan vislumbrar la última eventualidad de desenlace feliz. Pero, por una nueva ironía, Pleberio pide consejo a su esposa, y ella le aleja de la verdad a la que estaba por asomarse. Sin duda en 1502 el planteo trágico se hallaba impuesto de antemano, pero en esta peripecia el interpolador supo llevar al extremo la tensión dramática, oponiendo el carácter aprensivo y razonable de Pleberio a la ceguera y decisión de su mujer e hija, y reforzando así la visión pesimista del mundo como caótica lucha. Pues para el optimismo racionalista de Cervantes, la cuerda propuesta de Pleberio garantizaría el orden natural y, en consecuencia, la felicidad de todas las partes;¹ en *La Celestina*, la razón de Pleberio sucumbe al primer embate del apasionado error de Alisa, y ni llega al plano de la realidad para impedir la catástrofe.

En la *Tragicomedia*, esas notas de carácter sirven de prelude para lo que fue su punto de partida: la actitud final de Pleberio, yendo afanoso de su mujer a su hija (XX, 204), empeñado en reunirlos (XX, 204 y 205), y recibiendo pasivamente las amenazas y confesión de Melibea (XX, 210 y sigs.). En efecto: al llamado de la criada (XX, 203), reaparece el Pleberio del acto XII, lleno de inquieta solicitud, que asoma en sus entrecortadas palabras (204 y sig.), pronto a satisfacer todos los caprichos de la amada niña (206), rebosante de ternura hacia ella y a la vez apelando desvalido a su compasión (204 y sig.):

No quieras embiarme con triste postrimería al sepulcro. Ya sabes que no tengo otro bien sino a ti . . . ¿Qué dolor puede ser que yguale con ver yo el tuyo? . . . Hija, mi bienamada e querida del viejo padre . . . , no me fatigues más, no me atormentes . . .

Tal actitud sorprende por lo totalmente inusitada en la literatura española, no ya en la anterior a Rojas o en la coetánea, sino hasta en la de nuestros días, y empalma con la no menos excepcional intimidad entre padre e hija (204):

Mírame, que soy tu padre. Fábala conmigo, cuéntame la causa de tu arrebatada pena. ¿Qué has? ¿Qué sientes? ¿Qué quieres? Háblame, mírame, dime la razón de tu dolor . . . Abre esos alegres ojos e mírame . . . Dime, ánima mía, la causa de tu sentimiento.

La actuación más importante de Pleberio es pronunciar la peroración de la obra (XXI, 216 y sigs.), como el “maestro” de la representación medieval —tal el Doctor de *Everyman*— quien, acabado el espectáculo, se encara con el

¹ Véase A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, págs. 132 y sigs.

público para puntualizar la moraleja. Pero, urgido por su viva simpatía humana, resorte esencial de su calidad de dramaturgo, Rojas mantiene *dentro* de la *Tragicomedia* la máscara docente que recita la moraleja, porque esa máscara es al mismo tiempo un personaje, un concreto caso humano, y su lamento, atestado de aforismos y ejemplos generalizadores, acaba en una desgarradora pena individual. Con su don de dotar de historia particular a cada una de sus criaturas, Rojas evoca aquí todo lo vivido por el padre desolado: pasiones de juventud, vida ordenada de la madurez (XXI, 225), trabajos para asegurar el caudal de la heredera (XXI, 217 y sig.) —poco antes (XX, 213), la hija ha recordado el esmero en su educación— y la presente catástrofe, de suerte que, con egoísmo de padre y de viejo, Pleberio incluye el destino de su hija en el suyo, pues no logra concebirlo sino como desenlace de su propia vida. La evocación de sus afanes, probablemente sugerida por Petrarca, *De remediis utriusque fortunæ*, I, 90, es una muestra soberbia de cómo Rojas ha recreado dramáticamente sus materiales. El diálogo de Petrarca es una prolija enumeración de las previsiones y trabajos tras los cuales el necio se dispone a gozar de su prosperidad, sin reparar en lo breve de la vida y lo tornadizo de la fortuna. Muy lejos de estas trivialidades doctrinales, Rojas enumera, con evidente intención engrandecedora (Pleberio ha edificado torres y fabricado naves; el personaje de Petrarca construye su casa y carga sus mercaderías en naves), sólo cuatro trabajos, semejantes aunque no idénticos a los de Petrarca, y no para acentuar la engañosa seguridad en que vivía Pleberio, sino para acentuar cómo su vida toda giraba en torno de Melibea (XXI, 217 y sig.):

¡O duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué nauíos?²

² Cejador señaló la fuente en su edición con este comentario: “Imitado de Petrarca, *De remed.*, I, 90, aunque más breve por no ser prolijo”. Para facilitar el cotejo transcribo el comienzo del diálogo en cuestión, *De tranquillo statu*, hasta el párrafo que más se acerca a la enumeración de Pleberio: *Gaudium — Rebus rite compositis tranquillus ago. Ratio — Scilicet ut tua nauis fluctibus maris, sic animus uitæ curis explicitus, portum attingit laborum ac terrorum, sed non ita est: nunc, nunc maxime metuendum; nescis quod res hominum non stant; qui uolubili in rota sedet altior, is proximus est ruinæ. Gaudium — Optato eunt omnia. Ratio — Bene ais eunt omnia, nihil enim manet. Ante ergo quam felix uideare, spei forte aliquis, post locus est metui, ad extremum luctui, gaudio autem nunquam; gaudium loquor uerum, donec ad uera et stabiliora bona peruentum sit. Gaudium — Rebus prouisis humanitus conquiesco. Ratio — Summa rerum humanarum labor et mæror: in his igitur requiescis? Durum caput et lodice ferrea et spinoso recubans puluinari. Gaudium — Opipare prouisa sunt omnia. Ratio — Expectata puto mercium nauis applicuit, periculum euasisti, extruxisti domum, exarasti aruum, putasti uineam, rigasti prata, compegisti aream, inseuisti arbores, effodisti riuos, texuisti sepem, columbarium erexisti, misisti greges in pascua, apes in aluearia, sementem in sulcos, nouas merces in maria, tuto loco collocatum fenus, plena arcula, diues aula, cultus thalamus, referta horrea, spumans penu, prouisa dos filix, coniugium nato, empta populi gratia blando ambitu, parta suffragia, pronum ad te opibus summis atque honoribus stratum iter, o felicem, restat ut gaudeas. Hæc, ni fallor, conclusio tua est; mea uero longe alia: restat ut moriari . . .* La diferencia es tan radical que no comprendo cómo Gilman, *The art of “La Celestina”*, págs. 176 y sig., ha podido identificar al ascético Pleberio con el Gozo petrarquesco: “Pleberio, a pesar de toda la virtud que en un principio podemos suponerle,

Las palabras siguientes, en que Pleberio no reconoce a la Fortuna, “ministra e mayordoma de los temporales bienes”, jurisdicción sobre la vida, se desvían por entero de Petrarca —quien específicamente incluye la muerte de hijos entre los golpes de la adversa Fortuna—, a fin de subrayar el amor paternal de Pleberio, que de buena gana hubiese rescatado con los “grandes heredamientos” su “florida planta”.

Como queda indicado (*El lugar*, n. 10), las actividades de Pleberio no cuadran muy bien a un magnate castellano, mientras faltan las que serían típicas, como por ejemplo, vida de guerra y de corte. No pienso que esta disparidad emane de que Rojas plagió distraídamente el capítulo de Petrarca, sino de que se propuso despojar al personaje de todo atuendo circunstancial, ligado a tal o cual región o casta, y erigirle, cuando pronuncia la peroración, en ejemplar de validez humana universal. Por esa dualidad, peculiar a su concepción, se funde en Pleberio, más que en ningún otro personaje, lo individual con lo que, por elemental, es universal y supera asombrosamente convenciones literarias y sociales que gozaban de pleno vigor en su época y aún mucho después. No puede menos de llamar la atención lo moderno (o, con menos soberbia, lo no convencional, lo eterna y esencialmente humano) de semejante concepción del bondadoso padre, deshecho por la desgracia que deja en soledad su vejez, indignado contra la Fortuna, el Mundo y el Amor³ que le han quitado la hija, pero

tiene excesiva confianza en la seguridad material (y Rojas destaca esto claramente). Ha apuntalado su vejez con riquezas y provisiones y, hasta la muerte de Melibea, ha gozado del engañoso bienestar que Petrarca describe en el ensayo titulado *De tranquillo statu . . .*. No sólo Rojas no destaca en ninguna parte que Pleberio tenga o haya tenido excesiva confianza en su seguridad material, sino que en el acto XVI, 155 y sig., el “interpolador” pone en su boca consideraciones sobre lo fugitivo de la vida, tomadas de las *Epistolæ familiares* de Petrarca, y muy semejantes a las que la Razón pronuncia en el citado diálogo. En lo que Pleberio ha confiado excesivamente, según declara, XXI, 225, es en sus defensas contra el Amor, no en su prosperidad material. El juicio de Gaspar de Barth, pág. **4, sobre Pleberio (*Pleberius quomodo uixerit facile suo ipse ultimo sermone post fatum unicæ filiæ demonstrat*) no se refiere a su culpabilidad en general (Bataillon, “Gaspar von Barth . . .”, pág. 332), sino a su religión, pues con dicho juicio acaba el párrafo consagrado a subrayar (bastante incomprensivamente: cf. *Calisto*, n. 11) la impiedad de todos los personajes de la *Tragicomedia*. De las palabras *post fatum unicæ filiæ* podría colegirse que lo que escandalizaba a Barth era que la muerte de Melibea no arrancase a Pleberio manifestaciones de resignación sumisa a la Providencia ni lamentos ortodoxos sobre la pérdida del alma de su hija, y que en ello se basase para presumir idéntica falta de ortodoxia religiosa durante la vida anterior del personaje.

³ Tal es el tema del soliloquio, cuyo desarrollo difiere extrañamente del orden lógico, habitual en los monólogos de la *Tragicomedia*. Después de considerar el caso de su hija y de apostrofar a su mujer y a sí mismo (XXI, 216 y sigs.), Pleberio lanza a la Fortuna reproches, con el consabido reflejo del *Laberinto* de Juan de Mena (XXI, 218). Luego dirige contra el Mundo una invectiva donde sobre Mena predomina Petrarca, más alguna reminiscencia del *Diálogo entre el Amor, el viejo y la hermosa*, c. 1, atribuido a Rodrigo Cota, las *Coplas*, c. 13, de Jorge Manrique, y el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, c. 40, de Cota (XXI, 219 y sigs.). Sigue la reflexión de que el Mundo, pretextando “que es alivio a los miseros como yo tener compañeros de pena”, hace mal a todos (XXI, 221), reflexión a todas luces impertinente o, cuando menos, expresada con torpeza, ya que la contradicen las palabras inmediatas. “Pues, desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!” Este lamento constituye, en cambio una transición importante, glosada sucesivamente en dos sentidos

sin reproche contra ella, con la comprensión total que ella suponía al dirigirle su confesión, inusualmente franca, y sin una palabra sobre la pérdida de su honor y la condenación de su alma. Más notable todavía que en el joven Calisto, a quien ciegan egoísmo y pasión, es la ausencia del sentido de la honra en el anciano Pleberio, que en ello se opone a la tradición literaria y a la realidad contemporánea, y el tono ascético, pero nada devoto, de sus palabras, aquí y al comienzo del acto XVI, realzado por instantes con las más amargas resonancias del Antiguo Testamento.⁴ Es verosímil que el hecho de ser Rojas con-

distintos. Primero, en el de no hallar Pleberio casos comparables con el suyo entre cuantos ofrecen las *Epistolæ familiares* de Petrarca (XXI, 221 y sigs.) y segundo, en el de no tener más la compañía de su hija, cuya ausencia deplora con palabras que, por lo sencillas y directas, concuerdan íntimamente con el "¡qué solo estoy!": "¿Qué haré quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta que tú me hazes?" (XXI, 223). Sin respetar la ilación, se intercala aquí un ejemplo petrarquesco más, análogo a los ya enumerados, pero con la peculiaridad de traer a remolque al Amor como causa de la muerte de Melibea (XXI, 223 y sig.). Lo curioso es que, en lugar de continuar en esta dirección, Pleberio vuelve a sus reproches contra el Mundo y a sus quejas de soledad, y sólo después de éstas se lanza de lleno a la invectiva contra el Amor (XXI, 224 y sigs.). Dicha invectiva, como la pronunciada contra el Mundo, también se apoya en Petrarca y se adorna con recuerdos de Juan de Mena y del *Diálogo*, cs. 23 y 24, atribuido a Rodrigo Cota. Pleberio concluye recapitulando su queja contra el Mundo (con un último eco de Mena: cf. Castro Guisasa, pág. 165), contra el Amor y acerca de su propia suerte, que lamenta en sentidas interrogaciones anafóricas, para acabar en la nota ya preludiada de la soledad en la vejez (XXI, 227): "¿Por qué me dexaste quando yo te había de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste e solo *in hac lachrymarum ualle*?" La estructura zigzagante de la peroración de Pleberio, los ejemplos, que a veces cortan el hilo de su discurso, y casi todo el ataque petrarquesco contra el Mundo, tomado del mismo libro que inspira las reflexiones del personaje en el añadido acto XVI, parecerían indicar que el final de *La Celestina* fue interpolado, por así decirlo, desde la primera edición. En otros términos: parecerían indicar que se desenchajó su primitiva estructura para amplificarla con ejemplos y sentencias de Petrarca, en forma bastante parecida a la que es dable observar en el conjuero de Celestina y en el último monólogo de Melibea en la edición de 1502. Tal procedimiento, ya visible en la *Comedia*, apunta a un modo de trabajar "en taller", conforme al cual Rojas no tenía empacho en admitir dentro de las líneas fundamentales de su obra la ampliificación no siempre afortunada para nuestro gusto; cf. *Introducción*, n. 9.

⁴ Para Garrido Pallardó, *Los problemas...*, págs. 60 y 84, la falta de sentido de la honra y de su defensa sanguinaria son, por supuesto, patente de judaísmo en Pleberio; para mí son manifestaciones de la crítica de Fernando de Rojas al concepto vulgar de la honra, crítica natural en un converso que, precisamente por no pertenecer de raíz a la sociedad cristiana, juzga con independencia sus convencionalismos y flaquezas. Al no dar por sentadas las valoraciones de su medio, Rojas hubo de advertir que el sentido de la honra (no incongruente en el Pleberio del acto XVI, 156 y sig., atento a su preeminencia social), era incongruente en el planteo básicamente humano de Pleberio como padre, adoptado en los dos últimos actos. La contraprueba es que no falta en la *Tragicomedia* el padre protector de la honra de su hija, pero no conforme al módulo de la convención social castellana, antes bien caracterizado satíricamente: es el "padre de la desposada" que busca afanosamente a Celestina para que, a precio de oro, remedie la averiada doncellez de la hija con quien trafica (VII, 259). A fin de justipreciar la extraordinaria originalidad de Rojas en ambos casos, téngase en cuenta que tanto la comedia romana y medieval como la del Siglo de Oro admiten a la madre que, por miseria o codicia, consiente en la infamia de su hija, nunca al padre, siendo tan rigurosa esta convención que Lope la observa en *La Dorotea*, aunque en sus relaciones con Elena Osorio había intervenido activamente el padre de ella, Jerónimo Ve-

verso haya contribuido a hacerle posible creación tan divergente de cuanto ofrece la literatura española; en la obra de arte en sí, esas dos notas negativas condicen a maravilla con la calidad elemental de padre con que entra en escena Pleberio en el acto XII, y con el valor universal de la desengañada lección que cierra la *Tragicomedia*.

lázquez. Otros aspectos de la crítica al concepto vulgar de la honra asoman en la conducta de Calisto (cf. *Calisto*, pág. 350 y sigs.), y sobre todo en la ironía de mostrar a Celestina y sus acólitos muy celosos de su pundonor (cf. *Celestina*, págs. 511 y sigs., 514 y sig.; *Las mochas*, pág. 664; *Centurio*, págs. 693 y sig.). Por añadidura, cree Garrido Pallardó, págs. 81 y 84, que Pleberio no venga su honra a estocadas porque siendo converso, era "indefenso por definición". No hay tal: las armas, vedadas al judío en la sociedad cristiana, nunca estuvieron vedadas al cristiano nuevo; baste recordar a dos aguerridos conquistadores: Rodrigo de Cepeda, el hermano predilecto de Santa Teresa, en el Río de la Plata, y Luis de Carvajal el Viejo en México, o al judaizante Daniel de Barrios, capitán y poeta. Precisamente el converso Alonso de Cartagena, que en su *Defensorium unitatis christianæ*, II, 20 (ed. P. M. Alonso, Madrid, 1933, págs. 215 y sigs.) defiende a los conversos a costa de sus antiguos correligionarios, olvida muy a propósito que las armas estaban prohibidas a los judíos, y destaca el valor militar de los cristianos nuevos, que atribuye a la eficacia del bautismo. Por su parte, Serrano Poncela, "El secreto de Melibea", pág. 507, indica como rasgos judaicos de Pleberio, revelados en su peroración, el "orgullo del linaje, amor a las riquezas adquiridas por el trabajo cotidiano, resignación ante el sufrimiento, desdén por lo mundano, apoyo en la cálida confortación de los Patriarcas, y ausencia de ternura, de lágrimas, de misericordia cristiana". Aparte el más que discutible judaísmo de esos rasgos, nótese que no hay en todo el acto XXI la más leve alusión a "orgullo del linaje", que el "amor a las riquezas" es incompatible con el "desdén por lo mundano" e incompatible también con el deseo de Pleberio de perder todos sus bienes y conservar a su hija (XXI, 218). Halla el Señor Serrano Poncela, pág. 508, sabor judaico en la comparación del mundo con una "engañoso feria" (XXI, 218): ¿serán, pues, judíos John Bunyan y William Makepeace Thackeray, que han elaborado el concepto de "feria de vanidad"? En cuanto a "la cálida confortación de los Patriarcas" no comprendo en qué consista, ya que Pleberio no menciona un solo Patriarca, y los personajes bíblicos que menciona son muy inferiores en número a los no bíblicos. El prejuicio fanático del Señor Serrano Poncela le ciega hasta el punto de reprochar a las palabras de Pleberio "ausencia de ternura, de lágrimas" (cf. XXI, pág. 216; "porque no lloro yo solo . . . , ayúdame a llorar", págs. 220, 223, y la última frase de la *Tragicomedia: in hac lachrymarum ualle*), en lo cual pocos lectores de *La Celestina* le acompañarán. Si Pleberio, anegado en su dolor, es para el citado crítico ejemplo de la "seca y dura resignación del espíritu hebraico" (pág. 510), ¿cuánto más hebraico será Tomás Orozco, el de *Realidad* de Pérez Galdós, que en situación comparable a la de Pleberio se sobrepone estoicamente a su dolor y se refugia en su soledad y grandeza moral? No vale la pena discutir el paralelo (!) entre la desesperación de Pleberio por la muerte lamentable de su hija y la resignación de Jorge Manrique por la muerte ejemplar de su padre (pág. 508), ni la interpretación del reproche de Pleberio al Amor (XXXI, 225: "No pensé que tomauas en los hijos la venganza de los padres") como la confesión del converso que reconoce en la muerte de Melibea el castigo de su apostasía (pág. 510). Pocas veces el biografismo sensacionalista ha fantaseado con más irresponsabilidad sobre una obra de arte.

En cuanto a reminiscencias bíblicas, cf. XX, 216 y sig.: "¡O gentes que venís a mi dolor! ¡O amigos e señores, ayúdame a sentir mi pena!", y el ritmo de Trenos, I, 12: *O uos omnes qui transitis per uiam, attendite et uidete si est dolor sicut dolor meus!* (cf. I, 39: "¿Qué dolor puede ser tal / que se yguale con mi mal?" y XX, 204: "¿Qué dolor puede ser que yguale con ver yo el tuyo?", y lo dicho en *La geminación*, pág. 266 y sig. sobre el contraste caracterizador del padre y del amante), 217: "Cuanto tiempo me dexare solo después de ti, fálteme la vida, pues me faltó tu compañía", y Salmos, CXXXVII, 5: *Si oblitus fuero tui, Ierusalem, obliuioni detur dextera mea* (nótese el juego de repeticiones: "fálteme . . . pues

ANTECEDENTES

Rojas no pudo encontrar en la comedia romana ni siquiera el germen remoto de su Pleberio. El *durus pater* de la Comedia Nueva domina en la escena terenciana (salvo Mición en los *Adelphæ*, ya que la obra versa sobre el contraste entre el padre demasiado adusto y el demasiado indulgente). Además, y lo mismo vale para Plauto, el *durus pater* es el padre del enamorado; el padre de la amada aparece con menor frecuencia y como personaje secundario (*Pænulus*, *Andria*, *Hecyra*). Como siempre, Plauto presenta mayor variedad: hay un grupo de padres sentimentales en busca de sus hijos que, por algún triste azar, han perdido hace tiempo (*Captiui*, *Epidicus*, *Pænulus*, *Rudens*); en el *Trinummus*, Cármides padece toda suerte de fortunas de mar y tierra para allegar riquezas para sus hijos. Ciertos padres están concebidos caricaturescamente (*Aulularia*, *Menæchmi*, *Persa*, *Stichus*). Una singular predilección de Plauto es la del padre libertino, rival o paniaguado de su hijo (*Asinaria*, *Bacchides*, *Casina*, *Mercator*) y, por lo demás, Plauto no puede resistirse a endosar frialdades y procacidades aun a los padres afligidos (*Captiui*, vs. 158 y sigs.; *Rudens*, 894 y sigs.). La rara vez que subraya la dignidad moral de la heroína, parece empeñado en contraponerla a la degradación del padre: la honesta y graciosa Doncella del *Persa* es hija del Parásito, que la empeña en una venta simulada para favorecer una estafa de sus compinches, y las admirables matronas del *Stichus* reciben de su indecente padre el consejo de abreviar su fidelidad conyugal.

Entre las comedias elegíacas destaca la *Alda* por ser la única, que yo sepa, en elaborar el carácter del padre no sólo con cierto detenimiento sino también con la dignidad de que carecen los demás personajes. El autor le muestra afligido junto al lecho de su mujer moribunda, quien le encomienda la hija recién nacida. Apenado por la pérdida, alegre por el nacimiento, poco a poco concentra en la hermosa niña todo su afecto, y la educa y vigila cuidadosamente. Por desgracia, este bonito comienzo queda trunco; el autor pasa a ocuparse en

me faltó" y *Si oblitus fuero... obliuioni detur*). 226: "Bienaventurados los que no conociste o de los que no te curaste" y Salmos, I, 1: *Beatus uir qui non abiit in consilium impiorum et in uia peccatorum non stetit*. 227: *in hac lachrymarum ualle*, y Salmos, LXXXIV, 6: *in ualle lachrymarum*; Rojas reproduce la forma que la frase tiene la oración *Salve Regina*: *Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lachrymarum ualle*. Gómez Manrique había empleado la expresión, romanceándola, en las consideraciones con que la madre de Garcilaso se resigna a su muerte (*Defunción del noble cauallero Garcilaso de la Vega*, en *Cancionero castellano del siglo XV*, núm. 346, c. 33f); las *Coplas de Mingo Revulgo* la insertan en latín como verso último de toda la composición. "Valle de lágrimas" ocurre como designación ascética del mundo en la literatura hebraicoespañola coetánea de Rojas; por ejemplo, en la *Vera de Judá* de Salomón ibn Verga (B. Halper, *Post-biblical Hebrew literature*, Filadelfia, 1921, pág. 228), y como expresión del sufrimiento de los judíos en el mundo, en el libro titulado precisamente *Valle de lágrimas* de Yosef ha-Cohen. James Mabbe agrega a las palabras latinas de Pleberio no sólo la traducción, sino también el otro valle de los Salmos, XXIII, 4: *all alone in hac lachrymarum ualle, in this vaile of teares, and shadow of death*.

la pasión del joven Pirro quien, ayudado sobre todo de la estúpida inocencia de Alda, satisface su apetito. Ante su deshonra, el padre prorrumpie en amargos tópicos misóginos, hasta que Pirro se presenta espontáneamente a evitar el escándalo y dar desenlace feliz a la obrilla.

Una peculiaridad de la comedia humanística es su predilección por mostrar a padre e hija en relación hostil: la *Comœdia sine nomine* pinta con impávida simpatía artística al padre incestuoso de quien huye la heroína; de las comedias del irreverente Frulovisi, la *Emporia* brinda al padre patricio que por tacañería no casa a la hija, enamorada del plebeyo pendenciero, y debe aguantar las verdades de la una y la paliza del otro; el *Symmachus* contrapone el padre usurero y rudo, a quien la hija se le escapa de casa tras robarle sus caudales, y el vejete lacrimoso y sentimental, padre del protagonista, y la *Oratoria* exhibe al padre truculento, suspicaz de la devoción de la hija intachable, a quien se propone casar por fuerza. En la *Philogenia*, la heroína escuda su fragilidad en la negligencia de sus padres en casarla; en contraste, el acto XVI de *La Celestina* presenta a los padres desvelándose por concertar las bodas de la hija, y no advirtiendo el irónico retraso de sus desvelos, mientras Melibea, sin excusa para su pecado, trata de ocultarlo con ruidosa profesión de amor. Cuando después del coloquio a la ventana, Filogenia se marcha con su seductor, su madre oye ruido y se levanta para averiguar la causa. Advertida la ausencia de la muchacha, su padre reniega de ella pero, ante la defensa de su mujer, decide indagar lo sucedido y, aunque de hecho estos personajes no reaparecen, más adelante vuelve a hablar de sus pesquisas. Muy posiblemente derive de esta escena la primera actuación de Pleberio, que percibe “bullicio en el retraymiento de Melibea” y alza la voz para averiguar la causa, pero en el mismo préstamo se perfila la rara originalidad de la *Tragicomedia*: la *Philogenia* opone convencionalmente la madre solícita y defensora al padre, más amante de su honra que de su hija; en *La Celestina*, el padre es quien primero se alarma por el bullicio entreoído, quien no querría casar a Melibea sin consultarla, quien se levanta a darle consuelo, quien no le reprocha el deshonor que ella misma ha confesado. Una curiosa matización del tipo del padre corriente en la comedia humanística se halla en la *Ætheria*: Caridemo adora a su hija (vs. 297 y sigs., 678 y sigs.), y sus afanes por hallarle dote ocupan buen espacio en la obra; pero, con mezcla muy sutil de cariño y de egoísmo, se obstina en casarla contra su voluntad con el viejo Páurea, noble venido a menos, para satisfacer su propia vanidad social. En su concepción del padre, como en otros aspectos, la comedia humanística vale más por la novedad del enfoque que por el acierto de la ejecución, y por eso pudo actuar eficazmente como estímulo, no como modelo, para la concepción no convencional de Pleberio en la *Tragicomedia*.

Otro curioso precedente, sobre todo para el dramático conflicto del acto XVI, es el pasaje del *Libro de buen amor*, cs. 394-397, señalado por Castro Guisasola, pág. 153, ya que, por sucinta que sea en él la oposición entre padre e hija, contiene todas las notas esenciales de la situación de *La Celestina*: la ternura del padre (“Tyene ome su fija de corazón amada”), su solicitud (“encerrada e guardada e con vyçios criada”), su anhelo de procurar a su hija bodas honrosas (“coydan se la cassar como las otras gentes, / porque se onrren della

su padre e sus parientes”), la belleza y posición de la hija (“loçana e fermosa, de muchos deseada”), su amorío (“Tú [Amor] le rruyes a la oreja e das le mal consejo, / que faga tu mandado e siga tu trebejo; . . . ssy oy cassar la quieren, cras de otro se enamora”) y obstinación (“como mula camursia aguza rostros e dientes, / remeçe la cabeça, a mal seso tiene mientes”) y, sobre todo, la ilusión y el desengaño paternos (“do coyda algo en ella [tener, non] ñene nada”). Claro que este notable pasaje no es más que el guión rudimentario y abstracto de la magnífica realización de *La Celestina*. Juan Ruiz se limita a escribir, en la invectiva teórica que endereza a don Amor, una ilustración típica de sus funestas consecuencias en el seno de la familia. *La Celestina* ha transmutado ese caso ejemplar en un drama humano concreto, cuyos personajes conocemos de cerca: oímos en el acto XVI la violenta reacción de la hija enamorada, percibimos con qué irónico destiempo procede el ansia de los padres por casarla, sentimos la amargura del desengaño al oír el comentario, entre compadecido y burlón, de la criada confidente (XVI, 157 y sig.), y nos apiadamos doblemente de los padres, tan vulnerables en su confiado cariño. Si las citadas coplas del *Libro de buen amor* fueron de veras el punto de partida para la concepción de Pleberio, particularmente en el acto XVI, rara vez ha sido otórgado a un paradigma abstracto tan cálida humanización dramática.

La actitud de Pleberio, toda afecto e intimidad, contrasta con la del rey Lisuarte en el *Amadís*. Lisuarte puede alegar como evasiva el derecho de Oriana a escoger marido a su gusto (II, 4), pero de hecho la trata como pieza en el juego empeñado por su imprudencia (I, 29 y 34: aventura del manto y la corona) o por su ambición (III, 14 y sigs.: la otorga en casamiento al Emperador de Roma). Quizá haya sido Montalvo quien, a la zaga de la novela sentimental, se complació en situar a la fiel enamorada entre el padre inexorable y la madre enternecida (III, 18 y 19). Pues en la novela sentimental, los padres, en su papel de soberanos justicieros, acallan la voz de la naturaleza, desoyen la intercesión de la madre y castigan ejemplarmente a las hijas enamoradas: así en las novelas de Fernando de la Torre, en *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores y en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. A decir verdad, tanto este planteo como el comienzo de la *Alda* —la hija huérfana de madre, y el padre que no puede impedir el acceso del seductor— saben a motivos muy repetidos del cuento popular: la figura de Pleberio es la refutación del artista moderno al viejo esquema tradicional.⁵

⁵ No creo que tengan fundamento las relaciones entre el planto de Pleberio y el de los padres del santo en la leyenda de San Alejo, que sospecha Margarete Rösler, “Beziehungen der *Celestina* zur Alexiuslegende”, en *Zeitschrift für romanische Philologie*, LVIII (1938), 365 y sigs. En principio, tales relaciones son difíciles de concebir; la autora misma descarta la posibilidad de que Rojas se base en los *Acta sanctorum* o en el poema francés, observa que todas las versiones españolas de la leyenda son posteriores a *La Celestina*, y colige que las únicas fuentes posibles son las versiones latinas, en muchas de las cuales la madre dice: *Quis dabit oculis meis fontem lachrymarum?* M. Rösler se pregunta si esta frase habrá sugerido el “valle de lágrimas”, final que Rojas dejó en latín, lo mismo que el poeta francés, v. 625: la conjetura es ociosa pues, como se ha visto, las palabras latinas de Pleberio reproducen fielmente las de la *Salve*, y ya las *Coplas de Mingo Revulgo* las habían usado como final. El segundo argumento poco vale, puesto que toda la semejanza entre el final

IMITACIONES

Por empobrecida y convencional que sea la concepción de los protagonistas en las imitaciones, lo es incomparablemente más la del padre de la heroína, lo que resalta por el remedo bastante servil de su actuación. Así, salvo en la *Tragedia Policiana*, el padre entra en escena cuando la hija ya ha perdido su honra (*Penitencia de amor*, *Comedias Tidea*, *Tesorina*, *Eufrosina*, *Selvagia*) o, por lo menos, cuando ya se inclina a su galán (*Comedias Vidriana* y *Florinea*). La *Comedia Vidriana*, vs. 1915 y sigs. y 2015 y sigs., y la *Selvagia*, págs. 252 y sigs., presentan al padre en coloquio con la madre, disponiendo el casamiento de la hija, cuya pureza y obediencia descuentan, a imitación obvia del acto XVI,

de *La Celestina* y del *Saint Alexis* está en acabar en latín: *En ipse verbe: sin dimes Pater noster*. También cree M. Rösler que de una versión latina (*Vos autem, seniores mihi dilectissimi, flete mecum et adiutate me in orationibus uestris*) reflejada en los vs. 461 y sig. del poema (*Seignour de Rome, pour amour Deu, mercit! / Adiez m'a plaindre le duel de mon ami*) derivan las palabras de Pleberio (XXI, 216): "Aiudame a llorar nuestra llagada postremería. ¡O gentes que venís a mi dolor, o amigos e señores, aiuda me a sentir mi pena!" ya que, hallándose Pleberio a solas con su mujer, únicamente por empleo mecánico de fuentes puede pronunciar tal llamado. A mi ver, Cejador ha interpretado con acierto el primer imperativo como un singular dirigido a Alisa ("ayúdame") y el segundo como un plural ("ayudáme") en concordancia con "gentes", "amigos e señores". El sujeto plural bien puede ser una acotación para indicar que amigos, familiares y criados han acudido al duelo de los padres, a la vez que una sugestiva reminiscencia del versículo más célebre de los Trenos de Jeremías, que la Iglesia cristiana aplicó al duelo de María. Según la misma autora, la queja (XXI, 216): "Crueldad sería que viua yo sobre ti. Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veynte. Turbóse la orden del morir..." se remonta a una versión de la leyenda de San Alejo: *Quis mihi tribueret ut ego morerer pro te et tu uiueres super me?* La fuente inmediata, señalada por Cejador, es la *Cárcel de amor*, donde la madre de Leriano reprocha a la Muerte (pág. 210): "Sin ley y sin orden te riges. Más razón auía para que conseruases los veynte años del hijo moço que para que dexases los sesenta de la vieja madre"; por lo demás, el concepto surge espontáneamente en un viejo al lamentar la muerte de un joven (cf. L. C. Arlington-H. Acton, *Famous Chinese plays*, Peiping, 1937, pág. 98); para la diferente actuación de padre y madre al final de *La Celestina* frente a la actuación idéntica en la leyenda y en el poema *Saint Alexis*, cf. *La geminación*, pág. 266. No son más sólidos los demás contactos indicados. Erich von Richthofen, "Alfonso Martínez de Toledo und sein Arcipreste de Talavera" (en la misma revista, LXI, 1941, 524) aprueba las conclusiones de M. Rösler, y además descubre relación entre *La Celestina*, XXI, 224 y sigs. ("¡O amor, amor! Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjectos... ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conuiene? Si amor fuesses, amarías a tus siruientes, etc.") y el *Corbacho*, Prólogo (ed. Simpson, pág. 6: "Vno de los vsados pecados es el amor desordenado e especialmente de las mugeres, por do se siguen discordias, omezillos, muertes, escándalos, guerras e perdiciones de bienes, e avn perdición de las personas, e mucho más peor, perdición de las tristes de las ánimas por el abominable carnal pecado con amor junto desordenado"). Como antecedente de los últimos apóstrofes e interrogaciones (XXI, 227), Richthofen apunta el capítulo del *Corbacho*, I, 24, según el cual, el loco amor incita al asesinato de parientes, y cuenta entre otros, el caso de una mujer de Barcelona que mató a su padre para favorecer a su amante, y también el título "Cómo el que ama aborresce padre e madre, parientes, amigos" del capítulo I, 5, repetido con variante en el texto (pág. 23): como se ve, en todos los casos la referencia no puede ser más impertinente.

pero sin el realce trágico de la reacción simultánea de la enamorada. En la *Comedia Vidriana*, a pesar de que el coloquio sigue bastante rastreramente a su modelo, el padre no muestra el bondadoso miramiento por la voluntad de su hija que singulariza a Pleberio y, ante la negativa de la doncella, impone su alternativa de tomar marido o meterse monja. En la *Comedia Selvagia*, la resolución de casar a la hija por consideración de lo instable de la vida humana, esto es, para asegurar su felicidad, se transforma en cuidado de la honra, tan suspicaz como egoísta, según subraya la respuesta de la madre (págs. 255 y sig.). Como era de imaginar, la peroración de Pleberio ha sido asiduamente repetida (por dos personajes distintos en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 264 y sig. y 266 y sigs., y en la *Tragedia Policiana*, 58a y 59ab), hasta en varias imitaciones de desenlace feliz (*Comedia Ymeneia*, V, vs. 253 y sigs.; *Comedia Tideia*, vs. 2058 y sigs.; *Comedia Tesorina*, vs. 2272 y sigs.; *Comedia Eufrosina*, págs. 325 y sigs.): en rigor ha resultado muy difícil de imitar. La lamentación de Eugenia, madre de Roselia, es un trozo retórico de quita y pon; la de Eubulo, ayo de Lisandro, abunda en detalles personales, pero la larguísima diatriba contra el Amor, que ensarta ejemplos desde David a Alfonso el Sabio, y opiniones desde Salomón a Petrarca, hace parecer breve y leve la erudición del original. La *Tragedia Policiana* reduce las quejas del padre a una sola, bastante concisa y sentida, contra el amor; lo que artísticamente la anula es que en la escena inmediata anterior, la criada casquivana pronuncia una queja muy semejante. En la *Comedia Ymeneia* el ascetismo de Pleberio se refleja un poco grotescamente en las palabras con que el nada ascético Marqués consuela a su hermana al verse en precisión de degollarla. Rifeo, en la *Comedia Tideia*, desahoga el pesar por la huida de Faustina con apóstrofes al mundo y a la vejez, que remata deseando no haber tenido la hija que antes pidió con oraciones; lo cual es zafio remedo de las frases en que Pleberio desea no haber nacido para no ver la muerte de Melibea (XXI, 227); por añadidura, con el mismo error de la *Tragedia Policiana*, aparece a poco la criada en idéntica postura de apóstrofe al mundo. En la *Comedia Tesorina*, Timbreo, al notar la desaparición de su hija, se encara con el "mundo malo" y acumula sobre la fugitiva improperios y ejemplos mitológicos. Como se ve, en las imitaciones los padres se muestran tanto o más pedantes que Pleberio y, por lo general, muy duros de corazón y muy atentos a su honra. También es frecuente que el planto final contenga rasgos de devoción ortodoxa (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *Comedia Tideia*; en la *Ymeneia*, V, vs. 191 y sig., 205 y sigs., el Marqués cuida de que su hermana se confiese antes de morir). Es significativo que dos imitaciones de desenlace trágico acaban, como el original, con unas palabras latinas, pero no bíblicas ni rituales, sino eruditas,⁶ y una y otra

⁶ La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* muestra su pujo humanístico al dar a Dios la apelación romana antigua de *Optimus Maximus*, mientras la *Tragedia Policiana* acaba con un pentámetro latino que la *Margarita poetica* de Alberto de Eyb atribuye a *Sapiens: Vt flos aut amnis hic mundus dicitur esse: / omnia prætereunt præter amare Deum*. Este mismo pentámetro rodea el escudo de armas esculpido en el espléndido portal de la Casa del Cordón, palacio de los Condestables en Burgos: véase H. L. Seaver, *The great revolt in Castile*, Boston, 1928, lámina frente a la pág. 26.

se apartan del "valle de lágrimas" para acogerse a Dios, cosa que Pleberio no hace. Y absolutamente ninguna imitación ha reflejado la actuación de Pleberio en el acto XII: evidentemente el gusto del siglo no simpatizaba con la representación escueta de lo biológicamente humano.

En varios imitadores la presentación del padre es tan distinta que implica un instructivo desacuerdo con el original. Jiménez de Urrea extrema la técnica de *La Celestina*, pues en su *Penitencia de amor*, Nertano, padre de Finoya, no aparece sino para el desenlace. Pero su temida intervención se sugiere antes con gradación bastante hábil: Finoya le recuerda cuando Darino se atreve a su decoro (pág. 53), y en la misma escena manifiesta su temor de que esté disimulando su ira para mejor engañarles (pág. 55). Al volver para la segunda cita, un criado previene a Darino que ha visto "muy triste a Nertano", pero el consejo de otro criado hace desechar el aviso (pág. 60). Al fin de la segunda entrevista, Finoya oye pisadas que se acercan y, mientras Darino porfía en disipar su temor, Nertano se presenta como juez ensañado, calderonianamente cuidadoso de mantener en secreto su deshonor, en tanto que los amantes se esfuerzan por recibir cada cual todo el castigo para eximir de pena al otro: el influjo notorio de *Grisel y Mirabella* y de *Cárcel de amor* prueba que Urrea hallaba más fácil la imitación del padre, inexorable vengador de su honra, propia de la novela sentimental, que la del padre diseñado con tan nueva penetración en *La Celestina*. Que es cabalmente lo que había de pasar con la comedia del Siglo de Oro.

La *Tragedia Policiana* que, en cuanto al lenguaje y situaciones, es tantas veces una taracea de *La Celestina*, ha querido arrimarse a su venerado modelo en la creación del padre anciano, amigo de prédicas y lamentos, pero a la vez ha tratado de justificarle conforme a la convención social de la época. Theophilón (nombre que apunta a su visible devoción) vive en perpetuo recelo de la fragilidad femenina en general y de la de su hija en particular. Por su parte, la joven muestra gran temor a su padre (págs. 30ab, 41b, 48ab), como Finoya, pero en marcado contraste con Melibea. Lejos de la conmovedora confianza de Pleberio, Theophilón, siempre en guardia, recomienda a su mujer y a dos criados fieles vigilar a su hija (47b); y es de suponer que percibe luego indicios que confirman sus sospechas, pues deplora su liviandad y, dividido entre el deseo de vengarse y el de evitar escándalo, trama con los criados el asesinato de la alcahueta (pág. 52b). Este asesinato a mansalva, que sin duda no chocaba a la moral del siglo XVI, subraya de rechazo cómo en *La Celestina* los móviles de conducta están mucho menos ligados a circunstancias históricas: la figura trágica de Pleberio, confiado en su hija, inquieto por ella en todo momento y sufriendo su terrible desdicha sin infligir mal a nadie, es incomparablemente más grande y universal. El lamento final de la *Policiana* sigue muy de cerca el del modelo, sin reparar en que Theophilón nada sabe en concreto del amor ni de la muerte de su hija.

El Bachiller Rodríguez Florián trazó con cierta novedad la relación entre padre e hija. Adoptó como tónica, por así decirlo, el padre solícito, sentencioso y confiado, que *La Celestina* le ofrecía en el acto XVI, pero decidió eliminar la nota trágica transformando a la heroína ciega y apasionada en una tibia

enamorada razonable. Ya queda dicho que la *Comedia Florinea* remeda la geminación del original multiplicado sin sentido unas mismas escenas; así, las actuaciones del padre de la heroína son tres, inspiradas todas en el acto XVI del modelo, sin contraste ni gradación: en las tres, con reflexiones generales sobre honra y vejez, propone a su hija casamiento, y ella le tiene a raya mediante profesiones de virtud y obediencia, ni del todo fingidas ni del todo sinceras. Con cierto efecto de ironía, las tres veces el padre alaba y aun riñe a su hija por demasiado devota y virtuosa (págs. 236a, 249a y sigs., 296b), pero a la par vigila su casa como Theophilón y no aprueba las visitas de la sospechosa Marcellia (págs. 249b y sig.). La joven mete en un saco honra y provecho a costa del decoro artístico de su padre quien, pintado como "sabio y sagaz" (295b), es en realidad engañado por hija, yerno, tercera y criados.

Muy distinta es la solución de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que se desentiende resueltamente del tipo de Pleberio. Dom Carlos das Póvoas ni es viejo ni ascético (pág. 288: va de caza; 329: tiene amores en el campo; 350: practica deportes); el autor insiste, como queda dicho a propósito de la motivación, en su linaje y riqueza, y también en su carácter suspicaz y violento (págs. 168, 170, 262, 321, 353). A diferencia de *La Celestina*, donde se pinta al padre como a un magnate temible y vigilante de su honra y luego, con el empeño de Rojas por eludir lo previsible y mecánico, el padre es bondadoso, iluso e inermes, aquí lo indicado se cumple: Dom Carlos entra en escena en el soliloquio del acto V (págs. 325 y sigs.), con ecos de la peroración de Pleberio en sus quejas contra Fortuna y Mundo y en su aderezo erudito, pero con tono enteramente distinto. Si Pleberio repasa sus trabajos por la aflicción de quedar sin heredera, Dom Carlos se reprocha como un error de conducta haber trabajado para una hija (págs. 325 y sigs. y 349). Eufrosina tiene remordimiento de dar mala vejez a su padre (pág. 248), pero Dom Carlos siente por ella más cólera que dolor, quiere castigarla, *metela freyra e deserdala* (pág. 328; luego cuenta las medidas que ha tomado contra ella, pág. 353) y, de puro airado, ni advierte la calaña del *Doutor* trapacero a quien consulta para ese fin (págs. 331 y sigs.). Pleberio no tiene una palabra de resentimiento contra Calisto (XXI, 226): Dom Carlos abraza la intención de hacer asesinar a Zelótipo (págs. 338, 339, 342). El desenlace feliz llega gracias a las muy cristianas razones del amigo Filotimo, a las que Dom Carlos no puede resistir, pero aun después de acallado el escrúpulo de la honra, su orgullo herido no se resigna al ruin casamiento (págs. 337 y 360), y Filotimo ha de inyectar nueva dosis de predicación cristiana para hacerle aceptar pacíficamente los hechos: edad, temple, resortes de conducta son todos distintos. Es Dom Carlos un personaje nuevo, concreta y coherentemente diseñado, como todos los de la *Eufrosina*, pero se aleja del patético planteo de Pleberio para acercarse al padre convencional de la comedia del Siglo de Oro o, mejor dicho, a lo que la opinión corriente del Siglo de Oro postulaba del padre.

En la *Comedia Ymeneá* y en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, que sustituyen al padre por el hermano de la heroína, aunque perdure la huella literal de Pleberio, la concepción es radicalmente distinta, y no sólo por la diferencia de edad y parentesco. Lo distinto estriba en que los hermanos son

meros instrumentos sanguinarios de honra, sin la menor atención ni afecto hacia sus hermanas, quienes o bien ni les recuerdan (Febea en la *Comedia Ymeneá*) o bien les recuerdan para maldecirles (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pág. 190). En la comedia de Torres Naharro, el Marqués, resuelto a degollar a su hermana por haber visto un galán a su reja, se entretiene en livianas aventuras, que Moratín y Lemcke suprimieron para salvar el decoro del personaje, pero que no debían de chocar al público, pues el hermano libertino y vengador no es raro en el teatro del Siglo de Oro. También vale la pena notar que, si en la *Ymeneá* el protagonista defiende su conducta no convencional de casarse sin terceros, se apresura a sancionar la del Marqués:

y él hazía como bueno,
y le fuera mal contado
si d'otro modo hiziera.

Esto es: en vida de Fernando de Rojas, la preocupación de la honra ahogaba los afectos familiares en el gusto de autores y lectores. Tanto más original aparece, por contraste, la concepción del padre en *La Celestina*.

ADAPTACIONES

De todos los personajes que intervienen en el *Interlude of Calisto and Melibea*, el padre es el que ha sufrido cambio más radical, simbolizado quizá en el cambio de nombre. Las notas de Pleberio, que Danio parece retener, han sido en verdad sistemáticamente modificadas para crear otra fisonomía. Así, su ternura para con Melibea está recíprocada con creces; no aparece realísticamente sobresaltado por el bullicio que ha oído en la cámara de su hija, sino advertido en sueños del peligro que está corriendo; la educación que le ha dado no apunta a “más aclarar su ingenio” (XX, 213) sino a proveerla de recias defensas morales:

*Alas! dear daughter, I taught you a lesson,
Which way ye should attain unto virtue:
That was every morning to say an orison,
Praying God for grace all vice to eschew.*

Danio recibe la confesión de Melibea sin comentar el riesgo que ha hecho correr a su honor, pero insistiendo en su plegaria y contrición con piedad muy evangélica, en todo divergente del ascetismo pesimista de Pleberio. Parecería (aunque no hay acotación) que, luego de asegurar a la arrepentida Melibea el perdón divino, Danio queda solo y recita la peroración. Es difícil imaginar “lecciones” más diferentes que las que la *Tragicomedia* y el *Interlude* desprenden de su respectivo argumento. Al caos y desolación que abruman a Pleberio, opone Danio, ufano de que, al fin de cuentas, su Melibea ha salido vencedora de la tentación, un programa social de educación de la juventud: padres y príncipes deben velar para que los jóvenes reciban instrucción religiosa y

aprendan un oficio, lo que evitará la pobreza y su resultado, la delincuencia. Recuérdese que no es ésta una moraleja pegadiza, sino muy probablemente el punto de partida para la génesis del *Interlude*: el deseo de ilustrar esa lección debió de decidir a algún discípulo de Vives a trasegar al inglés la fascinadora *Tragicomedia* neutralizando drásticamente su inmoralidad.

Los autores de la adaptación inglesa de 1707 han reducido a Pleberio a la categoría de personaje mudo —aparece una sola vez en escena, para el desenlace—, ajustándole de paso al esquema convencional del padre como celador tiránico de la honra de la familia, sin duda para dar algún color a la entrega de Melibea. Por eso han mantenido las alusiones de ella al honor paterno (IV, 179; XIV, 128), han suprimido las escenas de los actos XII, XVI y XX, que muestran al padre a luz tan humana, y han introducido la circunstancia nueva de las bodas impuestas (pág. 97):

MELIBEA. — *Another must To-morrow have my Hand:*

My Father thus commands, my Mother plays...

LUCRECIA. — *Indeed he's [Calisto] another Sort of a man*

than that Old Miserly Count your Father has pickt out for you...

La peroración filial, a cargo de la desenvuelta criada, se aleja tanto del amargo y desordenado planto de Pleberio como de la lección social de Danio. Aquí sí es el “rabo seco” de la fábula que, desentonando del cínico *wit* que campea en la obra, señala una por una la aplicación moral de los personajes: que el mozo galanteador escarmiente en Calisto, la tercera en Celestina, los sirvientes en Sempronio y Pármeno y, sobre todo, *the Chast and Charming Maid* en Melibea. Los padres han sido totalmente olvidados.

⁷ Sería tentador explicar esta diferencia como reflejo de la diferencia nacional —el sentimiento trágico del castellano Pleberio frente al activismo moral y optimista del inglés Danio—, pero es el caso que tan español y converso como Fernando de Rojas era Juan Luis Vives, cuya enseñanza preside a dicha adaptación: cf. estudio de Rosenbach en *Acotación*, n. 8. El influjo de Vives sobre el *Interlude* se confirma precisamente por un considerable número de coincidencias entre la exhortación de Danio y las reflexiones del tratado *De subuentione pauperum* del filósofo valenciano (acerca de la deuda de este tratado para con la tradición judía de la administración civil de la caridad, véase el sagaz comentario de A. Castro, *The structure of Spanish history*, Princeton, 1954, págs. 582-84): compárese con la recomendación de Danio a las doncellas de servir a Dios diariamente y a los padres de educar a su hijos en la virtud, tenerlos siempre ocupados y enseñarles oficio o profesión, las provisiones de Vives para educar expósitos, que incluyen instrucción religiosa, instrucción elemental y enseñanza de un oficio o profesión liberal. O el concepto de que las leyes debieran prevenir el mal más bien que castigarlo: *Alas! we make no laws, but punishment, / When men have offended. But laws evermore / Would be made to prevent the cause before* y *[magistratus] haud recte de gubernatione populi statuentes, ut qui solum se existiment praefectos litibus pecuniae aut criminibus censendis. Quam magis conueniat eos in hoc incumbere, quo pacto ciues bonos reddant, quam quemadmodum uel puniant malos uel coerceant. Quanto enim minus esset opus pœnis si recte esset prius illud curatum?* O el concepto de que la miseria es causa de delincuencia: *What is the cause, that there be so many / Thefts and robberies? It is because men be / Driven thereto by need and poverty* y *[Commoda si hæc fiant] furta, flagitia, latrocinia, cædes, capitalia scelera designabuntur pauciora, rariora lenocinia et ueneficia, quando quidem mitigabitur inopia, quæ primum ad uitia et turpes mores, tum ad hæc sollicitat ac impellit.*

Miranda Carnero, que en todo su trabajo se muestra apegado a las convenciones teatrales del siglo pasado, omite la intervención de Pleberio en los actos XII y XVI, abrevia mucho sus palabras en el XX (aunque luego se vale de él para entrecortar con apóstrofes e interrogaciones añadidas la confesión de Melibea) y resume la peroración del acto XXI, eliminando no sólo los ejemplos sino también la invectiva contra el Amor. De hecho, Miranda Carnero suprime a Pleberio como personaje de la *Tragicomedia*, manteniéndolo casi únicamente como recitante de la abreviada lección moral.

Achard, en cambio, amplía la actuación de Pleberio. Ya en lo que corresponde al comienzo del acto I, aparece como padre vigilante, y también altivo y dado a las pintorescas devociones que el adaptador francés siembra a manos llenas en su obra (pág. 47: *C'est jour de grand'vêpres du Saint-Office à l'hôpital de Santa-Cruz*). Antes de entrar Celestina en contacto con Melibea, hallamos las reflexiones ascéticas y el plan de casamiento del acto XVI (págs. 97 y sigs.), probablemente para subrayar desde el comienzo el amor de los padres. No obstante, estos añadidos y transposiciones han estropeado dos sutiles efectos del original: el contraste entre el Pleberio visto por los criados y Celestina —el que espera el lector de la novela sentimental, habituado al padre en papel de rey justiciero— y el bondadoso e incauto anciano que en realidad es; y la gradación entre alarma casi animal y desvelo social por la hija que correlaciona los episodios de los actos XII y XVI. Por lo demás, dichos episodios y sobre todo el primero han sufrido muy pocos retoques, lo que, en franco contraste con las imitaciones del Siglo de Oro, apunta a la acogida de lo biológico e irracional en el gusto literario del siglo xx; patente también en las notas sentimentales agregadas al planto del acto XXI (pág. 277: *Me petite! . . . O toi que j'ai bercée entre mes bras de chef!*). Para acelerar el desenlace, Achard suprime casi todo el acto XX, y con ello la presentación directa del cariño afanoso e ineficaz del padre. La peroración final mantiene todos sus temas, sólo eliminando la frondosa ejemplificación. En lugar de las quejas finales, Achard se trae un dominico que, crucifijo en mano, recita trivialidades tomadas en parte de las coplas de arte mayor agregadas en la edición de 1502, atropellando así, por su malhadado amor al "color local", el rasgo más personal y sombrío de Pleberio: su falta total de devoción al uso.⁸

La adaptación de José Ricardo Morales concuerda con la de 1707 en casi eliminar a Pleberio, ya que suprime las menciones de los actos I y IV, el episodio de los padres en el acto XII, su recuerdo en el XIV, todo el XVI y, única

⁸ Otro ejemplo flagrante es la frase en que Pleberio opone su concepción de Dios a la de Amor, que mata secuaces sobre los que no tiene potestad: "Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen". Achard traduce con ñoño optimismo: *Dieu ne détruit pas ce qu'il a créé*, y lo mismo P. Hartnoll: *A god would not kill his own creation*. La traducción de Simpson introduce, al parecer, una peregrina alusión a la vida eterna: *but God nourishes whom He kills*. La frase ha chocado también al Profesor Singleton, quien en su traducción, pág. 282, n. 119, advierte no obstante, con ejemplar probidad, que todos los textos y traducciones que ha consultado la corroboran, y aduce el "dicho antiguo, aún conservado por el vulgo andaluz: «Dios que los crió, Dios que los mate»" (A. Castro, *España en su historia*, Buenos Aires, 1948, pág. 637). En efecto, el dicho glosa claramente las palabras de Pleberio: sólo a Dios, que da la vida, compete quitarla.

entre las adaptaciones que conozco, omite también todo el acto XXI. La actuación del padre se reduce, pues, a la de interlocutor de Melibea en el muy abreviado acto XX, donde a último momento aparece como personaje nuevo y muy secundario (precisamente la falla que la adaptación de 1707 evita sustituyéndole a esta altura por Alisa, que ya ha intervenido antes). Subraya lo mezquino de su papel el hecho de que Melibea anuncia su decisión al malaventurado Pleberio sin tomarse el trabajo de explicarle los motivos: al adaptador le tiene más cuenta no cansar al público recapitulando lo ya representado que ceñirse estrictamente —como se ciñó Fernando de Rojas— a la lógica interna del drama y de cada personaje.

La actitud hispánica tradicional, literariamente moldeada por la comedia del Siglo de Oro, asoma en la adaptación de *La Celestina* de Álvaro Custodio, que suprime el personaje de la madre y acentúa la función del padre como defensor de la honra: así, en la escena correspondiente al acto IV, 178 y sig., Melibea piensa en acudir a su padre para que castigue a Celestina, y en la que corresponde a X, 53, encabeza su soliloquio de amor con las palabras: “Nada sospecha mi padre. ¡Oh, si él supiese cuán desacordado está el ánimo de su hija!...”. Además de conservar la escena del acto XII, la refleja en un pequeño incidente agregado a la entrevista de los amantes (“—¡Señora, señora! Que se oye bullicio en la cámara de tu padre. —¡Oh desventurada de mí! ¡Si mi padre supiese tu entrada aquí y nuestros amores!”), que destaca el terror de Melibea, mientras en el original, consumada su deshonra, Melibea expresa temor hacia su madre y piedad hacia su padre (XIV, 128). La supresión de casi todo el diálogo del acto XX, en que Custodio coincide con otros adaptadores, refuerza esta alteración, por quedar eliminadas las muestras de ternura e intimidad que allí despliega Pleberio. El planto, despojado de ejemplos, se reduce a la queja contra Mundo y Amor, lo que se justifica porque el modelo no ha deslindado claramente las órbitas de Fortuna y Mundo. También el planto de Pleberio revela una concepción más tradicional y austeramente hispánica que la del modelo, ya que Custodio ha desechado las notas de dolor individual, peculiares de Rojas (“Pues, desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!... ¿Qué haré cuando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas si te llamo?”), que quizá inspiraron a Shakespeare, *El rey Juan*, III, 4, conservando en cambio las imágenes de Mena, Manrique y sobre todo las de Petrarca (“¡Oh mundo, mundo!... me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras”, etc.), para realzar solemnemente el alcance universal de la lección.

Muy semejante a la de Morales y Custodio es la actitud de Escobar y Pérez de la Ossa: como el primero, suprimen las menciones del padre en los actos I, IV y XIV, y muestran a Melibea anunciándole su fatal decisión sin aclarar apenas la causa para quien, como Pleberio, no esté al cabo de lo sucedido. Al igual de Custodio, mantienen la intervención del padre en el acto XII pero, aparte prescindir del XVI, reducen a una sola frase su actuación en el XX y, sin reconocer el papel de Pleberio como portavoz de la lección de la *Tragicomedia*, sólo le conceden unas pocas líneas de queja, mientras distribuyen su

diatriba contra el mundo entre Alisa y un Coro cuya presencia y constitución queda sin explicar.

B. ALISA

La original concepción del padre de la heroína influye de rechazo en el carácter de la madre. La novela sentimental, que muestra al padre inexorable ante el yerro de Mirabella o de Laureola, contrapone esa dureza a la ternura con que la madre querría proteger a la enamorada. Siendo ya Pleberio todo ternura y conmiseración, cae el esquemático contraste: Alisa no es sino una variante de sus mismos sentimientos, pero variante en la que se acrisola el arte de la geminación individualizadora.

En efecto: si Pleberio entra en escena tarde, Alisa figura ya desde la primera visita de Celestina; si Pleberio no da muestras de devoción corriente, Alisa se adhiere a las prácticas normales (IV, 163); si el ascético y meditativo Pleberio proyecta casar a Belibea y se prueba a sí mismo, tras detenido examen, que su hija reúne todas las condiciones codiciables en una desposada, la orgullosa Alisa va más allá y proclama que apenas habrá en la ciudad quien la merezca (XVI, 157); si Pleberio, que ha cultivado el entendimiento de Melibea, cree que los padres deben dar a escoger marido a sus hijas, Alisa protesta que con ello no se hará más que escandalizar a la inocente doncella (XVI, 163); si Pleberio pronuncia su desolado lamento a la vista de la hija muerta, Alisa cae sobre ella sin palabras (XXI, 217).

Una diferencia curiosa entre padre y madre es que, en contraste con la representación literaria más corriente, hay en la relación de Alisa con su hija un atisbo de aspereza que falta por completo en la de Pleberio. Alisa, cuando vuelve a encontrarse con Celestina, amonesta a Melibea en tono grave (X, 68), lo que Pleberio nunca hace. Y Melibea, en su instante de arrepentimiento, reacciona con exacta correspondencia (XIV, 128):

¡O pecadora de ti, mi madre! Si de tal cosa fuesses sabidora, ¡cómo tomarías de grado tu muerte e me la darías a mí por fuerça! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quexosa de tus días! ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama e dado causa e lugar a quebrantar tu casa!

El temor de la enamorada al castigo corporal administrado por su madre parece ser un motivo popular que pasó a la literatura medieval,⁹ y que en este pasaje

⁹ Cf. los ejemplos siguientes, tomados de P. S. Allen, *Medieval Latin lyrics*, Chicago, 1931, págs. 272, 287 y sig.: *Hinc mater me uerberat, / hinc pater improperat . . . Sunt parentes mihi sæui; / mater longioris æui / irascetur pro re leui . . . Mater est inhumana; / regrediar, ni feriar / materna uirgula . . . Vel si sciret mea mater, / cum sit angue peior quater, / uirgis sum tributa.* Agréguese la pastorela en que la bella Aelis declara: *Sire, je n'os faire ami / por ma meire Perenelle, / ke sovent me bat le dos* (K. Bartsch, *Romances et pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles*, Leipzig, 1870, II, 3, vs. 31 y sigs.), y la comedia elegíaca *De nuncio sagaci*, v. 162, donde la doncella objeta a las instancias del mensajero: *Si mater sciret, manibus lacerata perirem*; el editor, A. Dain (*La "comédie"*

Rojas ennoblece con una reminiscencia de la caballeresca y sentimental *Estoria de dos amadores* (ver *Calisto*, n. 25), pero dentro de la *Tragicomedia* está en sutil acuerdo con el carácter de la madre, no vacilante y razonable, como el padre, sino tan arrogante e impulsiva como Melibea misma (acto XVI), e incapaz de sobreponerse a la violencia de su dolor inarticulado (XX, 204, y XXI, 217). Pues en otra fundamental divergencia con la comedia del Siglo de Oro, *La Celestina* se complace en pintar a las mujeres más apasionadas y enérgicas —y más crueles— que los hombres: tal, Melibea frente a Calisto, Alisa frente a Pleberio, las mozas frente a Centurio.

Alisa es, por lo demás, la gran dama, soberbia de su posición social (XVI, 157), llena de deberes menudos —visitar enfermos, socorrer a pobres (IV, 161 y sigs.)—, en coloquio afable con la criada y con la vecina indigente (IV, 159 y sigs.), a quien se dispone a socorrer, entre desdenosa y caritativa, anticipando la orgullosa seguridad que colora su relación con Melibea.¹⁰ Característica es

latine . . . , t. 2, pág. 152) recuerda oportunamente el *Éneas*, donde la madre de Lavinia, sospechando el amor de su hija por el troiano, la amenaza (vs. 7946 y sigs.): *Se puis saveir ne aperceivre / Que ton cuer voilles atornier / Al traïtor de Troie amer, / O mes deus poins t'estuet morir*. Y la canción popular: *Ah! si manan le savait, / Très bien battue je serais . . .*

¹⁰ Sostiene Garrido Pallardó, *Los problemas . . .*, pág. 82, que Alisa, muy lejos de ser gran señora, es una conversa judaizante que ha “conocido tiempos duros y, procedente del pueblo”, sigue “siendo pueblo”. No merece la pena refutar la disparatada ecuación entre converso por una parte, y pobre o plebeyo por la otra. La sospecha de Garrido Pallardó, págs. 57 y sig., de que los padres de Melibea hubieron de ser pobres y plebeyos, pues de otro modo no hubiesen sido vecinos de Celestina (IV, 159, 162, 164, 170, 173; IV, 225), es quimera. Recuérdese el caso de *La regenta*, I, 1, de Leopoldo Alas, tanto más elocuente por ser tardío: “La Encimada era el barrio noble y el barrio pobre de Vetusta. Los más linajudos y los más andrajosos vivían allí, cerca unos de otros”. La insistencia de Rojas en esa vecindad está inmejorablemente aclarada en el acto VI, 225, donde, ante la sorpresa de Calisto, Celestina explica que si ha podido entrar y proceder con tal familiaridad es, cabalmente, debido a la vecindad de cuatro años. En cuanto al trato y cortesía de Alisa con Celestina (*Los problemas . . .*, págs. 84 y sig.), cabe observar que, si Alisa está enterada de la mala fama de Celestina, no quita que haya podido emplearla en algún menester decente —como lo es en este momento la venta del hilado—, lo que justifica la identificación de la vieja por su oficio, que sorprende a Garrido Pallardó, pág. 60. Además, en los siglos xv y xvi, el tratamiento *honrado*, -a no se aplica, como en el xii, a personas de calidad, sino a inferiores (cf. Lope de Rueda, *Obras*, ed. E. Cotarelo, 1908, t. 1, pág. 281: “hombre honrado”, aplicado al lacayo Gargullo, como págs. 275 y 304, “mujer de bien” a una vieja bruja y tercera y a una gitana), de suerte que la fórmula “mujer honrada”, “vezina honrada” con que Alisa designa a Celestina no debe interpretarse literalmente, aunque no excluyo un juego irónico en su uso en el acto IV y en el IX, 45. La cortesía, no de igual a igual sino de superior a inferior, que muestra Alisa con Celestina, es buen indicio de su condición señorial, máxime en una época de cohesión social, en que la persona de calidad se sentía responsable de sus inferiores. El lenguaje de Alisa con su criada (IV, 161: “Mala landre te mate . . .”) que escandaliza por grosero a Garrido Pallardó, pág. 59, no es impropio de una dama, si lo medimos con los testimonios de los siglos xv y xvi (cf., por ejemplo, el *Corbacho*, II, 1 y II, 6, ed. Simpson, págs. 126 y 156, precisamente en boca de una señora que reprende a sus criadas, y en una lista de juramentos femeninos sin especial connotación de plebeyez. O bien II, 8, pág. 171, para el giro hoy malsonante que Talavera adjudica a una mujer ricamente ataviada y acompañada, y Timoneda, *El sobremesa y alivio de caminantes*, I, 33, “a una dama”). En su pujo de documentar la plebeyez de Alisa, Garrido Pallardó, pág. 64, le achaca también los improprios que según Areúsa aguardan a las mozas de servir, cuan-

su debilidad física (XII, 98: no alcanza a hacerse oír de Melibea; XX, 204: no puede venir a verla, de turbada; XXI, 217: queda exánime sobre su cadáver, según indica la acotación de Pleberio: “¡O muger mía! Leuántate de sobre ella...”). Su debilidad moral es su ceguera de madre, no bosquejada en un solo momento, como la ceguera paternal de Brabancio (*Otelo*, I, 2 y 3), sino pintada por autor e interpolador en tres momentos de creciente tensión dramática. Aunque sabe muy bien quién es Celestina, confía tanto en su hija que no tiene el menor escrúpulo en dejarla a solas con la “buena pieza” (IV, 161); cuando sorprende en su casa a la vieja por segunda vez (X, 68), entra en sospecha, pero, en lugar de confirmarse en ella ante las respuestas contradictorias de Celestina y Melibea, cree a ésta sin vacilar, y le prodiga sus consejos con fatal retraso: la sarcástica respuesta de Melibea subraya la doblez de la hija y la ingenua suficiencia de la madre. El acto XVI destaca más patéticamente aún el orgullo y ceguera de Alisa quien, ufana de su obra de madre, declara con vanagloria que halla su némesis en la cruel ironía de la situación: “que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija” —esa hija que la escucha rebelde y dolorida, y a quien ella desconoce por completo.

ANTECEDENTES

El personaje de la madre no falta en la comedia romana pero, con excepción de la Sóstrata, protagonista de la *Hecyra* de Terencio, es bastante más somero que el del padre, y tratado con poca simpatía. Numéricamente predomina la madre del joven enamorado (*Asinaria*, *Aulularia*, *Casina*, *Heauton timorumenos*, *Hecyra*, *Phormio*; cf. también el *Mercator*, donde la matrona Doripa es madre del amigo y confidente del héroe), a quien ayuda a veces en sus travesuras por despecho contra el marido infiel (*Asinaria*, *Casina*, *Phormio*). La madre de la enamorada o es su tercera (*Asinaria*, *Cistellaria*) o está al tanto de los deslices de la hija (*Adelphæ*; Mirrina en la *Hecyra*). En unos pocos casos, la madre ha perdido a su hija, y la vuelve a hallar intachablemente virtuosa, pese a las

do lo que aquí hace el texto es contrastar las típicas amas rencillosas con Alisa y Melibea, siempre cordiales y corteses con Lucrecia: ni qué decir que ninguno de los numerosos imitadores de la queja de Areúsa, Cervantes inclusive, rastreó la supuesta alusión a cristianas nuevas enriquecidas. En cuanto al reparo de que ocuparse en tejer era propio de “pelafustanas” y “menestras”, pues “nunca hilaron las princesas” (Garrido Pallardó, págs. 60, 83 y sig.), aparte el hecho de que Alisa no es princesa, remito a la Vida de Isabel la Católica en que el P. Flórez, extractando autores antiguos, refiere: “Preciábase de no haberse puesto su marido camisa que ella no hubiese hilado y cosido... Enseñólas [a sus hijas] a hilar, coser y bordar... A los religiosos del Santo Sepulcro... les dio un velo que ella misma, movida de devoción, había hecho con sus manos, para ponerlo sobre el Santo Sepulcro de Jerusalén” (*Memorias de las reinas católicas de España*, t. 2, Madrid, 1945, pág. 371). Según ocurrencia de Garrido Pallardó, págs. 83 y sig., Alisa y Melibea tejen por obediencia exclusiva a una precepto talmúdico; en tal caso, hay que admitir, no sólo que Celestina descuenta el talmudismo de toda la ciudad, ya que lleva siempre “vn poco de hilado” para tener pretexto de entrar en cualquier casa (III, 139), sino que ese tejer talmúdico debía de ser universal en Castilla muchísimo antes, puesto que el subterfugio de la vieja no hace más que poner en acción el refrán “con achaque de trama, ¿está acá nuestra ama?” (V, 197).

circunstancias (*Cistellaria*, *Epidicus*, *Heauton timorumenos*). Ninguno de los tres casos presenta semejanza con la madre e hija de *La Celestina*. Las menos distantes son las matronas Sóstrata de los *Adelphæ* y Mírrina de la *Hecyra*, pero la madre consentidora y la encubridora tienen tan poco en común con la noble y confiada Alisa como la pasividad animal de sus hijas con el amor trágico de Melibea. En la comedia elegíaca, las raras piezas que mencionan a la madre de la enamorada son las que desarrollan el papel del tercero o tercera, esto es, *De nuncio sagaci*, verso citado, y el *Pamphilus*, v. 595, donde Galatea alude a la continua vigilancia materna: *nam mater mecum custos michi semper habetur*. Pero este toque que exterioriza una incipiente representación de ambiente aburguesado, es de hecho más descriptivo que dramático y aun en el *Pamphilus*, la comedia elegíaca mejor trazada, el poeta lo olvida al construir su acción, ya que la Vieja puede ver y hablar a Galatea en todo momento.

Es en la versión castellana del *Pamphilus* donde la madre, sólo mencionada por otros personajes en la comedia elegíaca, se incorpora al elenco del drama. La primera vez que Trotaconventos, con arreo de buhonera, se dirige a la casa de doña Endrina, ésta es quien abre, pero a la segunda, Trotaconventos topa con la madre quien, al oír la improvisada mentira con que la visitante explica su presencia, sin decir palabra, “dexóla con la fija e fuese a la calleja” (copla 827b): tal conducta no cuadra por cierto con el epíteto de “riñelloso” o “riñosa” (827a, 828a), ni con la imprecación de la tercera (828ab; cf. 845cd):

Ya leuase el uerco a la vieja riñosa,
que por ella con vusco fablar ome non osa.

Doña Endrina, cuya situación corresponde a la de Galatea en el verso citado, replica también, luego de declararse dispuesta a satisfacer al galán: “mas guárdame mi madre, de mí nunca se quita” (845b), circunstancia que Juan Ruiz trató de justificar en el citado pasaje (824 y sigs.), pero desatendió en el resto del episodio, ya que la madre no es óbice para las visitas de Trotaconventos a doña Endrina ni para la que ésta hace luego a aquélla. Además, Trotaconventos, contrariada en sus planes, clama dos veces por la muerte de la madre en presencia de la hija, que no parece inmutarse (828ab y 845cd): extraña muestra de rudeza, tanto en las artes de la tercera como en los sentimientos de doña Endrina. Así, pues, Juan Ruiz ha llevado a la escena, en papel de guarda de la enamorada, el personaje de la madre, no más que apuntado en el *Pamphilus*, bien que sin desarrollarlo con atención consistente. La minuciosa motivación de todos los actos de Alisa, y el despliegue dramático de su carácter corresponde en propiedad a la exigente maestría de la *Tragicomedia*. El dejar a Melibea en compañía de la tercera se justifica no sólo por su acostumbrado deber social, sino por la ilimitada confianza en su hija. Cuando aparece por segunda vez —en contraste con la única actuación episódica del *Buen amor*—, es para ejercer, demasiado tarde, la función de madre vigilante que, según se ha visto, es su germen como criatura dramática. Con su deseo de verosimilitud, Rojas no deja olvidada a la madre en mitad de la historia, como sucede en el *Pamphilus* y en su versión castellana: casi simultáneamente con la primera cita (XII, 98),

y luego entre los dos momentos de amor (acto XVI), está junto a Pleberio. Alisa, tiernamente amada, a pesar de la mentira (X, 68) y de la rebeldía (XVI, 158 y sigs.), se halla presente en los labios de su hija, que piensa en ella más que en el padre en el trance del deshonor (XIV, 128) y de la muerte (XX, 214).

En algunas comedias humanísticas (*Claudi duo*, *Poliodoros*), sorprende la hostilidad del hijo, libertino o enamorado, para con su madre, hostilidad entendida quizá como nota verista, ya que se opone a la convención de la comedia romana. Más rutinaria es la madre de la enamorada, sin influjo visible en esta nueva concepción que *La Celestina* desarrolla, aunque es probable que haya proporcionado algunas de sus situaciones o motivaciones. Ya se ha visto que la intervención de los padres en el acto XII se remonta probablemente a la *Philogenia*, con la significativa variante de ser Pleberio más bien que Alisa quien hereda la actuación de Cliofa, madre de la protagonista. Varias comedias de Frulovisi y la *Ætheria*, aspirando a la ambientación verosímil, introducen tardíamente a la madre, como personaje inorgánico que se limita a expresar su afecto por la hija (*Symmachus*), a interceder por ella ante el padre tiránico (*Oratoria*, *Peregrinatio*) o a reducirla a obediencia por la persuasión y no por el rigor (*Ætheria*). Muy lejos de Alisa está la madre de la *Poliscena*, que interviene primero para rechazar contundentemente a la necia medianera y luego para concertar los desatinos que la hija ha cometido en su ausencia. Apenas entran en el cotejo las madres que trafican con sus hijas, como Nicolosa en el *Paulus* y Glauca en el *Poliodoros*, si bien el pretexto de visitar a una vecina enferma, de que se vale esta última para dejar a su hija a solas con el amante, coincide con la razón que obliga a Alisa a dejar a Melibea a solas con Celestina (*Poliodoros*, pág. 213, y *Celestina*, IV, 163):

POLIODORUS. — *Vbi est Glauca mater?*

CLYMESTRA. — *Ipsa ut nobis opportunitatem omnem prestaret, domum exiit simulauitque se quandam uicinam que febricitat uisere.*

ALISA. — Hija Melibea, quédese esta muger honrada contigo, que ya me parece que es tarde para yr a visitar a mi hermana, su muger de Cremes, que desde ayer no la he visto, e también que viene su paje a llamarme, que se le arzejó vn rato acá el mal.

En el *Pamphilus*, v. 241 (*sed modo de templo uenient utrique parentes*) y en la *Poliscena*, las pláticas con el enamorado o con su mensajera se suponen realizadas mientras los padres de la doncella están en misa. *La Celestina* parece haber preferido la motivación del *Poliodoros*, aunque destinando la oportunidad a la visita de la vieja, como la *Poliscena*, y como ésta y el *Pamphilus* eximiendo a la madre de toda tercería. Pero no satisfecho con la ausencia casual de la madre, que en aquellas tres comedias no pasa de mera acotación, la ha justificado en varios niveles. La confianza en su hija, que es la tónica de la relación de Alisa con Melibea, constituye la justificación psicológica. Para Celestina, que en el acto anterior ha invocado laboriosamente a Plutón, la partida de Alisa es obra evidente de su diabólico patrono. Para los demás interlocutores la dolencia de la enferma no es imprevista (“se le arzejó . . . el mal”) y la partida es una práctica habitual (“desde ayer no la he visto”, dice Alisa), y por eso no la comenta Lucrecia, tan alerta a las fallas de sus amas y a las mañas

de Celestina, y por eso, sin explicación nueva, puede Melibea llamar y hablar largo y tendido con Celestina al día siguiente (acto X): el regreso no explicado de Alisa, que corta esta segunda conversación, da a entender, precisamente, que ha salido para su acostumbrada visita a la hermana enferma.¹¹ Estamos ante la reelaboración característica de la *Tragicomedia*: un lance arbitrario de sus fuentes se transforma en un motivo orgánico, justificado en diversos planos y prietamente asociado a la trabazón toda de la obra.

Sorprende al lector de los libros hispánicos de caballerías lo distante de la relación entre las princesas enamoradas y sus madres. Elisena se pone en manos de su doncella Darioleta, como Oriana en las de Mabilia y la Doncella de Dinamarca, no sólo para lograr sus amores, sino también para dar a luz y poner a buen recaudo al recién nacido, sin que ninguna de las respectivas madres caiga en la cuenta. No es menos curioso que en las novelas caballerescas de fines del siglo xv, la figura de la madre esté trazada con escasa simpatía o con franca sátira. En su libro cuarto del *Amadís*, Garcí Rodríguez de Montalvo se ha esforzado por ahondar la caracterización de la reina Brisena, así como la de los demás personajes. Pero si en los libros anteriores el papel maternal de Brisena se limitaba a consolar a Oriana cuando su padre le impone las odiadas bodas con el Emperador de Roma (III, 18 y 19), en el libro añadido Brisena envidia la prosperidad de hija y yerno, y siente como agravio recibir lustre de ellos en lugar de impartirlo (IV, 42). Y en *Tirant lo Blanch* uno de los más cínicamente regocijados episodios es el amor de la vieja Emperatriz, madre de Carmesina, por el joven Hipólito, amor que le declara cuando acaba de recibir la noticia de la muerte de su hijo (caps. CCLIV y sigs.); los ardides de que se vale para librarse de marido, hija y criadas y darse buenos ratos con su protegido no están muy de acuerdo con el decoro que la convención literaria asigna a madres y a emperatrices (caps. CCLX y sigs.); y, mientras se celebran las exequias del Emperador y de su hija, admite los eficaces consuelos de Hipólito, que el autor comenta desenfadadamente (cap. CDLXXXI):

e passaren aquella delitosa nit molt poc recordants d'aquells que jaïen en los cadafals esperant que els fos feta l'honrada sepultura.

En la *Historia de duobus amantibus* la madre de la heroína documenta la despreocupación de Eneas Silvio Piccolomini por la verosimilitud de su novellita. Lucrecia no parece guardarle mucho afecto: la madre es uno de los obstáculos que prevé para el goce de su amor, según manifiesta con palabras que insinúan desagradablemente una frustrada aventura anterior (*sæua est mater, et meis semper infesta gaudiis*). Por su parte, la madre sabe a qué atenerse respecto de la conducta de hija e hijastro (el hermano bastardo que Lucrecia usa

¹¹ Buena muestra de la lógica de Garrido Pallardó es que explica la partida de Alisa, en las págs. 55 y 80 de *Los problemas...*, por el conjuro (y a la vez sospecha que la frase "por aquí anda el diablo", etc. de IV, 163, sugirió la escena del conjuro), en la pág. 82, porque la madre se retira de intento esperando que Celestina traiga a Melibea una propuesta matrimonial (!), mientras en la pág. 90 aclara que la judaizante Alisa recibe cortésmente a la vieja porque teme que ésta (judaizante y proselitista en la pág. 82) la denuncie a la Inquisición.

como tercero), y les deshace bonitamente la maraña. Luego desaparece hasta que, en el desenlace, Lucrecia, enferma de amor, muere en sus brazos.

Queda apuntado que la caracterización y relación recíproca de padre y madre en *La Celestina* diverge de la que ofrece la novela sentimental castellana, la cual en estos aspectos coincide con varias comedias humanísticas. Tanto en *Grisel y Mirabella* como en *Cárcel de amor*, parecería que los autores no han pensado desde un principio en la Reina, madre de la heroína, pues no la nombran hasta bien entrado el relato, como si hubiesen adoptado implícitamente el planteo del cuento popular —la princesa situada entre su padre y su enamorado—, eliminando de pasada la incongruencia de los amores conducidos a espaldas de la madre vigilante. La madre aparece aquí en el papel de intercesora y plañidera, cuando es ya manifiesta la culpa de la hija e inminente el castigo paterno o, en el caso de la madre de Leriano, en *Cárcel de amor*, cuando está resuelta la muerte del protagonista. Esos dos rasgos son enteramente ajenos a *La Celestina*, donde Alisa es un personaje plenamente realizado, que aparece a diversas alturas de la acción (actos IV, X, XVI, XX y XXI) y no tardó portavoz sentimental de una súplica y un lamento.

Así, pues, salvo algún detalle aislado, parece difícil señalar para Alisa otro punto de partida que el *Libro de buen amor*, el cual brinda más bien una situación que un personaje hecho. La figura de la madre, conmovedora en su confianza, orgullo y amor, debe muy poco a la tradición literaria, y no ejerció influjo en la literatura ulterior: sabido es que la convención del Siglo de Oro elimina a la madre del teatro y de la novela, como no sea en el papel ridículo de rival de su hija o en el papel odioso de su tercera y encubridora (cf. *La motivación*, pág. 280).

IMITACIONES

En conjunto, el personaje de la madre recibió muy escasa atención. Ya se ha visto que no figura en buen número de imitaciones; tampoco inspiró reelaboración nueva, comparable a la del padre en la *Penitencia de amor*, la *Tragedia Policiano* y las comedias *Florinea* y *Eufrósina*. Muy pocos de los episodios en que interviene fueron imitados; aparte el del acto XII, descartado por todas las imitaciones, sólo la *Tragedia Policiano* refleja, aunque torpemente, el del acto IV: Florinarda, madre de Filomena, que sin duda conoce la reputación de la tercerona, puesto que la califica de “diablo” (pág. 22a), admite sin ningún pretexto su visita, en la que ensarta ejemplos eruditos y moralina de predicador (pág. 22b) y, lo que es más, la induce ella misma a entrevistarse con su hija a puertas cerradas (pág. 23a). La escena crucial con que acaba el acto X halló un solo y débil eco en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 188 y sig.: la llegada de la madre, enteramente arbitraria, pone fin a la visita de Celestina, que sale sin ser vista; luego la madre se empeña con Roselia en charla menuda, abominando del galán que la ronda, confiando en que su hijo le escarmentará y alabando el recato de la doncella: la ironía de estas alabanzas es todo lo que ha quedado del hondo conflicto entre madre e hija del original. La plática de

los padres (*Celestina*, XVI) fue varias veces imitada: lo curioso es que cargando en ella Alisa con la ironía de la situación, los imitadores se han empeñado en quitarle esa trágica aureola. Florinarda no nota en su hija el cambio que su padre Theophilón ha percibido (*Tragedia Policiana*, 46b), y ni siquiera advierte novedad tras reiterado aviso (pág. 51b): la suficiencia con que da cuenta de su pesquisa arguye una simpleza que nada tiene de trágica. En la *Comedia Vidriana* la madre ejecuta sencillamente el plan del padre de proponer los pretendientes a la hija —que Alisa había rechazado con tan elocuente soberbia—, informando al marido del mal éxito de su gestión y riñendo a la hija por su desobediencia (vs. 1915 y sigs.; 2350 y sigs.). Senesta, en la *Comedia Selvagia*, págs. 255 y sigs., se opone a dicho plan porque confía en la honestidad de la joven y se duele de agobiarla con la carga del matrimonio; pero cede cuando el marido insiste en el riesgo de la honra, máxime al enterarse del codiciable partido elegido. La intervención de Alisa en el desenlace, eficaz aunque indirecta (*Celestina*, XX, 204; XXI, 215 y 217), se refleja únicamente en la *Tragedia Policiana*, 59a.

No imitándose las situaciones, más fáciles de remedar, natural es que no se mantenga el carácter original de Alisa. *La Celestina* destaca su nota peculiar —la orgullosa confianza en sí misma, reflejada en la confianza en su hija—, mostrándola conocedora de las dos visitas de la vieja y conocedora de su mala fama. Las imitaciones destruyen este notable efecto ya que, o bien la madre no sospecha de la medianera (*Segunda Celestina*, *Tragedia Policiana*) o no sabe de sus visitas (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Comedia Selvagia*). No son más felices ciertos atisbos de independencia en el trazado del personaje. En la *Segunda Celestina*, por ejemplo, la madre está enferma, lo que explica por una parte la libertad de su hija y criadas (bien que no redunde en loor de la heroína el entregarse a su amante aprovechando la dolencia de la madre) y, por otra parte, da pie a escenas de palpación y diagnóstico por el estilo de la del acto VII de *La Celestina*. En la *Comedia Tideia*, la madre contrasta con el padre (réplica desvaída de Pleberio) por lo lista y resuelta: en lugar de lamentar lo sucedido, discurre cómo remediarlo y casar sin escándalo a la hija con su galán (vs. 2152 y sigs., 2367 y sigs., 2487 y sigs.); lo cómico es que, a pesar de tanta sagacidad, la madre no ha caído en la cuenta, antes del último acto, de que su hija recibe visita de la tercera, habla con su enamorado y abandona tras él su casa. La *Tragedia Policiana* muestra huella de la ya aludida concepción de los padres propia de la novela sentimental, pues la heroína contrapone “el temor del cruel castigo de mi padre y el amor que hallo auer tenido a mi tan amada madre” (pág. 30a), esto es, piensa en su padre como ejecutor de la sanción social, reservando el afecto filial para su madre. La *Comedia Vidriana*, vs. 1978 y sigs., ha encarnado en la madre de la heroína el ama regañona que evoca Areúsa en su queja de las mozas de servir (*Celestina*, IX, 43 y sig.), con el consiguiente detrimento en el decoro del personaje. Por fin, otro toque significativo es que las heroínas de las imitaciones muestran gran sujeción a sus madres (*Penitencia de amor*, págs. 53, 54, 56, 67, 70; *Segunda Celestina*, 317; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 86, 170, 185 y sig., 187; implícitamente, *Comedia Vidriana*, vs. 2350 y sigs., donde Leriana no osa explicar a su madre

por qué rechaza los casamientos propuestos), lo que no puede decirse de Melibea, ni siquiera cuando se recrimina su yerro (XIV, 128). No puede ser más rotundo en este sentido el contraste entre *La Dorotea* y su modelo ya que Lope, aun adoptando la estructura de la *Tragicomedia*, vertió en el molde convencional de la madre encubridora sus sarcásticos recuerdos de la familia entera de Elena Osorio.¹²

ADAPTACIONES

Es curioso que la más antigua y una de las más recientes adaptaciones —el *Interlude of Calisto and Melibæa* y la *Celestina* de Alvaro Custodio— supriman el personaje de la madre, revertiendo al planteo tradicional adoptado por el teatro español del Siglo de Oro y por la mayoría de las comedias de Shakespeare. Los autores de la adaptación inglesa de 1707 han reducido el papel de Alisa a su intervención, abreviada, en los actos IV y X, y a unas breves líneas en el desenlace, imprimiéndole a la vez una marcada idealización sentimental. Así, por ejemplo, han exagerado su vejez (pág. 27: lleva gafas; ha de suplir su vista con la de Melibea; no oye bien) y han abultado la ironía verbal agregando un caso nuevo (pág. 27: *Celestina, a very promising, discreet Name, I assure you*) o parafraseando verbosamente la concisión sofoclea del original (IV, 164: “contenta a la vezina en todo” y pág. 27: *Perhaps Melly may take a fancy to some of your Wares, and you may have Dealings together*). Pero, por ese mismo afán de idealización, han eliminado la ironía de las situaciones. Alisa no conoce a la “buena pieza”, sólo sabe de su miseria y se apresta caritativamente a socorrerla, con lo cual el personaje gana en bondad, pero la obra pierde la primera presentación de la fatal seguridad de la madre, que deja a su hija a solas con la vieja cuya infamia conoce. En la escena correspondiente al final del acto X, se pierde asimismo el careo de Celestina con Melibea, con el que Alisa palpa la verdad sin percatarse de ella, extremando así su ceguera maternal. Ya se ha anotado que en el breve pasaje, evocativo del acto XVI, Melibea contrapone el padre imperioso a la madre suplicante; al morir llama a su madre, no a su padre, y Alisa, sin reproches ni lamentos, define en un verso la esquematización sentimental con que la concibieron los adaptadores (pág. 101): *Oh look upon thy Dear, thy Tender Mother!*

¹² A S Trueblood, en su excelente estudio “The case for an early *Dorotea*: a reëxamination”, en *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXI (1956), 772 y sig., se sorprende de que, para representar a toda la parentela a quien Lope había acusado de traficar con Elena Osorio, el dramaturgo escogiese en su “acción en prosa” a la madre, “la única figura ausente, no sólo de todas las demás versiones del amorio, sino también de su teatro en general”. Como ya se ha visto, lo literariamente inadmisibile hubiera sido poner en escena al padre (o al hermano) consentidores. En cuanto a la madre, las pocas veces que aparece en el teatro de Lope, es siempre en papel desairado y, en alguna oportunidad, tanto o más indecente que el de Teodora. Por chocante que hoy nos resulte la concepción satírica de la madre, en los siglos XVI y XVII era tan firme que la originalísima figura de Alisa no bastó para desvirtuarla.

Miranda Carnero ha suprimido todas las actuaciones de Alisa menos la del acto IV y la brevísima del XXI. Por limitarse a la sola escena de amor del acto XIX, quedan suprimidos el XVI y la mención de la madre en el XIV, 128, aparte la omisión arbitraria del episodio de los padres en el acto XII. Otras dos supresiones, no justificadas por la estructura general de la adaptación merecen comentario. Una es la del final del acto X: según quedó dicho al tratar de Melibea, parecería que Miranda Carnero sintió escrúpulo de presentar a luz tan poco convencional el carácter de la heroína, y en lugar del tardío aviso de la madre, agrega de suyo, en la respuesta de Lucrecia, un consejo de desconfiar de Celestina, que Melibea rechaza ásperamente. La otra supresión atañe a las referencias de Melibea a su madre al final del acto XX (“Salúdame a mi cara e amada madre... ¡Gran plazer lleuo de no la ver presentel... Gran dolor lleuo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre”). ¿Habría parecido poco cortés al adaptador la mayor compasión por la madre que Melibea manifiesta hablando a su padre?

Achard extiende, como ya se ha dicho, la actuación de los padres, pero no ha mantenido el carácter de la madre, aun cuando reproduce casi literalmente el final del acto XVI, que lo realiza con tan trágica intensidad. En la parte del acto XVI antepuesta aquí al IV (págs. 97 y sig.), Alisa es la que previene a Pleberio, en una réplica epigramática, de que la vigilancia de Melibea debe redoblar, y que Melibea sólo se defenderá por su propia virtud: observaciones que, aparte no compadecerse muy bien la una con la otra, desentonan del modo de ser de Alisa, que luego muestra absoluta confianza en su hija. La afirmación: *J'y veille comme Argus* (con su trivial mitología, que en el original Alisa jamás emplea) es grotesca en labios de la engañada madre. Como se recordará, en la versión representada Melibea es la prometida del Duque de Alba; en la versión para la lectura, donde se conserva, aunque desencajada, la deliberación de los padres sobre las bodas de la hija, el efecto dramático de la respuesta de la madre (XVI, 157: “antes pienso que faltará y igual a nuestra hija...”) se destruye por el agregado de una apostilla pintoresca (pág. 98):

Tous les gentilhommes en âge de faire de bons époux sont aux armées de notre gracieuse reine Isabelle, qui assiègent l'Infidèle dans Grenade.

Esto es: no hay en la ciudad esposo digno de Melibea no por excelencia de ésta, sino porque todos los novios aceptables están ausentes. La intervención de Alisa en el acto IV es idéntica en lo esencial, con la infeliz variante, ya señalada al tratar de Melibea, de que Achard, págs. 113 y sig., suelda al final de la primera visita de Celestina el consejo de la madre y la respuesta sarcástica de la hija, que el original presenta en la segunda (X, 68). En el desenlace, padre y madre presencian la explicación de Melibea quien, quizá por el mismo escrúpulo indicado a propósito de la adaptación de Miranda Carnero, no revela mayor ternura por su madre que por su padre.

Con su usual fidelidad, la adaptación de José Ricardo Morales mantiene la actuación de Alisa en los actos IV y X, que bosquejan someramente su ca-

rácter, pero suprime todas las restantes (actos XX, XVI y XXI), que ofrecen el desarrollo concreto de aquel bosquejo. Responsable de éstas y otras supresiones (por ejemplo, de la evocación de la madre apenas consumada la deshonra de Melibea, XIV, 128) es el ritmo de esta adaptación, mucho más acelerado hacia el final que al principio. Como para compensar tal empobrecimiento, la obra acaba precisamente en la afirmación del especial cariño que Melibea reserva para su madre (XX, 214), con sutil acuerdo entre el abrupto final romántico y la exaltación sentimental de la madre, que el romanticismo ha contribuido a vulgarizar. Quizá obedezca a la misma razón el hecho de que Escobar y Pérez de la Ossa se hayan creído obligados a hacer intervenir a Alisa al final, y que precisamente pongan en sus labios las frases ascéticas contra el mundo que desentonan de su carácter mundano y confiado, tal como lo bosquejan los actos IV y X. Verdad es que el contraste entre la mundana e impulsiva Alisa y el ascético y reflexivo Pleberio está especialmente desarrollado en el acto XVI del *Tractado de Centurio* y que, por prescindir de éste, los adaptadores no percibieron la rigurosa individualización de cada uno de los dos personajes.

SINGULARIDAD DE "LA CELESTINA"

De este cotejo se desprende que la figura de los padres, y muy en especial la de la madre, no sólo debe poco y nada a la tradición literaria en que se inscribe la *Tragicomedia*, sino que está en patente contradicción con lo que la literatura española ofrece hasta nuestros días, al punto de que sus propias imitaciones y adaptaciones se alejan de ella para seguir el cauce "normal", el que hace del padre el defensor de la honra de la familia y relega a segundo término o elimina del drama a la madre. En tales circunstancias, es ineludible preguntarse si el judaísmo de Rojas pudo ser el factor diferencial.

No puede pasarse por alto la diferente actitud ante la madre que observan los autores cristianos nuevos y los cristianos viejos en el siglo xv, la diferencia, por ejemplo, entre las madres piadosas y doloridas de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y la desenvuelta Emperatriz del *Tirant* o la resentida Reina del libro IV del *Amadís*, para no decir nada de la presteza con que las vehementes enamoradas Elisena y Oriana se deshacen de sus hijos.¹³ Otro tanto es

¹³ La fiel Darioleta aconseja a Elisena, próxima a dar a luz al héroe (*Amadís*, I, 1): "Gran locura sería, por salvar vna cosa sin prouecho [o sea, el niño que está por nacer], condenásemos a vos e a vuestro amado, que sin vos no podría viuir; e vos biuiendo y él, otros fijos e fijas, hauréys, que el deseo deste vos farán perder". Elisena, descrita antes como parangón de virtud, sigue puntualmente el consejo, y Rodríguez de Montalvo, que intercaló tanta moralina para templar lo que le escandalizaba en el viejo libro, no creyó necesario reprobar tal proceder. Véase también Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de mujeres*, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, 1944, vs. 1936 y sigs. Omito a Juan de Flores, de quien no se posee ningún dato biográfico y, por su calidad satírica, omito al Arcipreste de Talavera, cuyo libro expone con refocilo el caso de la adúltera de Tortosa que hizo matar a su hijo para no ser descubierta (I, 24). Me complazco en dar aquí las gracias al Dr. Franz Kobler quien, al exponerle yo la peculiaridad de Alisa dentro de la literatura española, me recordó la exaltación de la madre en la cultura y la literatura judía.

dable observar en la poesía: el episodio del *Laberinto de Fortuna* más célebre hasta hoy es el de la madre de Lorenzo Dávalos (coplas 201 y sigs.), en que Juan de Mena fundió y concretó en la persona de la madre el dolor y los lamentos que corresponden a hermana, padre y madre en diversos pasajes de la *Eneida*.¹⁴ La composición más ambiciosa de Antón de Montoro (*Cancionero*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, págs. 29 y sigs.) llora la muerte de un Urdiales, allegado del Duque de Medinasidonia, deteniéndose desde la segunda copla en la aflicción de su madre, que supera la de Hécuba, la madre doliente por excelencia, a su vez largamente expuesta (coplas 3-10), y todavía compara el amor que el difunto profesaba al Duque con el de la madre por el único hijo sobreviviente (copla 15a-d). La comparación con poemas, idénticos en tono y asunto, de cristianos viejos como el Marqués de Santillana y Gómez Manrique no puede ser más elocuente. En la *Comedieta de Ponza*, la Reina de Aragón, doña Leonor, pronuncia el elogio de cada uno de sus hijos con fría pompa, que más sabe a lisonja cortesana que a arranque de amor materno; luego relata sosegadamente cómo ha pasado la tarde, cómo ha tenido un sueño fatídico la víspera de la llegada de la carta con las nuevas de Ponza, "lee" la carta —pormenorizada descripción de la batalla— y se desmaya. Fortuna, con su cortejo de ilustres víctimas, acude a confortarla, y luego aparecen rescatados los cuatro príncipes. La diferencia en la actitud del poeta es decisiva: la augusta madre de la *Comedieta* es sencillamente el resonador de las preocupaciones morales y políticas de Santillana, pretexto para explayar sus reflexiones sobre la Fortuna y su afecto a la casa de Aragón, y carente de todo calor emotivo. Lo prueba humorísticamente el hecho de que, al deplorar la derrota y cautiverio de sus hijos, doña Leonor consigna con toda flema que su primogénito es tan buen latino que acentúa las palabras conforme a la cantidad de las sílabas (copla 27ab). Para consolar a su mujer en la muerte de dos hijos, escribe Gómez Manrique su *Consolatoria* (Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano...*, núm. 337), también enderezada a la Marquesa de Moya, que había padecido pérdida semejante. Aparte el proemio en prosa, que explica circunstancias de la composición, Manrique gasta quince de las treinta y cuatro coplas en un proemio en verso; desarrolla el pensamiento de que todas las cosas terrenales tienen sus reveses, "escalones" para las dulzuras del más allá, y administra a la madre consolaciones fundadas en "razón natural" y en "la fe católica". No falta la evocación del dolor materno (coplas 16 y 29 y sigs.), pero es consideración pasajera, que no ocupa el núcleo de la composición, como en Mena y Montoro. La *Defunción del noble cauallero Garcí Laso de la Vega* (*ibidem*, núm. 346) cuenta cómo la estoica madre de Garcilaso exige del mensajero la noticia que éste vacila en anunciar y reprime el llanto de su hija y de sus damas alegando sentencias de Aristóteles y del libro de Job (coplas 32a-d y 34e-h). Precisamente en este poema, donde la situación es tan parecida a la del *Laberinto*, se destaca la frialdad doctrinal de Manrique frente a la compenetración dramática de Mena, su constante modelo, que muestra a la madre entregándose de lleno a su dolor. No es, por supuesto, que los cristianos viejos amasen menos a sus

¹⁴ Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español, págs. 75 y sigs.

madres que los nuevos, sino que evidentemente les era ajena la idea de proyectar su sentimiento en la alta literatura. Gómez Manrique proporciona otra vez un testimonio muy significativo: en el poema que dirige a su hermana, la Condesa le Castro (*ibidem*, núm. 375) encarece en un símil la ceguera del amor maternal y elogia a la abuela y a la madre de ambos, pero no en el texto del poema, sino al margen, en la introducción y glosas en prosa (págs. 56a y 64a).

A poco que se medite, se echará de ver que en la base de tal dualidad se halla por una parte el ascetismo cristiano y por la otra la veneración a la vida, peculiar del judaísmo, y que ha dictado o reinterpretado tanto precepto bíblico.¹⁵ Esta peculiaridad judía no destaca tanto hoy, por la valoración de lo biológico, creciente desde el siglo XVIII, pero hasta mucho más allá de la Edad Media debió de ser muy hondo el contraste con la sociedad cristiana, en la que el ascetismo de la Iglesia fue siempre una fuerza muy viva. El culto a la Virgen Madre consagra, cabalmente, el anhelo ascético de huir de las "miserias" de la maternidad,¹⁶ con implícito menosprecio de tales "miserias", incon-

¹⁵ Recuérdese el precepto del Deuteronomio, XX, 19, que veda talar los árboles en el cerco de una ciudad, "que no es hombre el árbol del campo para venir contra ti en el cerco". En su apología del judaísmo, Josefo glosa en sentido humanitario varias viejas ordenanzas rituales (*Contra Apión*, II, 29), como la de no matar juntas al ave y sus crías (Levítico, XXII, 28; Deuteronomio, XXII, 6), y opone implícitamente a la práctica pagana de la exposición el precepto de criar a todos los hijos (II, 25). El Talmud predica la piedad a los animales mediante la leyenda en que Dios castiga severamente a Judá el Patriarca por haber devuelto al matarife el ternero que se había refugiado junto a él, y levanta el castigo cuando Judá salva la vida de unos cachorrillos recién nacidos (*Baba Mezia*, 83). En dicha leyenda hace hincapié Sherira de Bagdad (segunda mitad del siglo X) en su dictamen acerca de los animales, notable por su horror a infligir sufrimiento y su respeto a la vida. Véase F. Kobler, *A treasury of Jewish letters*, Londres, 1953, t. 1, págs. 119 y sigs.

¹⁶ Los testimonios son innumerables; basten unos pocos ejemplos representativos. Teruliano, *Ad uxorem*, I, 5: *Adiciunt quidem sibi homines causas nuptiarum de sollicitudine posteritatis et liberorum amarissima uoluptate. Nobis otiosum est. Nam quid gestamus liberos gerere, quos cum habemos, præmittere optamus. . . Cur enim dominus: "Væ prægnantibus et nutricantibus" cecinit, nisi quia filiorum impedimenta testatur in illa die expeditionis incommodum futura? De exhortatione castitatis, 12: Sufficiant ad consilium ulduitatis uel ista, præcipue apud nos, importunitas liberorum, ad quos suscipiendos legibus compelluntur homines; quia sapiens quisque nunquam libens filios desiderasset. San Ambrosio, *De uirginibus*, I, 6: *Conferamus, si placet, bona mulierum cum ultimis uirginum, tactet licet fecundo se mulier nobilis partu; quo plures generauerit, plus laborat. Numeret solacia filiorum, sed numeret pariter et molestias. Nubit et plorat. Qualia sunt uota quæ flentur? Concipit et grauescit. Prius utique impedimentum fecunditas incipit adferre quam fructum. Parturit et ægrotat. Quam dulce pignus quod a periculo incipit et in periculis desinit: prius dolori futurum quam uoluptati, periculis emitur nec pro arbitrio possidetur. Quid recenseam nutriendi molestias, instituendi et copulandi? San Agustín, *De bono coniugali*, 10: *Sed noui qui murmurent: Quid si, inquit, omnes homines uelint ab omni concubitu continere, unde subsistent genus humanum? Utinam omnes hoc uellent. . . : multo citius Dei ciuitas completeretur, et acceleraretur terminus sæculi.* San Jerónimo es quien repetida y apasionadamente ensalzó la virginidad y abstinencia a costa del matrimonio. En su tratado *Aduersus Iouinianum*, I, aparte el obligado comentario de San Pablo, I Corintios, VII, 34, y del apóstrofe de Jesús a las madres (San Mateo, XXIV, 19 = San Marcos, XIII, 17 = San Lucas, XXI, 23 y XXIII, 29) y el fantaseo exegético de varios trozos del Antiguo Testamento, transcribe un largo trozo del "áureo librito de Teofrasto sobre las bodas", ofrece un catálogo de mujeres castas y una copiosa ristra de anécdotas misóginas. En el tratado *Aduersus Heluidium*, 20,**

cebible dentro del judaísmo, en cuya lengua sagrada la palabra 'misericordia' (rahaim) es lisa y llanamente el plural de la palabra 'matriz' (ræhæm), y en cuyos Salmos, CXIII, 9, la culminación de las maravillas de Jehová es

so pretexto de comentar el manoseado pasaje de San Pablo, San Jerónimo traza un cuadro grotesco de las tribulaciones de la mujer casada, entre las cuales enumera el vagido de los niños de cuna y la importunidad de los hijos que penden de su boca y de sus besos (remisencia del verso de las *Geórgicas*, II, 524: *Interea dulces pendent circum oscula nati*, con que, por el contrario, Virgilio inicia la idealización de la vida de familia del labrador). San Jerónimo debió de quedar satisfecho de su caricatura, pues remite a ella en el citado tratado *Contra Joviniano*, I, 13, y en su carta a Eustoquia (XXII, 22), donde para confirmar a la joven profesana en su propósito, enumera las molestias nuptiarum, quomodo uterus intumescat, infans uagiat (2), e insiste en la superior jerarquía de las vírgenes desde el advenimiento del cristianismo (18-22): *Crescat et multiplicetur ille qui impleturus est terram; tuum agmen in cælis est... Laudo nuptias, laudo coniugium, sed quia mihi uirgines generant: lego de spinis rosas, de terra aurum, de concha margaritum*. El fragmento de Teofrasto, las anécdotas y, sobre todo, la caricatura de la vida matrimonial fueron pábulo inagotable de ascetas y satíricos a lo largo de la Edad Media: así, Venancio Fortunato versificó los inconvenientes físicos y morales de la maternidad (VIII, 3: *De uirginitate*, vs. 319 y sigs.); el *Tesoretto* de Brunetto Latini, vs. 603 y sigs., detalla las miserias de la procreación y la crianza; el volumen que deleitaba al quinto marido de la Comadre de Bath contenía, entre otro material misógino, los tratados de Teofrasto, Tertuliano y San Jerónimo (*Cuentos de Canterbury*, vs. D, 669 y sigs.); la tercera de *Les quinze joyes de mariage* pormenoriza maliciosamente las cuitas del marido durante la preñez y parto de su mujer, y la séptima tiene en nada los dolores de la maternidad comparados con *un soussy que ung homme raisonnable prent, de pencées profondes pour aucune grant chose qu'il a affaire*. Santo Tomás de Aquino, con su habitual moderación, enseña que la virginidad no es virtud insigne en sí, sino en cuanto permite *uacare Deo*, pero acoge el dictamen de San Jerónimo, que asigna al estado virginal el ciento por uno de la recompensa divina, mientras asigna a la viudez el sesenta por uno y al matrimonio el treinta por uno (*Summa theologica, Secunda Secundæ*, CLIII, 1). De ahí que la lista de errores de Erasmo, compilada por frailes de varios órdenes en Valladolid, 1527, incluya bajo el núm. 16 el "de preferir el matrimonio al estado de virginidad" (M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880, t. 2, págs. 77 y sig.), y en el *Diálogo de mujeres*, vs. 796 y sigs. Castillejo celebra la preeminencia del estado virginal empleando, entre otras, las imágenes citadas de San Jerónimo.

Todavía vale la pena recordar la carta en que San Jerónimo disuade a una viuda de contraer segundas nupcias (LIV, 4): *An ueris... ne ex te parens tuus non habeat pusionem, qui reptet in pectore et ceruices eius stercore linat?... Cui dimittis tantas diuitias? Christo... Contristabitur pater, sed lætabitur Christus; lugebit familia, sed angeli gratulabuntur*. Este conflicto entre la piedad familiar y la religiosa es también un tema favorito de San Jerónimo, y transparenta asimismo su valoración negativa de la maternidad y la paternidad; véanse estos dos extractos de la carta de Heliodoro, reforzado el primero por la reminiscencia de un pasaje patético de la *Iliada*, XXII, 33 y sigs. (XIV, 2 y 3): *Licet sparso crine et scissis uestibus ubera quibus nutrierat mater ostendat, licet in limine pater iaceat, per calcatum perge patrem, siccis oculis ad uexillum crucis uola...* (cf. *Espéculo de los legos*, ed. J. M. Mohedano Hernández, Madrid, 1951, pág. 31, que traduce este pasaje para abonar la conducta de Santa Cristina) "*At Scriptura præcipit parentibus obsequendum*": *sed quicumque eos supra Christum amat, perdit animam suam. Gladium tenet hostis, ut me perimat, et ego de matris lacrimis cogitabo? propter patrem militiam deseram...?* La hagiografía medieval extremó hasta la perversidad el desafecto del religioso a sus padres; la compilación titulada *Vitæ patrum* registra varias veces el caso del asceta que se niega a ver a su madre: así, el monje Teodoro (*Patrologia Latina*, t. 73, col. 251), San Simeón el Estilita (col. 329; cf. Gregorio de Tours, *De gloria confessorum*, cols. 336 y sig.); los abades Pastor y Anub (cols. 792 y 869) y principalmente el monje Marco, que sólo por obediencia a su abad consiente en dejarse ver de su madre, pero comparece cubierto de harapos, con el

convertir a la estéril en madre gozosa. Dada la incomparable intimidad del judío con la Biblia, fácil es comprender cómo debió de moldear su concepto de la madre la serie nada sentimental, antes bien intensamente humana, de las

rostro tiznado y los ojos cerrados, y la salud de modo que ella no pueda reconocerle (col. 949; cf. Jacobo de Vitry, *Exempla*, ed. G. Frenken, Munich, 1914, N. 66, págs. 130 y sig.). En la *Vie de Saint Alexis*, vs. 216 y sigs., el santo, desfigurado por la penitencia y las privaciones, vive de limosna, sin darse a conocer, en la casa de sus padres, que lloran inconsolables su ausencia. Cuando fray Juan de Pineda, *Diálogos de agricultura cristiana*, II, Diálogo 17, § 18, comenta el quinto mandamiento, dedica la mayor parte del capítulo a establecer la preeminencia de los padres espirituales sobre los naturales, y con la misma intención subraya en el Diálogo 20, § 8, el valor ejemplar de la dureza de Jesús con su Madre, cuando ésta le halla en el Templo.

San Bernardo de Claravalle, a quien tanto debe el culto mariano del siglo XII, muestra muy a las claras el lado ascético de dicho culto en la homilía sobre la Virgen, del Domingo dentro de la octava de la Asunción (*Patrologia Latina*, t. 183, col. 434): *iure etiam viad molestissimum tædium, quo omnes grauidæ mulieres laborare noscuntur, sola non sensit, quæ sola sine libidinosa uoluptate concepit*. Compárense las palabras de Inocencio III, *De contemptu mundi* (*Patrologia Latina*, col. 702): *Concipit mulier cum immunditia et fetore, parit cum tristitia et dolore, nutrit cum angustia et labore, custodit cum instantia et timore*, con el comentario de J. Huizinga (*El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1945, pág. 200): “¿No tenían, pues, ningún valor en aquel tiempo las rientes alegrías de la maternidad?” Tan poco, en efecto, contaba la maternidad que los tratados sobre la conducta y deberes femeninos (los de Philippe de Novare, del Caballero de la Tour Landry, del *Ménagier de Paris* en francés, y en español los anónimos *Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas*, y la *Relación a las señoras e grandes dueñas* de Fernán Pérez de Guzmán) no se ocupan en la crianza y educación de los hijos, y todavía fray Juan de Pineda calificará sus explicaciones de fisiología prenatal, de “pláticas algo asquerosas” (*Diálogos...*, I, 6, § 36). Lógicamente la literatura refleja tal actitud: la historia de Griselda (*Decamerone*, X, 10), en que la sumisión de la esposa ahoga por completo el instinto de la madre, fue acogida como dechado de virtud femenina, según lo acreditan las versiones de Petrarca, Bernat Metge, Chaucer, y la adaptación dramática francesa, llevada a las tablas en 1395. La Edad Media y el Siglo de Oro español cultivaron profusamente los motivos de la leyenda de Dido, con la excepción elocuente del deseo de la Reina de haber tenido de Eneas un hijo (*Eneida*, IV, vs. 327 y sigs.), tan conmovedor para el lector de hoy. La poetización de la madre es igualmente ajena a la malicia burguesa del *fabliau* como al culto de la dama de la alta poesía medieval, a la lírica petrarquesca y platonizante del Renacimiento (cf. *La erudición*, pág. 330, a propósito de la *Egloga I* de Garcilaso) como a la novela y al teatro, donde la madre es un ente ridículo, y la maternidad, materia cómica: así, Lope de Rueda, *Comedia Armelina*, II; *Comedia Medora*, I, y sobre todo, *Los engañados*, III, donde como entremés jocoso, la esclava negra Guiomar habla llorando del hijito que tiene lejos; Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, II y III; *No hay peor sordo...*, II; para idéntica actitud en el teatro francés del siglo XVII, véase la observación de E. Martinenche, *La “comedia” espagnole en France de Hardy à Racine*, París, 1900, págs. 317 y sig., acerca de la *Laure persécutée* de Rotrou. No menos instructivo es en este sentido el teatro de Shakespeare: Hamlet hurga sin miramiento la vida sexual de su madre (I, 2), una madre presentada sin respeto, ternura ni lástima; Lady Capulet no posee ni la confianza ni el amor de su hija, y cuando la cólera del padre descarga sobre Julieta, rechaza la súplica de ésta y se solidariza con aquél (III, 5); la madre ambiciosa e intrigante, mucho más dura y artera que el hijo, aparece en *Cimbelino*, *Coriolano* y *El rey Juan* (la reina Leonor); tampoco hay afecto o intimidad entre la donosa Mrs. Page y la hija a quien trata de casar contra su voluntad (*Las alegres comadres de Windsor*, III, 4, y IV, 4 y 6); la doncella Miranda (*La tempestad*, I, 2) y la casi monja Isabel (*Medida por medida*, III, 1) opinan con soltura sobre el posible adulterio de la respectiva abuela y madre; en *Los dos gentileshombres de Verona*, II, 3, el gracioso Launce pronuncia acerca de su madre un chiste obscenísimo que dudo admitiese ningún público

madres bíblicas: las estériles, exaltadas luego en su maternidad —Sara, Rebeca, Lía, Raquel, Ana, la madre de Sansón—; las que luchan por la vida del hijo —la del juicio de Salomón: I Reyes, III, 16 y sigs.; la viuda de Sarepta: I Reyes, XVII, 17 y sigs.; la sunamita: II Reyes, IV, 14 y sigs.; la hambrienta de Samaria: II Reyes, VI, 26 y sigs.—; la mujer fuerte, de cuya alabanza forma parte la bendición de sus hijos —“levantáronse sus hijos, y llamáronla bienaventurada”— y las innumerables imágenes, alusiones y preceptos.¹⁷ Eco vivaz de la valoración del Libro Santo se halla lógicamente en el Talmud, el cual, así como el místico Zohar, insiste ingeniosamente en que la madre es acreedora a igual honra que el padre, ilustra con pintorescos ejemplos la devoción filial de los grandes maestros y, en su porción más imaginativa (*Midrash*), afirma la preeminencia de la madre mediante la primorosa conseja en que Dios rechaza las plegarias de Abraham, Jacob y Moisés de restaurar el Templo, pero empeña su promesa cuando oye la súplica de Raquel:

Señor, apiádate de mis hijos. Apiádate por los Patriarcas, apiádate por Moisés y Aarón, apiádate por el amor a los hijos que has inculcado en todos los padres.

Los pasajes pertinentes se suceden sin interrupción en las letras judías a través de los siglos. Baste como muestra el comentario de Jonah ben Abraham de Gerona (primera mitad del siglo XIII), quien interpreta el versículo del Éxodo,

de nuestros días. Únicamente Constanza, en *El rey Juan*, está concebida con simpatía artística: ¿será azar que en esta sola representación patética de la madre en el teatro de Shakespeare parece resonar un eco de *La Celestina*? (Cf. *Generalidades*, n. 30). En la España contemporánea, donde la estructura tradicional persiste bajo remozamientos de superficie, no faltan ejemplos al caso. Creo que el más curioso —aparte el conocidísimo de Pérez Galés— es el de Antonio Machado quien, racionalizando su prejuicio antisemita (con el mismo discernimiento con que pregonaba el humanitarismo evangélico de la Rusia stalinista y se dirigía al judío David Vigodsky para encomiar lo específicamente cristiano del alma rusa en *Abel Martín*, Buenos Aires, 1943, págs. 121 y 126 y sig.), exhibe el horror a la procreación, característico del ascetismo antivital de los padres del yermo, en *Juan de Mairena*, Buenos Aires, 1942, t. 1, pág. 75. Sin duda Antón de Montoro (*Cancionero*, ed. E. Cotarelo, Madrid, 1900, núm. 36) marcó una diferencia radical entre judíos y cristianos cuando acentuó como penoso sacrificio de los conversos a su nueva religión el repetir *inviolata permansisti* y no jurar más por el Creador, esto es, el exaltar la virginidad de María y renunciar a la tradicional veneración a los padres.

¹⁷ Por ejemplo: Jueces, V, 7 (Cántico de Débora): “Hasta que yo, Débora, me levanté, me levanté madre en Israel” (cf. los versículos 28-30 del mismo Cántico, que pintan la zozobra de la madre del enemigo y sus engañosas esperanzas); II Samuel, XX, 19: “una ciudad que es madre de Israel”; Salmos, XXXV, 14: “como el que trae luto por madre, enlutado me humillaba”; CXXXI, 2: “como niño destetado de su madre”; Proverbios, I, 8; XV, 20; XXIII, 22 y 25; XXX, 11 y 17, y especialmente IV, 3: “porque yo fui hijo de mi padre, delicado y único delante de mi madre” que, en unión del Cantar de los Cantares, VI, 9: “única es a su madre, escogida a la que la engendró”, parece haber presidido a las frases con que el “Argumento de toda la obra” y luego Sempronio, III, 140, califican a Melibea: “vna sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada”, “Melibea es vnica a ellos”; Eclesiástico, III, 2 y sigs.; VII, 27 y sig.; XV, 2; Isaías, VIII, 4; XXI, 3; XXVI, 17; XLV, 10; XLIX, 15: “¿Olvidarás la mujer de lo que parió, para dejar de compadecerse del hijo de su vientre?”; LXVI, 13: “Como aquel a quien consuela su madre, así os consolaré yo a vosotros”; Ezequiel, XIX, 2 y sigs.

XIX, 3: "Así dirás a la casa de Jacob y anunciarás a los hijos de Israel" en el sentido de que "casa de Jacob" designa a las mujeres, y de que Jehová ordena a Moisés dirigirse a ellas primero por los desvelos de las madres en educar a sus hijos en el saber y la piedad.¹⁸ No es aventurado suponer la persistencia de tal actitud entre los cristianos nuevos. Vives, zarandeado entre dos tradiciones, hace gala de ascetismo en su tratado *De institutione christianæ feminæ*, II, sentando categóricamente la superioridad del estado virginal, ostentando su horror a los hijos (*quum sunt pueri, merum odium; in grandiusculis, sempiternus metus*), recomendando castigo y rigor en su educación (*nec auferenda de pueri dorso uirga*) y prodigando tétricos consuelos para su muerte (*quanto gaudio excipienda est mors infantium*). Y, sin embargo, en el mismo tratado rinde dos veces conmovido tributo a su madre, Blanca March,¹⁹ se aparta de la tradición de los Padres de la Iglesia y de los moralistas medievales para insertar un largo capítulo sobre los deberes y la responsabilidad moral de la madre en la crianza y educación de los hijos (*De liberis et quæ circa illos cura*) y por rarísima excepción abandona su usual adustez para glosar la palabra "madre":

Matris nomine quid potest inueniri efficacius? nempe incredibili caritate plenum et constipatum.

A ejemplo de Vives, y en contraste con la tradición cristiana del manual para mujeres, también *La perfecta casada* presta particular atención al cuidado de los hijos (cap.18). Pero fray Luis de León, nada ascético ni rigorista, no ve en la crianza del niño un puro engorro (*merum odium*), sino un goce que describe con rara ternura. La observación amorosa de la relación entre la madre y el hijo pequeño no es una treta retórica de moralista para endulzar un precepto desagradable: asoma inesperadamente en obras muy diversas, y es tan característica de fray Luis, el descendiente del Daviyuelo, como inusitada —que yo sepa— en otros escritores devotos.²⁰

¹⁸ Referencias y citas tomadas de F. Kobler, *Her children call her blessed. A portrait of the Jewish mother*, Nueva York, 1955, págs. 20, 24 y sigs., 77 y sig. Cf. también M. Gaster, *The exempla of the rabbis*, Londres-Leipzig, 1924 págs. 97 y 183, núms. 187, 189, 190 y 191, como muestras de veneración de la madre, a veces rayanas en lo extravagante. No deja de ser curioso que haya sido el judío Jacobo Meyerbeer quien "tuvo la imaginación de cortar con la tradición [de la ópera] y convertir en personaje central el papel de una madre en *Le Prophète*" (G. Jellinek, "The neglected Meyerbeer", en *Saturday Review*, 25 de febrero de 1956, pág. 40).

¹⁹ También la menciona con gran cariño en *De officio mariti* y en los comentarios acerca *De ciuitate Dei*. Es significativo que las reiteradas referencias de Vives a su madre parecieran inconvenientes a su amigo Erasmo: véase A. Bonilla, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*, Madrid, 1929, t. 1, págs. 13 y sig., y t. 3, pág. 9.

²⁰ *Cantar de Cantares*, II, 16: "Cuando una madre ha estado ausente de su niño, y en viniendo luego pide por él y lo llama y lo abraza mostrándole aquella ternura de regalo que le tiene, lo primero que él hace es quejarse de quien le ha ofendido en su ausencia, y con unos graciosos pucheritos relata como puede su injuria y pide a la madre que le vengue"; VIII, 2: "porque con todas estas cosas dulces se huelgan los niños, y sus madres y hermanas tienen gran cuidado de regalarlos así"; *Nombres de Cristo*, I, 5, Camino: "¿No habéis visto algunas madres, Sabino, que teniendo con sus dos manos las dos de sus niños, hacen que sobre sus pies dellas pongan ellos sus pies, y ansí los van allegando a sí y los abrazan y son

En conclusión: Rojas y el interpolador (si ya no fueron una misma persona), conforme a la atención artística integral que prestan a todas sus criaturas, han convertido a los padres de la heroína, personajes decididamente secundarios, en personajes de volumen trágico completo, de completa vitalidad. La creación del padre, no reducido a su papel circunstancial de guardián de la honra, y sobre todo la creación de la madre como figura dramática, enteramente inusitada en la literatura que precede y sigue a la *Tragicomedia*, induce a presumir si el móvil responsable de tan singular innovación no fue la raíz judía de Fernando de Rojas.

juntamente su suelo y su guía?"; III, 1, Hijo de Dios; nótese en este mismo nombre la exaltación de la procreación ("[en las cosas de vida limitada] ordenó la naturaleza que engendrasen y tuviesen hijos, para que en ellos, como en retratos suyos y del todo semejantes a ellos, lo corto de su vida se extendiese y lo limitado pasase adelante y se perpetuasen en ellos los que son perecederos en sí"), y el considerar la esterilidad como pobreza ("pero considerando por otra parte, como es la verdad, que la esterilidad es un género de flaqueza y pobreza, y que por la misma causa, lo rico y lo perfecto y lo abundante y lo poderoso y lo bueno, conforme a derecha razón, anda siempre junto con lo fecundo, se ve luego que Dios es fecundísimo... De manera que por ser Dios tan cabal y tan grande es necesario que sea fecundo y que engendre, porque la soledad es cosa tristísima"), en radical desacuerdo con la actitud de los autores eclesiásticos citados arriba. A. F. G. Bell, *Luis de León*, Oxford, 1925, reúne otros ejemplos del amor de fray Luis a los niños; consigna sus escrúpulos ante la opinión admitida que relegaba al Limbo a los niños muertos antes del bautismo, y su afirmación, que hubiese escandalizado a San Jerónimo, a los autores de las *Vitæ patrum* y a fray Juan de Pineda, de que era muy natural que un religioso amase a su padre y hermanos más que a sus compañeros de religión (págs. 209 y 214).

CAPÍTULO XV

CELESTINA

Frente a Calisto, el soñador desasido de la realidad, se yergue Celestina, con firme arraigo social y maestría en la acción. El antagonismo asienta sobre una semejanza básica: ambos dan rienda suelta a su particular apetito, desentendiéndose de su prójimo como no sea para usarle de instrumento, ambos logran su propósito, y ambos mueren miserablemente a poco de logrado, con muerte “fortuita e inevitable”.

CODICIA

Celestina, aunque siempre en acción, está tan cerrada en sí misma como el enamorado lo está en la soledad de su cámara. No sorprende, dado su oficio, que Celestina esquilme a Calisto, y que por la paga no ceje hasta pervertir a Pármeno y lanzar a Melibea al camino al que de suyo se asomaba. Pero además es Celestina desleal con Sempronio, el cómplice que ha puesto en sus manos el “negocio” (V, 196 y sigs.; XII, 104 y sigs.), y desleal también con las mozas (XII, 105 y 107), que cuidan de ella en vida (VII, 261; XI, 78; XII, 110 y sig.) y la lloran sinceramente después de muerta (XIII, 119; XIV, 136; XV, 144 y sigs.). Escudado en su postura estoica, Calisto llega a la conclusión de que, vivos o muertos sus servidores, es su deber proseguir el amor de Melibea (XIII, 120 y sig.); con idéntica amoralidad, si bien con expresión popular y no erudita, sienta Celestina su norma: “a tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo” (I, 103). Así como Calisto llora de amor y se complace viéndose llorar, Celestina lamenta su pobreza, su desamparo, su vejez y se consuela en la variación retórica del lamento. Verdad es que, con simpatía artística para todas sus criaturas, la *Tragicomedia* lo justifica, pues a pesar de su fama (I, 59 y 67 y sigs.) y de su múltiple actividad (I, 70 y sigs.; IV, 160), Celestina vive en la miseria, en una casa medio derruida en el arrabal maloliente (69 y sig.), con manto raído y saya rota (VI, 203 y sigs.), y esperando por merced una falda vieja (IV, 184). Pármeno sabe que las maestras que han aguzado su ingenio son “la

necesidad e pobreza, la hambre” (IX, 28) y, como subraya desdeñosamente Sempronio (XI, 77) y lo confirma ella misma (V, 194), no ha de rendir gran cosa su oficio cuando desde el primer momento arremete con tal avidez contra la hacienda de Calisto. El recuerdo de un pasado opulento, con abundancia de vino y víveres (IV, 173 y sig.; IX, 48), con pupilas numerosas y consiguiente ganancia (IX, 46 y 48), agudiza la miseria presente. No por ejercicio desinteresado del mal (Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XCIII) emprende Celestina la seducción de Melibea y la de Pármeno, así como no por espíritu de caridad remedia a la desposada que llevó el día de pascua al racionero (VII, 259); en uno y otro caso la paga es lo que la pone en acción, y la paga —según muestra este último pasaje— es su guía para individualizar a las gentes, ya que, no pudiendo identificar a la desposada por más detalles que acumula Elicia, la identifica cuando se entera de que ha dejado una manilla de oro en prenda: “¿La de la manilla es? Ya sé por quién dizes”.

La prodigalidad de Calisto a la primera visita evoca para Celestina (que comparte la exaltada imaginación de todos los personajes de la *Tragicomedia*) la deleitosa visión de largos cabildeos durante los cuales correrá el oro del enamorado (III, 137). A la primera señal de bonanza en la entrevista con Melibea, se asegura una dádiva por el sencillo método de darla por concedida (IV, 184):

—Eres mi señora. Téngote de callar... Tu mala palabra será víspera de una saya.
—Bien la ñas merecido.

Gozosa por el éxito, altera el plan para no demorar el cobro de las “luengas albricias” (V, 199), y con la esperanza de “más mercedes” hasta sirve lealmente a Calisto (V, 201). Aunque conoce su largueza, al contar lo sucedido con Melibea no deja de encarecer su precio, machacando sobre los regalos que desea (V, 201; VI, 203, 204, 205, 208), profesando su gratitud por lo ya recibido (VI, 208), y asíéndose de cualquier palabra de su interlocutor para recordarle el ansiado don (VI, 211):

—¡O quién estuiera allí debaxo de tu manto, escuchando qué hablaría sola aquella en quien Dios tan estremadas graçias puso!
—¿Debaxo de mi manto, dizes? ¡Ay mezuquina! Que fueras visto por treynta agujeros que tiene, si Dios no le mejora.

El manto, otorgado a cambio del cordón de Melibea, aunque diferido por la mala gana de Pármeno (VI, 217 y sig.), es ya una realidad para Celestina, que lo justifica ante sus paniaguados dando a entender que lo ha reclamado en beneficio de ellos (VII, 233), o contraponiendo su pobreza a la abundancia de Calisto (IX, 37). Al recibir la inesperada “cadenilla”, se precipita —con prisa sugerida en el ritmo entrecortado de su breve réplica— a ponerla fuera del alcance de sus cómplices, como acotan éstos despechados (XI, 77 y sig.). Aun la moderación taimada de que hace gala una vez arrancado el presente (VI, 217; XI, 73), subraya su ansia de sacar todo partido de Calisto.

Celestina, maestra en el disimulo, no puede disimular su codicia. Sempronio, no sin malquerencia, observa cómo “la barbuda” ha sosegado el paso des-

pués de embolsar las cien monedas de Calisto (III, 127), y cuando vislumbra su propósito de arramblar con todo el provecho, se arrepiente de la aparcería (V, 196 y sig.). Admite y vigila el vicio de la vieja, aun defendiéndola de Pármeneo (VI, 206) y, al hacerse amigo suyo, la codicia de Celestina prevalece en sus conversaciones (IX, 26 y sigs.; XI, 77 y sig.; XII, 101). Por su parte, Pármeneo comenta rencoroso cada maniobra de la tercera para arrancar dádivas a Calisto (VI, 204 y sigs.); Lucrecia sabe muy bien que no acostumbra “dar passo sin prouecho” (IV, 159), y Alisa, enterada de su visita, declara: “Algo me verná a pedir” (IV, 161). En la larga escena final del acto XII es donde Celestina revela hasta qué punto la posee la codicia. A la insinuación de Sempronio de que ellos también han de tener parte en las preseas (XII, 104: “Diónos las cien monedas, diónos después la cadena”), Celestina olvida toda astucia, no acierta con la táctica eficaz para dominar a sus contrincantes, pierde contacto con la realidad y, deseosa de engañarse, insiste en que no pretenden de veras sus tesoros y sólo quieren amedrentarla (XII, 107). Cuando el diálogo se vuelve peligrosamente violento y Sempronio propone: “¿No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?” (XII, 110), Celestina repite sarcásticamente: “¿Qué tercia parte?” para marcar lo resuelto de su negativa. La muerte es tan forzosa para la vieja, ciega de avaricia, como para el joven, ciego de amor: la disputa por la cadena, como el traspíe en la escala, no es más que la circunstancia accidental por la que llega a su término un proceso necesario. Bien que, a decir verdad, la motivación inmediata de la muerte de Celestina está representada más dramáticamente —en el sentido básico de la palabra— que la de la muerte de Calisto.

OTROS VICIOS

Nada más lejos del arte de la *Tragicomedia* que crear personificaciones abstractas de cualidades humanas a la manera de los figurones de la comedia del Siglo de Oro. El individuo Celestina no puede reducirse al solo oficio de alcahueta ni a la sola pasión del lucro, y por eso Rojas agrega al boceto del “antiguo auctor” el rasgo tradicional de la borrachera. Todo lo que sea goce actual se concentra para Celestina en el vino (IX, 29):

Assentáos vosotros, mis hijos . . . Ponéos en orden, cada vno cabe la suya; yo que éstoy sola, porné cabe mí este jarro e taça, que no es más mi vida de quanto con ello hablo.

No tientan a esta sobria vieja castellana los placeres de la mesa: “vna blanca para pan” (IV, 173), unas “migajas de los manteles” (IX, 41), “vn cortezón de pan ratonado” (IX, 30) bastan para sus encías desdentadas, y la evocación de la sabrosa paga de otros tiempos culmina en la nómina de los vinos que adiestraron su paladar de buena catadora (IX, 48). Por cauta que sea Celestina al entrar en coloquio con Melibea, se desboca y pierde de vista su bien planeado ataque al mencionar “vn quarto de vino” (IV, 173); cuando se sienta a la mesa, prurumpe en entusiasta elogio del vino (IX, 29), que el interpolador alargó, como

ya había alargado la alabanza de Claudina, comadre y maestra, para procurar y envasar azumbres (III, 135 y sig.). Y, como las otras peculiaridades caracterizadoras, ésta se despliega en escena, pues la memoria de su prosperidad y el llanto con que acaba (según acotación de Areúsa) suenan a enternecimiento senil en que entran por partes iguales la añoranza del pasado y el contenido del jarro.

La *Tragicomedia* también nota las pavesas que aun quedan de sus apetitos juveniles, y las destaca al subrayar de intento la vejez de Celestina. Celestina es tan vieja que ella misma y Pármeno, al recordar tiempos lejanos, la ven ya vieja,¹ maestra en artes de tercería y brujería (I, 70 y sigs.; IX, 45 y sigs.). Sólo en pocas oportunidades fluyen recuerdos que sugieren una juventud pecaminosa; en ellas se nos aparece una Celestina moza y hermosa (IV, 172), nada observante del séptimo mandamiento (I, 69)², cortesana astuta (VII, 257), pretendida y altanera (IX, 41), en contraste con la vieja de la cuchillada, distintivo siniestro que evoca elocuentemente un ambiente de gentes de mal vivir. El insistir en su vejez y mostrarla al mismo tiempo abrasada en lascivia la hace más repulsiva. Una sutil expresión de ese vicio es que la vieja barbuda, desdentada y rotosa esté cubierta de afeites (I, 66) y otra, más directa, es el jugueteo lúbrico, los abrazos a Sempronio, por ejemplo, picarescamente comentados por la misma Celestina para no dejar dudas sobre su intención (I, 61), o el equívoco halago a Areúsa (VII, 245). El tono es mucho más procaz al tentar al novicio Pármeno (I, 95), o al dejarle en la alcoba de la moza (VII, 258):

—Ma~~re~~, ¿mandas que te acompañe?

—... Acompáñeos Dios; que yo vieja soy, que no he temor que me fuercen en la calle.

Celestina acaricia tal ensueño, pues al entrar los convidados llama a sus pupilas

¹ ¿Qué edad tiene Celestina? La respuesta positiva es aquí tan imposible como en el cómputo de la duración de la *Tragicomedia*. Así como el tiempo de servicio de Pármeno ha sido "poco" para el mozo (I, 69 y 98) y "tanto" para la vieja (VII, 234), así como las visitas de Calisto son apenas ocho en un mes para el sirviente desapasionado (XVII, 173), o son todas las noches del mes para la envidiosa (XV, 150) y la enamorada (XVI, 161), de igual modo, Celestina cuenta sesenta años según ella misma (XII, 109: "¿Con una vieja de sesenta años?") o setenta y dos según el mozo Pármeno que todavía no se ha pasado a su bando (II, 125: "Si creyera a Celestina con sus seys dozenas de años a cuestas..."). Celestina reacciona dolida a la imputación de vejez (IV, 171 y sig.: "Pero también yo encanecí temprano e parezco de doblada edad. Que... de quatro hijas que parió mi madre, yo fui la menor. Mira cómo no soy vieja, como me juzgan"); Pármeno confiesa que de niño huía de ella "porque olías a vieja" (I, 98) aunque, siendo Celestina amiga y colega de su madre, difícilmente sería vieja cuando aquél era niño. Un tratamiento semejante de la edad ofrecía la *Cárcel de amor*, precisamente en las palabras del llanto de la madre de Leriano que pasaron a la queja de Pleberio (pág. 210): "¡O muerte...! ... Más razón auía para que conseruasos los veynte años del hijo moço que para que dexases los sesenta de la vieja madre": es poco verosímil que la Duquesa Coleria hubiese dado a luz su hijo a los cuarenta años de edad, pero muy evidente la intención de patetismo que acentúa lo antinatural de esa muerte. Cf. *El tiempo*, n. 2.

² "¡O, qué comedor de huevos asados era su marido!" Sobre el sentido de este giro vulgar, véase J. E. Gillet, "Comedor de huevos (?) (*Celestina, aucto I*)", en *Hispanic Review*, XXIV (1956), 144-147.

CELESTINA

con idéntica broma (IX, 28). Mientras traza y encubre amores ajenos, paladea el regusto de los propios (III, 138; VII, 249, 256, 257 y sobre todo 258; cf. Reynier, *Les origines du roman réaliste*, pág. 300):

Quedáos adiós, que voyme sólo porque me hazés dentera con vuestro besar e retoçar. Que avn el sabor en las enziás me quedó: no le perdí con las muelas.

A las parejas sentadas a su mesa, endereza un *carpe diem* no libresca sino vitalmente horaciano, realzado por la amargura de no haber gozado sus mocedades hasta las heces (IX, 41) y, como en la citada escena del acto VII, la vieja Celestina, “con sus seys dozenas de años a cuestras”, se consuela, con el espectáculo de la lujuria ajena, de la suya, irrealizable.

RELIGIÓN

Frente a la religiosidad cortesana de Calisto, a la ferviente y no convencional de Melibea, a la ascética de Pleberio, es la de Celestina la religiosidad vulgar, firmemente asida a unos pocos conceptos consoladores y a muchas prácticas rituales, vacías de sentimiento y moral, pero mágicamente eficaces en este mundo y en el otro. Aquellos conceptos asoman a cada momento en su conversación, encuadrados en tanta castiza fórmula de tipo semiproverbial. Véanse algunos ejemplos:

—Jamás pude... desear bien de que no te cupiese parte.

—Parta Dios, hijo, de lo suyo contigo, siquiera porque has piedad desta pecadora de vieja (I, 64).

Tu madre, que Dios aya (I, 99; cf. VII, 260).

—Díme, madre, ¿eres tú Celestina...?

—Hasta que Dios quiera (IV, 170).

Que assí goze desta alma pecadora (IV, 172).³

³ J. D. García Bacca, “Sobre el sentido de *conciencia* en *La Celestina*”, en *Revista de Guatemala*, II (1946), vol. 6, octubre-diciembre, págs. 52-66, se refiere a esta frase hecha y a la que poco antes pronuncia Melibea (IV, 170: “Assí goze de mí”) como a “todo un programa de *conciencia real*, de criterio metafísico para saber *cuándo* somos y *cuánto* somos... Gozar es el sentimiento que nos hace ser más reales y que nos hace *notarnos* más reales”. El giro empleado por Celestina es una “frase de malicia metafísica infinitamente mayor que la primera [la de Melibea]: *así goce yo de esta alma pecadora*. ¿Cuál es el valor metafísico, en qué grado nos hacen ser *reales* y *sentirnos reales* los goces pecaminosos del *alma* (no los del cuerpo)?” Dejando la respuesta para otro momento, García Bacca ilustra su interpretación con los siguientes versitos de Baudelaire (*Fleurs du Mal*, “*L'Irrémédiable*): *Un phare ironique, infernal, / Flambeau des grâces sataniques, / Soulagement et gloire uníques, / —La conscience dans le Mal!* Como estos donaires existencialistas han sido tomados en serio, bueno es aclarar que no hay en las frases en cuestión pizca de malicia metafísica ni de satanismo postromántico. Si la hubiese, sería extraño que la *Tragicomedia* asignase dichos giros no sólo a Celestina, sino también a Melibea, a la tímida Areúsa (VII, 246 y 257; VIII, 8; IX, 42; XVIII, 180) y al simple Sosia (XIX, 188), y el *Arcipreste de Talavera*, págs. 156 y 157, a las mujercillas culpables únicamente de juramentos verbosos. “Pecador” es la calificación inherente al hombre y al alma humana dentro del catolicismo (cf. *Libro de buen amor*, c. 76a: “E yo, como soy ome como otro, pecador”; *Celestina*, XIV, 128:

Esfuérgate, señor, que no hizo Dios a quien desamparasse (VI, 220).
 Mira a Sempronio. Yo le fize hombre, de Dios en ayuso (VII, 231).
 ¡Bendígate Dios e señor Sant Miguel ángell (VII, 247).
 Para la muerte que a Dios deuo (VII, 257).
 Dios aya su alma (XII, 106).
 E avn assí me trataua ella, quando Dios quería (XII, 109).

En la pintura le las prácticas rituales de Celestina, Rojas ha calado a fondo la religiosidad popular, subrayando a la vez irónicamente su formalismo huero, su utilitarismo y su sinceridad. No hay por qué suponer que Celestina no encarga rezos a frailes devotos suyos o que no dé cuatro vueltas a su rosario antes de desayunarse (IV, 164) en alguna ocasión, si no precisamente en ésa, así como tampoco hay por qué suponer que esos frailes y sus monasterios sean de más subida virtud que aquellos en los que la vieja hacía “sus aleluyas e conciertos” (I, 71). Muy probable es que, en principio, Celestina crea de buena fe en la virtud de la oración de Santa Polonia y del cordón “que ha tocado las reliquias que hay en Roma y Jerusalem” para curar el dolor de muelas, aunque a la vez explota la posibilidad de convertirlos en lucrativas prendas de amor (IV, 181; VI, 215 y sigs.). Sempronio cae en el error de imaginar netamente distintos sus impulsos de ganancia y de religión; Pármeneo, que la conoce mejor, sabe que sus devociones son largas y sinceras (I, 71; IX, 25). Es muy humano que Celestina rece menos “quando hay qué roer en casa”, y más cuando “no sobra el comer” (IX, 26); de ahí no se desprende que sea hipócrita al ir “a la yglesia con sus cuentas en la mano”, ni que, mientras reza con ellas, deje de hacer el cómputo de virgos, enamoradas, despenseros y canónigos mozos. De igual modo, los rezos y devociones no impiden que en un lance apurado Ce-

“¡O pecadora de ti, mi madre...”; *Lazarillo*, III: “Este es un niño inocente... pecadorcito”). De suerte que “assí goze desta alma pecadora” (o sencillamente: “assí goze de mí”) quiere decir: ‘así mi alma —pecadora como toda alma humana— se salve’, ‘así goce yo de bienaventuranza’. No es más sólido el antirracionalismo vital que el Señor Sánchez Albornoz cuelga reiteradamente a Celestina: “Celestina dijo a Pármeneo: «Loco, ¿qué es la razón?» (*España, un enigma histórico*, t. 1, pág. 17); “A estas palabras responde la vieja tercera con este turbador y dramático interrogante: «¿Qué es la razón, loco?». La misma pregunta se hace hoy una escuela filosófica moderna que dispara sus dardos desde la almenada torre de la exaltada vitalidad humana. ¿Qué es la razón?, se habrían preguntado con Celestina los arriscados y vehementes hispanos de los días de Plinio, los vascones una y otra vez alzados contra los godos de Toledo, los astures de los albores de la reconquista en bárbara batalla contra Córdoba, los castellanos de la época condal”, etc., etc. (*ibidem*, págs. 262 y sig.). En el pasaje en cuestión (I, 107 y sig.), Pármeneo rechaza la incitación de Celestina al placer recordando los filósofos o herejes que “con poluos de sabroso afeto cegaron los ojos de la razón”. Ante ese alarde doctrinal, Celestina no replica: “¿Qué es la razón?”, sino: “¿Qué es razón, loco? ¿qué es afeto, asnillo?”, y con un raciocinio muy grave se arroga, como vieja, el privilegio de determinarlos. O como parafrasea castizamente Cejador en la nota al pie: “¿Qué razón ni qué niño muerto? ¡No hay tal *cegar los ojos de la razón!*” Nótese que para dar a la respuesta de Celestina el valor de crítica antirracionalista, el Señor Sánchez Albornoz altera el texto de la primera interrogación intercalando el artículo, suprime la segunda interrogación paralela y hace caso omiso del argumento archirracionalista que le sigue. “Creo haber ganado autoridad sobrada —afirma el mismo historiador, *ibidem*, pág. 20— para que pueda confiarse en el rigor científico de mis afirmaciones”.

lestina invoque al diablo y examine muy en serio (IV, 156 y sigs.) los agüeros que su modelo en este pasaje, el *seruus fallax* de la *Asinaria*, vs. 249 y sigs., observa por pura broma. Y, a su vez, la fe de Celestina en su magia no le quita el estremecerse de terror antes de la entrevista con Melibea (IV, 153 y sig.), y el asegurar luego que, de haber fracasado, “yo rompiera todos mis atamientos hechos e por fazer, ni creyera en yeruas ni piedras ni en palabras” (V, 194): pues Celestina puede invocar pomposa o sencillamente al diablo (III, 148 y sigs.; IV, 163, 178), pero está lejos de confesarle por “amo y señor”, como la Cañizares del *Coloquio de los perros*, ni menos de adorarle, según pretende equivocadamente Gaspar de Barth (pág. ***4; cf. n. 45).

Como rasgo característico del personaje, el enlace entre devoción sincera y amoralidad de conducta surge con sarcástico relieve en las actuaciones más importantes de Celestina. Así, cuando tienta camino para atraerse a Pármeno, alega “a Aquel que todos los cuydados tiene, e remedia las justas peticiones, e las piadosas obras endereça” (I, 100); cuando presenta a Melibea la embajada de Calisto, alaba la providencia de Dios (IV, 175), su servicio (IV, 179), su justicia (IV, 183) y orden (IV, 191); cuando corrompe a Pármeno por medio de Areúsa, allana los escrúpulos de la moza interpretándole la intención divina (VII, 248); cuando preside al indecente convite de criados y mochachas, no deja de pensar en su parte de paraíso (IX, 29); y, en el momento de defraudar a sus cómplices y perecer de puro codiciosa, reclama repetidamente confesión, esto es, la llave mágica para la vida eterna (XII, 111).

Con todo, preciso es admitir que si la religiosidad vulgar de Celestina evoca en muchos pasajes la comparación con Cervantes (Sancho orgulloso de sus cuatro dedos de envidia cristiana y de su odio a los judíos; Humillos, de no saber leer y de rezar las cuatro oraciones varias veces por semana y, sobre todo, las mujercuelas de *Rinconete y Cortadillo*, a quienes la devoción no empece el tráfico infame), y aunque le supera en conjunto (cf. pág. 577), en otros las reflexiones devotas reflejan la mente del autor antes que la del personaje. Pues en sus intentos de persuadir ya a Pármeno, ya a Melibea, ya a Areúsa, despliega Celestina gran acopio de lugares comunes filosóficos y de sentencias edificantes, muchas de ellas tomadas de la Biblia,⁴ nada conformes con el ajuar moral e intelectual de una alcahueta que “suele hazer siete virgos por dos monedas”, y que revelan un espíritu crítico, empapado en las Escrituras y desdeñoso del ritualismo convencional del vulgo. Aun más violentamente cae la máscara del personaje y asoma el autor, como jurista y como converso, en el amargo chiste sobre la justicia eclesiástica, alternativa mucho más cruel que la justicia ordinaria, y en su sardónico comentario (VII, 242 y sig.).⁵ Pocas veces la bio-

⁴ I, 99: Sabiduría de Salomón, I, 6 (cf. Castro Guisasaola, pág. 106); I, 101: San Juan, V, 2 y sig.; I, 103: Job, XIII, 12; I, 109: San Mateo, V, 9; IV, 168: Salmos, LXXV, 6; IV, 172: San Mateo, IV, 4 (= Deuteronomio, VIII, 3); IV, 183: Ezequiel, XVIII, 20; VI, 216: San Juan, III, 20; VII, 231: Ezequiel, XXXIII, 11 y liturgia (cf. Castro Guisasaola, pág. 107); VII, 242: San Mateo, V, 10; VII, 251: San Juan, X, 38; VII, 254: San Pablo, 2 Corintios, XIII, 1; IX, 45: Proverbios, XVII, 1.

⁵ “—Verdad es lo que dizes, pero esso no fue por justicia. —¡Calla, bouo! Poco sabes de achaque de yglesia e cuánto es mejor por mano de justicia que de otra manera. Sabialc

grafía del artista explica tan radicalmente como en este caso la razón íntima de una página literaria, por más que Rojas ha tomado la precaución de elegir como vocero a Celestina, el reactivo que mejor aísla las flaquezas del clero (cf. *Generalidades*, n. 46).

JERARQUÍA SOCIAL: HONRA

Si Calisto se aísla, en el silencio y oscuridad de su cámara, de la sociedad tan bulliciosamente sugerida en la *Tragicomedia*, Celestina no sólo se muestra bien afincada en la sociedad, en un círculo de vecinos que la vituperan, la agasajan o la requieren (I, 67 y sigs.; IV, 156 y sigs.; IV, 160 y sig.; IV, 170; VI, 225, y muchos casos más), sino actúa como factor de cohesión social: así va de unas casas a otras, de unos conventos a otros, sirviendo de enlace entre ricos y pobres, entre clérigos y seglares, entre doncellas y encerradas ramerías, entre señoras y mozas de servir, entre el “diestro cauallero” y sus sirvientes, entre Melibea, la “de alta y serenísima sangre”, y la desposada, amiga del racionero, entre la matrona Alisa y las “loquillas” Elicia y Areúsa. Su vinculación social perdura hasta en la muerte. Calisto pierde pie, muere en un instante y los criados retiran a escondidas su cuerpo deshecho: simbólicamente la sociedad no se entera de la muerte del que ha vivido a sus espaldas, y sólo la amada percibe el estrépito y el vuelo de campanas de sus exequias. En cambio, al

mejor el cura, que Dios aya, que, viniéndole a consolar, dixo que la sancta Escripura tenía que bienaventurados eran los que padescían persecución por la justicia, que aquéllos poseerían el reyno de los cielos. Mira si es mucho passar algo en este mundo por gozar de la gloria del otro. E más que, según todos dezían, a tuerto e sin razón e con falsos testigos e rezios tormentos la hizieron aquella vez confesar lo que no era... Assí que [pues] todo esto passó tu buena madre acá, deuenos creer que le dará Dios buen pago allá, si es verdad lo que nuestro cura nos dixo...”. Rojas cita el Sermón de la Montaña (San Mateo, V, 10) fingiendo entender “por la justicia” no en el correcto sentido causal (*ἐνεθεν δικαιοσύνης*, *propter iustitiam*), sino en sentido agente, con equívoco sólo posible en romance, dado el doble sentido de *por* ‘a causa de’, ‘por acción de y de *justicia* ‘virtud de justicia’, ‘poder judicial laico’. Nótese la burlona insistencia en lo problemático de la recompensa ultraterrena, que tan bien cuadra con la acusación formulada contra su suegro: “el dicho Alvaro de Montalván... dixo e afirmó que acá toviesse el bien, que en la otra vida no sabía sy avía nada”. El chiste de Rojas debió de hacer gracia a las mentes críticas del siglo xvi, hostiles a la Inquisición y a la piedad vulgar, ya que reaparece en los tratados I y VII del *Lazarillo*: “por lo cual fue preso, y confesó y no negó [San Juan, I, 20], y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados... [Lázaro, como pregonero, ha de] acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos”.

Según las hilarantes págs. 81 y sig. de Garrido Pallardó, *Los problemas...*, los siguientes hechos demuestran que Celestina es judaizante: 1) el juramento empeñado a los padres de Pármeno; 2) al poner a Dios por testigo “usa pronombres, escritos además con minúscula”; 3) su profesión (que no sé si por ignorancia o malicia, Garrido Pallardó tiene a bien confundir con la profesión enteramente honorable y no desempeñada por mujeres del *shadján* o casamentero judío). Sobre judaizante, Celestina sería también proselitista, pues “la doctrina de tus mayores... Reposas en alguna parte” [I, 101], que recomienda a Pármeno (el cual “parece también converso”), no puede ser “sino la hebrea, en que se aguardaba el descanso en la tierra prometida”.

hacerse insostenible el altercado entre la tercera y sus cómplices, ella amenaza con acudir a la justicia (XII, 109), y la invoca al caer asesinada, con un llamado al vecindario (XII, 110). Y el vecindario acude, y la ronda y la justicia: Celestina muere como ha vivido, en pleno ajeteo ciudadano.

Porque la medianera no pertenece a la ciudad por el mero hecho de habitar en ella, sino por formar parte de su estructura, como encargada de uno de sus ministerios necesarios, la cura del “loco amor”. Celestina es un “oficial” en la ciudad, con el prestigio propio de su categoría. Cuando Sempronio la amenaza con descubrir quién es ella, Celestina responde herida en su orgullo jerárquico (XII, 108):

Soy vna vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Viuo de mi oficio, como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal viuo, Dios es el testigo de mi corazón.

Dentro de la estática sociedad medieval, toda profesión tiene su lugar determinado, con sus deberes y privilegios anejos. No falta a la verdad Pármeno al asegurar que Celestina “se glorifica” cuando la ciudad la saluda con su debido título (I, 67), ni Celestina misma incurre en ironía al declarar a sus convidados (IX, 46): “Mi honrra llegó a la cumbre, según quien yo era” y, sobre todo, al explicar a Sempronio, con orgullo profesional, su firme jerarquía dentro de la ciudad (III, 133):

¿Auíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conózesme otra hazienda más deste oficio? ¿De qué como e beuo? ¿De qué visto e calço? En esta cibdad nascida, en ella criada, manteniendo honrra, como todo el mundo sabe, ¿conoscida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre e mi casa, tenle por extranjero.

Es claro que “manteniendo honrra”, dicho muy en serio por Celestina, rebosa de la intención satírica del autor quien, desde su punto de vista moral e individual, asesta sus tiros contra la vanidad de toda honra a través de esta honra, no absurda desde el punto de vista social y colectivo de Celestina. El puesto de la alcahueta en la estructura social de la ciudad impone, por otra parte, sus obligaciones; por eso, para justificar un arranque de codicia demasiado evidente, llora Celestina (V, 197 y sig.): “¡Mas ay, Sempronio, de quien tiene de mantener honrra e se va haziendo vieja como yo!” Y en su explicación a Pármeno de cómo fue empicotada su madre (VII, 241): “Algo han de sufrir los hombres en este triste mundo para sustentar sus vidas”, el interpolador enmendó discretamente: “sus vidas e honrras”.

Cuando Celestina evoca sus días prósperos, hace hincapié en el acatamiento de la ciudad; la enumeración de manjares y vinos remata en una nota social (IX, 50):

Que jamás houo fruta nueva de que yo primero no gozasse que otros supiesen si era nascida. En mi casa se hauía de hallar, si para alguna preñada se buscasse.

Así se destaca el prestigio social de su opulencia, admitido por las mujercillas

del vecindario que, al valerse de sus privilegios, los reconocen. El recuerdo más halagador de su pasado es para Celestina la visión de la sociedad congregada en la iglesia, en trato y vasallaje con ella, y el halago no finca tanto en el poder como en el reconocimiento del poder por parte de los demás. Por encima del dinero y las vituallas que le brindaban caballeros y abades, sitúa Celestina las marcas exteriores de la honra, tan caras a su corazón castellano (IX, 47):

En entrando por la yglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera vna duquesa.

CONCIENCIA PROFESIONAL

La honra de Celestina, como resalta de la citada explicación a Sempronio (III, 133), se asienta en su dignidad de “oficial”, dignidad —en las magistrales palabras de Croce, pág. 213— “de quien hace lo que la naturaleza le ha dado la misión de hacer, y sabe que lo hace mejor que nadie y que vive directamente de ese medio, como el sacerdote vive del altar”. Pues si Calisto es el soñador inútil para la acción, su antagonista posee el genio de la acción en la forma más alta, la que consiste en plegar a su voluntad la voluntad de los demás, y ejerce plenamente su vocación dentro de su oficio. Rojas ha infundido nuevo espíritu a la situación convencional de la meretriz convertida en tercera, ya que para Celestina la tercería no es el último recurso contra la miseria de la vejez, sino vocación tan firme que, en su recuerdo sentimental del pasado, no evoca sus glorias de cortesana sino sus éxitos de alcahueta (IX, 45 y sigs.). A propósito de una de sus ciencias auxiliares, Elicia, que tiene inversa preferencia, observa (VII, 260): “Yo le tengo a este oficio odio; tú mueres tras ello”. Y a los cómplices que reclaman su parte, Celestina les enrostra su calidad de meros aficionados, no comparable con la actitud profesional de ella (XII, 106):

Más herramienta se me ha embotado... que a vosotros, más materiales he gastado. Pues aués de pensar, hijos, que todo me cuesta dinero e avn mi saber, que no lo he alcanzado holgando... Esto tengo yo por oficio e trabajo; vosotros por recreación e deleyte.

A tal punto precia Celestina su oficio que en su cumplimiento muestra las únicas notas morales positivas, y esa honradez en el ejercicio de una profesión infame es un rasgo de observación genial, que sin duda guió la mano de Cervantes en su pintura de la cofradía de Monipodio. Celestina, desleal al cómplice que ha puesto el negocio en sus manos, desleal a las mozas que la quieren y obedecen, es leal con Calisto (bien que no gratis), que ha requerido sus servicios profesionales. En la gran zozobra entre satisfacerle y salir “muerta o encoroçada”, decide arrostrar el peligro (IV, 153 y sigs.), aunque el asustadizo Sempronio le ha representado la ventaja de abandonar la empresa protegiendo la retirada con mentiras (III, 129 y sigs.). Para su cliente, Celestina no sólo obtiene al primer ataque prendas de la amada, y al segundo la entrevista, sino además le amonesta y consuela (VI, 219 y sigs.; XI, 75). El reproche de poco

celo (III, 127) o de mentira (VI, 217) más parece envidia que verdad. Si Celestina habla mal de Calisto, es para atraerse a Pármeneo, y aun entonces no miente (I, 102). Muy humano sería que denigrase al parroquiano que la pone en peligro de muerte; sin embargo, no tiene palabra de reproche contra él, y hasta se resuelve a aventurar el pellejo para cumplirle la palabra empeñada y merecer la paga ya recibida. Verdad es que trata de sacar el mayor partido posible de sus servicios (III, 137), encareciéndolos e indicando obstinadamente las dádivas que desea (VI, 203 y sigs.): eso es inherente a su codicia senil. Pero es instructivo confrontar en este sentido los esfuerzos de Celestina por justificarse (los presentes arrancados a Calisto son especialmente gratos por ser él tan rico que no nota la merma —aunque otra es la realidad: XIV, 132; XVI, 162— y porque, a fuer de enamorado, Calisto es insensible a todo lo que no sea su amor), con el escarnio que Pármeneo hace de la pasión de su amo en la misma escena (IX, 37 y sigs.). En la ejecución de su deber profesional, Celestina no escatima fatiga. Elicia le reprocha abandonar su casa para satisfacer a Calisto (VII, 260: “¿Qué larga estada fue ésta, madre? . . . Cumpliendo con vno, dexas ciento descontentos”), y su protesta de celo (XI, 71: “Todo este día, señor, he trabajado en tu negocio e he dexado perder otros en que harto me yua. Muchos tengo quejosos por tenerte a ti contento”) es interesada, pero no falsa.

Celestina manifiesta, pues, conciencia y orgullo de su oficio. Por peligrosa que sea la empresa que le ha confiado Calisto, no quiere desistir de ella: comparando el diálogo con Sempronio (III, 132) con su soliloquio (IV, 153 y sigs.), parecería que ni por un momento piensa en abandonarla, aunque finge ceder para calmar el pánico de su cómplice. Aun así, aconseja mucho afán para justificarse ante el vulgo y aumentar su reputación, como hace el procurador artero (III, 132):

Siquiera por los presentes que lo vieren, no digan que se gana holgando el salario. E assí verná cada vno a él con su pleyto e a Celestina con sus amores.

Lo impostergable es mantener la apariencia social, tanto o más importante que la realidad, según la ecuación en que se basa el honor castellano. Por eso, en presencia de Sempronio —que en conversación con ella representa la opinión pública—, muestra tener en poco el peligro, para sacar en salvo su honor profesional (III, 140), pero a solas pesa angustiosamente los riesgos a que se aventura: las odiosas alternativas que se le ofrecen son, por una parte, el castigo que recibirá de Pleberio; por la otra, la mala opinión que amo y criado tendrán de su habilidad y honradez (IV, 154 y sig.). Lo que, a pesar de su intenso temor (subrayado por las exhortaciones que necesita dirigirse: “Es fuerça, esfuerça, Celestina, no desmayes”), la empuja a su decisión es juzgar (IV, 156):

que mayor es la vergüença de quedar por couarde que la pena, cumpliendo como osada lo que prometí.

Rojas muestra que Celestina hace más cuenta de su honor profesional como

alcahueta que Calisto y Melibea de su honor como nobles, y el interpolador, llevando el ataque por otro lado, extrema la paradoja cuando pinta a Celestina indignada ante el ultraje de que en su presencia la meretriz guarde un resto de pudor (VII, 257):

¿Qué es eso, Areúsa? ¿Qué son estas estrañezas y esquiuedad...? ¡Guay de quien tal oye como yo!... Para la muerte que a Dios deuo, más quisiera vna gran bofetada en mitad de mi cara... Por hazerte a ti honesta, me hazes a mí necia e vergonçosa e de poco secreto e sin esperiencia o me amenguas en mi officio por alçar a ti en el tuyo.

Ya la *Comedia* había apuntado probablemente a la misma paradoja al destacar el sentido de deber de Celestina (VI, 203, y XII, 105 y sig.: “Dos uezes he puesto por él la uida al tablero”) con el giro que exalta el sentido de deber de don Rodrigo Manrique:

Después de puesta la vida
tantas vezes por su ley
al tablero...

La identidad verbal, que subraya la identidad en el sacrificio de la alcahueta y del Maestre, proyecta su sarcasmo igualador sobre la validez de los dos honores.

Por su aguda conciencia profesional es embriagador para Celestina el regocijo por la difícil victoria. Antes, para imponer su talento a Sempronio, alardeaba de su larga práctica (IV, 133, 137 y sig.); ahora, ufana de su superioridad, se compara con las “nuevas maestras” de su oficio, que hubieran malogrado el éxito que ella alcanzó por su pericia (V, 194). Tan celosa está de su obra que no se aviene a enterar del resultado a Sempronio pues, según explica con metáfora genuinamente celestinesca, “será desflorar mi embaxada comunicándola con muchos” (V, 196) y, si en teoría se resigna a compartir la ganancia con el cómplice, ni en teoría admite participación en la honra (V, 196):

Que, avnque ayas de hauer alguna partezilla del prouecho, quiero yo todas las gracias del trabajo.

Ante Calisto, que se deshace en hiperbólicos encarecimientos a cada dificultad vencida, crece en Celestina la conciencia de su técnica (VI, 212 y sig.):

—Enmudecerías con la nouedad incogitada.

—Antes me dio más osadía a hablar... Pero entre tanto..., yo no dexaua mis pensamientos estar vagos ni ociosos, de manera que toue tiempo para saluar lo dicho.

—Eso me di, señora madre. Que yo he rebuelto en mi juyzio mientras te escucho e no he fallado desculpa...

—¿Qué, señor? Dixe que tu pena era mal de muelas...

—¡O marauillosa astucia! ¡O singular muger en su oficio!...

Abre un humorístico entreacto en la narración de Celestina el pequeño incidente en que la vieja oye con desagradable sorpresa que Calisto ha tocado a Melibea sin su ministerio (VI, 218):

CELESTINA

—Cada vno [de los sentidos] le lastimó [al corazón] quanto más pudo: los ojos en vella, los oydos en oylla, las manos en tocalla.

—¿Qué la has tocado dizes? Mucho me espantas.

Cuando Calisto pone en claro que aquello ha sido en sueños, Celestina responde apiadada y más segura que nunca de su exclusiva eficacia (VI, 219 y sig.):

Esfuérate, señor, que no hizo Dios a quien desamparasse. Da espacio a tu desseo. Toma este cordón que, si yo no me muero, yo te daré a su ama.

Y a medida que el amador prorrumpe en sus plañideras quejas, ella le consuela señalando lo valioso de su ayuda (VI, 220, 228 y, sobre todo, 221):

¡Calla, señor! que el buen atreimiento de vn solo hombre ganó a Troya. No desconfies, que vna muger puede ganar otra. Poco has tratado mi casa: no sabes bien lo que yo puedo.

El mismo aplomo ostenta al intervenir en los amores del lacayo. Pármemo desespera de alcanzar a Areúsa, que se le ha mostrado esquiva. Celestina replica (VII, 244):

No tengo en mucho tu desconfianza, no me conociendo ni sabiendo, como agora, que tienes tan de tu mano la maestra destas labores. Pues agora verás cuánto por mi causa vales, cuánto con tales puedo, cuánto sé en casos de amor.

El acto acaba con otra nota reveladora de la conciencia profesional de Celestina: empeñada en adoctrinar a Elicia, que no comparte su vocación, vierte su desdén sobre quien es “bestia sin oficio ni renta” (VII, 259), la exhorta con el propio ejemplo, pues ha sido alumna modelo (VII, 260: “Hazíalo yo mejor quando tu abuela, que Dios aya, me mostraua este oficio, que a cabo de vn año sabía más que ella”), y guarda respetuosamente la memoria de sus maestras, como lo acredita este pasaje y, en varios otros, su reverencia por Claudina (III, 134 y sigs.; VII, 235 y sigs.). No puede extremarse más la pintura del oficio convertido en segunda naturaleza que al final de la francachela, cuando Celestina lloriquea, enternecida por el vino y los recuerdos, pero recobra de golpe su lucidez para diagnosticar socarronamente los “desmayos y dolor de corazón” que fatigan a Melibea (IX, 49 y sigs.).

Su orgullo profesional rebosa cuando trae a Calisto la noticia de la cita concedida; si el enamorado no puede creer en tanta dicha, Celestina le recuerda, en un intencionado clímax, quién es el agente de su realización (XI, 74):

¿Cómo, señor Calisto, e no mirarías quién tú eres? ¿No mirarías el tiempo que has gastado en su seruicio? ¿No mirarías a quién has puesto entremedias? . . . Mira, mira que está Celestina de tu parte e que, avnque todo te faltasse lo que en vn enamorado se requiere, te vendería por el más acabado galán del mundo . . .

Una vez recibida la “cadenilla”, Celestina excusa la prisa con que corre a

guardarla, declarando con el laconismo de quien no necesita agrandar las obras con las palabras (XI, 77):

Yo he hecho todo lo que a mi era a cargo.

Cuantos entran en contacto con ella reconocen su maestría. “¡O singular muger en su oficio!”, exclama Calisto (VI, 215). “Amiga Celestina, muger bien sabia e maestra grande”, la llama Melibea (X, 57). Ella misma vierte gráficamente su orgullo profesional, comparando con la habilidad de la abeja el arte con que ha mudado el ánimo de la heroína (VI, 207):

La mayor gloria que al secreto oficio de la abeja se da . . . , es que todas las cosas por ella tocadas conuierte en mejor de lo que son. Desta manera me he hauido con las çahañes razones e esquiuas de Melibea. Todo su rigor traygo conuertido en miel . . .⁶

Fiel a su técnica de enfocar desde distintos puntos una misma realidad, la *Tragicomedia* repite la imagen en boca de otros personajes, con diferentes sobretonos pero confirmando siempre lo eficaz de sus afanes. La tercerona, vestida sin duda de negro, zumbando lisonjas alrededor de la doncella y atestada de dulces noticias que el enamorado paladea golosamente, viene “como abeja” para el resentido Pármeno (VI, 217), en tanto que para la mochacha apocada que llora su muerte, la relación entre ambas es la de la obrera y el holgazán de la colmena (XV, 149):

¡O Celestina, sabia, honrrada y autorizada...! Tú trabajabas, yo holgaba; tú salías fuera, yo estaba encerrada; tú rota, yo vestida; tú entrabas continuo como abeja por casa, yo destruía, que otra cosa no sabía hazer.

ARTE DE SEDUCCIÓN

En su pintura de la personalidad de Celestina, la *Tragicomedia* prodiga la atención a sus artes, ya exponiendo sus principios teóricos, ya desplegando en escena su variada estrategia.

⁶ Castro Guisasaola, págs. 140 y sig., ha rastreado definitivamente la fuente inmediata de estas palabras de Celestina: es el índice de sentencias de las obras latinas de Petrarca (Basiléia, 1496), que trae juntas, bajo la voz *apis*, *Apes in inuentionibus sunt imitandæ* y *Apibus nulla esset gloria nisi in melius inuenta conuerterent*. El hecho de que Rojas apoyase su memoria en el índice no quita que conociese perfectamente el texto (como lo demuestra sin dejar dudas el mismo libro de Castro Guisasaola), de igual modo que el hecho de consultar Lope silvas, poliantes y oficinas no quita que fuese, como consta que fue, hombre de vasta lectura. Ahora bien: esas sentencias están tomadas del comienzo y del fin de la epístola sobre la originalidad literaria (*Le Familiari*, ed. V. Rossi, Florencia, 1933, t. I, págs. 39 y 44, I, 8) en que Petrarca se adhiere a la opinión de Séneca (*A Lucilio*, LXXXIV, 3 y sig.), ya imitada por Quintiliano, I, 10, 6 y 7, y transcrita por Macrobio (*Saturnales*, I, Prefacio, 5). A su vez, Séneca expande una imagen común en la crítica literaria antigua (por ejemplo: Horacio, *Odas*, IV, 2, vs. 27 y sigs.; Aristófanes, *Las aves*, 749 y sigs.; Píndaro, *Píticas*, X, 53 y sig.). Para un lector familiarizado con esta tradición, el que Celestina aplicase a su labor el símil que Píndaro y Horacio aplicaron a su creación lírica debía de poseer una comicidad que hoy cuesta sentir.

CELESTINA

a) *Planes, técnicas*. Al presentar Sempronio en pocas palabras el caso de Calisto, Celestina bosqueja su plan mediante la imagen del ruin cirujano que encona las llagas para hacer más lenta y costosa la cura (I, 65). El caso se complica por la presencia de Pármeno, avisado y fiel, pero Celestina ve clara su línea de acción (I, 89):

Déxame tú a Pármeno, que yo te le haré vno de nos... Yo te le traeré manso e benigno a picar el pan en el puño...

Al tratar con Pármeno, le averigua la flaqueza, y luego puede ajustar el plan (III, 136 y sig.):

—Yo le contaré en el número de los míos.

—¿Cómo has pensado hazerlo, que es vn traydor?

—A esse tal, dos aleuosos. Haréle auer a Areúsa. Será de los nuestros. Darnos ha lugar a tender las redes sin embaraço por aquellas doblas de Calisto.

Descartada esa dificultad, la inteligencia práctica de Celestina plantea netamente el problema de Calisto y Melibea, concluyendo con rigor científico (III, 137):

Esto he sentido, esto he calado, esto sé dél e della, esto es lo que nos ha de aprouechar.

Con razón Ramiro de Maeztu tituló su ensayo “La Celestina o el saber”, no entendiendo por ahí una ciencia demoníaca o un ejercicio byroniano del mal, sino un saber utilitario, una inteligencia racionalista puesta al servicio de la acción y, en última instancia, al del interés egoísta (págs. 228-231).

La primera vez que se enfrenta con Pármeno, Celestina menciona las dotes en que funda su estrategia (I, 93):

Que no sólo lo que veo, oyo e conozco, mas aún lo intrínscico con los intelectuales ojos penetro.

Y no es jactancia huera; los intelectuales ojos de Celestina penetran a todos los personajes: ven en Calisto el “rompenecios”; en Pármeno, el adolescente agudo y sensual; en Melibea, la apasionada que sólo necesita un leve impulso para despeñarse. Ante Sempronio, se presenta pertrechada de todas sus armas: registro de doncellas (III, 133), conocimiento psicológico de las enamoradas primerizas (III, 138), aparejos que encubren una primera entrada (III, 139), artes mágicas (III, 142 y sigs.). A su vez, los cómplices abundan en noticias sobre sus técnicas. Entre los infinitos oficios y posesiones de Celestina que enumera Pármeno, dos aparecen luego en escena: el negociar en hilados (al que ella misma alude, ya en serio: III, 139, ya en burla: III, 133) para introducirse en casas ajenas (I, 71) y el componer hechizos “para se querer bien” (I, 80). Desde la primera presentación, Sempronio teme y admira sus habilidades (I, 59):

Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho e deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promouerá e prouocará a luxuria, si quiere.

Y presume que, mientras sigue maquinalmente sus rezos, Celestina endereza el pensamiento a la acción (IX, 26):

Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a su cargo, e cuántos enamorados ay en la cibdad, e cuántas moças tiene encomendadas, e qué despensero e qué canónigo es más moço e franco. Quando menea los labios es fingir mentiras, ordenar cautelas para hauer dinero: por aquí le entraré, esto me responderá, estotro replicaré.⁷

La edición de 1502 ha ampliado estas líneas manteniendo la unidad de sentido ya que, a la enumeración de las víctimas, agrega el distingo conforme al provecho obtenido y el expediente para obtenerlo:

e qué despenseros le dan ración e cuál lo mejor e cómo les llaman por nombre, porque quando los encontrare no hable como estraña, e qué canónigo es más moço e franco.

Por lo mismo que columbra su codicia y doblez, Sempronio rinde elocuente homenaje al genio de Celestina cuando, en un pasaje ya citado, la reconoce acreedora a toda recompensa (XI, 73):

Calla, oye, escucha bien a Celestina. En mi alma, todo lo merece e más que le diesse. Mucho dize.

Así también Pármeno. El aborrecimiento que profesa a las malas artes de la tercera corre parejas con su fe en ellas; al principio se obstina en refutar su propia semblanza (I, 86: “E todo era burla e mentira”); luego no escatima crédito (XII, 94):

Lo que la vieja traydora con sus pestíferos hechizos ha rodeado e fecho...

Y, como el adversario más inteligente de Celestina, se sobrepone a su indignación moral para doblegarse ante la superioridad de talento (VIII, 8 y sig.):

Por cierto, si las trayciones desta vieja con mi corazón yo pudiesse sofrir, de rodillas hauía de andar a la complazer.

b) *Improvisación*. Don peculiar de Celestina en su arte de seducción es tomar una situación imprevista como punto de partida para un nuevo ataque. De ese don estratégico tiene ella plena conciencia, según revelan las palabras con que deja a Pármeno apostado bajo la escalera de Areúsa (VII, 244):

Atiende e espera... Sobiré yo a uer qué se podrá fazer sobre lo hablado e por ventura haremos más que tú ni yo traemos pensado.

⁷ Los dos pasajes citados parecen derivar de la comedia romana, aunque con modalidad diversa. “A las duras peñas promouera o prouocará a luxuria, si quiere” recuerda el *Pœnulus*, v. 290, en elogio de una meretriz: *nam illa mulier lapidem silicem subigere ut se amet potest*. “Por aquí le entraré, esto me responderá, estotro replicaré” reflejan probablemente las frases que en el *Phormio*, vs. 319 y sig., pronuncia para sí el protagonista desatendiendo a su interlocutor, mientras prepara la ofensiva contra el *durus pater*. La reminiscencia destaca la intención de Rojas, pues así queda Celestina equiparada al ladino pleitista, una de las figuras mejor caracterizadas del teatro de Terencio.

CELESTINA

Rojas ha subrayado este aspecto de la inteligencia del personaje contraponiéndolo a la inercia mental de Sempronio, el imitador que no va más allá de repetir a destiempo la conducta creadora de su modelo. Pues cuando Sempronio se queja de que Celestina apresura los amores de Calisto en lugar de darles largas, como había resuelto al principio, pormenoriza ella las razones de su cambio, subrayando con no disimulado desdén la originalidad vital de su proceder (V, 199):

El propósito muda el sabio; el nescio perseuera. A nueuo negocio, nueuo consejo se requiere... E más que yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal e algo antojadizo: más dará en vn día de buenas nueuas que en ciento que ande penado e yo yendo e viniendo... Calla, bouo, dexa fazer a tu vieja.

Poco antes Celestina oponía su convicción de que cada caso de la realidad es un momento original a la rigidez escolástica de Sempronio, que no sabe más que aplicar la regla aprendida (V, 196):

—Que desde que dio la vna te espero aquí, e no he sentido mejor señal que tu tardança.

—Hijo, essa regla de bouos no es siempre cierta, que otra hora me pudiera más tardar e dexar allá las narizes; e otras dos, narizes e lengua...

Inmediatamente el contraste pasa de las palabras a la acción. Sempronio, maravillado de la treta de Celestina, que había pronunciado unas promesas de lealtad para que Calisto las oyera (I, 88), aconseja repetirla. Pero la inteligencia creadora de Celestina no admite repetición (V, 201):

—Pues mira que entrando hagas que no ves a Calisto e hables algo bueno.

—Calla, Sempronio, que aunque aya auenturado mi vida, más merece Calisto e su ruego e tuyo, e más mercedes espero yo dél.

La improvisada utilización de lo que el azar le brinda es típica de su genio español. A la llegada intempestiva de Sempronio (I, 59 y sigs.), Celestina salva la situación con un doble engaño: para Crito, Sempronio será el primo de Elicia; para Sempronio, los pasos de Crito serán los de la moza del fraile gordo. Es verosímil —según conjetura D. P. Rotunda, *The Italian "novelle" and their relation to literature of kindred type in Spain*, tesis de la Universidad de California, 1928, pág. 104— que el doble engaño se inspire en el cuento aburguesado donde el fraile libertino es un tipo fijo. Pero, mientras en el cuento lo que está en primer plano es la estratagema de la coqueta para burlar a los dos amantes, aquí la estratagema está supeditada a otros fines artísticos: la presentación directa de la mentada casa de la alcahueta, y la caracterización de los cuatro personajes del entremés, el flemático Crito, el necio y apasionado Sempronio, la excitable Elicia y Celestina, que con sus recursos y presencia de ánimo domina a todos. Ya en los umbrales de la casa de Calisto, Celestina y Sempronio oyen pasos por la escalera, y entonces, con una brevísima indicación escénica a su cómplice ("Pasos oygo. Acá descenden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha e déxame hablar..."), arma ella la farsa antes indicada (I, 88). Es

azar imprevisto que el enamorado y Sempronio se retiren dejando solos a Celestina y a Pármeno, pero ella saca partido de la contingencia, acometiendo sin dilación la empresa de atraerle a su bando. Lo que no es fácil, pues Pármeno sabe quién es Celestina y se lo enrostra; Celestina, que por razones obvias ha preferido no recordar la antigua amistad, finge alborozada sorpresa, y se ase de esa coyuntura para nuevo engaño: pretende haber venido por su causa, para entregarle la herencia de sus padres (I, 99 y sig.); viéndole incrédulo, cambia de tema hasta que, como al descuido, deja caer las palabras “Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa” (I, 105), las primeras que decididamente hacen mella en el mozo. Ahora que estas palabras, reveladoras de cómo la vieja sabe dónde echar sus redes, le ofrecen terreno firme, la partida está prácticamente resuelta. Recuérdese cómo la vista de Lucrecia, otra prima de su pupila Elicia, a la temida puerta de Melibea la anima a llamar, cómo para abrir la conversación improvisa traerle “encomiendas de Elicia” (IV, 158 y sig.), y cómo se apropia el dato recién obtenido de Lucrecia (IV, 159: “Mi señora la vieja vrdió vna tela”) para presentarse ante la dama en papel de servidora solícita (IV, 162: “Supe de tu criada que tenías dello necesidad. Avnque pobre e no de la merced de Dios, veşlo aquí . . .”). Ya sabemos qué provecho saca de la ausencia de Alisa, y cómo en la entrevista con Melibea desvía la indignación de ésta con el embuste del dolor de muelas, coyuntura tan prosaica y mezquina que pone en ridículo el virtuoso alarde de la doncella y la induce a abandonar su actitud defensiva (IV, 181 y sig.). Pero no parece sino que es Melibea misma, quien le ha sugerido la ingeniosa mentira con su interrogación retórica:

—¿Qué palabra podías tú querer para esse tal hombre que a mí bien me estuuiesse? . . .

—Vna oración, señora, que le dixeron que sabías de Sancta Polonia, para el dolor de las muelas . . .

y, mientras pronuncia su mentira, la va confirmando con otra, que emana de su conocimiento de cada familia y cada casa:

Assimismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma e Jerusalem . . .

En efecto: la oración es mera conjetura (“que le dixeron que sabías”) aunque, por lo demás, el saberla es tan trillado que Celestina no se expone a marrar el tiro; el cordón es un informe exacto, comentado en la ciudad (“que es fama que ha tocado todas las reliquias . . .”). Poco más adelante, parece que Lucrecia y Celestina están más cerca una de otra que de Melibea, pues se oyen mutuamente sus apartes, que Melibea percibe sin llegar a entender. Como en el caso anterior, Celestina adelanta un ardid de orden general (“darte he vna lexía con que pares esos cavellos más que el oro”); mientras lo susurra, la proximidad de Lucrecia la entera de su defecto, y entonces tiende el ardid específico, que el interpolador encareció con graciosa energía (IV, 190):

—E avn darte he vn os poluos para quitarte esse olor de la boca, que te huele vn poco, que en el reyno no lo sabe fazer otra sino yo, e no ay cosa que peor en la muger parezca.

—¡O, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo eso que de comer!

Al referir su embajada, Celestina dispara una tras otra las indirectas acerca del manto que desea obtener; cuando por puro azar Calisto pronuncia la palabra “manto”, Celestina se abalanza sobre tal oportunidad (IV, 211). Nuevo azar del que la vieja se sirve a sus anchas es que, como ha caído la noche, Calisto ordena a Pármeno acompañarla: así reanuda la ofensiva iniciada en el acto I, y logra su propósito tendiendo diestramente el cebo de Areúsa (VII, 229 y sigs.). También es circunstancia imprevista el achaque que ha hecho “tomar las saúanas” a la moza, y de él se vale Celestina para traer agua a su molino proponiendo a Pármeno como remedio (VII, 249 y sigs.).

Hasta los desahogos más espontáneos de la tercera acaban por ponerse al servicio de sus planes, gracias a su genio para la improvisación. Dolida por las observaciones de Melibea sobre su vejez y arrugas, se obstina en demostrar que es más joven de lo que parece, y esas frases —sin duda dolorosamente sinceras—⁸ en que lamenta lo efímero de su belleza, obran a la vez como velado acicate para su mensaje de amor (IV, 170 y sigs.). En el momento crítico de proponer su embajada, la irresistible palabreja “beuiendo” desencadena una tirada sobre el vino que no puede ser más contraproducente para ganarse crédito con Melibea y Lucrecia. El lector imagina una burlona mirada de inteligencia entre las dos jóvenes, ante la cual Celestina vuelve sobre sí y utiliza su queja por la falta de vino en su viudez para introducir una moraleja que es otro indicio del verdadero tenor de su mensaje (IV, 173 y sig.: “Assí que donde no ay varón, todo bien fallece . . .”): como verdadera artista, Celestina echa mano aun de su íntima experiencia personal para la elaboración de su obra creadora.

c) *Acomodación estilística*. De todos los personajes es Celestina la de estilo más variado, y esa variación responde al estímulo muy perceptible del interlocutor, para hablarle en su propia lengua a fin de insinuarse mejor en su voluntad: en Celestina, como en nadie, es el lenguaje arma para la acción. Así, ante la lluvia de hipérboles con que la recibe Calisto, vierte por lo bajo su recelo en groseras frases hechas (I, 90 y sig.); cuando, increíblemente, Calisto vuelve con las cien doblas, Celestina acomoda estilísticamente su habla

⁸ Gaspar de Barth, pág. 367, anota a propósito de estas frases, que son impertinentes, pues las hermanas mayores pueden ser archievejas, y que se trata de un ardid con que Celestina aparenta simpleza para que luego Melibea le dé crédito más fácilmente. Si así fuese, habría de admitirse que el ardid es un completo fiasco, pues Melibea no da fácil crédito a la mensajera. En realidad, Barth esquematiza rigidamente a Celestina como la astucia y maldad encarnadas (cf. *Fallas del personaje, aciertos del autir*, págs. 529 y sig.) Claro es que en buena lógica, la menor de cuatro hijas puede ser viejísima; en buena psicología, la menor de cuatro hijas será siempre joven ante sus propios ojos, y siempre la sorprenderá penosamente encontrarse con que ella, la pequeña de la familia, se ha convertido para los que sólo ven sus arrugas y sus canas prematuras, en una vieja como cualquier otra. Por lo demás, Barth reconoce el talento de improvisación de Celestina en esta primera entrevista con Melibea (pág. *3): *Norat nimirum tot annorum lena extempore omnia consilia, atque ad animum cuiusuis puellæ expugnandum ex re ipsa uertere . . .*

a tanta esplendidez, dándole las gracias en dos elegantes cláusulas que se subdividen en períodos de fino dibujo (I, 110). Al contar su embajada, los insistentes pedidos de manto se presentan en lengua vulgar y vivaz, pero para introducir el relato mismo —no lo que concierne a ella y su miseria, sino lo que atañe a los nobles amantes—, luce su estilo ornamental, de adjetivo antepuesto y largas imágenes (VI, 206-208). Cuando entrega a Calisto el cordón de Melibea, le consuela con sentencias en las que no falta la alusión mitológica, piedra de toque del estilo elevado (IV, 220 y sig.). En la situación paralela del acto XI, Celestina gasta pocas palabras, con dos significativas excepciones: en la primera, comparable a I, 110, agradece la dádiva de Calisto y exalta con artificio lo valioso de su intervención (XI, 73); en la segunda, comparable a VI, 220 y sig., trata de infundirle ánimo, ensalzando a la vez su propia ayuda (XI, 74 y sig.).

En la seducción de Melibea, el juego de acomodación estilística comienza con el contraste entre la frase breve y familiar con que Celestina se dirige a Lucrecia y las bellas cadencias del párrafo que endereza a Alisa (IV, 161 y sig.). El contraste es mucho más marcado no bien Melibea media en la conversación y la vieja comienza a enhebrar las imágenes y sentencias de Petrarca, con el fin de sosegar el ánimo de la doncella y como aletargarla para asegurar la recepción apacible de la embajada (IV, 164 y sig.). Ni por la repetida invitación de Melibea se aventura Celestina al mensaje escueto, antes en largos períodos razona sobre las obras de la Creación para reforzar el argumento de piedad con que encubre su tercería (IV, 172 y sig.). Una vez que ha estallado la cólera de Melibea, se justifica ya en largas frases esmaltadas de sentencias, ya con palabra rápida y coloquial (IV, 182 y sig.). La acomodación sube de punto al tentar a la niña lectora retratándole su galán con enumeración de parangones en que predomina la alusión clásica, rara vez usada por la vieja y sólo en interés (III, 148 y sig.) o en presencia de la pareja noble (IV, 181, y VI, 221). Cuando Melibea interrumpe el retrato preguntando por la duración del dolor de muelas, Celestina se vale de tan pedestre circunstancia para exaltar en la misma clave a su protegido, celebrando su talento poético, superior al de Adriano, y su talento musical, superior al de Orfeo (IV, 187). Y como Melibea rehuye el nombre de Calisto, Celestina entra en el juego y emplea sus mismos tímidos circunloquios: “aquel cauallero . . .”, “el otro . . .”. Apaciguada Melibea, la conversación vuelve al tono coloquial (IV, 189-192), sólo interrumpido por la réplica en que Celestina remacha su tercería, proyectándola especiosamente en el marco de la Naturaleza y el orden divino (IV, 191 y sig.). En la segunda visita, Celestina, llamada como médico, adopta lenguaje médico (“Gran parte de la salud es dessearla, por lo qual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para dar yo, mediante Dios, congrua e saludable melezina . . .”: X, 56 y sig.), y responde con gravedad doctrinal a la doncella que, aunque muerta de amores, no olvida sus lecturas eruditas (X, 56). Los doctos párrafos se interrumpen convenientemente para alejar a la criada, para discurrir en plano lírico sobre la definición del amor (X, 62 y sig.) y en el diálogo cuchicheado al volver en sí Melibea (X, 64). A la confesión total, en largo parlamento retórico, Celestina contesta a compás, con no menos aliño (X, 65), pero así que Melibea reco-

mienda impaciente la ejecución de su amor, la vieja alterna con ella en apretadas réplicas (X, 66): la acomodación estilística sella a cada paso la compenetración con el interlocutor.

Buen índice de la versatilidad estilística de Celestina es la diferencia de su lenguaje frente a cada una de las dos mochas. Con Elicia, su pupila, sobre la que apenas necesita actuar, el diálogo es rápido y avulgarado (I, 60 y sigs.; III, 141 y sig.; XI, 78 y sig.), salvo, lógicamente, cuando está presente un tercero (III, 146) o cuando Celestina trata de persuadirla a que aprenda su oficio (VII, 259 y sig.). Con Areúsa, que no le está sujeta, Celestina es más cauta; entra en su cámara ajustándose mansamente a sus preguntas (VII, 245: “—¿Quién anda ay? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara? —Quien no te quiere mal, cierto; quien nunca da passo que no piense en tu prouecho; quien tiene más memoria de ti que de sí mesma . . .”). También se ajusta a la conversación menuda, pero ahueca el tono para alabar los encantos de la moza, abriendo así la entrada a su verdadero propósito: el proceder es idéntico al que ha seguido ante Melibea, pero la diferencia social entre las dos jóvenes impone una diferencia de estilo (cf. Gilman, *The art of “La Celestina”*, págs. 41 y sig.). Para la alta doncella, el elogio abstracto y la moraleja disimulada (IV, 164: “Dios la dexa gozar su noble juuentud e florida mocedad, que es el tiempo en que más plazer e mayores deleytes se alcançarán”; 172: “¡O angélica ymagen, o perla preciosa . . .”; 174: “¡Donzella graciosa e de alto linaje! tu suaue fabla e alegre gesto . . .”); para la moza, amiga del soldado, la desvergonzada alabanza concreta y el consejo meretricio (VII, 247 y sig.: “¡E qué gorda e fresca que estás, qué pechos e qué gentileza! . . . Por Dios, pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren . . .”). Cuando aquélla insiste en la medicina para su achaque, Celestina adopta por un instante un tonillo doctoral, pero en seguida vuelve a la pretensión de Pármeno, y al cabo arrolla la resistencia de Areúsa con una rociada de proverbios e imágenes familiares —no de máximas ni de ejemplos de bestiario, como en el caso paralelo de Melibea—, de abundancia y velocidad crecientes a fin de no darle tiempo a objetar, y arrancarle la decisión (VII, 252 y sigs.). Buen índice de su acomodación es que, proponiendo una misma “cura” a las dos jóvenes, la presente a Areúsa con bromas obscenas (VII, 256), y a Melibea como la flor mágica cuyo nombre es Calisto.

En el primer diálogo en la calle, en contraste con la conversación previa en casa de Celestina, Sempronio da la tónica sentenciosa, a la que la vieja se acomoda al punto (I, 63). De vuelta, Celestina dirige varias graves respuestas a las dudas y temores del sirviente, pero también muestra un estilo que hasta entonces no ha empleado con él, porque hasta entonces no tenía que inspirarle confianza en sus artes y recursos: es un estilo de ampliación concreta y muy vivaz, inspirado en uno de los modos más típicos del *Corbacho* (III, 134 y sigs.). Al preludiarse el distanciamiento entre los dos cómplices, Celestina responde parca y desdeñosamente a Sempronio (V, 196 y sigs.): sólo el reproche a su conducta profesional la mueve a más reposada respuesta (V, 199). Pármeno es el personaje que impone a Celestina la mayor variación estilística. Para abordar al mozo leal y perspicaz, comienza por adoptar aires de predicación

solemne (I, 93 y sigs.), pero pronto introduce una inflexión humorística, sugerida quizá por el gesto incrédulo del interlocutor, y a la que ponen fin las graves palabras de Pármeno, que acaban en nota apasionada (I, 96). En esta misma nota replica Celestina, hasta que el mozo se da a conocer con grosera ofensiva verbal (I, 98). Fingiéndose sorprendida, Celestina comienza por seguirle la corriente, luego se explaya en estilo sentimental y solemne sobre la amistad e intereses que los ligan (I, 99 y sigs.), y renueva el ataque con una exhortación cuyo regocijado final permite mencionar a Areúsa (I, 105): aquí, el entrecortado diálogo terenciano, donde interlocutor repite a interlocutor, sugiere a maravilla el empeño de la vieja de ofrecer al mozo cuanto pida para comprar su compli- cidad. Con nuevo vaivén, Celestina reanuda el estilo sentencioso, que desemboca otra vez en una desenfadada imitación de Talavera (I, 106 y sig.): como se ve, la vena sobreabundante y popular del *Corbacho* es el resorte favorito de Celestina para aturdir a los interlocutores reacios, de baja condición. Pero ante las virtuosas objeciones de Pármeno, Celestina vuelve al tono doctrinal, mitigado por expresiones familiares, a la vez afectuosas y desdeñosas (I, 107 y sig.). A las artificiosas excusas de Pármeno, responde con frases sencillas y de marcado cariz sentimental, para realzar la antigua amistad con los padres del mozo, en la que la vieja funda su ascendiente. Idéntica acomodación ofrece el acto VII: para Pármeno, el contrario más inteligente y rebelde, despliega Celestina su tono más edificante, sus consejos más sesudos y autorizados por el recuerdo de su madre. Precisamente la mención de la madre trae una significativa modulación: al evocar las peripecias biográficas de Caludina, el tono deja de ser discursivo para tornarse animado, palpitante de efusión sentimental, que esconde el propósito de humillar a Pármeno con el recuerdo de la común infamia. Donde no hay acomodación estilística es en el acto XII, indicio externo de que se le escapan de las manos sus acostumbradas prácticas. Casi desde las primeras palabras Celestina rechaza el punto de vista de los interlocutores (XII, 101):

—Abre, que son tus hijos.

—No tengo yo hijos que anden a tal hora.

A los fieros de Pármeno, responde con sarcásticas frasecillas (II, 103); a las reclamaciones de los dos sirvientes, con desmesuradas réplicas, en las que unas mentiras anulan a otras, hasta parar en la negativa y la muerte (XII, 104 y sigs.).

d) *Estrategia en acción.* — La *Tragicomedia* despliega minuciosamente las varias y flexibles ofensivas de Celestina. Cuando Sempronio pone en sus manos el “negocio”, Celestina se deshace en protestas de amistad (I, 64 y sig.); cuando advierte que Pármeno les ha calado el juego, declara que se atraerá al mozo dándole parte en la ganancia (I, 89): bien pronto vemos que ese dar no es más que un prometer (I, 99 y 103; VII, 233 y 243), pero el gesto liberal no puede menos de aumentar la confianza de Sempronio en la vieja. La primera vez que los dos discuten el plan, ella le explica las piezas del juego y la intención de cada jugada (I, 65, 88, 89, 91); la segunda, cobrados ya los dineros de Calisto, Celestina omite las protestas de amistad y empuña resueltamente la

directiva. Moviada por su codicia y por su celo profesional, decide llevar a término su cometido e impone su voluntad a Sempronio, rechazando sus temores y reparos (III, 132 y sigs.). Como queda dicho, después del primer éxito con Melibea, apenas disimula su desdén al cómplice adocenado y ya innecesario (V, 196 y sigs.): si a pesar de los repetidos desaires, de su rencor y desconfianza (V, 198; IX, 26; XI, 77 y sig.), Sempronio comenta favorablemente los hechos de Celestina (VI, 205 y sig.) y hasta la secunda (XI, 71), es que, contra su mejor entender (V, 198), está subyugado a su voluntad y a la superioridad innegable de su talento.

El “antiguo auctor”, que muestra a Celestina manejando con su lengua a Elicia, Crito, Sempronio y Pármeno, la mantiene muda para con Calisto: sólo las cien monedas desatan su palabra con cadencias no reveladas hasta esta coyuntura. Al segundo encuentro, Celestina, que vuelve triunfante de la entrevista con Melibea, domina la situación pero, antes de narrar su embajada, antes de acribillar al enamorado a pedidos y de encarecer sus servicios, comienza por ponerse astutamente a tono con él desde el primer saludo (VI, 203):

¡O mi nueuo amador de la muy hermosa Melibea, e con mucha razón!

Ya sabemos con qué insistencia reclama al extático enamorado el regalo que desea, cómo le hace admirar su maestría, cómo consuela su desaliento y atiende con más resignación que los criados a su desbordada elocuencia; y también cómo hace valer su victoria al comunicarle la cita de Melibea (XI, 70 y sigs.).

Por su carácter y circunstancias, Pármeno es la piedra de toque de la estrategia celestinesca para el dominio de las almas. Celestina comienza por advertirle que ha oído y perdonado las palabras que contra ella ha dirigido (I, 93), advertencia que la muestra a la vez alerta y benévola. De ahí se lanza al primer sermón, sobre “la necia lealtad”: puesto que Pármeno, por mal entendida fidelidad, se opone a los amores de su amo, Celestina acumula proposiciones filosóficas sobre lo ineluctable del amor. Luego, con técnica de orador experto, acopla al introito la variación amena y el argumento *ad hominem*: todo el mundo está configurado para el amor, hombres, animales, plantas... y el mocito Pármeno. La bajada desde el plano universal de las conclusiones del Tostado (fuente de las primeras proposiciones) al plano individual del interlocutor trae un obscuro cambio de palabras en que Pármeno se da a conocer. La vieja se escuda entonces tras el recuerdo de Claudina (I, 98: “tan... era tu madre como yo”), según luego explica a Sempronio (III, 134) y, cambiando de tono, traza una novelesca mentira que sin duda no persuade al destinatario, ya que se necesita una nueva prédica, “reposa en alguna parte” (I, 100 y sig.), encaminada a traer al sirviente fiel a la obediencia de Celestina, albacea de sus padres, y a tener parte en la ganancia que prometen los amores de Calisto. Como Pármeno sigue vacilante entre fidelidad y codicia (I, 103), se le tienta con la amistad de Sempronio y sus ventajas. Pármeno continúa impasible hasta que Celestina concreta el último caso en que le será ventajosa la amistad de Sempronio (“negociar amores”), aventurando el nombre de Areúsa (I, 105). La reacción es vivísima: después de tanto amago, Celestina viene a conocer el

precio exacto de su adversario. Sólo que éste, al sentirse herido, manifiesta nuevos escrúpulos y se obstina en rechazar la compañía de Sempronio (I, 106). Celestina, ahora segura del terreno, insiste con exuberante cháchara talaverana sobre el placer de comentar con un amigo, no los casos problemáticos enumerados antes, sino el único caso que afecta al adolescente: “negociar amores” y, aunque con reparos y dilaciones, obtiene promesa de obediencia (I, 109). Entonces la vieja evoca sentimentalmente al padre del mozo, que le ha confiado el tesoro y la tutela, dorando el lazo que la une con Pármeno sumiso, así como había pintado con colores de infamia el lazo que la unía con Pármeno recalci-trante.

Aunque discursivamente su interlocutor se ha plegado a la voluntad de Celestina, de hecho sigue fiel a Calisto (actos II y VI), y por eso vuelve ella al ataque al encontrarse ambos a solas, con estrategia similar a la del acto I: perdona sus murmuraciones como necedad juvenil; el joven necesita el apoyo de sus mayores e iguales —Celestina y Sempronio—; no recibirá su herencia hasta “vivir por sí”, lo que lleva como condición la infidelidad a Calisto y como pago la oferta de “mochachas”, también decisiva aquí (VII, 234). Ahondando la táctica improvisada en la primera entrevista, Celestina vuelve a asirse de la mención de los padres, que Pármeno ha hecho para mofarse de su supuesta tutora, y relata implacable al hijo las fechorías de la madre, alcahueta y bruja, a título de confidencial privilegio (VII, 237):

Una cosa te diré porque veas qué madre perdiste, avnque era para callar. Pero contigo todo passa...

Pármeno se revuelve, poniendo reparos a lo contado y sacando a relucir el lance con la justicia, bochornoso para Celestina; irritada, ella se venga con creces, y le pinta a su madre en la picota, so pretexto de alabarla (VII, 241 y sigs.). El castigo es suficiente; Celestina marca el fin del altercado volviendo al tema de la herencia. Como en el acto I, el mozo, indiferente o escéptico, deja caer la conversación, y menciona en cambio a Areúsa. Celestina emprende con brío esta campaña auxiliar, y pronto le introduce en la alcoba de la cortesana (VII, 254); allí es el hablar por los dos y el insertar el pacto formal de alianza, que hasta entonces no había propuesto desembozadamente (VII, 256):

él me promete d'aquí adelante ser muy amigo de Sempronio e venir en todo lo que quisiere contra su amo en vn negocio que traemos entre manos.

Y esta vez el enardecido adolescente da el codiciado: “Sí prometo, sin dubda”. Largo y paciente ha sido el proceso de dominar el ánimo rebelde de Pármeno; por eso la vieja exulta para sus adentros (“¡Ha, don ruyn, palabra te tengo, a buen tiempo te así!”), mientras en alta voz expresa su contento mediante la lúbrica incitación con que, de paso, se asegura la complicidad del mozo.

Ya se ha visto cómo Celestina atiza el deseo latente de Melibea: comienza por insinuarse con el intencionado elogio de la juventud, reforzado por el ejemplo de su propia pasada hermosura (IV, 164 y sigs.). Cuando Melibea le

entrega el precio del hilado y la entrevista toca a su término, la vieja anuncia con mucho preámbulo sentencioso, a propósito para incitar la curiosidad de la doncella, que no es la venta del hilado la verdadera causa de su venida (IV, 172 y sigs.). Aunque Melibea otorga repetidamente licencia para declararla, Celestina no se arriesga y, como en el primer coloquio con Pármeno —pero con menos lastre doctrinal, con ilación menos sinuosa—, sienta despaciosamente la premisa filosófica de la conducta que recomienda. La premisa, adecuada a la condición de la nueva víctima, es lo universal de la piedad, que le permitirá el escape de la oración de Santa Polonia y las reliquias (IV, 175 y sigs.). Así que Melibea muestra admitir la disculpa, Celestina esfuerza su más delgada sofística: ella es mensajera inocente y en tal papel vuelve al tema inicial de la piedad, que le sirve para encubrir su profesión (que Melibea conoce) a la vez que para alabar a su cliente (IV, 183):

Avnque según su merecimiento [de Calisto], no ternía en mucho que fuese él el delincuente e yo la condenada. Que no es otro mi oficio sino seruir a los semejantes...

La exageración picaresca de la alabanza hace sonreír a Melibea, y lleva a un diálogo vivo y familiar al cabo del cual la joven se ve reducida a admitir lo que desea, esto es, a reconocer la buena fe de la tercera. Ahora sí puede detenerse Celestina en el ditirambo del enamorado, mientras al nombrarle por primera vez hubo de limitarse a encarecer su linaje y pocos años —“vn cauallero mancebo, gentilhombre de clara sangre”—, vale decir, las prendas por donde iguala a Melibea (IV, 185 y sigs.). Melibea otorga entonces el pedido de Celestina y recomienda secreto; con tal motivo, la tercera encaja un último párrafo en que, a la sombra de un proverbio de Séneca y con aplomo que indica su comprensión del trastorno pasional de Melibea, desenvaina el axioma que desde el comienzo había mostrado a Pármeno, sobre el amor como mandamiento de la Naturaleza y de Dios (IV, 191 y sig.). El rumbo que Celestina ha de seguir en la segunda entrevista está indicado en la sorna con que comenta el recado de Lucrecia (IX, 51: “Marauillada estoy sentirse del corazón muger tan moça”), y durante algún tiempo goza en fingir que no entiende la dolencia de Melibea, mientras en su interior saborea la venganza del mal rato pasado en la conversación anterior (X, 55). Natural y sobrenaturalmente, Melibea está poseída del amor a Calisto y sólo precisa llegar a la revelación de su sentimiento, pero también está defendida por su honra, y es necesaria toda la lenta destreza de Celestina y su manejo irresistible del nombre del amado para quebrar la valla no débil entre palabra interior y exterior.

Otro personaje sobre el cual Celestina impone su voluntad es Lucrecia, que la conoce y desconfía de ella (IV, 159 y sigs.). Como Pármeno, Lucrecia tuerce irónicamente en la conversación de Melibea y Celestina, o acota recelosa el influjo que ya ejerce ésta sobre aquélla (IV, 189). Pero Celestina, avezada al trato con mozas de servir, descarta esta enemistad mucho más rápidamente que la de Pármeno: una lejía para enrubiar el pelo y unos polvos contra el mal aliento (“que en el reyno no lo sabe fazer otra sino yo”) son el módico precio de la lealtad de la criada (IV, 190 y sig.). Al soborno sigue la elocuente reco-

mendación: “No lo digas a tu señora”, pues lo que cuadra a Celestina es que cada una de las criaturas que maneja comparta con ella un secretillo que reserve a los demás. Con todo, aunque Lucrecia no desecha la tentación, perdura en su fidelidad, como Pármeno, y no calla su pesar al ver a su ama a merced de la vieja (IX, 51; X, 60). Ésta, por su parte, después de su primer éxito con Melibea, desdeña la oposición de la criada: no presta atención a su crítica (IX, 51) o la hace alejar por su señora (X, 60).

En la ejecución de los planes de Celestina, Areúsa es la última pieza: a ella ha de someter para someter a Pármeno, que amenaza cerrarle la bolsa de Calisto. Y en ésta, como en las otras grandes escenas de seducción, descuella el virtuosismo dramático de Rojas que, para destacar las artes de la alcahueta, extrema las defensas de sus adversarios: la prevención y sagacidad de Pármeno, el recato y la preeminencia social de Melibea, y el interés de Areúsa, a quien la oferta de la vieja pone en peligro (VII, 250 y 252) sin traer ninguna ventaja. Por eso Celestina se guarda de despertar la codicia de la moza, se empeña en excitar su lascivia so capa de tratamiento médico (VII, 250), de caridad y filosofía naturalista (VII, 248 y sig.), hace gran caudal de los beneficios que se le seguirán del amor de su protegido (VII, 251), y al fin plantea el caso escueto (VII, 251): “Que, avnque él gane mucho, tú no pierdes nada”. La taimada exhortación realza la elocuencia de la tercera, ya que Areúsa se deja engañar y cree que de veras le trae cuenta admitir el amor gratuito de Pármeno (VII, 251: “... todas tus razones ... se endereçan en mi prouecho”). Como todavía se resiste, por temor a ser descubierta, Celestina disipa sus aprensiones, y alardea de compadecerse de su inexperiencia presentándole las artes de la perfecta meretriz encarnadas en Elicia, parienta y amiga de la bisoña. Claro que la meretriz baqueana que, como Elicia, enzarza a un tiempo varios amadores, lo hace por la paga y no por las sofisterías que ha aducido Celestina. ¿De qué vale proclamar las tachas del número uno y las ventajas del dos (VII, 253 y sig.), si Pármeno —el número dos— no aporta a Areúsa ventaja alguna? Celestina pasa como sobre ascuas por este punto flaco de su argumentación y, con gran brío, con gran flujo de proverbios, imágenes, admiraciones e interrogaciones, abruma a la joven hasta lanzar por su cuenta la orden final (VII, 254): “Sube, hijo Pármeno”. Pues Celestina sabe que la débil y razonadora Areúsa podrá prolongar indefinidamente la deliberación, pero acatará el hecho que se le imponga por la fuerza.

e) *Fallas del personaje, aciertos del autor.* Pese a sus repetidos triunfos, Celestina no es absoluta, inhumanamente perfecta en el ejercicio de su profesión. Con la exigente verosimilitud que preside al trazado de cada personaje, Rojas registra también las fallas que humanizan a la tercera: sus momentos de debilidad, su indecisión, su traspí técnico y su final derrota. Para apreciar debidamente tan extraordinaria originalidad no es superfluo recordar que no la comprendió un admirador tan entusiasta como Gaspar de Barth. Obcecado por su prejuicio didáctico, el traductor alemán redujo a Celestina a una quintaesencia de maldad y astucia, al punto de dar como fingimientos todas las reacciones de la tercera que no pudo integrar dentro de su esquema apriorístico: el temor

ante Melibea, por ejemplo (IV, 178; Barth, pág. **4, verso), o el no acordarse de la desposada (VII, 259; Barth, pág. **5, verso), aunque él mismo se embrolla en su explicación, como en este último caso (cf. también pág. **4, verso y sig., a propósito del supuesto tedio de Sempronio), o renuncia a darla, como en el primer caso (cf. también, pág. 351, acerca del cambio de táctica de Celestina al verse reconocida por Pármeno). Barth exagera la perfección de Celestina en el mal sin reconocer que, al fin de cuentas, es ella víctima de los dos sirvientes. En simplificación análoga han caído los críticos que, fascinados por la escena del conjuro, han metamorfoseado en demoníaca villana a la figura, infinitamente menos melodramática y más compleja en su verosimilitud, que brinda la *Tra-gicomedia*.

Acaba Celestina de jactarse de su talento y va a invocar la ayuda satánica, cuando en presencia de su cómplice recibe de la moza Elicia una reprimenda por su floja memoria (III, 145 y sig.). Ha empeñado vida y honra en el “negocio” de Melibea, y casi lo echa a rodar, líricamente arrastrada por su pasión del vino (IV, 173 y sig.). Queda señalada la indecisión que la sobrecoge después del conjuro (IV, 153 y sig.); comentando el desmayo de Melibea, Mada-riaga apuntó otro momento de pánico (*Discurso . . .*, pág. 60), en que Celestina pierde la cabeza, alza la voz, llama a la criada, hasta que la cauta desmayada ha de reprimirla con su: “Passo, passo, que yo me esforçaré. No escandalizes la casa” (X, 63 y sig.). Verdadero traspíe es el que da Celestina cuando, en el júbilo de llevar a Calisto el mensaje que acreditará su maestría, deja escapar el diminutivo que pone en guardia a Sempronio (V, 196):

—Que, avnque ayas de hauer alguna partezilla del prouecho, quiero yo todas las gracias del trabajo.

—¿Partezilla, Celestina? Mal me parece eso que dizes.

—Calla, loquillo, que parte o partezilla, quanto tú quisieres te daré.

Como la *hybris* de la tragedia griega, la exaltación del orgullo profesional (V, 194: “¡O cuántas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nueuas maestras de mi oficio . . . ?”) empuja fatalmente a la triunfadora. Confiada en su superioridad, Celestina cae en el error de menospreciar al cómplice a quien todo lo debe, y rechaza sus pedidos uno tras otro (V, 196 y sig.). El lector, que se asoma al alma de Sempronio gracias a su largo aparte (V, 198), ve nacer entre las dos codicias inflexibles el conflicto que acabará con la muerte de ambos. También es un error de Celestina su placer en la venganza: para ampararse de Pármeno, le ha enrostrado la ignominia de su madre, jactándose de su táctica (III, 134), pero cuando, por desquite, pasa de la defensa al ataque (VII, 240: “Lastimásteme, don loquillo. A las verdades nos andamos. Pues espera, que yo te tocaré donde te duela”), aunque de momento gana la partida, no prevé la reacción del adversario, y el no digerido insulto acuciará su asesinato (XII, 109).

Derrota es la disputa de Celestina con los dos sirvientes (XII, 101 y sig.), en la escena que tiene por tónica su negativa a recibirlos, en contraste con la zalamera acogida antes de guardarse la “cadenilla” (IX, 27: “¡O mis enamorados, mis perlas de oro!”). Como no la amilanan fieros ni indirectas, los mozos

se dan por partícipes en las dádivas de Calisto, y esta justa pretensión acaba con su prudencia (XII, 104):

¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que hacer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes?

Ésta es la falla decisiva de Celestina: no falla artística en el trazado de su carácter, sino el muy artístico acierto en la representación del error de conducta, inherente a toda criatura trágica, que reduce su inteligencia y su saber a las falibles dimensiones humanas. Porque aquí su inteligencia y su saber no encauzan su codicia; sin disimulo niega la participación tantas veces prometida, y anula sus promesas como meras fórmulas de cortesía (XII, 104 y sig.). Pero el súbito cambio en el hilo del discurso equivale a una acotación: terrible ha de ser la catadura de los sirvientes cuando Celestina adopta de golpe un tono marrullero (XII, 105: "Díme, ¿estoy en tu corazón, Sempronio?"), menudea el tratamiento de "hijos", tan elocuentemente negado al comienzo, y se acoge a sus artes de improvisación (XII, 105 y sig.). Sólo que, a diferencia de previas ocasiones, ahora una mentira no confirma y perfecciona la anterior, antes la invalida grotescamente: Elicia ha extraviado la cadena; la cadena no vale mucho; unos conocidos entraron y se la llevaron; dinero y cadena le pertenecen por completo; si reaparece la cadena, recibirán calzas de grana. Todo este decir y desdecirse, lamentable parodia de la versatilidad con que otras veces ha cambiado de plan, destaca la incredulidad amenazadora de los interlocutores y la angustiosa urgencia de la vieja por dar con el embuste que la salve de sus manos. Pero las problemáticas calzas de grana exasperan a Sempronio, pues confirman la intención de Celestina de considerarse única acreedora a la paga y convertir a ellos en simples intermediarios.⁹ Como las réplicas le demuestran la inutilidad de sus palabras, discurre para engañarse a sí misma el subterfugio de creer que los mozos quieren mudar amores, subterfugio que Sempronio rechaza despectivamente (XII, 107 y sig.). Entonces se alza herida en su orgullo profesional, y repite para Pármeno la táctica de humillarle con el recuerdo de su madre (XII, 108 y sig.). Esta vez ha calculado mal; en lugar de sentirse amordazado, Pármeno responde brutalmente, con almacenado furor. Incapaz de dominar la situación por sí misma, Celestina se decide a recurrir a la justicia, como ya había amenazado poco antes; Sempronio propone una vez más la partición, y ella la rehusa sin rodeos y muere, no como la astuta tercera, hábil en insinuarse entre todos para imponer su voluntad y urdir su

⁹ Era usual dar calzas no en pago sino en seña de venta, y como gratificación por un favor leve o por un servicio indirecto, análogo a la "comisión" moderna. Martín Antolínez, que ha agenciado a Raquel y Vidas el préstamo al Cid, les pide calzas, que ellos otorgan (cf. R. Menéndez Pidal, *Vocabulario del Cantar del Mio Cid*, s. v., y nota al v. 190 de su ed. del *Cantar* en la colección *Clásicos Castellanos*). Celestina aclara sin dejar dudas que promete las calzas en el mismo sentido en que las otorgan Raquel y Vidas (XII, 106): "E todo esto, de buen amor, porque holgastes que houiesse yo antes el prouecho destes passos, que no otra". Cf. *Segunda Celestina*, pág. 345: Felides envía a Celestina cien ducados y ella ofrece al mozo que se los trae "un par de piezas para calzas". Véase también *El género literario*, n. 9.

provecho, sino como mártir de su codicia, sin habilidad ni doblez alguna. Su pasión, no menos arrebatada que la de Calisto y Melibea, arrasa al fin con todas las artes aprendidas del oficio que tan magistralmente ha ejercido.

ANTECEDENTES

COMEDIA ROMANA

Un espejismo verbal ha oscurecido la relación de Celestina con sus prentas fuentes: el hecho de que una misma palabra designe su oficio y el de la *improba lena* de la comedia romana ha exagerado las semejanzas accidentales y velado las diferencias básicas.

Celestina mantiene casa pública cuyo manejo se describe (IX, 45 y sigs.) y se pone en escena: aparece dando entrada a un galán y escondiendo a otro (I, 59 y sigs.), preguntando por el tráfico del día (III, 142), recibiendo cuenta de lo sucedido en su ausencia (VII, 259), presidiendo a una comilona con las "hijas ajenas" y sus enamorados, en medio de la cual recibe un llamado profesional (IX, 27 y sigs.). Pero esta actividad de Celestina es accesoria: su función dramática privativa —lo que ella *hace* en la *Tragicomedia*— es la seducción de Melibea, con todas sus acciones anejas: dominio sobre Calisto, Sempronio, Pármeno, Areúsa y Lucrecia. Una breve reseña de las figuras del teatro romano que se suelen dar como antecedentes de Celestina demostrará que el papel de una y otras es radicalmente distinto.

En la *Asinaria*, la vieja Cleáreta y su hija, la meretriz Filenia, han vivido en la mayor pobreza hasta que Argiripo ha derrochado su dinero con ellas (vs. 136 y sigs.); concluido el dinero, Cleáreta cierra la puerta al enamorado y expone sus sórdidas reglas de conducta (vs. 177 y sigs.); luego reaparece altercando con su hija, enamorada fiel, y reduciéndola a obediencia en virtud de su autoridad materna (vs. 504 y sigs.). La *Cistellaria* presenta dos parejas de madre e hija: la *lena* anónima, madre de la cortesana Gimnasia, y la vieja Melenis, madre putativa de la cortesana Selenia. El defectuoso estado de esta comedia no permite seguir todos los pasos de sus personajes, pero parece muy verosímil que la *lena* anónima no intervenía en la acción y se limitaba a dar cínicos consejos y declaraciones (vs. 38 y sigs., 96 y sigs.) y a vigilar el "trabajo" de su hija (vs. 374 y sigs.). La otra pareja es sentimental: Melenis ha adoptado a Selenia, a quien ha educado *bene ac pudice* (vs. 133 y sigs.). Su actuación se reduce a defender a la joven del vehemente galán y devolverla a su familia con las prendas que facilitarán el reconocimiento (vs. 631 y sigs.): es absurdo, pues, compararla con Celestina. No lo es menos el cotejo con la vieja Leena, a quien Plauto atribuye expresamente otro oficio (*Curculio*, v. 76: *custos ianitrix*): sobornada por el vino, esta portera falta a su cargo y, en lugar de alejar al enamorado, le trae la amada (vs. 46, 158 y sig.), pero no es *lena* ni puede serlo porque dentro de la comedia esa función recae en el encanijado Cappadox. Tampoco lo es la criada Escafa (*Mostellaria*, vs. 168 y sigs.), que ha sido cortesana y con su varia experiencia administra a la liberta Filemacia,

a cuyo tocado asiste, consejos que son por momentos de la más severa moral y por momentos tan cínicos como los de las alcahuetas de la *Asinaria* y la *Cistellaria*. Más vaga aún es la relación entre la vieja Sira y la cortesana Filotis en la *Hecyra* de Terencio. Las exhortaciones de Sira son muy semejantes a las de las alcahuetas plautinas (vs. 64 y sig.) y acaban con la evocación melancólica de la belleza e insensatez de su juventud, también presente en la *Mostellaria*, vs. 199 y sigs. Por lo demás, Sira y Filotis son meras figuras introductorias, a las que un esclavo cuenta todas las circunstancias necesarias para que los espectadores entiendan la comedia, y que desaparecen en cuanto acaba tal introducción.

Así, pues, las veinte comedias de Plauto y las seis de Terencio ofrecen no más de dos ejemplares bien definidos de la *lena*, el uno en la *Asinaria* y el otro en la *Cistellaria*. A diferencia de Celestina, ninguna de las dos mantiene una casa pública (ocupación que en la comedia romana es propia de los *lenones*) y, en las comedias que pintan la casa de la cortesana (*Bacchides*, *Menæchmi*, *Truculentus*, *Eunuchus*), no figuran *lena* ni *leno*. En cuanto a la función dramática primera de Celestina —la seducción de Melibea—, no hay en Plauto ni en Terencio el menor germen por la razón palmaria de que la comedia romana no cuenta entre sus personajes activos a la mujer honesta a la que la tercera haya de seducir.¹⁰ Por esencia, la *lena* no desempeña “el mismo oficio que Celestina” (Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. LI). Ni siquiera ejerce el influjo de Celestina sobre Areúsa, o sea, persuadir a una mujer liviana a que favorezca al pretendiente en que la tercera está interesada. Cleáreta no persuade a su hija: le impone la obediencia debida a su autoridad de madre. Tampoco la vieja de la *Cistellaria* persuade a las dos jóvenes a quienes aconseja: su hija Gimnasia está entregada sin melindre a su tráfico desde la primera escena (vs. 51, 94), mientras Selenia es tan honesta antes como después de oírla. Las prevenciones de Escafa no hacen mella en la lealtad de Filemacia. En suma: en la comedia romana el papel de la *lena* es insignificante, apenas contribuye al desarrollo del argumento y sólo existe para dotar de vivacidad a la exposición (*Cistellaria*, *Hecyra*) o para realzar la virtud de la cortesana sentimental (*Asinaria*, *Cistellaria*, *Mostellaria*). Desde el punto de vista de la

¹⁰ No es, por supuesto, que tal situación no haya existido en la Antigüedad, sino que la poesía romana no la recogió. En cuanto a la poesía helenística, mucho más variada, puede recordarse un relato de las elegías de Hermesianax, compendiado por el mitógrafo Antonino Liberal (ed. E. Martini, Leipzig, 1896, t. 2, pág. 121, XXXIX), donde cierta nodriza, sobornada por un pretendiente desdénado, tienta sin éxito a su pupila. Muy curioso es el primero de los *Mimos* de Herodas, titulado precisamente *La corredora o alcahueta*, que pone en escena la visita de la vieja Gilis a una joven casada, que rechaza pacíficamente el mensaje. La alcahueta de Herodas observa o ha observado conducta liviana (ed. J. A. Nairn - L. Laloy, París, 1928, v. 18); es devota (vs. 35 y sig., 83); recuerda a su interlocutora lo fugitivo de la vida y la juventud (vs. 37 y sig.); le ilustra mediante un proverbio los inconvenientes del número uno (41 y sig.); saborea el vino (86 y sig.), y vive a expensas de dos equívocas mozas (89 y sig.). Si se tiene en cuenta que Herodas no parece haber despertado el menor eco en la poesía romana conservada, y que sus poemas fueron desconocidos hasta 1891, se advertirá cuánta cautela es necesaria para determinar la genealogía libresca del personaje, y cuántos rasgos celestinescos son lisa y llanamente reflejo de rasgos inherentes al oficio.

acción dramática, es absurdo ver en ella el modelo de Celestina, tan importante en la *Tragicomedia* que para el vulgo de los lectores pronto acabó por desplazar a los enamorados del papel protagónico.

Aunque positivo, también requiere revisión el aporte de Plauto y Terencio al carácter de Celestina. Ésta, por su pobreza, entra en escena humildemente agradecida a Sempronio; con su talento pronto consolida su posición, domina ánimos, recoge presentes, hasta que su codicia se sobrepone a su sagacidad y la lleva a la muerte. En vano se buscará este tratamiento trágico de la codicia en el teatro de Plauto y Terencio, pues aunque la pasión de ganancia es también nota dominante de las *lenæ* y *lenones*, no se expresa, como en Celestina, en asociación concreta con todas sus reacciones y notas de carácter, sino en la forma más crudamente esquemática y discursiva. Sin simpatías ni antipatías, la *lena* anónima de la *Cistellaria* y Cleáreta en la *Asinaria* recitan su única ley, el logro. Los *lenones*, más importantes para la acción, son también, ante todo, personificaciones frías de la codicia: unas veces (*Asinaria*, *Adelphæ*, *Phormio*), el servidor del enamorado urdirá el enredo necesario para satisfacerles; otras (*Curculio*, *Persa*, *Pænulus*, *Pseudolus*), toda la comedia no es sino una larga partida entre el ávido leno y el esclavo astuto que acabará por burlarle. Pero sea esa codicia episódica o principal, siempre es una abstracción, un esquema y, por eso mismo, siempre es cómica, como la avaricia de Euclión o la mentira de don García. No olvidemos, pues, por evidente, esta diferencia fundamental: la codicia, rasgo común del alcahuete, es un resorte cómico en el teatro romano, trágico en *La Celestina*.

Entre los otros vicios de la tercera, el principal es el amor al vino. Como la *lena* anónima de la *Cistellaria* y la portera del *Curculio* adolecen del mismo flaco, que no aparece en los antecedentes medievales, A. Bonilla prueba por él el origen plautino de Celestina.¹¹ La conclusión es admisible siempre que se la limite con cuidado. La *lena* anónima de la *Cistellaria* se refiere varias veces, muy sucintamente, a su afición a la bebida (vs. 18, 121, 149, 382; la referencia más larga, vs. 126-129, ha sido atetizada) y, con la falta de congruencia dramática típica de Plauto, se reprocha su beodez y parlería (vs. 120 y sigs.). En el *Curculio*, el joven Fédromo hace rociar con vino los umbrales de su amada Planesia; al olor comparece la portera Leena, que entona un elogio del vino (vs. 96 y sigs.), se chancea con Fédromo y su ayo, y vuelve con Planesia. Acerca del elogio,¹² observa Bonilla, pág. 385: “No dice más Celestina en loor del de

¹¹ “Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina”, en *Revue Hispanique*, XV (1906), 372-386.

¹² *Flos ueteris uini meis naribus obiectust, / eius amor cupidam me huc prolicit per tenebras. / Vbi, ubi est? prope me est, euax, habeo! / Salue, anime mi, Liberi lepos, / ut ueteri 'uetu' tui cupida sum! / Nam omnium unguentum odor præ tuo nautea est, / tu mihi stacta, tu cinnamum, tu rosa, / tu crocinum et casia es, tu telinum, / nam ubi tu profusu's, ibi ego me peruelim sepultam. / Sed quom adhuc naso opsecutust meo, / da uicissim meo gutturi gaudium. / Nil ago tecum: ubi est ipsus? ipsum expeto / tangere, inuergere in me liquores tuos / sine, ductim. Sed hac abiit, hac persequar. O sea:*

Aroma de añejo vino
a la nariz me llegó.
Ciega de amor desatino

Monviedro”, y parafrasea Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. LI: “Las palabras con que celebra el vino [Leena] tienen el mismo entusiasmo diti-rámbico que las de Celestina en el aucto IX de la *Tragicomedia*”. Sin duda ambas viejas sienten entusiasmo por el vino, pero pocas veces es dable observar expresión más distinta de un mismo sentimiento: Celestina pormenoriza todos los efectos del vino (IX, 29 y sig.), enlazándolo a momentos y lugares concretos (III, 135: peregrinación de Claudina por las tabernas; IV, 173 y sig.: abundancia y miseria antes y después de enviudar; IX, 48: mapa del vino de España); los fervientes versos de Leena son alabanza del vino en sí, no un vino determinado, sino a medio camino entre el objeto abstracto y la personificación mítica (*anime mi, Liberi lepos...*, *ubi est ipsus? ipsum expeto tangere*, etc.). Puesto que las fuentes medievales no incluyen el amor al vino entre los rasgos de la tercera, es probable que el influjo de Plauto haya determinado la incorporación del rasgo a la semblanza de Celestina, aunque más no fuera para autorizar literariamente un dato que Rojas pudo recoger de la vida real. La expresión del rasgo nada debe a Plauto, pues la manera ya abstracta, ya mitificadora de este autor es el polo opuesto del arte de Rojas.

La sensualidad no extinguida de Celestina, que la *Tragicomedia* apunta breve pero insistentemente, no asoma en la comedia romana: sus *lenæ* funcionan como máquinas indiferentes a la lujuria con que trafican y de la que sólo les interesa el dinero que les rinde. Ejercen este oficio como podrían ejercer cualquier otro igualmente lucrativo; Celestina, bajo la máscara de los oficios más diversos (I, 70 y sigs.; IV, 160), no puede ejercer sino éste, al que la encadenan su genio, su gusto, sus vicios, su historia.

La comedia romana acentúa la codicia de los alcahuetes con el perjurio y la blasfemia o, por lo menos, con la irreverencia a los dioses: el *leno* carga de improperios a Venus y a sus harúspices (*Pænulus*, vs. 449 y sigs.; 746 y sigs.),

y por las sombras camino:
¿adónde, adónde partió?

Cerca está. ¡Bravo! Le así.
Dios te guarde, vida mía,
joya de Baco; de ti,
viejo, como vieja fui
muy dada a la compañía.

Es hediondez asquerosa
junto a ti todo perfume.
Tú eres mirra, tú eres rosa,
tú eres canela olorosa,
y bálsamo que sahume.

Adonde estés derramado,
allí mi sepulcro sea.
Mas, pues dulce has obsequiado
mi nariz, el mismo agrado
haz que mi gáznate vea.

¡Si le pudiese palpar!
No me escucha. ¿Dónde está?
Quisierale trasegar
de un trago a este su lugar.
Fuése. Tras él voy allá.

arranca del altar a dos refugiadas y amenaza incendiarlo a menos que la deidad en cuestión le pague su importe (*Rudens*, vs. 727 y sigs.), declara que interrumpirá un sacrificio a Júpiter si se le presenta una ocasión de lucro (*Pseudolus*, vs. 265 y sigs). No son más pías las mujeres: la *lena* de la *Cistellaria* comenta desvergonzadamente el *Di faxint* de su hija (v. 51); Melenis enmienda los errores mitológicos que comete el enamorado en el calor de sus imprecaciones, lo que redundará en una comicidad que nada tiene de devota (vs. 513 y sigs.). En el *Curculio*, vs. 123 y sigs., Leena ofrece muy escasa libación a Venus, ya que los amantes suelen brindar a la diosa y no a ella. El alcahuete impío de la comedia romana es, una vez más, una abstracción que atestigua la lógica irreprochable y el precario realismo de sus autores. Nada tiene que ver con la piedad sincera y amoral de Celestina, fundada en certera observación psicológica y recreada con intención satírica. La verdad es que Plauto y aun Terencio carecen de la simpatía dramática necesaria para identificarse con cada una de sus criaturas y adoptar sus peculiares valoraciones: sus alcahuetas abominan de la profesión que han elegido como lo haría el ciudadano más virtuoso del auditorio; Escafa y Sira consideran degradación miserable su menester actual; Cleáreta y Balión admiten la infamia de su comercio. No pueden, por tanto, poseer el sentido de honra y el orgullo profesional que prestan a Celestina su singular dignidad. Rojas, guiado por su instinto dramático y su acogida no convencional de la realidad, hubo de desechar tan pueril escisión de los personajes en conducta pecaminosa y juicio moral intachable, y crear para todos y en particular para Celestina una actitud religiosa, social y profesional infinitamente más compleja y verdadera.

Como por las circunstancias arriba apuntadas, las *lenæ* de Plauto y Terencio nunca ejercen artes de seducción, ha de reconocerse que son del todo ajenas a la actividad esencial de Celestina en la *Tragicomedia*. Así lo prueba precisamente el único pasaje de Plauto que pueda arrimarse a la actuación de Celestina con Melíbea y con Areúsa, o sea, aquel en que Escafa, la vieja cortesana venida a menos, adoctrina a la joven Filemacia (*Mostellaria*, vs. 186 y sigs.). Dicha escena sugiere, por el lamento de la belleza efímera, las palabras de Celestina a Melíbea (IV, 171 y sig.), y por la situación, las de Celestina a Areúsa (VII, 248 y sigs.): tanto más significativa es la incapacidad de Plauto de mostrar cómo la tercera se adueña, merced a su penetración y elocuencia, del alma de un personaje y le hace virar en su provecho. En lugar de la progresión dialógica de los coloquios de *La Celestina*, la *Mostellaria* ofrece un largo debate en que las dos interlocutoras mantienen invariables sus posiciones desde el comienzo al fin; en lugar de las sentencias, escogidas para reforzar dramáticamente el alegato, Escafa, a la vez que aconseja a Filemacia desplumar a sus admiradores, sostiene que la buena cortesana no ha de adornarse con galas ni con afeites sino con virtudes (!).¹³

¹³ Castro Guisasaola, pág. 54, ve en los vs. 198 y sigs. de este pasaje (*Postremo si dictis nequis perducí ut vera hæc credas / mea dicta, ex factis nosce rem: uides quæ sim et quæ fui ante. / Nihilò ego quam nunc te amata sum*), correspondencia con las palabras de Celestina a Lucrecia: "Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, oy ha veinte años. ¡Ay, quién me vido e quién me ve agora . . . !" (IX, 45). A decir verdad, la seme-

El comediógrafo antiguo no concibe al alcahuete como personaje dramático: su *lena* no seduce; su *leno* no lleva la iniciativa en la maraña, antes bien suele ser su víctima, y por eso Celestina les debe tan poco. Hay en cambio cierta semejanza general entre ella y el *seruus fallax* (a veces, el parásito) de Plauto y Terencio, por ser ambos los personajes humildes y astutos que dirigen la intriga. Así, en algunas comedias el esclavo presenta atisbos de rasgos celestinescos (sentido del deber profesional, orgullo por la perfección de su trama, improvisación de planes: cf. *El monólogo*, n. 10 y *Los criados*, n. 9), y de ahí que Celestina haya heredado varias situaciones del esclavo de la comedia romana (por ejemplo, el monólogo de indecisión, IV, 153 y sigs.; el monólogo de triunfo, V, 193 y sigs.; los pasos de la ofensiva, IX, 26), como oportunamente se ha apuntado. Pero aparte la superioridad de ejecución, hay dos diferencias insalvables: la primera es que la inteligencia del esclavo se aplica a urdir un sutil enredo, y la de Celestina a dominar almas por medio de la seducción; y la segunda es que el esclavo aguza su ingenio y arriesga su pellejo por pura convención literaria, mientras Celestina lo hace por satisfacer su pasión de codicia (cf. *Los criados*, pág. 617). Es fácil comprender que tanto la fe intelectual en el orden del mundo, patente en la primera modalidad, como la falta de motivación realista en el segunda (que implica el esclavo como instrumento del amo y no como persona autónoma) fueran inadmisibles para Fernando de Rojas.

ELEGÍA ROMANA

También la elegía romana brinda el personaje de la medianera, en parte

anza se reduce a un paralelismo sintáctico en una sola frase: *uides quæ sim et quæ fui ante* y “¡quién me vido e quién me vee agora!”, siendo por añadidura la frase castellana un modismo corriente; el sentido, los personajes y la situación son totalmente distintos. El mismo crítico, *ibidem*, encuentra semejantes los vs. 36 y sigs. de la *Cistellaria* (que transcribe así: [*Matronæ*] *eunt depressum / quia nos sumus libertinæ. Et ego et tua mater ambæ / meretrices fuimus*) y la respuesta de Celestina a Pármeno: “¡Pues fuego malo te queme, que tan p... vieja era tu madre como yo!” (I, 98). Aquí, la semejanza verbal (mucho menos marcada en la puntuación usual: *eunt depressum. / Quia nos libertinæ sumus, et ego et tua mater...*) es enteramente falaz: la *lena* de la *Cistellaria* pronuncia estas palabras muy sosegadamente para explicar su situación actual, la de su hija y la de sus amigas, sin la menor intención defensiva y ofensiva, visible en la vehemente exclamación de Celestina. La casual semejanza de las palabras pesa poco frente a la diferencia de funcionamiento dramático. Lo cierto es que el método de los contactos verbales, adecuado para filiar los préstamos en las sentencias aisladas de la *Tragicomedia*, falla al aplicarse a sus aspectos artísticos: la coincidencia en una frase no arguye influjo sobre la situación o el personaje en conjunto a que pertenece. Castro Guisasaola, por lo general cauteloso hasta el exceso, pasa de los innegables contactos verbales terencianos a la inferencia nada legítima del influjo de Terencio en la concepción dramática y total técnica escénica (pág. 86) y, lo que es más extraño aún, en los caracteres (págs. 90 y sig.): “La fuerza de cincelar caracteres es cosa que Rojas aprendió de Terencio... Los tipos de los criados..., y aun acaso el tipo de la alcahueta son elementos de procedencia clásica que Rojas se asimiló del teatro latino, del teatro de Terencio”. Ni a título de conjetura puede suponerse que el carácter de Celestina provenga del teatro de Terencio, que presenta por toda muestra la apenas esbozada figura de Sira en la introducción de la *Hecyra*.

inspirado en la comedia, en parte con notas nuevas, que vuelven a hallarse en *La Celestina*. El tipo predominante, aunque no exclusivo, es la tercera odiosa sobre la que el poeta derrama imprecaciones e injurias; a tal categoría pertenecen Acantis y Dipsas, que ocupan respectivamente una elegía entera de Propercio (IV, 5) y otra de Ovidio (*Amores*, I, 8). La estructura de ambas composiciones es idéntica: introducción, en que el autor describe a la vieja, palabras corruptoras de ésta a la amada del poeta, conclusión que cuenta la muerte de la tercera (Propercio) o el final violento del coloquio (Ovidio). Las dos elegías subrayan algunas notas del tipo legado por la comedia (la ebriedad, que da a la vieja ovidiana su nombre burlesco; la miseria), atenúan otras (la codicia, que apenas tocan, quizá dándola por sentada: Ovidio, I, 8, v. 28) y agregan un par de rasgos importantes. Así, en contraste con Plauto y Terencio, la elegía se complace en la caricatura de la *lena* (Propercio, vs. 65 y sig.; Ovidio, 111 y sig.), y da máximo relieve a sus hechicerías (Propercio, vs. 9 y sigs.; Ovidio, 5 y sigs.), deteniéndose en sus técnicas y en sus efectos sobrenaturales. Constituye el núcleo de las poesías la lección de rapacidad de las dos viejas. La de Acantis es totalmente abstracta; en lenguaje erudito tiente a la joven con los objetos preciosos que bien valen la mentira y el perjurio; la amonesta a excitar el amor y venderlo al mejor postor y, con la incongruencia psicológica de los villanos de Plauto, deja vislumbrar en sus palabras la enérgica condena de los procedimientos que preconiza (v. 27: *sperne fidem, pro-uolue deos, mendacia uincant*). La Dipsas ovidiana está exenta de tal falla, actualiza su lección motivándola en un hecho concreto (v. 23: *Scis here te, mea lux, iuueni placuisse beato?*), abandona el tono violento por el humorístico y la alusión erudita por consejos más variados e insinuantes, muestra cierto apego a las creencias religiosas vulgares (vs. 29 y sig., 41 y sig.) a la par de utilizarlas en su provecho (vs. 73 y sig.), y planea su arenga con sutileza y flexibilidad. Además, la fama de Ovidio, incomparablemente mayor que la de Propercio, sobre todo durante la Edad Media, hace que su elegía sea la más importante para la fortuna del tipo de la alcahueta en la tradición literaria europea.

Sobre la relación entre esta elegía ovidiana y la *Tragicomedia*, asegura Bonilla en el artículo citado: “el oficio de Celestina aparece en sus rasgos fundamentales en Ovidio”, y generaliza Menéndez Pelayo (seguido por Castro Guisasaola, págs. 67 y sig.) en sus *Orígenes...*, t. 3, pág. XLIV: “el primer esbozo del carácter de la tercera de ilícitos amores (con puntas y collares de hechicera) puede encontrarse en la vieja Dipsas”. Sin duda las expresiones “rasgos fundamentales”, “primer esbozo” introducen cierta imprecisión. Pues, ¿qué es lo fundamental, la cualidad que permite identificar como un primer esbozo una versión formalmente tan alejada? ¿No es desencadenar la pasión de la recatada Melibea, corromper al precavido Pármeno, disponer en provecho propio de la “esenta e señora” Areúsa, acuciada por la codicia y el honor profesional? Ahora bien: en este esencial cometido no hay comparación posible entre Dipsas y Celestina, ya que la elegía sólo permite la lección de la vieja, no la reacción de su interlocutora —que registra su eficacia—, y ni siquiera menciona los resortes pasionales que mueven su elocuencia. Además, el planteo de la elegía no corresponde a la hazaña central de Celestina, o sea, la seduc-

ción de la noble doncella, sino exclusivamente a su coloquio con Areúsa, y aun aquí la diferencia es irreducible: como el sermón de Acantis y Dipsas es simple sistematización de la conducta meretricia desde el punto del poeta rencoroso, no endereza a provocar la lascivia de la joven, sino su codicia, con la esperanza de compartir los despojos (v. 28: *non ego te facta diuitem pauper ero*). Por el contrario, Celestina, que busca los favores de Areúsa como cebo para Pármeno, no atiza la codicia de la cortesana, sino su lascivia, y disimula con variedad de argumentos y con su verba arrolladora el hecho de que su propuesta no reporta a la moza el menor provecho. El "rasgo fundamental" de Celestina, esto es, el dominar interesadamente las almas mediante su arte de seducción, es todo suyo.

En cuanto a los rasgos no fundamentales que complementan la fisonomía de la tercera, es muy verosímil que los que la elegía heredó de la comedia —afición al vino, pobreza— predispusieran a Rojas a incluir tales notas que la observación de la realidad le brindaba.¹⁴ Aporte más específico es el de los rasgos que la elegía agrega: la caricatura siniestra, que la *Tragicomedia* esparce intencionadamente a lo largo de muchas páginas,¹⁵ y sobre todo la magia. Verdad es que, como ya se ha visto (*La motivación*, págs. 220 y sigs.), la magia de Celestina en acción (su conjuro al final del acto III) no es un elemento orgánico del drama ni está integrado en la representación del personaje como lo están, por ejemplo, su codicia, su sentido de honra, su religión: en estilo y en sentido, la magia de Celestina, la única vez que se muestra directamente en escena, es una decoración latinizante al gusto de la época, una como ejecutoria de erudición, que declara a su autor bien versado en las convenciones de la poesía latina. A estos rasgos secundarios, más algún trillado concepto o algún donaire obsceno,¹⁶ se reduce, pues, toda la deuda de Celestina para con la elegía

¹⁴ Para Garrido Pallardó, *Los problemas...*, pág. 46, la afición de Celestina al vino es peso muerto ovidiano, pues con una austeridad que hubiese desconcertado a Horacio, sostiene dicho crítico que, de ser de veras dada al vino, Celestina no hubiera podido negociar, y agrega que "no hay en la comedia escena alguna de intemperancia": ya se ve que en la prisa de convertir al judaísmo a la mitad de los personajes, no le ha quedado tiempo a Garrido Pallardó para leer los actos III, 135 y sig., IV, 173 y sig., y sobre todo IX, 29 y sigs.

¹⁵ Por ejemplo: "barbuda" (I, 58; III, 126; IV, 177); "alcoholada" (I, 66); "aquella vieja de la cuchillada" (IV, 160); cf. "essa señaleja de la cara" (IV, 170) y "que trauiessa la media cara" (IV, 171); "la tiene [la cara] arrugada" (IV, 171); "yo encanecí temprano" (IV, 171); "¡haldear que trae! Parlando viene entre dientes" (V, 195); cf. "¡O malditas haldas, prolixas e largas...!" (V, 194) y "jamás he podido con mis luengas haldas" (XI, 70); "este manto raydo e viejo..., esta saya rota" (VI, 203); "huestantigua" (VII, 245); "Celestina mascarará... con sus botas enzias" (IX, 41).

¹⁶ Para persuadir a Areúsa, Celestina alude a lo fugaz de la juventud y la exhorta a gozar y dejar gozar de ella (VII, 248 y sig.). El orden de los dos pensamientos y la desenvoltura del segundo quizá deriven de los consejos de Dipsas en la elegía de Ovidio, I, 8, vs. 49 y sigs. Cejador, en nota al citado pasaje de la *Tragicomedia*, VII, 248, y Castro Guisasaola, pág. 68, piensan en otro texto ovidiano, *Arte de amar*, III, 59-62 y 79 y sig. El argumento "que aunque él gane mucho, tú no pierdes nada" recuerda, en efecto, los vs. 89 y sigs. de este mismo trozo, aducidos por Castro Guisasaola: *Vt iam decipiant, quid perditis? omnia constant*, etc. El tema parece haber preocupado a Ovidio, pues también lo tocó en *Amores*, II, 2, vs. 11 y sig., y en el epigrama priapeo que le atribuye Séneca el Retórico, v. 2. Lo más probable es que el punto de partida de la reelaboración de Rojas no

Contemporáneamente con el incremento del racionalismo y naturalismo en la filosofía, en el siglo XII el amor se convierte en el tema literario por excelencia —hecho singular cuyos síntomas, más bien que sus causas, son la boga de Ovidio y la acogida del pensamiento y el arte árabe. La pujanza innovadora de este momento cultural incorpora a la literatura elementos de la realidad no admitidos hasta entonces: por eso, figuras, situaciones y motivos eternos y universales asoman ahora por primera vez en textos latinos y vulgares, sin perjuicio de que su presencia en las obras de moda haya reforzado a veces la atención de los autores a la realidad. Ciertos géneros que florecen particularmente en Francia durante dicho siglo —la comedia elegíaca, el *fabliau* y el *roman courtois*— desarrollan con predilección el personaje de la tercera. En contraste con la comedia y elegía romana, estas obras tratan del amor hacia una mujer honorable, y el cambio de enfoque determina en el tradicional personaje una variante que anuncia la actividad esencial de Celestina: el interés de ir y venir entre héroe y heroína hasta dar cima a su pasión.

COMEDIA ELEGÍACA

La comedia elegíaca es el más importante de los géneros mencionados en mostrar a la tercera en acción, mientras por su apego a los modelos antiguos es relativamente pobre en rasgos de caracterización concreta, que afloran más

sea éste o aquel pasaje ovidiano —ya que no coincide totalmente con ninguno—, sino el recuerdo genérico de todos. La receta de Celestina contra el mal de madre pudo arrancar también de la obscena recomendación de Dipsas para prevenir el envejecimiento, vs. 51 y sigs. D. P. Rotunda, *The Italian "novelle"*, pág. 105, ha llamado la atención sobre la *novella* XXXVI de la *Insalatella* de Gentile Sermini (primera mitad del siglo XV), que a su vez se respalda en un motivo folklórico frecuente (cf. del mismo investigador, *Motif-index of the Italian "novelle" in prose*, Bloomington, 1942, C 950, 4). Vale la pena notar cómo lo que para Dipsas es un precepto teórico, es para Celestina la utilización de una coyuntura imprevisible en favor del plan que tiene entre manos ese momento, y cómo, por otra parte, Rojas deja a un lado la estrategia ingeniosa que es esencial en el motivo de la narración popular.

¹⁷ En el libro de W. Pabst, *Venus und die missverstandene Dido*, págs. 146 y sig., corre parejas con la identificación de Melibea con Dido, la de Celestina con Venus, autora, en la *Eneida*, del fatal amor entre Dido y Eneas, siendo el nombre de Celestina (“irónicamente cargado de recuerdos”) prueba suficiente de la alcuña olímpica de la alcahueta. M. Kruse, “Stand und Aufgaben...”, pág. 332, agrega por su cuenta que el mismo Fernando de Rojas apunta a su deuda virgiliana por boca de Calisto (VI, 215): “De cierto creo, si nuestra edad alcanzara aquellos passados Eneas e Dido, no trabajara tanto Venus para atraer a su fijo el amor de Elisa, haziendo tomar a Cupido ascánica forma para la engañar, antes por euitar prolixidad, pusiera a ti por medianera”. Lo que se desprende sin duda posible de este pasaje es que Calisto no compara a Celestina con Venus (sujeto de “pusiera”), sino con el medianero empleado por Venus, esto es, Cupido. Y como en la lógica peculiar de W. Pabst y M. Kruse, comparación es identidad, habrá que inferir que la vieja de la cuchillada es el niño Amor: “Esto, Inés, ello se alaba, / no es menester alaballo...”.

libremente en cuentos y poemas. Cinco de las comedias elegíacas editadas bajo la dirección de G. Cohen trazan con notable extensión y variedad el papel del zurcidor o zurcidora de voluntades. En la *Alda* y la *Lidia*, la tercería está a cargo de sirvientes, dos en la *Alda*: el criado Espurio (personaje ocioso introducido como elemento cómico) y la nodriza confidente del enamorado, que urde la treta. En la comedia que los manuscritos titulan *Ouidius puellarum* y los incunables *De nuncio sagaci*, el mensajero suplanta al poeta ante la amada (como Ferrand García en el *Libro de buen amor*, coplas 113 y sigs.)¹⁸ y ante los lectores, que acabaron por dar su nombre a la pieza (como sucedió con la *Tragicomedia*). En *Baucis et Traso*, aquélla tiene abierta “tienda a vender”, mientras en el *Pamphilus*, la *anus* sin nombre preludia a Celestina más claramente que ninguna otra de las viejas mencionadas, sobre todo por la semejanza de argumento entre las respectivas obras. También figura el personaje en las comedias elegíacas italianas *De uxore cerdonis* y *De Paulino et Polla*. En esta última, Fulcón actúa como casamentero de puro caritativo, y su actuación es tan breve como sencilla: lo que rellena el librejo es la ristra de debates ociosos —cuyo fastidiosísimo estilo amplificatorio hace parecer sucinto el de todas las demás comedias elegíacas— y los percances grotescos que acaecen a Fulcón y que nada tienen que ver con su tercería. El autor *De uxore cerdonis* parece haber tenido muy presente el *Pamphilus* para el papel de la *anus*, también anónima, que lleva a la mujer del artesano los recados del sacerdote enamorado, a la vez que enriquece su carácter con toques diversos, conforme a la matización concreta que es la nota más original de esta obrilla.¹⁹

La comedia elegíaca subraya la codicia del intermediario, dando así una motivación plausible a su actividad: el de la *Alda*, vs. 195 y sigs., ruega a Júpiter que alargue el delirio amoroso del amo; la de la *Lidia*, vs. 141 y sigs.,

¹⁸ Véase F. Lecoy, *Recherches sur le “Libro de buen amor”*, París, 1938, págs. 304 y sig., que recuerda a propósito del mismo motivo a Ovidio, *Arte de amar*, I, 739 y sigs.; al Capellán Andrés, *De arte honeste amandi*, II, 7, 16; el estribillo de una canción francesa (*Amours qui vont par maïssaige / N’iront ja sanz traison*) y, en la tradición oriental, el cuento *Gladius* de la colección *Historia septem sapientum*, I (*Mischle Sendebär*), ed. A. Hilka, Heidelberg, 1912, pág. 22. Agréguese Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, trad. E. García Gómez, Madrid, 1952, págs. 193 y sig. Se trata, en suma, de un lance trivial que la literatura del siglo XII, con su nueva atención a la realidad, recoge y difunde.

¹⁹ Como muestras de la atención de la literatura docta de los siglos XII y XIII a la alcahueta, aparte la comedia elegíaca, merecen recordarse varios textos señalados por Lecoy, *Recherches...*, págs. 320 y sig.: la *Regula siue institutio inclusarum*, que San Eitelredo († 1166) escribió para una hermana suya, y donde la previene contra los manejos de la *insidiatrix pudicitiae* al servicio de un monje o clérigo (J. J. Jusserand, “Les contes à rire et la vie des recluses au XII^e siècle, d’après Aelred, abbé de Rievaulx”, en *Romania*, XXIV, 1895, 127); y dos epístolas en verso de Mateo de Vendôme (ed. W. Wattenbach en *Sitz.-ber.* Munich, II, 1872, 561-691): en la primera (II, 3), un estudiante se dirige a una *mediatrix*, y la contrasta con cierta colega trapacera y borrachina; en la siguiente (II, 4), la vieja insiste en la paga alegando su sed, su vejez, el mal estado de sus zapatos. No me es accesible el poema narrativo de Ricardo de Fournival (siglo XIII), *De uetula*, muy semejante al *Pamphilus*, según el citado Lecoy, pág. 320, n. 4, en cuanto a la actitud de la medianera. Alfonso el Sabio, que legisla en general contra los alcahuetes en la *Partida VII*, título 22, destaca en la *General estoria*, II, cap. 331, el papel de la nodriza encubridora, alegando una cita (falsa) del *Arte de amar* ovidiano.

condena la liviandad femenina, pero bendice la de su señora, más lucrativa para ella que su virtud; Baucis estafa dos veces al necio soldado (vs. 66 y sigs., 247 y sigs.). Al cerrar trato con Pánfilo, la Vieja menciona un rival tacaño que, como nunca más vuelve a recordarse, tiene toda la traza de ser un embuste destinado a indicar al parroquiano novicio cómo y cuánto ha de pagar (vs. 299 y sigs.; cf. *Celestina*, XI, 71). Con todo, la Vieja no fija su paga, no sale de vaguedades retóricas sobre la pobreza y la ingratitud (vs. 321 y sigs., 524 y sigs.) y, como resorte de su acción, la codicia queda pronto arrumbada: a tal punto se deja llevar el autor por los amores protagónicos que olvida que el salario y no la felicidad de los amantes es el incentivo de la tercera. Con más coherencia sostiene la nota de la codicia la comedia *De uxore cerdonis*, cuya *anus* arranca regalos al sacerdote a la primera entrevista (vs. 58 y sigs.), alude indirectamente a la ganancia hasta cuando anuncia su fracaso (vs. 185 y sig.), y al traer la respuesta favorable proclama la magnitud de su trabajo y de la condigna recompensa (vs. 279 y sigs.), que en efecto obtiene, poniendo así fin a su actuación.

La descripción física caricaturesca del intermediario se encuentra allí donde el personaje es menos orgánico (*Alba* y *Lidia*). Baucis, como mujer, se complace en el mal, es el mal encarnado, dice el autor con todas las variaciones que le facilita su aprendizaje retórico (vs. 51 y sig., 89 y sigs., 103 y sigs., 127 y sigs.). Sin embargo, como en el caso de *Celestina*, su actuación no justifica estas grandiosas declaraciones, sino únicamente las primeras palabras de la comedia: *Baucis amica sibi*. Algunas notas de su carácter, apenas bosquejadas, aparecen en la disputa con el sirviente Davo, en la que se muestra agresiva y colérica (vs. 125 y sigs.). En cuanto a la Vieja del *Pamphilus*, puede inferirse su oficio juvenil de su evocación de las riquezas en que abundó mientras duró su hermosura (vs. 323 y sigs.), detalle de filiación clásica, como se ha visto, que pasó a *La Celestina*, IV, 171, y IX, 45 y sigs., aunque no al *Libro de buen amor*.²⁰ Una leve mención del renombre de la Vieja (*Pamphilus*, v. 285), su confianza en sí misma (vs. 304 y 424 y sigs.) y alarde de dominio sobre Galatea (vs. 308 y sigs.) son atisbos de la conciencia social y profesional de la tercera desplegada en la *Tragicomedia* pero, como con la codicia, después de un par de aciertos iniciales, el autor pierde de vista su diseño: en dos oportunidades (vs. 385 y sigs. y 741 y sigs.), la Vieja rechaza indignada la acusación de tercería. Esta hipocresía, quizá menos artificiosa que el cinismo racionalista de las *lenæ* y *lenones* de la comedia romana, queda muy por debajo de la verosimilitud psicológica de *Celestina*, para quien su tráfico es motivo de orgu-

²⁰ No veo por qué regatear al *Pamphilus* las coincidencias que *La Celestina* comparte con él y no con el *Libro de buen amor*, según hacen Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. LX, y Castro Guisasola, págs. 92 y sig. Parecería que estos críticos, temerosos de menoscabar el mérito de Juan Ruiz (como si cupiese sombra de duda acerca de la superioridad del *Libro* sobre el *Pamphilus*), quieren agregarle la exclusividad en el influjo sobre la *Tragicomedia*. Al proceder así, incurren en un sofisma histórico: para los literatos españoles de nuestros días es más natural la familiaridad con el *Libro de buen amor* que con el *Pamphilus*; para autores universitarios de fines del siglo xv, ¿sería igualmente remota la comedia elegíaca multiplicada en manuscritos e incunables y, para mayor prestigio, escrita en la lengua docta y comentada en la universidad?

llo y de satisfacción personal. También la Vieja del *De uxore cerdonis* alardea de su pericia (vs. 55 y sigs., 281 y sigs.) y, cosa excepcional en la comedia elegíaca, invoca devotamente a Dios para el buen éxito de su tercería (v. 228).

Como maestras del oficio, sólo Baucis, la Vieja del *De uxore cerdonis* y la del *Pamphilus* entran en comparación con Celestina. La principal actividad de Baucis corresponde no más que a una fracción de la de Celestina, fracción que la *Tragicomedia* narra y no escenifica, pero en ella las coincidencias de detalle son notables y no aparecen, que yo sepa, en obra alguna anterior a *La Celestina*: con las artes catalogadas por Pármeno (I, 70 y sigs.) deben compararse la oferta que hace Baucis de las primicias de Glicería a todos los enamorados (vs. 15 y sigs.), sus mañas de bruja (vs. 153 y sigs.) y su habilidad, jocosamente pomenorizada, para rehacer la doncellez de su pupila (vs. 307 y sigs.). Además, las trazas de Baucis coinciden con una circunstancia esencial del argumento de la *Tragicomedia*: codiciosa y todo, se aviene a compartir los dineros del amo enamorado con el sirviente infiel (vs. 247 y sigs., 300 y sigs.). En la comedia elegíaca, el lance es de regocijo, como que sella pacíficamente la reconciliación de la alcahueta y el criado, pero no deja de ser el único antecedente conocido del pacto entre Celestina y Sempronio, que Rojas desarrolla con tensión trágica.²¹

Quizá por la misma travesura con que invierte varias situaciones fijas de *fabliau*, el autor de la comedia *De uxore cerdonis* muestra a la medianera derrotada en la primera escaramuza con la mujer del menestral (vs. 70 y sigs.); luego, además de protestas de buena voluntad y promesas de dádivas y secreto, la Vieja esgrime el trillado silogismo de que, siendo pecado no socorrer a dolientes, es deber de la joven admitir al enamorado que está a punto de morir por ella (vs. 109 y sigs.; cf. *Celestina*, IV, 175 y sig.). Como su interlocutora le reprocha ejercer tal oficio a su vejez, replica que lo que la ha envejecido no es la edad sino la miseria, lo que equivale a una recomendación indirecta del amante rico (vs. 159 y sigs.; cf. *Celestina*, IV, 164 y sigs., donde la tercera se demora en los males de la vejez como incitación a Melibea a gozar de su juventud). Pero se retira intimidada, so pretexto de dejarle un día para pensar, y aconseja a su empleador desistir de sus amores. Sólo sus extremos de dolor le hacen reanudar el asedio, y aconseja entonces tentar con presentes a la amada. En la escena siguiente, además de ofrecer los regalos, la Vieja repite los argumentos de la víspera con el satírico añadido de que, dada su condición sacerdotal, el amante la absolverá de pecado (vs. 251 y sig.), pero el autor anota

²¹ Muy espinoso es afirmar o negar la posibilidad de que los autores de *La Celestina* conociesen la comedia elegíaca *Baucis et Traso*. Actualmente se conserva en un manuscrito único de la Biblioteca de Berna (G. Cohen, *La "Comédie" latine . . .*, t. 2, pág. 68), lo que no quita que pudo circular en más copias en el siglo xv. Dentro de la semejanza, vale la pena anotar una significativa diferencia: los remedios con que Baucis rehace la doncellez de Glicería (vs. 311 y sigs.: *corui candorem, fumum, tria flamina uenti, / cæci cuiusdam lumina*, etc.) constituyen el motivo jocosamente de la receta imposible (cf. Lope, *La hermosa aborrecida*, II, 18; *La pobreza estimada*, III, 2). Las referencias de Pármeno (I, 79) y de Celestina (VII, 259) a esa cura no tienen nada de regocijado y proceden, en consonancia con la obra toda, combinando elementos existentes y usados en la realidad, según confirman los datos del Dr. Laguna, oportunamente aducidos en la ed. de Cejador.

socarronamente que sólo los regalos son los que persuaden a la mujer del artesano (vs. 261 y sigs.).

El aspecto más importante de Celestina —su poder de seducción— asoma en la Vieja *subtilis et ingeniosa* del *Pamphilus*, aunque con las mismas vicisitudes que su codicia y orgullo profesional: bien esbozados al comienzo, muy pronto quedan olvidados, como toques postizos sin enlace íntimo con el personaje. La Vieja acredita su ingenio cuando, a la puerta de Galatea, a quien finge no ver, recita para sí el encomio de Pánfilo (vs. 309 y sigs.): situación comparable a la de Celestina quien, también al comienzo de la intriga, protesta de su fidelidad a Calisto cuando le sabe a distancia conveniente para oírlo (I, 88 y sig.). Luego la Vieja simula sorpresa al ver a Galatea, y se apresura a confirmar las palabras que se le “escaparon” previamente; induce a su interlocutora a confiarse en ella, recalcando que el pudor es cosa de villanos (lo que produce la reacción prevista: v. 381), encareciendo la igualdad de condición de los dos jóvenes (lo que es mentira: cf. vs. 49 y sigs.), y brindando su experiencia de encubridora. Galatea, nada zahareña, comenta el coloquio que acaba de mantener con Pánfilo, le encarga poner a prueba al galán y referirle al día siguiente su reacción. Típico de la insegura caracterización es que la Vieja, aunque a sueldo de Pánfilo, vuelve las armas contra éste y le intima las supuestas bodas de Galatea para probarle²² pero, en vista de sus extremos, le anuncia que la amada es asequible, sin dar excusa alguna de su contradicción: con razón se queja Pánfilo de que le trata como a un niño (vs. 487 y sigs.). En la segunda entrevista con Galatea, la Vieja repite la técnica de la primera —cosa inconcebible en Celestina—; observa en la doncella los signos de su pasión, y empeña un debate en que, merced a la variación retórica, presenta el consejo de unirse a Pánfilo como dictado ya de prudencia, ya de raciocinio, ya de experiencia mundana, mientras la joven vacila entre temor y deseo. Pero, una vez más, el poeta se muestra incapaz de proseguir la trayectoria psicológica que tan bien ha iniciado, y de improvviso

²² Según Cejador en su ed. del *Libro de buen amor*, Madrid, 1913, t. I, pág. 269, la mentira de la vieja sobre las bodas apunta a “cobrar mejor salario”; Lecoy, *Recherches...*, pág. 315, M. R. Lida, *Libro de buen amor*. Selección, Buenos Aires, 1941, pág. 106, y U. Leo, *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita*, Francfort del Main, 1958, pág. 38, han adoptado esta explicación. El *Libro de buen amor* no dirime el problema porque entre las cs. 781 y 782 presenta una laguna de treinta y dos coplas que corresponde al final de la conversación entre la tercera y la joven y al comienzo de la nueva conversación entre la tercera y el enamorado. Como queda dicho, las muestras de codicia en la Vieja del *Pamphilus* son tan escasas y tibias (vs. 229 y sigs., 524 y sigs., ¿780?) que no autorizan a suponer que su intención sea la que presume Cejador y no, sencillamente, la de obedecer a Galatea. Nótese también que la técnica es la misma de otros pasajes (por ejemplo, vs. 285-334 y 441-548), en que la Vieja y su interlocutor trazan un proyecto, y la Vieja aparece ejecutándolo con fidelidad en los versos inmediatos, tal como aquí Galatea ordena la prueba de Pánfilo (vs. 437-440) e inmediatamente la Vieja está anunciando a Pánfilo las imaginarias bodas (vs. 441 y sigs.). Además, si la maniobra fuese interesada, sería absurdo que la Vieja desistiese sin mentar su recompensa así que ve afligido a Pánfilo (vs. 479 y sigs.), mientras que, si lo que ha hecho es cumplir la orden de Galatea, resulta lógico que ponga fin a la prueba al percibir el dolor sincero del enamorado. La interpretación de Cejador, quizá sugerida por la mención del rival en los vs. 299 y sigs., presta al carácter de la tercera mayor coherencia que la que de hecho le dio su autor. Cf. *Romance Philology*, XIV (1961), reseña de la citada obra de U. Leo, págs. 235 y sig.

renuncia a su desenlace natural: en lugar de persuadir a Galatea, la Vieja la trae con engaños a su casa, donde ha apostado a Pánfilo, finge sorprenderse de su presencia y, so pretexto de acudir al llamado de una vecina, los deja solos sin que Galatea abra la boca. Cuando vuelve, se hace de nuevas ante las lágrimas y lamentos de la joven, se defiende de sus reproches y, al oír su desesperada resolución (v. 765), le aconseja, como mal menor, el casamiento con Pánfilo. Así, pues, la estrategia de la Vieja del *Pamphilus* se reduce a picar el amor propio de Galatea con el temor, ovidiano y medieval, de incurrir en la nota de villanía si muestra demasiado pudor, y a avivar la afición de la joven a su enamorado. Nada más: ni improvisación, ni acomodación estilística —imposible, ya que todos los personajes, Venus inclusive, gastan la misma retórica—, ni persuasión para doblegar las almas —ya que la Vieja no puede transformar en una afirmativa la vacilación de Galatea, y tiene que recurrir al engaño y a la fuerza.

La falla en la estrategia de la Vieja resulta, sin duda, del hibridismo de sus orígenes. Morawski, *Pamphile et Galatée*, págs. 106 y sigs., ha observado que la alcahueta de la comedia y la elegía romana une sus intereses a los de la cortesana a quien *aconseja* sacar partido de su belleza, mientras la alcahueta de los cuentos orientales está al servicio del enamorado y *actúa* sobre la mujer, más o menos honesta, por medio de un ardid (o un sofisma). El *Pamphilus*, aunque ostensiblemente fiel a sus modelos romanos, en rigor aspira a la fusión de los dos tipos: la Vieja está a sueldo de Pánfilo y en definitiva engaña a la doncella Galatea, pero al comienzo aparenta aconsejarla por su bien, de suerte que dichos consejos constituyen una tentativa de seducción psicológica, de nivel artístico mucho más elevado y, en el fondo, incompatible con el empleo del ardid. Rojas debió de percibir esa quiebra en la conducta de la Vieja, quiebra tanto más obvia cuanto más persuasivas se hicieran las exhortaciones de la primera parte y más astuta la treta de la segunda, que es lo que sucede en el *Libro de buen amor*. Su solución fue, tanto para el caso de Melibea como para el de Areúsa, combinar elementos de ambas situaciones, pero desechar resueltamente cuanto supiese a trampa mecánica: de este modo aseguró la estatura dramática de las dos jóvenes y sobre todo de Celestina, que sojuzga a ambas con la magia de su palabra.

CUENTOS ORIENTALES

Ya se ha visto que en la elegía de Ovidio, la vieja Dipsas concilia la piedad vulgar con su interesada utilización. Salvo el citado verso del *De uxore cerdonis*, ese rasgo no reaparece en la comedia elegíaca que, por deferencia a sus modelos, abunda en adorno mitológico y evita las alusiones al cristianismo. Pero en ambientes cuya fuerza espiritual más viva era una religión que enaltecía el enlace entre devoción y moral, la prevaricación moral consistente en servirse de la devoción para encubrir las prácticas más viles, debía incitar a autores no ahogados por la imitación retórica de la Antigüedad: de ahí la sátira de la

alcahueta devota en textos árabes y cristianos.²³ Ya Ibn Hazm de Córdoba (primera mitad del siglo XI) advierte (*El collar de la paloma*, cap. XI, pág.121) que las terceronas más empleadas son:

personas respetables y fuera de toda sospecha por la piedad que aparentan o por la avanzada edad a que han llegado. ¡Cuántas hay así entre las mujeres! Sobre todo, las que llevan báculo, rosarios y los dos vestidos encarnados.

Y la poesía de Abú Chafar Ahmed ben Said (primera mitad del siglo XII), que traza la semblanza de la alcahueta, opone su impiedad verdadera a su piedad fingida (E. García Gómez, *Poemas arábigoandaluces*, Buenos Aires-México, 1940, N. 65, pág. 132):

Ignora dónde está la mezquita, pero conoce bien las tabernas.
Sonríe siempre, es muy piadosa...

La obra más importante en la difusión de este rasgo hubo de ser el cuento XIII, *De canicula lacrimante*, de la compilación *Disciplina clericalis*, redactada en latín, sobre materiales árabes, por el converso aragonés Pedro Alfonso (Rabí Moisés Sefardí) a principios del siglo XII, vertida al francés a fines del mismo siglo e incorporada a numerosos ejemplarios latinos y vulgares, como el *Libro de los enxemplos por a.b.c.* de Clemente Sánchez de Vercial.²⁴ La nota religiosa

²³ En el teatro y en el cuento de la India, la tercera suele ser una monja budista (S. Lévi, *Le théâtre indien*, Paris, 1890, pág. 207). Lévi insiste (pág. 358) en que dicha tercera es "una cabeza bien puesta, de inteligencia poderosa e instrucción sólida, hábil, discreta, previsora, enérgica" y, por lo general, oficia como una casamentera honorable y benéfica (págs. 213 y sig.). Pero a veces es, sin duda alguna, una bribona al servicio de bribones: así, en la novela picaresca *Los diez príncipes* de Dandín (segunda mitad del siglo VIII?), págs. 89 y sobre todo 178 y sig. (trad. de A. W. Ryder, Chicago, 1927), donde la monja, rechazada la primera vez, hace valer hipócritamente la santidad de su condición para descarrar a la esposa ingenua. Lévi observa (pág. 358) que la monja medianera está tomada de la realidad social de la India, y recuerda a este propósito los frailes alcahuetes de la comedia italiana, como *frate Timoteo* de la *Mandragola* de Maquiavelo. El paralelo es muy plausible: la monja budista y el fraile cristiano, por su ascendiente intelectual y moral, actuaban como consejeros y, en algunos casos que atrajeron a los escritores humorísticos, como consejeros depravados. También es posible que los cuentistas árabes hayan reinterpretado maliciosamente una institución que les era ajena, así como reinterpretaron a su arbitrio diversos motivos de los cuentos budistas (convirtiendo, por ejemplo, en transformación mágica de un ser humano en un animal lo que en el original era la transmigración del alma pecadora). Pero lo que dio arraigo a la alcahueta devota en la literatura árabe como en la cristiana, es su sociedad respectiva, que les brindaba en un mismo sujeto la paradójica asociación entre prácticas edificantes y conducta inmoral.

²⁴ Ed. P. de Gayangos en *Bibl. Aut. Esp.*, t. 51, Enxemplo CCXXXIV, pág. 505. El mismo cuento figura, con variantes, en la *Historia septem sapientum*, I, págs. 9 y sigs., y en el *Libro de los engaños*, ed. Á. González Palencia, Madrid-Granada, 1946, págs. 31 y sigs. La tercera que aparece en éste y en otro cuento de la misma recopilación (*Historia septem sapientum*, *Pallium*, págs. 15, y *Libro de los engaños*, cuento del paño quemado, págs. 37 y sigs.) ha sido señalada por J. Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita*, Madrid, 1906, pág. 285, en su enumeración de tipos celestinescos. Pero una de las variantes del cuento en la *Historia septem sapientum* y en el *Libro de los engaños* consiste precisamente en la supresión radical de la nota religiosa, importante para Juan Ruiz y más aún para la *Tragicomedia*.

es tanto más curiosa en el cuento de la *Disciplina clericalis* cuanto es la única que caracteriza a la medianera. El amante desdeñado por la casta esposa “topó con una vieja que traíé hábito de religiosa”; sin aliciente alguno de lucro, la vieja se empeña en conocer la causa de su pena, y luego promete remediarle *Dei auxilio*: este detalle (omitido en la versión de Sánchez de Vercial) muestra que la vieja no es fríamente hipócrita, sino, como Celestina, adherida a lo ritual de la religión e incapaz de percibir su valor moral. La vieja da de comer pan de mostaza a una perrilla para hacerla llorar, y se presenta a la desdeñosa; recibida “honradamente, por el hábito de religión que traíé”, explica el llanto de la perrilla contando que es una hija suya, así castigada por su excesivo desdén, y como la joven confiesa alarmada hallarse en el mismo trance, promete ayudarla: “De buena voluntad, por amor de Dios e por remedio de mi ánima e porque he piedat de ti, yo buscaré ese mancebo . . .”. La nota religiosa no se mantiene idéntica en los numerosos manuscritos y versiones de la *Disciplina clericalis*, lo que revela que era, dentro de la literatura occidental, un toque nuevo, que unos copistas y traductores atenúan y otros refuerzan. Pero, respaldado en la realidad, arraigó firmemente en la literatura, hasta constituirse en rasgo casi obligado de la tercera en los *fabliaux*, en el *Éracle*, vs. 4197 y sig., de Gautier d’Arras, en el *Roman de la Rose* (donde Faux-Semblant, o la hipocresía religiosa, se jacta de su papel de medianero, vs. 11.679 y sigs., y de la protección que dispensa a alcahuetes y alcahuetas, vs. 11.735 y sig.) y, lo que es más significativo aún, tanto Jean Bras-de-Fer como Juan Ruiz lo agregan en sus versiones libres del *Pamphilus*.²⁵

Paralela es la trayectoria de otro aspecto de Celestina: los oficios variados que facilitan y encubren el verdadero. Nada ofrecen en este sentido la elegía

También señala Puyol y Alonso, pág. 281, las terceras de la colección india *Hitopadesa* (redactada entre los siglos ix y xii): la de la fábula I, 8, oficia como mensajera y autora del enredo; la de II, 5, como astuta hechicera. Además, una reflexión citada en la fábula I, 2, nombra a “la alcahueta predicadora” como extremo de impiedad.

²⁵ La traducción francesa de la *Disciplina clericalis* conservada en el manuscrito de Copenhague (ed. A. Hilka y W. Söderhjelm, Helsingfors, 1912, págs. 14 y sigs.) suprime todas las referencias específicas a la devoción de la vieja. Por el contrario, el manuscrito de Viena las mantiene, y agrega, cuando la vieja se ofrece a socorrer a la esposa ingenua, la cínica declaración siguiente: *credo enim quod nuntia Dei sum*. A pesar de su carácter edificante, la colección *Gesta Romanorum* (ed. H. Oesterley, Berlín, 1872, págs. 325 y sigs.), si bien suprime la invocación a Dios cuando la alcahueta promete su ayuda a la joven, conserva todas las otras muestras de devoción, y añade que el enamorado encuentra a la vieja, *in proposito sanctam reputatam*, junto a la iglesia. La traducción francesa en verso, *Le Castoiment d’un père à son fils*, subraya maliciosamente la nota religiosa: la vieja anda en *guise de nonein velée*, y promete remedio a la joven *par tel entencion / Que Diex me doint remission / Se li plaist, de toz mes pechiez*. Compárese con el proceder de Jean Bras-de-Fer y de Juan Ruiz, el de don Diego Hurtado de Mendoza quien, en su traducción de la elegía ovidiana (*Amores*, I, 8), intercala el alarde externo de devoción como nota imprescindible del romanceamiento (*Obras poéticas*, ed. W. I. Knapp, Madrid, 1877, pág. 443): “A doquiera que va, continuo lleva / el cuello de un rosario rodeado, / con que a las simplecillas mozas ceba”. Para esta fecha, *La Celestina* había fijado indeleblemente la figura de la alcahueta devota, que se perpetuó también en el teatro italiano y francés; cf. Morawski, *Pamphile et Galatée*, pág. 143.

romana, la comedia latina medieval ni los cuentos orientales citados. Pero en otros textos, el afán de representar las cosas en su exacta concretez lleva a los autores a escoger tal faceta de la realidad coetánea. Así, Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, pág. 121, enumera las mujeres que por su oficio se prestan a terciar en amores: “curandera, aplicadora de ventosas, vendedora ambulante, corredora de objetos, peinadora, plañidera, cantora, echadora de cartas, maestra de canto, mandadera, hilandera, tejedora”. En el difundidísimo cuento del matrimonio bien avenido que el diablo no logra desunir, la vieja —verdadera alcahueta al revés— que al fin lo desbarata, no tiene oficio ni toque personal alguno en las redacciones latinas del *Speculum laicorum*, ed. J. Th. Welter, París, 1914, N. 472, pág. 93 (cf. *Espéculo de los legos*, N. 463, pág. 362); Adolfo, ed. T. Wright, *A selection of Latin stories*, Londres, 1842, N. 9, págs. 184 y sigs.; Juan Herolt, *Promptuarium exemplorum*, *ibidem*, N. 100, págs. 85 y sigs.: la razón es que estas redacciones latinas o se mantienen apegadas al estilo retórico (evidente en los detestables versos de Adolfo y en la prosa del *Promptuarium*) o son breves sumarios, destinados a ser amplificados por los predicadores. En cambio, en la versión incluida en el *Libro de delicias* del judío barcelonés Yosef ben Meir ibn Zabarra (trad. de I. González Llubera, Barcelona, 1931, págs. 174 y sigs., quien fija la composición del *Libro*, pág. XI, entre 1165 y 1170), la vieja es una lavandera y se introduce ante marido y mujer so capa de su oficio,²⁶ y en el Exemplo XLII del *Conde Lucanor* es una beguina (es decir, una religiosa hipócrita, en sentir de don Juan Manuel), que se hace pasar por antigua criada de la madre de la esposa. Siguiendo esta directiva, también los *fabliaux* mencionan el oficio encubridor, generalmente el de costurera o hilandera, que todavía Pármeno recuerda en primer término (I, 70: “Ella tenía seys oficios, conuiene a saber labranderá...”), con el que se abre entrada hasta Alisa y Melibea, y que es también el que Bras-de-Fer escogió para su versión, mientras Juan Ruíz prefirió el de buhonera (699a, 723a).

“FABLIAUX” Y “ROMANS”

Un nuevo criterio en la selección artística, la boga de Ovidio y el acicate de la narración oriental convergen en hacer de la medianera de amores un personaje importante, común a los poemas narrativos franceses de los siglos XII y XIII, por tan alejados que estén en tono e intención como el *fabliau*, el *roman courtois* y el poema didáctico. Lo más valioso de su aporte a la génesis de Trotaconventos y Celestina es cabalmente el haber dado vigencia y difusión al

²⁶ Lavandera es también la vieja en la detallada versión de Esteban de Borbón (*Tractatus de diuersis materiis prædicabilibus*, ed. Lecoy de la Marche, París, 1877, N. 245, págs. 207 y sig.), que parece apoyarse en un relato en lengua vulgar; de Esteban de Borbón deriva el *Libro de los enxemplos por a.b.c.*, CCCLXX, pág. 536. El tratado *De disciplina scolariūm*, puesto a nombre de Boecio, pero escrito por un tal Conrado en la primera mitad del siglo XIII, aconseja negar la entrada a las viejas lavanderas, que pueden hacer una proposición deshonesta o sonsacar algo a un criado corrompido (*Patrologia Latina*, t. 64, col. 1231).

personaje literario de la tercera, renovándolo con la amalgama de elementos de muy diversa cepa.

Sirvan de ejemplo para el *fabliau*, *Richeut* (ed. I. C. Lecompte en *Romanic Review*, IV, 1913, 261-305), *Auberée* y *Du prestre teint* (ed. A. de Montaignon y G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux*, París, 1883 y 1890, t. 5, págs. 1-23, y t. 6, págs. 8-23): el único rasgo común es la conexión con el clero, entendida en cada caso de manera diferente. *Richeut* acentúa además la rapacidad, tretas, brujerías y amor al vino, pero apenas toca la destreza como medianera, papel que sólo por broma la heroína asume en el episodio final, vs. 1036 y sigs., y los primeros versos dan a entender que el nombre de *Richeut* designaba ya en el folklore a la tercera, acerca de la cual el autor ofrece un cuento nuevo, no precisamente terceril:

*Or faites pais, si escotez
Qui de Richeut oir volez;
Sovante foiz oi avez
Conter sa vie.
Maistresse fut de lecherie,
Maintes femmes ot en baillie . . .
Or diroie, s'avoie escout
De li un conte
Qui trestoz les autres sermonte . . .
Ele ot un fil
Qui mout avoit l'engien sotil, etc.*

El *fabliau* *Du prestre teint* bosqueja vigorosamente a la sacristana Hersent, que comparece ante su cura rueca en mano, pero esta vez el poeta no está de parte del amante y la alcahueta, y relata complacido cómo la despide a golpes la mujer a quien pretende seducir, vs. 195 y sigs. *Auberée* es el único *fabliau* que presta atención a la excelencia profesional de la tercera: pondera su habilidad y la muestra animada por la codicia, fértil en tramoyas, para las que se vale de su oficio de costurera y de su frecuentación de la iglesia, y dotada de persuasiva elocuencia. Ahora bien: *Auberée* enlaza con el cuento oriental *Pallium*, de la *Historia septem sapientum*, pero dista de ser mera versión literal; le agrega una estratagema, que ilustra precisamente su ambigua devoción (vs. 448 y sigs.) y, sobre todo, parafrasea el descarnado original con obvio afán por actualizarlo y pormenorizarlo. Semejante paráfrasis, que ahonda la motivación, la caracterización y el ambiente, evoca de inmediato para el lector hispánico la que Juan Ruiz hizo del *Pamphilus*. No se trata, pues, de que el modelo pertenezca a la tradición oriental o a la occidental, sino de que el impulso a la representación concreta y prolija, vedada en latín por las convenciones heredadas en esa lengua, se da rienda suelta en el medio expresivo no codificado que constituyen las lenguas romances.

Dentro del poema narrativo de tono elevado, ese afán de concretez echa mano de la sutileza psicológica y de la magia decorativa aprendidas en los clásicos para realzar el papel de la tercera. Por supuesto, no hay terceronas en el *Roman d'Énéas*, pero los hechizos de la maga a quien Dido finge recurrir (vs. 1905 y sigs.), derivados de la *Eneida*, IV, vs. 480 y sigs., han sido amplifi-

cados con pasajes de Ovidio (el ya señalado de *Amores*, I, 8, y también *Heroidas*, VI, 85 y sigs. y *Metamorfosis*, VII, 199 y sigs.), conforme a una intención ornamental análoga a la del conjuro de Celestina al fin del acto III. La travesía exhortación de Anna a reemplazar el muerto Siqueo por el vivo Eneas (vs. 1339 y sigs.: *Ja mais n'avreiz nul bien del mort: / Faites del vif vostre deport; / El mort n'a mais recouvrement: / Faites del vif vostre talent*), está más cerca de las admoniciones de Celestina a Melibea y a Areúsa que de las graves y tiernas palabras del personaje virgiliano (*Eneida*, IV, 31 y sigs.). Es sobre todo Amata, cuando en el episodio inventado por el poeta anónimo define el amor (vs. 7917 y sigs.), lo diagnostica por los síntomas físicos que presenta su hija (vs. 8445 y sigs.) y fuerza a ésta a confesarlo (vs. 8537 y sigs.), quien hereda el papel de la Nodriz confidente en el *Hipólito* de Eurípides y en varios relatos ovidianos (*Heroidas*, XI, 33 y sigs.; *Metamorfosis*, X, 382 y sigs.), papel que Celestina asume frente a Melibea en el acto X.

Es sabido que Chrétien de Troyes, atento al arte exquisito del *Roman d'Énéas*, traza en su *Cligès*, vs. 2987 y sigs., una situación muy semejante entre la bella Fénice y su nodriza Thessala quien, al ver a la joven pálida y desmejorada, se lanza asimismo al sondeo psicológico hasta obtener la confesión. Aquí, apartándose del *Énéas*, Chrétien desarrolla el personaje de la Nodriz al arrimo del cuento popular, pues Thessala pone su talento al servicio de su señora y confecciona dos bebedizos, siendo el segundo la famosa poción que, desde la novela de Jenofonte de Éfeso, III, 9, hasta *Romeo y Julieta*, permite a la enamorada escapar del marido odioso por la muerte aparente (vs. 5333 y sigs.). Pero aun concordando con el cuento popular en la intervención activa y sagaz de la tercera, Chrétien recurre a la literatura antigua para acentuar sus dotes mágicas, según lo prueba la comparación expresa con Medea (v. 3031) y el nombre Thessala (vs. 3002 y sigs.), alusivo a la fama de hechiceras de las mujeres de esa región y, en particular, a su confección de filtros entorpecedores,²⁷ como el propinado al esposo de Fénice. Chrétien, pues, como el autor del *Énéas* y como Rojas, realza con halo clásico los talentos mágicos que posee su vieja. Y a la vez, no renuncia a enumerar al principio de la escena (vs. 3020 y sigs.) sus talentos naturales de médica, lo que trae a la memoria idéntico dualismo de Celestina al principio de su conversación con Areúsa (VII, 249) y con Melibea (X, 56 y sigs.).

El episodio de Paridès y la Emperatriz en el *Éracle* de Gautier d'Arras está bastante más cerca del *fabliau* que del *roman courtois* en caracterización y tono. La vieja es aquí una vecina de cuyo vario saber *mainte gent / Ont ues et mestier bien souvent*, asegura equívocamente el poeta (vs. 4034 y sig.). Ha recibido favores de la familia de Paridès y le ama tiernamente (vs. 4036 y 4066). Entra en el relato en papel de médica, pero los consabidos síntomas le hacen acertar inmediatamente con el diagnóstico, y pasa entonces al papel de confidente y medianera (vs. 4040 y sigs.). Para dar ánimo al enamorado, le recuerda

²⁷ Para las hechiceras de Tesalia, cf. Horacio, *Odas*, I, 27, v. 21; *Epodos*, 5, v. 45; *Epístolas*, II, 2, v. 209; Lucano, VI, 434 y sigs.; Apuleyo, *Metamorfosis*, II, 1. Para los filtros: Ovidio, *Amores*, III, 7, v. 27; Juvenal, VI, 610 y sigs.

que las mujeres aman a quien las desdeña, e ilustra la observación apelando a su propio pasado (vs. 4174 y sigs.):

*Jel di pour moi, qui feme sui:
Jou ai fait a maint home anui
Quant jou estoie juene touse;
Je n'amasse home pour Tolouse,
Pour qu'il m'amast, ainz l'amusoie;
Ne mais del suen touzjours prendoie;
A ceus le donoie a droiture
Qui de m'amour n'avoient cure.*

Luego se jacta devotamente de su talento de alcahueta y de la astucia con que se vale de su devoción (vs. 4191 y sigs.):

*Car per cel dieu ki touzjours vit,
Il n'a el monde damoisele
Ne nule dame tant soi bele
Dont je n'abate bien l'orgueil;
Il n'i a nule, se je vueil,
Que je ne face en men deu croire;
Je parole bien d'el que d'estoire,
De patrenostre et d'evangile.*

Según se ha visto ya (*Melíbea*, "El roman courtois", pág. 441), un azar efectista, como en el *Hipólito*, revela en el curso de la conversación la identidad de la amada. Una vez en posesión del secreto, la vieja persuade a Paridès a tomar alimento, lo que le vale ricas dádivas de parte de su madre, y logra franquear la torre en que está encerrada la Emperatriz so pretexto de traerle un cesto de cerezas. Llegada a su presencia, la saluda píamente, hace ostentación de su miseria y, con disimulo en que el poeta insiste expresamente, habla de todo menos de su verdadero recado (vs. 4267 y sigs.; cf. *Celestina*, IV, 165 y sigs.); al fin lo anuncia, con grandes precauciones, hasta asegurarse la licencia de la Emperatriz (vs. 4284 y sigs.; cf. *Celestina*, IV, 172 y sigs.). En rigor, las precauciones son ociosas: lejos de acumular obstáculos que, al ser superados, agranden la talla de la tercera, Gautier facilita su labor, pues la Emperatriz conviene sin mucho preámbulo en que ama a Paridès y, desde este momento, la iniciativa pasa a sus manos. Pero, aunque la mensajera pierda así la oportunidad de mostrar en acción las artes de que se ha jactado, no deja la escena sin reforzar dos notas de su carácter: cuando la Emperatriz le envía como presente un pastel en una bandeja de plata, por un malentendido cree que la bandeja es para Paridès, maldice a la Emperatriz (v. 4455: *La male goute ait ele es denz*) y da rienda suelta a su envidiosa codicia, pero al percatarse de que la bandeja es también para ella —y sólo el billete está destinado a Paridès—, la bendice con su usual devoción (vs. 4468 y sigs.):

*Biaus sire Deus, merci!
Cil Damedeus qui tout cria*

*Doinst a l'empereriz granz biens!
Je prent cest argent, qu'il est miens.*

Gautier d'Arras ha elaborado con inusitada simpatía artística el personaje de la tercera, concibiéndolo primero en el plano del *roman courtois* —la sabia anciana, afectuosa y fiel— y desarrollándolo luego con la visión satírica del cuento popular: de ahí la incisiva pintura de su codicia, de su devoción amoral y de su pasado pecaminoso. Precisamente este llamado a su propia experiencia es quizá el aporte más valioso del *Éracle* (cf. un rápido atisbo en el *Roman d'Énéas*, vs. 7902 y sigs. y 8501). Poco importa que la observación psicológica que lo abona sea uno de los más trillados tópicos antifeministas de la Edad Media (cf. Morawski, *Pamphile et Galatée*, págs. 125 y sig., 224; *Revista de Filología Hispánica*, II, 1940, 131 y sig.): lo importante es el nuevo enfoque de la vieja como criatura dotada de vida individual, y no como mero agente del amor de sus señores. La novedad no cayó en vacío.

Semejante enfoque culmina, en efecto, en el *Roman de la Rose*, muy particularmente en los versos de Jean de Meun, donde la *Vieille* es el único personaje no alegórico, antes bien desarrollado en vena de realismo trágico, en franco contraste con el didactismo del poema. Y lo peculiar de su representación no finca en lo mucho que el personaje dice o en lo poco que hace, sino precisamente en que su carácter y oficio han sido concebidos en función de su pasado, ahondando el sentido de historia individual que apunta en los citados versos del *Énéas* y del *Éracle*. El *Roman de la Rose* ofrece el retrato de la medianera en tres grados crecientes de perfección dramática. En el primero, la *Vieille* no es alcahueta, sino guardia de la amada acogedora (*Bel Accueil*), y guardia alerta, pues en su juventud ha tenido buen aprendizaje de goces y penas de amor (ed. E. Langlois, París, 1914-24, vs. 3920-36):

*Nus ne la porroit engignier
Ne de signier ne de guignier,
Qu'il n'est baraz qu'el ne conoisse,
Qu'ele ot des biens e de l'angoisse
Qu'Amors a ses sergenz depart
En jonece eü bien sa part . . .
Qu'el set toute la vieille dance.*

Poco después (v. 4058) acaba la parte del poema escrita por Guillaume de Lorris. En la continuación de Jean de Meun el ritmo narrativo es mucho más lento, la acción queda detenida y la *Vieille* no reaparece hasta unos diez mil versos más adelante. Lo notable es que en el intervalo asoma otro perfil de tercera: el que surge de las palabras del marido celoso cuando acusa a la madre de su mujer de traficar con su hija, ahora que es demasiado vieja para hacerlo consigo misma, como solía (vs. 9328-56). Aunque esta situación es paralela a la de las *lenæ* de la *Asinaria* y la *Cistellaria*, el retrato mismo se aleja del descarnado esquema plautino, y brinda varios rasgos distintivos del personaje en la narración popular, presentes también en *Celestina*: el celoso caracteriza a la madre de su mujer como *putain prestresse* [concubina de clérigo], *maque-*

rele e charaierresse [alcahueta y bruja] . . . , *vieille pute fardée* [alcoholada]. Al reanudarse la acción, la *Vieille*, sobornada por las zalamerías y presentes de *Amant* (personificados en *Courtoisie* y *Largesse*), entrega de su parte a *Bel Accueil* una guirnalda de flores, alaba al pretendiente y adoctrina a la joven (vs. 12.401 y sigs.): con característico cinismo, Jean de Meun ha transformado a la guardiana en tercera codiciosa. A decir verdad, no interesaba al cáustico continuador la unidad de la *Vieille* como persona, y por eso, a su breve actuación en favor de *Amant*, sigue su larga admonición (vs. 12.740 y sigs.), hostil a todo amante y concebida desde el punto de vista de la mujer venal. El poeta, poco afecto al enlace riguroso de lances narrativos, se ha sentido atraído por la situación de la elegía romana, que le brindaba marco adecuado para el largo discurso, su forma predilecta de expresión, y en él desarrolla, con toda la riqueza y vigor de su genio, el núcleo presente en los dos bosquejos anteriores, o sea, la historia de la cortesana que ha aprendido demasiado tarde a valerse de sus dotes. En una bellísima paráfrasis de la oda de Horacio *Parcius iunctas quatium fenestras*, la *Vieille* lamenta amargamente la soledad y abandono que la rodearon al comenzar la vejez, agravados por su lujuria y codicia insatisfechas. La codicia, rasgo tradicional de la tercera, no es aquí un agregado mecánico, antes bien se funda en su pasado personal: la *Vieille* se desquita en imaginación pensando cómo, si recobrase su juventud, se vengaría de los amantes que la han humillado, esquilmandoles sin piedad. Como satisfacción de rencor adoctrina para la venganza a *Bel Accueil* y, al observar su aquiescencia (rasgo misógino de Jean de Meun, contrario a la elegía romana y contradictorio con la naturaleza del personaje), desarrolla extensamente su sermón meretricio, predicando lo necio de guardar fidelidad a un solo amador (vs. 13145 y sigs.):

*Mout a souriz povre secours
E fait en grant perill sa druige
Qui n'a qu'un pertuis a refuige.
Tout ausinc est il de la fame . . .
Car mout avrait fole pensee,
Quant bien se serait pourpensee,
S'el ne voulait ami que un . . .
Bien a tel fame deservi
Qu'ele ait assez enui e peine
Qui d'un seul ome amer se peine.
S'el faut a celui de confort,
El n'a nului qui la confort. . .*²⁸

²⁸ La condena abstracta de la fidelidad, que pronuncian las terceras de la comedia y la elegía romanas, con razón no parece a Castro Guisasola, pág. 68, modelo plausible de la invectiva de Celestina contra el número uno (VII, 253 y sig.). Pero no son más pertinentes los versos que Castro Guisasola entresaca del *Arte de amar*, III, 591 y sigs., los cuales aconsejan dar la ilusión de fidelidad al amante recién cogido y destruirla una vez seguro, para avivarle el amor con celos (cf. también *Amores*, I, 8, vs. 95 y sigs., y III, 14, vs. 1 y sigs.; Propercio, IV, 5, vs. 29 y sigs.): Celestina no se expresa sobre dicho procedimiento, aunque Elicia lo pone en práctica (I, 61 y sigs.; IX, 40). Recomendar las ventajas de la pluralidad con un símil o giro popular parece resultado espontáneo de la observación del oficio (cf. Herodas, *Mimos*, I, vs. 41 y sigs.); por otra parte, el ejemplo del ratón, quizá proverbial, se halla en el *Truculentus*, vs. 868 y sigs.: *cogitato mus pusillus quam sit sapiens*

Su doctrina es el reverso del código cortesano que ha expuesto Amor (vs. 2077 y sigs.), y en ella el temple irreprimible de Jean de Meun ha vertido a manos llenas su Ovidio, su Horacio, su Boecio, su filosofía de la naturaleza y de la sociedad, su sátira contra el convento, su observación de la vida cotidiana. Poeta al fin, Jean de Meun abandona las prolijas digresiones, y vuelve a la historia de su personaje, narrando otra fase que explica su actual miseria (vs. 14.471 y sigs.): en los días de prosperidad, la hermosa cortesana ha derrochado su ganancia por el *ribaut* desalmado y vicioso que la despreciaba, y que ella prefería a todos sus amantes. Con esta agria nota, sugerida quizá por los citados vs. 4174 y sigs. del *Éracle*, y que a su vez sugiere la relación entre Centurio y su moza en la *Tragicomedia*, se completa la historia sorprendentemente vívida de la *Vieille*, primer bosquejo del personaje de la alcahueta concebido con simpatía dramática, como criatura humana con pasiones, con azaroso pasado, que explica su miserable presente. La *Belle heaulmière* de François Villon atestigua el impacto de la vigorosa innovación del *Roman de la Rose*, pero Rojas fue quien tuvo el hallazgo genial de enlazar el cómico actuar de la tercera

*bestia, / etatem qui non cubili uni umquam committit suam, / quia si unum ostium opsi-
deatur, aliud perugium gerit*, si bien Plauto lo aplica a una situación distinta. Pero el *Roman de la Rose* coincide con *La Celestina* en la situación, en la viva lengua familiar y en autorizarse con el mismo símil, lo que parece excesivo atribuir a puro azar. Por lo demás, está muy lejos de ser la única coincidencia. Dejando aparte los motivos de la llaa amorosa, la amada como ciudad o fortaleza sitiada o las flechas de amor (cf. *Melibea*, n. 17), demasiado trillados para inferir de ellos conocimiento puntual del *Roman*, examínense los casos siguientes. Amor previene a *Amant* que, cuando se enamora, no podrá dormir y dará mil vueltas *come ome qui a mal es denz* (v. 2432): ¿será éste el punto de partida del embuste de Celestina? Luego le advierte que a veces le parecerá tener a la dama en sus brazos, pero la ilusión durará poco: *Lors comenceras a plorer, / E diras: "Deus, ai je songié?..."* (vs. 2448 y sig.); cf. las palabras de Calisto: "En sueños la veo tantas noches..." (VI, 218 y sig.), y sobre todo, "¿Soñélo o no?" (XIII, 114). Amor describe el arrobo de los enamorados (vs. 2284 y sigs.): *Or t'avendra maintes feiees / Qu'en pensant t'entroblieras... / Senz piez, senz mains, senz doit croler, / Senz iauz movoir e senz parler... / Après est droiz qu'il te soveigne / Que t'amie t'est trop lointaigne; / Lors diras: "Deus! con sui mauvais / Quant la ou mes cuers est ne vais!..."* *La Celestina*, IX, 38 y sig.: "no sienten con el embeuecimiento del amor, no les pena, no veen, no oyen... ni hablan ni callan... Allí tienen los cuerpos, con sus amigas los coraçones e sentidos" (cf. Diego de San Pedro, *Sermón de amores*, pág. 108). El primer exhorto a Areúsa para que dé entrada a Pármeno (VII, 248 y sig.) afecta cierta hedonista filosofía de la naturaleza que huele al sermón de *Genius*, vs. 19.521 y sigs. No es inverosímil en la Castilla del siglo xv el conocimiento del *Roman de la Rose*, imitado por Juan de Mena en las *Coplas contra los pecados mortales* y alabado por el Marqués de Santillana en la *Carta al Condestable de Portugal*: no sería de extrañar que los autores de *La Celestina*, entusiastas de Juan de Mena, estuviesen asimismo familiarizados con sus fuentes importantes. La obvia diferencia artística estriba en que el *Roman de la Rose*, poema didáctico, generaliza en abstracto sobre lo que hacen o deben hacer las gentes, mientras que la dramática *Celestina* encaja cada circunstancia en un punto determinado de su trama. Si Celestina predica moral naturalista no es, como *Genius*, para orientar a toda la humanidad sobre su verdadera conducta, sino para ablandar sin gasto a Areúsa, y si condena el número uno no es, como la *Vieille*, para enseñar cuál sea la técnica de la hábil meretriz, sino para favorecer a Pármeno y secundar así sus propios planes. Sobre el discurso de la *Vieille* dentro de la vasta "cuestión de amor" que ofrece el poema, y sobre el valor artístico de su confesión, véase A. M. F. Gunn, *The mirror of love. A reinterpretation of the Romance of the Rose*, Lubbock, Texas, 1952, págs. 395 y 432.

—trillado material folklórico y literario— con el trágico ser que abocetó Jean de Meun, si bien soslayando la nota de rencor y premeditada venganza que da a la *Vieille* cierta frialdad intelectual de villano de melodrama.

"LIBRO DE BUEN AMOR"

La evidente semejanza entre la paráfrasis del *Pamphilus* en el poema de Juan Ruiz, cs. 583 y sigs., y *La Celestina* ha sido muy juiciosamente concretada por Castro Guisasaola, pág. 152, a coincidencias verbales, al personaje de la medianera y a los amores de la pareja protagónica, y estas tres semejanzas se refuerzan mutuamente y confirman el influjo del *Libro* en la *Tragicomedia*. Hay, con todo, una diferencia esencial que es fácil perder de vista cuando se enumera coincidencias verbales o parecido de situaciones. Juan Ruiz retiene todavía la sencilla andadura, los personajes títeres con los que su creador no se identifica y que para escarmiento ostenta a las "señoras dueñas" con intención doctrinal, también transparente en los nombres, a la vez humorísticos y moralizantes (cf. "Nuevas notas...", págs. 57-58). Los autores de la *Tragicomedia* conciben un argumento muy semejante en clave muy distinta, esquivando lo convencional y esquemático, buceando en cada personaje y empeñándose en comprender y representar la complejidad coherente de cada alma y cada situación.

Parecería que sólo la imitación del *Pamphilus* ha introducido la nota de la codicia, algo ampliada —conforme a la técnica habitual de Juan Ruiz— pero no ahondada, pues también queda en suspenso el leve conflicto del pago, esbozado en los dos coloquios de la tercera con el enamorado. En el primero (cs. 713 y sigs.), la vieja habla como quejumbrosa postulante ("ssy me diéredes ayuda de que passe algún poquillo... / d'aqueste oficio byvo, non he de otro cuydado"), y es significativo que la misma queja ha pasado a la *Tragicomedia* (III, 133: "¿Conócesme otra hazienda más deste oficio? ¿De qué como e beuo?", etc.), pero como arrogante manifiesto en que Celestina se identifica con su profesión. La situación de este coloquio, que ha ganado en concretez comparado con la escena correspondiente del *Pamphilus*, vs. 285 y sigs., contrasta con la del "antiguo auctor" (I, 90 y sigs.) donde, desde el primer momento, Celestina asume una posición de superioridad con respecto a Calisto, escuchando con suspicacia sus hipótesis y recibiendo las cien doblas antes de haberle dirigido la palabra. En el segundo coloquio, Trotaconventos insinúa el temor de que la amplia promesa de don Melón quizá sea vana (cs. 815 y sig.), y con ese motivo ambos discuten el derecho del pobre y del rico, hasta que Trotaconventos decide en un arranque generoso (822ab):

Lo que me prometistes pongo lo en aventura;
Lo que yo vos promety, tomad e aved folgura,

y ya no se vuelve a hablar más de pago ni de promesa. Juan Ruiz, asido a su *Pamphilus*, arrastra la misma falla dramática: un rasgo caracterizador, plan-

teado atentamente al comienzo, desaparece de pronto, como si el autor hubiese perdido de vista su sentido. Sólo Rojas percibió el potencial trágico de la avaricia de la alcahueta, hasta entonces entendida como rasgo humorístico inesencial.

Nada dice Juan Ruiz sobre el amor al vino de Trotaconventos ni sobre la añoranza de su pasado y, aunque diestro en semblanzas de belleza y fealdad, no apunta su físico y apariencia: evidentemente, también aquí ha prevalecido la sequedad del *Pamphilus* (que destaca frente a textos clásicos como los de Propertio y Ovidio, o árabes como la poesía de Abú Chafar Ahmed ben Said), mientras la *Tragicomedia* multiplica los toques que permiten completar el perfil físico y moral.²⁹

La vieja del *Libro de buen amor* no es trotera sino, específicamente, Trotaconventos y, contra el precedente del *Pamphilus* pero al arrimo de una larga y difundida tradición, Juan Ruiz justifica con brío el apodo. Ya don Amor, en su bosquejo genérico, destaca la nota religiosa (cs. 438 y sigs.):

toma viejas
que andan las iglesias e saben las callejas,
grandes cuentas al cuello, saben muchas consejas...
a Dios alcan las cuentas...
que vsan mucho frayres, monjas e beatas...
estas trotaconventos fazen muchas baratas.

También parece maliciosa referencia a su valimiento en el mundo eclesiástico la declaración de la vieja sobre sus puertas (875cd):

non queblantedes mis puertas, que del abbad de Sant Paulo
las ove ganado...

Semejante condición, dada como requisito de toda medianera, se actualiza cuando Trotaconventos aconseja al Arcipreste amar monjas y entra de inmediato en acción con el episodio de doña Garoza (1332 y sigs.). La *Tragicomedia* se contenta con aludir a las “aleluyas e conciertos” de Celestina por los conventos (I, 71; IV, 164), pero prefiere detallar sus variadas relaciones con la gente de iglesia (I, 67, 70 y sig.; IX, 47 y sig.), y satirizar particularmente su devoción amoral. A Juan Ruiz le preocupa más la disciplina de las órdenes conventuales; a los autores de la *Tragicomedia*, la devoción individual de legos y religiosos.

También se aleja Trotaconventos de la Vieja del *Pamphilus* para acercarse a Celestina en mostrar múltiple vinculación con las gentes de la ciudad; así, conoce o finge conocer de antiguo a todas las mujeres que solicita (doña Endrina: 711a, 825a; “vna byuda loçana”: 1318; “la buena dueña”: 1325 y sigs.; doña Garoza: 1333a, 1344 y sigs., 1355; la mora: 1509). Su actividad y destreza

²⁹ El *Libro de buen amor*, 713 y sigs., ha omitido los vs. 323 y sigs. en que la Vieja del *Pamphilus* alude a las riquezas que poseyó en su lozana edad. Quizá haya contribuido a esta omisión, así como a la del retrato de Trotaconventos, la descripción general de las terceras (cs. 436 y sigs.) y de las guardianas (c. 644), esta última con referencia perceptible a la *Vieille* de Guillaume de Lorris.

le concilian el favor de los jóvenes de la ciudad (727), y don Melón la halaga haciéndose lenguas de su reputación cuando requiere sus servicios (701 y sig.): la hiperbólica cortesía del enamorado y la circunstancia de llamarla él a su casa en lugar de acudir a la de ella, sellan la divergencia con el *Pamphilus*, vs. 283 y sigs., y la semejanza con la *Tragicomedia*.

La maestría en el oficio es el aspecto de la tercera en que más ha innovado Juan Ruiz ya que, abrigando el *Libro de buen amor* intención didáctica, se empeña en exponer las artes peligrosas que puedan inducir al loco amor, antes que en rastrear desinteresadamente los móviles personales y las peculiaridades biográficas de la medianera. Por eso subraya la habilidad profesional, tanto al delinear en general el tipo (437b y sigs., 937 y sigs.) como al retratar en particular a Trotaconventos (698 y sigs., 1317a, 1573 y sig.). Muy lejos deja Juan Ruiz al *Pamphilus* cuando expresa la confianza que Trotaconventos tiene en sus artes: "aved en mí creencia" son las primeras palabras que dirige al enamorado (703d); aun antes de saber de quién se trata, da por segura la eficacia de sus manejos (709); cuando oye el nombre de doña Endrina, hace hincapié en la circunstancia favorable de su intimidad con la bella (711a y 716):

dixo me que esta dueña era byen su conosçienta...

Esta dueña que dezides mucho es en mi poder;
sy non por mí, non la puede ome del mundo aver;
yo sé toda su fazienda, e quanto ha de fazer
por mi conssejo lo faze más que non por su querer.

Tal jactancia, que recuerda la de Mistress Quickly en *Las alegres comadres de Windsor*, I, 4, está enteramente descartada en *La Celestina*, aunque la vieja conoce a Melibea desde que ésta era niña (VI, 225): no sólo porque Rojas agranda el intervalo social entre la vieja de las tenerías y la alta doncella, sino porque se esfuerza en realzar lo dificultoso de la empresa y, de rechazo, el talento de Celestina.³⁰ Además de su habilidad, manifiesta Trotaconventos, como Celestina, viva conciencia profesional: cuando don Melón le recomienda secreto (703), ella encarece en ocho versos (ni sugeridos siquiera en el *Pamphilus*) la reserva de su gremio. La diferencia está en que esa virtud no pertenece a Trotaconventos como individuo, sino como miembro del "oficio de corredores", según recalca el uso del plural ("encobrimos..., vendemos..., ayuntamos..."), en tanto que Celestina, aun refiriéndose a su gremio, es ante todo individuo que jamás se disuelve, como Trotaconventos, en categoría genérica.

El Arcipreste parece tener muy presentes las artes mágicas de la tercera,

³⁰ Otras marcas de suficiencia de Trotaconventos, que preludian las de Celestina en los actos III, V y VI: después de poner a prueba al enamorado, le asegura (798a): "Doña Endrina es vuestra e fará mi mandado". Más adelante, con imagen que dará nombre a la madre (812cd): "Sy por vos non menguare, abaxarse ha la rrama, / e verná doña Endrina sy la vieja la llama". Como introducción a un pedido de recompensa (815ab): "Amigo, segund creo, por mí avredes conorte, / por mí verná la dueña andar al estricote". Cuando remedia el daño causado por su propia venganza (931b, d): "Yo lo desdiré muy bien... yo daré a todo gima". Si el Arcipreste vacila, ella replica con toda confianza en sus recursos 1343c): "yo lo andaré en pequeño rratillo".

a la vez que evita desplegarlas en el relato, y ha resuelto tal atracción y repulsión recurriendo con notable frecuencia al lenguaje figurado. Don Amor, en sus recomendaciones generales, pondera la habilidad de las medianeras (442d):

ca tal escanto usan que saben bien çegar.

Con arrogancia que forma parte del atuendo profesional (sólo Rojas reveló la zozobra que se esconde bajo esa máscara, asumida para asegurar la ganancia, IV, 153 y sigs.), Trotaconventos promete a don Melón (709abc, 710d, 718bc),

...yo iré a su casa de esa vuestra vezina,
e le faré tal escanto e le daré tal atalvina
por que esa vuestra llaga sane por mi melezina...
doblarse ha toda dueña que sea bien escantada.
Yo faré con mi escanto que se vengan paso a pasillo;
en aqueste mi farnero las traeré al zarçillo.

La conversación entre Trotaconventos y doña Endrina no deja dudas sobre el carácter metafórico de estos términos hechiceriles: las muy humanas artes de persuasión que allí se exhiben demuestran que el “escanto” de la vieja no ha de tomarse en sentido más literal que la “llaga” de don Melón.³¹ Verdad es que llama la atención la insistencia con que uniformemente el poeta equipara las maniobras de persuasión a las artes mágicas, y la repugnancia a incluir en la narración una aventura que mostrase a Trotaconventos confeccionando su “escanto” en plano real y no metafórico. La actitud de Rojas ante la magia, aunque más compleja, como queda indicado, en el fondo sigue paralela: las alusiones a las hechicerías de Celestina desplazan mucho volumen verbal, pero de hecho no se ponen en escena salvo al final del acto III, donde el color retórico del estilo subraya lo deliberadamente ajeno del episodio al plano en que se desenvuelve la obra.

Trotaconventos no urde una sino varias aventuras, lo que permite observar

³¹ Muy sensatamente Castro Guisasaola, pág. 155, rechaza la sospecha de Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. LXIV: “La sortija que [Trotaconventos] puso a doña Endrina debía de tener virtud mágica”. Lo que Juan Ruiz pinta es el halago gitanesco (“para esa mano bendicha”) con que en alta voz llama la atención sobre la sortija mientras, según acota el poeta, “poco a poco la aguija” (724d) estimulando su curiosidad. Más adelante, Juan Ruiz marca la transición entre las dos partes de la entrevista con el v. 756a: “començó su escanto la vieja coytral” pero, de hecho, no hay más encantamiento que su insinuante palabra (756b y sigs.). Muy semejante es, en este sentido, la seducción de la dueña de lynaje” a quien Trotaconventos lleva “adamares” (915b y sigs., 941): “Començó a encantalla, dixole: «señora fija, / catad aquí que vos trayo esta preçiosa sortija...» / Encantóla de guisa que la enveleñó... / Ssy la enfychizó o sy le dyo atyncar, / o sy le dyo raynela o sy le dyo mohalinar, / o sy le dio ponçoña o algund adamar, / mucho ayna la sopo de su seso sacar”. Lo afirmado categóricamente es la seducción (“mucho ayna la sopo de su seso sacar”), mientras que el empleo de hechizos y drogas es pura hipótesis (“Ssy la enfychizó o sy le dyo atyncar...”) y, por añadidura, para administrarlos Trotaconventos usa su máscara habitual (937a: “Fízose corredera, de las que venden joyas”). Es, pues, evidente que en todos estos casos el Arcipreste se refiere al “encanto moral de los halagos y suaves palabras”.

el ejercicio de su profesión en mayor número de fases que las que brindan la comedia romana y la medieval. Rojas adopta este despliegue múltiple pero, con sentido clásico de la forma, frente a la serie indefinida de aventuras paralelas del *Buen amor*, subordina a la seducción de Melibea las de los personajes secundarios Pármemo y Areúsa. Esta estructura convergente permite además mayor variedad, ya que las víctimas se hallan en posición muy diversa con respecto a Celestina, en tanto que en el relato lineal de Juan Ruiz, por mucho que varíe la condición social de doña Endrina, de la "dueña de linaje", de la monja y la mora, siempre se repite el caso de la mujer solicitada por la tercera por orden de su empleador.

La ofensiva contra doña Endrina comienza con la actualización de los preceptos previamente enunciados (436 y sig.). Fiel a su género (699a: "Era vieja buhona, destas que venden joyas"), Trotaconventos aparece pregonando sus mercancías hasta entrar en la casa de la viudita, a quien ofrece una sortija mientras declara lo que trae pensado (724). Apartándose del *Pamphilus*, donde sin ningún pretexto la Vieja se arrima a la puerta de Galatea y, por feliz azar, ésta oye las palabras que le están destinadas, Trotaconventos procede "con antipara" (1323a), esto es, adoptando oficios diversos que le abren las puertas. Ya sabemos que dichos oficios encubridores pertenecían a la realidad social, y así lo confirma don Amor (438d, 440): Trotaconventos no es sino la ilustración concreta de semejante categoría (699a, 700ab, 937 y sig., 1324b), pero en la literatura castellana, la "antipara" es un aporte original de Juan Ruiz. Que la *Tragicomedia* lo tuvo presente es innegable; no menos innegable es que le imprimió dos diferencias esenciales. Pues Juan Ruiz *enumera* cantidad de oficios, pero *pone en escena* uno solo, el de buhona. El "antiguo auctor" describe menudamente seis (I, 70 y sigs.) y Rojas los pone en escena todos: Celestina entra en la casa de Melibea como labradora (IV, 159 y sigs.), gana el silencio de Lucrecia como perfumera y maestra de afeites (IV, 190 y sig.; cf. III, 139 y X, 68); Elicia, Sempronio y Lucrecia dan fe de su talento para "fazer virgos" (VII, 259 y sig.; XI, 11, y XVI, 158); el conjuro y las reminiscencias de sus prácticas con Claudina (III, 142 y sigs.; VII, 236 y sigs.) ilustran su "poquito" de hechicera; ante Areúsa (VII, 249) y en la segunda visita a Melibea (IX, 50 y sigs.) actúa como curandera, y todavía Lucrecia la caracteriza como herbolaria y lapidaria (IV, 160). La segunda diferencia, inherente a la concepción artística de una y otra obra, es que el didáctico Arcipreste toca *en general* los diversos oficios de la medianera, aun dentro de su más pormenorizado episodio (699 y sig.), en tanto que los autores de la *Tragicomedia* los despliegan como notas de un personaje concebido en su concreta *individualidad*.

La escrupulosa manera de Rojas no admite el resto de complaciente azar gracias al cual en la primera entrevista doña Endrina está providencialmente sola y muy dispuesta a dar oído a la vieja (723). Por eso, la pauta elegida para el acto IV es la segunda entrevista (824 y sigs.), en la cual la presencia inesperada de la madre amenaza frustrar la visita. Pero la segunda entrada adolece todavía de una obvia arbitrariedad: la "renzelosa vieja", guarda celosa de su hija (828b, 845b), al oír la embrollada explicación de Trotaconventos, abandona la casa sin más ni más por todo el tiempo conveniente para el autor (827ab).

Rojas justifica la partida y larga ausencia de Alisa por el llamado de la hermana enferma; además, Alisa conoce las mañas de Celestina, ha prevenido (IV, 180) y prevendrá (X, 68) contra ellas a su hija: la multiplicación de los obstáculos que la tercera vence subraya su maestría. Es probable que la segunda entrada de Trotaconventos y su encuentro con la madre de doña Endrina sugiriese también el encuentro de Celestina y Alisa al final del acto X. La reelaboración de Rojas merece examen detenido pues, aparte lo claro y pertinente de la mentira con que Celestina cubre su retirada (X, 68: “faltó ayer vn poco de hilado al peso”), el encuentro no es un hecho casual, sin consecuencia en el drama. Rojas ha dado gran tensión al careo que de Celestina y Melibea hace Alisa: imaginamos la zozobra de la joven cuando su madre advierte que las respuestas no coinciden, y compadecemos a Alisa que fía en su hija sin sombra de duda. El pequeño incidente inventado por Juan Ruiz para evitar monotonía en el comienzo de las dos visitas, se convierte en manos de Rojas en un espejo mágico, que revela a la vez la verdad de tres caracteres: la pronta astucia de Celestina, la ceguera maternal de Alisa, el trastorno moral de Melibea.

Al quedar a solas con doña Endrina, Trotaconventos se abre paso en su alma compadeciendo su soledad y encierro (725), con un alarde de piedad desinteresada que evoca a la *Dipsas* ovidiana (v. 26). Es lo curioso que Trotaconventos usa repetidas veces la tónica compasiva con la exhortación al placer que es su consecuencia (cf. cs. 917*cd*, 1326 y sig., 1392 y sigs.), mientras Celestina las reserva para minar la resistencia del sirviente Pármeno y la moza Areúsa; con Melibea, se limita a continuar la conversación trivial entablada en presencia de Alisa. Pero esta conversación, por insistir en los males de la vejez, implica una sutil incitación a gozar de la fugaz juventud, que prepara el terreno para su verdadero mensaje. Trotaconventos, acentuando la sugerencia del *Pamphilus*, v. 363, finge no pensar sino en honestas bodas (732*b*, 735*ab*) —lo que el planteo de la *Tragicomedia* excluye arbitrariamente— y elogia al pretendiente en conformidad con el medio social en que está planeada la aventura, señalando, por ejemplo, que don Melón “non estraga lo que gana” (730*b*), lo que cuadra en un burgués o en un menestral, no en el noble y pródigo Calisto. En ese ambiente aburguesado, la viudita puede oír a la medianera sin altiva indignación, antes bien con suspicacia y afán de lucro nada cortesanos.

Asido de este interés villanesco de doña Endrina en sus “alcos”, Juan Ruiz despliega un nuevo aporte original a la figura de la tercera: su don de improvisación. Pues doña Endrina no muestra ni la facilidad de las heroínas de la comedia elegíaca, ni la curiosidad enfermiza de Melibea. Ante todo piensa en su dinero (737*cd*), y rechaza la embajada no por ofensiva a su honor, sino por poco provechosa para sus amenazados bienes. Trotaconventos se prende de esta imprevista zozobra económica y no la abandona durante el resto de la visita. Los pleitos y amenazas, que privan a la joven viuda del sosiego necesario para pensar en amores, nacen de que la ven “sola, syn compañero” (743*b*) y, sobre todo, sin don Melón, que la “ternié defendida”. Trotaconventos aumenta muy hábilmente los terrores de su interlocutora (754) para realzar el valioso auxilio de don Melón (755):

Mas éste vos defenderá de toda esta contienda,
 ssabe de muchos pleytos e sabe de leyenda,
 ayuda e deffiende a quien se le encomienda:
 si él non vos defiende, non sé quién vos defienda.

Al alabar a don Melón al comienzo (727 y sigs.), Trotaconventos nada ha dicho de tales conocimientos jurídicos: parecería que estamos ante otro rasgo de Celestina, el de perfeccionar, mientras habla, las mentiras que le sugiere el azar de los acontecimientos. Trotaconventos prosigue el mismo plan ensalzando al difunto marido y comparando el placer de entonces con la desolación presente (756 y sigs.), y su habilidad en mostrar como cortada a medida de la necesidad de doña Endrina (de la que acaba de enterarse) la aventura que propone es tan irresistible, que la viudita deja escapar al fin la elocuente súplica (764d):

Non me afinques tanto luego el primero día.³²

En la segunda entrevista, Trotaconventos fuerza a doña Endrina a confesar su amor, dándole a entender que, de puro atenta a su reputación, quiere poner fin a sus venidas (838cd), en tanto que en el *Pamphilus*, vs. 573 y sigs., la confesión de Galatea no está bien motivada. A la confesión, Trotaconventos responde como su modelo latino, insistiendo en la honestidad de su propósito y en la sinceridad del galán, pero además insertando una nota enteramente nueva, el elogio del enamorado por lo artístico de sus quejas (842a):

Desde que veo sus lágrimas e quán byen lo departe...

El talento literario con que don Melón vierte sus cuitas quizá sea seducción demasiado refinada para la calculadora viudita: es Rojas quien ha integrado el dato en la pintura de sus caracteres, cuando Celestina derrama toda su erudición para recomendar a la doncella leída el soñador enfermo de literatura (IV, 187). En cambio, no ha pasado a la *Tragicomedia* un pormenor presente en el *Pamphilus*, vs. 586 y sigs., y en el *Buen amor*, 843c y sigs.: la vieja finge, para mejor seducir a su interlocutora, estar de parte de ella y no de parte del enamorado (cf. también cs. 1345e y sigs.), lo que implica cierta alianza entre la amada y la tercera, inconcebible entre Melibea y Celestina. Otra particularidad, común al *Buen amor*, 846, y a su fuente, vs. 597 y sig., es que la tercera exhorta a abandonar la timidez, aduciendo un lugar común elegíaco

³² Otra prueba de la acomodación de Trotaconventos al interlocutor es que, en contraste con el proceder observado con doña Endrina, lo que deplora ante la monja doña Garoza es la austeridad del convento (cs. 1386b, 1392 y sigs.), y el cebo con que quiere atraerla no es, claro está, el del marido protector, que ha ostentado a la viuda, sino el del amigo munífico (1393c, 1394c, 1452b), a la vez que trata de aminorar el peligro e infamia de la conducta que aconseja a la juiciosa monjita. También en este episodio luce Trotaconventos su don de improvisación, pues al visitar a doña Garoza por segunda vez la halla en misa, y en ello hace hincapié para compadecerse de la rutina y tedio de la vida conventual (cs. 1396 y sigs.): "Señora, ¡qué negra ledanía! / En aqueste rroydo vos fallo cada día... / nunca vos he fallado jugando nin reyendo".

—astucias de la enamorada para entregarse a su pasión— que, por igual motivo Celestina no desarrolla ante Melibea, sino en conversación con Sempronio.³³

El final de esta segunda entrevista se opone, en el *Pamphilus* y en el *Libro de buen amor*, a la escena correspondiente de la *Tragicomedia* (X, 66). Melibea, una vez confesado su amor, no pide consejo, sino auxilio material para llevar a cabo la cita, y su diálogo nervioso y práctico contrasta con el lirismo pusilánime de Galatea (vs. 601 y sigs., 619 y sigs.) y de doña Endrina (847, 852 y sigs.), incapaces de salir por sí solas de su indecisión. Trotaconventos, como la Vieja del *Pamphilus*, vs. 629 y sigs., redobla su exhortación al amor y proclama su fuerza, vs. 856 y sigs. Pero en seguida, a la zaga de la comedia latina, cae Juan Ruiz en la falla más seria del episodio: con pobrísima transición, Trotaconventos invita a doña Endrina a venir a su casa, conforme al plan de engaño y violencia expuesto antes al enamorado. Pienso que el Arcipreste debió de advertir cuánto menguaba su brillante relato el sustituir de repente la maestría de seducción de la tercera por una burda treta, ya que al referir brevemente otras hazañas de Trotaconventos no introduce estratagemas semejantes y atribuye su éxito a sus artes de seducción, alabadas en términos de magia (cs. 941 y sig.). Comoquiera que sea, la historia de don Melón y doña Endrina, única aventura de desenlace feliz en el poema, no supera el dualismo en el carácter de la alcahueta que encontró en su fuente, y aun destaca más que ésta la brecha entre la alcahueta seductora y la alcahueta engañadora, porque al principio ha desarrollado el personaje con mucha mayor finura y riqueza psicológica. Las restantes aventuras amorosas del *Libro*, narradas en forma autobiográfica, son todas fracasos, dada la intención de escarmiento, repetidamente expuesta y especialmente glosada al final de la primera aventura (c. 105ab: “Como dize Salamo, e dize la verdat, / que las cosas del mundo todas son vanidat. . .”). En aquellas en que media Trotaconventos, aparte la de cs. 910 y sigs., frustrada por muerte de la dama, asistimos una tras otra a las derrotas de la Vieja (cs. 1318 y sigs., 1323 y sigs., 1343 y sigs., 1508 y sigs.). Verdad es que aun aquí el poeta sabe dotar a su personaje de animación y versatilidad, pero en los dos últimos episodios, el de la monja sólo en apariencia frívola y el de la mora zahareña, el talento de la mensajera sirve más que nada para realzar la virtud triunfante de sus adversarias. Es preciso tener en cuenta esta peculiar situación para no exagerar el influjo de Trotaconventos en Celestina, y para apreciar en su proporción verdadera la originalidad de Rojas.

Frente al lenguaje múltiple de Celestina, el de Trotaconventos apenas presenta diversificación de estilo y, por otra parte, es igual en plástica gracia, en riqueza sentenciosa y popular, al del narrador, al de don Amor y doña Venus, al de todas las interlocutoras. Únicamente en el caso de la mora (de con-

³³ Cf. Tibulo, I, 2, vs. 18 y sigs., y II, 1, vs. 75 y sigs., y Ovidio, *Amores*, III, 1, vs. 49 y sigs. El *Pamphilus* dedica a este punto no más de un dístico, y el *Libro de buen amor* una copla; la *Tragicomedia* amplifica muy concretamente (III, 138): “[las enamoradas novicias] rompen paredes, abren ventanas, fingen enfermedades, a los cherriadores quicios de las puertas hazen con azeytes vsar su oficio sin ruydo”. El último ardid trae a la memoria el de la vieja del *Curculio*, vs. 158 y sigs., quien derrama agua sobre los goznes para evitar que crujan y delaten los amores de sus protegidos.

dición social tan distinta a la de las otras amadas que la vieja la aborda con familiaridad y trata de doblegarla a fuerza de presentes), puede vislumbrarse la acomodación en léxico, sintaxis y fórmulas de juramento y cortesía (cf. "Nuevas notas...", págs. 67-68).

En suma: el aporte positivo de Juan Ruiz a la creación de Celestina es evidente y ha sido apreciado con razón; de todos los posibles antecedentes, es Trotaconventos el de más pujante e inmediata vitalidad. Pero no es atinado ver en ella el bosquejo completo que los autores de la *Tragicomedia* sólo hubiesen tenido que pasar en limpio. Entre ambas obras hay una diferencia fundamental en que no puede insistirse demasiado: el *Libro de buen amor* pinta el tipo general de la tercera, que al principio ni siquiera lleva nombre propio (441d: "estas trotaconventos fazen muchas baratas"); la *Tragicomedia* pinta una tercera individual, que sólo en gracia a su mérito artístico ha adquirido valor de tipo, fuera ya del ámbito de la obra en que nació. Por eso Rojas estructura minuciosamente su personalidad evocando su pasado, detallando las artes y pasiones que promueven y malogran sus fines y, en particular, convirtiendo en resorte trágico la avaricia (tradicional como toque humorístico), que en el *Buen amor* aparece borrosa e inconexa. Rojas, autor dramático, motiva rigurosamente todos los incidentes, en el orden físico y en el psicológico, y lleva a cabo a la vista del lector, no una sino tres veces, su obra de seducción en que por la sola fuerza de su palabra, Celestina pliega a su voluntad interesada la voluntad de sus interlocutores.

EL "CORBACHO"

El libro del Arcipreste de Talavera parece haber presidido a la visión particularizadora de la realidad y su expresión estilística, patente en muchos pasajes de *La Celestina* (en la invectiva de Sempronio contra las mujeres, por ejemplo, en el acto I, 47 y sigs., o en la evocación de las viandas y vinos en el acto IX, 48), y lo corroboran las numerosas reminiscencias, temáticas y verbales, que Castro Guisasaola, págs. 173 y sigs., ha pormenorizado con su habitual escrupulosidad. No pocas de estas reminiscencias se concentran en los parlamentos de Celestina (I, 106 y sig., sobre compañía en amores, y *Corbacho*, I, 18) o en los de quienes la describen (I, 71 y sigs., sobre Celestina como confeccionadora de afeites, según recuerdos de Pármeno, y *Corbacho*, II, 3, inspirado a su vez en Boccaccio, *De casibus uirorum illustrium*, XVIII). Bonilla ha señalado en su citado artículo que, entre tanta criatura, el *Corbacho* alberga también el tipo de la alcahueta, y merece agregarse que el capítulo que la ofrece (II, 13) es original e independiente del tratado *De arte honeste amandi* que Talavera sigue en esta parte de su libro. Sin duda el autor tenía muy presente la obra del otro Arcipreste, como lo acredita la frase "estas viejas falsas pauiotas", eco del *Libro de buen amor*, 439a: "aquestas pauiotas". Por lo demás, Talavera parecería evitar los aspectos desarrollados en el *Buen amor* y desarrollar los que Juan Ruiz desatendió y que, a su vez, la *Tragicomedia* destaca mucho más. Así, Talavera, aunque maestro en el arte de hacer charlar a sus

comadres, no presenta la palabra directa de estas “malditas de Dios”; así, a diferencia de Juan Ruiz, indica el pasado de las viejas y los motivos que las hacen abrazar “oficio de alcagüetas, fechizeras e adivinatoras por fazer perder las otras como ellas”. Según se ha visto, Rojas acoge este motivo, desplegado sobre todo en el *Roman de la Rose*, y lo desarrolla un par de veces con sobretono patético, como glosa personal a lo fugitivo de la vida, que entraña una incitación al placer. Además, de las actividades de “estas viejas falsas paviotas”, Talavera enfoca únicamente el aspecto que atrae y repele a Juan Ruiz y que por eso no ha tratado en detalle, el de la hechicería. Las viejas que Talavera denuesta, para causar amor y desamor, fían más de la eficacia de su farmacopea sobre el cuerpo que de la eficacia de su persuasión sobre el alma, y el ejemplo aducido —que sabe a cosa vivida— es el de la vieja ejecutada en Barcelona por haber causado la muerte de dos personas. Lo curioso es que tanto Alfonso Martínez de Toledo como el mozo Pármeno parecen creer en estas brujerías mientras las van detallando con gozoso horror, pero acaban por descreerlas al final, con repulsa ortodoxa y casi con las mismas palabras: “nunca su casa se vazia de los que venían a estas burlerías”, dice el Arcipreste; “venían a ella muchos hombres e mugeres. . . E todo era burla e mentira”, dice Pármeno (I, 86). La *Tragicomedia* reelabora con su acostumbrada profusión el aspecto popular y coetáneo de la brujería de Celestina como nota de ambiente, y trae directamente a escena como realce decorativo la magia grecorromana, al gusto literario de la época. Pero en lo dramático, el único instrumento que permite manejar a Celestina para dominar las almas es la superioridad de sus “intelectuales ojos”, de su estrategia creadora.

LA NOVELA

Caballeresca o sentimental, la novela de la Edad Media apenas puede mencionarse desde el punto de vista de la creación de la tercera entre los antecedentes de *La Celestina*, ya que su ambiente refinado y su eliminación de lo pintoresco y concreto evita el tipo vulgar de la zurcidora de voluntades. Doncellas discretas, fieles escuderos y aun sesudos ayos traen y llevan las embajadas de amor en la novela caballeresca: en el *Tristán de Leonís*, por ejemplo, Belisenda encarga al maestro Gorvanao que lleve al héroe su propuesta amorosa y por el mismo conducto recibe su respuesta; para despachar su carta póstuma, Belisenda confía en un su escudero.³⁴ En el *Amadís*, Darioleta, doncella de

³⁴ El *Tristán de Leonís* se conoce en español por el *Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís*, Valladolid, 1501 (ed. A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1912) y por un fragmento manuscrito del siglo xiv (el mismo editor, *Anales de la literatura española*, Madrid, 1904, págs. 25-28) y, en otra versión, por *El cuento de Tristán de Leonís* (manuscrito del siglo xiv o principios del xv, ed. G. T. Northup, Chicago, 1928). Al comienzo del cap. LII del *Libro*, pág. 228, leemos: “Dize la historia que, quando Lançarote fue partido de la donzella, ella se aparejó con mucha gente, e fué con ella su tía Celestina”. Bonilla anota que si el texto impreso es aquí fiel a la versión del siglo xiv (cuyo fragmento conocido no corresponde a este pasaje), sería ésta la primera mención de una “tía Celestina” en la literatura española, y agrega: “No considero inverosímil que los autores de la *Comedia de*

Elisena, media con tanta eficacia en los amores de su señora y de Perión de Gaula (Introducción y cap. I), que en Francia su nombre perduró como designación de la confidente ducha en tercerías.³⁵ Mabilia transmite a Amadís un mensaje de Oriana (I, 14) y reconoce ingeniosamente la identidad de Beltenebros (II, 8); la Doncella de Dinamarca trae nuevas de Amadís (I, 10), va en busca de Beltenebros por orden de Oriana (II, 6), le entrega su carta (II, 9), trae respuesta (II, 11) y aun rinde a Oriana más delicados servicios (II, 21, y III, 4).

También en la *Fiammetta* una *familiarissima serva*, tras sutiles pruebas de fidelidad sirve a los amantes (cap. I), está presente en su despedida y narra a la heroína lo sucedido durante su desmayo (cap. II), pero el personaje no está siquiera bosquejado. Entre las figuras de condición servil, Boccaccio se ha detenido únicamente en la *cara balia*, cuyo notable papel deriva de la nodriza clásica —la de Fedra en el *Hipólito* de Eurípides, la de Dido en la *Eneida*, la de Mirra y otras enamoradas ovidianas y particularmente la del teatro de Séneca, reflejo al fin del euripideo. Como se recordará, la actuación de la Nodriza en la primera de las obras citadas es el punto de partida de la escena en que Celestina fuerza a Melibea a confesar su amor, valiéndose del nombre del amado; las recreaciones posteriores del personaje de la nodriza no parecen, en cambio, haber contribuido a delinear el de Celestina.

Menéndez Pelayo llamó la atención sobre la alcahueta de la *Historia de duobus amantibus* de quien trata entre los “pasajes de *La Celestina* que inme-

Calisto e Melibea (Burgos 1499) pensasen en este paso cuando la escribieron”. Nada autoriza tal inferencia. La doncella en cuestión, socorrida por Lanzarote, no tiene tía (figura nada corriente en novelas caballerescas) en *El cuento de Tristán de Leonís*, pág. 243 (desgraciadamente el episodio no se encuentra en la Vulgata francesa analizada por E. Löseth, *Le Roman en prose de Tristan*, París, 1891). Juan de Burgos, autor de la impresión de Valladolid, 1501, retocó bastante libremente la versión antigua, remozando el lenguaje e insertando varios agregados: probablemente el Prohemio, copiado del *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* (cf. ed. Bonilla, págs. 387 y sigs.), dos coplas que Alonso de Córdoba compuso para el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores (ed. B. Matulka, págs. 416 y 432 = ed. Bonilla, págs. 379 y 194 respectivamente), el retrato retórico de Iseo. Amplificación reciente muestra también la muerte de Tristán en la novela castellana, muy divergente de la Vulgata francesa (Löseth, §§ 546 y sigs.). Es significativo que precisamente a esta porción pertenezcan tres de los cuatro paralelos entre *La Celestina* y el *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís* (Castro Guisasaola, pág. 151). El otro, la reflexión sobre la Fortuna en el cap. I, pág. 1 del *Tristán*, no se lee en el § 21 que le corresponde en Löseth, y destaca singularmente del tono general de la novela, nada aficionada a comentarios filosóficos, pero concuerda con la inmensa boga del tema de la Fortuna en el siglo xv: es presumible, por tanto, que también sea interpolación de Juan de Burgos. ¿No será asimismo la “tía Celestina” un inserto del travieso impresor y, por consiguiente, una primera huella del éxito de Rojas? Para Romero, *Salamanca, teatro de “La Celestina”*, págs. 66 y sigs., el nombre de la medianera procede de la Peña Celestina o Peñón de la Celestina, designación de una roca escarpada sobre el Tormes. Nada se sabe de la antigüedad de este orónimo, cuya segunda forma hasta engendra dudas en el mismo Romero, aunque sin quebrantar su fe en que “tal nombre lo conoció Aníbal y es de estirpe romana” (pág. 68).

³⁵ E. Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle*, París, 1873, pág. 174, trae ejemplos de este uso en obras de Brantôme, Régnier y Scarron.

diatamente traen a la memoria otros del *Euríalo*” (*Orígenes...*, t. 3, págs. LXXVII y sig.) y acompaña esta insinuación de dependencia con la transcripción casi íntegra del pasaje. ¿Qué hay de cierto en ello? Euríalo, resuelto a hacer el amor a Lucrecia, busca una alcahueta a quien confiar cartas para la hermosa matrona. Su amigo Niso, aunque calificado de hábil maestro en estas materias, comete la insigne necedad de alquilar los servicios de una mujerzuela de tan ruin reputación que Lucrecia, por muy deseosa que esté de enterarse del mensaje, se ve obligada a alarlear de virtuosa indignación y hace trizas la carta. La vieja cala bien la actitud de la dama, pero con todo se bate en retirada, llena a Euríalo de optimistas mentiras (¿con fin de lucro?) y tiene buen cuidado de desaparecer sin dejar rastro, por temor a los azotes. Pero si la vieja ha comprendido, como subraya el autor, que el arrebato de Lucrecia es simulado, ¿a qué viene tanta precaución? El chapucero bosquejo de Eneas Silvio está infinitamente más lejos de *Celestina* que la vieja del *Roman de la Rose*, la del *Pamphilus* y la del *Buen amor*.

En la novela sentimental castellana la figura del mediador o mediadora es muy desvaída. La heroína, “por sí sola, sin tercero —declara Juan de Flores en *Grisel y Mirabella*, ed. B. Matulka, pág. 337—, buscó manera a la más plaziente que peligrosa batalla”. Muy a su pesar una camarera advierte el secreto y lo comunica, con las consecuencias que dan trágico fin a la novela. En *Grimalte y Gradissa*, ésta promete su amor a aquél a condición de que halle a Fiometa, que ha partido en busca de Pámphilo, y de que los reconcilie; Grimalte logra lo primero, mas a pesar de sus pasos entre uno y otra, fracasa en lo segundo. La tercera está confiada en la *Cárcel de amor* al Autor, quien lleva y trae cartas, aconseja a Leriano su plan de acción, trata de vencer con humildad y buenas razones el rigor de Laureola y, lo que no deja de ser grotesco, teoriza gravemente sobre su ministerio (ed. S. Gili y Gaya, pág. 131). Como *Celestina*, el Autor sabe leer en el semblante de la desdeñosa la verdadera respuesta, distinto de lo que sus palabras suenan (pág. 131) y, como las viejas del *Pamphilus* y del *Libro de buen amor*, sabe interpretar las señas de la enamorada (págs. 132 y 143) e inclinarla a su pasión so capa de piedad al “enfermo” (págs. 127 y sig., 135, 143): no deja de ser significativo que existan varias importantes coincidencias verbales precisamente entre las palabras que intercambian el Autor y Laureola y las dos conversaciones de *Celestina* y Melibea (Castro Guisasaola, págs. 183 y sig.). En la otra novela de Diego de San Pedro, desempeñan oficio de mensajeros el paje de “buen saber y mejor manera”, amigo del hermano de Lucenda (pág. 20), y luego Belisa, hermana de Arnalte, elocuente y hasta cierto punto eficaz (págs. 54, 60 y sig.): estos personajes no dejaron huella en *La Celestina*, aunque sí en algunas de sus imitaciones, como la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y la *Comedia Eufrosina*.

En conjunto, poco ha aportado al personaje de *Celestina* el mensajero o mensajera de la novela caballeresca y la sentimental ya que, con la excepción de Diego de San Pedro y de Juan de Flores en *Grimalte y Gradissa*, los autores han reducido su papel al de estafeta, esto es, lo han anulado como personaje, dejando la persuasión por cuenta de la elocuencia epistolar de los galanes. La *Tragicomedia*, en cambio, al desarrollar el carácter y la actuación de la tercera,

subraya lo baldío de las efusiones líricas de Calisto, frente a la palabra certera de Celestina.

COMEDIA HUMANÍSTICA

Dos comedias humanísticas, la *Poliscena* y el *Polidorus*, desechan la norma de la comedia de Plauto y Terencio, y delegan en la alcahueta el manejo de la intriga amorosa, reduciendo los criados al papel de confidentes pasivos.

Taratántara, vieja sirvienta del enamorado Graco, es uno de los personajes más importantes de la *Poliscena*. El criado de Graco solicita sus servicios y, tras larga vacilación, pues por una parte teme al padre del joven y por la otra tiene escrúpulo de perjudicar a Poliscena y a su madre, accede por la promesa de lucro y el beso del criado, y a condición de que Graco case con Poliscena: lo desconcertante es que, al entrevistarse con la madre de la heroína, Taratántara ha olvidado sus escrúpulos y propone que entregue su hija a Graco por diez monedas. Como es lógico, la madre despiade malamente a la necia medianera, la cual “suplica a los dioses que Graco olvide su amor; así ella se evitará disgustos y andanzas impropias de su edad”, da cuenta a Graco del fracaso y promete una nueva tentativa. A partir de aquí, la acción se entabla con mayor decoro artístico, por seguir la huella del *Pamphilus*. Mientras la madre está en la iglesia, Taratántara aborda a Poliscena, encarece la pasión de Graco y sus padecimientos, le promete absoluta reserva, obtiene la confesión de la enamorada doncella y conviene la cita para el día siguiente: Poliscena es tan crédula y fácil que la veloz escena no guarda la menor semejanza con el acto IV de *La Celestina*. Taratántara refiere la entrevista a Graco (y aquí sí pueden observarse algunas coincidencias verbales y de situación con los actos V, VI y XI de la *Tragicomedia*: ver *Calisto, Antecedentes*, pág. 378), da instrucciones y trata de inspirar valor al pusilánime enamorado. Es ésta su última actuación, pues a diferencia del *Pamphilus* y del *Buen amor*, las bodas se ajustan sin su intermedio. Aparte las situaciones ya anotadas (espera impaciente de la mensajera, relato de la entrevista, temor de concurrir a la cita), que Rojas reajustó a una concepción de los personajes enteramente distinta, la figura de Taratántara, criada de la casa y no tercera profesional, que vacila y reniega del oficio y desbarra hasta que el autor tiene la cordura de acogerse al ejemplo del *Pamphilus*, no parece haber aportado a la creación de Celestina nada que no estuviese ya presente en la Vieja de aquella comedia elegíaca, como no sea su papel dominante con respecto al del criado.³⁶

³⁶ Esta exposición se basa en los sumarios y extractos de Chassang, Creizenach, Sanesi y Casas Homs, y en los pasajes de *Hilarii Drudonis Practica artis amandi* que corresponden a dichos sumarios (cf. *El género literario*, n. 6). Las selecciones del compilador que se escondió bajo aquel transparente seudónimo contienen además variantes muy curiosas: la vieja Taratántara comienza por quejarse a solas, muy obscenamente, de que ya no tiene encantos que vender, de que se halla en la miseria y de que se la acusa de bruja, por todo lo cual no le queda más remedio que convertirse en alcahueta. A base de este monólogo, Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, pág. LXXIV, encuentra muy marcada la seme-

En el *Poliodorus* la vieja Calímaca topa con el protagonista en la calle, echa de ver que está enamorado y le ofrece sus servicios (págs. 177 y sigs.). Pone a prueba su liberalidad con tan buen resultado que ella misma vacila en aceptar la espléndida recompensa antes de haber acabado la empresa (págs. 181

janza entre Taratántara y Celestina: a mi ver, mucho más marcadas son las diferencias. El horror con que Taratántara enumera las circunstancias que la fuerzan a adoptar su nuevo empleo se opone diametralmente a la vocación de Celestina por sus oficios de tercera y hechicera, a su sentido de honra y orgullo profesional. Y el desempeño ahonda la divergencia: Taratántara aborda al joven Graco (el cual la rechaza, pensando que habla en propia persona) para ofrecerle cierta doncella a quien él conoce de vista. Por su parte, la *Practica artis amandi* omite con buen acuerdo la escena entre Taratántara y la madre de Poliscena, que muestra a luz muy desfavorable el talento de la mediadora. Aunque no hay paralelismo entre Celestina y los cuatro personajes del teatro de Frulovisi que ejercen más o menos su profesión, creo oportuno mencionarlos como testimonio del atractivo que el papel tenía para los comediógrafos humanistas y de la variedad de tratamiento que inspiró. En dos comedias, el personaje es totalmente ocioso y aparece en escenas que remedan situaciones de la comedia romana: Mastropa (*Claudi duo*) es una réplica de las viejas de la *Asinaria* y *Cistellaria*, con la irónica circunstancia diferencial de que, por empobrecimiento del libertino que mantenía a su pupila, se ve reducida, muy a pesar suyo, a ganarse virtuosamente la vida hilando y tejiendo; la nodriza Lena, en una situación semejante a la de los *Adelphæ*, vs. 288 y sigs., brinda a la enamorada, próxima al parto, consejos dignos de su nombre para deshacerse del niño y consolarse con nuevas aventuras. Las comedias en que el personaje es esencial para la acción lo conciben en ambiente estrictamente coetáneo. En la *Corallaria*, cierto caballero de industria birla su dinero a una vieja casquivana so pretexto de ajustar sus bodas. En la *Oratoria*, Cipris, conversando con la criada de la heroína, averigua que el fraile Leoción (que ha requerido sus servicios) está enamorado de aquélla; en la entrevista con el fraile, le persuade a disfrazarse de noble romano para hacer el amor a la doncella, y luego avisa a la criada, de suerte que el lascivo religioso da con sus huesos en la cárcel. Frulovisi anima a su medianera, uno de los personajes mejor bosquejados de su teatro, con algunos toques felices: Cipris es mal pensada (págs. 155 y sig.), muy superior a sus interlocutores en esgrima verbal (págs. 155, 170 y sigs., 173 y sig.), con larga y compleja experiencia de confesores (pág. 170), y muy atenta a la promesa de manto, que saca a relucir cada vez que el enamorado le recomienda celo (págs. 171 y sig., 174). Pero el dramaturgo ha llenado a su criatura del odio que él mismo profesaba contra el dominico a quien satirizó bajo la figura de Leoción, y por eso, contra toda verosimilitud, Cipris se desentiende de su oficio para darse el gusto de castigar al libertino, aun a costa de su ganancia (pág. 174). En otras comedias de Frulovisi, la terciaría está a cargo de la amiga (*Symmachus*, pág. 116: la alegre doncellita Ágape aconseja a la heroína consolar su amor infortunado con nuevos amores), o de la criada (*Peregrinatio*, págs. 205 y sigs.: la fiel Elpis interviene en una escena de diagnóstico y confidencia amorosa; después, págs. 213 y sigs., al ver casi desfallecida a su joven ama, entera de la situación al ama vieja, preparando así el desenlace feliz). Análogamente, en la *Comœdia Cauteraria*, Salamina, criada confidente, secunda el adulterio de su señora con astucia y sangre fría (al parar, por ejemplo, el interrogatorio del criado fiel y aconsejar la ofensiva contra éste), mostrándose leal hasta el martirio cuando la tramoya se descubre. Para la alcahueta de la *Chrysis*, Eneas Silvio Piccolomini se atuvo al ejemplo de Plauto: la vieja Cántara declama sobre su amor al vino y al dinero (vs. 205 y sigs., 258 y sigs., 487 y sigs., con plagios repetidos de la *Cistellaria* y la *Asinaria*); pero únicamente lo muestra en acción cuando no permite el paso a los amantes antes de arrancarles buenas prendas y cuando en el esquilmo general —resultado de una treta en que interviene, pero que no ha planeado—, logra tres toneles de lo añejo (vs. 633 y sigs., 802 y sigs.). Por curiosa inercia, la *Comœdia sine nomine* no ha renunciado al personaje de la medianera, no sólo ocioso, ya que desde el primer momento el Rey decide casar con la bella forastera (cf. *La motivación*, pág. 217 y sig.), sino grotescamente inadecuado, ya que las

y sigs.). Conforme a lo convenido, al día siguiente Calímaca visita a sus vecinas, Glauca y Climestra, la amada de Poliodoro; éste llama en seguida y Calímaca le presenta como su hijo de leche. Después de la visita, la vieja planea la jugada inmediata (que le vale un tonel de vino de parte de Poliodoro): persuade a Glauca a entregar a su hija y comunica la resolución a Climestra; ella, aunque enamorada del joven, finge desdenarle por burlar de Calímaca; la cual cae en el engaño, pero a su vez finge desistir de la negociación y así logra el consentimiento de la moza. Entretanto, su tío la ha prometido al labriego Liburno; Poliodoro recurre nuevamente a Calímaca, quien aconseja efectuar la boda y dar en arriendo a Liburno una finca de Poliodoro, que de este modo tendrá fácil acceso a la casa. Al mismo tiempo, Calímaca no deja de hacer méritos ante Liburno y ganar unas zapatatas por su promesa de mediación. Luego explica la treta a Climestra, la persuade a aceptarla, y anuncia a Liburno su victoria, refrescándole la promesa.

Juan de Vallata parece haber elaborado con particular esmero a su Calímaca, combinando elementos del cuento y *fabliau* (encuentro casual, diagnóstico, ofrecimiento de servicios, estratagemas) con situaciones de la *Poliscena* (persuasión sucesiva de la madre y de la hija) y de la *Philogenia* (donde el seductor de la heroína urde su boda con el rústico y le encarece cínicamente sus ventajas). El acopio de varias fuentes cuadra con la tendencia de esta comedia humanística —culminante en *La Celestina*— a la lenta andadura de la acción y a la presentación demorada de los personajes. De ahí que el *Poliodorus* se detenga a retratar a la tercera (pág. 195), dar indicaciones sobre su casa y

alusiones a su astucia y tratos dudosos mal se avienen con su gestión de casamentera real; las dos visitas a la amada, entre las que se sitúa el relato de la primera, hecho por la vieja al trémulo galán, parecen reflejar el éxito del *Pamphilus* y la *Poliscena*. No hay en el reparto de *La Venexiana* un personaje propiamente celestinesco, aunque Bernardo, a quien la criada de Ángela recurre para que traiga a casa al amante de su señora, muestra coincidencias muy notables con Celestina. Bernardo es un ganapán viejo (pág. 82), antaño mujeriego (pág. 93) y con resabios de esa flaqueza (págs. 50, 66, 114), que expresa sobre todo en chistes indecentes (págs. 50, 82, 88, 92, 93, 120) y en su comprensión de los casos de amor (págs. 49, 50). Sin duda es sinceramente devoto (págs. 62, 83), y a la vez menudea en la aplicación de conceptos devotos a los placeres que procura a Julio (págs. 60, 61, 73). Bernardo despliega su actitud profesional en su avidez de ganancia (pág. 48) y falta de escrúpulos por los medios para obtenerla (pág. 51; cf. pág. 50, alusión a su práctica de contrabando); no cierra el trato sin prenda (pág. 51) y, una vez cerrado, trata de conseguir el mayor provecho adicional, pidiendo albricias, bebida y comida (págs. 65, 67, 74), y para ello adula a Ángela, alabándole el amado (pág. 67; cf. pág. 58, para su opinión sincera). Su actitud profesional también trasluce en su aplomo (pág. 49: "Si tuvieses ánimo para encontrarle y hablarle [a Julio]", dice la criada, y replica él: "Yo tengo ánimo para hablar con el Dux"), y en la responsabilidad con que ejecuta su cometido: él es quien está alerta a la hora (págs. 82, 88), quien decide despertar a los amantes (págs. 89 y sig.), y se impacienta con la interminable despedida (pág. 94). El distintivo de su actitud profesional es la honorabilidad en el ejercicio de una profesión deshonesta: sus servicios son requeridos porque tiene fama de hombre secreto y de confianza (pág. 47); a la recomendación de silencio que le hace Ángela, Bernardo responde que lo olvidará todo en recibiendo la paga (pág. 68) y, en efecto, nunca se le escapa una palabra comprometedora, a pesar de las repetidas tentativas de Julio (págs. 72, 95, 112, 119). Tal rasgo paradójico, en coincidencia íntima con el sentido profesional de Celestina, no arguye tanto préstamo entre las dos obras como observación pareja de la realidad, no trabada por convenciones literarias.

quehaceres (págs. 190 y 194) y mostrarla ejerciendo su influjo sobre diversos interlocutores. Entre las precursoras de Celestina, Calímaca apenas cede a Trotaconventos en su conciencia de oficio (pág. 190: la tercería es su profesión; 180 y 208: alardea y se vale de su conocimiento de la psicología doncellil; 212: expresa satisfacción por la obra cumplida), es fértil en trazas (págs. 180 y sig., 230 y sig.) y, aunque no despliega artes de seducción —pues Climestra está enamorada de Poliodoro desde el principio, y tanto ella como su madre no hacen ascos a la bolsa del galán—, no deja de mostrarse persuasiva, señaladamente cuando destaca ante Glauca que es inútil resistir y provechoso aceptar al linajudo y opulento Poliodoro, ni deja de hacer gala de cierta especiosa elocuencia (pág. 201: *captatio benevolentiae*; 202 y sigs.: máximas interesadas; 203: dogma de amor cortés cuando Climestra exige casamiento). No es extraño que los autores de *La Celestina* hayan tenido presentes algunas de sus situaciones y aforismos (ver *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, 423 y sigs.). Pero su misma proximidad destaca las inconsistencias, inconcebibles en la *Tragicomedia*. Así, en lo que concierne a la codicia y al amor al vino: Calímaca exige recompensa, pero lo hace expresamente para poner a prueba a Poliodoro, y queda tan abrumada por su generosidad, que se resiste a aceptar el pago y nunca más vuelve a pedir nada al rico enamorado, a quien admira sinceramente (págs. 181 y sig., 230). La tradicional afición al vino figura porque evidentemente debe figurar en toda semblanza de medianera, pero no muestra enlace alguno con el personaje (págs. 194 y sigs.). Y tampoco condice con la aplicación a su oficio el compadecer virtuosamente al héroe porque se ha enamorado (pág. 179) y el dejarse engañar por los melindres de Climestra (pág. 208). La comedia humanística —y ésta más que ninguna— ha aportado a *La Celestina* su libertad dramática, su interés en los humildes y en la vida cotidiana, el despliegue lento de una acción muy sencilla, pero es tanta la distancia en el trazado de caracteres y en la tensión pasional, como resalta en el cotejo de Calímaca y Celestina, que ha velado aquel básico parentesco.

IMITACIONES

PAPEL DE LA TERCERA

Con ser Celestina el personaje de perfil más neto y el que el vulgo lector sobrepuso a los protagonistas, su concepción no tiene nada de uniforme en las imitaciones. Un reducido número (*Penitencia de amor*, *Comedia Hipólita*, *Comedia Seraphina*, *Comedia Vidriana*) elimina el personaje y deja la tercería a cargo de los criados. Algunos la confían a la vez a criados y tercera: en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en la *Tragedia Políciana* y en la *Comedia Florinea* los criados la comienzan y, temerosos de fracaso, ellos mismos introducen a la alcahueta, cuya eficacia queda así destacada; en la *Segunda Celestina* y en *La Lena* criados y tercera operan simultáneamente, por puro deseo de hacer más variada y compleja la trama, en desmedro del papel de la tercera, que pierde importancia y concentración.

Muy numerosas son las obras que, sin ser imitaciones de la *Tragicomedia* en sentido estricto, acogen el personaje de Celestina. Este grupo se extiende desde el siglo XVI (Eritea en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, las terceras de la *Barca do Inferno*, *Velho da horta*, *Juiz da Beira*, *Comédia Rubena* de Gil Vicente, la ermitaña de San Bricio en la *Égloga o farsa de nuestro redentor Jesucristo* de Lucas Fernández, Terencia en el *Auto de Traso*, la *Loçana andaluza* de Francisco Delicado, Trotaconventos y Mari-García en las *Coplas de las comadres* de Rodrigo de Reinosa, la Vieja en el *Auto de Clarindo*, Briana en la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda, Sancha la Cumplidera en *Las cortes de la Muerte* de Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo, Béroe en la *Comedia Tidea* de Francisco de las Natas, la “vieja embaidora” de Sebastián de Horozco, *Cancionero*, Sevilla, 1874, pág. 24, la del romance “Si queréys saber quién es...” de las *Flor de varios romances*, Madrid, 1597, la de la letrilla de Góngora “Ya de mi dulce instrumento...”), hasta el siglo pasado (*Los polvos de la madre Celestina* de Juan Eugenio Hartzenbusch y *La Celestina* de las *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón), pasando por muchas comedias del Siglo de Oro (Teodora en *El infamador* de Juan de la Cueva, Fabia en *El Caballero de Olmedo*, Teodora en *El rufián Castrucho*, Marcela en *La bella malmaridada*, Dorista en *La francesilla*, Belisa en *El amante agradecido* de Lope de Vega, Celestina en *La Celestina*, comedia perdida de Calderón, y en *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* de Agustín de Salazar y Torres, concluida por Juan de Vera Tassis y asimismo, a lo que parece, por Sor Juana Inés de la Cruz: cf. *Obras*, t. 4, ed. A. G. Salceda, México-Buenos Aires, 1957, págs. XXX y sig.). También es preciso tener en cuenta los reflejos del personaje en varias novelas de ambiente picaresco, como la madre de Pablos en el *Buscón*, I y VII; la de la heroína en *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo, la protagonista de *La tía fingida*.

Aun en las propias imitaciones la diversidad es grande, pues en unas las alcahuetas son también enamoradas. Inicia la novedad la *Comedia Thebayda* con su Franquilla quien, a diferencia de Celestina, es moza, hermosa, nada indigente (como esposa de un mercader) y, por puro afecto, lleva los mensajes de su antigua señora. Nada hace Franquilla que no pudiera hacer el criado más insignificante, pero en muchas escenas la vemos entregarse por temor al bravo Galterio, solicitar al paje Amintas con éxito vario, lamentar sus desvíos y al fin favorecer su unión con la doncella Claudia. Evidentemente, lo que ha movido al imitador a apartarse de su modelo es su afán de acumular episodios salaces, sin dársele nada de agregar a su disparatada comedia el absurdo de la tercerona olvidada de su cometido por rivalizar con los protagonistas en cuitas amorosas.

Si tan impertinente novedad halló eco, es que para muchos imitadores lo esencial del género era amontonar situaciones escabrosas, y la alcahueta ena-

³⁷ Tal actitud es por demás visible en *La Loçana andaluza*: aunque *La Celestina* está muy presente en el libro de Francisco Delicado (III: reminiscencia verbal de *Celestina*, X, 57; XVIII: queja de fregona, semejante a la de Areúsa en IX, 43 y sig.; frecuente alarde de habilidad profesional, por ejemplo, XLI; XXIV, XLVII, LII, LIV, LV: alusiones y menciones de *La Celestina*; cf. inscripción en la portada de la edición príncipe: “contiene muchas más cosas que *La Celestina*”), el carácter de la Lozana y varias de sus peripecias derivan

morada era un abundante filón.³⁷ En la interminable *Comedia Florinea*, la actuación de Marcelia como tercera es muy corta, pero sus amoríos con el bravo Fulminato y con el paje Polites, a quien al fin renuncia en favor de la doncella Justina —patente imitación de la *Comedia Thebayda*— ocupan páginas y páginas. Además, Fulminato, Polites y la misma Marcelia dan en creer que el héroe la mira amorosamente (págs. 240 y sigs.), implicando la desatinada rivalidad entre la tercera y la heroína. El personaje epónimo de la *Lena* comparte con Celestina el género de vida, algunas habilidades y algunas flaquezas. Parecería que la condición de enamorada no se le hubiese ocurrido al autor desde el comienzo —ya que no asoma en la graciosa autobiografía que Lena recita a manera de prólogo—, sino como aditamento jocoso a costa de la misma Lena: pues a pesar de sus años anda en amores que no logra celar tanto como querría (págs. 410a y sigs.) y, enterados de su debilidad, sus parroquianos se zafan del pago buscándole casamiento (pág. 431b).³⁸

Algunas de las más felices imitaciones desdoblan el personaje de la tercera: la *Comedia Selvagia* presenta en ese papel a Dolosina, descendiente directa de Claudina y famosa hechicera, pero de hecho necia y torpe, y al ama Valera, mucho más ladina que su colega profesional. En la *Comedia Eufrosina*, Jorge Ferreira de Vasconcelos se ha complacido en multiplicar las encarnaciones más variadas del oficio: en un extremo de la escala está Filtra, la alcahueta indigente que por unas monedas agencia los amoríos plebeyos de Cariófilo;³⁹ sigue el mismo Cariófilo que pilotea con cínico desenfado los amores nobles de su amigo Zelótipo; luego, Silvia de Sousa, prima de Zelótipo, despierta el amor en Eufrosina y le hace llegar la carta del galán; por último, Filotimo, amigo del

de la *Comedia Thebayda*. En su ed. de Barcelona, 1952, págs. XXXIII y sigs., A. Vilanova nota que ambas heroínas son esposa o amiga de mercader, ambas se entregan a un joven sirviente (el paje Amintas, el pícaro Rampín), quien en el primer encuentro las acompaña por la ciudad, y las dos obras describen morosamente el goce de los amantes. Pudiera agregarse que ambas heroínas sucumben ante galanes más astutos que ellas (Galterio en la *Thebayda*, el patrón y el trujillano en *La Loçana andaluza*, mamotretos XXXVII y L y sig.) y que el nombre de la una, Franquilla, resuena en el ensalmo de Rampín: "Eran tres cortesanas y tenían tres amigos, pajes de Franquilano . . ." (XVII). Y, lo mismo que Franquilla, la Lozana no despliega en escena el arte de tercera por la que la alaba el autor, ni aun dentro del estrecho ámbito a que ella misma se reduce (XXXI).

³⁸ ¿Hay en la *Comedia Eufrosina* eco de la tercera enamorada? El padre de la heroína acusa a Silvia de haber mediado engolosinada con la promesa de su primo de casarla con Cariófilo (pág. 351). Zelótipo y Cariófilo tocan una vez esa posibilidad (págs. 39 y sig.); en conversación con Silvia y antes de confiarle sus amores, Zelótipo se ofrece a buscarle novio (pág. 121), aunque luego ni repite la oferta ni la concreta. Silvia sabe que Cariófilo es gran amigo de su primo (pág. 161) pero, ni a solas cuando piensa en la gratitud que éste le debe (págs. 234 y sigs.) ni cuando bromea sobre sus propias ganas de casarse (págs. 240 y sigs.), pronuncia su nombre. Natural es en el enamorado y su confidente el deseo de dar cima a la empresa por cualquier medio, y en el padre ofendido el pensar mal de la servidora que ha desbaratado sus planes, pero el autor concibió la figura de Silvia con gran delicadeza, y prefirió mostrarla movida por oficiosidad juvenil antes que por interés.

³⁹ Al mismo nivel pertenece la alcahueta, madre de una amiga de Cariófilo, que no interviene directamente en la acción, y cuyos dichos y mañas describe el criado Andrade, pág. 86.

padre del enamorado y del de la dama, emplea su elocuencia edificante para concertar las bodas. Vasconcelos no aspira al vigor y hondura de Celestina, única e irremplazable en el original; su ideal de gracia cómica, variada y urbana, se logra felizmente en el contraste y gradación de los diversos mediadores, y es sin duda un toque intencionado el que los mediadores más eficaces sean los que menos se parecen a Celestina. Actúan como terceras en *La Dorotea*, Teodora, madre de la heroína, que se opone a sus ruinosos amores con el galán poeta y aprueba tácitamente a don Bela, Gerarda, que tercia abiertamente en favor del indiano y ostenta las notas tradicionales del oficio, y su hija Felipa, quien se sale un tanto de su función de confidente para favorecer a don Fernando. El papel de Teodora tiene, en cierto modo, justificación biográfica: en ella concentra Lope a los padres y parientes de Elena Osorio, a quienes, durante el proceso, había acusado de tráfico infame, y quizá razones extraliterarias expliquen también el de Felipa, la figura femenina más borrosa del drama. Gerarda, maravillosamente lograda como personaje, es a todas luces un accidente cómico que vale como homenaje de su autor a *La Celestina*. A. S. Trueblood, "The case for an early *Dorotea*", págs. 770 y sig., confirma dicho origen libresco de Gerarda, observando que en las elaboraciones previas de sus amores con la Osorio, que Lope vertió en el molde de la comedia del Siglo de Oro, por él creado, no aparece la tercera profesional: ésta emerge sólo al elegir como forma la "acción en prosa" que ofrecía *La Celestina*, con la ventaja de situar así a Dorotea en el papel tradicional de víctima de la medianera y atenuar algo su liviandad. Caso paradójico es el de la *Segunda Celestina*, imitación que incorporó la misma tercera del original, y que le concede actuación mucho más extensa que a cualquier otro personaje. Sin embargo, la Celestina de Feliciano de Silva se ha alejado de la de Rojas más que ninguna otra de sus continuaciones, pues es la única en que no sólo no seduce a la doncella a quien se propone corromper, sino que ésta (o, mejor dicho, su criada) se vale de ella para sus propios fines sin que la alcahueta se percate. Por último, el personaje que da nombre a la *Comedia Doleria* se especializa en operar metamorfosis a la manera de Apuleyo y en instaurar la justicia en la tierra por medio de tramoyas mágicas, para revelar a la postre su identidad como "Némesis, Reyna de las Nimphas" y, sobrado está decirlo, apenas si guarda algún rasgo común con su nada alegórico modelo.

NOTAS DE CARÁCTER

Si la concepción del papel dramático de la tercera es muy varia en las imitaciones, el reflejo de situaciones y rasgos sueltos del original es constante, pero éstos no integran un perfil unitario, antes bien funcionan como toques cómicos, ni esenciales para el carácter ni motivadores de la acción. El egoísmo y la codicia, resortes básicos de Celestina, dejan de serlo en las imitaciones porque coexisten con otros (la lujuria en la *Comedia Thebayda*, *La Loçana andaluza* y la *Comedia Florínea*; la amistad o el parentesco en la misma *Thebayda*, la *Eufrósina* y la *Dorotea*; la venganza en *La Lena*; el goce demoníaco en el mal en el boceto de Estébanez Calderón). Además, las imitaciones suelen

apoyarse tanto en su modelo que dan por sentadas tales pasiones sin de hecho desplegarlas (*La Loçana andaluza*, *Comedia Florinea*, *Comedia Doleria*, *La Lena*) ni siquiera mencionarlas (*Comedia Thebayda*, *Tragedia Policiana*, *Comedia Tidea*). Muy frecuente es que, a la zaga de Celestina, la tercera clamoree por ropas y recompensa, que coma a costa del enamorado con ayuda y compañía de los servidores y se resista a compartir sus preseas con sus cómplices (*Segunda Celestina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Comedia Florinea*, *Comedia Selvagia*, *La Lena*, *La Dorotea*), pero estas situaciones son siempre aderezo cómico, muchas veces inconexo. Los imitadores, como los precursores, suelen explayar la codicia al comienzo de la obra para arrumbarla en su transcurso. Tal sucede no ya en imitaciones medianas como las comedias *Florinea* y *Doleria*, sino en la misma *Dorotea*: con su primera protesta de desinterés (I, 1), Gerarda llama la atención sobre su vicio, lo exhibe después en las escenas en que arranca las migajas cada vez más escasas de la liberalidad del indiano, y al final, una frase zumbona de la criada recuerda al lector la flaqueza de la difunta; pero esta codicia, punto de partida de tanto donaire verbal, es tan poco dramática que, llevada de su afecto por Dorotea, Gerarda puede dar de mano a sus intereses (V, 6 y 10: “que como tú estés contenta, mas que se ahorque don Bela”). Ferreira de Vasconcelos destaca la miserable condición de Filtra cuando su cliente Cariófilo la describe como una nueva Medea que pondrá en juego sus artes mágicas por sólo unas chinelas (pág. 26); en escena, Filtra no se muestra precisamente codiciosa sino indigente, a merced de Cariófilo, a quien sirve por adelantado y de quien, a fuerza de insolencias y súplicas, apenas consigue más que palabras y promesas (págs. 41 y sigs., 273). Por otra parte, Cariófilo y Filotimo median por pura amistad. El caso de Silvia de Sousa está muy delicadamente matizado: meditando a solas sobre los amores de su primo, Silvia piensa que si llegan a buen término, Zelótipo no podrá menos de mostrarle gratitud (pág. 236), pero el interés puede tan poco que acaba por resolverse a ser neutral. Si en la escena inmediata no lo es y se lanza a la tercería con todo su agudo entendimiento, lo que triunfa es su travesura juvenil, no la codicia: como que en el desempeño de su misión paga de su propio peculio a la criada mandadera (pág. 255). La inversión en las relaciones entre alcahueta y parroquiano, operada en la *Eufrósina*, halló acogida en *La Lena*, pues aunque ésta no deja de abrigar codicia (pág. 395b, con recuerdo expreso de *Celestina*, I, 65; 399b, 404b), alcanza muy magras mercedes de su empleador y, cuando Lena solicita su salario, aquél tras buen rato de burlas se convierte en medianero de la medianera, y le paga concertándole un casamiento no muy lucido (431b y sigs.).

Rara es la descendiente de Celestina que no hace gala de su amor al vino. En la imitación de Feliciano de Silva lo manifiesta la vieja tan cargosamente que enfada a los mismos personajes de la obra (págs. 73, 77, 99, 101, 178, 249, 335, 421 y sig., 425, 427, 464). *La Dorotea*, que lo lleva a perfección, difiere instructivamente de su modelo. Rojas destaca la beodez de Celestina contrastándola con el resto de su carácter y actuación: Celestina, la de inteligencia tensamente orientada a la acción, casi olvida sus propósitos y se deshace en efusión sentimental cada vez que roza el tema del vino (III, 135 y sig.; IV,

173; IX, 29 y 48). No hay tal contraste en *La Dorotea*, ya que Gerarda está lejos de ejercer su oficio con la concentrada seriedad de su modelo. Ni para Celestina ni para los demás personajes el amor al vino es materia jocosa, y la evocación de su gloria pasada, que pronuncia al calor del jarro, más la ensalza que la rebaja ante los suspendidos oyentes (IX, 50). Lope, en cambio, se vale de medios de regocijo para dar relieve al vicio de Gerarda: Teodora, Laurencio, Celia, Dorotea aluden repetidamente a él, y la misma vieja ostenta sin tapujos su flaqueza. Al menudear los tragos en la cena con Teodora, Gerarda se exhibe grotescamente, recordando lances bochornosos de su vida conyugal, tropezando en las palabras, incapaz de tenerse en pie y necesitando dos días de encierro en la cocina para dormir la borrachera (II, 6). También es significativo que el elogio que del vino hace Celestina sea personal (IX, 29: "esto me callenta la sangre, esto me sostiene..."), mientras el de Gerarda, como ya el de las interpolaciones de 1502, es impersonal y suena a extracto de esas misceláneas eruditas que han proporcionado a *La Dorotea* tanto retazo científico (II, 6: "ayuda a la virtud expulsiva, resuelve los malos humores...").

Varias imitaciones son más explícitas que el original en cuanto al pecaminoso pasado de la alcahueta. Aparte la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, las *Coplas de las comadres*, y los versos de Sebastián de Horozco, las medianeras de la *Segunda Celestina*, págs. 67 y 72, y de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 225 y sig., refieren desvergonzados lances de su juventud. Gerarda, además de las infidelidades conyugales confesadas en su borrachera, alude a cierta aventura galante (II, 4) y a los versos que inspiró su belleza (III, 3), mientras *La Loçana andaluza*, la *Comedia Selvagia* y *La Lena insertan* una minuciosa semblanza de todo el pasado de las respectivas terceras. Lo sorprendente es que ninguna de estas obras emplea la ojeada al pasado con propósito dramático, como lo hace Rojas: pues si Celestina evoca su efímera belleza (IV, 172), sus artes y desdenes de cortesana próspera (VII, 253 y 257; IX, 41), es para recomendar a sus interlocutores la línea de acción que les está proponiendo. Con pareja incomprensión, los imitadores no vieron en la lubricidad de Celestina más que una vena cómica que no se hartaron de explotar, sobre todo cuando presentaron a la tercera como joven y enamorada: Rojas, por el contrario, sólo atribuye ese rasgo a la desdentada alcahueta, no a las mochachas las cuales, mientras se dan al deleite, no necesitan suplirlo con palabras y ademanes obscenos.

La religiosidad sincera y amoral de Celestina debió de desconcertar a los más de los imitadores, pues la falsearon reduciéndola a añagaza mercenaria (por ejemplo, en la *Segunda Celestina*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, la *Comedia Tulea*, la *Comedia Selvagia*, *La Lena*). Ferreira de Vasconcelos y Lope de Vega calaron mejor la verdad psicológica del original. Los cuatro medianeros de la *Eufrósina* están hábilmente diversificados desde el punto de vista de la religión: Filtra, que se hace lenguas de la munificencia del clero (pág. 41), transparenta, como Celestina en el acto IX, 47 y sig., la intención satírica del autor; Cariófilo, que al guiar a su amigo en la seducción de Eufrosina le aconseja *encomendar a Deos, que sem elle nada somos* (págs. 324 y sig.), es otro aspecto de la sátira de la devoción no acompañada de moral;

Silvia de Sousa abunda más que ningún otro personaje en fórmulas y juramentos piadosos que no arredran su desenvoltura; Filotimo, el más respetable de los cuatro mediadores, es el único que, hasta cierto punto, se sirve de la religión para lograr su fin, exactamente —salvo la diferencia moral— como Celestina cuando se introduce en el ánimo de Pármeno y Melibea so capa de predicación evangélica. Instructivas son las coincidencias y divergencias entre Fernando de Rojas y Lope de Vega, polos opuestos de ortodoxia como individuos y como representantes de sus respectivas épocas. Gerarda entra en escena aportando su correduría “a servicio de Dios” (I, 1) y se retira prometiendo no irse a casa sin encomendar a Dios los negocios de Teodora (I, 1). Para ponderar a Dorotea la esplendidez de don Bela, menciona los escudos que le ha pescado y, como los reserva para su funeral, se muestra transida de temor a la muerte y al Día del Juicio: entretanto, crujen en su manga las recetas para adormecer maridos y desopilar preñadas (II, 4; cf. también II, 5, y V, 2). Esta devoción, no incompatible con el oficio de alcahueta y bruja, es sincerísima: bien lo acredita su modo de comenzar el día dando gracias a Dios de haber nacido cristiana, y su compunción al oír las reflexiones ascéticas de Dorotea (V, 10). ¿Cómo no recordar al mismo frey Lope, mediando en las aventuras del Duque de Sessa, desmayándose al ver la Custodia y escandalizando a Madrid con sus amoríos seniles? Propio de Lope es menudear mucho más que su modelo las alusiones a las prácticas religiosas (misa, oraciones, reliquias, etc.) y mostrar con el culto y la liturgia una familiaridad campechana sin sombra de sátira: compárese el símil entre ahorcados y predicadores (*Dorotea*, V, 2) y los barboteados latines (II, 4 y 6) con la aplicación que hace Celestina del Sermón de la Montaña (VII, 242). Asimismo, Gerarda no alude a asociación alguna con eclesiásticos y religiosos, según hacen Rojas y muchos imitadores, y hasta se sale de su papel para aplaudir la prohibición del Santo oficio de leer la Biblia en romance (II, 4).

El alarde de honra de la alcahueta persiste, con su intención satírica, en unas pocas imitaciones (*Tragedia Policiana*, 36a y 37a; *Comedia Tideia*, vs. 515 y sig., 643), y sobre todo en la *Segunda Celestina* (págs. 64, 66, 72, 177, 183): la protagonista y sus pupilas desdeñan a su colega Palana, socialmente inferior (pág. 260); “por la honra” Celestina ordena a Elicia deshacerse del galán pobre y arrimarse al rico (405 y sig.); las brujerías ejecutadas en compañía de Claudina son parte de los trabajos sobrellevados para ganar honra (409). En *La Dorotea*, la equívoca madre resume su situación en un contraste (I, 2: “¡Tú pobre, yo sin honra!”) que destaca irónicamente sus claudicantes principios, y la medianera aparta la paga que ha recibido del indiano para un funeral pomposo que satisfaga su vanidad social (III, 3). Pero en ninguna parte las imitaciones muestran la honra como móvil de acción, según lo había hecho el modelo (III, 133 y V, 197).

Es lógico que la conciencia de oficio, esencial en Celestina, falte en las imitaciones donde la tercera es personaje episódico (*Comedia Doleria*, *La Dorotea*) y en aquellas que han falseado su función, convirtiéndola en enamorada (*Comedia Thebayda*, *La Loçana andaluza*, *Comedia Florinea*). Las imitaciones restantes no dejan de reflejar las palabras en que Celestina vierte su orgullo profesional, pero tales reflejos subrayan la escasa comprensión del modelo. La

Segunda Celestina se jacta repetidas veces de la pericia con que dirige los amores a ella encomendados, sin caer en la cuenta de que es su supuesta víctima quien la utiliza como instrumento para sus planes (págs. 235, 317 y sigs., 327). En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* las jactancias de la vieja son sencillamente un rasgo jocoso inorgánico (págs. 72 y sigs., 103 y sig.). También Claudina se envanece de su habilidad y oficio (*Tragedia Policiana*, págs. 10a, 16b, 17b y sig., 37a), pero en varias ocasiones deja asomar incongruentemente la moral del autor, y condena el amor y su corredería (16b, 28b). En la *Comedia Eufrosina*, no muestran conciencia profesional ni la profesional Filtra por ruin, ni Silvia por hidalga ni Filotimo por virtuoso; en cambio, Cariófilo manifiesta en varios pasajes (págs. 26, 35, 39, 143, 149, 301, 322) muy donosa suficiencia y vanagloria por su pericia en conducir amores, pero la misma frecuencia y exageración de las manifestaciones, así como su frustrado papel de seductor, prueban que el rasgo vale ante todo como aderezo hilarante. En la *Comedia Selvagia*, que se singulariza por la variación cómica más bien que por la imitación de *La Celestina*, la necia Dolosina se pavonea con sus obras (pág. 143), aunque fracasa lastimosamente al ejecutarlas; el susto que recibe y su admiración por la que había de ser su víctima, subrayan su insignificancia (pág. 175). La comedia de Salazar y Torres insiste en la honra como móvil de acción: Celestina entra en escena ponderando humorísticamente su excelencia en el oficio (I, 4); amenazada de muerte, lamenta que “no sólo pierda la vida, / pero la reputación / que me han dado mis enredos . . .” (II, 19; cf. también III, 4, en la continuación de Vera y Tassis).

En cuanto a los restantes oficios de Celestina, la hechicería es rasgo constante en las imitaciones (salvo en la *Comedia Thebayda* y en *La Lena*), y muy presente en la bruja Cañizares de *El coloquio de los perros*, estampa admirable, aunque no perfecta como Celestina, pues en lugar de situarse en el punto de vista de la bruja y crearla desde él con unidad dramática, Cervantes no abandona su propio punto de vista moral y teológico, y escinde así a su criatura en práctica viciosa y reprobación ortodoxa. Las actividades de curandera, afeitadora y remediadora de virgos también han tenido eco frecuente, sobre todo en *La Loçana andaluza*, donde pasan a ser oficios principales de la protagonista. Los imitadores se valen del socorrido mal de madre para agenciar el acceso de la alcahueta a la doncella noble (*Tragedia Policiana*, *Segunda Celestina*, *Comedia Florinea*); los demás motivos perduran como toques risueños, más notables por la repetición que por la gracia.

Salvo bajo el estímulo del vino (IV, 173, y IX, 29 y sigs.), la palabra de Celestina apunta tensamente a la acción. Pero, conforme al ideal artístico del siglo xv, su palabra no es siempre evocación del habla viva; muchas veces es oratoria y erudita, y particularmente discursiva en el acto I. En ella aprendieron las imitaciones ante todo una lección de elocuencia amplificatoria: la tercera habla por pura pasión de hablar, no para realizar sus planes. Por consiguiente, su palabra se hace más larga aún, más recargada y, sobre todo, más erudita. Franquila encaja en toda ocasión anécdotas clásicas, diserta sobre muchos temas de moral y llega al extremo de visitar al héroe, conversar detenidamente con él, entablar un debate sobre la verdadera nobleza y volverse sin

haber dicho palabra en su papel de medianera (*Comedia Thebayda*, págs. 481-501). La más locuaz es, por supuesto, la *Segunda Celestina*, que parlotea innumerables sermones, anécdotas y cuentos picarescos. La alcahueta de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, fuera de algún ocasional sermón, se complace en acumular frases semejantes e insertar enumeraciones no siempre pertinentes. En la *Tragedia Policiana*, Claudina renuncia a la anécdota y a la disquisición, pero comparte con otros personajes la debilidad de amplificar en estilo guevaresco la réplica más innocua. Cariófilo discurre prolijamente en vena satírica, sobre todo contra las mujeres (*Comédia Eufrosina*, págs. 156 y sigs., 183 y sigs., 273 y sigs., 275 y sigs.), con amplia provisión de anécdotas y alusiones de mitología e historia clásicas, ya en lento diálogo con Zelótipo, ya en soliloquios a veces bastante inoportunos (por ejemplo, 298 y sigs.); en su actuación única, Filotimo debate largo y tendido el problema del sufrimiento de los virtuosos y el de la inescrutable Providencia (págs. 345 y sigs., 348 y sigs.). Marcellia se desahoga con una sola pero insoportable tirada sobre el amor (*Comedia Florinea*, págs. 245a y sigs.). La *Comedia Selvagia* satiriza graciosamente esta convención pues cuando, para ablandar a Isabela, Dolosina predica caridad con ejemplos del Evangelio e historias de Carlos V, la criada nota para sus adentros el impertinente palabrerío de la vieja y su señora sospecha la aviesa intención (págs. 160 y sig.). Pero la mejor sátira de esta galería de alcahuetas elocuentes, moralistas y eruditas, de rigor en el género celestinesco, y sátira no didáctica, sino transformada en creación artística positiva gracias al donaire incomparable de Lope es, desde luego, su Gerarda, cuya ociosa y deliciosa garrulería armoniza íntimamente con lo ocioso de su figura cómica dentro del drama y subraya el efecto total de caos y desconcierto.

Si Celestina elogia el talento literario y musical de Calisto (IV, 187), sin duda no es por embeleso estético sino para insinuar a su cliente en el ánimo de la culta doncella, pero desde la primera imitación algunos autores proyectan hasta en la mediadora sus propias preocupaciones profesionales: Franquilla riñe a los criados porque no aprecian bastante los versos de Berinto, que alaba sin tasa (*Comedia Thebayda*, págs. 104, 256), y encarece sus razones en prosa con hipérbole sacroprofana (pág. 124). Quizá apunte a este desatino la *Comedia Selvagia*, págs. 137 y 139, donde Dolosina elogia el canto de Selvago en términos de beatitud celeste. Ferreira de Vasconcelos y Lope acogen tal hipertrofiado estetismo, bien que se esfuerzan en paliarlo realísticamente. De todos los mediadores de la *Comédia Eufrosina*, es Cariófilo quien se muestra apasionado de poesía y preceptiva literaria (págs. 12 y sigs., 173 y sigs., 185 y sigs.), lo que se justifica dentro de la obra por su condición de mozo de Palacio, avezado al solaz cortesano de música y trovas, pero además, en tanto que confidente y mentor del héroe, Cariófilo hereda el papel del criado, el cual, desde el acto I de *La Celestina*, sorprende con su erudición al lector moderno. Por su parte, Silvia de Sousa alaba a su primo de *muyto discreto, trouador, musico* (pág. 161), encarece sus coplas y hasta entona alguna (págs. 256 y sigs.), pero en contraste con Celestina, Silvia es de veras aficionada a versos y música (cf. págs. 236 y sig.), y en ella el elogio del galán poeta es sincero, como su mediación toda es desinteresada. Gerarda reúne el elogio de los méritos literarios

del parroquiano para halagar a la amada docta —heredado de *La Celestina*— y la preocupación literaria privada —heredada de las imitaciones de *La Celestina*. Por una parte, insiste mucho más que Celestina en la cultura y talento poético de don Bela (II, 4 y 5), ya que Dorotea “es muerta por hemistiquios” (II, 1), y ya que se propone desbancar a don Fernando, poeta profesional, a quien por eso mismo desacredita (V, 10), sin dejar de zaherir a la vez (como *La Lena*, 404b) las rebuscadas sutilezas del indiano y la vanidad literaria de Dorotea. Y por la otra parte, ella misma se muestra atenta a peculiaridades de léxico (I, 7; III, 3) y de estilo (II, 5), y conocedora de la poesía española (I, 1, 7; II, 4; V, 6). Claro es que Lope advierte la inverosimilitud de estos conocimientos, y se anticipa a la crítica insinuando por boca de la misma Gerarda lo pegadizo y disparatado de su saber (II, 4 y 6).

SITUACIONES AISLADAS

En las imitaciones de *La Celestina*, el remedo de las situaciones aisladas está en proporción inversa al mérito de cada obra: inexistente en *La Dorotea*, fugacísimo en la *Comedia Eufrosina*,⁴⁰ es bastante frecuente en las demás. En conjunto, las situaciones están escogidas por su efecto escénico, y para aumentarlo no es raro que sacrifiquen la concatenación del drama y la lógica de los caracteres. Así, las imitaciones suelen amplificar la presentación que Sempronio hace de Celestina (I, 57 y sig.) con la tirada de Pármeneo (I, 65 y sigs.), lo que perjudica la caracterización de los dos sirvientes, y no siempre sitúan al comienzo el entremés de Celestina, Elicia, Crito y Sempronio (I, 59 y sigs.), sin echar de ver que dicho episodio fija de entrada la relación mutua de los caracteres. Véanse algunos ejemplos significativos.

A solas con Pármeneo, Celestina hace gran caudal de la amistad con sus padres (I, 98 y sigs.): los detalles pintorescos de esa amistad reaparecen en la *Segunda Celestina*, págs. 142 y 181, y en la *Tragedia Policiana*, págs. 9ab y 17a, o bien ociosos, pues se dirigen a quienes ya son cómplices de la alcahueta, o bien desatinados, pues trasladan al mancebo noble la grosera familiaridad entre la vieja y el pillete. Celestina da cuenta de su embajada ante la impaciencia de Calisto, la admiración de Sempronio y la animosidad de Pármeneo (VI, 203 y sigs.): esta situación, reflejada varias veces en las imitaciones, se presenta desgajada de la acción (recuérdese que por frustrar aquí Pármeneo el regalo de manto y saya, Calisto entrega al día siguiente la fatal cadena, XI, 71 y sig.) y no refleja el juego complejo de los cuatro caracteres, admirablemente conducido en el original.

⁴⁰ La única situación reflejada es la del acto VI del original, en que Celestina cuenta su embajada al enamorado. Como Celestina, antes de narrar su intervención, Silvia encarece lo mucho que le debe el galán, y éste formula en consecuencia una promesa rumbosa (pág. 267). Al referir Silvia el enojo de su señora, Zelótipo pregunta, como Calisto, si es ésa la buena nueva (pág. 268); cuando escucha el final del relato, no muestra menos exaltación que Calisto, pero la anécdota de Filipo con que expresa su júbilo no deriva de la primera sino de la *Segunda Celestina*, pág. 508.

Celestina se retira de la casa de Calisto acompañada de Pármeno, le reprocha su ingratitud, infama en la conversación a su madre y acaba por ofrecerle la posesión de Areúsa (VII, 229 y sigs.): la primera situación ha sido imitada en la *Comedia Thebayda*, págs. 305 y sigs., y en la *Florinea*, págs. 218 y sigs., que muestran a las terceras ofreciéndose a los pajes, de quienes están enamoradas; es decir, en un lance enteramente pegadizo y sin repercusión en la trama. La *Segunda Celestina*, págs. 206 y sigs. y 409 y sigs., imita dos veces la conversación sin tener en cuenta su motivación ni su efecto, ya que evoca las andanzas de su comadre en charlas incidentales, que no tienen el menor eco en el drama. En la *Tragedia Policiana*, 17b y sigs., Claudina se esfuerza por atraerse a Solino, el sirviente que la acompaña, aunque Solino, a diferencia de Pármeno, lejos de serle hostil, es quien le ha traído el negocio. En el coloquio, Solino recuerda la malaventura de la picota (no por venganza, sino por temor a que se repita) y, aunque tiene gracia relatar los hechos contados en el original por Celestina, desde el punto de vista de su comadre, sobre ser superfluo, el relato coloca a la tercera en inferioridad ante su interlocutor.

El convite en casa de Celestina (IX, 27 y sigs.) reaparece repetidamente en la *Segunda Celestina*, págs. 128 y sigs., 331 y sigs., 399 y sigs., la *Selvagia*, 228 y sigs., 243 y sigs., y la *Florinea*, 183a y sigs. Pero si en el original esta escena constituye una pintura caracterizadora de los personajes bajos —en la que se apoyó el “interpolador” para enlazarlos con los altos, motivando el desenlace en el carácter de Elicia y de Areúsa, allí esbozado—, las imitaciones lo convierten en un cuadro “de género”, lleno de personajes desdibujados, y sin ligazón con el drama, como lo abona el que pueda repetirse dentro de una misma obra o colocarse al final, concluida ya la misión de la medianera (*Comedia Selvagia*). La *Dorotea*, II, 6, reelabora la escena con su habitual gracejo, pero no entra en comparación con el modelo en cuanto al juego dramático, las encontradas miras, el dibujo de caracteres: la cena en casa de Teodora, reducida a solas mujeres, nada añade al personaje de la protagonista, ni al de su madre ni al de su criada, y se limita a perfilar la caricatura de la medianera, muy lejos de la total simpatía artística con que la enfocó Rojas cuando la muestra al vaivén de la borrachera, ya presidiendo a la francachela, ya añorando patéticamente su gloria pasada.

En su última aparición, Celestina disputa con los criados y muere a sus manos (XII, 101 y sigs.). Varias veces han reproducido esta escena la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 105 y sig., 164 y sigs., 226 y sigs., y la *Comedia Florinea*, 219a y sig., 291 y sigs.: el rufián o el criado cómplice reclaman parte de la ganancia o sencillamente piden dinero o prendas a la tercera con intercambio de injurias y bofetadas. Evidentemente aquí, como al reflejar el convite del acto IX, los imitadores se deleitan en la novedad de retratar la vida del hampa, pero fracasan en la articulación dramática del retrato, sobre todo cuando aspiran al desenlace trágico. Así, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, el rufián y el sirviente que han planeado en frío el robo de Elicia-Celestina (págs. 160 y sigs., 166, 223 y sig.), entran a despojarla; al oír sus gritos, el uno azuzado por el otro, la cose a puñaladas y de paso mata a una sobrina; al fin, ambos caen en poder de la justicia (254 y sigs.): las versiones cómicas

anteriores de la misma escena amortiguan el efecto de la versión seria, y el robo premeditado y totalmente inconexo de la acción principal no puede compararse con el empuje espontáneo de los hechos en el original, que además surgen como consecuencia rigurosa de la relación entre Celestina y los criados en los actos previos. Las imitaciones, pues, calcan ciertas escenas aisladas por lo eficaz de la situación o lo pintoresco del ambiente, sin asir su esencia dramática: el diseño dinámico de los caracteres y la conexión orgánica con el argumento.

ARTE DE SEDUCCIÓN

Las imitaciones, prendadas de la palabra de Celestina, han desatendido su inteligencia y don de acción, y aunque abundan más que el original en monólogos y frases declarativas al modo de la comedia romana, la tercera ni medita sobre su estrategia (Valera en la *Comedia Selvagia*, pág. 85, es excepcional) ni emprende operaciones comparables en su complejidad a la seducción de Areúsa para atraer a Pármeno y evitar que éste malogre la negociación principal. La Segunda Celestina no sólo no planea la acción sino que hasta para las precauciones que toma para sí consulta a sus cómplices, se muestra necesitada del amparo y consejo de su parroquiano, quien reprende por su falta de tino a la mediadora a cuya discreción confía sus amores (págs. 73 y sig., 263, 266, 269). Ni la misma *Dorotea* va más lejos pues, ante la animosidad del sirviente, Gerarda advierte que debe atraerle, pero de hecho no hace más que gracejear, sin conato de vencer su resistencia (II, 1; III, 3; V, 2).

En cambio, la enumeración y representación de las técnicas auxiliares de la mediadora agradaron porque permitían multiplicar los toques pintorescos y daban pie a la sátira de costumbres. Por lo general, la vieja se abre entrada en casa de la doncella so pretexto de vender fruslerías (*Coplas de las comadres*, 83; *Comedia Tidea*, vs. 432 y 1289 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 80 y sigs., 85 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 22a; *La Lena*, 390b y 410a; *El encanto es la hermosura*, I, 3 y 6). Otros medios para introducirse son la supuesta ciencia médica (*Segunda Celestina*, págs. 216 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 23a y sig.) y la devoción (*Segunda Celestina*, 98, 223 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 86 y sigs.). Para lograr su empresa, emplean por una parte hechicerías y por la otra su conocimiento de la psicología de los enamorados o de las mujeres: con su habitual ironía, la *Comedia Selvagia*, págs. 77 y sigs., 85, muestra al ama Valera conjeturando merced a su perspicacia nada sobrenatural la cuita de Isabela y aconsejándola con sentido común, mientras se finge hechicera en provecho propio.

En las imitaciones, la inteligencia creadora de la tercera no se sirve del azar como de punto de partida para nuevas trazas, y suele reducirse a fabricar mentiras chistosas para salvar lances apurados (*Auto de Traso*; *La Lena*, 410b; *La Dorotea*, II, 4 y 6; V, 7; *El encanto es la hermosura*, II, 10 y 18; III, 1) o para captarse la benevolencia del interlocutor (*La Lena*, 394b y 400ab; cf.

401a):⁴¹ esto es, los autores conciben a la tercera como figura de regocijo y no, según había hecho Rojas, como al personaje más inteligente del drama y, por consiguiente, adaptando sin cesar sus planes a la fluida realidad. Por eso mismo, también perdieron de vista la acomodación estilística de Celestina, reflejo de su elasticidad intelectual. En cada imitación, la alcahueta se ciñe a un tenor uniforme de estilo, retórico y pedante al extremo en la *Comedia Thebayda*; pedante y chabacano en la *Segunda Celestina*, ampuloso en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y en la *Tragedia Policiana*, apicarado en *La Lena*. Aun Gerarda gasta con todos los personajes y en todas las situaciones la misma (deliciosa) mixtura de humorismo literario-lingüístico, tráfico indecente, donaire interesado, refranes a granel, visión satírica del mundo y devoción ortodoxa y sincera.

Una de las más significativas diferencias entre la *Tragicomedia* y sus derivados consiste en que, si bien el personaje de Celestina se sobrepuso a los protagonistas por sentirse la "perfetísima en todo cuanto pertenece a una fina alcahueta" (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*), los imitadores desatendieron cabalmente lo esencial de ese oficio. Pues por una parte les cegó la novedad de *La Celestina* en la concepción de los personajes bajos (recuérdese que Juan de Valdés aprueba a Celestina, Sempronio y Pármeno, es menos entusiasta de Calisto y condena a Melibea), y conforme a ello se apasionaron por representar la realidad sórdida en desmedro de otros aspectos. Y por la otra no lograron desasirse del peso de la tradición literaria, aunque Rojas lo había desechado en muy gran medida. Por eso, la mayoría de las imitaciones reintroduce la carta amorosa,⁴² y vuelve a erigir al criado en conductor de la intriga, minando así la función dramática de la alcahueta.

Pero aun en el exiguo terreno que dejan las imitaciones a las artes de seducción de la tercera, las fallas pululan. La *Segunda Celestina*, por ejemplo, embauca con su mentida devoción a Polandria y a su madre, pero no a la discreta criada Poncia, cuya estrategia es la que prevalece, hasta convertir a la medianera que blasona de sus canas y de su arteria en honestísima casamentera, como ya advirtió con burla su colega de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pág. 80. En esta imitación, págs. 90 y sigs., la primera entrevista (basada en la *Segunda Celestina*, págs. 224 y 313), supera en mucho a su fuente, pero la segunda, que debería consumir el proceso de la seducción no hace sino anularlo, pues sólo como obra de hechicería puede entenderse el súbito asentimiento de la recatada Roselia (págs. 179 y sigs.). El comodín de la magia funciona también en la *Tragedia Policiana*, págs. 23b y sig., 35a y sigs.), tan servil a *La*

⁴¹ En *La Lozana andaluza*, la mentira es tan inoportuna y desatinada como la obscenidad. No es nada clara la intención de los muchos pasajes en que las palabras de la Lozana contradicen lo narrado por el autor (mamotretos V, XI, XII, XIV, etc.): ¿son mentiras —la mayor parte ociosas— de ella, distracciones del autor o modo torpe de completar lo narrado?

⁴² La no despreciable *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pág. 156, muestra el arraigo de esta convención literaria, pues Elicia-Celestina, que alardea verbosamente de su maestría (págs. 103 y sigs.), pierde confianza ante un primer fracaso, y recomienda al enamorado escribir una carta como medio de persuasión más poderoso que sus propias artes.

Celestina en la letra como alejada en el espíritu. En la *Comedia Florinea* el amor de la heroína comienza con la carta hechizada (págs. 210a y sigs.) y avanza merced al concierto de su criada con el criado del galán (págs. 228a, 232b y sigs., 240 y sigs.), esto es, merced a una tercería que no es la de la tercera Marcelia. Aun limitada por la carta, el hechizo y los servicios de los criados, resalta la pobre actuación de Marcelia, pues varias veces y sin éxito alguno recomienda a Belisea que se entregue a Floriano (págs. 239a, 280b, 302a y sigs.), acabando por admirar la fortaleza de la doncella o, en otros términos, por admitir su propio fracaso.

La *Comedia Selvagia* ha eludido la seducción, ya que Isabela está enamorada desde el comienzo, pero parodia la escena en que la tercera luce su arte persuasivo; el largo exordio edificante de Dolosina despierta el recelo de su víctima y cuando, sin percatarse de la verdadera situación, la vieja se declara y entrega la carta, expía su necedad a almohadillazos de ama y criada (págs. 156 y sigs.). Villegas Selvago se ensaña regocijadamente con su caricaturesca alcahueta: a través de su disfraz, todos la reconocen (págs. 174, 176); apabullada por la paliza, se pasma ante el despejo y la virtud de la no excesivamente virtuosa Isabela (pág. 176: es curioso que idéntico percance acontezca a la vieja Briana en la *Comedia Pródiga*, V, impresa el mismo año de 1554 que la *Selvagia*), y recibe sin chistar la reprimenda de su colega (pág. 179). Lena, a pesar de dar nombre a la comedia, se reduce a enredar al bachiller Inocencio; sus artes de seducción son innecesarias; las dos damas pretendidas están tan inflamadas como sus galanes, y éstos se guardan de la vieja y no le confían todos los hilos de la intriga (pág. 412a).

Desde el punto de vista de la seducción, muy episódico es el aporte de Gerarda a *La Dorotea*: en rigor, su persuasión endereza más a Teodora que a su hija (I, 1 y 7; IV, 5). La pluma desengañada de Lope muestra sin amargura cómo Dorotea —víctima nominal de la tercera corruptora, que hace a su madre y a Gerarda responsables de su infidelidad, I, 5, y IV, 1— comienza la relación con don Bela un poco por despecho hacia don Fernando (II, 3) y un mucho por las larguezas y buenas palabras del indiano (II, 5). En escena, todo el esfuerzo de Gerarda tiende a que Dorotea favorezca con sus conceptos a don Bela, y éste a aquélla con sus presentes (II, 5), pero al ver melancólico a su empleador, Gerarda invierte cómicamente la situación y aplica su labia a persuadir a don Bela que Dorotea le ama (V, 2).

Frente a la mayor parte de las imitaciones, que estropean o eliminan el proceso de seducción, la *Comedia Eufrosina* lo recrea con acierto y originalidad, y, aunque con menos variedad individualizadora que el original, también lo brinda más de una vez, ya que Zelótipo ha de comenzar por persuadir a Silvia de Sousa a que medie ante Eufrosina, y luego a que le entregue su carta. La seducción de tercera y amada procede, además, paralelamente —dos largas conversaciones entre Zelótipo y Silvia y un monólogo de Silvia; dos largas conversaciones entre Silvia y Eufrosina y un monólogo de Eufrosina—, lo que no desentona del esquematismo cómico de la obra. Zelótipo pica la curiosidad de su prima, y sólo la satisface después de muchas súplicas y promesa de ayuda (que Silvia adelanta impulsivamente, como Melibea: págs. 124 y sigs. = *Ce-*

lestina, IV, 172 y sigs.), y luego se vale de esos manejos, amén de quejas y amenazas de meterse ermitaño, para plegarla a su servicio. Silvia es demasiado sagaz para tomar a lo trágico tales extremos, pero acepta la tercería evidentemente no por codicia ni perversidad, sino por travesura y ligereza juvenil, más fuerte que la gratitud a sus señores (págs. 121 y 161), que su despecho por no ser la elegida de su primo (pág. 234), que su conveniencia y temor (pág. 236). En la entrevista siguiente (págs. 200 y sigs.), no puede disimular su risueño interés en la intriga, e incita a Zelótipo a explayarse, nombrando a Eufrosina y fingiendo tomarlo todo a broma. A las demostraciones elegíacas de su primo, Silvia revela los pasos que ha dado por él y, aunque se resiste, asustada de veras, a entregar la carta y amenaza quemarla, no deja de chancearse de la melancolía del enamorado y le despide con una promesa consoladora.

Ante Eufrosina, Silvia remeda hábilmente la estrategia de su primo (págs. 162 y sigs.): excita su curiosidad⁴³ y, después de hacerse rogar y bajo juramento de guardar secreto, da a conocer la pasión de Zelótipo. Al ver airada a Eufrosina, le recomienda, como antes al enamorado, olvidarlo todo, lo que produce el calculado efecto contrario. A la zaga de Zelótipo, Silvia se queja de que, después de forzarla a hablar, Eufrosina la quiere privar de las visitas de su primo, y simula parar la conversación, lo que enardece a su interlocutora. Luego de justificar con la señalada lisonja la audacia amorosa de Zelótipo (págs. 169 y sig.), alardea de su reserva y la de su primo, pues Eufrosina le recomienda no enterar a éste de que ella conoce su amor —recomendación que Silvia se apresura a transmitir en la segunda entrevista. Las dos jóvenes vuelven a estar juntas en la breve escena en que Eufrosina burla de Zelótipo, a quien ve entrar, y encarga a su compañera que la visita no llegue a oídos de su padre, mientras Silvia reconoce alborozada los primeros síntomas de amor (págs. 197 y sigs.). Después de que Zelótipo le deja la carta (págs. 200 y sigs.), reaparece Silvia en un soliloquio muy revelador de su carácter (págs. 234 y sigs.), dividida entre rencor, alarma y compasión sincera por el ambicioso amor de su primo. Enumera con delicado diagnóstico las señas de enamorada de Eufrosina, y decide no inclinarse a ninguna de las dos partes. Pero, con verdad psicológica que recuerda la actuación de Pármeneo en *La Celestina*, II y VI, contradice acto seguido su juiciosa determinación, y se empeña con todo brío en promover los amores de su primo. En la escena inmediata (págs. 238 y sigs.), las dos jóvenes labran y charlan, y Silvia se confirma en su sospecha al oír a su amiga predicar en vena ascética. De improviso, Eufrosina le toma la carta de Zelótipo (que, por lo visto, Silvia ni ha quemado ni guardado, sino puesto en lugar visible para tentar a la enamorada). Eufrosina la lee, ríe de ella y pre-

⁴³ Silvia ha heredado, aunque en proporción modesta, el don de improvisación de Celestina, que apoya con una táctica peculiar: el manejo de la negación incitadora (págs. 166, 247, 250). Cuando refiere a Eufrosina la conversación de Zelótipo, agrega para provocarla que su enamorado la juzga fría (pág. 161), y también (pág. 165) que le ha rogado no declarar su amor: mentira manifiesta que circunda al galán con el halo trovadoresco del amante mártir de su secreto. Cuando Eufrosina pregunta qué excusa halla a la osadía de Zelótipo, Silvia enumera las perfecciones de su interlocutora y confiesa, con diestra lisonja, que no ha podido responder a tan irrefutable argumento (págs. 169 y sig.).

gunta de quién es, pensando o pretendiendo pensar que está destinada a Silvia; ésta responde quejándose de que Eufrosina “ya está con sus demasías (*sobegiddões*) como el otro día”. La alusión al coloquio en que Eufrosina “forzó” a Silvia a comunicarle el amor de Zelótipo insinúa a las claras de quién y para quién es la carta; Eufrosina ordena entonces quemarla; toma su decisión en ausencia de Silvia y a su vuelta confiesa su amor. Aquí es más delicado y firme que nunca el trazado del personaje, pues Silvia muestra espanto (no insincero, a la vista de su soliloquio) y trata de disuadir a Eufrosina sin dejar de abogar por su primo en toda coyuntura (págs. 251 y sigs.). Así, alternando ponderaciones y disuaciones, induce a Eufrosina a conceder la primera cita. A esta crisis sigue una escena de distensión en la cual las dos muchachas cantan, admiran la naturaleza y comentan con graciosa desenvoltura cuanto ven desde el terrado, pero Silvia no olvida su cometido, pues ensalzando el talento musical de Zelótipo y cantando sus trovas mantiene siempre presente su recuerdo. Es Silvia parangón de la tercera honesta que inicia la Belisa de *Arnalte e Lucenda*, mientras por su situación social y su despejo recuerda a la criada Poncia en la *Segunda Celestina*. Pero su individualización psicológica y ética está matizada con muy superior riqueza, dentro de una concepción de la medianera fuertemente simplificada y sin tensión trágica.⁴⁴

En conjunto, puede afirmarse que en las llamadas continuaciones de *La Celestina* la imitación del personaje que más llamó la atención del público es inesencial y frívola, pues repara más en los pintorescos accesorios que en el papel dramático de la tercera. Los más felices imitadores eluden el problema (Lope) o lo escamotean, disociando entre varios personajes los aspectos concebidos en el original con firme unidad (Ferreira de Vasconcelos). Parecería que ningún dramaturgo de la Edad Moderna —ni siquiera Lope, ni siquiera

⁴⁴ Cariófilo y Filotimo asumen otros aspectos celestinescos. Aquél, ufano de su experiencia amorosa y conocimiento de psicología femenina, es quien discurre planes y recomienda técnicas: ganar los buenos oficios de Silvia (págs. 33 y sigs., 39 y sig.), escribir la obligada carta (183 y sigs.) y usar “remedios acumulativos”, esto es, valerse al mismo tiempo de una criada de Eufrosina con quien anda en amores (pág. 230). Más tarde, enterado de la boda inminente de Eufrosina, Cariófilo trata de desenamorar a su amigo, pero viéndole firme, le induce a ganar de mano al padre de Eufrosina (págs. 318 y sigs.), lo que precipita el desenlace. Filotimo, el medianero virtuoso, es el único de la comedia que hereda la elocuencia desplegada por Celestina en los actos I, IV y VII. Con discursos apoyados en premisas edificantes y cuajados de autoridades religiosas y filosóficas, Filotimo va derribando una a una las objeciones de Dom Carlos, hasta imponerle su deseo de reconciliación (págs. 345 y sigs.). Es muy probable que las razones de Filotimo —el anteponer el Evangelio al código del honor, la familia a la sociedad, la norma individual a la colectiva— sean opiniones auténticas del autor. Sin embargo, el personaje no es su mero portavoz, y lo que le da vida es precisamente el resabio, menos austero, del arquetipo: su arte de persuasión, que es por fuera toda devoción evangélica y moralizante, y por dentro no carece de disimulo y humorismo. Pues sabemos por un criado que el padre de Zelótipo ha tratado largamente con Filotimo de la situación de su hijo y le ha escogido como mediador ante Dom Carlos (pág. 344), pero platicando con éste, Filotimo finge completa ignorancia de lo acaecido, pues al ocultar su relación con la otra parte puede persuadir mejor al ofendido padre de que sólo le guía la amistad hacia él. Y si es verdad que su elocuencia está encaminada a un fin virtuoso, no lo es menos que Filotimo asume cierta actitud profesional cuando en risueño aparte (pág. 357) marca las etapas que va cumpliendo su edificante dialéctica.

Shakespeare— poseía la simpatía artística, libre de todo prejuicio, que campea en la obra de Rojas. Por esa total simpatía, una zurcidora de voluntades, diestra en mil ínfimos menesteres y presa de no menos vicios y flaquezas, puede recibir el enfoque trágico reservado, aun siglos después, para los grandes de la tierra.

ADAPTACIONES

En el *Interlude of Calisto and Melibæa*, ya no drama del loco amor sino “moralidad” de la doncella virtuosamente educada, la alcahueta queda reducida a mero instrumento de la frustrada seducción. Persisten sus características (codicia, devoción amoral, ebriedad) como notas consabidas del tipo que, por eso mismo, no es necesario mostrar en vivo; así, aunque Pármeno y Melibea la califican repetidamente de bruja, se ha suprimido el conjuro y toda alusión a brujerías o tratos con el diablo. Su caracterización y artes están muy estropeadas por la técnica del adaptador, que prefiere enunciar y narrar antes que representar, y aspira a un ritmo mucho más rápido que el original. De ahí que el entremés de Crito —el trozo de mayor eficacia escénica del “antiguo auctor”— está convertido en una narración que Celestina recita glosando laboriosamente cada jugada. Las omisiones (de la gratitud de Celestina y buena voluntad de Sempronio, al dirigirse ambos a casa de Calisto, de las bellas frases para agradecer las cien monedas, sustituidas por una breve promesa formal, del conjuro, del monólogo del acto IV, tan revelador de su sentido de honra profesional, del diálogo con Lucrecia y con Alisa, muestra de su ductilidad ante diversos interlocutores) despojan a la tercera de muchas fases de su carácter. Como queda señalado al tratar del diálogo, es el recorte de las réplicas, la rectificación de los sinuosos coloquios lo que más perjudica la representación de la habilidad persuasiva de Celestina y del viraje de alma de sus adversarios. Los diálogos con Pármeno y con Melibea, que el adaptador mantuvo, subrayan las desventajas de su ideal de rapidez y concisión, que en rigor contradice el planteo artístico de *La Celestina*: el elogio de Calisto, por ejemplo, sabiamente diferido en el original (IV, 182 y sigs.), se acopla aquí de inmediato al pedido de la oración, y, lo que es de veras chusco, enfadado por el lento desarrollo de la ofensiva de Celestina (I, 93 y sigs.), el adaptador le asigna una franca propuesta de alianza con Pármeno y una invitación de cantar a dúo con el mozo (¿eco de la escena VIII de la *Philogenia*?), en lugar de acomodarse a su instrucción escolástica, parafraseando las conclusiones del Tostado.

También en la adaptación inglesa de 1707, Celestina exhibe las características de su tipo (codicia, devoción inmoral, lascivia, ebriedad) pero, aun cuando los adaptadores agregan material, todo está más enunciado que dramáticamente actualizado. Así, los adaptadores mantienen el orgullo profesional de Celestina como paradoja cómica, que subrayan con toques grotescos de su cosecha (pág. 11: enumeración de su aristocrática clientela; pág. 24: comparación con Carlos V), pero no lo conciben como resorte de acción y por eso han omitido los pasajes en que Celestina hace alarde de valor frente al pusilánime

Sempronio (III, 140), arrostra el peligro de muerte por cumplir su palabra (IV, 154 y sigs.), y en el júbilo del triunfo deja entrever al cómplice la intención de defraudarle (V, 196 y sigs.). Por mucho que se pondere la destreza de la tercera, nunca la vemos absorbida en su quehacer; hasta en los mayores apuros, un rincón de su mente está siempre libre para juzgar humorísticamente la situación (cf. pág. 69, su chiste ante Melibea desmayada). La urgencia de remediar el *so little Wit* del original explica la proyección incompleta del personaje y la predilección por lo escabroso: el entremés de Crito, por ejemplo, es aquí más largo que la conversación previa entre Calisto y Sempronio; en lugar de “tocar en lo vivo” a Melibea nombrando la flor que remediará su llaga (X, 63), Celestina particulariza lúbricamente el placer de los amantes (pág. 69); en las situaciones originales mantenidas, aun abreviándolas, se agregan desvergüenzas y equivoquillos.

La Celestina de esta adaptación, aparte violar la decencia mucho más que su modelo, es más dura y cínica: reduce su devoción a deliberada hipocresía, burla en alta voz de la virtud (págs. 11 y 70), se propone dejar en la miseria a Calisto (pág. 12: cf. contraste con el original, IX, 38, donde Celestina excusa el saqueo so pretexto de que apenas perjudica a Calisto). Tales enunciados de mala vida y malos propósitos no parecen emanar aquí de torpeza técnica, antes bien de una simplificación racionalista de la realidad, que es el polo opuesto de la visión de la *Tragicomedia*. En la adaptación de 1707, Celestina se formula a sí misma y a los demás sus intenciones y situaciones en términos muy claros y esquemáticos: véanse, por ejemplo, las objetivas apreciaciones acerca de su propia codicia (págs. 14, 15, 19 y, sobre todo, 39, en que corta la elocuencia de Calisto con estas palabras: *No raptures, my Lord; I am a Woman of Business*, impensables en la medianera castellana y su vital adaptación a cada interlocutor), o los escuetos planteos de su relación con Pármeno (pág. 15) y con Sempronio (pág. 38). Pero, como queda dicho, las formulaciones netas son del todo inadecuadas para albergar la insinuación, la evasiva, la duda, el vaivén y la transición afectiva en los coloquios en que la tercera ha de ejercer su dominio sobre las almas. Esta Celestina de inteligencia geométrica es, en efecto, de estatura mucho más pequeña que aquella Celestina de inteligencia creadora y flexible. Verdad es que algunos de sus contrincantes han cambiado —Calisto es menos soñador, Pármeno menos juvenil—, pero aun allí donde la posición del adversario no se refuerza, y es el caso de Melibea, los adaptadores debieron apuntalar con lo sobrenatural las deficiencias de la seductora: de ahí que abultaran la intervención de la magia, realizando con toda su retórica la escena del conjuro, y artibuyeran a Celestina la venta de su alma al diablo,⁴⁵ operación

⁴⁵ Pág. 25: *By these dread Sacrifices I conjure thee: / The Blood of the detested Bird of Night, / These Crimson Characters with which I sign'd / The Lasting League between my Soul and thee... / Do this, and I'm at thy Command for ever, / Wo soon among thy Slaves shall be enroll'd / A Dweller with the Fiends in endless Woe...* Ya queda dicho que en el original Celestina no adopta la postura de bruja que adora al demonio o le ha hecho carta de su alma, sino la de la hechicera antigua (sugerida por su fuente, el *Laberinto*, cs. 241 y sigs.) que, por la fuerza de su magia, obliga al “triste Plutón” a servirla. Con la frase: “Y esto hecho, pide e demanda de mí a tu voluntad” (III, 151), única en que

que, por otra parte, supone firme creencia, y no la hipocresía intelectualista con que la sustituyeron.

Miranda Carnero acata, como siempre, la concepción del personaje en la *Tragicomedia* pero, al suprimir con miras a mayor rapidez, cuanto no sea indispensable al hilo de la acción, la despoja de muchos aspectos del carácter y motivaciones de conducta. Elimina, por ejemplo, el entremés de Crito y el segundo encuentro con Alisa, perdiendo así dos notables pinturas de Celestina en ejercicio de su don de improvisación. El recorte o supresión de muchos parlamentos mutila la presentación de su eficacia persuasiva: así, Miranda Carnero desecha la alabanza de la amistad en amores (I, 106 y sig.), que la vieja tiende a Pármeno como primer cebo y que ha de sellar la traición del mozo (VIII, 9 y sigs.). La digresión sobre el vino (IV, 173 y sig.) ha quedado fuera, y con ella la flaqueza de la vieja, incapaz de resistir a su vicio, y su inteligencia, al conectar la importuna tirada con el objeto de su mensaje. Con la eliminación de todo el acto V se pierde el mejor despliegue del orgullo profesional de Celestina, de su codicia y mala fe, así como la incubación del antagonismo de Sempronio. El deseo de adecentar y abreviar la palabra de la alcahueta converge en una uniformidad de lenguaje que borra la acomodación estilística del original. La adaptación de Achard no empobrece el retrato de Celestina; lo altera en forma instructiva para apreciar el modelo. Por afición a la tramoya efectista y también para subsanar fácilmente la motivación no impecable de la *Tragicomedia*, está muy acentuado el papel de la hechicería, multiplicándose las invocaciones al diablo (págs. 103, 168) y operaciones mágicas (págs. 105, 119, 161), al extremo de que el soliloquio del acto V (= Achard, págs. 115 y sig.) conserva todas las alusiones a la brujería y descarta todas las expresiones de orgullo profesional. Como en la adaptación inglesa de 1707, el realce de lo sobrenatural corre parejas con una nota psicológica nueva: el cinismo con que la tercera aprecia complacida las acciones que su conciencia reprueba. En el original, Celestina se atrae a los criados por medio del amor de las mozas, sin necesidad de comentar ni regodearse en tan obvia traza; en la adaptación francesa explica: *Quelle belle combinaison! Je les paie avec des femmes, ça ne coûte rien...* (pág. 80; cf. también págs. 103, 138, 142, 169). A tono con este cinismo, pero muy ajena a su sentido de artesanía y a su concepción no pecaminosa del amor, es la condena moral de su propia vida. Celestina replicaba a las amenazas de Sempronio (XII, 108):

soy vna vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Viuo de mi oficio, como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente.

En la adaptación de Achard, agrega (pág. 226):

Je suis une vieille telle que Dieu l'a créée et telle que le vice des hommes et des femmes l'a faite. Je ne suis pas pire que ceux qui ont besoin de mes services.

Celestina alude al pago con que piensa retribuir la colaboración que exige, Rojas más desecha que insinúa la idea de un pacto diabólico previo, en la que tanto insiste la adaptación inglesa.

Ocasionales traspies revelan una actitud no española: a pesar de multiplicar los actos externos de devoción pintoresca, la Celestina de Achard blasfema repetidamente (págs. 113, 150, 168) y a la vez lleva su puritanismo al grado de escandalizarse de la palabra “placer” en conversación con su pupila Elicia (pág. 121). Un agregado obsceno al elogio del número dos (*Celestina*, VII, 254 = Achard, pág. 139) estropea la matizada acomodación al interlocutor, pues la vieja se permite alguna broma libre con el adolescente Pármeno (I, 95), ninguna con las curtidas mozas: tan complejo y coherente es el retrato de Celestina en la *Tragicomedia*, tan fácil de romper su sabio equilibrio.

De todos los personajes, Celestina es el más fielmente mantenido en la adaptación de José Ricardo Morales, bien que dos directrices del adaptador no han dejado de imprimirle ciertas alteraciones. Es la una el deseo de depurar el texto más en obsequio al gusto que a la moral: de ahí que apenas se vele la escena de amor entre Calisto y Melibea, que halaga el erotismo sentimental de nuestros días, pero se suprima sistemáticamente toda alusión a la industria predilecta de Celestina (VII, 260), y se reemplace el malsonante calificativo de la vieja por un sinónimo más literario. La segunda norma —reducir la *Tragicomedia* a las proporciones corrientes hoy en una obra teatral— no procede a igual paso en toda la adaptación: hasta el acto VI inclusive recorta los largos parlamentos, los ejemplos, las sentencias, pero mantiene intactos todos los argumentos del diálogo (así en los largos coloquios de Celestina con Pármeno en el acto I, con Melibea en el IV, con Calisto en el VI). Pero a partir del acto VII, la abreviación es mucho más enérgica: está suprimida la esgrima entre Pármeno y Celestina (VII, 229 y sigs.), el comentario hostil a ésta de Pármeno y Sempronio (IX, 26 y sig.), la réplica en que con ironía trágica Celestina amonesta a Calisto a gobernarse en la próspera fortuna y alardea de su talento profesional (XI, 74 y sig.), y están reducidos a pocas líneas muchos largos parlamentos esenciales para el despliegue de su personalidad y artes. El afán de abreviar hace estragos precisamente en una de las situaciones más delicadas de la obra, la segunda entrevista con Melibea, hasta el punto de atropellar por momentos la secuencia del diálogo y de hacer desaparecer la intencionada lentitud de Celestina y su repetición del nombre de Calisto, de suerte que, faltando la tensión creciente del original, el desmayo de Melibea a la primera mención de Calisto resulta inesperado y arbitrario. Al presentar por última vez a Celestina, Morales vuelve al ritmo del comienzo, esto es, acorta las réplicas conservando el esqueleto del diálogo. La poda, satisfactoria en principio para el gusto actual, demuestra que la nerviosa volubilidad de Celestina —maniobra fútil para detener a los asesinos, en contraste con el *staccato* final del acto— no es ociosa, antes esencialmente orgánica.

Álvaro Custodio ha reelaborado el personaje con mayor libertad. Su Celestina, como la de los adaptadores ingleses de 1707 y la de Achard, es más dura y cínica que la del original: sirvan de ejemplo los arrumacos con que pondera a Sempronio el amor de la moza que le está engañando, el aparte agregado a las afectuosas palabras con que le recibe o las zalamerías agregadas al aparte en que rechaza los cumplidos de Calisto; su propósito de expoliar a éste valiéndose de su ceguera amorosa; su promesa de remediar el mal aliento de

Lucrecia porque “no hay cosa que más contente a los hombres que el buen olor” (cf. IV, 190: “no hay cosa que peor en la muger parezca”). Además, esta reelaboración de Celestina destaca sistemáticamente uno de sus rasgos de carácter, una de sus actividades profesionales, una de sus actuaciones, y le subordina las restantes. Y no por afán de concisión —ya que hay frases y hasta escenas enteras agregadas—, sino para simplificar y concentrar la multiplicidad y amplitud del modelo. Así, están muy atenuadas las notas de carácter, salvo la codicia, promovida a pasión casi única y único móvil de conducta, y desplegada no tanto dramáticamente, en la acción, sino en una escena agregada *ad hoc*: allí, en debate lírico con Elicia, Celestina exalta el poder del dinero (“¡Oh, qué gozo tan grande es hundir los dedos en aquel oro reluciente! ¿Qué talismán hay como el oro?”, etc.), con estetismo desinteresado, tan ajeno a la Celestina de Rojas como el goce desinteresado en el mal. Análogamente, Custodio se limita a mencionar los oficios de Celestina, como no sea el de medianera, y aun a éste alcanza la esquematización. En efecto: el predominio de la codicia ha desalojado como motivación a la conciencia profesional que, emparentada con el sentido de la honra, daba hondura humana a la alcahueta. La omisión de Alisa y los cortes en los actos I, IV, V y VII han suprimido varias muestras del talento de improvisación, y la antipatía del adaptador a todo resabio erudito ha debilitado la pintura de la acomodación estilística de Celestina: piénsese en la risueña intención del elogio de Calisto (IV, 185 y sigs.: “en franqueza, Alexandre; en esfuerço, Etor”, etc.), en que la vieja se afana por adaptarse a los gustos de la culta Melibea.⁴⁶ Otro tanto sucede con el ejercicio de sus artes, ya que las ofensivas episódicas contra Pármeno y contra Areúsa, además de reducidas en extensión, empequeñecen el papel de la tercera, que ni agota las objeciones del mozo, ni le somete enrostrándole la infamia de su madre y atizando su sensualidad, ni predica a la mochacha su lasciva filosofía y sus interesadas lecciones. La aversión al estilo amplificatorio, quizá más que la necesidad de abreviar, ha empobrecido la persuasión de Melibea en forma semejante a la observada en la adaptación de Morales. En las dos entrevistas, la marcha rectilínea de la conversación y el tiroteo de concisas réplicas priva a la palabra de Celestina de dar la sensación de maniobra envolvente y de sugerir el malentendido deliberado, que es la tónica de ambas escenas, y ha malogrado también aquí la tensión creciente, marcada por la repetición del nombre de Calisto, que estalla en el desmayo. Lo mismo cuadra a la última aparición de Celestina: Custodio ha impreso a toda la escena un ritmo más vivo que el original, borrando así el contraste con la aceleración de las últimas líneas (XII, 110 y sig.) y, más radical que Morales, ha suprimido las angustiosas y prolijas mentiras en

⁴⁶ También sorprende que Celestina desarrolle su plan y descubra su juicio escéptico sobre las doncellas y, por consiguiente, sobre Melibea misma, ante Calisto y no, como en el original (III, 138), ante su pañaguado. Rojas muestra a Celestina aplaudiendo la elección de Calisto (VI, 203: “¡O mi nuevo amador de la muy hermosa Melibea e con mucha razón!”) y destacando la esquividad de las encerradas doncellas y de Melibea en particular (VI, 207 y sig.), para halagar al parroquiano y encarecer sus propios servicios. Quizá el deseo de enterar al público de las tácticas de Celestina decidió a Custodio a sacrificar la acomodación al interlocutor, que el original observa rigurosamente.

que se enreda Celestina, y que tan bien traducen su desesperación y su fracaso.

Escobar y Pérez de la Ossa mantienen fielmente las actuaciones de Celestina, pero el afán de abreviar y de eliminar la amplificación aforística y erudita produce resultados semejantes a los apuntados para Morales y Custodio, esto es, esquematiza el personaje subrayando los rasgos genéricos en detrimento de los toques variados que en la *Tragicomedia* le dan relieve individual. Así, la omisión del primer plan de Celestina (I, 65), abandonado en vista de la largueza de Calisto y la accesibilidad de Melibea (V, 198 y sig.), no deja percibir la flexibilidad intelectual de la medianera, que Rojas contrapone a la estolidez de Sempronio. La supresión de la alabanza de la amistad entre galanes (I, 104 y sigs.) borra un motivo esencial en la ofensiva de la vieja contra Pármeno (cf. VII, 231, también suprimido) y en el funcionamiento de la ironía de situaciones (cf. cap. IX, *La ironía*, pág. 255). La reducción del monólogo del acto IV deja a un lado el vuelo imaginativo con que la alcahueta visualiza su dilema y que realza el coraje de su vocación. En el coloquio con Melibea, la abreviación afecta más los parlamentos de Celestina que los de aquélla, de suerte que la seductora resulta tanto o más lacónica que la seducida. Pérdidas netas de este acto son la eliminación del elogio de Calisto mediante parangones antiguos, el cual, frente a la elocuencia desplegada en la seducción paralela de Areúsa, sugiere tan donosamente la acomodación estilística de la tercerona, así como la del elogio en términos que constituyen una risueña réplica al encarecimiento de la hermosura de Melibea al comienzo de la *Tragicomedia*. El segundo monólogo de Celestina (V, 193 y sigs.) conserva las pocas frases sobre la eficacia de su hechicería, pero no las muchas en que descuella su orgullo profesional; los actos VII y XI pierden los diálogos finales que complementaban la presentación profesional de Celestina detallando oficios no puestos directamente en escena, y entre las reminiscencias del acto IX se han desechado varias que destacaban la preeminencia social y el pujo de honra como móviles primordiales de la medianera. Tanto recorte, en suma, redundará en abultar las artes sobrenaturales del personaje, conforme a una interpretación preconcebida, en merma de su compleja fisonomía humana. El empobrecimiento que la figura más neta experimenta en las adaptaciones al teatro moderno, prueba el íntimo enlace entre la minuciosa caracterización y la peculiar forma dramática y estilística que los autores de la *Tragicomedia* tuvieron el acierto de escoger.

CAPÍTULO XVI

LOS CRIADOS

Nunca se hará bastante hincapié en la originalidad con que *La Celestina* concibe el mundo bajo, el cual está muy lejos de intervenir en función exclusiva de la pareja noble. En la *Tragicomedia* los sirvientes actúan con toda su personalidad, y agregan al drama, complicándolo, sus propios conflictos: Sempronio primero, y luego Celestina, y luego Pármeno secundan a Calisto por *su* interés, no por un vínculo convencional con el protagonista. Además de esta fase, por la que entran en contacto con la biografía de los enamorados, ofrecen muchas otras que no inciden en el argumento de la obra —“los huesos que no tienen virtud”—, pero contribuyen al diseño de estas gentes como personas completas: el pasado de cada uno, sus opiniones, su modo de vida, sus temores, sus amores. El “interpolador” anudó con magistral osadía el destino de Calisto y Melibea al de los aspectos de la vida del sirviente, que no han interesado a los dramaturgos de la Antigüedad ni a los de la Edad Moderna, y que aquí llevan a Sempronio y a Pármeno a reñir con Celestina, e inducen a las pupilas de ésta a vengarse de la alta doncella y del gentilhombre de clara sangre.

A. SEMPRONIO

De todos los servidores de Calisto, Sempronio es quien muestra carácter más rico en notas diversas, como la actitud de predicador misógino (I, 45 y sigs.) y la de fino enamorado (IX, 39); la de cómplice medroso (III, 128 y sigs., XI, 75; XII, 85 y sigs.) y la de violento asesino (XI, 78, y XII, 110 y sig.). La diversidad no emana de haber cambiado la concepción del personaje entre el acto I y los restantes, ni entre el texto primitivo y el interpolado. Está bosquejada ya en el acto I y, a propósito de la divergencia más manifiesta —la oposición entre sus dicerios contra el amor y su fervor de enamorado—, el “antiguo auctor” la resuelve con una sentencia del mismo Sempronio (I, 43): “Haz tú lo que bien digo e no lo que mal hago”. Acertadas palabras, vida desacertada: tal parece la fórmula de este personaje.

EL CONSEJERO

Entre los criados de Calisto, es Sempronio el más viejo, ya que inscribe al amo, de veintitrés años, entre los “moços . . . que no se saben a razón someter” (I, 51 y sig.). Su mayor edad resalta frente a Pármeno: acoge a carcajadas su primera hazaña amorosa (VIII, 14); habla en nombre de los dos con Calisto (XII, 99 y sig.); se enfrenta con Celestina, en tanto que Pármeno le aconseja o le alienta, pero sin tomar la directiva (XII, 101 y sigs.). Sempronio es también el primero en jerarquía: Pármeno aparece junto a Calisto cuando aquél se ausenta (I, 66) o se dispone a ausentarse (II, 119). Y conforme a su edad y jerarquía despliega su papel de consejero, que domina los actos I, II, VI, VIII, XI, y asoma en los actos III, V, XII. Sempronio se explyea con particular vehemencia y erudición en su invectiva contra el amor y las mujeres (I, 42 y sigs.), en su prédica acerca de la liberalidad y la nobleza (II, 113 y sigs.) y prevencciones contra la soledad (II, 115 y sig.), en sus copiosas frases sobre el tiempo que todo lo pone en olvido (III, 129 y sigs.), y en sentenciosas consideraciones sobre los más variados temas.

Pero es una de las básicas ironías de la *Tragicomedia* que el papel de consejero recaiga en el personaje señalado por su cobardía y necedad. Pues esa erudición, esas máximas, esas sentencias son sustancia vieja, lugares comunes mil veces destilados (principalmente por Petrarca, infatigable destilador de vejeces), y no vitalizados por asimilación verdadera, que la *Tragicomedia* subordina a su propósito de marcar el abismo entre las palabras y los hechos del predicador. Sempronio, enamorado de la ramera Elicia, ahueca la voz contra la liviandad y la ruindad femenina para subrayar la grotesca incongruencia de su conducta, recomienda liberalidad para con Celestina porque espera medrar con su ganancia, previene a Calisto contra la soledad porque teme que su locura o muerte impida la comenzada trama, insiste en que el tiempo lo remedia todo porque desea zafarse del peligroso negocio en que se ha empeñado. El predicar abstracto, que tanto discrepa de su condición de criado (ya lo dice Calisto, VIII, 20: “No sé quien te abezó tanta filosofía, Sempronio”), es un hábito mental hondamente arraigado, como lo prueba el hecho de que su pensamiento, tal como se revela por primera vez (I, 37 y sigs.), es una oposición estática de aforismos, en que las alternativas son tan equivalentes que sólo un hecho externo —el llamado de Calisto— corta la vacilación. También lo prueba la escena de violencia del acto XII, 101 y sigs. Sempronio acude receloso, apenas le deja libre el amo, a reclamar su parte en la fatal cadena; espolea su floja cólera con mentiras y bravatas, pero su primera reacción a la negativa de Celestina no es la amenaza ni la fuerza, sino consideraciones generales sobre la avaricia en los viejos y sobre la naturaleza de la codicia, que impacientan a Pármeno: característico del adocenado consejero es este detenerse ante la realidad para comprobar su acuerdo con el repertorio de memorizadas sentencias antes que para intervenir en ella.

EGOÍSMO Y COBARDÍA

Sempronio muestra en su primer soliloquio una nueva variante de egoísmo, no extremo como el de Calisto y el de Celestina, sino más vulgar (o más normal), de huida más que de ataque. No se lanza a un fin netamente apuntado —el amor, en Calisto; la codicia, en Celestina—, sino trata de escapar de todo posible riesgo. Y como su aprensión le brinda uno a uno todos los posibles riesgos, mientras su pasión no es lo bastante intensa para posponerlos, su prédica de consejero, como tanto código moral, se funda al fin en negaciones.

Idéntica raíz tiene su cobardía, que Rojas contrapone al arrojo desatinado de Calisto (XII, 88, y XIX, 198) y al verdadero valor de Celestina, realzado por su cálculo de peligro (IV, 153 y sigs.), y que se expresa en su predilección por el aparte, más frecuente en él que en ningún otro personaje: en aparte —comentarió que no influye en la acción— suele verter su crítica del amor de Calisto y de la codicia de Celestina. De ahí también su agrado en el chiste malévolo, como juego tortuoso de conceptos (I, 44: los ángeles en Sodoma) o de palabras (III, 140: —“¿Sin pluma, fijo?” —“O emplumada, madre...”; XII, 110: “Tú complirás lo que prometiste o complirás oy tus días”).

En muchas ocasiones se pinta su temple asustadizo. Le sobresalta, por ejemplo, la oposición de Pármene (I, 89), que suscita en Celestina todo un plan de ataque, y cuando ella se refiere en términos muy generales al peligro que el amor de Calisto puede traer a los sirvientes (III, 128), interrumpe alarmando: “¿Qué dizes de sirvientes?”, aconseja abandonar la empresa antes de empezarla (a pesar de lo lucrativa que ya se ha mostrado), y se persuade, acumulando argumentos, de que el andar del tiempo cubrirá su retirada. Aunque Celestina trata de darle confianza exponiéndole su plan y alardeando de su experiencia, Sempronio, siempre intranquilo, analiza todas las circunstancias adversas (III, 140) y pasa revista a todas las causas de temor (III, 141). Cuando asiste a la conversación de Calisto y Celestina, mientras Pármene goza con el riesgo de provocar con sus apartes la cólera del amo, tiembla de que los apartes sean oídos y se empeña en hacerle callar (VI, 204, 205, 207; XI, 70, 72, 73). Porque Sempronio teme siempre: al reconocer la mala fe de Celestina, su primer impulso es “huir desta venenosa bíuora” (V, 198); él es quien sospecha una celada tras el sí demasiado rápido de Melibea (XI, 75); quien reprime el bullicio de Pármene con miedo de que le oigan las gentes de Pleberio (XII, 85); quien a los presentimientos de Pármene responde (XII, 85): “Apercíbete: a la primera boz que oyeres, tomar calças de Villadiego”, y confiesa después (XII, 87) un solo temor: el de no poder huir. Su cobardía encuentra interminable el coloquio de Calisto y Melibea (XII, 93), y le induce a apartarse del amo, a quien debe proteger, para escapar más pronto (XII, 94). Las armas no son para él defensa, sino estorbo en la fuga, y reprocha a Pármene la idea de traerlas porque me parecían para huir muy pesadas” (XII, 95): aquí, como después de matar a Celestina (XII, 111), Sempronio es quien da la orden de huida.

Egoísmo y cobardía determinan su conducta con Calisto. Sempronio no

es hipócrita (lo que requiere rara objetividad intelectual): es muy normalmente débil. Amontona sentencias y argumentos tradicionales contra el amor y las mujeres para edificación de su amo, pero al chocar con la voluntad de éste, concentrada en Melibea, consiente en quebrar sus razones para satisfacer aquel irracional deseo. Claro es que en tal vuelco obra el interés propio (I, 59, 64, 65), pero los autores han tenido buen cuidado de que el jubón de brocado, que le da alas, venga después y no antes de su oferta de secundar a Calisto (I, 58), y de que presente a Celestina sin regatear su condena (I, 58 y sigs.: “hechicera astuta, sagaz en quantas maldades ay”). No es tanto, pues, su provecho como el querer más fuerte de Calisto lo que hace cambiar de actitud a Sempronio. Inesperadamente recompensado, se le despierta la codicia y aconseja —es su particular técnica— las medidas que, a la vez de facilitar el cumplimiento de los deseos de Calisto, van enderezadas a su medra personal.

En su difícil relación con Celestina se exterioriza otra vez la debilidad de su carácter. Incapaz de actuar sobre la voluntad de la vieja, Sempronio gusta de engañarse, consolándose de sus desaires y sospechas con la esperanza de que Celestina no dejará de cumplir lo estipulado (bien que la frecuencia con que se lo repite a sí mismo prueba que percibe muy bien la intención de la tercera: V, 196, 197, 198; VI, 206; IX, 27; XI, 78; XII, 101), y así difiere la lucha hasta el último momento. Aunque en ausencia ataca furioso la avaricia de Celestina, en presencia, como amilanado por su personalidad, se escuda tras toda suerte de ambages: en lugar de amenazas de fuerza, recuerda a Celestina su debilidad so capa de conmiseración (XII, 103: “Jamás me mostré poder mucho con los que poco pueden”); en lugar de reclamarle perentoriamente la parte prometida, se vale de largos rodeos quejumbrosos y, ante la disimulada pero firme negativa de su adversaria, responde con exhortaciones a la moderación, sin exigir nada, contentándose con insinuar, mediante el repetido pronombre, la participación en la ganancia: “Dionos las cient monedas, dionos después la cadena” (XII, 104).

NECEDAD

Toda la intervención de Sempronio —mínima y decisiva: ver *La ironía*, pág. 254— en la marcha de la *Tragicomedia* se reduce a introducir a Celestina y a asesinarla. Desde que reaparece en compañía de la alcahueta (I, 66), a ella pasa la dirección de los amores, y Rojas no se cansa de contrastar con la entereza y originalidad de la una la flojedad e inercia del otro. Queda señalada la oposición entre los miedos de Sempronio y el valor reflexivo de Celestina. No es menos terminante la oposición en lo intelectual, que perfila caricaturescamente la falta de inteligencia del consejero, pertrechado en sus máximas y autoridades. Sempronio ha descubierto que puede recomendar a Calisto, como medida práctica, la generosidad que redundará en su provecho, y repite cuatro veces el mismo procedimiento (I, 59 y 93; II, 113 y sig.; XI, 71). Necesita la explicación detallada de los planes de Celestina y, una vez que los penetra, admira tanto su estrategia, que se la aprende para repetirla cuando su autora ya ha adoptado otra distinta (V, 198 y sig., 201). También en lo literario

es significativo su retraso con respecto de Calisto: asido a los tópicos más rancios de la cultura de la Edad Media, desdeña las formas relativamente recientes e innovadoras —la poesía de cancionero, sus extremos sacroprofanos, la ornamentación mitológica—, y desde su anticuado didactismo satiriza o reprende la literatura a la moda, representada por su señor (I, 44; VIII, 18 y sig., 22; XI, 77). Aunque conoce desde el principio la catadura moral de Celestina (I, 58 y sig.) y pronto advierte su desenfrenada codicia (V, 198; VI, 206; IX, 26), la sigue admirando intelectualmente: por eso la defiende de la indignación de Pármeno (VI, 205), descubre su mano en la rapidez con que el compañero ha alcanzado a su Areúsa (VIII, 14 y sig.), elogia a Calisto su habilidad (XI, 70), y confiesa, abrumado ante su superioridad (XI, 73): “En mi alma, todo lo merece e más que le diese. Mucho dize”.

Por supuesto, Celestina tiene bien calado a Sempronio ya que, cuando todavía se le muestra cortés, no resiste al gusto de entenderse con Elicia en sus barbas (III, 142) y aludir al embuste que le armaron antes (I, 60; cf. *Las mochachas*, n. 11); sintiéndose segura de su triunfo, apenas disimula su impaciencia y desdén por los cortos alcances del cómplice (V, 196 y 199). Rojas ha subrayado también el tardo entendimiento del consejero presentándole supeditado al mozo Pármeno: éste es quien viola el retiro en que Calisto querría saborear el relato de Celestina, pues Sempronio, aunque mayor en edad y en jerarquía, se limita a seguirle (VI, 209 y sig.). Es Pármeno quien sugiere cómo cortar la tirada entusiástica del enamorado, y por las palabras de Celestina vemos que Sempronio le ha obedecido (VI, 226 y 228). Asimismo, es Pármeno quien con su risa maliciosa le muestra el porqué de la precipitada partida de Celestina (XI, 77). Por muy atiborrado que esté de autoridades y máximas, cada circunstancia de la sencilla acción encuentra al necio consejero incapaz de comprenderla y resolverla por sí solo, y siempre a merced del amigo o del adversario.

AFECTOS

A la vez, es curioso el calor afectivo de Sempronio, hasta con el amo a quien le liga provecho y no cariño. Por principio ve en el amo la presa: la primera consecuencia de la muerte de Calisto será quedarse a escondidas con alguna prenda buena (I, 38); la dádiva del jubón le aguija a rematar la tercería (I, 58); el convite en casa de Celestina se hace a costa de las provisiones del amo (VIII, 16). Incapaz de los planes detenidos de Celestina, le importa sacar partido inmediato (I, 65; III, 132) y, si manifiesta deseo de satisfacer a Calisto, se apresura a aclarar que no es por lealtad sino por interés (III, 141): “Desseo prouecho; querría que este negocio houiesse buen fin. No porque saliesse mi amo de pena, mas por salir yo de lazeria”; cf. también XI, 77, y XII, 94). Sin embargo, Sempronio formula su egoísmo demasiado empeñosamente para que suene a sincero: “Quédese, no me curo”, declara en el primer monólogo (I, 37), pero lejos de no preocuparse, sigue deliberando largo rato hasta acercarse a la solución contraria: “lo más sano es entrar e sofrirle e consolarle” (I, 39). Aunque al barruntar peligro, se dispone a abandonar todo el negocio (III, 128 y sigs.),

de hecho y pese a sus continuos temores, no lo abandona. Cuando Calisto le colma de elogios, Sempronio, que está trazando el saqueo de la despensa, se vuelve a Pármeno para rechazar con cierto honrado cinismo la inmerecida alabanza (VIII, 22). Como criado, se desquita de su inferioridad juzgando desdenosamente las flaquezas de su señor (I, 53 y sigs.; V, 200; VI, 206; VIII, 17, 18 y sig., 23; IX, 32) pero, en contraste con Pármeno, no le guarda encono. Su bonhomía resalta por el rencor maligno de su compañero, cuando observa humorísticamente la prisa con que come Calisto, mientras Pármeno le llena de violentas maldiciones (VIII, 23). Sempronio aconseja bien a su amo cuando intenta apartarle ascéticamente del amor (a pesar de estar él mismo enamorado), y le aconseja bien cuando, sometido a su voluntad, adopta el papel de servidor complaciente. Por debajo y como a escondidas de sus protestas de egoísmo, demuestra por Calisto cierta elemental adhesión: no sólo en el ya indicado acto I, sino también en el II, 114 y sigs., cuida de su salud, modera su impaciencia (VI, 223; VIII, 20 y sigs.), le hace tomar alimento (VIII, 22), vela por su reputación (XI, 69 y sig.; cf. *Calisto*, n. 15), le incita a tenerse en más (XI, 71) y le envía a reposar (XII, 99). Cuando los dos sirvientes huyen de la ronda (XII, 96), Sempronio pregunta: “¿Si han muerto ya a nuestro amo?”, sin olvidarle en ese momento de terror, mientras Pármeno replica: “No sé, no me digas nada; corre e calla, que el menor cuydado mío es ésse”. En presencia de Pármeno, y como para acreditarse de astuto ante el mozuelo, Sempronio miente a Calisto por primera y única vez, encareciendo el valor y celo de ambos (XII, 99 y sig.).

Otra característica de Sempronio es la lealtad con sus cómplices. Aunque no se le ocultan las temibles cualidades de Celestina, parece sinceramente regocijado de volverla a ver (I, 60); cuando ya sabe que la vieja se propone faltar a su promesa, la alaba y defiende del sarcasmo de Pármeno (VI, 205 y sig.), y todavía señala con admiración su eficacia al recibir las confidencias del novato (VIII, 14 y sig.) y al asistir a su triunfo (XI, 72), que ensalza aun antes de conocerlo (XI, 70). Muy entera es su actitud ante el tornadizo Pármeno: después de que éste promete colaboración (I, 112), Sempronio le impone silencio (VI, 204), condena su desleal malicia (VI, 205 y 207), y en el encuentro siguiente le acoge con explicable hostilidad (VIII, 9 y sigs.). Pármeno murmura de Sempronio a sus espaldas (I, 96, 106; II, 125; VII, 232), mientras Sempronio dirime su rencilla frente a frente, amenazando rigores que no cumple (VIII, 11). Una vez hechas las paces, Sempronio prorrumpe en impulsivo júbilo (VIII, 16), y luego saborea la intimidad comunicando su opinión sincera sobre Celestina (IX, 26 y sigs.). Desde entonces los dos sirvientes se muestran solidarios en el placer, el temor y el interés, pero una vez más es Sempronio, no Pármeno, quien se felicita de las delicias de su amistad y elogia el amigo a Calisto (XII, 87 y 100). Juntos matan a Celestina, bien que Sempronio de hecho, Pármeno azuzándole con sus palabras; juntos huyen, juntos caen malheridos, juntos padecen justicia (XII, 111 y sig.; XIII, 116 y sigs.).

Conmovedora es la relación de Sempronio con su amiga Elicia: ella es la primera razón de su egoísmo y cobardía (I, 37): “Avnque por ál no deseasse vivir sino por ver mi Elicia, me deuría guardar de peligros”; las alabanzas que

le prodiga han llegado a oídos de Calisto (I, 43). Recibe con risa cariñosa sus improperios y pondera apasionadamente los tormentos sufridos en tres días de ausencia (I, 61 y sig.). Como apasionado, es celoso y a la vez confiado, pues se deja prender en las mentiras de vieja y moza (I, 62 y sig.). Cuando Pármene cuenta su aventura con Areúsa, lo único que pica la curiosidad de Sempronio es oír nombrar a la prima de su amada (VIII, 14), y si Pármene quiere ensalzar su flamante conquista, Sempronio le ataja (VIII, 15): “¿Puede ser sino prima de Elicia? No me dirás tanto quanto estotra no tenga más”. Llegado a casa de Celestina para el convite, Sempronio trata de amansar con excusas y ternezas a la irritable moza, a la que es siempre fiel (I, 63), contra las sollicitaciones de Celestina (V, 197, y XII, 107). En contraste con su condición social y con la lubricidad de Celestina y Elicia, Sempronio expresa con vehemencia sentimental, comparable a la de Calisto, su amor por la mujerzuela (I, 61 y sig.):

¡Calla, señora mía! ¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi corazón? Do yo vo, comigo vas, comigo estás. No te aflijas ni me atormentes más de lo que yo he padecido.

Y comiendo de lo robado, en compañía del otro lacayo, de la alcahueta y de las dos ramerías, se complace en visualizarse tan caballeresco y cortesano como el amo de quien ríe de labios afuera (IX, 39 y sig.):

Aquí está quien me causó algún tiempo andar fecho otro Calisto, perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeça vana, los días mal durmiendo, las noches todas velando, dando alboradas, haziendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo cauallos, tirando barra, echando lança, cansando amigos, quebrando espadas, haziendo escalas, vistiendo armas e otros mill actos de enamorado, haziendo coplas, pintando motes, sacando inuenciones. Pero todo lo doy por bien empleado, pues tal joya gané.

Lo mismo vale el interés con que, en vivo contraste con Pármene y las mochas, sigue las relaciones de Calisto y Melibea. Con gran impaciencia aguarda el resultado de la primera embajada de Celestina y reclama sus nuevas (V, 200):

Pues dime lo que pasó con aquella gentil donzella. Dime alguna palabra de su boca. Que, por Dios, assí peno por sabella como mi amo penaría.

Celestina interpreta maliciosamente esa impaciencia (“Ya lo veo en ti que querías más estar al sabor que al olor deste negocio”), pero la malicia es propia de ella y no de él. En oposición con los sirvientes más bajos que le sustituirán (XIV, 127 y sig.), la curiosidad de Sempronio por Melibea es siempre respetuosa. Cuando Pármene se ofrece a contarle maravillas de su buenandanza, Sempronio pregunta ávidamente (VIII, 10): “Dílo, dílo. ¿Es algo de Melibea? ¿Hasla visto?” Al sentarse a comer se da prisa (IX, 32) “para entender en los amores deste perdido de nuestro amo e de aquella graciosa e gentil Melibea”, y se resiste a creer en la deformidad que le achacan las envidiosas (IX, 35). Cuando Pármene le enrostra sarcásticamente la atención con que escucha a Calisto, Sempronio pronuncia este curioso reproche (VI, 210):

¡Maldeziende venenosol! ¿Por qué cierras las orejas a lo que todos los del mundo las aguzan, hecho serpiente que huye la boz del encantador? Que sólo por ser de amores estas razones, avnque mentiras, las hauías de escuchar con gana.

Tal participación sentimental en todo amor revela qué lejos está Sempronio de la novela picaresca con la que precipitadamente le ha asociado la crítica.

Otro rasgo de Sempronio es que, sin mostrar en ninguna parte devoción apasionada, aboga sostenidamente por el decoro en la devoción: señala escandalizado las herejías de Calisto (I, 41 y 44; XI, 77), condena su rezo excesivo, que puede parecer hipócrita (XI, 69 y sig.) y el rezo inoportuno e interesado de Celestina (IX, 26) y, a la mesa de la alcahueta, es el único en tomar la voz en defensa del clero (IX, 47):

Espantados nos tienes con tales cosas como nos cuentas de essa religiosa gente e benditas coronas. ¡Sí, que no serían todos!

Compárese con su buena fe la marrullera aquiescencia de Celestina:

No, hijo, ni Dios lo mande que yo tal cosa leuante. Que muchos viejos deuotos hauía con quien yo poco medraua e avn que no me podían ver; pero creo que de embidia de los otros que me hablauan.

Es significativo también que, frente a la evocación de las mil pendencias en que Pármene ha andado a las puñadas durante su servicio en el convento de Guadalupe (XII, 96), la réplica de Sempronio se contenta con mencionar al cura de San Miguel, omitiendo todo pormenor de ese jaez.

El carácter de Sempronio, fluctuante entre la doctrina de sus autoridades y sentencias, y su egoísmo, su cobardía, su flojo ingenio, sus afectos, su sentimentalismo, no concuerda con la semblanza que de él traza Pármene como vicioso (I, 106), bruto (I, 96) y desvariado (VII, 234). No tiene por qué concordar. Todo lector de la *Tragicomedia* sabe que Melibea no debe su belleza a atavíos y a afeites inmundos, según aseguran Elicia y Areúsa. Del mismo modo, el retrato que de Sempronio hace Pármene retrata más a Pármene que a Sempronio. Para el mozo bisoño, el sirviente baqueano que no tiene escrúpulo en publicar sus amores y sangrar la hacienda del amo es "exemplo de luxuria o auaricia" (I, 106). El reproche de brutalidad surge no tanto de la falta de agudeza de Sempronio cuanto de la malicia y resquemor de Pármene: pues aquél reprime con repetidas amenazas su bullicio (VI, 204 y sigs.), humilla, como adulto, al adolescente (VIII, 10 y sigs.) y, aunque cobarde, muestra relativa sangre fría (XII, 93, 94, 96, 97), que ha de parecer insensibilidad al instable nerviosismo del más joven. Tampoco vale en sí el reproche de desvariado, que asimismo le aplican Calisto (VI, 222) y Elicia (XII, 110), pues Sempronio y Calisto lo asignan a Pármene (VIII, 10 y 19) y Pármene lo extiende a Calisto (VI, 219). Merece la pena, en cambio, notar que Sempronio, como más flemático, se aviene mejor a su papel de sirviente y ostenta sin rebeldía los prejuicios que le han inculcado: por mucho que ame a Elicia, no cree en las tachas que

ésta atribuye a Melibea, y le parece puesto en razón, con fe implícita en la inmanencia de las jerarquías sociales, que el noble Calisto ame a la doncella fijadalgo. Semejante actitud, que las mozas no comparten, sella su estampa de hombre vulgar, atiborrado de sentencias ajenas, egoísta, flojo de ánimo y de entendimiento, ingenuo y sentimental.

B. PÁRMENO

Ya se ha indicado (*La geminación*, pág. 265), que el contraste entre Sempronio y Pármeno, violento y convencional en el acto I, se mantiene a lo largo de la *Tragicomedia*, aunque matizado con notable originalidad: la aproximación exterior —ambos sirvientes, ambos enamorados, ambos cómplices, ambos asesinos— coexiste con la diferenciación irreducible de sus temperamentos, verdadero alarde virtuosista de Rojas como creador de caracteres.

“AVNQUE SOY MOÇO . . .”

En Pármeno, no en los otros jóvenes de la *Tragicomedia*, es muy importante esta circunstancia. El sentimiento de inferioridad del adolescente (muy grande sin duda en época que tanto acentuaba la infalible sabiduría de la vejez) es parte esencial del carácter de Pármeno, subrayada en los coloquios con Celestina, quien no deja de aprovechar tal ventaja. Con diminutivos, con mimos y con reproches, la vieja pone en su lugar al mozalbeta que oye con rostro adusto su salaz filosofía (I, 95):

¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico! ¿Lobitos en tal gestic? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes.

No puede el adolescente poner en duda la superior sabiduría de la edad: “Avnque soy moço . . . No me culpes ni me tengas, avnque moço, por insipiente” (I, 89 y 96). Inútil es que se atrinchere en sus bien aprendidos tópicos; por toda refutación bastará a Celestina enrostrarle sus pocos años (I, 104):

¡O hijo! Bien dizen que la prudencia no puede ser sino en los viejos, e tú mucho eres moço,

lo que desenvuelve luego con más palabras (I, 108). Cuando Pármeno razona consigo mismo, una de las premisas es (I, 109): “Oydo he que deue hombre a sus mayores creer”, y al verse castigado por su fidelidad, reconoce para sus adentros la sabiduría de la vieja (II, 125): “Si creyera a Celestina con sus seys dozenas de años a cuestras . . .”. Si murmura de Celestina a pesar de haberle prometido alianza, ella vuelve a reconvenirle en el mismo tono (VII, 230):

Óyeme si no me has oydo, e mira que soy vieja, e el buen consejo mora en los viejos e de los mancebos es propio el deleyte. Bien creo que de tu yerro sola la edad tiene culpa . . .

Celestina asegura que protege a Pármeno por pura caridad, como lo reconocerá él cuando sea hombre, con lo que Pármeno concuerda (VII, 235): “E avn agora lo siento, avnque soy moço”.

Por ser esa circunstancia tan importante para su carácter, se hace tanto hincapié en sus padres (I, 98 y sig. y 110; III, 134 y sigs.; VII, 233 y 235 y sigs., XII, 109), en su infancia de niño sirviente (I, 69, 98); en cómo era antes y es ahora (I, 69; VII, 232), en sus andanzas y experiencias con distintos amos (I, 100; XII, 96).¹ Su juventud le mantiene postergado con respecto de Sempronio, bien que Calisto le reconozca mejores prendas (I, 87 y sig.): ya se ha visto que es Sempronio, como más maduro, quien habla en nombre de los dos. Precisamente, en su relación con Sempronio se exterioriza su inferioridad de adolescente. Pármeno no pierde ocasión de apuntar sus errores (VI, 206 y 210; IX, 27; XII, 94 y 107) y murmurar de él (I, 96 y 106; VII, 232). Al mismo tiempo, le busca para confidente y se le rinde con sumisión nada viril (VIII, 10, 12 y 13), porque obra muy vivo en él el anhelo de imponerse a la admiración del adulto que está más cerca: por eso se jacta de su aventura con Areúsa (VIII, 14); ante la risotada incrédula de Sempronio, Pármeno le cerciora con una crudeza que despliega toda la vanidad del rapaz primerizo, hasta lograr la ansiada respuesta: “Espantado me tienes”. Y como Sempronio comenta: “Mucho puede el continuo trabajo”, Pármeno vuelve a su fanfarronada: “Verás qué tan continuo que ayer lo pensé: ya la tengo por mía”. Confirmada así su madurez, puesto que ha “espantado” a Sempronio, Pármeno alardea ahora de sus planes contra la despensa del amo y proyecta las mentiras que le acrediten ante su compañero de hombre de arrestos (VIII, 17 y sig.). Nueva promesa de fechorías empeña al ponderar la excusa que ha improvisado para eludir el peligro a que lo enviaba Calisto (XII, 85). Los dos criados son cobardes, pero Pármeno no acaba de vanagloriarse de su cobardía (XII, 95). Cuando Sempronio le recuerda la deuda de Celestina (que en su atolondramiento había olvidado), replica con la suficiencia de los pocos años (XII, 101):

Vamos entramos, e si en esso se pone [en negarles su parte], espantémosla de manera que le pese.

Cómico es en el mozuelo asustadizo, cuyos fieros Celestina no puede tomar en serio (XII, 103), este ponerse a la par de su compañero y aconsejar violencia, él, que no tomará parte en la acción y apenas en el diálogo. En la desesperación de la huida, después de asesinada Celestina, Sempronio, como siempre, dirige, decidiendo arrojarse por la ventana. La respuesta de Pármeno: “Salta,

¹ Nótese en este último pasaje el contraste entre la circunstanciada noticia de Pármeno (“avnque he andado por casas ajenas harto tiempo e en lugares de harto trabajo. Que nueue años serví a los frayles de Guadalupe, que mill uezes nos apuñeáuamos yo e otros . . .”) y la de Sempronio (“¿E yo no serví al cura de Sant Miguel?”), tan breve que el interpolador la alargó para establecer la simetría. Rojas, sin duda, había apuntado a una diferencia significativa en la caracterización. A fuer de adolescente, Pármeno ve muy lejana su infancia, y habla de su edad actual como vejez (I, 69).

que tras ti voy" (XII, 111), es típica del adolescente que ha instigado el crimen con sus palabras, pero que en el momento de peligro sigue al cómplice adulto con docilidad de niño.

También es típica del adolescente su sensualidad (I, 95), mucho más apremiante que su avaricia: el cuento poco verosímil de la herencia que Celestina atesora para él no le trastorna (I, 100; VII, 233 y 243); su cebo es Areúsa (I, 105, y VII, 243), y su pasión dista mucho de dirigirse a ella tan exclusivamente como la de Sempronio se dirige a Elicia. Por la presteza con que recoge la oferta de las "mochachas" (VII, 234), se echa de ver que, más que enamorado de tal o cual mujer, envuelve a todas en su codicia precoz. Como adolescente, Pármeno desconfía de sí mismo; ha pretendido sin gran esperanza a la meretriz (VII, 244) y, al encontrarse en su alcoba, muestra encogimiento que provoca la burla de Celestina (VII, 255):

Llégate acá, asno. ¿Adónde te vas allá assentar al rincón? No seas empachado...

Luego, en cuanto alza los ojos, se encandila, pierde la cabeza, ofrece todo lo que tiene —la decantada herencia—, pero no a Areúsa misma, a quien todavía apenas se atreve a hablar, sino a la mediadora a quien, en la urgencia de su deseo, se entrega incondicionalmente (VII, 256 y sig.). A la posesión de la mujerzuela, sigue una exaltación que le lanza en busca de confidente (VIII, 9) y desencadena al fin el cambio planeado por Celestina desde el acto I; él, que reprochaba a Sempronio su lujuria y avaricia (I, 106), se las da ahora de franco y convidador a expensas de Calisto, para agasajar a la vieja alcoholada y sus pupilas (VIII, 17), y se complace en verse infiel a su señor (VIII, 18) y en llenarle de insultos (VIII, 23). Pero, a pesar de su hazaña con Areúsa y del refocilo con que la comenta con Sempronio, lo cierto es que en público, a la mesa de Celestina, le sobrecoge otra vez la timidez juvenil, no dice palabra de amor y apenas habla (IX, 37).²

En contraste con Sempronio, el sensual Pármeno no es sentimental, no idealiza a Areúsa, ni se ve a sí mismo como amante trovadoresco, ni se embelesa oyendo amores ajenos. No abriga el respetuoso interés de Sempronio por Melibea, rebaja a nivel animal la pasión de Calisto y el atractivo de Melibea (II, 124) y se mofa de sus alabanzas (VI, 210). Si a su ofrecimiento de contar maravillas, Sempronio se apronta a oír nuevas de la amada de su señor, Pármeno replica ásperamente (VIII, 10):

¿Qué de Melibea? Es de otra, que yo más quiero e avn tal que, si no estoy engañado, puede viuir con ello en gracia e hermosura. Sí, que no se encerró el mundo e todas sus gracias en ella.³

² También aquí el interpolador notó esta peculiaridad sin comprender su alcance, pues para dar a Pármeno parte mayor en la conversación, puso en su boca una réplica insignificante (IX, 31).

³ Alusión al elogio en que Calisto acomoda a Melibea las hipérboles de la canción de Juan de Mena, "Presumir de vos loar..." (VI, 227): "En la que toda la Natura se remiró por hazerla perfeta. Que las gracias que en todas repartió, las juntó en ella".

Al observar cómo Celestina huye con la cadena, equipara a la vieja con Calisto e implícitamente a Melibea con la paga del tráfico infame (XI, 77). Además, Pármeno se muestra muy receloso de Melibea: si Sempronio esboza una vaga sospecha, él la concreta e imagina a la doncella prestándose a una traición deliberada (XI, 75 y sig.). Cuando acompaña a Calisto a la cita, expresa con insistencia ese mismo temor (XII, 84, 85, 87); no obstante, no tendrá empacho en elogiar en presencia de Calisto “la gentileza e merescimiento de Melibea” (XII, 99), en oposición a Sempronio, que la rebajaba ante Calisto para curarle de su amor (I, 56 y sig.), pero se interesa en ella con admiración cortés.

El hijo de Claudina encarna el desasosiego nervioso de la adolescencia. Con inquieta travesura le vemos zumbar alrededor de Calisto, Celestina y Sempronio, insertando sus apartes incisivos, incapaz de reprimir su malignidad aun a riesgo de recibir reprimendas de todos (I, 92; II, 120 y sigs.; VI, 204 y sigs., 217 y sig.; VII, 229). En la hábil interpolación de VI, 209, se cuela audazmente tras su señor para curiosear el relato de Celestina. Pármeno mismo se tacha de “mal-sufrido” (VII, 232) y, en efecto, no puede ser más vivo su despecho por la reconvencción de Calisto (II, 125 y sig.), mientras Sempronio sobrelleva sin ira parecido contratiempo (XII, 82). Con frecuencia, Pármeno pasa nerviosamente de la exaltación al abatimiento, en el que se consuela apiadándose de sí mismo: así, al júbilo de la aventura con Areúsa sucede la aflicción por no hallar buena acogida en Sempronio y lamentos por esta contrariedad (VIII, 9 y sigs.); así, se regocija bulliciosamente, ufano de la mentira que le permite hurtar el cuerpo so pretexto de fidelidad y es presa de terror, mientras guarda las espaldas de Calisto (XII, 84, 87, 92 y sig., 95, 96); así, es el primero en percibir la perfidia de Celestina (XI, 77) y el primero en olvidarla (XII, 101); es más audaz de palabra que Sempronio (XI, 102: abulta su mentira; XII, 107: le anima a tomar represalias; XII, 109: es el primero en proferir amenaza de muerte; XII, 111: exhorta a rematar a la vieja, ya herida), pero a la vez se ciega de pánico al ver tomada la puerta y aguarda de su cómplice la solución del lance.

AGUDEZA

A pesar de sus pocos años, Pármeno revela ingenio sutil, que contrasta con la necia erudición de Sempronio. Calisto lo reconoce cuando asegura desde el comienzo que le prefiere a Sempronio (I, 87):

Ni pienses que tengo en menos tu consejo e auiso que su trabajo e obra, como lo espiritual sepa yo que precede a lo corporal . . . ,

y alaba sus buenas costumbres y buen natural (I, 88). Verdad es que conviene descontar la hipérbole con que Calisto suele halagar a quienes necesita, pero su juicio se mantiene cuando, contrariado por el sano consejo del mozo, contrapone la utilidad de los pies de Sempronio al daño que le traen la lengua y palabras de Pármeno, encarnando siempre en éste lo espiritual y en aquél lo corporal (II, 122). Es innegable la agudeza del hijo de la Claudina, a cuyo natural, sobra-

damente explicable por las luces maternas, se agrega su variada experiencia de criado trashumante. Pármeno revela su ingenio exigente en el desdén con que juzga a Sempronio (I, 96), que con trillados tópicos pretende resolver la dolencia amorosa de Calisto, e identifica el ejercicio poético del amo (VIII, 18 y sig.: “Trobando está nuestro amo”) que Sempronio ni siquiera reconoce (“¡Trobará el diablo! Está deuanearo entre sueños”). Consciente de su inteligencia, Pármeno se complace en jugar con ella más que ninguno de los otros personajes, bien que todos sean harto razonadores desde el punto de vista de nuestros días. En conversación con la alcahueta y después de intercambiar jocosas obsenidades, luce sus conceptillos (I, 96):

CELESTINA. — Pármeno, ¿tú no vees que es necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?

PÁRMENO. — Por esso lloro. Que si con llorar fuesse possible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el plazer de la tal esperança, que de gozo no podría llorar, pero assi, perdida ya toda esperança, pierdo el alegría e lloro.⁴

A *Io* que sigue el distingo sobre acto y potencia en el bien y en el mal (I, 97) que, como la referencia a los epicúreos, apenas provocada por una palabreja de Celestina (“éste es el deleyte”, I, 107), parece un jirón de un tratado de divulgación filosófica. Por una vez queda Pármeno cogido en su propio juego intelectual cuando, turbado por la promesa de obtener a Areúsa, se persuade a sí mismo, en un remedo de racionio donde ni falta la aplicación de un texto sagrado, a avenirse con Celestina (I, 108 y sig.).

Pero el entendimiento de Pármeno no se agota, como el de Sempronio, en almacenar sentencias; en su actuación muestra poseer, como Celestina, “intelectuales ojos” para penetrar lo intrínseco. Aunque no ha oído más que Calisto de la confabulación de Sempronio y la tercera, adivina el manejo con un acierto que alarma a Sempronio y que obliga a Celestina a volver sus armas contra él antes de ocuparse en Melibea. Cuando la vieja se presenta a contar su embajada y desde el comienzo insinúa su deseo de un manto, Pármeno advierte la maniobra y anticipa los pedidos (VI, 204): “Sobido has vn escalón; más adelante te espero a la saya”. Y a poco comprueba satisfecho (VI, 205): “¡Encajado ha la sayal”. También cala la intención de Celestina de obtener una paga no compartible con los sirvientes (VI, 204):

Todo para ti e no nada de que puedas dar parte . . . No le pierdas palabra, Sempronio, e verás cómo no quiere pedir dinero porque es diuisible.

Con igual perspicacia diseca el ánimo de Calisto (VI, 209) y coge al vuelo la indirecta de Celestina para pedir manto, que no hace mella en el arrobado galán. Implacablemente penetra Pármeno la emoción de la vieja que, al recibir

⁴ La situación es paralela a la del *Polidorus*, pág. 203, siendo cabalmente la alambicada respuesta de Pármeno la única variante introducida. El procedimiento condice con la manera del “antiguo auctor”, en cuyo acto Celestina y Pármeno se muestran bastante más eruditos, razonadores y discursivos que en los actos restantes (cf. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, págs. 429 y sig.).

el inesperado galardón, no puede creer en su dicha y corre a esconderlo (XI, 77). Tanto se parecen Celestina y el hijo de su comadre en ese leer en las almas que ambos se comunican sin hablarse, a través de un gesto de Sempronio (VI, 225 y sigs.).

Pármeno es el único personaje que, en cierto modo, comparte el don de improvisación de Celestina: cuando Calisto le ordena acercarse a la puerta de Melibea, el mozo, recelando engaño, improvisa una mentira con la que elude el peligro y se acredita de solícito del honor y sentimientos de Melibea (XII, 83 y sig.). Es también la más difícil conquista de Celestina (sin duda más difícil que Melibea), y el único que logra infligirle pequeñas derrotas, vivamente resentidas: hace posponer la dádiva de manto y saya (VI, 218) y demuestra que la vieja ha sido más pecadora que su madre Claudina (VII, 239; cf. reacción de Celestina: VII, 229-233 y 240). En contraste con Sempronio, fácilmente burlado por Elicia y la vieja, el mozuelo Pármeno no pierde su discernimiento ni siquiera cuando, trastornado por la posesión de Areúsa, proclama su gratitud a la medianera (VIII, 8 y sig.):

¡O plazer singular! ¡O singular alegríal... Por cierto, si las trayciones desta vieja con mi corazón yo pudiesse sufrir, de rodillas hauía de andar a la complazer.

Aunque concurre, embriagado por el reciente amor y amistad, al convite en su casa, no pierde oportunidad de puntualizar su doblez y de presentar sus pupilas a luz poco favorable (IX, 27). Cuando Sempronio, exasperado, hiere a Celestina, Pármeno le excita a rematarla, muy excitado él mismo y a la vez aduciendo fríamente las razones para tal conducta (XIII, 111):

Dále, dále, acábala, pues començaste, que nos sentirán. ¡Muera, muera! De los enemigos los menos.

Abundan las expresiones de esa claridad mental movida por el resentimiento. Pármeno parece estar al acecho de todas las flaquezas y ruindades de los que le rodean para fijarlas en sus sarcásticos apartes: burla de la exagerada cortesía de Calisto para con Celestina (I, 92), de la deferencia con que pide su consejo (II, 120), de la debilidad del enamorado y la codicia de la vieja (VI, 204 y sigs.; XI, 70 y sigs.). Otra peculiaridad suya es el retrato que abulta con maligna precisión rasgos reales de un personaje: el más largo de estos retratos es el de Celestina a su paso por la ciudad, pintado por la reacción de hombres, animales y piedras (I, 67 y sigs.), y luego en sus oficios y en sus parroquianos (I, 80 y sigs.). Frente a la breve presentación que ha hecho Sempronio, con su implícita admiración intelectual y reprobación moral, la semblanza de Pármeno se muestra un tanto más crítica, menos intimidada por la personalidad de Celestina. Los demás retratos no aspiran a la evocación completa del personaje, sino a fijar, a manera de instantánea, su expresión y gesto en un momento dado: salvo el procaz boceto de Celestina (I, 66) y su autorretrato, listo para la huida (XII, 95), es siempre Calisto el retratado, ya en su desmesurada cortesía (I, 92), ya en su impaciencia (VI, 204), ya en su vuelo imaginativo (VI, 211), ya

en su abatimiento y blasfemia amorosa (IX, 37),⁵ ya en el embeleso con que recibe las nuevas de la amada (XI, 72). No es sólo agudeza de observación, sino también de creación: Pármene miente con destreza (elogiando, por ejemplo, a Melíbea, de quien ha estado receloso: XII, 99), saborea la confesión de un embuste (VIII, 17 y sig.) y se siente seguro de su inventiva (XII, 94). A la vez, como todos los personajes de la *Tragicomedia*, es víctima de su apasionada imaginación: visualiza con inagotable detalle los peligros a que está expuesto y los manejos para esquivarlos (XII, 84); ve ya las consecuencias, en serie cabal, que se seguirán del deseo de Calisto de quebrar las puertas de Melíbea (XII, 94).

AFECTOS

Aparte la sensualidad, Pármene no exhibe afectos ni pasiones; la codicia, señaladamente, parece en él más cerebral que espontánea. Robar a Calisto (VIII, 18), medrar en su daño (IX, 37) son travesuras en las que se complace parte por despecho (ya que Calisto ha recompensado mal su fidelidad) y sobre todo por verse a sí mismo en papel de adulto, admitido en la complicidad de Sempronio y Celestina. Caso extremo es su júbilo a la vista de la cadena que Calisto entrega a Celestina (XI, 72) y el olvidársele reclamar su parte (XII, 101), mientras Sempronio, que no comenta la entrega, no ha perdido de vista la presea tras las peripecias de la noche. Este dejarse llevar por su agudeza no escapa a los demás, ya que Calisto se lo reprocha (VI, 218: “¿No digo yo que adeuinas?”) y Celestina observa a propósito de sus mordaces apartes (VII, 230): “Desechas el prouecho por contentar la lengua”. Su misma lealtad a Calisto, mantenida a pesar de la injusticia de éste, de la solicitud de Celestina y de su propia promesa, hasta que pone el pie en la alcoba de Areúsa, más parece ejercicio de su cínico entendimiento que limpia adhesión: antes que defender al amo, Pármene se empeña en mostrar que él no se deja prender en las asechanzas de Celestina (VI, 204 y sigs.), y otras veces su buen consejo parece emanar de pura envidia, según apuntan sus interlocutores (I, 87; II, 122; VI, 218).⁶ Cuando ha abandonado su deber, vierte su resentimiento en el escar-

⁵ Otra crítica de la devoción sacroprofana en XII, 94. Pero Pármene parece más interesado en satirizar el extravío de Calisto que en defender, como Sempronio, la devoción ortodoxa: pues no reprocha sistemáticamente las herejías del amo, no vuelve por el clero cuando oye las malicias de Celestina (IX, 47), y la conducta que deja entrever al recordar su asociación con los frailes de Guadalupe (XII, 96), no tiene nada de edificante.

⁶ M. Bataillon, “Gaspar von Barth . . .”, págs. 332 y sig., cita “como uno de los mejores análisis” de este traductor el consagrado a Pármene en el acto I, advirtiendo a la vez que Barth carga las tintas por interpretar el personaje en ese acto “estáticamente a la luz de la *Tragicomedia* acabada”. En efecto, según el comentario de la pág. 349, Pármene no procede por resolución virtuosa, sino por odio a Sempronio, y guarda fidelidad a su amo para estorbar los planes de su compañero, a quien ve de acuerdo con Celestina: “de esta suerte, en ninguna parte olvida la ruindad heredada de su madre y propia de su condición de sirviente”. Lo que quiere decir (ya que el Pármene del “antiguo auctor” está claramente contrapuesto al complaciente y mercenario Sempronio) que Barth no percibió su complejidad de carácter ni su

nio que hace de Calisto —en contraste con Sempronio y Celestina, que le explotan sin encono—, a la vez que le roba, miente y llena de maldiciones (VIII, 18 y sigs.; IX, 37; XI, 72; XII, 96). Se dispone a huir al primer amago de peligro con la esperanza de que Calisto muera y su cobardía quede impune (XII, 86); la última palabra que le dirige está cargada de sarcasmo: Celestina ha mudado todas sus mañas, le asegura, “tanto que si lo ouiesse visto, no lo creería; mas así viuas tú como es verdad” (XII, 99). Pármemo, hijo de madre infame, ve el mundo a través de su experiencia de sirviente andariego, a través de su inferio-

trayectoria moral. Y no la percibió porque, conforme a su visión muy rutinaria y esquemática de los personajes (cf. *Los caracteres, Generalidades*, pág. 297), lo que desde el comienzo se propuso hallar en Pármemo, fue el criado infiel, fácilmente subyugado por la tercerona. Por eso asegura (pág. 374) que el cuento de la herencia paterna fascina al tonto de Pármemo, aunque lo que el texto muestra es que el improbable cuento hace tan poca mella en el mozo nada tonto, que Celestina lo reemplaza por una tentación más eficaz (I, 104 y sig.), y él también lo arrumba para aplicarse a la conquista de Areúsa (VII, 243). Pareja con la ceguera de Barth a la evolución psicológica de Pármemo corre la explicación de sus fallas morales por “la ruindad heredada de su madre y propia de su condición de sirviente”, puesto que el caso de los tres sirvientes fieles prueba irrefutablemente que Rojas estaba por encima del prejuicio social de su traductor (cf. *Los caracteres, Generalidades*, pág. 317 y sigs.) y, por otra parte, si Sosia, hijo de destripaterrones, y Lucrecia, prima de la “gran maestra” Elicia, conservan intacta su entereza moral, mientras Melibea, hija de padres nobles e intachables, sucumbe ante Celestina en forma muy semejante a la de Pármemo, ya se ve que la explicación apriorística de los personajes en términos de herencia biológica —cara a la obsesión moralizante de Barth— era tan ajena a la *Tragicomedia* como la explicación en términos de condición social. En la Introducción de *La vie de Lazarillo de Tormès*, París, 1958, págs. 48 y sigs., el Profesor Bataillon afirma que “la falsa ingenuidad cínica con que Lázaro asume la herencia de infamia de sus padres” es su principal deuda para con Pármemo, “a quien la vieja Celestina somete a su enseñanza inmoral recordándole quién era su madre” (III, 134; cf. I, 98 y sigs.). Ahora bien: Lázaro estaría en deuda con Pármemo si éste se mostrase ufano de las artes de su madre, pero lo que sucede es todo lo contrario. Ya queda dicho que la táctica de Celestina de escudarse en la infamia de Claudina le procura ciertas ventajas iniciales, más defensivas que ofensivas, como ella misma lo explica en III, 134: sirve para tapar la boca y humillar al presunto censor, no para someterle —la vista de Areúsa es lo que somete a Pármemo, VII, 255 y sig.—, y es una táctica peligrosa, que acaba por volverse contra ella (VII, 238; XII, 109). La verdad es que hay una diferencia fundamental, en este sentido, entre el *Lazarillo* y la *Tragicomedia*, que ha escapado al Profesor Bataillon por concebir a esta última como una fábula didáctica: Lázaro está pensado por su autor con simplificación cómica, lo mismo cuando habla de su madre o de su mujer; Pármemo, como los demás personajes “bajos” de *La Celestina*, no está simplificado desde fuera como los pícaros o villanos que el letrado moralista, asociado por siglos a las valoraciones de la nobleza, caricaturiza sin prestar atención a su realidad. Y es muy instructivo que el genial autor del *Lazarillo*, que podía acoger donaires aislados de *La Celestina* (cf. *Celestina* n. 5), no supo o no quiso acoger su revolucionaria actitud ante los humildes. Con reacción idéntica a la de Barth, aunque de signo social inverso, Achard, págs. 34 y sig., explica la afición de Pármemo al lenguaje obsceno, su sarcasmo, envidia y odio, erigiéndole en el representante típico de los servidores, de la clase insatisfecha y famélica que “ha poblado las filas del ejército de Espartaco, y ha formado los batallones que abatieron la Bastilla”: ahí está Sempronio, interesado pero no rebelde, y los dos criados leales, Sosia, humillado pero no resentido, y Tristán, consciente de sus pocos años pero no inferiorizado por ellos, para probar que Rojas no es Bertolt Brecht, y que sus personajes no son símbolos de clases sociales, sino individuos. Para Garrido Pallardó, *Los problemas . . .*, pág. 81, Pármemo, por supuesto, “parece también converso”, si bien no ha creído necesario aclarar en qué se funda su parecer.

riedad de adolescente, a través de su agudeza corrosiva: Pármeno, sí, presenta hondo contacto con el pícaro del Siglo de Oro.

CAMBIO

Este matizado carácter trae aparejada una relación mucho más compleja con Celestina que la de su colega. Sempronio pasa en el acto I del papel de mentor al de criado complaciente, por sí solo, sin conflicto, sencillamente porque Calisto se obstina en su amor, pero la trayectoria de Pármeno es mucho más larga. Rojas no quiso dar por terminada la fidelidad del mozo en la última página del acto I, donde el "antiguo auctor" le muestra ya avenido con Sempronio y con Celestina, como si se hubiera propuesto trazar la propagación de un cambio a través de los distintos planos que integran un carácter, desde el nivel de la inteligencia hasta el de los hábitos. En efecto: los copiosos razonamientos de Celestina (y la insinuación de amores con Areúsa) agotan su arsenal lógico, y Pármeno resuelve pasarse al bando infiel. No obstante su resolución, en el acto siguiente ofrece a Calisto consejo sano (II, 120), tanto más notable cuanto que Calisto busca su aprobación, primero con humildad y luego con denuestos. Degradado a mozo de caballos, vacía su despecho en imprecaciones y propósitos de traición, pero en rigor no ceja en su lealtad y todavía en el acto VI la mantiene, si bien más atizada por la envidia que por simpatía a Calisto: como quiera que sea, algo más hondo le impide cambiar, contra su raciocinio (como se lo enrostra Celestina, VII, 230: "hablando por antojo, más que por razón") y su despecho. Sólo en la alcoba de Areúsa la voluptuosidad le hace capitular y allanarse impaciente al pacto que la vieja le impone (VII, 255 y sig.). Pero todavía en el acto siguiente (VIII, 7 y sigs.), después que el amor de Areúsa ha arrollado su entendimiento y su voluntad, Pármeno se estremece repetidamente por no hallarse al servicio de su amo a la hora acostumbrada: la tenacidad del hábito es la última fidelidad que retiene.

Sin parar mientes a la diferencia de categoría social, la seducción de Pármeno, obra de Celestina, se desenvuelve más pormenorizada aún que la de Melibea y con no menor precisión dramática. Diverge de esta última en que es puramente humana: el aderezo mitológico, adecuado al proceso de amores nobles, sería grotesco para conciliarse al sirviente, con lo cual, de rechazo, queda probada su función de ornamento no imprescindible. Coincide en que Rojas ha multiplicado las dificultades para subrayar con el triunfo final las artes de Celestina. Si Melibea se halla defendida por su virtud, nobleza y encierro, Pármeno lo está por su antiguo conocimiento de la vieja, por su firmeza de carácter y sobre todo por su penetración. Y sin embargo asistimos al cambio diametral del personaje, ejecutado en escena, a nuestra vista, sin violar la unidad inmutable de su carácter (ver *Celestina*, págs. 526 y sig.).

C. SOSIA

Ya queda indicado que *La Celestina* sugiere la variedad inagotable de la realidad mediante su peculiar manejo de la geminación de situaciones y de personajes. Cuando la intervención de los dos primeros criados acaba bruscamente en el acto XII, les sustituye otra pareja de criados, opuestos entre sí en varios respectos, y que en otros se asemejan y desemejan curiosamente a sempronio y a Pármeno. Lo que separa a las dos parejas es el color moral. Sempronio y Pármeno, cada uno a su modo, son infieles a Calisto; Sosia y Tristán, cada uno a su modo, le son leales, como se evidencia en la solicitud de Sosia y el ofrecimiento de Tristán cuando arriman la escala (XIV, 125), en el cuidado con que el pajecito vela por el sueño de su señor (XIII, 115), en su rápida obediencia (XIII, 114; XIV, 130), en la inquietud por su bienestar (XIV, 139), en la solicitud por su honra (XIII, 116; XIV, 131; XVII, 173; XX, 200), en el angustiado aviso (XIX, 198), en la pena por su muerte y, sobre todo, por su muerte sin confesión (XIX, 199 y sig.). La amarga ironía del “interpolador” se ha complacido en mostrar cómo Calisto, que ha depositado su confianza en Sempronio y Pármeno y les ha creído valerosos, no admite a su intimidad a Sosia y Tristán (XIV, 131) y les cree desvalidos (XIX, 197) y, por otra parte, cómo ni la deslealtad de Sempronio ni el rencor de Pármeno atentan a la vida de Calisto, mientras una indiscreción del fiel y afectuoso Sosia le libra a la venganza de Elicia y Areúsa.

HUMILDAD

Es Sosia el criado de condición más humilde entre todos los de Calisto. Sempronio puede hallarse en la caballeriza o en la sala (I, 35); Pármeno, en un arrebatado de impaciencia del amo, puede verse rebajado a mozo de espuelas (II, 123 y sig.): Sosia *es* el mozo de espuelas (XIII, 115; XV, 151; XVII, 175), a quien su compañero, que no le quiere mal, apostrofa: “¡O simple rascacauellos!” (XIV, 131). Y lo es hasta en las porradas con que llama a la puerta de la moza (XVII, 168), en los andrajos que le cubren cuando ejerce su oficio (XVII, 170 y 174), y también en el modo sincero y rudo —contrapuesto a los cadenciosos lamentos de Tristán— con que en la admirable interpolación del acto XIX llora la muerte de Calisto (XIX, 199):

¡Señor, señor! ¡A essotra puerta! ¡Tan muerto es como mi abuelo! ¡O gran desu-
tural!

Por más que el paje le zahiera por su bajo oficio y por más que le afrenten las ramerías (XVII, 174 y sig.), retratándole en su faena (XVII, 169 y sig.), él no mira con aversión ni rebeldía su menester (XVII, 172 y sig.):

LOS CRIADOS

Los otros de verme yr con la luna de noche a dar agua a mis cauillos, holgando e auiendo plazer, diziendo cantares por olvidar el trabajo e desechar enojo . . .

En contraste con Sempronio, primero entre los criados, Sosia recibe humillaciones de todos y, en contraste con Pármeno, esas humillaciones no despiertan en él resentimiento sino genuina humildad: a tal punto se complace Rojas en oponer las distintas reacciones de sus criaturas a unos mismos estímulos. Cuando Tristán ve a Sosia en las redes de su ramera, se esfuerza por desengañarle (XIX, 189), enrostrándole su miseria (“no tienes más del poluo que se te pega del almohaça”) y su linaje de gañán (“te llaman Sosia, e a tu padre llamaron Sosia, nascido e criado en vna aldea, quebrando terrones con vn arado, para lo qual eres tú más dispuesto que para enamorado”), pintándole a salvo en el refugio de su caballeriza y remachando maliciosamente como moraleja un refrán de acemilero: “vno piensa el vayo e otro el que lo ensilla” (XIX, 190). Sosia sobrelleva en silencio aquel apóstrofe, y aun recibe agradecido la reprensión, pues es humilde de suyo, como muestran sus palabras a la moza que le ha llamado (XVII, 171):

Muy seguro venía [esto es, ‘muy descuidado’, ‘muy ajeno de pensar’] de la gran merced que me piensas hazer e hazes. No me sentía digno para descalçarte. Guía tú mi lengua, responde por mí a tus razones, que todo lo avré por rato e firme.

La conciencia de su pobreza y ruin atavío le hace aún más encogido, según confiesa a Tristán (XIX, 188):

me empachaua la vergüença de verla tan hermosa e arreada, e a mí con vna capa vieja ratonada. Echaua de sí en bulliendo vn olor de almizque: yo hedía al estiércol que lleuaua dentro de los çapatos.

Sosia el rascacaballos, hijo de Sosia el destripaterrones, tiene bien aprendida su moral de humilde: no lleva a mal que la cortesana le despida en cuanto le ha sonsacado lo que deseaba averiguar, y se anticipa a disculparse (XVII, 174):

Graciosa e suaue señora, perdóname si te he enojado con mi tardança. Mientras holgares con mi seruicio, jamás hallarás quien tan de grado aenture en él su vida.

Ni se aflige por posponer indefinidamente su deseo; acepta de buena fe la excusa que se le tiende, y con una máxima trivial trata de hallar provecho al lance (XIX, 188).

SIMPLEZA

La simpleza de Sosia, patente en la ingenua cautela con que quiere proteger los amores de Calisto (XIV, 131), se despliega en la escena simétrica en que, aprendida la lección, Sosia impone silencio antes de contar su aventura

(XIX, 187), pero lo que se le antoja lance de fortuna es para el casi niño Tristánico trampa de la mujerzuela que, con maligna ironía, le ha recomendado no divulgar secretos para mejor birlarle el suyo (XVII, 171 y sig.), que le moteja de asno apaleado (XVII, 175), mientras su prima condena entre injurias la confiada locuacidad del mozo (XVII, 174). Por pobre y simple, hasta el derecho de hablar pulido se le niega, y su gentil cumplido es objeto de mofa (XVII, 170):

¡O hidep... el pelón, e cómo se desasna! ¡Quién le ve yr al agua con sus cauallos en cerro e sus piernas de fuera, en sayo, e agora en verse medrado con calças e capa, sálenle alas e lengual

La *Tragicomedia* subraya su fidelidad a Calisto, pero también su mentalidad de sirviente, que echa a la peor parte cuanto hacen y dicen los amos: rechaza, por ejemplo, el lamento de Melibea por la pérdida de su virginidad (XIV, 129), él, que cree al pie de la letra todas las añagazas de su ramera, y juzga dormido e indiferente a Calisto quien, como adivina el discreto Tristán, está torturado por sus pensamientos (XIV, 140).

Aunque, como simple, admite sin vacilar el dictamen de su interlocutor —ya la trapacería de la mochacha, ya la cautela de Tristán—, su alma no está en blanco. Sosia tiene sus virtudes, sus ya señaladas fidelidad y humildad, su valor, que pone en fuga a los matones y le hace olvidarse de sí mismo (XIX, 197 y sig.) y, sobre todo, sus aspiraciones a la virtud, que la ramera conoce y utiliza contra él (XVII, 169):

¿Es mi Sosia...? ¿El que desseo conocer por su buena fama? ¿El fiel a su amo? ¿El buen amigo de sus compañeros? Abraçarte quiero, amor, que agora que te veo creo que ay más virtudes en ti que todos me dezian.

Sosia admite el lisonjero retrato con premura que revela sus aspiraciones (XIX, 187: “Sabrás que ella, por las buenas nuevas que de mí hauía oydo, estaua presa de mi amor...”) y, desde lo alto de esa virtud, no aprueba siempre la conducta de Calisto. Sigue más azorado que satisfecho el proceso de sus amores (XIV, 127), y recuerda a Tristán la muerte de los compañeros, precio del éxito de Calisto (XIV, 128 y 140):

pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destes amores... ¿Piensas tú que le penan a él mucho los muertos?

La censura moral del simple da grandeza bíblica a las sencillas palabras con que despierta a Calisto de su sueño a su deber social (XIII, 117):

CALISTO. — ¿Qué es eso, locos? ¿No os mandé que no me recordádesed?

SOSIA. — Recuerda e leuanta, que si tú no buelues por los tuyos, de cayda vamos. Sempronio e Pármeno quedan descabeçados en la plaça...

CALISTO. — ¡O válasme, Dios!... ¿Vístelos tú?

SOSIA. — Yo los ví.

CALISTO. — Cata, mira qué dizes, que esta noche han estado conmigo.

SOSIA. — Pues madrugaron a morir.

De todos los personajes de la *Tragicomedia*, el simple Sosia es el que más se aferra al orden social, asiéndose sin crítica a la solidez de sus jerarquías: la amistad con Tristán, el afecto hacia Sempronio y Pármeneo revelan la solidaridad con sus iguales, y si aquí recuerda al amo su responsabilidad, luego aventura por él la vida, y con la misma sobria grandeza de las palabras arriba citadas remata no incongruentemente las frases familiares con que anuncia su muerte (XIX, 199).

AFECTOS

Sosia es dado al placer: “es algo loco”, piensa su compañero (XIII, 115), teniendo por probable, para explicar su aspecto lloroso y desgredado, una estancia en la taberna (XIII, 116). En contraste con Tristán, Sosia —como Pármeneo— se muestra al tanto de las habladurías del vecindario; desde la ventana de Calisto le vemos enterado del pasado y presente de la “muy bonita moça” y de la “muy graciosa e fresca enamorada”, ex-pupilas de Celestina (XIV, 140). Con cierta experimentada procacidad oye las voces de arrepentimiento de Melibea, y desdeña a Calisto que les da crédito (XIV, 129). Más groseramente sensual que Sempronio, el “simple rascacauillos” no se mantiene a respetuosa distancia de la amada de su señor (XIV, 128: “Para con tal joya quienquiera se tendría manos”), ni se visualiza a sí mismo como enamorado cortés. Lo que detiene su ímpetu sensual, ingenuamente confesado, no es sino la conciencia de su pobreza, de su “capa vieja ratonada” y su hedor de caballeriza (XVII, 169). No es el vicio de la taberna, como prejuzga Tristán, sino emoción pura lo que le trae a balbucear con sentimentales epítetos los nombres de los compañeros muertos (XIII, 116), y exclamar con ingenua conmiseración, juzgando del corazón ajeno por el suyo (XIII, 118): “¡O señor! que si los vieras, quebraras el corazón de dolor”, como más tarde resumirá con sentida concisión su duelo por Calisto (XIX, 199).

D. TRISTÁN

JUVENTUD Y AGUDEZA

Tristán se asemeja a Pármeneo en edad y agudeza, pero estas notas, combinadas con las circunstancias en que actúa, determinan reacciones distintas y aun opuestas a las de Pármeneo. Así, también Tristán está condicionado por sus pocos años: es el único personaje que aparece repitiendo un consejo de su madre, como si se hubiese separado de ella no hace mucho tiempo (XIV, 128); entra en escena con el diminutivo que indica su edad (XIII, 114 y 121: Tristanico), de la que también es indicio su condición de paje: y ese menudo detalle incide en la acción, ya que al oír las voces de Traso el Cojo y sus paniaguados, Calisto se siente obligado a acudir a toda prisa, cabalmente porque con Sosia

“no está sino un pajezico” (XIX, 197). Cuando Sosia recibe el consejo que deshace sus ilusiones, opone elogiosamente el entendimiento y la juventud del mozo (XIX, 190): “¡O Tristán, discreto mancebo! Mucho más me has dicho que tu edad demanda”. A la inversa de Pármeno, Tristán, lejos de sentirse menos por sus pocos años, se vale de esa situación para destacar *a fortiori* sus méritos, para equipararse, por ejemplo, a la hombría de Calisto (XIV, 127 y sig.):

Oygo tanto que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació. E por mi vida que, avnque soy mochacho, que diesse tan buena cuenta como mi amo.

O para encabezar con retórica modestia el desengaño de Sosia (XIX, 188):

Sosia amigo, otro seso más maduro y experimentado que no el mío era necesario para darte consejo en este negocio; pero lo que con mi tierna edad e mediano natural alcanço, al presente te diré.

Es que, por una parte, Tristán tiene la agudeza pero no el resentimiento de Pármeno y, por la otra, su agudeza no choca con un adversario más poderoso, como Celestina, antes se realza con la admiración del simple Sosia, y ello inspira al pajecito confianza en sí mismo, que llega a la temeridad. Pues en contraste con Pármeno, que echa mano de su ingenio para zafarse del peligro (XII, 83 y sig.), Tristán se ofrece a acompañar a su amo, precisamente porque sospecha peligro (XIV, 125): “Yo iré contigo, porque no sabemos quién está dentro”. La confianza en su entendimiento trasluce otras veces en el tonillo arrogante con que, por ejemplo, acoge a Sosia, todavía trastornado por el espectáculo de Sempronio y Pármeno en marcha al patíbulo (XIII, 116), ridiculiza la torpeza de su bienintencionada cautela (XIV, 131), le explica que no es sueño sino tristeza y placer a un tiempo lo que agobia el alma de Calisto (XIV, 139 y sig.), percibe a través de su cándido relato las malas artes de la cortesana, y aconseja devolver engaño por engaño (XIX, 188 y sig.). Por ese predominio de su inteligencia, aunque sensual, no es enamorado como el simple Sosia, antes despreciativo y receloso (XIV, 127 y sig.; XIX, 188 y sig.) y, si bien invariablemente fiel a Calisto, no es ciego a sus fallas, y concuerda con Sosia en censurarle cuando le nota indiferente a la muerte de los dos criados (XIV, 128):

Ya los tiene olvidados. ¡Dexáos morir sirviendo a ruynes, hazed locuras en fiança de su defensión! . . . Veslos a ellos alegres e abraçados e a sus seruidores con harta mengua degollados.

Y con todo, pese a esta exhortación a no arriesgarse en servicio del amo ingrato, Tristán se arriesga (XIV, 125), cuida de él (XIII, 115; XIV, 139), de su secreto (XIX, 188 y sig.) y de su honra (XIX, 200) y deplora efusivamente su muerte, lo que evoca, en clave distinta, el conflicto de Pármeno entre razón y móviles irracionales, subrayando asimismo la mayor tenacidad de estos últimos.

La sutileza intelectual de Tristán se expresa estilísticamente en frecuente artificio literario, por ejemplo, en la rima que remata su citada observación so-

LOS CRIADOS

bre el olvido de Calisto (XIV, 128) y en las antítesis con que abruma a Sosia (XIV, 131):

Así que prohibiendo, permites; encubriendo, descubres; asegurando, offendes; callando, bozeas e pregonas; preguntando, respondes.

Y en particular en la breve endecha paralelística a la muerte de Calisto (XIX, 199 y sig.):

¡O mi señor e mi bien muerto! ¡O mi señor despeñado! ¡O triste muerte sin confesión!... O día de aziago! ¡O arrebatado fin!... ¡Lloro mi gran mal, lloro mis muchos dolores!... Vaya con nosotros llanto, acompáñenos soledad, síganos desconsuelo, cúbranos luto e dolorosa xerga.

E. Martinenche, en su tesis *Quatenus Tragicomœdia de "Calisto y Melibea" uulgo "Celestina" dicta ad informandum hispaniense theatrum ualuerit*, Nîmes, 1900, págs. 54 y sig., analizó a los cuatro criados como otras tantas etapas en la carrera del sirviente, desde el mozo fiel (Tristán y Sosia) hasta el criado desleal y matón, protagonista de la novela picaresca (Sempronio), pasando por el joven que se aleja de su deber por la injusticia del amo (Pármeno). Aparte inexactitudes de caracterización, el análisis adolece de una falla básica: la de tratar como grados abstractos, diferenciados casi cuantitativamente, las individualidades irreducibles que brinda la *Tragicomedia*. La ingeniosa escala, ejercicio de un lector poco atento a lo particular, se opone diametralmente a la rica concretez de los caracteres en *La Celestina*, palpable en las matizadas siluetas de los criados, cada uno con personalidad intransferible.

ANTECEDENTES

COMEDIA ROMANA

La relación positiva entre el esclavo de la comedia romana y los criados de *La Celestina* ha sido tan terminantemente afirmada (Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XLIX; Castro Guisasola, págs. 90 y sig.) que vale la pena averiguar si los hechos justifican el repetido aserto. De los varios tipos de esclavos de dicha comedia,⁷ aquel a quien Plauto y Terencio han concedido mayor

⁷ Por ejemplo, el esclavo confidente y mensajero con escasa intervención en la intriga: Sosias en el *Amphitruo*, Tinisco en la *Cistellaria*, Mesenión en los *Menæchmi*, Tracalión en el *Rudens*, Estásimo en el *Trinummus*, Cíamo en el *Truculentus*, Birria en la *Andria*, Parmenón en la *Hecyra*. Variedades plautinas son el siervo virtuoso que suele sermonearse a sí mismo y tiene actuación muy somera (el esclavo de Licónides en la *Aulularia*, Tíndaro en los *Captiui*, Lampadión en la *Cistellaria*, Mesenión en los *Menæchmi*, Acantión en el *Mercator*, Grumión y Fanisco en la *Mostellaria*; cf. Geta en los *Adelphæ*) y el pedagogo que todavía desempeña tal papel (Lido en las *Bacchides*, Palinuro en el *Curculio*, *Truculentus* en la comedia de su nombre). A veces se introduce un esclavo secundario para convertir en diálogo lo que sin él sería monótono soliloquio: así, Leónidas en la *Asinaria*, Tesprión en el *Epidicus*, Pinacio en la *Mostellaria*, otro Pinacio en el *Stichus*, el liberto Sosias en la *Andria*,

atención y que Ovidio enumera como uno de sus personajes característicos es el *seruus fallax*, y a ése se ha dado como modelo de Sempronio y de Pármeno.

Ahora bien: en dicho teatro el criado es mucho más importante que el amo (me refiero siempre al amo joven y enamorado, equiparable a Calisto) por ser el instrumento de la intriga, que es, a su vez, el elemento más importante de la comedia. Una convención, rara vez justificada dentro de la obra misma, hace del esclavo el hombre fértil en recursos y pinta al amo apocado, veleidoso e inhábil. En el teatro de Plauto, el amo depende totalmente y en las más extrañas formas del ingenio de su esclavo. Éste asume toda la responsabilidad y traza el enredo sin condescender a explicarlo, a veces en ausencia del amo; verdad es que Terencio muestra advertir lo inverosímil de la convención por sus tímidos intentos de motivarla pero, al fin de cuentas, la intriga sigue en manos del esclavo.⁸ De este hecho emanan muchas curiosas notas que hacen del *seruus fallax* el personaje más complejo del teatro de Plauto y Terencio. El esclavo se siente poseído de una misión que el amo le reconoce y exige. Conforme a este sentido de su responsabilidad, suele exhortarse a sí mismo a empeñar todas sus fuerzas en el peligroso combate y, conocedor de su eficacia,

Davo en el *Phormio*, Dromón en el *Heauton timorumenos*. Abundan los esclavos con un corto papel episódico: Estróbillo, encargado de vigilar a los cocineros en la *Aulularia*; el mayordomo Colibisco, que toma parte en la farsa ordenada por el *seruus fallax* en el *Pænulus*; el esclavo del *leno* y el de soldado en el *Pseudolus*; Socias, a quien su amo aleja deliberadamente en la *Hecyra*; Dromón, que sin proponérselo revela el engaño en los *Adelphæ*. Tampoco falta el esclavo como personaje mudo o casi mudo, que comparece para cumplir una orden, siendo la más frecuente la de azotar a un culpable: *Bacchides*, vs. 799 y sigs.; *Captiui*, 110 y sigs.; *Mercator*, 272 y sigs.; *Miles gloriosus*, 1394 y sigs.; *Mostellaria*, 1064 y sigs.; *Pseudolus*, 158 y sigs.; *Rudens*, 764 y sigs.; *Andria*, 860 y sigs.; *Adelphæ*, 168 y sigs. Por último, difieren poco de estos esclavos accesorios los parásitos plautinos (*Asinaria*, *Bacchides*, *Captiui*, *Menæchmi*, *Miles gloriosus*, *Persa*, *Stichus*), salvo el del *Curculio*, que hace las veces del *seruus fallax*. Los parásitos del *Eunuchus* y del *Phormio* son dos de los más logrados caracteres terencianos: en la primera comedia está hábilmente asociado a la acción; en la segunda, asume, como en el *Curculio*, la dirección de la intriga.

⁸ Ocasionalmente, como se ha visto en la nota anterior, en las del parásito. Ejemplo de amo apocado en la *Asinaria*, *Curculio*, *Miles gloriosus*, *Pænulus*, *Pseudolus* de Plauto, y en la *Andria*, *Heauton timorumenos* y *Phormio* de Terencio. De amo veleidoso: en el *Epidicus*, el esclavo que da nombre a la comedia recibe carta de su amo con orden de obtenerle cierta mujer; vuelto a su tierra, el amo requiere sus servicios para un nuevo amor; en las *Bacchides*, el enamorado echa a rodar por celos infundados la intriga de su esclavo, y le obliga a urdir otra en condiciones mucho más difíciles. El amo depende del ingenio del esclavo: los amos del *Pænulus* y del *Pseudolus* adulan y suplican a sus esclavos para que les saquen de apuros; en las *Bacchides*, *Mostellaria*, *Pseudolus* y *Heauton timorumenos* el esclavo lo dispone todo por sí mismo sin enterar de sus tramas al interesado, que calla y obedece; en la *Asinaria* y el *Miles gloriosus* lo planea todo en ausencia del amo, situación llevada al extremo en la *Casina*, donde ni amante ni amada aparecen en escena. Atisbos de motivación de la supremacía del esclavo en Terencio: *Andria*, vs. 607 y sigs.; crítica implícita de la relación convencional entre amo y esclavo en la *Hecyra*, 409 y sigs., 430 y sigs., 873 y sig., donde Pánfilo, para salvar la reputación de su esposa, se esfuerza por mantener el esclavo en ignorancia de la situación, y en la *Andria* y *Heauton timorumenos*, donde la intriga fracasa y la comedia se resuelve con la confesión del hijo y perdón del padre. Además, en las comedias de Terencio, el enamorado suele discutir los planes del esclavo; en el *Eunuchus*, el joven Quereas obliga a su ex-pedagogo a poner por obra el plan que ha sugerido en broma (vs. 378 y sigs.).

se ufana verbosamente de sus tretas. Hasta se insinúa una como conciencia de oficio en el virtuosismo con que elabora y critica una estratagema.⁹

Todo lo que concierne a la intriga está, pues, minuciosamente atendido. En cambio, la desatención a los otros puntos de vista introduce incoherencias en que Plauto no repara y que Terencio trata de atenuar sin soslayarlas del todo. Ambos reducen la vida del esclavo a esta función de armar la intriga, con abstracción de sus faenas propias y, para justificar tal convención, Terencio ha repetido el tipo del esclavo viejo, pedagogo antes y ahora confidente y cómplice de las travesuras del amo joven (*Eunuchus*, *Phormio*, *Adelphæ*). Otro rasgo sorprendente es que estos esclavos tratan a sus dueños de igual a igual (lo que en el teatro de Terencio se justifica precisamente por haber sido pedagogos), distinguiéndose los de Plauto por su absurda insolencia: recuérdese la escena de la *Asinaria*, vs. 646 y sigs., en que los dos esclavos que traen el dinero, antes de entregarlo al amo, someten a él y a su amada a toda suerte de vejaciones.¹⁰ Esta escena de farsa prueba que la concepción del esclavo no es

⁹ El amo exige que el esclavo aguce el ingenio en su favor: *Asinaria*, v. 102; *Miles gloriosus*, 226; *Mostellaria*, 406; *Pænulus*, 129 y sigs., 421 y sigs.; *Andria*, 383; *Heauton timorumenos*, 330; *Phormio*, 319 y sig. (aquí el esclavo, en nombre del amo, ruega al parásito que les socorra). El esclavo se exhorta a sí mismo a desplegar sus artes: *Asinaria*, 249 y sigs.; *Bacchides*, 761 y sigs.; *Epidicus*, 81 y sigs., 158 y sigs., 181 y sigs.; *Miles gloriosus*, 259 y sigs.; *Pseudolus*, 394 y sigs.; *Andria*, 206 y sigs., 675 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 512 y sig., 674 y sigs.; *Phormio*, 317 y sig., 884 y sigs. El esclavo se compromete a resolver las dificultades del amo: *Bacchides*, 232 y sig., 701; *Pseudolus*, 19, 102 y sigs., 526 y sigs.; *Phormio*, 596 y sigs. El talento del esclavo suscita la propia admiración: *Asinaria*, 311 y sigs., 545 y sigs.; *Bacchides*, 349 y sigs., 722, 925 y sigs.; *Epidicus*, 257 y sigs., 306 y sigs., 337 y sigs.; *Miles gloriosus*, 813 y sigs.; *Mostellaria*, 416 y sigs., 715 y sig.; *Pænulus*, 188 y sig.; *Pseudolus*, 574 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 709 y sigs. O la admiración de los demás: *Asinaria*, 118 y sigs.; *Bacchides*, 913 y sigs.; *Epidicus*, 152, 374 y sigs.; *Miles gloriosus*, 200 y sigs.; *Pænulus*, 129 y sigs.; *Pseudolus*, 1238 y sigs.; *Andria*, 159 y sigs., 458; *Adelphæ*, 568. Ejemplos de conciencia de oficio, aparte algunos casos incluidos en los ejemplos anteriores: *Bacchides*, 640 y sigs., con crítica de las estratagemas vulgares; *Miles gloriosus*, 596 y sigs.; *Mostellaria*, 409 y sigs., 1041 y sigs.; *Pseudolus*, 667 y sigs.; *Phormio*, 885 y sigs. El esclavo improvisa tácticas nuevas adaptadas a nuevas circunstancias: *Andria*, 733 y sigs.; *Heauton timorumenos*, 674 y sigs. Como queda apuntado, Rojas tuvo presentes muchos de estos casos, sobre todo *Asinaria*, 249 y sigs.; *Epidicus*, 81 y sigs.; *Pseudolus*, 394 y sigs.; *Andria*, 206 y sigs. para *Celestina*, IV, 153 y sigs.; *Bacchides*, 640 y sigs. y *Pseudolus*, 574 y sigs. para *Celestina*, V, 193 y sigs.; *Phormio*, 319 y sig. para *Celestina*, IX, 26.

¹⁰ Otros ejemplos: en el *Curculio*, 185 y sigs., el pedagogo insulta a la amada de su señor; en el *Pænulus*, 365 y sigs., el esclavo le hace el amor y manda a paseo e impone silencio al dueño. Pseudolo burla de la cuita de su amo en alta voz y le consuela desdeñosamente, 81 y sigs. Epidico le enrostra su necesidad, 139 y sig. En el *Trinummus*, 454 y sig., 588 y sigs., el esclavo le regaña y le echa con impaciencia por no aceptar un buen partido; en el *Heauton timorumenos*, 330, 338 y sigs., le afea su impertinencia y cobardía. Amo y criado se empeñan en un dúo bufonesco, *Rudens*, 1265 y sigs. Tampoco faltan las insolencias con el amo viejo: *Asinaria*, 16 y sigs.; *Epidicus*, 698 y sigs.; *Pseudolus*, 507 y sigs., 1294 y sigs., y todo el último acto de la *Mostellaria*. Sólo por excepción la comedia romana representa el quehacer de los esclavos, y en tal caso los que lo ejecutan no pertenecen al tipo del *servus fallax*, sino al del criado accesorio que en Terencio aparece únicamente para animar la exposición inicial (*Andria*, 28 y sigs.; *Phormio*, 35 y sigs.). Aun la evocación de tales quehaceres es excepcional en el *servus fallax*: *Persa*, 259 y sigs.; *Adelphæ*, 422 y sigs.

para Plauto y Terencio una tentativa de realismo sino una convención cómica, como a veces lo subrayan los asendereados amos (*Pœnulus*, vs. 447 y sig.; cf. *Rudens*, v. 1280). La comicidad, difícil de ásir hoy, estriba en la paradójica inversión de la realidad. Plauto, incapaz de mantenerse en un plano artístico coherente, deja vislumbrar a veces la relación normal entre amos y criados: puede el *filius erilis* ponerse en manos del esclavo más o menos rastreramente, pero a la vez le trata con brutalidad (*Pœnulus*, vs. 138 y sigs., 819 y sigs.) o le obliga con amenazas a aventurarse por él, indiferente al riesgo a que le arroja (*Epidicus*, vs. 120 y sigs.).

Por otra parte, estos esclavos son chusma maleante que, como los alcahuetes y parásitos, se condenan a sí mismos con impecable objetividad moral (*Amphitruo*, vs. 180 y sigs., 198 y sigs.; *Asinaria*, 561 y sigs.; *Captiui*, 516 y sigs.; *Persa*, 261), a la vez que alardean cínicamente de sus fechorías (*Mostellaria*, 1178; *Trinummus*, 413) y castigos recibidos (*Amphitruo*, 280 y sigs.; *Asinaria*, 31 y sigs.). Además, aunque trapaceros y viciosos, arrostran denodadamente todo peligro para satisfacer los caprichos del amo. Crísalo declara con heroica antítesis (*Bacchides*, v. 365): *si illi [al durus pater] sunt uirgæ ruri, at mihi tergum domist*. Epídico se resiste a las órdenes y amenazas de su amo con palabras que no dejan de ser patéticas (v. 147: *mihi dolet quando ego uapulo*), pero cuando aquel pisaverde pregunta “¿Sufrirás que me mate?”, da la respuesta ortodoxa: “No; más bien yo acometeré ese temerario peligro”, y al reaparecer en escena proclama su extraña profesión de fe (v. 348): “Con tal de complacerte y darte el gusto, no me importa un comino mi pellejo”. No va en zaga Terencio: en el *Heauton timorumenos*, el esclavo Siro, muy empeñado en estafar al viejo amo para que su hijo obtenga los favores de una cortesana de rumbo —empresa que no supone altas prendas morales—, en el momento del castigo se adelanta a cargar solo con toda la culpa (vs. 973 y sig.). La convención de la comedia, que no admite que el amo joven se ocupe o peligre en la intriga que usufructúa, exige tan absurda abnegación, no motivada por los lances de la obra (salvo en el argumento excepcional de los *Captiui*) y en contradicción flagrante con los caracteres.¹¹

Ya se ha visto que la diferencia técnica fundamental entre la comedia romana y *La Celestina* consiste en que ésta reduce al mínimo la intriga y aspira en su ambiente y caracteres a la recreación verosímil de la realidad. En ese

¹¹ Otros ejemplos de Terencio: Davo pesa con claridad su peligro y el del amo, pero se decide por defenderle (*Andria*, vs. 208 y sigs.); cuando su astucia fracasa y el amo le re-crimina, declara ejemplarmente que es su deber afanarse noche y día con todas sus fuerzas y arriesgando su vida para serle de provecho (675 y sigs.). Parmenón, aterrado por el peligro en que, contra su expreso consejo, se ha metido el joven Quereas, va a confesarlo todo a su amo, aun sabiendo el castigo que le aguarda; su ley es *sed necessesit huic ut subueniam* (*Eunuchus*, 968 y sig.). De igual modo, cuando Geta se entera de la llegada del amo viejo, declara con sinceridad, garantizada por el soliloquio, que le pesa más el caso del joven que el suyo propio (*Phormio*, 187 y sig.). Y quien así siente no es ningún criado ejemplar: si no fuera porque el joven está de por medio, continúa Geta, hurtaría algo a su amo y pondría pies en polvorosa. El citado Siro del *Heauton timorumenos*, que al final toma sobre sus hombros toda la responsabilidad, sabe muy bien que pagará por las travesuras que urde mucho más que el amo que se beneficia con ellas, vs. 355 y sig.

nuevo marco no puede funcionar la quimérica criatura que es el *seruus fallax*: frente a los esclavos de Plauto y de Terencio, que todo lo planean y ejecutan, muy magra es la actividad de Sempronio y Pármemo, Sosia y Tristán; y aún Celestina, que en cierto modo hereda el papel del *seruus fallax* (cf. *Celestina*, pág. 537), no cumple su intento urdiendo embrolladas estratagemas sino ejerciendo su dominio de las almas. Pármemo, fiel a Calisto, bien hubiera podido asumir el papel del esclavo o personaje ruin a quien el *seruus fallax* engaña (cf. Sáureas en la *Asinaria*, Olimpión en la *Casina*, Escéledro en el *Miles gloriosus*), y proporcionar una intriga episódica. Pero en la *Tragicomedia*, Celestina no subyuga a Pármemo con engaños sino con persuasión; no enreda su entendimiento, sino actúa sobre su carácter, acicatea sus pasiones, saca partido de sus memorias y afectos. Pármemo, mordaz y sensual, no interviene en absoluto, ni siquiera negativamente, en el “proceso de amores”; lo único que logra es retrasar la paga de la tercera, lo que influirá en el destino de ésta, en el suyo y en el de Sempronio, no en el amor de Calisto. La intervención de la segunda pareja de criados recuerda en la *Comedia* primitiva la del esclavo accesorio que en Plauto y Terencio da una información o ejecuta un recado sin importancia; en la *Tragicomedia* interpolada recuerda (XIII, 115, y XIV, 131) la del esclavo ejemplar que se exhorta a cumplir bien su deber, pero además la *Tragicomedia* desarrolla la inusitada novedad de que la venganza de los primeros servidores alcanza, por medio de los segundos, a los nobles protagonistas. En *La Celestina* los criados no son meros instrumentos del héroe, sino personajes autónomos, atentamente individualizados, que se atraviesan en su destino. Desde el punto de vista de la acción y de los caracteres, los criados de *La Celestina* nada tienen que ver con el *seruus fallax* de la comedia romana. Pero, por una paradoja histórica, a él deben su existencia, pues la misma longitud de sus papeles, sin proporción alguna con su exigua actuación, prueba el peso invencible de la tradición literaria en autores sin más experiencia de teatro que la lectura de la comedia romana, corroborada por la elegíaca y la humanística. Acogida la inevitable figura del criado, el “antiguo auctor” y Rojas no la desarrollaron a la manera de sus modelos, en el sentido de la acción: la concibieron originalmente en el sentido de la variedad e individualización del carácter.

Ante todo, los autores de *La Celestina* se afanan en presentar a los criados como criados. Por indeciso que sea Calisto, de él ha de partir la orden de acción, aunque otro la haya sugerido. Ninguno de los cuatro criados ostenta la suficiencia con que el esclavo de Plauto y Terencio urde la intriga sin dar cuenta al amo de sus jugadas (suficiencia y conducta que hereda Celestina, y en quien se justifican por su condición de profesional asalariada). Todos entran en escena desempeñando alguna tarea servil, y otros quehaceres están representados o aludidos a lo largo de la obra, como toques de una escenografía verosímil. Tampoco es convencional la relación entre amo y criados: Calisto permite familiaridad a Sempronio y a Pármemo solamente (no al paje ni al mozo de espuelas), acortando él, no ellos, las distancias y, por deslenguados que sean los dos sirvientes en sus apartes, al dirigirle la palabra no olvidan nunca el debido mira-

miento.¹² Sólo hablan los criados en pie de igualdad cuando asumen el papel de portavoz social (Sempronio, XI, 69 y sig.; Sosia, XIII, 115 y sig.), que nada debe a la comedia latina. Ni insolencia en los criados ni tampoco brutalidad en los amos: a Sempronio, Pármeneo y Sosia no se les ocurre una sola vez la posibilidad del castigo corporal, ni la menciona Calisto salvo como arranque de exasperación (II, 122: "Palos querrá este bellaco"); sólo el pajecito Tristán piensa todavía en el correctivo de los azotes (XIII, 115). Los criados son libres; para obtener de ellos especial servicio, Calisto no les amedrenta con amenazas y golpes, como en la comedia romana, sino que les deslumbra con promesas y dádivas (I, 58, 87; XII, 101), ante las cuales cada uno reacciona con variación personal. El divorcio con la comedia de Plauto y Terencio es aquí completo, ya que es rasgo constante del *seruus fallax* la abnegación heroica con que el bribón se arroja al peligro sin más interés que el de complacer al amo.

En la minuciosa individualización de sus criados, Rojas ha recogido, por cierto, unas pocas notas accesorias de procedencia antigua, cuyo estudio ilustra inmejorablemente la distancia entre los dos teatros. Un primer ejemplo: cuando en el *Persa* el esclavo Sagaristión oye a su cofrade Tóxico declarar con elegante perífrasis mitológica sus penas de amor, pregunta burlescamente (v. 25): *iam serui hic amanti?* La pregunta indica que la comedia se desarrolla en un mundo al revés, y que su misma inverosimilitud constituye el principal resorte cómico.¹³

¹² Sempronio aparece por primera vez para preparar la cama y enumera los quehaceres que justifican su demora (I, 34 y sig.); Pármeneo acude para abrir la puerta (I, 66); Tristán para llamar a los sirvientes (XIII, 114); Sosia despierta a Calisto para darle "las tristes nuevas" (XIII, 117). Y no solamente ejecutan menesteres de criados al entrar en escena sino todo a lo largo de la *Tragicomedia*: por ejemplo, vemos a Calisto enviar a Sempronio en busca de Celestina (I, 59) y despacharle con nuevo recado (II, 115), ordenar a Pármeneo que ensille el caballo (II, 123 y sig.), que llame al sastre (VI, 217), que acompañe a la vieja (VI, 228); otros mandatos en VIII, 19, 23; XII, 81, 83, 99, 101; XIII, 115; XIV, 130, 131; XIX, 190. Pármeneo está al tanto de lo que entra en la despensa (VIII, 17 y sig.), Sosia se deleita en abreviar sus caballos (XVII, 173). Los criados hablan respetuosamente a Calisto; cf. VIII, 20: "CALISTO. — ¿Quieres dezir que soy como el moço del escudero gallego? SEMPRONIO. — No mande Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. E demás desto sé que, como galarondas el buen consejo, me castigarías lo mal hablado". Compárese con estas palabras la grosería del esclavo que dice a su dueño: *pergin aures tundere?* (*Pœnulus*, 434) o *surdas iam auris reddideras mihi* (*Heauton timorumenos*, 330) o que dice de su dueño y de otro camarada: *mecum pariter potant, pariter scortari solent* (*Asinaria*, 270). Precisamente, una de las notas por las que el acto I disuena de los restantes es que Sempronio se permite una desenfadada alusión personal como jamás vuelve a repetirse: "Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo".

¹³ Por inadvertencia incluye Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. XLIX, a Tóxico y Sagaristión entre los siervos que tienen intervención continua en las intrigas amorosas de sus amos: la comedia se desarrolla en ausencia del amo, entre esclavos y gente de condición ínfima, como Plauto tiene buen cuidado de subrayar. Pero el hecho de elegir a un esclavo como protagonista de la intriga de amor, ¿revela la intención de ver el hombre debajo del esclavo? No hay el menor fundamento para creerlo: aquí, como en el *Stichus* (donde el autor machaca hasta el cansancio que todo sucede en la extravagante Atenas, no en Roma), Plauto no muestra interés en el alma de los esclavos; las comedias o partes de comedias en que los amores serviles pasan a primer plano están pensadas como farsas que extremen la inversión de la realidad, característica de la relación entre amo y esclavo en la comedia romana. Terencio, enemigo de las situaciones de farsa, no presenta en sus seis comedias

Cuando Sempronio escucha los elogios que Pármene prodiga a Areúsa, le zahiere en términos muy parecidos (VIII, 10): “¿Qué es esto, desuariado? . . . ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder”, pero con intención distinta. El sirviente Sempronio, enamorado desde el comienzo (I, 37 y 43), no satiriza la condición social de su compañero, sino sus pocos años y su conducta anterior (VIII, 11): precisamente, sin reparar en categorías sociales, ha marcado como exorbitante la pretensión exclusivista de Calisto. “¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros!” (I, 42). La *Tragicomedia* se sirve de un eco de Plauto no para reflejar la situación que en abstracto parecía monstruosa al comediógrafo romano, sino dentro de una coyuntura muy concreta de su drama e independientemente de todo prejuicio social.

Otro ejemplo: es frecuente en el *seruus fallax* y también en el esclavo pedagogo la vena moralizante y satírica, muy recargada de pormenores pintorescos (*Bacchides*, vs. 420 y sigs.; *Epidicus*, 225 y sigs.; *Miles gloriosus*, 679 y sigs., en boca del vejete cómplice de la intriga; *Curculio*, 280 y sigs.). Sempronio roza a veces el papel de ayo, y su invectiva contra las mujeres (I, 47 y sigs.) continúa esa línea. Pero nada más: tema, materiales e intención artística nada deben a la comedia romana. Las tiradas del *Epidicus* y del *Miles gloriosus* se concentran en las molestias que aparejan las mujeres con sus gastos y modas, se basan en la observación coetánea y evidentemente se proponen amenizar la comedia con jocosos toques de la vida familiar: su influjo en la acción y en los caracteres es nulo. Sempronio concentra su ataque en la inferioridad moral de la mujer, se basa en viejas autoridades eclesiásticas y con su oratoria perfila su propio carácter y el de su amo: el necio predicador se exhibe en la escena siguiente a merced de la alcahueta y la meretriz; la adoración idealizadora de Calisto rebota con más fuerza a cada tópico del sermón.

El temor del criado es un resorte cómico universal. Baste recordar aquí el *Amphitruo*, donde Sosias exagera su terror con gruesos chistes (vs. 297) y Mercurio le proporciona muy concretos espantos. El terror que repetidamente sienten Sempronio y Pármene nada tiene de exageración chocarrera ni está provocado por una farsa premeditada. Tampoco es, como la cobardía del gracioso en la comedia del Siglo de Oro, realce del valor inherente al amo (o, mejor dicho, a la condición social del amo). El peligro es real, y sobre su gravedad no se engañan personajes nada cobardes, como Celestina y Sosia (IV, 53 y sig.; XIX, 188: “yo te juro por el peligroso camino en que vamos . . .”). Rojas se vale del riesgo mortal que corría en sus tiempos el ladrón de honras como de piedra de toque para revelar la distinta calidad de las almas: Sempronio y Pármene sucumben al terror; Sosia y Tristán se sobreponen por su sentido de lealtad; Celestina, por su conciencia profesional; Calisto, por su amor.

En el acto I, Pármene actúa apasionadamente de cierto modo; después de un complejo diálogo con Celestina, su entendimiento resuelve actuar de modo

ningún esclavo enamorado. En este sentido, el *Persa* y el *Stichus* son comparables a *No hay burlas con el amor*, donde Calderón se entretuvo en invertir la convención de la comedia del Siglo de Oro, presentando un criado caballerescamente enamorado, y un caballero villanamente desamorado.

opuesto; lentamente, esa resolución va ganando su alma, hasta realizarse al fin del acto VII. Nada parecido acontece en la comedia romana. Los únicos cambios de carácter en escena son los de algunos jóvenes libertinos quienes, tras digerir en soliloquio la reprimenda del *durus pater*, ven de súbito el error de su conducta y proclaman en las últimas líneas su deseo de enmienda (*Mostellaria*, vs. 1154 y sigs.; *Trinummus*, 1183 y sigs.; *Andria*, 897 y sig.; *Heauton timorumenos*, 1043 y sigs.).¹⁴ También el cambio de Pármeno tiene al comienzo (I, 109) este airecillo de operarse de golpe, por decreto del entendimiento (bien que siempre con más dramatismo, pues surge bajo la dialéctica de Celestina). Pero ese decreto intelectual, suficiente para el esquemático personaje romano —y quizá para el Pármeno que había concebido el “antiguo auctor”—, no lo es para la criatura de Rojas. El cambio del mozo libertino en el desenlace de la comedia romana no aspira a verdad psicológica, sino a acabar la comedia con adecuada dosis de moralina. El de Pármeno, como el de Melibea, es un trastorno del alma que no remata el drama, antes bien lo desencadena o, mejor, *es* el drama mismo.

No es posible cotejar, propiamente hablando, a Sosia y Tristán con sus correspondientes en el teatro de Plauto y Terencio, los esdibujados esclavos accesorios o ejemplares. Pero sí merece examinarse la situación idéntica en que unos y otros presencian la cita amorosa de su señor: Sosia y Tristán acompañando a Calisto (XIV, 125 y sigs.), Palinuro y un esclavillo (personaje mudo) siguiendo a Fédromo (*Curculio*, vs. 1 y sigs.). Frente a la reserva de Calisto, subrayada por la charla de sus mozos y por las graves palabras con que les despide, Fédromo llama él mismo a su esclavo Palinuro para tenerle por testigo de su aventura, lo que da lugar a un intercambio de chistes (vs. 166 y sigs.). Sosia y Tristán envidian la “joya” deparada a su amo, destacando así el valor de Melibea; Palinuro aconseja muy sosegado la moderación en el amor (v. 176) y no muestra empacho en reñir con la amada de su dueño (vs. 185 y sigs.), altercado inconcebible en *La Celestina*. La impertinencia de Palinuro le vale por parte de su amo el vapuleo imprescindible para rubricar la farsa. Por supuesto, la escena es perfectamente lógica dentro del teatro plautino: en el sórdido escenario (la casa del rufián enfermo), introducida por la vieja sobornable con una botella de vino, la moza puesta en venta, que acaba la entrevista suplicando al enamorado sea munífico en su subasta, no está por encima del esclavo pedagogo. Rojas, tan atento al diseño psicológico de los criados como al de los amos, mantiene realísticamente la diferencia social. Sosia y Tristán siguen curiosos la aventura sin inmiscuirse en ella y reservando para su conversación el comentario, parte sensual, parte moral y condenatorio.

¹⁴ En los *Adelphæ*, 855 y sigs., el anciano Demeas, amargado por el desamor que le reporta su austeridad, adopta provisoriamente un carácter complaciente para demostrar a sus allegados el egoísmo que se esconde bajo esa fácil indulgencia: no hay verdadero cambio, sino una ficción sostenida durante las escenas necesarias para inculcar la moraleja. En el caso de los jóvenes, el cambio les resta dignidad dramática, pues se produce tan tarde que no parece sino una maniobra de último momento para obtener más ventajosa capitulación. Y, por venerable que fuese la autoridad paterna en la Antigüedad, ¿qué decir del Pánfilo de la *Andria* que, de puro contrito por haberse resistido a las bodas impuestas por su padre, abandona a su hijo recién nacido y a la mujer a quien patéticamente ha jurado proteger?

En suma: la tradición de Plauto y Terencio, reforzada por la comedia latina de la Edad Media y del Renacimiento, debió de sugerir a los autores de la *Tragicomedia* el detenido papel del criado, así como algunas de sus situaciones y varios rasgos paralelos. Pero, en el cambio de enfoque que representa *La Celestina* frente a estas comedias, naufraga la concepción del *seruus fallax* y de los tipos serviles accesorios —que es, en una palabra, la concepción del esclavo como instrumento—, para ser sustituida por la concepción del criado como persona, artísticamente elaborada en su concreta individualidad.

COMEDIA ELEGÍACA

En la mayoría de las obras de este género figuran sirvientes, pero no en el papel preponderante del *seruus fallax* de Plauto y Terencio, ya que la comedia elegíaca no centra su interés en la intriga complicada. Otra divergencia es la atención prestada al oficio del criado: Geta y Birria han de obedecer, quieras que no, las órdenes de Anfitrión y Alcmena (Vital de Blois, *Geta*, vs. 61 y sigs., 134 y sigs.); Fodio recibe la orden de limpiar la casa y preparar la cena nupcial (*De Babione sacerdote*, vs. 99 y sigs.); Trasón vigila rigurosamente el trabajo de los criados (*Baucis et Traso*, vs. 109 y sigs.); principalmente en *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* el autor compensa lo pobre del argumento acumulando detalles nimios, entre ellos los quehaceres del criado (vs. 38 y sigs., 73 y sigs., 135 y sigs., etc.).

La actitud del sirviente hacia el amo es también convencional, pero de convención opuesta a la antigua: la abnegación del *seruus fallax* está reemplazada por la deslealtad sistemática. El nudo de la *Aulularia* medieval es precisamente la estafa con que el criado Sardana y sus compinches tratan de escamotear la herencia al hijo del amo.¹⁵ Semejante deslealtad, emanada de la representación odiosa del villano en el arte medieval, posee la ventaja artística de concordar con las malas cualidades del criado, tradicionales desde la comedia romana, y desarrolladas aquí con viveza y variedad. Geta, tonto y pillo a la vez, con tontería y pillería agravadas por sus estudios escolásticos (vs. 147 y sigs., 255 y sigs., 395 y sigs.), evoca —a la debida distancia— la erudición de Sempronio y los distingos de Pármeneo sobre acto y potencia; su ambición, muy de sirviente, le hace soñar despierto con una sumisa acogida por parte de sus compañeros con un dominio soberano en la cocina y holgazanería vitalicia

¹⁵ Otros ejemplos: Geta se reconoce en el retrato de Mercurio al escuchar la enumeración de sus hurtos (*Geta*, vs. 355 y sigs.); Espurio aconseja a su joven amo robar a su padre para costear el obsequio de que se apropia, y miente a fin de cohonestar su manejo (*Alda*, 195 y sigs.); Fodio, amante de la amante de su amo, entra varias veces en conflicto con éste y siempre le vence y humilla (*De Babione sacerdote*, 113 y sigs.). Tan admitida es la perfidia del criado en la comedia elegíaca, que en *Baucis et Traso*, Davo, aun habiéndose mostrado irreprochablemente fiel, recurre a astucias y mentiras para justificar el tiempo que ha tardado en sus diligencias (vs. 188 y sigs.): evidentemente el autor cae por inercia en la convención corriente en lugar de mantener el carácter bosquejado al principio y, quizá por eso mismo, trastorna luego bruscamente la índole de Davo, aliándole con Baucis contra su señor.

(vs. 230 y sigs.); es muy enamorado y satisface su inclinación con el dinero hurtado al amo (vs. 359 y sigs.). Su colega Birria, no menos tonto, es de una haraganería refinada, que justifica ante sí mismo (vs. 107 y sigs.) y por la que cae en el trabajo que quiere evitar (vs. 215 y sigs.).

El criado Espurio es protagonista de un largo episodio en la *Alda* de Guillermo de Blois. Llamado por su señor para actuar como consejero en sus amores, le tiene por loco y discurre cómo sacar partido de tal locura (vs. 195 y sigs.); para ello predica la importancia de las dádivas y aconseja ofrecer a Alda un suculento pastel (vs. 211 y sigs.); con él se encamina al zaquizamí de su amada Espurca (o 'inmunda'), donde le vale una noche de amor (vs. 291 y sigs.). Son obvios los contactos con la actuación de Sempronio, que también ríe del amor de Calisto, poco después lo utiliza en su provecho, está enamorado de una mujerzuela y se regodea con ella so pretexto de llevar el recado de Calisto (III, 147). Hay, sin embargo, una diferencia importantísima. En el episodio de Espurio y Espurca, enteramente desligado de la acción, Guillermo de Blois se propuso trazar una réplica grotesca del tema principal: frente al amor de la pareja noble, hermosa y juvenil, el amor de la pareja villana, cuya miseria y físico repulsivo describe con retórico detallismo. En la *Tragicomedia* no hay la menor huella de esquematizar como feo y miserable el mundo socialmente bajo, y las interpolaciones hasta subrayan el atractivo y limpieza de las mozas (XIV, 140; XVII, 167; XIX, 188); más que oposición entre amor de señores y amor de criados, hallamos el arte de geminación, tan caro a Rojas, que pinta diferentes versiones individuales de un mismo sentimiento. En la *Alda* el contraste es puramente externo (ambas parejas proceden con idéntico desenfreno animal) y brota de una rígida convención artística que se desentiende del individuo y fija de antemano, con duro prejuicio, la representación de los tipos sociales del noble y del villano. No es *La Celestina* sino la comedia del Siglo de Oro la que continúa tan crudo contraste, sencillamente por aferrarse todavía a las ideas sociales de la Edad Media.

Baucis et Traso, importante para la génesis de *Celestina*, forma el más curioso eslabón entre la comedia romana y la *Tragicomedia*. Los hilos de la intriga pasan al comienzo por las manos de Davo, criado confidente y consejero (vs. 95 y sigs.); al volver a casa, Trasón (quien, como Calisto, desahoga en los criados su despecho amoroso, vs. 113 y sig.) llama a Davo, y éste brinda el sumario perfecto de la conducta de Sempronio, esto es, desdén, disuasión y ofrecimiento de buscar a la tercera (vs. 117 y sigs.). La escena siguiente presenta varios lances que parecen gérmenes dispersos de motivos fundamentales de la *Tragicomedia*. Fiel a su amo, Davo riñe con la vieja Baucis: ella le increpa por su conducta de niño, él por sus embustes y hechizos, lo que sugiere las relaciones entre Pármeneo y Celestina, pero luego se reconcilian y conciertan la entrevista con Trasón (vs. 123 y sigs.). Éste, como Calisto en el acto VI, recibe con impaciencia a su mensajero y, exaltado por la esperanza, alaba su discreción (vs. 191 y sigs.). Davo acompaña a su amo a la cita y se adelanta para prevenir obstáculos (vs. 208 y sigs.; cf. *Celestina*, XIV, 125: oferta de Tristán) pero, vencido por los halagos de Baucis, cambia de talante, conviene con ella en partir la ganancia (vs. 247 y sigs.) y, como Sempronio y Pármeneo

en el acto XI, 72, se regocija a la vista del magnífico galardón que recibe la tercera (vs. 298 y sigs.). Justo es también apuntar la falla básica que atenúa la semejanza: Sempronio aparece desde el primer momento ligado a Celestina por su amor a Elicia, y Pármeno se liga luego tras un cambio de carácter que a la vez pinta la maestría de la medianera. Por el contrario, Davo vira brusca e injustificadamente a la segunda visita a Baucis: claro que, admitida la maldad inherente del villano, la inmotivada vileza del criado no desconcertaba al autor ni al lector medieval.

El aporte positivo de la comedia elegíaca al personaje del criado consiste, pues, en que, por grande que sea su veneración a Plauto y Terencio, abre paso, bajo los antiguos nombres, a la nueva realidad. La malévola atención del letrado medieval al villano tiene como resultado confinar al sirviente a un papel bastante secundario, pero donde se infiltra más que en ningún otro la realidad coetánea, y que agrega contraste y variedad a la obra. Y ésta es, al fin, la concepción del criado en la *Tragicomedia*, con la sola —pero enorme— diferencia de sustituir la esquematización determinada por el prejuicio social, por la individualización trágica.¹⁶

COMEDIA HUMANÍSTICA

Es curioso que la comedia humanística más interesante y más alejada de la romana desde el punto de vista de la concepción del sirviente sea la primera en fecha, el *Paulus* de Pier Paolo Vergerio, como si luego la imitación más servil de Plauto y Terencio hubiese ahogado la reelaboración del personaje. El criado principal es Hérotés, que se jacta de pervertir y arruinar a los amos que ha tenido y, de hecho, le vemos desvanecer con pérfidos consejos las buenas resoluciones de Paulo y ayudarle a malbaratar sus libros y ropas para costear comilonas y amoríos de que aprovecha él más que su amo. En su trato con la tercera Nicolosa, se muestra a la vez desleal con Paulo y doloso con ella. Por su conocimiento de rufianes y tahures, se ha granjeado la privanza de Paulo y domina en la casa, usurpando el oficio del criado fiel Estico, con quien se ensaña. Amigote de Hérotés es Damna que, a un guiño de ojos de aquél, está pronto a apoyarle con una mentira; los dos bribones suelen acusarse mutuamente para que el amo no se entere de que están confabulados y tener así mayor crédito con él, y cometen juntos un hurto. Otro amigo de Hérotés es Papis, con quien topa en la plaza y al que da cuenta de la jugarreta que ha hecho a Paulo y a Nicolosa. Papis es de idéntica calaña, pues alardea de haber engañado a muchos amos, aunque no a la buena pieza a quien sirve ahora. En contraste con estas variantes del mal sirviente, el viejo Estico, que ha criado a Paulo, deplora su perdición y los sacrificios inútiles de su padre; describe el lamentable comportamiento del joven, ruega a un compañero estudioso que trate de corregirle,

¹⁶ La probabilidad de que los autores de *La Celestina* hayan tenido presente la comedia elegíaca para su concepción del criado se corrobora —aparte la difusión del género— por el hecho de que las tres alusiones del *Cancionero de Baena*, núms. 115, 116 y 117, al *Geta* de Vital de Blois versen precisamente sobre fechorías de sirvientes.

acusa de sus extravíos a Hérotos, reprende a Paulo y amenaza con contarle todo a su padre. Afligido por su falta de éxito, piensa en concertarse con alguien que anuncie la súbita llegada del padre de Paulo para que éste se corrija. Como se ve, la pintura de cada criado es minuciosa y aspira a la diferenciación individual, si bien no es dramática, pues más se desprende de lo narrado que de lo representado, siendo narración y representación bastante confusas e incoherentes: así, la bien intencionada estratagema de Estico queda en suspenso, y Estico mismo desaparece de la comedia después de su largo soliloquio del acto II. Los dos criados principales se remontan a los arquetipos plautinos del esclavo virtuoso y el *seruus fallax* (contrapuestos, por ejemplo, en las *Bacchides* y en la *Mostellaria*), pero la elaboración individual del mal sirviente en tres versiones apunta al arte de geminación de Rojas, y la oposición moral entre los dos servidores principales parece haber presidido, aunque muy atenuada y luego diversificada, al comienzo de la presentación de Sempronio y Pármeno en *La Celestina*.

El criado de la *Poliscena* lleva el nombre plautino de Gurgulión, pero su papel está mucho más cerca del Davo de *Baucis et Traso* que del *seruus fallax* antiguo. Como aquél, es llamado por su amo, quien le confía su amor; Gurgulión trata de disuadirle pero, tentado por la promesa de recompensa, va a buscar a la vieja Taratántara y logra sus servicios encandilándola con la ganancia y con sus besos. Al día siguiente, en una larga conversación de tono jocoso, Gurgulión da cuenta a su amo de lo negociado y con esto desaparece de la comedia (Chasang, págs. 104 y sigs.; Casas Homs, 44 y sig.). Enteramente distinto es el criado del *Poliodoros*: Laganeón actúa exclusivamente como criado y esta actividad se despliega en escena con gran detalle. Así, pág. 194: comparece a la orden de Poliodoro de llevar un odre de vino a la vieja Calímaca; 195 y sigs.: lleva el odre, lo entrega y vuelve a la casa; 223 y sigs.: reaparece, llamado por su amo para acompañarle en su cita (el contraste con la primera escena del *Curculio* plautino, donde el esclavo sigue por su cuenta al enamorado y le interroga, no puede ser más manifiesto); 228 y sig.: ejecuta otras órdenes de Poliodoro; 232 y sigs.: Poliodoro le despacha en busca de Liburno, a quien encuentra y conduce a casa de su señor; 235: ayuda al contrato de arrendamiento entre Poliodoro y Liburno. Laganeón no ejerce el menor influjo en la intriga —exclusivamente librada al ingenio de la tercera—, de la que se entera muy tarde, por confidencia del amo, cuando éste necesita su servicio, no su consejo. Aparte este minucioso despliegue de sus quehaceres, el autor ha prodigado rasgos de carácter que redondean una fisonomía independiente: es valeroso hasta la temeridad (págs. 224 y sig.); muy fiel y solícito para con su amo, a quien conoce de niño, cuya conducta y bienestar le preocupan (págs. 195, 226 y sig.), y a quien alaba en ausencia y en presencia (págs. 197 y 232); pero tiene también una flaqueza nada ejemplar (cf. pág. 224), que se exhibe en detalladas reyertas con cortesanas (págs. 227 y sig., 233 y sig.). En el *Poliodoros*, pues, llega al extremo la tendencia de desligar de la intriga al criado: Laganeón es el polo opuesto del *seruus fallax*, ya que es ajeno a la acción, contribuye a la recreación prolija del ambiente y además está concebido como personaje no esquematizado, y valioso en sí. Tal es, por cierto, la tónica del acto IX de *La Celestina* pero, en conjunto, la *Tragicomedia*

desechó también esta otra actitud extrema, que arrastraba el peligro de disolver el drama en una sarta de pintorescos personajes y episodios inconexos, y al comienzo planteó el enlace de los criados con la acción conforme al de *Baucis et Traso* y la *Poliscena*, y luego los mantuvo asociados, justificando su actuación por su oficio, sus pasiones e intereses, esto es, valiéndose dramáticamente del detallismo inorgánico del *Poliódorus*.¹⁷

¹⁷ Otras comedias humanísticas trazan con más o menos originalidad y acierto figuras de criados que no presentan contacto con los de *La Celestina*. Por ejemplo, en la *Comedia Cauteriaría* hay varios servidores, siendo el más importante Gráculo. Muy fiel a su celoso señor, Gráculo interroga a la criada, vigila al ama, descubre su adulterio y toma parte en su castigo. En el *Philodoxus*, el liberto Áftono, vecino de Doxia, sucumbe a las promesas de Fróneo, que quiere hacerle amigo del héroe para facilitar a éste el acceso a la casa de Doxia. Áftono revela todo lo estipulado a Fortunio, hijo de sus patronos y rival de Filodexo, pero Fróneo aleja con una mentira a Fortunio y distrae a Áftono, mientras el enamorado se introduce en su casa y habla con Doxia. Áftono y otro criado interrumpen al fin la plática, por lo que Filodexo reniega de los esclavos en general. En el teatro de Frulovisi, los criados accesorios, introducidos para desdoblarse en diálogo la exposición o para hacer un recado, remedan en estilo y a veces en nombre al esclavo de la comedia romana (Experto en la *Corallaria*, Dulo, Bromio y Crisolo en la *Emporia*, Estómilo y Dromón en el *Symmachus*, Hipoquirio en la *Oratoria*, Présbites en la *Peregrinatio*). Pero los que intervienen positivamente en la acción (la pareja de sirvientes alemanes en la *Corallaria*, el pintor en la *Oratoria*, Aristopistes en la *Peregrinatio*, aunque su punto de partida es Mesenión en los *Menæchmi*) o los que están caracterizados con algún esmero (el odioso Afrón y el virtuoso Síneto, autorretrato del autor, en el *Eugenius*) son figuras originales y modernas. Es significativo que una comedia, la lucianesca *Claudi duo*, carezca enteramente del personaje servil, y que ninguna admita el *seruus fallax*, ni siquiera la *Emporia*, donde la situación y el nombre del criado ("Crisolo") sugieren las *Bacchides*, comedia dominada por la astucia del esclavo Crisalo; más aún: Frulovisi insiste, con pesadez que revela cuánto le iba en ese arranque de independencia, que es el amigo y no su criado quien urde el engaño y, contra la práctica de Plauto y Terencio, justifica con razones psicológicas el que se mantenga en ignorancia de él al interesado (pág. 76). En la *Chrysis* de Eneas Silvio Piccolomini hay dos criados, ambos torpes calcos de la comedia romana: Congrión esteuropea una de las más felices creaciones de Terencio (el parásito Gnatón en el *Eunuchus*, vs. 391 y sigs.), e interviene en una sola escena del todo impertinente, vs. 683 y sigs. Libifanes, alabado por su señor como modelo de esclavo alcahuete, traça la escasísima intriga aconsejando a las cortesanas que, para vengarse de sus amantes, se entreguen a sus rivales, vs. 418 y sigs. La *Ætheria* se apoya positivamente en la comedia romana en cuanto a la actuación y lenguaje de los sirvientes, a la vez que se muestra muy innovadora en cuanto a los caracteres. Margipo es un verdadero *seruus fallax*, que planea el enredo sin condescender a enterar de él al amo que ha de aprovecharlo, lo ejecuta con todo éxito, burla luego de los viejos a quienes ha escamoteado el dinero en beneficio de los jóvenes y tuerca al fin en el desenlace feliz; Lido, homónimo del pedagogo de las *Bacchides*, es el esclavo accesorio que va en busca de un personaje a quien encuentra por azar, y alterna con Margipo en escenas que no inciden en el argumento. Pero ninguno de los dos abriga la ciega fidelidad del esclavo de la comedia romana. Lido muestra su falta de celo al aparecer, por primera vez, en la escenificación de una facecia (cf. *Calisto*, *Comedia humanística*, pág. 379) y al decir pestes de los amos en su monólogo de camino. Margipo, esclavo del viejo Páureas, piensa en los inconvenientes que le reportarán a él las bodas de su señor y, para vivir en paz, se propone una conducta nada ejemplar; la conversión de los dos criados sólo sirve para exhibir su ánimo independiente. Cuando los dos jóvenes abordan a Páureas para hacerle desistir de su casamiento, Margipo se pone inmediatamente de parte de ellos, y les aconseja procurarse el dinero, que es lo único que su amo desea. El que ha de hallar la traza es, claro está, Lido, el esclavo del enamorado, pero Lido es inhábil y Margipo se ofrece a suplirle —circunstancia probable-

NOVELA CABALLERESCA Y SENTIMENTAL: "HISTORIA DE DUOBUS AMANTIBUS"

Para la ascendencia del criado en *La Celestina* queda excluido el de la novela caballeresca (el mismo nombre de Tristán no deriva del escudero sino del caballero), porque la figura del servidor, ya sea ayo o escudero, villano como el Ribaldo del *Caballero Cifar* o hidalgo como el Gandalín del *Amadís*, carece de vida propia. Los libros peninsulares de caballerías echaron de ver esta falla y trataron de subsanarla contraponiendo al idealizado caballero la actitud práctica y a veces bufonesca que ha llamado la atención en el Ribaldo y que es también perceptible en Gandalín (por ejemplo, *Amadís*, I, 13 y 35; II, 10).¹⁸ Aparte esta modalidad de contraste, la única característica de los escuderos es la abstracta fidelidad en la que rivalizan con el mismo *seruus fallax* de la comedia romana.

Los personajes de la novela de Eneas Silvio Piccolomini, criados o equiparables a ellos por su función, no son menos de cuatro, pero su influjo en *La Celestina* parece nulo. Junto a Euríalo, el protagonista, figuran Niso, Acates y Palinuro, sus fieles amigos, según acota explícitamente el autor acerca del primero, e implícitamente, por sus nombres virgilianos, acerca de todos. Pero los tres amigos son meros nombres, sin individualización alguna, a tal punto que el autor de la edición de Capolago, 1832, juzgó económico eliminar los dos últimos y hacer de Niso el único confidente y aliado. Niso es quien procura la alcahueta que lleva a Lucrecia la primera carta de Euríalo y, aunque calificado de *callidus magister*, ya sabemos que su torpeza hace fracasar la negociación. Luego Niso descubre la taberna por la que los enamorados cambian palabras y presentes (¿reminiscencia del incidente de Áftono en el *Philodoxus*?). Acates, que acompaña a Euríalo a la entrevista agenciada por Pándalo, muestra despego y

mente inspirada en el *Heauton timorumenos*, vs. 515 y sig., 530 y sigs., pero, de todos modos, índice de un deseo de variación, como lo es también el que el enamorado insista en enterarse de la estratagema y en que no dé por sentado el servicio de Margipo y prometa recomendarle. Otros desvíos de la convención romana son que Lido critique escépticamente lo que cree que es el ardid de Margipo y que tanto su crítica como su escepticismo sean infundados, o que Margipo, triunfante, no se refocile con una borrachera, como el Pseudolo plautino, sino con el maligno placer de imaginar los inconvenientes que la borrachera causará a sus compañeros. Pero la escena más original, verdaderamente inconcebible dentro del teatro romano, es aquella en que Páureas amenaza pegar a Margipo por su tardanza, y el esclavo le previene gravemente que no está dispuesto a recibir golpes y que se atenga a las consecuencias (vs. 630 y sigs.); después de vanas injurias, y ante la firmeza creciente del esclavo, Páureas emprende la retirada y declara que sólo había querido ponerle a prueba. La escena, enteramente ociosa, parece planeada para exhibir esta inaudita reacción, pues aunque el autor mantiene la ficción de que los servidores son esclavos, les presta una dignidad enteramente nueva y que no halló eco, ahogada precisamente por el prestigio del teatro romano.

¹⁸ No es fácil decidir si el rasgo pertenece al *Amadís* primitivo o es agregado de Montalvo. Bueno es recordar que cuando Gandalín deja solos a Amadís y Oriana, parte con esta recomendación (I, 35): "Señor, quien buen tiempo tiene e lo pierde, tarde lo cobra", que es variante del refrán empleado por Celestina en la recomendación a sus convidados (IX, 40 y sig.): "Gozá vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene e mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente".

cobardía más propios del villano medieval que de un *fidus Achates*. Palinuro es sólo confidente pasivo. En cambio, es considerable la actuación del criado de Lucrecia, Sosias (quien, sumado al Sosias plautino y a los poco importantes Sosias terencianos, decidió la elección del nombre para el mozo de espuelas de *La Celestina*). Pero, por su actuación, Sosias no corresponde al tipo del sirviente del galán, sino al tipo de la nodriza confidente, primero disuasora y luego cómplice de la enamorada (cf. *Lucrecia*, págs. 649 y sig.).

La novela sentimental castellana tampoco contribuyó a la creación del criado en *La Celestina*, ya que, con la excepción del paje de *Arnalte e Lucenda*, no interviene en ella tal figura. Pero es probable que el debate en pro y en contra de las mujeres, presente en *Grisel y Mirabella* y en *Cárcel de amor*, haya dejado huella en la diatriba misógina de Sempronio, I, 45 y sigs.¹⁹

IMITACIONES

PAPEL DE LOS CRIADOS

En las imitaciones la intervención de los criados es mucho más importante y más extensa aún que en *La Celestina*, ya que en varias obras los criados comparten con la tercera la conducción de los amores del amo, volviendo así a la concepción del *seruus fallax*: caso extremo es el de la *Penitencia de amor*, donde no hay medianera y los dos criados guían al protagonista con superioridad intelectual que él reconoce (pág. 17), arrostran por él todo peligro y, al fin, comparten su castigo. Excepcional es la situación de las dos mejores imitaciones. En la *Comedia Eufrosina* hay sólo dos criados, mantenidos a distancia social verosímil de sus amos: Cotrim, criado de Cariófilo, aparece muy al final (págs. 339 y sigs.), para oír en qué han parado los amores de su amo y los de Zelótipo. Andrade, criado de este último, apenas habla con su señor y no recibe la menor

¹⁹ Cf. B. Matulka, *The novels of Juan de Flores...*, págs. 8 y sigs., para las obras españolas del siglo xv que debaten el valor de la mujer. De la copiosa serie, sólo la *Cárcel de amor* se esfuerza por subordinar el debate a la psicología de los personajes: es un amigo de Leriano quien, viéndole morir de amor, infama a las mujeres, “creyendo por allí restituylle la vida” (pág. 190); el moribundo Leriano apura sus fuerzas, en un último sacrificio por Laureola, para la refutación sistemática (págs. 191-207). Ahora bien: contradiría al básico egoísmo de Calisto el elevarse de su caso particular a defender en abstracto a la mujer y, en efecto, a cada argumento general de Sempronio responde oponiendo su situación particular, hasta lanzarse al retrato de Melibea, que es su verdadera respuesta a la invectiva. Por otra parte, el “antiguo auctor” desdobra el ataque antifeminista, apenas enunciado en la sentimental *Cárcel de amor*, entre los dos sirvientes, con atención a sus modalidades: Sempronio, con buen acopio de autoridades, condena a las mujeres desde el punto de vista religioso y moral; Pármeno, partiendo de su propia experiencia, condena los oficios de Celestina, sus devociones, afeites y brujerías, continuando la sátira costumbrista del *Somni* de Bernat Metge, del *Spill* de Jacme Roig, del *Corbacho* de Talavera. Irónicamente, Sempronio se somete a la malicia que condena y Pármeno cae en las redes de Celestina, a quien denuncia. Como la virulencia de la andanada de Sempronio es más palpable que los delicados resortes dramáticos de la *Tragicomedia*, Sempronio quedó convertido sin más en prototipo misógino (cf. B. Matulka, pág. 36).

confidencia suya; su intervención es episódica e inconexa (págs. 78, 82 y sigs., 99 y sigs., 171). En *La Dorotea*, las dos damas y los dos galanes aparecen cada cual, como en la comedia del Siglo de Oro, en convencional intimidad con su confidente pero, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de las comedias, los criados no influyen en absoluto en el ánimo de sus señores ni en la marcha de la acción. En una y otra obra el papel más obvio del criado es comparable al del esclavo de la comedia romana introducido para desdoblar un monólogo y, como en el caso de la tercera, su presencia inorgánica es un patente homenaje a *La Celestina*.

La recreación del mundo bajo en la *Tragicomedia* ofuscó a los imitadores: de ahí, en contraste con la figura señera del *seruus fallax*, la multiplicación de los criados y de sus acciones, por secundarias que sean. Desde la *Comedia Thebayda* —que, pese a su menguado valor literario, influyó notablemente en el tratamiento del criado en las imitaciones— los sirvientes funcionan como un verdadero coro alrededor del amo, comentando sus dichos y hechos, murmurando en interminables apartes, aconsejando, consolando, predicando. Discuten largamente con su señor o con sus compañeros, pronuncian invectivas satíricas, sobre todo contra las mujeres, celebran comilonas a expensas del amo, y se entregan infatigablemente a amoríos, ya con mujeres de baja estofa, ya con las criadas de la dama, unas veces sólo para favorecer los amores del señor y otras por gusto del sirviente quien, de pasada, secunda la pretensión del amo.²⁰ La complacencia en multiplicar elementos de puro regocijo o francamente obscenos —más fáciles de pergeñar que los procesos psicológicos del original— se expresa también en la creación de figuras ociosas introducidas para ejecutar menesteres accesorios.²¹ A la zaga de *La Celestina*, las imitaciones multiplican la

²⁰ Discusiones de los sirvientes: *Comedia Thebayda*, págs. 25 y sigs., 46 y sigs., 263 y sigs., 272 y sigs.; *Penitencia de amor*, 9 y sigs., 16 y sigs., 23 y sigs., 31 y sigs., 57 y sigs.; *Comedia Seraphina*, 297 y sigs., 304 y sigs., 310 y sigs., 321 y sigs.; *Comedia Ypólita*, vs. 378 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 28 y sigs., 69 y sigs., 219 y sigs., 234 y sigs.; *Comedia Tidea*, vs. 1046 y sigs.; *Comedia Florinea*, págs. 160a y sigs., 168a y sigs., 173a y sigs., 189a y sigs., 254a y sigs., 273a y sigs., 296a y sigs.; *Comedia Selvagia*, 53. Invectivas satíricas: *Comedia Thebayda*, 340 y sigs., 470 y sigs., pero cf. 363 y sig., en alabanza de las mujeres; *Penitencia de amor*, 12, 17 y sig., 57; *Comedia Seraphina*, 322; *Comedia Ypólita*, vs. 378 y sigs.: debate en pro y en contra; *Tragedia Policiana*, 4b; *Comedia Florinea*, 161a, 298a; *La Lena*, 418a; *La Dorotea*, V, 7. Comilonas: *Comedia Thebayda*, 413 y sigs.; *Comedia Ypólita*, vs. 1361 y sigs.; *Comedia Florinea*, 183a, 219a y sig.; *Comedia Selvagia*, 240 y sigs. Amores con mujerzuelas en la *Comedia Thebayda*, *Comedia Seraphina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Comedia Florinea*, *La Lena*; amores interesados con las criadas de la dama: *Penitencia de amor*, 12 y 50; *Segunda Celestina*, amores de Pandulfo y Quincia; *Comedia Vidriana*, vs. 2186 y sigs.; *Comedia Eufrosina*, págs. 99 y sigs., 138 y sig.; amores que de paso favorecen los del amo: los de Amintas y Claudia en la *Comedia Thebayda*, Boreas y Doresta en la *Comedia Ymeneia*, Sigeril y Poncia en la *Segunda Celestina*, Silvanico y Dorotea en la *Tragedia Policiana*, Polites y Justina en la *Comedia Florinea*, Carduel y Cecilia en la *Comedia Selvagia*. En *La Dorotea* Lope insinúa relación amorosa entre el criado de don Fernando y las criadas de Marfisa y Dorotea, así como entre la criada de esta última y Laurencio, criado de don Bela.

²¹ Figuras de regocijo: los negros Boruca y Zambrán en la *Segunda Celestina*, la negra Margarita en la *Comedia Tesorina*, los caballeros Siro y Geta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Figuras que ejecutan menesteres accesorios: el mozo de establo Evaristo

actividad doméstica de los sirvientes, con visible afán de recrear lo vulgar y cotidiano: los criados traen y llevan mensajes, dan de vestir, anuncian la comida o reciben orden de aparejarla, cuidan de los caballos o del halcón, despiertan al amo, le acompañan, llevan sus presentes a la tercera.

NOTAS DE CARÁCTER

La diferencia más honda entre el original y las imitaciones consiste en que aquél individualiza los caracteres de los criados no menos esmeradamente que los de los amos, mientras éstas o fracasan en sus conatos de individualización o sencillamente no se la proponen. En la *Penitencia de amor*, por ejemplo, hay al principio una tenue oposición entre Renedo, dado a teorizar en abstracto, y Angis, amigo de consejos prácticos, pero a poco ambos se muestran igualmente fieles, igualmente denodados, igualmente sentenciosos y misóginos. El argumento de la *Comedia Ypólita* se esfuerza por diferenciar a los sirvientes: "Solisico, paje de Florinda y discreto más que su tierna edad requería, y Jacinto, criado de Ypólito, malino de condición... y Carpento, criado así mismo de Ypólito, hombre arrofianado" y el más importante, Solento, que empieza por mostrarse compasivo y leal. Pero la diferenciación no pasa del argumento y las primeras líneas: el virtuoso Solento se encarga de la tercería (si bien predicando tan fuera de propósito, que la dama solicitada exclama con razón, v. 1057: "¡o qué donoso alcahuetel!") y actúa como cobarde e interesado (vs. 674 y sigs.), y el discreto Solisico comenta soezmente, a la par de sus colegas, los amores de Ypólito y Florinda (vs. 1639 y sigs.). La *Comedia Ymenea* también opone al principio a Boreas, interesado como Sempronio y enamorado como Sosia, a Eliso, leal como el Pármeno de los primeros actos y en guardia ante las mujeres como Tristán. Pero más adelante (III, vs. 1 y sigs.), cuando Boreas le reprende, Eliso capitula y luego son a cuál más ruin y cobarde (IV, vs. 71 y sigs.). Inconsistencias como éstas abundan en las imitaciones: Sigeril es fiel al comienzo, repentinamente maligno y venal y no menos repentinamente leal y abnegado (*Segunda Celestina*, págs. 125, 192, 347): ni los personajes de *La Celestina* que reaparecen en esta obra mantienen su individualidad, ya que Tristán se muestra tan dado a amores como Sosia (pág. 229). En la *Comedia Tidea*, el criado Prudente depone su virtud inicial (vs. 1198 y sigs.) para reasumirla a las pocas escenas (vs. 2215 y sigs.). En la misma *Dorotea* no es fácil decidir si Celia favorece o contraría los amores de su señora con don Fernando (cf. II, 2 y 3; IV, 8; V, 3, 5 y 9).

Lo más corriente es que no haya intención de individualizar a los criados y se los pinte a todos como más o menos eruditos, interesados, sarcásticos, mu-

en la *Comedia Thebayda*; el paje cantor y el pastor Filinides en la *Segunda Celestina*; el paje Filirín y el niño de la comadre Maribáñez en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*; los hortelanos y el paje cantor en la *Tragedia Policiana*; los rústicos en las comedias *Tidea*, *Tesorina* y *Vidriana*. Un imitador no hubiese resistido a la tentación de convertir en personaje ameno al mozo de Centurio, cuya existencia está limitada a una acotación en *La Celestina*, XVIII, 177.

jeriegos y cobardes. Frente a la diferenciación individualizadora de *La Celestina*, la *Comedia Thebayda* introduce cierta diferenciación por tipos sociales (el ayo, el mozo de cámara, el paje, el caballero, el bravo), que prevalece con mucho en las imitaciones siguientes, siendo lógicamente el ayo virtuoso y predicador (Menedemo en la *Comedia Thebayda*, Eubulo en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Lidorio en la *Comedia Florinea*), y el paje lujurioso y apicarado (Amintas en la *Comedia Thebayda*, Oligides en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Polites en la *Comedia Florinea*). Vale la pena recordar otras notas que introduce la malhadada *Comedia Thebayda* y que contradicen o se sobreponen a las de *La Celestina*, tales como la admiración que profesan los criados, fieles o infieles, a los versos, retórica y sabiduría del amo;²² esta actitud que, de la *Comedia Thebayda* abajo, más parece fundada en la insulsa satisfacción del autor en sus propias coplas y conceptos que en el carácter de sus criaturas, se encuentra originalmente reelaborada en la *Comedia Eufrosina* y en *La Dorotea*. En la primera, los versos que Zelótipo recita a su amigo son familiarmente criticados por éste (págs. 175 y 179 y sig.), y sólo reciben entera aprobación cuando quien los juzga es la enamorada Eufrosina (pág. 258). Muy variada es la distribución de las poesías entre los personajes de *La Dorotea*: aparte la "academia" del acto IV, 2 y 3, los versos pertenecen principalmente a don Fernando, y luego a Julio, quien los recita como ajenos, a don Bela y a Dorotea. Para mayor complicación, no siempre los recitan sus mismos autores: Dorotea lee y alaba los versos de don Bela (II, 4), don Bela elogia los versos de don Fernando que Dorotea canta (II, 5), Clara los de don Fernando, escritos para Dorotea y leídos por Marfisa (IV, 7), Celia el soneto de don Fernando que Dorotea halla entre los papeles que quema (V, 5). No menos variada es la reacción de los oyentes: conmiseración, ironía, crítica en los amigos (Ludovico, César) y criados (Julio, Laurencio); admiración cortés en las mujeres (Dorotea, Celia, Clara, Felipa); sólo Gerarda se permite el elogio desaforado, de regla en las otras imitaciones (II, 4 y 5), y que en ella es gaje de su oficio ya que, según confiesa a Dorotea, es "más aficionada a vna bota de Alaejos que a las *Trescientas* de Juan de Mena..." (II, 4).

Si *La Celestina* caracteriza a Sempronio como al hombre que pretende suplir con autores y sentencias su falta de entendimiento, y permite alguna erudición al despejado Pármeno (sobre todo en el acto I, 97, 103, 107, 109; cf. VIII, 23), la *Comedia Thebayda* concede a todos los personajes, sin exclusión de los criados, la más intempestiva erudición, la más rebuscada retórica, la más tediosa elocuencia. El ayo Menedemo, el criado Símaco, el paje Amintas, el rufián Galterio lucen infatigablemente su conocimiento del anecdotario clásico (págs. 21, 27, 58, 73, 96, 233, 242, etc.), y a la zaga de esta primera imitación, las restantes se desbocan y a porfía dotan a sus criados de verdadera incontinencia erudita

²² *Comedia Thebayda*, págs. 40, 44, 104, 108, 116, 124, 136, 256, 258; *Comedia Serraphina*, 318, 333, 395; *Segunda Celestina*, 125; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 27; *Comedia Florinea*, 165b, 172a, 187b, 193b, 203b y sig., 256b; *Comedia Selvagia*, 134, 191. Feliciano de Silva logra una variación bastante graciosa, pues presenta al bravucón Pandulfo rivalizando, en su propio estilo, con la alquitarada retórica de su señor, págs. 119 y sigs. y 273 y sig.; cf. rápida imitación de este episodio en la *Comedia Tesorina*, vs. 325 y sigs.

y retórica. En este respecto, la *Comédia Eufrosina*, que reserva tales habilidades al enamorado y a su amigo y la suprime de raíz en los criados, constituye una notable excepción. Al contrario, *La Dorotea* consagra la tradición del criado erudito en las personas de Julio y Laurencio, con intencionada gracia y subrayando más de una vez lo incongruente de tal saber: verdad es que esa autocrítica aparece ya en la *Comedia Thebayda*, págs. 375, 451.

Otro rasgo común a las imitaciones es la inverosímil familiaridad entre amos y criados, mucho más próxima a la comedia romana y a la del Siglo de Oro que a *La Celestina*. Los criados de la *Comedia Ypólita*, vs. 1291 y sigs., y de la *Tragedia Policiana*, pág. 12ab, hablan despectivamente de la dama; los de la *Penitencia de amor* comunican su desdenosa opinión a su señor (págs. 23, 31, 32, 51) y, merced a las indecorosas confidencias de éste, comparten la intimidad amorosa de dama y galán (49 y 57). En la *Tragedia Policiana*, 10a, el criado Solino propone a la tercera, por su cuenta y riesgo, la seducción de Filomena y, sólo después de que la vieja ha dado su consentimiento, entera del plan a su amo, que lo acata sin chistar. En la *Comedia Florinea*, 190a, el ayo y el paje son quienes deciden la intervención de la alcahueta. Por otra parte, los mencionados amores con las criadas de las damas redundan en cierta chocante promiscuidad. Lope trata de mitigar tan inverosímil familiaridad, insistiendo en que Julio y Laurencio son más bien compañeros y amigos que criados (IV, 1, y V, 1, pero cf. II, 1); Ferreira de Vasconcelos es el único que zanja airoosamente la dificultad, reservando para el amigo las confidencias y consejos, y manteniendo a distancia a los criados. Al mismo tiempo (y en marcado contraste con Pármemo y las mozas de la *Tragicomedia*), los criados de las imitaciones tienen muy servil sentido de su categoría social. En la *Comedia Thebayda*, págs. 112 y sig., un sirviente observa que, si Berinto estuviese en su sano juicio, no comunicaría con ellos, antes se retraería en su estudio en compañía de amigos escogidos; en la *Penitencia de amor*, pág. 31, los criados se ofrecen a acompañar a Darino en la cita para darle ánimo con su presencia, aunque no para ayudarlo con su palabra, "porque parecería ygualdad harto". El pasaje más instructivo es el de la *Comedia Florinea*, 225b: un criado repara en el silencio de Floriano; el paje explica que Floriano no puede hablar por ellos por "la disparidad de las personas", y la réplica, si bien repite "que la sangre todos la tenemos bermeja. Pues ¿la casta? De Adam baxamos todos", no puede compararse en brío y gravedad con la elocuencia con que Areúsa defiende la dignidad de su estado.

SITUACIONES AISLADAS

También aquí se cumple lo apuntado a propósito de otros personajes de la *Tragicomedia*: frente a la concepción de los criados como individuos acreedores a la plena atención artística, que no tuvo eco, lo tuvieron y muy repetido varias eficaces situaciones. Ante todo la de Sempronio, que comienza por disuadir a su amo de su pasión, comenta escandalizado sus herejías y acaba por ofrecerle su ayuda; no menos frecuente son el retrato de la tercera, de su eficacia, temple y ocupaciones, puesto en boca de uno o más criados; las objeciones de Pármemo

en el acto II y sus imprecaciones al final, y el monólogo en que la tercera pesa el pro y el contra de la empresa, asignado varias veces a este personaje y asimismo a los criados, ya que en las imitaciones rozan su papel.²³ No sólo repetida en muchas imitaciones sino multiplicada en unas mismas es la situación de Sempronio y Pármeno en el acto VI, cuando comentan sarcásticamente la conversación entre el enamorado y la medianera; y la de los dos sirvientes en el acto VIII, cuando aprovechan el arrobo del enamorado para saquear la despensa, llega hasta el eco literal. Asiduamente repetido fue el convite del acto IX, que los imitadores convirtieron en puro receptáculo de lances escabrosos y pullas desvergonzadas; el lamento sobre las mozas de servir, que Areúsa y no Lucrecia pronuncia en dicho convite, fue puesto, con menor sutileza, en boca de las criadas mismas y también, ligeramente adaptado, en la de los sirvientes; y asimismo muy imitada por su fácil comicidad es la cobardía de Sempronio y Pármeno en el acto XII, y su propósito de huir al menor ruido, encubriendo la fuga con mentiras. La escena en que Sosia y Tristán comentan el goce de los amantes tuvo largo eco en unas imitaciones, mientras otras la trasladaron a la casa de la alcahueta, haciendo que unos parroquianos y pupilas comentasen las actividades de colegas y rivales.²⁴

La superioridad del original se patentiza sobre todo en las imitaciones del altercado y asesinato del acto XII (ver *Celestina*, págs. 580 y sig.). Pues en

²³ Reparos y ayuda del sirviente: *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 3 y sigs.; *Comedia Tidea*, vs. 435 y sigs.; *Comedia Florinea*, págs. 160a y sig., 188b y sigs.; *Comedia Selvagia*, 99 y sigs.; *La Lena*, 396b, 402a y sigs. Retrato de la tercera: *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 30 y sigs.; *Auto de Clarindo*, III, vs. 79 y sigs.; *Tragedia Policiana*, págs. 12b y sig.; *Comedia Tidea*, vs. 475 y sigs.; *Comedia Selvagia*, págs. 113 y sigs. Objeciones e imprecaciones: *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 12 y 117; *Tragedia Policiana*, 12b; *Comedia Florinea*, 165b y sigs. Reflejos menos literales se hallan en los reproches y avisos de Laurencio, leal a don Bela y aficionado a señalar sus faltas (*La Dorotea*, II, 1 y 5; III, 2 y 5); hay alguna reminiscencia verbal en los apartes de Julio (*La Dorotea*, III, 4; cf. *Celestina*, II, 125). Monólogo vacilante: *Comedia Seraphina*, 335; *Comedia Ypólita*, vs. 674 y sigs.; *Comedia Policiana*, pág. 5a; *Comedia Florinea*, 178b.

²⁴ Comentarios sarcásticos: *Segunda Celestina*, 177 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 116 y sigs.; *Auto de Clarindo*, III, vs. 247 y sigs.; *Tragedia Policiana*, págs. 17a y sig., 27 y sig.; *Comedia Selvagia*, 205; *La Lena*, 411a y sig.; *La Dorotea*, II, 1 y 5; III, 3. Críticas y robo del acto VIII: *Comedia Ymeneia*, I, vs. 45 y sig.; *Tragedia Policiana*, pág. 8b; *Comedia Florinea*, 182b y sigs.; *Comedia Selvagia*, 52. Convite: *Comedia Thebayda*, 326 y sigs., 413 y sigs.; *Comedia Ypólita*, vs. 1361 y sigs.; *Comedia Florinea*, págs. 185b y sig., 218b y sig.; *Comedia Selvagia*, 233 y sigs.; el convite se representa varias veces en la *Segunda Celestina* pero, en lugar de los sirvientes, intervienen personajes de escasa o ninguna conexión con el argumento; en *La Dorotea*, II, 6, persiste el convite, pero con la sola intención de realzar el donaire de la tercera; no asisten a él hombres y la criada Celia sirve a la mesa. Lamento de sirvientes: *Comedia Ymeneia*, III, vs. 67 y sigs.; *Auto de Clarindo*, I, vs. 546 y sigs., y III, 755 y sigs.; *Comedia Florinea*, 178b, 258b, 286b y sig.; *Comedia Pródiga*, V, págs. 86 y sig.; *Comedia Eufrosina*, 78, 80; *Comedia Doleria*, 35b. Cobardía: *Comedia Ymeneia*, I, vs. 113 y sigs., IV, 21 y sigs. y 61 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 40a; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 250; *Comedia Florinea*, 161b y sigs.; *Comedia Pródiga*, V, pág. 94. Comentario de escenas eróticas: *Comedia Seraphina*, 386 y sig.; *Comedia Ypólita*, vs. 1636 y sigs.; *Comedia Vidriana*, 1681 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 49a. En la casa de la tercera: *Segunda Celestina*, 417 y sigs.; *Comedia Florinea*, 172a, 231b y sig.; *Comedia Selvagia*, 126 y sigs.

La Celestina, Sempronio y Pármeneo no son ladrones ni asesinos, no planean en frío el violento desenlace. Presenciamos paso a paso cómo y por qué el apocado Sempronio, que ha procedido lealmente con la vieja, se irrita al quedar eliminado por ella de las albricias y de la ganancia (V, 196 y sigs.) y, sobre todo, al verla colmada de oro y alabanzas (VI, 206; XI, 77 y sig.). Sólo en este momento cruza por la mente de Sempronio la posibilidad de valerse de la fuerza si la alcahueta se obstina en su injusta codicia. Por otra parte, la complicidad de Pármeneo se justifica como trágica némesis, ya que precisamente ha sido Celestina quien le ha corrompido y vinculado a Sempronio. Aún así, los sirvientes no entran en su casa con deliberada intención de asesinarla ni de robarla, sino para reclamar su parte, y ni siquiera lo hacen directamente sino con largos ambages: es la obstinación de Celestina lo que desencadena la violencia. Pero en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* el robo y el crimen están planeados con gran anticipación, y no por un cómplice injustamente desposeído sino por el criado que ha renunciado formalmente a participar en la ganancia (págs. 48 y sig.) y por el rufián que regocija la obra con su exagerada cobardía. Ambos convienen en fingir concordia y escudriñar la casa para descubrir los escondrijos del dinero (págs. 160 y sigs.) y arman dos como ensayos cómicos del atentado (164 y sigs., 223 y sigs.), que hacen artificiosa y grotesca la versión final. En el momento convenido, el rufián se encuentra con que su cómplice ha muerto; comunica entonces el proyecto al primer criado que tiene a tiro, el cual lo acepta de buenas a primeras, y ambos no encuentran mejor cautela para consumarlo que desquiciar la puerta de la alcahueta, apuñalar a ésta y a una sobrina, tras lo cual, como era harto presumible, dan de hocicos con el Corregidor. En la *Comedia Florinea*, págs. 219a y sig., el criado Felisino (quien, a diferencia de Sempronio, no es el que ha introducido a la tercera), repentinamente envidioso de los presentes que aquélla logra, exige las albricias y, en efecto, reciben él y el paje sendos cruzados: aquí salta a la vista cómo el imitador, deleitado con la áspera escena del acto XII, decidió trasvasarla, viniese o no viniese a cuento. Y, como por tener la *Comedia Florinea* desenlace feliz, quedaba excluido el asesinato de la tercera, su autor se contentó con poner en escena el comienzo del altercado y rematarlo con el pago de un magro presente, tal como Celestina lo propone en sus conversaciones con Sempronio (V, 197 y sig.; XII, 106). Esa oferta, que en el original exaspera al defraudado sirviente, obra como por encantamiento en la verbosa *Florinea*, y el conflicto se reduce así a una página más de garrulería ociosa.

En conjunto, la lección de *La Celestina* se perdió: las imitaciones volvieron a los esquemas trillados del *seruus fallax*, eje de la intriga, y del criado villano de la literatura medieval, cuyas travesuras desleales son materia de episodios jocosos. Y, por otra parte, desvirtuaron la intención del original, multiplicando el número de los sirvientes y de las situaciones en que intervienen, sin percatarse del engarce de estas situaciones en el drama ni del trazado de los sirvientes como figuras individuales.

ADAPTACIONES

Para el muy estrecho argumento moral del *Interlude of Calisto and Melibæa* eran superfluos los sirvientes que *La Celestina* asocia al fin trágico de la tercera, pero el adaptador no se atrevió, por lo visto, a descartar personajes que tanta parte ocupan en el original y que la tradición literaria había legitimado. Además parecería que el adaptador atendió más a las palabras del título (“en auido de los engaños de . . . [los] malos e lisonjeros sirvientes”) que al desarrollo de los caracteres en el texto, ya que vio en ellos la consabida oposición entre el criado infiel y el criado fiel, que tras breve resistencia se deja corromper. De ahí que, aun resumiendo bastante la parte de Sempronio y la de Pármeno, asigne a éste un nuevo papel: el de encararse con el público para recitar la lección trivial a la que él reducía la actuación de los criados:

*How say ye, my lords? see ye not this smoke,
In my master's eyes that they do cast? . . .
Ensamble may be by this that is passed,
How servants be deceitful in their master's folly . . .*

Bajo su forma externa de drama de la Restauración, *La Celestina* inglesa de 1707 superpone el mismo esquema a la flexible caracterización del original y, sin saber qué hacerse de la segunda pareja de criados, repite en Sosias el tipo del criado virtuoso y suprime como personaje a Tristán. Sello de esa reinterpretación es la moraleja que Sempronio recita acerca de Pármeno, asimismo para beneficio de los espectadores (pág. 51). En consecuencia, aunque la actuación de los dos sirvientes principales es la de la *Tragicomedia*, su fisonomía es muy distinta. Sempronio no es el pedante necio, apocado e ingenuamente afectuoso, sino un pillo cínico y libertino, nada intimidado por Celestina, y que luce su ingenio en ininterrumpido chisporroteo epigramático. Ha desaparecido su apego a autores y aforismos; el monólogo de indecisión, clave de su temperamento (I, 37 y sigs.), se ha convertido en aserción objetiva de su codicia sin escrúpulos (pág. 2):

I am by my office that of a Pimp and a Politician . . . Charity is a fine thing, and ten Pieces much finer.

No puede ser más grande su transformación afectiva: en lugar del respetuoso interés por Melibea que caracteriza a Sempronio, sobre todo después del acto I, aquí el sirviente se vale del retrato retórico (I, 54 y sigs.), lúbricamente sesgado, para dar por segura su fragilidad; en lugar de la pasión por Elicia, señala su lujuria (pág. 7), y en la escena del convite, en lugar de sus protestas de servicio caballeresco (IX, 39 y sig.), llama a Elicia a *pretty plump Wench* y la consuela con dinero. No menos radical es la metamorfosis de Pármeno: los adaptadores no han prestado atención a la insistencia en su juventud, a la que el original supedita su resentimiento, timidez y sensualidad. Satisfechos con transformarle

en la réplica virtuosa de Sempronio, le muestran agresivo y enérgico, en guardia contra Celestina y Sempronio, y muy resuelto a obtener los favores de Areúsa, cuya posesión, por lo demás, está lejos de enajenarle. Compárese el júbilo de VIII, 8 y sig., "¡O plazer singular! ¡O singular alegría!", etc., con su equivalente (pág. 50): *Well, 'tis a delicious Jade, but somewhat too unconscionable*. La trayectoria moral de Pármeno es la piedra de toque para el deterioro de su diseño. Esta adaptación (como el *Interlude*) no apreció el cambio gradual de Pármeno, de que son estaciones progresivas su resolución al final del acto I y al final del II, suprimió la primera, sin duda por parecerle chocante la contradicción lógica con la fidelidad que observa a continuación, e hizo definitiva la del acto II, acortando la evolución y privando de sentido y fuerza a la escena con Areúsa. Por otra parte, como los criados desaparecen muy poco después —matan a Celestina antes de acompañar a Calisto en la cita—, apenas puede verse en qué consista el efecto corruptor del cambio, que el original despliega con tanto certero pormenor en el acto XII, 83 y sigs. Asidos al elemental contraste entre el criado bribón y el virtuoso, los adaptadores intercambiaron notas que en el original son inalienables del personaje respectivo. Por ejemplo: en la adaptación es Sempronio y no Pármeno quien despunta de agudo, con lo que se desvanece la ironía de su planteo como necio consejero, postergado por la inteligencia activa de la alcahueta y por el ingenio del compañero más mozo. Es Sempronio, aliado de Celestina, y no el hostil Pármeno quien inexplicablemente se resiste a que la vieja logre su **manto** y saya (pág. 42; cf. *Celestina*, VI, 217 y sig.). Absurdo también es que en la reyerta final, Celestina aluda a la madre de Sempronio, nunca mencionada antes, mientras la alusión del original a la madre de Pármeno, evocada con maligna intención desde el acto I, provoca lógicamente la furia reprimida de su hijo.

En lo que respecta a los sirvientes, apenas introducen Miranda Carnero y Morales otras alteraciones que las que emanan del deseo de eliminar obscenidades (en los actos I, VII y IX, por ejemplo) y de imprimir a la *Tragicomedia* una andadura más rápida. Por eso apenas modifican los diálogos vivos del original (apartes de Sempronio y Pármeno en el acto VI, gritos e imprecaciones al final del XII), y por eso se esfuerzan por borrar el tono oratorio y escolástico, evitando los largos razonamientos, las sentencias y ejemplos eruditos. Pero estos cortes empobrecen el trazado de los caracteres y a veces crean contradicciones: Miranda Carnero suprime, por ejemplo, el sermón de Sempronio contra las mujeres y su primera visita a Celestina (I, 59 y sigs.), echando así por la borda el contraste entre el predicador misógino y el pobre hombre traído y llevado por unas pérdidas. Otras supresiones empobrecedoras son la de todo el acto V, donde se incuba el rencor de Sempronio, y el breve diálogo del acto XII, 99 y sigs., que muestra, en un mismo plano moral, a los criados ensartando embustes y a Calisto prodigando promesas de gratitud desmentidas en el acto inmediato (XIII, 121). Por su parte, Morales suprime el monólogo de Pármeno al final del acto II, importante en la evolución de su carácter, y casi toda la conversación del acto VII, 229 y sigs., con su intercambio de hostilidades (sobre todo en la evocación de Claudina), pero olvida borrar su eco en las últimas palabras de Celestina y Pármeno (XII, 109). Tanto Miranda Carnero como Morales su-

primen la conversación al comienzo del acto IX, que presenta a los dos sirvientes aliados contra Celestina y como, aparte abreviar réplicas, ambos optan por una sola escena de amor, cercenan la actuación de Sosia y Tristán hasta casi reducirles a meros figurantes.

También Achard modifica poco el diálogo sucinto del original y entrecorta el extenso con frasecillas breves (la diatriba antifeminista de Sempronio se convierte en un coloquio en que tercian Calisto y Pármene), o bien lo abrevia a costa de la verosimilitud (diálogo final entre Celestina y los criados, donde los prolijos parlamentos de Sempronio expresan a maravilla en el original su aprensión de abordar directamente a la vieja). Es significativo que coincida con los imitadores del siglo XVI en acentuar lo sucio y lo obscuro (artes e ingredientes de Celestina, según Pármene, págs. 62 y 64; comentario de los mozos durante la cita de los amantes, págs. 203 y sigs.; réplica de Sempronio, 226), en multiplicar las injurias (compárese 227, 231 con XII, 110 y sig.), introducir como resorte cómico el hambre (50 y sig., totalmente ajeno a *La Celestina*) y ampliar el del miedo con agregados diversos (págs. 179 y sig., 200 y sig.).

No resiste Achard a la tentación de oponer entre sí los dos criados en dúos grotescos, a la manera de Plauto y de Molière (págs. 49 y sigs., 198, 218 y sig.; cf. también el dúo plañidero de Sosia, 271 y sigs.), procedimiento extraño por esencia a la *Tragicomedia*. De estas chocarrerías y del lenguaje desvergonzado disuena violentamente el tono lírico-simbólico (más emparentado con Maeterlinck que con los autores de *La Celestina*) con que Sempronio y Pármene abren el drama llamando la atención de Calisto hacia Melibea. Tampoco ha respetado Achard la evolución de sentimientos de los dos criados. Rojas pintó el lento proceso de la cólera de Sempronio desde el acto V al XII: Achard le muestra con su decisión claramente tomada desde mucho antes (págs. 118, 126, 147, 157), y a la par agrega tantas deliberaciones y pactos (págs. 218, 220, 221) que, a fuerza de planearlo todo con impecable lógica, la muerte de Celestina se convierte en un drama dentro del drama, sin el juego pasional espontáneo que con arrolladora aceleración precipita el crimen en el original. Otro traspie es presentar a Sempronio libertinamente interesado en Lucrecia (pág. 204), ya que la *Tragicomedia* insiste en contraponer su prédica misógina a su fino amor a Elicia. No son más felices las alteraciones que atañen a Pármene. Achard no advierte que las contradicciones lógicas del mozo (su promesa de pasarse al bando de Celestina al fin del acto I y su fidelidad a Calisto a comienzos del II; su resolución de dejarle arruinarse al fin del II y sus escrúpulos en el VI) son otros tantos aciertos psicológicos, y los suprime cuidadosamente. Además, ha estropeado el *crescendo* de las tentaciones de Pármene: en el original es la vista de Areúsa lo que determina su vuelco; aquí, Pármene aparece confabulado con Sempronio contra Celestina desde antes (pág. 132), sin que se dé razón de tal cambio, e incitando a la acción común contra el amo antes de que la vista de Areúsa en su alcoba trastorne sus sentidos de adolescente (pág. 134). Otro desacierto que falsea el carácter del personaje es hacerle apuñalar a Celestina a la par de Sempronio (pág. 231). ¡Cuánto más certeramente Rojas le muestra esgrimiendo su única arma, la lengua maligna con que exhorta al crimen sin poner mano en él!

Achard considera accesoria la segunda pareja de criados (pág. 196): de

ahí que traspase a la primera su papel en el acto XIV. Sosia entra en escena luciendo una lúgubre retórica (*Jour de la mort, jour de la honte, jour où tout se sait, jour où tout se paie*) que no se compadece con la caricaturesca simpleza que se le endosa más adelante pero, a diferencia del Sosia primitivo, no apela al deber social de su amo. Las frases rudas y sentidas con que anuncia la muerte de Calisto se convierten en un donaire bobo (*Il est aussi complètement mort que mon grand-père était mort quand il est mort*),²⁵ y la condensación de su plática con la cortesana le hace embutir en un solo párrafo, por azar excesivamente feliz, todos los datos que aquélla necesita. Recortadas las réplicas de Tristán y suprimida su actuación en el acto XIV, poco es lo que queda del personaje. Para peor, en lugar del cadencioso planto con que en el original se aleja llevando los restos de su señor, la adaptación se trae un contrapunto en que el paje y el caballero salmodian *sur un ton lugubre* (págs. 272 y sig.):

- Que la solitude nous accompagne!* Mea culpa...
- Que la désolation nous habite...*
- Que la tristesse nous ronge!* Mea culpa.
- Que le deuil et la bure nous recouvrent.*

Una vez más ha sucumbido Achard al ansia de dar a su *espagnolade* los toques pintorescos que Fernando de Rojas no tuvo intención de proporcionar.

En la adaptación de Álvaro Custodio los caracteres de Sempronio y Pármene están menos modificados que los de otros personajes, y aun parecería que la atenuación de sus rasgos emana de las directivas generales del adaptador más que de la reconsideración deliberada de cada sirviente. La antipatía a la lentitud oratoria, por ejemplo, explica la supresión del monólogo en que Sempronio revela su egoísmo e indecisión (I, 37 y sig.); la de todo el acto II, con la interesada prédica sobre la liberalidad que pronuncia el mismo Sempronio; las largas consideraciones para justificar su temor (III, 128 y sig.); la descripción maligna de Celestina en la iglesia (IX, 26); el alarde caballeresco que ilumina tan peculiarmente su amor a Elicia (IX, 39 y sig.). En la disputa entre Celestina y los criados, el párrafo largo es tan esencial, como se ha visto, que el deseo de

²⁵ Rastro literal se encuentra en la comedia de Tirso de Molina, *El árbol del mejor fruto*, III, 14 (ed. E. Cotarelo, Madrid, 1906, t. 1, pág. 59b) donde, para averiguar cuál de las tres cruces halladas es la de Jesús, Constantino manda al gracioso Mingo arrimar un muerto; como a las dos primeras tentativas el muerto no resucita, Mingo repite las palabras de Sosia: “¡Pardió! Tan muerto se está / como su agüelo”... “—¿Muévese? —Sí, a esotra puerta”. Documenta la simpatía creciente por el aspecto popular de *La Celestina*, que desde el siglo pasado corre parejas con la antipatía por el aspecto erudito, el hecho de que Pérez Galdós haya adoptado estas palabras en pasajes culminantes de varias obras. Véase, por ejemplo, *Realidad*, 1889 (V, 7: la criada Felipa, al tocar el cadáver de Federico Viera, dice para sí: “Más muerto que mi abuelo...”); *Gerona*, 1893 (IV, 11: el niño Badorret, que examina el rostro de la aguerrida Sumta: “¡Más muerta que mi abuelo!”); *Misericordia*, 1897 (cap. XL: Juliana, al reconocer a Frasquito Ponte Delgado, que ha muerto cayendo por la escalera: “Está más muerto que mi abuelo”); *Zumalacárregui*, 1898 (cap. XXXIII: a propósito del capellán José Fago, misteriosamente asociado con el protagonista y que muere al mismo tiempo: “Más muerto que su abuelo”); *El caballero encantado*, 1909 (cap. XXIV: uno de los guardias que han fusilado al Caballero, declara: “El mozo está más muerto que mi abuelo”).

modernizar el ritmo de la escena la desvirtúa: sin mantener la gradación del original, Sempronio reclama directamente su tercio desde un principio; por su parte, Celestina no pasa de una angustiosa mentira a otra, y como es la suya la única réplica algo larga, parece ser ella quien acaba por intimidar a los contrincantes, los cuales sin ánimo ni palabras sólo saben reconvenirla apelando a ella misma:

CELESTINA. — ¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Quitáste tú de la putería?
SEMPRONIO. — ¡Celestina!

.....
CELESTINA. — ¿Qué tercia parte? ¡Vete con Dios de mi casa, tú!
PÁRMENO. — ¡Celestina!

El horror a la erudición priva a Sempronio de la pedantería esencial a su carácter,²⁶ y la tendencia antiintelectualista de nuestros tiempos asoma sistemáticamente en la eliminación de los raciocinios con que los personajes justifican sus reacciones (particularmente en los actos I, III y VII) y en cantidad de otros casos; testigo la supresión del contraste entre la inteligencia de Celestina y el adocenamiento de Sempronio en los diálogos I, 88 y sig., III, 128 y sigs. y sobre todo V, 196 y 198 y sig.: donde Rojas subraya la inferioridad intelectual del criado, Custodio le asigna, en cambio, una castiza maldición, es decir, destaca exclusivamente la faz emotiva del personaje.

Una modificación deliberada aparece en la reacción de Pármeno a la primera ofensiva de Celestina (I, 93 y sigs.). Como resultado de las directivas señaladas, tal ofensiva es mucho menos variada y envolvente, Pármeno no se da por vencido y el diálogo acaba con una nota discordante, que se mantiene hasta que Celestina vuelve con las nuevas de su embajada (ya que está totalmente suprimido el acto II, donde la injusticia de Calisto empuja al mozo a pasarse a los explotadores de su amo). Pero la animosidad que muestra frente a la triunfante vieja es muy leve, porque su intervención y sus apartes están reducidos al mínimo. De igual modo, el diálogo al comienzo del acto VII ha desechado las hostilidades entre el mozo y la vieja, con todos los intencionados recuerdos de Claudina (si bien, como en la adaptación de Morales, se alude a ellos en la riña final), y se atiene de hecho a la oferta de mochachas que Celestina formula aquí por primera vez, y a la respuesta de Pármeno, que reclama perentoriamente a Areúsa. Custodio suprime, en suma, la lenta evolución de Pármeno, ya que le muestra inflexible hasta que Celestina le ofrece su tentadora mercancía, e inmediatamente vencido así que se la ofrece. Después de esta escena, apenas puede percibirse el efecto corruptor del cambio —falla apuntada también a propósito de la adaptación de 1707—, porque del despliegue de la ruindad de los cómplices en la cita de los amantes (XII, 83 y sigs.) se han mantenido muy pocas líneas. En cuanto a la segunda pareja de criados, Custodio ha cortado por lo sano,

²⁶ Cf. también una elocuente modificación que concierne a Pármeno: en lugar de la docta maldición que cierra el acto VIII (“¡E en tal hora comiesses el diacitrón como Apuleyo el veneno que le conuertió en asno!”), Custodio ha preferido una nota más grotesca: Pármeno remeda las palabras de Calisto (como en la adaptación de Achard, también en final de acto, pág. 67), y los dos sirvientes infieles estallan en una carcajada a dúo.

suprimiéndolos del todo como personajes y reduciendo su papel al de voces que provocan la bajada de Calisto y acotan luego su peligro y su muerte.

Es visible el escaso interés de Escobar y Pérez de la Ossa en los sirvientes. La segunda pareja apenas sobrevive, pues los adaptadores omiten el comienzo del acto XIII, que contiene su actuación más extensa en la *Comedia*. El trazado de la primera pareja ha quedado muy borroso por la abreviación de las escenas entre personajes bajos y por la supresión de escenas tan valiosas para el perfil de los caracteres como el diálogo de Pármeno con Areúsa y su monólogo al comienzo del acto VIII. De los sirvientes, Sempronio es quizá quien más malparado ha salido en esta adaptación, ya que están eliminadas la diatriba antifeminista (I, 47 y sigs.) y su imagen como enamorado caballeresco (IX, 39 y sig.), que destacan irónicamente la contradicción entre su prédica, sus ideales y su conducta; eliminada también la propuesta de repetir una maniobra de Celestina (V, 201), que subraya sus cortos alcances frente a la inteligencia creadora de la vieja; eliminada la original versión del *ubi sunt* (III, 129 y sigs.), no en los tradicionales términos de grandes imperios y claros varones, sino ilustrada por lo efímero de la emoción humana ante hechos grandes y menudos; y eliminada, por último, la reprobación del lenguaje perifrástico de Calisto (VIII, 22) que revela, en el pedante aferrado al uso ético de la erudición, su hostilidad a uso estético.

Así, pues, las adaptaciones antiguas sustituyeron la compleja caracterización y correlación de los cuatro criados por el contraste moral entre dos, que les era familiar, subrayando la lección que se desprendía de su conducta. Las adaptaciones de este siglo tampoco han atendido al juego de la geminación individualizadora, básica en estos personajes, y más o menos resueltamente se han ceñido a la primera pareja, mitigando sus rasgos distintivos al acomodar la *Tragicomedia* al estilo y andadura corrientes hoy en la obra dramática. El diseño de Pármeno, tan esmerado en el original como el de Melibea, es el que más ha sufrido en casi todas las adaptaciones, que han suprimido, para evitar supuestas contradicciones o repeticiones, escenas muy significativas para su trayectoria moral, de esta suerte abruptamente acortada. Y, por paradójico que sea, el papel de los criados es proporcionalmente más breve y su personalidad más trivial en las *Celestinas* de nuestro democrático siglo que en la del siglo xv.

E. LUCRECIA

A la par de Melibea, la “donzella graciosa e de alto linaje” (IV, 174), figuran en *La Celestina* tres mozas de baja condición: Areúsa, hija de la pastelera vieja (XV, 151), su prima Elicia (I, 105; VII, 251; VIII, 14), cuya abuela fue maestra de Celestina (VII, 260), y la prima de Elicia, Lucrecia, criada de Melibea. No son figuras de realce, destinadas a destacar por contraste las prendas de Melibea. El realce, sin duda vivísimo, surge como resultado de la atención positiva de Rojas hacia sus individualizadas criaturas. Una vez más asombra la variedad de su creación, ya que las tres mozas, ligadas por parentesco y posición social, difieren todas en carácter, y Lucrecia en carácter y oficio.

HONESTIDAD

Entre las tres mozas, Lucrecia, la única honesta, ilustra la reacción diferencial de cada individuo a unas mismas circunstancias. Pues Lucrecia revela conocer muy bien a Celestina (IV, 159 y sig.), y la relación entre ésta y la abuela de su prima Elicia permite inferir un viejo compadrazgo entre la tercera y su propia familia. Sin embargo, Lucrecia condena enérgicamente a Celestina, ya que se sonroja de nombrarla (IV, 161). Su honestidad es conocida (Melibea teme su dictamen, X, 54, y no la quiere para testigo de su yerro, XIV, 127), pero no remilgada: no está por encima del soborno de la lejía para enrubiar el cabello y de los polvos contra el mal aliento (IV, 190); no hace ascos al *gaudeamus* de Celestina y sus invitados, y escucha en suspenso, olvidada de su mensaje, la seductora evocación (IX, 50):

esse tan alegre tiempo como has contado, e assí me estuiera vn año sin comer, escuchándote e pensando en aquella vida buena que aquellas mozas gozarían, que me parece e semeja que esté yo agora en ella.

Ya ha anunciado Celestina que “algo se le entiende” a Lucrecia de los tratos de su casa (IX, 42), insinuando así el lado frágil de su virtud, y en la conmoción que sigue a la muerte de Calisto, interroga al paje con una palabra inesperada (XIX, 200): “Tristán, ¿qué dizes, *mi amor*?”. Las interpolaciones retoman hábilmente estos rasgos apenas bosquejados en el texto primitivo. Al mencionado soborno de cosméticos, recibido ahora con efusiva gratitud, Celestina agrega una disimulada oferta de otros servicios profesionales (IV, 191: “Calla, que no sabes si me aurás menester en cosa de más importancia”). Si en la *Comedia* Lucrecia duerme mientras Melibea goza de su amor (XIV, 130), en la escena paralela de la *Tragicomedia* da rienda suelta a su despecho (XIX, 196):

Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquivándose porque la rueguen! Ya, ya, apaziguado es el ruydo: no ouieron menester despartidores. Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me fablassen entre día, pero esperan que los tengo de ir a buscar.

Subraya el acierto humorístico de esta situación —semejante a la que de los libros de caballerías recuerda Maritornes, *Quijote*, I, 32— el que Lucrecia vuelva su inquina contra los sirvientes, tan a mano y tan olvidados de ella. Y, con todo, la criada es mucho más honesta y más sesuda que la señora, a quien sirve con rara fidelidad.

BUEN SESO, POCA IMAGINACIÓN

Lucrecia, en efecto, contrasta no sólo con Melibea sino también con Elicia y Areúsa, para no decir nada de los demás personajes de la *Tragicomedia*, emotivos e imaginativos, en su juicio prudente y en atenerse a la realidad, que

observa atenta y registra en su memoria minuciosa (cf. IV, 160: semblanza y antecedentes de Celestina; XII, 88: voz de Calisto). Es significativo que, teniendo delante a Celestina con sus arrugas y su cicatriz, no pueda, como Melibea, dar el salto necesario para imaginársela horacianamente bella (IV, 170 y sig.) y que, a la inversa, no se le escape el aparte de Celestina, que ha escapado a su ama (IV, 190), de igual modo que ha advertido las señas de amor en Melibea (X, 67) que los solícitos padres no han echado de ver. Con un dejo fisgón transparenta su desdén por el arrebató pasional que mueve a hablar a solas a Melibea (X, 55: "Entra, entra, que consigo lo ha"). Característica es también su respuesta a la enamorada, inquieta por la tardanza de Calisto (XIV, 123 y sig.):

MELIBEA. — Mucho se tarda aquel cauallero que esperamos. ¿Qué crees tú o sospechas de su estado, Lucrecia?

LUCRECIA. — Señora, que tiene justo impedimento e que no es en su mano venir más presto.

Respuesta levemente cómica por su exceso de sosegada prudencia, mientras Melibea piensa en las "muchas cosas que desde su casa acá le podrían acaecer" y que desplegó el "interpolador" —con material de la *Fiammetta*— para más subrayar su imaginativa congoja. Otra faz de la falta de imaginación de la criada es el escasísimo volumen que desplaza en ella la religión, menor que en todos los demás personajes de la obra,²⁷ y salvo en la interpolación de X, 67, la falta completa de erudición y de retórica.

Merced a la desapasionada observación, que le permite percibir exactamente la realidad, Lucrecia está en guardia contra Celestina (IV, 159) y presagia males cuando la ve en secretos con Melibea (IV, 189). Comprende el papel de la vieja en la perdición de su señora (X, 60), y recibe muy fríamente la confesión de ésta, admitiendo su proceder como el menor de dos males inevitables (X, 67). Por esa equilibrada apreciación de la realidad, es Lucrecia apta para la acción: después de arrojarse con la labia evocativa de Celestina, que está dispuesta a pagar con un año de ayuno, vuelve a su mensaje y a su evaluación normal de la alcahueta (IX, 50 y sig.). Tras la envidia con que asiste a los amores de Melibea, le impone el cuidado de su honra, y traza para ello un plan inmediato cuya ejecución toma en sus manos (XIX, 201 y sig.).

LA BUENA CRIADA

En una de las más logradas y fecundas páginas cómicas de *La Celestina*,

²⁷ No alude a práctica ritual alguna ni muestra sentimiento de pecado o preocupación por la otra vida. A diferencia de Melibea y los sirvientes, no le inquieta la muerte sin confesión de Calisto, sino el deshonor de su señora. Las frasecillas hechas en que nombra a Dios o al diablo (IV, 160, 170 y 190; IX, 45; XIX, 201) son apenas más que interjecciones o expletivos. La identificación de la alcahueta como (IV, 160) la "que vendía las moças a los abades" se sitúa objetivamente entre las otras dos identificaciones ("la que empicotaron por hechizera" y "descasaua mill casados"), sin la animosidad de Celestina (VII, 242; IX, 48) y sin la reverencia de Sempronio (IX, 47). La fórmula (IV, 159) "¿quál Dios te traxo . . .?", chocante hoy, no lo era entre los siglos xv y xvi; cf. *Corbacho*, IV, I: "¿Quál Dios vos traxo agora aquí?"; *Comedia Vidriana*, v. 1715: "Di, ¿quál Dios te formó tal?".

Areúsa lamenta la sujeción y trabajos de las mozas de servir (IX, 42 y sigs.). Con característica atención a la variedad de lo real, Rojas presenta por una parte la pintura vivacísima de los infortunios del gremio y, por la otra, al poner en escena una de sus representantes, ofrece una situación enteramente distinta. Ninguna de las desventuras deploradas por Areúsa parecen posibles en la señorial mansión de Pleberio, como no sea la de llevar mensajes (IX, 43). Lucrecia aparece en el acto IV en coloquio cordial con Alisa y Melibea, de quien es criada particular (XXI, 216), pero no confidente o consejera. Rojas apunta aquí con ironía trágica a la diferencia de situación, ya que Calisto tiene por confidentes y consejeros a sus desleales criados, mientras Melibea, por su mayor energía y por su pudor de doncella, no confía en su criada leal. Melibea “consigo lo ha”, lucha a solas con su pasión y comunica a Lucrecia lo que ha resuelto sin pedirle consejo ni darle parte en la deliberación. Y Lucrecia, dado su temple equilibrado y razonable, conoce los límites de sus atribuciones y no los traspasa. Aunque adivina y reprueba el extravío de Melibea, a la primera orden se retira, dejándola a merced de Celestina (X, 60), pues —según glosa en la interpolación— aconsejar a su señora contra la voluntad de ésta es rebasar su papel de criada (X, 67).

Lucrecia tiene humanamente sus intereses y sus pasioncillas, pero no se vende por unos ni por otras, según prueban sus juicios sobre Melibea y Celestina (IV, 189; IX, 51; X, 60):

¡Ya, ya, perdida es mi amal ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ayl
¡Más le querrá dar que lo dicho!... ¡Assí te arrastren, traydoral ¿Tú no sabes qué es?
Haze la vieja falsa sus hechizos e vase; después házese de nueuas... El seso tiene perdido
mi señora. Gran mal es éste. Catiuádola ha esta hechizera... ¡Ya, ya, todo es perdidol

Y muestra su fidelidad a Melibea, sirviéndola lealmente en amores (IX, 51; XII, 88; XIV, 124; XIX, 191 y sigs.)²⁸ y dolores (XIX, 199 y sigs.; XX, 203).

²⁸ Desconcierta al lector de hoy la acotación descriptiva a cargo de Melibea, XIX, 194 y sig.: “Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de plazer? Déxamelo, no me lo despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados braços; déxame gozar lo que es mío, no me ocupes mi plazer”. Según Gilman, *The art of “La Celestina”*, pág. 63, Lucrecia satisface su amor por sustitución, a través de Melibea, y en ese sentido “trata de abrazar a Calisto (como una entusiasta de cinematógrafo en una función en que el actor aparece en persona)”. Varios de mis estudiantes tendían a ver en tales demostraciones de Lucrecia indicios de una pasión por Calisto paralela a la pasión por Melibea que creían asimismo descubrir en la ya señalada actitud de Sempronio (cf. *Sempronio*, pág. 598). Semejante interpretación queda refutada por la actuación de Sempronio, que empieza por disuadir a Calisto de su amor, no admite la superioridad de Melibea, burla de su retrato retórico, está pronto en todo momento de peligro a abandonar la empresa y al mismo tiempo se revela amante apasionado de Elicia, así como por el hecho de que Lucrecia abraza a Calisto en presencia de su señora. Lo cierto es que estamos ante uno de tantos casos en que una obra de arte del pasado, por reflejar circunstancias sociales corrientes en su época e inusitadas en la nuestra, requiere sencillamente explicación histórica. Aquí, la explicación pertinente es la de Madariaga, “Discurso sobre Melibea”, pág. 67, para quien los abrazos de Lucrecia apuntan a la mayor intimidad y menos distancia que había en otros tiempos entre amos y criados. En apoyo de esta observación no es necesario remontarse al caso extremo de las matriarcas, Sara, Lía y Raquel que, al sentirse estériles, confían cada una a su sierva la

Es conmovedora su consideración de los padres de Melibea, que expresa en el texto primitivo con grave sencillez (X, 68: "Tarde acuerda nuestra ama"; XII, 99: "Poco estruendo los despertó. Con gran pavor hablauan") y en el interpolado con piedad velada de sarcasmo (XVI, 157 y sig.):

¡Avn si bien lo supieses, rebentarias! ¡Ya, ya, perdido es lo mejor! ¡Mal año se os apareja a la vejez! Lo mejor Calisto lo lleua. No ay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina. Tarde acordáys y más auíades de madrugar.

Si bien no desea excederse de su papel de sirvienta, Lucrecia impone la norma social cuando Melibea, abrumada por el dolor, olvida las obligaciones de su honra; y es representativo del común sentir de la época el hecho de que la criada, que cree impropio abrir la boca para impedir el deshonor privado de su señora, alce enérgicamente la voz para evitar el público y que, como Sosia cuando recuerda a Calisto el deber social de velar por sus servidores, encuentre acentos de grandiosa severidad (XIX, 201 y sig.):

Ten esfuerço para sofrir la pena, pues touiste osadía para el plazer... Abiuate, abiuu, que mayor mengua será hallarte en el huerto que plazer sentiste con la venida ni pena con ver que es muerto.

La criada, y no la doncella fijadalgo, es la sensible al código de la honra, subraya paradójicamente Rojas, que ya ha hecho a la tercerona Celestina (IV, 173), al sirviente Sempronio (XI, 72) y a la ramera Areúsa (XVII, 172) voceros de la reserva y el pundonor castellanos. Por eso, en el citado pasaje del acto XVI, Lucrecia muestra a la vez conmiseración por los engañados padres y menosprecio por Melibea, a quien equipara con las mozas cuya virginidad zurcía la alcahueta, y por eso considera la honra de su señora más importante que su placer y su dolor.

ANTECEDENTES

COMEDIA ROMANA

El personaje de la *ancilla* es tan poco importante para la intriga, núcleo esencial de la comedia romana, que no aparece en ninguna de sus caracterizaciones (Terencio, *Eunuchus*, vs. 36 y sigs., y el citado dístico de los *Amores* de Ovidio). Es personaje frecuente, ya que figura en catorce de las veinte comedias plautinas y en cinco de las seis terencianas, bien que su papel suele reducirse a informar al público de lo que ha ocurrido dentro, en soliloquios que suelen

misión de suplirlas en su maternidad. Cuando la fiel Iras muere, Cleopatra piensa, con resquemor de celos muy semejante al de Melibea, que si su sirvienta se le anticipa a encontrarse en el otro mundo con Antonio, recibirá su primer beso (*Antonio y Cleopatra*, V, 2). Todavía en *El sí de las niñas*, II, 6, la criada Rita, muy leal y afectuosa con su joven ama, le anuncia en estos términos la llegada de su don Carlos: "Ahora mismo acaba de llegar. Le he dado un abrazo con licencia de usted".

colocarse al comienzo del acto (*Amphitruo*, vs. 1053 y sigs.; *Eunuchus*, vs. 615 y sigs.). La *ancilla* tiene en común con el *seruus fallax* la incondicional fidelidad, y difiere de él en que, precisamente por estar apenas ligada a la intriga, su representación verosímil ha recibido más atención. Plauto y Terencio varían su condición, presentándola unas veces como la antigua nodriza de la heroína (en el *Pœnulus*, *Heauton timorumenos*, *Adelphæ*, por ejemplo), otras como su guardiana y encubridora (*Aulularia*, *Curculio*, *Mostellaria*), otras secundando a la cortesana a quien sirve (*Menæchmi*, *Miles gloriosus*, *Truculentus*, *Heauton timorumenos*, *Eunuchus*). En contraste con el *seruus fallax*, la *ancilla* justifica su presencia con los quehaceres domésticos que se le confían.²⁹ Otro contraste es la diversidad de sus rasgos caracterizadores: así, frente a la chocarrería de Sosias en el *Amphitruo*, la criada Bromia es devota y afecta a sus señores (vs. 1053 y sigs.); Estáfila se acongoja temiendo no se descubra el deshonor de la hija del amo y tímidamente trata de aplazar sus bodas (*Aulularia*, vs. 74 y sigs., 272 y sigs.); la vieja Sira, risueña y apasionada a la vez, compadece a su señora y condena la dura ley que castiga el adulterio de la mujer y deja impune el del marido (*Mercator*, vs. 817 y sigs.). Escafa —ya examinada entre los antecedentes de Celestina— fue hermosa y generosa, y se halla ahora en la miseria de la que quiere apartar a la joven a quien sirve (*Mostellaria*, vs. 199 y sigs.); Misis logra enternecer al vacilante Pánfilo y arrancarle promesa de que no abandonará a su ama, a la que dirige cariñosas palabras (*Andria*, vs. 265 y sigs., 684 y sigs.); Pitias se aficiona a la doncella confiada a su guardia, e irritada por el agravio que se le ha inferido, se venga por su cuenta, precipitando el desenlace (*Eunuchus*, vs. 916 y sigs.), lo que implica el conato excepcional de darle parte en la acción. Así, a la nota unánime de fidelidad, Plauto y Terencio agregan otras que a veces se combinan en un esbozo de caracterización, como es señaladamente el caso de la criada Ampelisca, bosquejada en el *Rudens* con singular gracia y simpatía.

En la versión en dieciséis actos, la criada fiel y bien individualizada, con escasísima intervención en el argumento, está mucho más cerca de la comedia romana que los otros personajes de *La Celestina* aunque, por supuesto, no pueda adjudicársele un modelo único, y aunque sobre los rasgos básicos de lealtad y servicio, Rojas ha preferido acentuar más bien la censura moral que la adhesión sentimental de la sirvienta a la señora. Pero en la *Tragicomedia* se vislumbra una concepción algo distinta: diríase que, frente a las demás criaturas, actuadas cada una por su egoísmo, Lucrecia, sin pasiones ni intereses propios, resultó inverosímil al “interpolador”; de ahí que la nueva Lucrecia se aparte del idealizado arquetipo plautino y terenciano y, enfocada con el realismo psicológico de los demás personajes, revele ansias pecaminosas: vivo anhelo de

²⁹ Estáfila, por ejemplo, recibe la orden de guardar la casa, de no admitir a nadie ni prestar nada, de lavar la vajilla, de abrir la puerta al criado y al cocinero con quien trata del vino y de la leña (*Aulularia*, vs. 81, 90 y sigs., 268, 350 y sigs.); Sira carga sobre sus hombros el equipaje de su dueña y lleva sus mensajes (*Mercator*, vs. 672 y sigs., 787 y sigs.); Ampelisca va por agua (*Rudens*, vs. 331 y sigs.), Misis en busca de la obstetriz (*Andria*, vs. 228 y sigs.), Pitias recibe orden de retener al visitante y Dorias le lleva a presencia de su señora (*Eunuchus*, vs. 500 y sigs., 538).

parecer mejor, avidez de galanteo, despecho por los melindres de su ama y la indiferencia de los sirvientes. Pero esas emociones, que humanizan satíricamente su carácter, no tuercen su conducta, y confirman el bosquejo primitivo de la criada fiel y honesta, pues la muestran no exenta de tentación liviana, aunque sí capaz de reprimirla. Que la hábil soldadura no es mera consecuencia de reanudarse mecánicamente el texto de la versión primitiva, lo prueba el final de la interpolación misma, en que Lucrecia enuncia y rechaza la idea de iniciar ella el trato amoroso con los sirvientes de Calisto (XIX, 196).

COMEDIA ELEGÍACA Y HUMANÍSTICA

En la comedia elegíaca, no hallo más ejemplo del personaje en cuestión que la nodriza (del enamorado) en la *Alda* y la criada Lusca en la *Lidia*, examinadas más arriba entre los antecedentes de Celestina, pues la función de ambas se agota en agenciar el respectivo amorío dentro de cada obra. En cambio, la comedia humanística muestra su acostumbrada variedad: un buen número de piezas excluye el personaje de la criada (*Paulus, Claudi duo, Polisce-na, Philogenia, Chrysis, Poliodorus, Ætheria*); otras lo emplean como figura accesoria, para amenizar la exposición o traer alguna noticia, pintándola muy adicta a su ama (*Symmachus, Oratoria*, Dínamis en la *Peregrinatio*, las criadas alegóricas del *Eugenius*, réplicas respectivas de sus buenas y malas señoras, Socratina en la *Cauteriaría*, Velina en la *Comœdia sine nomine*), esto es, siguiendo fielmente el tipo más trillado en la comedia romana. Pero aun en estas figuras accesorias se echa de ver el empeño de los humanistas por representarlas como criaturas autónomas: Bromia, en la *Corallaria*, critica la fragilidad senil de su ama a la vez que se muestra poco satisfecha con su propio papel de tórtola viuda; Eritacis, en el *Symmachus*, no puede reprimir una pulla contra el éxito amoroso de la clerecía, y hasta la alegórica Díscola del *Eugenius*, contra la índole indicada en su nombre, despliega su amor sumiso al bribón que la desdeña e insulta. En el acto I de la *Comœdia sine nomine*,⁸² el autor se ha complacido en retratar a varias sirvientas murmuradoras y ladronas que no vuelven a reaparecer, y en el acto VI, muestra a la criada Faria trazando y ejecutando la sustitución de cartas (tradicional en el cuento popular en que se basa la obra), pero no como instrumento ciego de su señora (la suegra malvada), sino como cómplice astuta, que desprecia el tardo ingenio de su ama, desconfía de sus promesas de inmunidad y luego le predica la enmienda. El grupo dramáticamente más importante es el de las criadas (muchas de ellas nodrizas) que guían la acción de la heroína, virtuosamente en el *Philodoxus, Peregrinatio, Eugenius, Comœdia sine nomine*, y sin más mira que satisfacer el apetito de su señora en la *Comedia Cauteriaría* y en *La Venexiana*. Constituyen un elemento típico de la comedia humanística en cuanto se alejan de la *ancilla* de Plauto y Terencio, ajena a la intriga, y se remontan a la nodriza o criada confidente y emprendedora del relato medieval la cual, como se ha visto, está en deuda literaria con la nodriza del poema narrativo y la tragedia de la Antigüedad. Dentro de dicho grupo la variedad es considerable: por una parte, las alegóricas Mnemia del

Philodoxus y Piste del *Eugenius*, de intervención tan clara y sencilla esta última cuanto embrollada y confusa aquélla; por la otra, Elpis en la *Peregrinatio* y Salamina en la *Cauteraria* (cf. *Celestina*, n. 36), que parecen salidas de una *novella*, sagaces en diagnosticar el amor de sus señoras, que la primera encauza por vías honorables y la segunda satisface sin mostrar más virtud que la fidelidad hasta en la tortura, lo que sugiere la abnegación arbitraria del *seruus fallax*. Y no puede soñarse mayor contraste que entre la *Nutrix* de la *Comœdia sine nomine* quien, piloteando las fortunas de su joven señora se las tiene tiesas con dos reyes y abruma a cuantos se ponen a tiro con su prédica estoica, y las criadas Nena y Oria de *La Venexiana*, extraordinarias creaciones realistas, hábilmente opuestas entre sí y más hábilmente todavía contrapuestas a sus amas.³⁰ *La Celestina* evidencia la huella de la comedia romana en los rasgos básicos del carácter de Lucrecia y en su escasa parte en la acción, mientras entronca con la comedia humanística en la vigorosa concretización del personaje como figura valiosa en sí.

“ROMAN COURTOIS” Y NOVELA CABALLERESCA

En los relatos caballerescos en verso y prosa, la criada de la heroína es una figura altamente convencional, sin vida propia ni más función que la de promover y proteger los amores de la dama. El personaje puede estar delineado minuciosamente e intervenir en prolijas aventuras, como Lunete en el *Yvain* de Chrétien de Troyes, o puede estar escuetamente bosquejado e intervenir en unas pocas coyunturas decisivas, como Brangel en el *Tristán* o la doncella en *Guingamar*, pero su tónica es la misma: fidelidad a todo trance, que le hace sobrellevar la crueldad de su señora (*Yvain*) y exponer hasta el propio honor para protegerla (*Châtelain de Couci*, ed. M. Delbouille, París, 1936, vs. 4571 y sigs.). El caso más patético es el de Brangel, que sacrifica su virginidad para reparar la falta de Iseo, y sufre sin rencor la ingratitud de la Reina, realce de su propia abnegación (*Libro del esforzado caballero don Tristán de Leonís*, cap. XXVII = *El*

³⁰ Cf. observaciones de Lovarini en el Prefacio de su ed., págs. 16 y sig., sobre los diferentes caracteres de las dos criadas y la sutil convergencia y divergencia de cada una con la modalidad de su respectiva señora: “Nena es una mujer que se encuentra a sus anchas en la casa de la Lujuria: comprende las necesidades del ama y no es la primera vez que le procura un amante. Naturalmente exige que su labor se aprecie y recompense largamente. Ríe de gusto a las palabras groseras y salaces del ganapán, y aunque le riña, luego le provoca, le invita a prestar oído a la cámara de los amantes, y parece dolerse de que sea viejo. Oria, en cambio, no es desvergonzada; guarda compostura en la calle, es áspera con el ganapán que se le acerca, no quiere detenerse para escuchar al forastero desconocido que manda saludos a su señora. Es tímida y medrosa con los amos y, por lo demás, no bromea con Valeria, que sabría frenarla, si fuese necesario. Ante sus injurias, manifiesta resentimiento, pero un instante después se reconcilia. Nunca se toma excesiva confianza... No dice más de lo que se le ha confiado, se reconoce más bien inferior a su tarea y, si su señora no la instigase, nada haría. Pero cuando se trata de hacer las paces entre los amantes, pone empeño, se vuelve locuaz y encuentra los argumentos persuasivos. Lo que la mueve no es tanto el deseo de librarse de un engorro como el de contentar a Valeria; y agradece a Julio su puntualidad en la cita, porque le hace ganar el afecto de su señora”.

cuento de Tristán de Leonís, L = Löseth, § 43). Repite este tipo el *Amadís* en las figuras de Darioleta, criada de Elisena, y de Mabilia y la Doncella de Dinamarca, servidoras de Oriana. Estas últimas, aparte rozar a veces el papel de la medianera (cf. *Celestina*, *Antecedentes*, pág. 565), desempeñan propiamente el de la criada en este tipo de relato cuando cuidan de la honra de Oriana (I, 20), quieren moderar su cólera contra Amadís (II, 1), se esfuerzan por consolarla (II, 10) y disipar sus injustos celos (II, 16). Particularmente evoca la relación entre Brangel e Iseo el pasaje en que Oriana, sintiéndose encinta, encarga a la Doncella de Dinamarca que dé a criar al niño como suyo (II, 21):

“Que la Doncella de Denamarca . . . querrá poner su honra en menoscabo, por que la mía, con la vida, remediada sea”. “Señora —dixo ella—, no tengo yo vida ni honra más de quanto vuestra voluntad fuere; por ende, mandad, que cumplirse ha fasta la muerte”.

Pero las dos servidoras de Oriana, y en especial Mabilia, muestran ciertas notas caracterizadoras (donaire, sensatez), quizá presentes ya en la versión primitiva, quizá, y es lo más probable, infiltraciones del realismo renacentista propio de la refundición de Montalvo en la novela del siglo xiv.

El *Amadís* brinda aún otra criada, cuya brevísima actuación coincide de modo sorprendente con el dicho más dramático de Lucrecia. Cuando la hija del Conde de Selandia, que ha obtenido el amor del rey Perión, está de parto, su doncella le dice (I, 42):

Señora, aquel corazón que tuvistes para errar, aquel tened agora para vos dar remedio . . . ,

y luego encubre el percance con la consabida fidelidad y discreción. El adusto exhorto recuerda el de Lucrecia cuando se empeña en reprimir los ayes de Melibea (XIX, 201):

Ten esfuerço para sofrir la pena, pues touiste osadía para el plazer.

Siempre será materia de conjetura la relación entre estas dos obras, ambas con tan intrincada historia editorial pero, de atenerse al examen interno, pienso que *La Celestina* fue antes la fuente que la imitación, pues el corte epigramático de esas palabras y su sentido como expresión de un temple moral casan mejor con el arte de Rojas que con el de Montalvo y más, sobre todo, que con el de los primeros libros del *Amadís*, en que no anduvo tanto la mano del refundidor.³¹

³¹ No hay ejemplo de antítesis o simetría en el fragmento del *Amadís* descubierto y editado por A. Rodríguez-Moñino, *El primer manuscrito del “Amadís de Gaula”*, Madrid, 1957, págs. 15-22; el cotejo del fragmento con los trozos correspondientes de la ed. de 1508 demuestra que, si Rodríguez de Montalvo muy posiblemente intercaló reflexiones morales en algunos pasajes del texto primitivo, en conjunto y —como observa Rodríguez-Moñino— contra todo lo que se venía diciendo, aligeró con elegancia el frondoso original. A propósito de las palabras de Melibea: “Señor mío, pues me fié en tus manos”, etc. (XIV, 126 y sig.), Gaspar de Barth anotó en su traducción, págs. 387 y sig., que todo el pasaje está tomado ex Libro Sexto “*Amadæi*”, cap. LX, ubi Onoloria Lisuartum alloquitur, y transcribe la página correspondiente en la traducción francesa de Nicolas de Herberay des Essarts, que fue quien

NOVELA SENTIMENTAL

Ya se ha visto que intervienen en la *Fiammetta* dos figuras de condición servil: la *familiarissima serva*, cuyo carácter no se bosqueja, y la *cara balia*, heredera de la nodriza clásica (cf. *Celestina*, *Antecedentes*, pág. 565), escandalizada primero por la pasión que acaba de descubrir, y luego cómplice activa, pues el contento de su pupila es toda su ley. La *balia* percibe en Fiammetta señales de amor y, haciendo más hincapié en el honor que la nodriza clásica, la exhorta a resistir. Como Fiammetta se niega, la nodriza la abandona (cap. I) y, en efecto, no interviene en los amores, confiados a la *familiarissima serva*. Todavía en el cap. VI mantiene idéntica actitud y le aconseja resignación, autorizada por su propia experiencia y con gran copia de razones, no menos eruditas y retóricas que las de la misma Fiammetta. Cuando ésta intenta matarse, la nodriza lo impide, señalando lo cobarde e inútil de tal impulso para recobrar al amado, y así comienza el cambio moral de la *balia* que, desde entonces, secunda el amor de Fiammetta (caps. VI y VII). El tránsito de oposición a complicidad es menos arbitrario en Lucrecia, ya que ésta ni da consejo ni recibe confidencias, y ya que la conciencia de su situación de sirvienta le impide influir en el ánimo de su señora, según ella misma manifiesta (X, 67): sólo cuando Melibea ha quedado anonadada por la muerte de Calisto, despliega la criada el fondo enérgico de su carácter, movido ante todo por el imperativo de la honra castellana.

Es típico de la incoherente ambientación de la *Historia de duobus amantibus* que las criadas (presentes, por ejemplo, en la aventura de la violeta) desaparezcan convenientemente para facilitar las citas amorosas, y que la heroína elija como agente al viejo Sosias, criado de confianza de su marido. Quizá fueran las circunstancias verdaderas de la aventura de Gaspar Schlick las que impusieron ese personaje, que Eneas Silvio no supo elaborar artísticamente. Le introduce (lo mismo que a Euríalo) como representante de la virtud alemana, bien que Sosias comienza por traicionar a su señora y acaba por traicionar a su señor. Pues al enterarse de la pasión de su ama, le aconseja reprimirla, pero ella le reduce a obediencia amenazando darse muerte: Eneas Silvio se mantiene así muy fiel al tipo de la nodriza antigua, particularmente a la del *Hipólito* de Séneca (cf. la anotación pertinente en la ed. de I. Dévay, Budapest, 1904, págs. 9-11). Pero Sosias ha fingido condescender para ganar tiempo e impedir que la enamorada recurra a otros medios, lo que de hecho sucede, ya que a sus espaldas los amantes se escriben, ven, hablan y cambian presentes. Al fin Sosias lo advierte y se aviene a engañar esta vez a su señor y a llevar a buen

injetó en el *Sixième livre d'Amadis de Gaule* (séptimo en el cómputo español: cf. H. Thomas, *Spanish and Portuguese romances of chivalry*, Cambridge, 1920, pág. 201, o sea el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva), ese pasaje del acto XIV (cf. *Los caracteres, Generalidades*, n. 35). Para trasegar la primera escena del jardín a una obra de tan distinto género literario, ¿pudo quizá Herberay des Essarts sentirse autorizado por haber percibido huellas de *La Celestina* en el *Amadís* de Rodríguez de Montalvo?

puerto el adulterio de su señora con la discreción propia de sus años y de su virtud alemana: así contribuye a las dos primeras entrevistas de los amantes, a los que anuncia la llegada intempestiva del marido, sin reaparecer más en el relato. En la incongruente figura de Sosias se yuxtaponen sin fundirse toques del ambiente contemporáneo con la conducta tradicional de la confidente clásica. Y es curioso que una vez más el arte de Rojas parece una censura implícita a la aplaudida novelita ya que, a la inversa de Sosias (y de la nodriza clásica), su Lucrecia empieza por plegarse con sumisión de sirvienta a la pasión de Melibea, y acaba recordándole su deber social y tratando de proteger su honra.

IMITACIONES

Las imitaciones reemplazaron la original creación de Rojas por la concepción infinitamente más basta que les brindaba la *Comedia Thebayda* donde, polarizada por el papel tradicional del *seruus fallax*, la criada Claudia por su cuenta busca remedio a las dificultades amorosas de su señora, prescribe lo que debe hacer, recibe plenos poderes, ordena el curso de sus amores y se felicita de la solución que les ha hallado (págs. 192 y sigs., 204 y sigs., 216 y sig., 377). Esta pauta inverosímil, en que la criada se coloca en primer plano arrinconando a la dama, es la que han seguido del todo la *Segunda Celestina* y parcialmente las comedias *Tesorina*, *Vidriana*, *Eufrósina*, *Florinea* y *Selvagia*.³² A ejemplo de la *Comedia Thebayda*, las imitaciones muestran a ama y criada cambiando bromas y confianzas en pie de igualdad (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 190 y sigs., 215; comedias *Tesorina*, vs. 785 y sigs.; *Vidriana*, 1023 y sigs.; *Florinea*, págs. 221b, 236b y sigs., 248b y sig., 268a y sig.), lo que está tan lejos de la relación entre Melibea y Lucrecia cuanto cerca de la relación convencional entre dama y graciosa en la comedia del Siglo de Oro.

A la zaga de la citada insinuación de *La Celestina* primitiva (XIX, 200: "Tristán, ¿qué dizes, *mi amor*?"), sabrosamente desarrollada en las interpolaciones (XIX, 196), la *Comedia Thebayda* introduce una novedad que había de tener gran éxito y perpetuarse obligatoriamente en la comedia del Siglo de Oro: los amores de la criada de la dama con el criado del galán. Como el paje Amintas y la doncella Claudia en la primera imitación, se entregan al amor (y al libertinaje) criado y criada en la *Comedia Seraphina*, en la *Segunda Celestina*, en la *Comedia Vidriana*, *Tragedia Policiana*, *Comedia Florinea*, *Comedia Selvagia*. Todavía dicha relación se insinúa muy fugazmente en la *Comedia Eufrósina* (proyectos de boda entre Zelótipo y Silvia de Sousa) y en forma más

³² La *Tragedia Policiana* constituye una excepción curiosa en cuanto a su dual tratamiento del carácter de la criada, que comienza mostrándose enamorada y no muy leal (págs. 11b y sig.), prosigue en clave prosaica y humorística como Lucrecia (pág. 21a), obediendo contra su mejor entender las órdenes de su ama (págs. 30a y sigs.) y encubriendo sus amores (pág. 43b), que condena en principio, no obstante estar ella en buena correspondencia con el paje Silvanico. Pero luego su fidelidad se hace tan acendrada que su señora la recuerda con gratitud al morir (pág. 57b) y, en efecto, ante esa muerte, la criada renuncia ascéticamente a sus propios amores.

convencional en *La Dorotea*. Siguiendo el ejemplo de la *Comedia Thebayda*, varias imitaciones presentan el desenlace —frecuentísimo en el teatro del Siglo de Oro— de las bodas o desposorios paralelos de señores y criados (*Comedia Ymeneá, Segunda Celestina, Comedia Florinea*). Conforme a la pedantería de la *Comedia Thebayda*, Claudia derrocha erudición y elocuencia (págs. 204 y sig., 229 y sig., 393 y sigs., 407 y sig.) y admira sin tasa la retórica de los amantes (págs. 202, 356 y sig., 361 y sig., 373); ambos proceder hallaron eco en las imitaciones (el primero en la *Comedia Seraphina*, 367, 388; *Tragedia Policiana*, 49a; *Comedia Selvagia*, 90, 213; el segundo en la *Comedia Seraphina*, 384; *Segunda Celestina*, 359, 498; *Comedia Florinea*, 270b, 305b y sig.; *Comedia Selvagia*, 267), en marcado contraste con el original: verdad es que ya el “interpolador” (X, 67) parece no haber asido la deliberada parquedad de Lucrecia en palabras y erudición.

Además, la doncella Claudia de la *Comedia Thebayda* es el punto de partida de un tipo de criada muy alejado de Lucrecia, que alcanzó realizaciones notables en la *Segunda Celestina* y en la *Comedia Eufrosina*: la doncella noble (cf. también *Comedia Seraphina*, 370), más bien compañera que criada de la heroína, y mucho más lista y resuelta que ésta. Poncia, en la *Segunda Celestina*, se percata al vuelo de que Felides se vale de los amores de los sirvientes para lograr los suyos (pág. 150); por sus propios sentimientos conjetura los de su señora (194), y deja muy atrás a la Segunda Celestina en rapidez de ingenio y agudeza de réplica (págs. 218 y sigs., 282 y sigs., 305 y sigs.). Conociendo la fragilidad de su ama, le aconseja casamiento secreto (302 y sig.), y en la entrevista inmediata con la tercera, se vale de ella para realizar su propio proyecto (págs. 314 y sigs.); en la cita, Poncia se adelanta e intima al enamorado la obligación de desposarse, y ella misma le desposa con Polandria (363 y sigs.). Poncia salva el escollo de la pedantería matizando su discreteo con gracejo juvenil: así, en charla con su ama, burla de su galán (148 y sigs., 195) por quien, sin embargo, siente creciente ternura (194). Verdad es que sus chanzas son unas veces groseras (203, 308), pero en otras Feliciano de Silva logra efectos humorísticos muy felices, como en la lectura de la carta de Felides (152 y sigs.) y en su respuesta a los amores de Sigeril (372 y sigs., 380). El buen humor de Poncia es un rasgo muy personal (cf. 167 y sig., 321) con el que la desenvuelta doncella subraya su despejo y su virtud no mojigata (218), pues mientras la noble Polandria es incapaz de tener a raya a su desposado, la criada conserva su decoro (508) y por añadidura hace confesar a aquélla su flaqueza (516): por eso Poncia tiene en sí misma autoridad para amonestar a su ama (203, 279, 517 y sigs.). Con razón Menéndez Pelayo, *Orígenes . . .*, t. 3, pág. CCVII, hallaba hasta cierta gracia shakespiriana en esta creación en la que culmina el arte del linajudo Feliciano de Silva, quizá al calor de sus amores y boda furtiva con la doncella judía de la Marquesa de Cerralbo.³³ Como quiera que sea, el con-

³³ Cf. E. Cotarelo, “Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva”, en *Boletín de la Real Academia Española*, XIII (1926), 129-139; E. Buceta, “Algunas noticias referentes a la familia de Feliciano de Silva”, en *Revista de Filología Española*, XVIII (1931), 390-392; y sobre todo, N. Alonso Cortés, “Feliciano de Silva”, en *Boletín de la Real Academia Española*, XX (1933), 382-404.

traste entre la criada virtuosa y la señora liviana está ya presente en *La Celestina*, bien que el arte ponderado de Rojas no podía permitir un desequilibrio extremo a favor de un personaje secundario. Además, es probable que tal contraste hiriese el prejuicio social de la época: la *Comedia Florínea*, en que la noble heroína no capitula, a pesar de hechizos y persuasiones, mientras con menos apremio la criada se muestra muy frágil, parece un mentís al planteo de Rojas, exagerado en la *Segunda Celestina*.

Silvia de Sousa, en la *Comedia Eufrosina*, es la mejor heredera de Poncia. Así como Cariófilo, amigo del enamorado, reúne los papeles de criado confidente y de matón, de igual modo Silvia se encarga de quehaceres domésticos (págs. 259, 271) pero, antes que criada, es doncella de labor, linajuda, aunque no rica, compañera y confidente de Eufrosina (cf. págs. 239 y 262). Es, además, discretísima tercera (ver *Celestina, Imitaciones*, págs. 583 y sigs.), y en este papel despliega ingenio superior al de su señora, pero no con superioridad tan obvia como la de Poncia con respecto a Polandria: Vasconcelos, por otra parte, ha evitado colocar a las dos jóvenes en situaciones paralelas en que la conducta de la una se destaque a costa de la de la otra. La relación entre ambas es más verosímil que en la *Segunda Celestina*, pues siendo familiar y amistosa, no se aleja tanto de la realidad el que la criada se arrogue el papel de mentora. De Poncia ha heredado Silvia su franqueza un tanto desenvuelta (240 y sigs.) y su risueño humor, que luce en las conversaciones con Zelótipo y con Eufrosina; la escena en que las dos zahieren desde el terrado a las gentes de la calle (258 y sigs.) parece una versión refinada de aquellas en que desde el balcón Poncia y Polandria burlan de sus enamorados. La relación amorosa con el confidente del galán, sugerida en las maquinaciones de éstos, pero lejos de su pensamiento, subraya el limpio agrado de la desinteresada tercera.

También arranca de la *Comedia Thebayda* la multiplicación de criadas, de acuerdo con la proporción creciente de material episódico. La *Comedia Thebayda*, aparte la ya mencionada Claudia, introduce a Sergia, moza al servicio de Franquilla, que aparece en varios lances escabrosos, y a la anciana Veturia, aya de la heroína, que con sus pudibundos reproches subraya la indecencia de las escenas a que se asoma. En la *Comedia Seraphina*, la criada Popilia tiene por todo papel agregarse al coro de los sirvientes para admirar los primores literarios del amo y mediar en su erudita conversación. La *Comedia Ymeneia* ofrece en Doresta y sus cortejos una intriga secundaria bien tramada, pero sin conexión con la principal. La sobreabundante *Segunda Celestina*, además de los negros Zambrán y Boruca y de los criados principales Sigeril y Poncia, introduce al bravo Pandulfo quien, por servir al héroe, enamora a Quincia, moza de cántaro de la heroína, y por su intermedio hace llegar hasta aquélla las cartas de su señor; la simple Quincia, más fiel a su galán que a su ama y de virtud bastante quebradiza, aumenta por contraste los méritos de Poncia. En la *Comedia Tideia* figura una sola criada que, por excepción, se limita a su papel doméstico, sin entrometerse en amores. Jaime de Güete, aficionado a las figuras pintorescas, introduce en la última jornada de la *Comedia Tesorina* a la negra Margarita, y en la *Comedia Vidriana* a la moza Cetina, áspera con el pastor y amartelada con el criado de Vidriano, el cual la corteja para dar entrada a su amo (vs. 780 y

sigs., 2199 y sigs.); además, muestra a ella (1978 y sigs.) y a la criada confidente Oripesta (2038 y sigs.) en breves episodios de ambiente, inspirados en lances que en *La Celestina* se vinculan mejor con la acción (IX, 42 y sigs., X, 68). Dentro de esta categoría de sirvientas accesorias, las más logradas son las mozas de cántaro de la *Comédia Eufrosina*, Victoria, Andresa y Pelonia, que nada tienen que ver con los amores protagónicos, aunque el autor se ha esforzado por tender algún accidental puente (págs. 99 y sig.; 140, 255 y sig.; 263, 330). En sí es primorosa la pintura de sus amoríos con galanes de toda condición —palaciegos, estudiantes, artesanos, criados—, de sus chismes, confidencias, pullas, hurtos y preparativos de jolgorio, pero constituye una digresión inorgánica, muy ajena al arte de *La Celestina*.

El único rasgo aislado del carácter de Lucrecia repetido en las imitaciones es la actitud socarrona con que está en guardia contra la tercera y juzga un tanto desdeñosamente las flaquezas de su señora. Fuera del caso especial de Poncia en la *Segunda Celestina*, pueden recordarse a este propósito la *Tragedia Policiana*, 21a, 30b y sigs.; *Comedia Florinea*, 249b, 280b; *Comedia Selvagia*, 88, 92, 185, 268, 270. Tampoco son numerosas las situaciones aisladas que reflejaron los imitadores, ya que la más dramática es la final, que ni siquiera las imitaciones trágicas mantienen. Suelen repetirse los apartes hostiles con que Lucrecia comenta la actuación de Celestina en las dos entrevistas con su ama: cf. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 86, 93, 100, 188; *Tragedia Policiana*, 22a; *Comedia Florinea*, 211b, 214a, 221b, 244b, 247b (bien que, con absurda inconsecuencia, la misma criada recomienda a la tercera: 214a, 229b, 238a y sig.); *Comedia Selvagia*, 160. Es típico del tono soez de las imitaciones que las palabras de despecho con que Lucrecia comenta el goce de Melibea se extiendan y parafraseen, perdiendo a la par fuerza caracterizadora (*Comedia Thebayda*, 362, 402, 436 y sig., 440, 458; *Comedia Seraphina*, 384; *Comedia Selvagia*, 271). Como en el caso del criado, las imitaciones refunden el lamento de Areúsa sobre las mozas de servir con la actuación de la criada (*Auto de Clarindo*, I, vs. 861 y sigs.; *Comedia Florinea*, 209a y sig.) pero, además, las imitaciones destinadas a la representación la actualizan convirtiendo la tirada de Areúsa en un entremés en que criada y señora riñen indecorosamente: *Auto de Clarindo*, I, vs. 731 y sigs.; *Comedia Tesorina*, 344 y sigs.; *Comedia Vidriana*, 1978 y sigs.

En el tratamiento de la criada, *La Dorotea* se aparta de *La Celestina* para acercarse a la fórmula teatral que el mismo Lope puso en vigencia. Clara, criada de Marfisa, Celia, criada de Dorotea, y Felipa, hija de Gerarda, también al servicio de Dorotea, están menos individualizadas todavía que los criados Julio y Laurencio. Las tres son más desengañadas y, por consiguiente, más sarcásticas que sus amas, como lo acredita el contraste entre Marfisa, que cae en el embuste de don Fernando y le entrega sus joyas, y Clara, que con muy buenas razones niega las suyas a Julio (I, 6). Las tres son ingeniosas en la conversación, incluso Felipa, a quien su madre tiene por boba (IV, 6), pues Lope, prendado de la agudeza, parece haberle sacrificado ese atisbo de caracterización. Las tres carecen de vida y pasiones propias, al punto de que no puede averiguarse si Celia está por don Fernando o por don Bela (II, 2 y 3; IV, 5 y 8; V, 3, 5 y 9). Como eco de los amores paralelos de los criados en la "fórmula" de

Lope, Clara y Celia dejan entrever familiaridad galante con Julio, y Laurencio empeña alguna agritud dulce escaramuza con Celia (II, 5; III, 3). A ésta ha dotado Lope de ciertas notas diferenciales que, a decir verdad, más que integrarse en una fisonomía, destacan aisladas para perfilar situaciones o reacciones de otros personajes, principalmente de Dorotea: es la más sensible a los excesos literarios de los que la rodean (I, 5; II, 5; V, 5 y 9), y su alerta crítica es la culminación de las alabanzas de los criados a la retórica de los amos, iniciadas en la *Comedia Thebayda*. Peca de aduladora (II, 2) o, cuando menos, de amiga de seguir el humor a su señora (II, 2; V, 9), y de envidiosa (II, 5; III, 6). Conforme a la relación entre Lucrecia y Celestina, es sarcástica con la tercera (II, 4 y 6; V, 12) quien, como en el modelo (IV, 190 y sig.; cf. también *Tragedia Policiana*, 35b, 38b; *Comedia Florinea*, 243b, 246a), alardea de favorecerla (II, 6), y es también la única que aparece encargada de algún quehacer (I, 3; II, 6; V, 5). Pero todas son igualmente inesenciales: a pesar de su larga actuación, no influyen en el ánimo de sus señoras ni en la marcha del drama; son meras contrapartes del diálogo y no personajes autónomos. No puede ser mayor el contraste con Rojas quien, con notable economía de medios, ha integrado en Lucrecia notas diversas que, merced a su perfecta correlación, dan a esta figura secundaria, ni trágica ni apasionada, una original personalidad.

ADAPTACIONES

Las adaptaciones han abreviado libremente el papel de Lucrecia (el *Interlude* llega a eliminarlo del todo) y, aun dentro de lo conservado, han roto el razonable equilibrio, peculiar de su carácter, haciendo prevalecer algunos de sus rasgos en detrimento de los demás.

La adaptación inglesa de 1707 coincide curiosamente con la *Tragedia Policiana* en convertir primero a Lucrecia en criada desenvuelta y luego en figura docente. Así, suprime los apartes en que Lucrecia denunciaba los manejos de la tercerona (IV, 189 y sig.; IX, 51; X, 60), agrega desvergüenzas y reemplaza la indirecta de Celestina (IV, 191: "Calla, que no sabes si me aurás menester en cosa de más importancia") por la amenaza de revelar secretos, sin duda desdorosos. A la muerte de Calisto, Lucrecia pierde el vigoroso papel dramático que asumía en el original, y con súbito empaque habla por primera vez en verso y recita la moraleja.

En nuestro siglo, las adaptaciones concuerdan en el escaso miramiento a la autonomía del personaje, cuya parte limitan casi a lo imprescindible para justificar las réplicas de las figuras que ocupan el foco de la atención: salvo la de Achard, todas, por ejemplo, conservan su risa de duda acerca de la belleza de Celestina, que motiva el trozo más personal del diálogo sobre la vejez (IV, 171 y sig.), pero suprimen cuanto no funcione en conexión con otras figuras y situaciones, por revelador que sea sobre Lucrecia misma (IX, 50; X, 68; XII, 99; XVI, 157 y sig. y, principalmente, su papel de vocero de la honra a la muerte de Calisto, XIX, 201 y sig.). En lo que retienen, la fidelidad al modelo es mayor que la habitual, porque el estilo de Lucrecia no es retórico: sirva de contra-

prueba el que todas las adaptaciones han descartado —con indudable acierto— la retórica guevaresca que el interpolador agregó (X, 67).

Dentro de estas líneas de conjunto, pueden observarse divergencias que, como siempre, revelan interpretaciones personales. Miranda Carnero y Morales han reducido prácticamente el papel de Lucrecia a unas pocas acotaciones a la acción, suprimiendo, por ejemplo, en lo que corresponde al acto XIX, tanto sus sensuales apartes como sus voces de austeridad, y Miranda Carnero subraya todavía con añadidos la rígida honestidad y sumisión de la criada.

También las supresiones de Achard privan al personaje de su desconfianza e ironía, de su buen sentido y responsabilidad social. En cambio, agregados de su cosecha abultan la prevención de Lucrecia contra Celestina y sus hechizos (págs. 99, 100, 101), así como su constante temor (págs. 167, 178, 183, 200, 273). A la par, Lucrecia muestra desde el comienzo culpable complicidad con Melibea (pág. 47), agradece la desvergonzada oferta de Celestina (IV, 190 = pág. 112 y 167 y sig.) y hace gala de una voluptuosidad que no se compadece con el horror y temor arriba señalados. Así, en la escena de la espera (XIV, 123 y sigs. = 197), Achard ha sustituido el contraste entre la pedestre criada y la imaginativa señora por un diálogo en que Melibea se sorprende de la transformación de su criada (*Quelle ardeur dans ta voix...! ...tes cheveux sont blonds et... ton visage s'est embelli*), y ésta aclara que a ella también Celestina *a procuré un amant*. Lo absurdo es que, pese a tal procuración, Lucrecia siente el mismo despecho que en el original ante el goce de Melibea y el desvío de los sirvientes (pág. 208), y sobre todo que a la postre venga a caer en el más edificante ascetismo y proponga la muerte de Calisto como justo escarmiento de enamorados (pág. 273).³⁴

Con intuición más exacta para asir la tónica de un personaje o de una escena, Custodio, no obstante enérgicos recortes, ha mantenido la nota de sensata desconfianza (IV, 189 y sig.; X, 60) y el contraste entre Lucrecia y Melibea (XIV, 123 y sigs.). Pero, con excepción de la escena lírica en el huerto (XIX, 191 y sigs., en que la coletilla “¡ay de la pena!” introduce una inoportuna sugereencia de cante jondo), ha reducido a esta sola nota el carácter de Lucrecia, pues ha desechado, como Miranda Carnero y Morales, tanto la explosión de sensual despecho como la solicitud por la honra de Melibea. La reducción no obedece exclusivamente al deseo de brevedad, ya que se han intercalado unas palabras de alarma que no figuran en el original, sino a una concepción distinta del personaje, tipificado en una sola de las varias notas individualizadoras que brindaba la *Tragicomedia*. Por su parte, Escobar y Pérez de la Ossa apenas

³⁴ Un par de traspies en la caracterización de Lucrecia se debe al tantas veces señalado pujo de Achard por el color local. En la *Tragicomedia*, Lucrecia no desempeña más tarea que la de anunciar a Celestina, acompañar a Melibea y llevar sus mensajes. Pero, para multiplicar las notas concretas de ambiente, Achard acumula sobre Lucrecia los más diversos quehaceres, desde ejecutar las órdenes de Melibea y Alisa hasta atender a los criados de Calisto (pág. 44) y ayudar a vestir a Pleberio (pág. 99), como si la opulenta casa de éste contase con una sola criada para todo servicio. Incomprensión de un matiz deliberado del original es que Lucrecia, el personaje menos religioso de la *Tragicomedia*, aparezca con la más charra devoción a flor de labio (págs. 100, 109, 110, 111, 163, 164, 168, 193, 209, 274).

LOS CRIADOS

han retocado alguna réplica de Lucrecia: parecería que su aprobación de este personaje (significativamente falto de retórica y de erudición en el original) es tan completa que para redondearlo con un gracioso rasgo (IV, 190), conforme a la caracterización levemente distinta de la *Tragicomedia*, recurren por rara excepción al texto de 1502.

CAPÍTULO XVII

LAS MOCHACHAS

EL TEXTO PRIMITIVO Y EL INTERPOLADO

Las dos cortesanas plantean el más extraño problema sobre la relación entre el texto primitivo de *La Celestina* y el interpolado. La individualización de ambas es perfecta en las dos versiones pero, en cuanto al carácter, la Elicia de la *Comedia* prosigue en la Areúsa de la *Tragicomedia*, así como la Elicia de ésta es continuación de la Areúsa de aquélla. A primera vista, podría pensarse en una simple transposición de nombres, análoga a la transposición de episodios en el *Libro de buen amor*, 1323c, y en el *Quijote*, II, 45; en rigor, la confusión es más complicada. Areúsa sigue siendo la antigua amiga de Pármeno y viviendo aparte, mientras Elicia, antigua amiga de Sempronio y testigo de la muerte de Celestina, continúa viviendo en la casa de ésta (XIV, 140; XV, 145 y sigs., 152 y sigs.; XVII, 165 y sigs.); por otra parte, Elicia y no Areúsa muestra especial conocimiento de Pármeno y su camarada (XV, 151), y Centurio, que vive a expensas de Areúsa en las interpolaciones (XV, 142 y sigs.), no puede ser el soldado que la mantiene “como si fuese su señora” y a quien ella querría guardar fidelidad (VII, 250), pero cabe bien en el número indeterminado de amantes que Elicia maneja magistralmente (VII, 252). Para mayor desconcierto, el “interpolador” ha advertido la grave inconsecuencia en el trazado de estos personajes, e intenta salir del aprieto explicando por boca de su Areúsa que el trueque es deliberado, siendo su nuevo carácter el verdadero, y el anterior fingido (XVII, 175):

Fues, prima, aprende, que otra arte es ésta que la de Celestina; avnque ella me tenía por boua, porque me quería yo serlo.

Gaspar de Barth entre los intérpretes antiguos (nota en la pág. 342 de su traducción) y Giulia Adinolfi entre los recientes (“*La Celestina e la sua unità di composizione*”, págs. 49-52), acogen literalmente esta explicación. Ahora bien: Areúsa sería el único personaje de *La Celestina* que, a lo largo de toda su actuación en la *Comedia*, simulase sin motivo visible una condición inferior a la verdadera; lo arbitrario de semejante interpretación resalta cotejando el supuesto disimulo de Areúsa con el de Celestina, Elicia, Sempronio y Pármeno,

los cuales aparentan lealtad, amor y coraje —calidades superiores a su verdadero natural—, para hacer méritos ante sus respectivos interlocutores. Además, en la *Comedia* las breves escenas fingidas (I, 59 y sigs.: entremés de Crito; I, 88: protestas de buen servicio de Celestina; XII, 88 y sig.: repulsa de Melibea) revelan en el mismo contexto su fin inmediato (engañar a la vez a Crito y a Sempronio, embaucar a Calisto, ponerle a prueba), y lo mismo sucede en la escena de la *Tragicomedia* en que la cortesana finge amor a Sosia para sonsacarle su secreto (XVII, 169 y sigs.) pero, ¿a qué blanco apunta ese disimulo de Areúsa en los actos VII, VIII y IX? Giulia Adinolfi, que se empeña en no ver la quiebra de carácter reconocida por el interpolador, hace hincapié en la astucia y el cálculo de Areúsa, sin aclarar en qué precisamente consistan.¹ Tampoco

¹ Según esta crítica, pág. 51, la humildad, sumisión y, sobre todo, el pudor de Areúsa en el acto VII son un cálculo para hacer valer su caída y un medio de sustraerse a la intromisión de la alcahueta. De hecho, lejos de sustraerse a Celestina, Areúsa se allana a su voluntad, y lejos de hacer valer su caída, se entrega a Pármeno sin lograr la menor ventaja para sí. Prueba de la insinceridad de Areúsa, arguye Giulia Adinolfi, sería el desagrado ante la visita de la vieja, manifiesto en su aparte, y el recibimiento cortés en alta voz (VII, 245). Lo cierto es que medidos con tan simplista rasero, pocos personajes hay en la *Tragicomedia* (y en la vida real) que no pequen de tanta o mayor doblez: recuérdese, por ejemplo, lo que dicen a Celestina Sempronio (I, 60; III, 126), Calisto (I, 90 y sig.; VI, 203 y sigs.), Alisa (IV, 162 y sigs.), Lucrecia (IV, 159; IX, 45 y sigs.), Melibea (IV, 165-175; X, 55 y sigs.) y lo que estos mismos personajes piensan o dicen de ella (I, 58 y sig.; III, 126, etc.; II, 121; XIII, 121; IV, 161; X, 68; IV, 160 y sig.; IX, 51; X, 60; XVI, 161; XX, 212): como pista para calar la falsía de Areúsa, esa naturalísima diferencia de tono carece de valor. También sostiene Giulia Adinolfi que el pudor de Areúsa, fingido en el acto VII, se desmiente en los actos restantes. Pero ¿no es natural que Areúsa conserve un resto de pudor y temor cuando se le propone la peligrosa aventura, y que trate de sacar el único partido posible una vez que Celestina y Pármeno la han metido en ella? Cejador, t. 1, pág. 257, y t. 2, pág. 195, y Gilman, *The art of "La Celestina"*, págs. 27 y sig., 42, 86, 203, concuerdan en hallar hipócrita la resistencia de Melibea a Calisto y de Areúsa a Pármeno. Me temo que dichos críticos no pueden admitir un resto de pudor en la enamorada violenta o en la profesional por aferrarse a arquetipos abstractos con que suplantán las individualizadas criaturas de Rojas, de igual modo que Gaspar de Barth no podía admitir en la *dæmoniaca uetula* el enternecimiento ante el recuerdo de la pasada juventud y que Garrido Pallardó se niega a concederle su debilidad por el vino. En su reseña del libro de Gilman, E. S. Morby observa con toda razón que se pierde una nota intencionada del original si se toma como falso el pudor de Areúsa (*Romance Philology*, X, 1956-57, 304). La misma *Tragicomedia* refuta semejante esquematización: pues si Celestina derrocha tanta verba para acallar los escrúpulos de Areúsa, sería negarle sagacidad suponer que ha caído en las redes de la "boua" y que gasta su artillería contra lo que no es más que melindre fingido. El largo silencio y la escasa actuación de la moza en la escena del convite confirman la sinceridad de su conducta en el acto VII. Para Giulia Adinolfi, Areúsa, resuelta e inteligente en el convite, ya anticipa a la cortesana que en el *Tractado de Centurio* decide y planea la venganza. Bien mirado, aun dando por simuladas la indecisión y debilidad del acto VII, Areúsa muestra en el IX mucha menor iniciativa que su prima: ésta es quien reprende a los criados por su tardanza (IX, 28) y regaña a Sempronio por su prisa de sentarse a la mesa (IX, 29), ésta quien se da por ofendida y comienza a difamar a Melibea (IX, 32 y sig.); si Areúsa toma la palabra es para continuar y ampliar su ataque. Sin duda es Areúsa inteligente, pero su inteligencia, discursiva e imaginativa, se satisface vertiéndose en palabras y no tiende a la acción inmediata, como la de la astuta Elicia. Por eso, a la elocuente Areúsa de la *Comedia* cuadran los soliloquios y prolijas quejas del *Tractado de Centurio*, mientras a la irascible e intrigante Elicia de la *Comedia* corresponde la traza y ejecución de la venganza.

puede desdeñarse el dictamen de Celestina (“avnque ella me tenía por boua”), fundado en la fidelidad de la moza a su soldado ausente,² ni presumirse que la tuviese por más avisada cuando se allana a su voluntad y acoge a Pármeno a costa de su riesgo y provecho (cf. *Celestina, Estrategia en acción*, pág. 529). S. Gilman advierte muy bien que en la *Tragicomedia*, Areúsa ha adquirido “capacidad nueva para la intriga” (*The art of “La Celestina”*, pág. 15) y que “el proceso de la continuación ha tenido por resultado una nueva Areúsa” (pág. 203). Morby, reseña citada, señala la “enojosa transición” de la Areúsa pasiva de la *Comedia* a la Areúsa dinámica de las interpolaciones, y Singleton, n. 115 a su traducción, pág. 281, caracteriza exactamente el trueque y lo condena como “el defecto más grave” de los actos añadidos pero, a decir verdad, esto no es más que la mitad de la innovación: la otra mitad es que en forma exactamente opuesta y simétrica, la rencillosa y práctica Elicia ha adquirido una capacidad nueva de sentimentalismo y elocuencia, que en la *Comedia* era rasgo distintivo de Areúsa. Cejador, hostil en principio al *Tractado de Centurio*, observa el doble cambio (nota a XVII, 166) y alega muy oportunamente la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, donde la continuadora de Celestina es lógicamente la Elicia que se muestra en la *Comedia* tan aprovechada discípula.

En suma, la explicación del “interpolador” no puede ser más desmañada: no sólo falsea retrospectivamente el carácter de la Areúsa “boua” de los actos VII, VIII y IX, sino deja sin explicar el no menos notable cambio de Elicia. Si dentro de nuestra total ignorancia de la composición de *La Celestina* y de la relación entre el texto primitivo y el interpolado, vale la pena formular conjeturas, lo menos aventurado es suponer una distracción del “interpolador” en el manejo de los nombres y algunas circunstancias de las dos mochachas: al señalársele su error, quizá demasiado tarde para poder subsanarlo, intentó salir del paso sosteniendo antes que enmendando su desacierto. Sea como fuere, desde el punto de vista del carácter, la continuidad entre la Elicia del texto primitivo y la Areúsa de los actos XIV, XV, XVII y XVIII, así como entre la Areúsa del texto primitivo y la Elicia de dichos actos es tan obvia que se impone descartar el trueque de los nombres y tomar en cuenta la unidad de los personajes.

Afirma Giulia Adinolfi, pág. 50, que los actos añadidos aclaran las aparentes contradicciones de Areúsa en la *Comedia*: a mi modo de ver, tales contradicciones no existen, y se las introduce cuando se quiere hacer una misma persona de la Areúsa de la *Comedia* y de la que lleva su nombre en el *Tractado de Centurio*.

² El “interpolador” alude a los reproches de Celestina cuando halla a Areúsa reacia a admitir al parroquiano que ella le propone (VII, 252: “En dicha me cabe que jamás cesso de dar consejo a bouos e todauía ay quien yerre”), y ciertamente no a las palabras con que había apoyado su pretensión (VII, 250: “¡Anda, que bien me entiendes, no te hagas boua!”), que dan a entender lo contrario. Claro es que la maestría que Celestina reconoce en Elicia y la bobería que adjudica a Areúsa nada tienen que ver con el ejercicio de la inteligencia pura, y de ahí que Elicia “sabía” en tretas para desplumar amantes, es incapaz de rebasar el terreno de lo personal, mientras que Areúsa, “boua” por mostrar gratitud y vergüenza, es capaz de generalización y proyección imaginativa.

A. ELICIA (AREÚSA EN LOS ACTOS INTERPOLADOS)

NERVIOSISMO

Una irritabilidad inquieta, más súbita que la de ningún otro personaje, es nota peculiar de Elicia. El ejemplo más claro, por lo inmotivado, se halla cuando en medio del convite Elicia oye llamar, y comenta sobresaltada (IX, 41): “Madre, a la puerta llaman. ¡El solaz es derramado!”, frente al sosiego optimista de Celestina: “Mira, hija, quién es: por ventura será quien lo acreciente e allegue”. Con la misma recelosa aspereza altera las palabras oídas, achacando a Sempronio lo que que no ha dicho ni pensado (IX, 36: “Con tal que mala pro me hiziesse, con tal que rebentasse en comiéndolo. ¿Hauía yo de comer con esse maluado, que en mi cara me ha porfiado que es más gentil su andrajo de Melibea que yo?”), y responde con desabridas interrogaciones (cf. ejemplo anterior y VII, 258 y sig.; XI, 78 y sig.: “—Pero no te duele a ti en esse lugar. —Pues, ¿qué me ha de doler? —Que se fue la compañía... —Son passadas quatro horas después ¿e hauíaseme de acordar desso?”). Tal irritabilidad continúa, bajo el nombre trocado de Areúsa, en los actos interpolados. Con nerviosos extremos recibe a la prima enlutada, lanzando una tras otra súplicas, admiraciones e interrogaciones contradictorias (XV, 144 y sig.):

¡Ay triste yo! ¿Eres tú...? ¡Jesú, Jesú, no lo puedo creer! ¿Qué es esto?... Díme presto qué cosa es... ¿Qué me tienes suspensa?... ¿Es común de entrambas este mal? ¿Tócame a mí?... ¿Qué me cuentas? No me lo digas. Calla, por Dios, que me caeré muerta.

Su cariño o solicitud se expresa en forma de reproches, como la andanada con que acoge el regreso de la “madre” (VII, 258 y sig.; XI, 78):

¿Éstas son tus venidas? Andar de noche es tu plazer. ¿Por qué lo hazes? ¿Qué larga estada fue ésta, madre?... ¿Cómo vienes tan tarde? No lo deues hazer que eres vieja: tropezarás donde caygas e mueras.

También maneja a sus enamorados con tácticas nerviosas. Profiere contra ellos enérgicas maldiciones; contra Sempronio (I, 61, 63; IX, 32, 37):

¡Maldito seas, traydor! Postema e landre te mate e a manos de tus enemigos mueras e por crímines dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas... ¿Verla quieres? ¡Los ojos se te salten!... ¡Mal prouecho te haga lo que comes!... ¡De mal cancre sea comida essa boca desgraciada, enojosa!

Contra Sosia (XVII, 175):

¡Allá yrás, azemilero! ¡Muy ufano vas, por tu vida! Pues toma para tu ojo, vellaco, e perdona que te la doy de espaldas.

Contra Centurio (XVIII, 178):

Mejor lo vea yo en poder de justicia e morir a manos de sus enemigos...

Recrimina a Sempronio porque ha pasado tres días sin verla (I, 61), porque la ve dos veces en el mismo día (III, 141), porque llega tarde (IX, 28), porque invita a la mesa (IX, 29) y, sobre todo, porque se le ha escapado una palabra en alabanza de Melibea (IX, 32 y sigs.); a Centurio porque después de recibir sus mercedes no quiere obedecerla (XV, 142 y sigs.), porque teme que él piense que ella viene a rogarle (XVIII, 178); y a sí misma por fiar de él (XV, 143). Pide celos (a Sempronio: I, 61, 63; a Centurio: XV, 144; XVIII, 178) o los provoca (I, 61 y sig.; IX, 40; XV, 144). Expresión favorita de su temple nervioso es el juego arriesgado de engañar con la verdad. Cuando Sempronio pregunta por los pasos que se oyen arriba, Elicia responde francamente (I, 61): “¿Quién? Vn mi enamorado”, y le incita a comprobar la respuesta: “¡Alahé! Verdad es. Sube allá e verle has”, hasta que Celestina acude a improvisar la mentira que detendrá al celoso, aunque Elicia persiste en su juego (I, 63).³ A la mesa de Celestina, vuelve a provocar a Sempronio (IX, 40):

Pues hágote saber que no has tú buelto la cabeça, quando está en casa otro que más quiero...

³ Supone Gaspar de Barth que en este pasaje Celestina se propone avivar astutamente el amor de Sempronio, casi hastiado de su larga relación con Elicia (págs. **4, verso y sig.: *Sempronium amicæ quam ex diuturna consuetudine uelut fastidiebat, miris artificijs reconciliat...*). Semejante comentario es la mejor prueba de que el prejuicio didáctico de Barth le lleva a falsear el texto, esquematizando el carácter y actuación de Celestina, exagerando su predominio en la *Tragicomedia* (cf. pág. **3: *Celestina ipsa, quæ anima uelut et caput est uniuersæ fabulæ*) y desatendiendo el carácter y actuación de los demás personajes. Pues el texto nada sabe de tan sutil maniobra, y muestra en cambio a Elicia primero sorprendida en su infidelidad por la llegada súbita de Sempronio, luego escondiendo a Crito por consejo improvisado de la vieja y por último completando el embuste y jugando con el peligro bajo la vigilancia de Celestina. El supuesto hastío de Sempronio es una circunstancia que Barth introduce por su cuenta para dar algún color a su arbitraria interpretación, aunque es del todo incompatible con el texto, que ha destacado previamente el amor de Sempronio (I, 37, 43; cf. *Sempronio*, pág. 597), y lo destaca ahora mediante la apasionada protesta (I, 61: “¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor...?”) que, irónicamente, precede al ruido de los pasos de su rival. Quizá armó Barth esta quimera ofuscado por las palabras de Celestina a los dos sirvientes (XII, 107; “pensando que os he de tener toda vuestra vida atados e catiuos con Elicia e Areúsa, sin quereros buscar otras”), pero basta leer la violenta réplica de Sempronio para caer en la cuenta de que tal pensamiento no les pasa por las mientes. Por lo demás, en la misma página estampa Barth que Elicia tenía cazado a Sempronio con sus favores y prolongado trato (pág. **5: *Sempronius quidem diutinis scelerosæ officijs et abusu Elicæ tam inescatus erat...*). Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. CXLI, puso en duda la jactancia del alemán de haber ejecutado su traducción en menos de una quincena. Lo cierto es que abundan en su trabajo huellas de precipitación: a las contradicciones ya señaladas (cf. *Generalidades*, pág. 297), agréguese la de la curiosa nota de la pág. 382 donde, a propósito de las palabras de Celestina, IX, 48: “Que harto es que vna vieja como yo...”, se disculpa de haber omitido algo que era difícil de traducir (*Omissi aliquid uolens quoniam commode exprimere non erat*), y luego, en nota a la nota, añade que, después de todo, lo ha traducido como pudo porque no era tan difícil como le había parecido al principio (*Dixi omississe me, reddidi tamen ut potui. Neque certe difficultas insignior, quamuis primum impetum frustrabunda*). Ya se ve qué imprudente es erigir a Barth en testigo privilegiado para la interpretación crítica de la *Tragicomedia*.

lo que a la luz de su conducta previa (I, 60, y III, 142; cf. VII, 252) es la verdad pura. Semejante juego es exclusivo de Elicia y se halla también en los actos interpolados: cuando su apocada prima desespera de arrancar a Sosia el secreto de las citas de Calisto y Melibea (XV, 153), ella lo logra recomendando con todas veras al incauto mozo no confiar su secreto a nadie (XVIII, 172): el ardid es buena prueba de la identidad entre la antigua Elicia y la nueva Areúsa.

DUREZA

Otra prueba es la dureza de corazón. Aparece Elicia en piques con Celestina (III, 145; VII, 258 y sigs.; XI, 78), a cuya muerte no deja de hallar ventaja (XVII, 168), en riñas con Sempronio, cuanto más le prodiga éste excusas y requiebros (I, 61 y sigs.; IX, 28 y sig., 36, 39 y sig.), ensañada contra el “simple rascacauillos”, a quien escarnece antes y después de servirse de él (XVII, 169 y 175):

E sacarle he lo suyo e lo ageno del buche con halagos, como él saca el poluo con la almohaça a los cauillos... ¡Allá yrás, azemilero!... vellaco... Assí salen de mis manos los asnos, apaleados como éste...

También se muestra airada contra Centurio (XV, 142, y XVIII, 178 y sig.), el único a quien riñe con motivo y en quien sus impropiedades no hacen mella. Pero es Melibea quien provoca su más violenta explosión de odio: en respuesta a la deferencia de Sempronio (IX, 32: “aquella graciosa e gentil Melibea”), Elicia amontona reproches, quejas, maldiciones. El más grosero aspaviento no basta para verter su indignación (IX, 32: “Por mi alma, reuessar quiero quanto tengo en el cuerpo de asco de oyrte llamar aquélla gentil”). No es gentil, sino ricamente ataviada; cualquiera es más hermosa que Melibea: por ejemplo, no menos de cuatro doncellas de su propia calle. Y concluye:

Por mi vida, que no lo digo por alabarme; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea.

¡Cómo esta rencorosa explosión de Elicia ilumina súbitamente la vida en la casa de Celestina! Las rameras comentan los amores del caballero y de la alta doncella a quien envidian todo: su belleza, su alcurnia, su riqueza, su amor. La clave de la furiosa tirada de Elicia está en el refrán con que la rubrica:

¿A quién, gentil? ¡Mal me haga Dios si ella lo es ni tiene parte dello, sino que ay ojos que de lagaña se agradan!

Su cofrade comprende el sentimiento y acaba simétricamente su discurso expresando en forma más explícita el mismo rencor (IX, 34):

No sé qué se ha visto Calisto por que dexa de amar otras que más ligeramente podría hauer e con quien él más holgasse...

¿Por qué no ha tenido Calisto la sensatez de enamorarse de alguna *como* ellas,

de alguna *de* ellas, no menos hermosas y más fáciles y sabias en amor que la virgen Melibea? Ni Celestina ni los dos sirvientes hablan mal de Melibea, aunque Sempronio y sobre todo Pármeno burlan de Calisto: sólo las perdidas, que se sienten rivales desechadas de la doncella, la envuelven en su odio rencoroso, tan fuerte que el interpolador pudo levantar sobre él la máquina de la venganza. Porque para vengar a sus muertos Elicia decide hacer matar a Calisto, no tanto por aborrecer a éste como por atormentar a Melibea (XV, 151; XVIII, 183):

Yo le haré armar vn lazo con que Melibea llore quanto agora goza... Mátele [Centurio a Calisto] como se le antojare. Llore Melibea como tú has hecho.

Cuando Centurio da a escoger a las dos mozas entre las especies de muertes que destina a Calisto, Areúsa retrocede espantada, pero Elicia no ceja (XVIII, 183):

Hermana, no seamos nosotras lastimeras; haga lo que quisiere, mátele como se le antojare.

Y cuando el escrupuloso matón pregunta si Calisto está confesado, Elicia responde torvamente (XVIII, 181): “No seas tú cura de su ánima”. No es esto paroxismo de venganza, sino actitud básica, que asoma en otras relaciones. Así, poco le dura el sentimiento por la muerte del amante, y ante su prima, más sentimental, se ufana de su sesuda resignación (XV, 148):

Pésame del grande amor que con él tan poco tiempo auía puesto, pues no me auía más de durar. Pero pues ya este mal recabdo es hecho..., no te fatigues tú tanto, que cegarás llorando. Que creo que poca ventaja me lleuas en sentimiento y verás con cuánta paciencia lo çuffro y passo.

En verdad, muestra más deseo de vengarse de Melibea que dolor por las muertes y, en contraste con Areúsa, es notable su reacción ante la de Celestina, de quien observa a la segunda visita de su prima (XVII, 168):

Quicá por bien fue para entrambas la muerte de Celestina, que yo ya siento la mejoría más que antes.

Calisto, Celestina, Sempronio son todos tres estudios de egoísmo amor al. Elicia es una variante más; en ella el egoísmo adquiere carácter de cálculo interesado y sensual, como evidencia su consolación a Areúsa (XV, 152):

Pero ya lo hecho es sin remedio, e los muertos irrecuperables. E como dizen: mueran e biuamos.

Reconocemos a la misma Elicia que en la *Comedia* había replicado al consejo de Celestina de mirar por el futuro, exponiendo sin tapujos su filosofía (VII, 260):

Ayamos mucho plazer. Mientra oy touiéremos de comer, no pensemos en mañana... Gozemos e holguemos...

El “interpolador” agregó en este pasaje: “No quiero en este mundo sino día e

vito e parte en paraíso”,⁴ para confirmar la devoción vulgar de que Elicia ya hace gala en el texto primitivo, pues con Celestina es el único personaje que alude explícitamente al más allá (cf. también XV, 146 y 151). Menudean en su lengua las invocaciones triviales a Dios y las referencias a prácticas rituales (III, 141; XVIII, 178, 181), y le pertenece en propiedad el nombrar a Dios con especial énfasis en apoyo de sus mentiras o de sus odios. Así, al fingirse celosa de Sempronio para mejor engañarle (I, 61):

Tres días ha que no me ves. ¡Nunca Dios te vea, nunca Dios te consuele ni visite!

O al entenderse en sus narices con Celestina sobre su indecente tráfico (III, 142):

No [en balde], en buena fe, ni Dios lo quiera, que aunque vino tarde, más vale a quien Dios ayuda, etc.

O al urdir la muerte de Calisto (XV, 153):

E de ál me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará.

Y sobre todo, al encargar a su rufián el asesinato (XVIII, 184): “Dios te dé buena manderecha”, con ironía que el autor del *Rinconete y Cortadillo* debió de apreciar cumplidamente. Paralelo, en cierto modo, es el sentido de honra que despliega Elicia. La *Tragicomedia*, que con tanto sarcasmo pinta a los señores olvidados de su honor y a la gente del hampa celosa de su estima social, muestra a la desalmada ramera luciendo su orgullo de casta cuando amenaza a Centurio hacerle apalear (XV, 144), o cuando urde la venganza contra los amantes (XV, 151):

no me ayas tú por hija de la pastellera vieja que bien conociste, si no hago que les amarguen los amores.

Parejamente con tal orgullo corre el ensañarse con el humilde Sosia, que le proporciona el goce de descargar en él su propia inferioridad (XVII, 169 y 175).

“QUÉ GRAN MAESTRA ESTÁ”

Bien ha cuidado Rojas de señalar cómo ninguna de las pupilas de Celestina se le equipara en lo múltiple del talento. A Elicia ni se la entera de la tercería que Sempronio viene a confiar a la alcahueta (I, 63; III, 141); ella misma se aparta de los hechizos que ocupan a Celestina (III, 147) y se resiste a aprender una de sus habilidades más sonadas (VII, 259 y sig.). Sacar partido de su atractivo es toda su vocación, y por la reacción de sus enamorados la *Tragicomedia* muestra la fuerza de ese atractivo: Elicia es la razón de vivir de Sem-

⁴ También agregó una alusión satírica a la venta de bulas e indulgencias: “Aunque los ricos tienen mejor aparejo para ganar la gloria que quien poco tiene”.

pronio (I, 37), cuyo amor por ella es notorio (I, 43), y que se jacta de haber hecho para merecerla mil extremos caballerescos (IX, 39 y sig.). Sosia, su tímido admirador, la describe como (XIV, 140):

vna hermosa muger, muy graciosa e fresca, enamorada, medio ramera; pero no se tiene por poco dichoso quien la alcança tener por amiga sin grande escote...

Y después de haber alcanzado su presencia, la evoca en toda su seducción (XIX, 188):

tan hermosa e arreada... Echaua de sí en bulliendo vn olor de almizque... Tenía vnas manos como la nieue que, quando las sacaua de rato en rato de vn guante, parecía que se derramaua azahar por casa.

También su prima observa no sin envidia (XVII, 167):

Quiera Dios que la halle sola, que jamás está desacompañada de galanes, como buena tauerna de borrachos.

Lógicamente se ufana ella del poderío que ejerce (XV, 144):

yo te haga dar mill palos en essas espaldas de molinero. Que ya sabes que tengo quien lo sepa hazer y, hecho, salirse con ello.

En vano la alcahueta quiere adiestrarla en otras artes (III, 144 y sigs.; VII, 259 y sigs.): no hay dos caracteres iguales y Elicia, aunque nieta de la maestra de Celestina, defiende bravamente su autonomía (VII, 260):

Ninguna sciencia es bien empleada en el que no le tiene afición. Yo le tengo a este oficio odio; tú mueres tras ello.

Por eso, a la rebelde Elicia y no a la dócil Areúsa corresponde consolarse de la muerte de la vieja apuntando a las ventajas de la libertad (XVII, 168), y mostrar a su vez la suficiencia de quien domina el oficio que ha escogido (XV, 152, y XVII, 175):

Yo le halagaré e diré mill lisonjas e offrescimientos hasta que no le dexé en el cuerpo de lo hecho e por hazer... ¡Ay prima, prima, cómo sé yo, quando me ensaño, reboluer estas tramas, avnque soy moçal... ¿Qué te parece, cuál le embío? Assí sé yo tratar los tales, assí salen de mis manos...

Por eso, exaltada por su triunfo se compara con la misma Celestina, aunque marcando la diferencia de técnica (XVIII, 175): "Otra arte es ésta que la de Celestina". Es, en efecto, un arte que ya la vieja le reconocía, puesto que la propone como modelo a Areúsa (VII, 252):

¡Ay, ay, hijal! ¡Si viesses el saber de tu prima e qué tanto le ha aprouechado mi criança e consejos e qué gran maestra está!... Que vno en la cama e otro en la puerta e otro que sospira por ella en su casa se precia de tener. E con todos cumple, e a todos muestra buena cara, e todos piensan que son muy queridos e cada vno piensa que no ay otro e que él solo es priuado e él solo es el que le da lo que ha menester.

El lector sabe que la descripción es veraz, pues en la primera escena, si bien aparece necesitada del consejo de su maestra, transmite Elicia la mentira apuntada con tal apariencia de angustioso sobresalto que el galán de turno la obedece y consuela sin chistar (I, 60):

ELICIA. — Porque está aquí Crito.

CELESTINA. — ¡Mételo en la camarilla de las escobas! ¡Presto! Dile que viene tu primo e mi familiar.

ELICIA. — Crito, retráete ay. Mi primo viene. ¡Perdida soy!

CRITO. — Plázeme. No te congoxes.

Después de salir airosa de esta primera dificultad, Elicia, esta vez sin impulso de Celestina, finge terribles ansias de corazón al oír el nombre de Sempronio y, como que no sabe que ha venido, pregunta por él. Con sutil equilibrio entre ficción y verdad, ella, de suyo nerviosa, se finge nerviosa y prorrumpe en maldiciones y ayes que hacen reír de gozo al enamorado, dichoso al verse objeto de tan vehementes afectos. El segundo paso es anticiparse a pedir celos, lo que arranca a Sempronio su apasionada protesta (“¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor...?”), grotescamente acompañada por los pasos del parroquiano escondido. Aquí se lanza Elicia al arriesgado juego, arriba descrito, que reanuda tras la intervención de Celestina. La misma táctica de injurias y celos esgrime, como se ha visto, en los actos IX, XV y XVIII, pero es demasiado ladina para emplearla con el bisoño Sosia. Ella, a quien no se le escapan ternezas con Sempronio o con Centurio, decide prodi-garlas para embobar al “simple rascacauillos” (cf. el pasaje citado del acto XV, 152, y XVII, 169):

verás cuál te lo paro lleno de viento de lisonjas, que piense quando se parta de mí, que es él e otro no [lo que corresponde a la descripción de Celestina: “e cada vno piensa que no ay otro e que él solo es priuado...”].

Es significativo el contraste entre su recibimiento de Sempronio (I, 61; IX, 28 y sig.) y el de Sosia (XVII, 169 y sigs.):

¿Es mi Sosia, mi secreto amigo? ¿El que yo me quiero bien sin que él lo sepa?... Abraçarte quiero, amor... Andacá, entremos a assentarnos, que me gozo en mirarte... Con esto haze oy tan claro día que auías tú de venir a verme... Sin que me alabes te amo y sin que me ganes de nuevo me tienes ganada...

“Amor mío” y “alma mía” encabezan los párrafos en que, para “sacarle lo suyo e lo ageno del buche con halagos”, se finge muy solícita por la seguridad del mozo (XVII, 171 y sigs.), en contraste con el desdeñoso “hermano Sosia” con que le despide en cuanto le ha hecho hablar (XVII, 174). Y no es el halago amoroso su sola arma. Como sabe que Sosia se precia de leal, también lisonjea su ambición de virtud (XVII, 169):

¿[Es Sosia] el que desseo conocer por su buena fama? ¿El fiel a su amo? ¿El buen

amigo de sus compañeros?... ahora que te veo creo que ay más virtudes en ti que todos me dezían.

Prosiguiendo en su acomodación al interlocutor, se presenta a sí misma como amante leal (XVII, 169 y sigs.):

me gozo en mirarte, que me representas la figura del desdichado de Pármeno... Amor mío, ya sabes cuánto quise a Pármeno... no querría verte morir mallogrado como a tu compañero. Harto me basta auer llorado al vno.

Al elegante cumplido de Sosia, responde con recato calculado para cegarle aún más (XVII, 170), y remata sus maniobras de virtud amenazando no comunicarle los provechosos avisos por los que le ha llamado, si vuelve a oírle cumplidos (171).

Las adiciones subrayan también la inteligencia práctica de la discípula de Celestina. Mientras su prima se deshace en líricos lamentos, ella aconseja adaptarse a las nuevas circunstancias (XV, 150 y sigs.):

Calla, por Dios, hermana, pon silencio a tus quejas... torna sobre tu vida. Que quando vna puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna... Passa a mi casa tus ropas e alhajas e vente a mi compañía... Con nueuo amor olvidarás los viejos.

Cada coyuntura nueva le inspira, como a Celestina, el plan adecuado: perdonar a Centurio para utilizarle contra Calisto (XV, 151), sonsacar día, hora y lugar de la cita a Sosia (XV, 152), fingir que su prima la fuerza a hacer las paces con Centurio (XVII, 175). La ironía, característica de la amarga visión del mundo de la *Tragicomedia*, estriba en que la dura cortesana, que sojuzga con su atractivo sensual y sus añagazas a los que la aman (Crito, Sempronio, Sosia), está irremediabilmente prendada del rufián a quien viste y mantiene, aunque con toda claridad percibe su vileza (XV, 143):

¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy loca? ¿Por qué tengo fe en este couarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Qué tiene bueno?

Si bien en ese momento de exasperación palpa la verdad, inmediatamente se lisonjea con el pensamiento de que Centurio se desvive por ella, está muy sentido de sus repulsas y dispuesto a pasar por todo para volver a su gracia (XV, 151):

Pues ¡qué gozo auría él en que le pusiese yo en algo por mi seruicio, que se fue muy triste de verme que le traté mal! E vería él los cielos abiertos en tornalle yo a hablar e mandar.

Porque con toda su sagacidad, la mujerzuela no sólo ama al bravucón sino cree sus sarcásticas protestas de amor, así como toma en serio sus jocosas fanfarro-nadas (XV, 151, 153; cf. XVIII, 180 y sig., 183 y sig.):

E si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía quando entrauas, si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina... E de ál me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará.

B. AREÚSA (ELICIA EN LOS ACTOS INTERPOLADOS)

La diferencia entre Elicia y Areúsa es mayor que la que media entre Sempronio y Pármemo, pues mientras éstos se encuentran ambos al servicio de Calisto (y otro tanto puede decirse de la pareja Sosia-Tristán), la una de ellas, Elicia, vive en casa de Celestina, dedicada sin rebozo a su tráfico (hecho que es a la vez causa y efecto de su carácter sensual, no sentimental, interesado y fértil en trampas y mentiras), mientras Areúsa, aunque en relación estrecha con Celestina, no le está sometida, ha de ser persuadida para obedecerle, vive aparte, con un solo galán, y guarda cierto miramiento por su reputación, circunstancias éstas que también son causa y efecto de su peculiar carácter, muy distinto del de su prima, a pesar de la igualdad de oficio y condición.

“SUS GRACIAS . . . , SU HABLA”

Areúsa es “vna muy bonita moça” (XIV, 140), pero sin duda alguna, a ojos del caballero que la mira desde la ventana, es poca cosa al lado de la sin par Elicia, y lo mismo declara enfáticamente Sempronio (VIII, 15: “¿Puede ser sino prima de Elicia? No me dirás tanto quanto esotra no tenga más”). Sobre todo, su atractivo no parece ser del mismo género. Claro está que tercera y amante alaban su “hermosura de cuerpo”, pero alaban también otras prendas, lo que no sucede con Elicia. Celestina, por ejemplo, se hace lenguas de su limpieza y atavío (VII, 246 y sig.):

¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote! ¡A osadas, que está todo a punto! Siempre me pagué de tus cosas e hechos, de tu limpieza e atavío. ¡Fresca que estás! ¡Bendígate Dios! ¡Qué sauanas e colcha! ¡Qué almohadas! ¡E qué blancura! Tal sea mi vejez qual todo me parece.

Y esa misma nota persiste, bajo el nombre trastrocado, en el delicioso soliloquio en que Areúsa decide dejar el luto (XVII, 167):

Ande, pues, mi espejo e alcohol . . . ; anden mis tocas blancas, mis gorgueras labradas, mis ropas de plazer. Quiero adereçar lexía para estos cabellos, que perdían ya la ruuía color y, esto hecho, contaré mis gallinas, haré mi cama, porque la limpieza alegra el corazón, barreré mi puerta e regaré la calle . . .

En el elogio del enajenado Pármemo aparece otro rasgo distintivo (VIII, 15):

¡O hermano! ¿qué te contaría de sus gracias de aquella muger, de su habla . . . ?

La alabanza al talento y la palabra de Areúsa queda justificada en el acto siguiente, en neto contraste con su colega. Elicia es toda atractivo sensual, arrebatado nervioso, astucia interesada. Areúsa, silenciosa como Pármemo, su reciente galán, al comienzo del convite, sólo toma la palabra para apoyar a su prima,

pues también ella detesta a Melibea y, como queda dicho, deja entrever sus sentimientos para con Calisto. Pero no se reduce a negar la belleza de la fijaldgo y a maravillarse del irrazonable capricho del caballero. A diferencia de Elicia, Areúsa continúa la diatriba contra Melibea en plano generalizador, indicio de mejor entendimiento e imaginación, y refuta a Sempronio ametrallándole con sentencias petrarquescas contra la opinión del vulgo y acerca de la verdadera nobleza. Como tantas veces, estos insertos didácticos tienen función dramática, y caracterizan a la moza como personaje que teóricamente más se complace en el libre ejercicio de su voluntad. Ello resalta cuando poco más adelante Areúsa vuelve a tomar la palabra para dolerse de la condición de las mozas de servir. La verbosa elocuencia y el acopio de detalles imaginativos, de indudable abolengo talaverano, van encabezados y remachados con máximas que insisten en el valor absoluto de la libertad y que son peculiares de Areúsa y de ninguna otra criatura de Rojas. La concubina del soldado y de Pármeno está muy lejos de la sabia doncella Marcela, educada por su tío sacerdote conforme al racionalismo humanista del Renacimiento (*Quijote*, I, 12 y sigs.), y en el hecho mismo de haber elegido tal vocero se percibe el sobretono sarcástico de Rojas, pero ella, que pudo ser moza de servir y prefirió ser “esenta y señora”, también defiende la dignidad humana y el derecho a mantener su individualidad. Semejante sesgo teorizador, totalmente ajeno a la otra mochacha, reaparece también en las adiciones, cuando Areúsa muestra inusitada dureza contra el simple Sosia, y no sólo, como su prima, para desquitarse de su propia inferioridad social escarneciendo a un inferior, sino también por sus ribetes de intelectual. En el primero de los tres apartes, Areúsa comenta escandalizada el cumplido cortesano de Sosia: porque a hombre que va a abreviar caballos en sayo y sin calzas no corresponde lengua tan pulida (XVII, 170). Los otros dos apartes, no menos enconados, vituperan al mozo por su falta de reserva (XVII, 174):

¡Maldito sea el que en manos de tal azemilero se confía! ¡Qué desgoznarse haze el badajo! . . . ¡O despidiente propio, qual le merece el asno que ha vaziado su secreto tan de ligero!

Claro es que también aquí se da buen juego la ironía de Rojas, pues la campeona de la libertad, que rechaza en teoría la opinión del vulgo y la presión social, de hecho ha sucumbido a los argumentos de la alcahueta, que la utiliza para sus propios fines. Como en el caso de Sempronio, la *Tragicomedia* subraya maliciosamente la debilidad de la sentenciosa Areúsa, contraponiéndola a la inteligencia práctica de Celestina y aun a la baja astucia de Elicia: así, hilando por lo delgado, Areúsa da por imposible arrancar el secreto a Sosia, mientras su prima, segura de sus nada intelectuales recursos, logra lo que se propone (XV, 153).

Areúsa, que puede pararse a meditar sobre tópicos generales, es forzosamente de temple más sosegado que la irascible Elicia. Por eso es más cortés que ésta con Celestina, cualquiera sea la verdadera opinión en que la tiene (VII, 245 y sigs.). Interviene para serenar a los demás, ya para consolar a

Celestina, llorosa de reminiscencias y de vino (IX, 49), ya para reconciliar a Elicia y Sempronio (IX, 36): el papel de pacificadora que su prima le asigna en los actos interpolados (XVII, 175: “e haz tú como que nos quieres fazer amigos e que rogaste que fuesse a verlo”) es, pues, conforme a su natural en los actos primitivos. Su objetividad intelectual se despliega particularmente cuando reanuda la invectiva contra Melibea; no hay en sus palabras la abundancia de interjecciones, de preguntas retóricas, de imperativos, de modos proverbiales, de frases cargadas de la fuerza afectiva característica de Elicia, quien acaba con un aserto personal, equiparándose a Melibea (IX, 33). Areúsa, muy discursivamente, en juicios categóricos, sin interrogaciones ni admiraciones, desmenuza el aseo y belleza de Melibea y, como hábil oradora, aumenta callando el efecto de lo que dice (IX, 33: “Enuiste su cara con hiel e miel . . . e con otras cosas que por reuerencia de la mesa dexo de dezir”). Aunque no menos apasionada que Elicia, evita la expresión personal, y vuelca su envidia y despecho bajo apariencia de generalidades objetivas (IX, 34):

Las riquezas las hazen a éstas hermosas e ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo.

Y en el citado reproche a Calisto prefiere la forma impersonal (“por que dexa de amar otras”), donde Elicia se había situado resueltamente como rival de Melibea.

MORAL Y SENTIMIENTO

Buen número de toques refuerzan y complementan esta modalidad de Areúsa. Presenta, por ejemplo, a diferencia de su prima, rasgos morales positivos, tales como la fidelidad a su amigo (VII, 250):

¿Pero qué quieres que haga? Sabes que se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra. ¿Hauía de fazerle ruyndad?

Ante la burla con que Celestina acoge su escrúpulo, insiste agradecida:

Que me da todo lo que he menester, tiéneme honrrada, fauoréceme e trátame como si fuesse su señora.

El interpolador ha expandido notablemente esta modalidad afectiva, poniendo en sus labios el encomiástico planto de la alcahueta (XV, 145 y sig., 148 y sig.) y sobre todo mostrándola fiel al recuerdo de la que se había mofado de su fidelidad (XV, 153):

Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios aya.

De igual manera, si Elicia deplora no tanto la muerte del amante como lo poco duradero del amor que había llegado a cobrarle, Areúsa no halla bastantes lágrimas, “pues no se hallan tales hombres a cada rincón” (XV, 140), ni sabe qué

rumbo tomar con la pérdida del que considera casi marido (XV, 149), y esta tardía vocación conyugal continúa tan certera como humorísticamente la sujeción y escrúpulos que antes de acoger a Pármeno ha tenido con su soldado.

Más refinada en su sensibilidad que Elicia, reaparece en el *Tractado de Centurio* como "la lutosa que se limpia agora las lágrimas de los ojos" (XIV, 141), llora complacida a la puerta de su prima y se goza oyendo los alaridos que cree de duelo (XV, 141 y sig.). La complacencia sentimental se manifiesta en la frase con que la llorosa vuelve de su error (XV, 144):

Quiero entrar, que no es són de buen llanto donde ay amenazas e denuestos.

Pues la intelectual Areúsa posee cierto sentido artístico de cómo ha de ser el llanto, tal como ella lo alza al fin de su relato, con abultado elogio, con retóricas apóstrofes, con sentencias morales, con exquisitas imprecaciones (XV, 149):

¡O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! ¡Mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor se conuiertan vuestros dulces placeres! Tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso. Las yeruas deleytosas donde tomáys los hurtados solazes se conuiertan en culebras, los cantares se os tornen lloro, los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista, sus flores olorosas se tornen de negra color.⁵

Su prima, como ya se ha visto, se muestra en cambio práctica y optimista, tratando de asir el provecho de esas muertes y urdiendo la venganza (XV, 150 y sig.), que la quejumbrosa no sabe cómo concertar. Aquí, como en la *Comedia*, el tono vital de Areúsa es mucho más bajo que el de Elicia. Pesimista, no admite ninguna de las explicaciones ginecológicas de Celestina; todos los remedios para su achaque son inútiles (VII, 250):

No es sino mi mala racha, maldición mala que mis padres me echaron: que no está ya por prouar todo esso.

Con característico derrotismo, Areúsa da por incurable su mal y se dispone a

⁵ Como anotó Castro Guisasaola, pág. 169, hay en las últimas frases eco probable del poema de Santillana, *El sueño*, coplas 10-13, que desarrolla un motivo frecuente en la lírica cortesana del siglo xv: el paisaje ameno que se trueca en paisaje lóbrego para simbolizar desgracia amorosa. Al parecer, el motivo procede del sueño de la heroína y del sueño del autor al comienzo de la *Fiammetta* y del *Corbaccio* respectivamente (cf. C. R. Post, *Mediæval Spanish allegory*, Cambridge, 1915, págs. 208 y sig.). Sirvan de ejemplo, además del citado poema de Santillana, Imperial, "Solo en l'alua pensoso estando..." (*Cancionero de Palacio*, ed. F. Vendrell de Millás, Barcelona, 1945, pág. 401, núm. 324, copla última); Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor* (ed. A. Paz y Méliá, Madrid, 1884, pág. 47); Guevara, "¡O desastrada ventura!" (*Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1915, t. 2 (núm. 903, cs. 6 y sig.); Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un Viejo* (*ibidem*, núm. 965, cs. 2-4, 54-57: Amor promete reverdecer el agostado huerto a la par de rejuvenecer al Viejo); Lucas Fernández, *Farsa o quasi comedia* (ed. M. Cañete, Madrid, 1867, págs. 67 y sig.); Duarte de Brito, *Os campos de Santarém...*! (*Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. A. J. Gonçalves Guimarães, Coímbra, 1910, t. 1, págs. 376 y sig., cs. 10 y sig.). Apoyado en esta tradición, Cristóbal de Castillejo elaboró deliciosamente el motivo en la composición acróstica titulada *Sueño*, que comienza "Yo, señora, me soñaba..." (ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, 1927, t. 2, págs. 165 y sig.).

atender al provecho de su visitante, deteniéndose a pesar tímidamente el pro y el contra de la propuesta de Celestina (VII, 251 y sig.):

Bien tengo, señora, conocimiento cómo todas tus razones, éstas e las passadas, se ende-reçan en mi prouecho; pero ¿cómo quieres que haga tal cosa, que tengo a quien dar cuenta, como has oydo e, si soy sentida, matarme ha? Tengo vezinas embidiosas. Luego lo dirán. Assí que, avnque no aya más mal de perderle, será más que ganaré en agradar al que me mandas... No lo digo por esta noche, sino por otras muchas.

Por eso Celestina, que entiende de manejar temperamentos diferentes, tras abrumarla con ejemplos y refranes, pronuncia por sí sola la palabra definitiva (VII, 254): "Sube, hijo Pármeno". Bien caló su indecisión, propio vicio de intelectual, el "interpolador" que la presenta debatiéndose quejosa en tiradas contradictorias: llanto inconsolable por Celestina y los sirvientes (XV, 141, 145, 148 y sig., 153), pesar por el luto que le ha enajenado placer y provecho (XVII, 165), revisión de su juicio sobre los muertos (XVII, 166), propósito de nueva vida (XVII, 167). Otro acierto de las interpolaciones es contraponer la diferente reacción de las dos mozas a unos mismos estímulos: así, Areúsa no cree posible arrancar a Sosia la noticia que desea, y es su prima quien toma sobre sí toda la negociación y la realiza con destreza, mientras ella, escondida tras el paramento, comenta con admiración sus maniobras (XV, 151 y sig.; XVII, 167 y sig.); así, no sólo escucha muy atenta las bravatas de Centurio sobre su espada y prosapia, que su prima rechaza impacientemente (XVIII, 182), sino va mucho más allá de ésta en su credulidad, a la vez que se muestra menos audaz y vengativa (XVIII, 183):

Por mi amor que no se ponga este fecho en manos de tan fiero hombre. Más vale que se quede por hazer, que no escandalizar la ciudad por donde nos venga más daño de lo pasado... No passe, por Dios, adelante; déle palos, por que quede [Calisto] castigado e no muerto.

Cuando no bastara como signo de su apocamiento el hecho de hacer su entrada en la obra en calidad de pieza de juego movida por Celestina (I, 105; III, 136 y sig.), valga la predilección por el aparte y el soliloquio, insinuada en la *Comedia* (VII, 245; cf. VII, 258: Areúsa, en presencia de Celestina, *piensa* su aparte; Elicia, a solas, lo *dice*) y muy desarrollada en el *Tractado de Centurio*, en los dos monólogos a la puerta de su prima (XV, 141 y sig.; XVII, 165 y sig.) y, sobre todo, en la escena al paño (XVII, 169 y sig.), que tan bien subraya su incapacidad para la acción.

Areúsa abunda asimismo en expresiones triviales de devoción, pero no alude a prácticas rituales ni invoca a Dios para autorizar sus fechorías, y es significativa su preocupación por el más allá, vertida al pensar en sus muertos (XV, 145: "Sempronio e Pármeno ya no biuen, ya no son en el mundo. Sus ánimas ya están purgando su yerro. Ya son libres desta triste vida"), y en el giro "assí goze de mi alma" que, con variantes, se repite tres veces en la *Comedia* (VII, 246; VIII, 8; IX, 42), y como nota distintiva, reaparece en las interpolaciones (VII, 257; XVIII, 180).

OFICIO

Por su timidez, por su afición intelectual a pesar alternativas, por su indecisión, por ciertos barruntos de honestidad, es Areúsa muy inferior a Elicia en el ejercicio de su profesión, como sin ambages se lo declara Celestina (VII, 252). Ante todo, sus escrúpulos la presentan a una luz menos depravada. Es un toque diestro del interpolador el que ella se apresure a declarar a Pármeno (VII, 257):

Quítate allá, que no soy de aquellas que piensas; no soy de las que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero.

Y, en efecto, la diferencia entre el pecar en público y el pecar a escondidas del vecindario (en el cual, insinúa irónicamente Rojas, se agota su pretensión moral) está atestiguada por el diálogo previo; además, persuadida y todo, siente vergüenza ante el mozo intruso (VII, 254). De igual modo, a pesar de la respuesta lasciva sobre su no curado mal (VIII, 8), cuando está a la mesa de Celestina, guarda absoluta compostura, como el novicio Pármeno, y sólo toma la palabra para materias no personales, mientras Sempronio y Elicia, conocidos como amantes, hablan y riñen sin empacho (IX, 28 y sigs.). Claro que su virtud no es cosa mayor, pues la refuerza el miedo y la ahuyenta el provecho (VII, 252: temor a las vecinas deladoras y al castigo del soldado; XV, 153, con confusión de las circunstancias de Elicia en la *Comedia*: continúa en la casa de Celestina por afecto a su recuerdo y también por los parroquianos y por el alquiler pagado), pero es un matiz que la separa netamente de su colega. Aparte tales resabios de virtud, poco favorables a su oficio, Areúsa se muestra inhábil y sin iniciativa: contra su provecho, Celestina le impone su voluntad, abrumándola con especiosas razones y tomando en sus manos la decisión sin aguardar su anuencia (ver *Celestina, Estrategia en acción*, pág. 529). El "interpolador" destacó hábilmente la sumisión de Areúsa a Celestina cuando la muestra implorando su perdón y resuelta a obedecerla para conservar su gracia, conducta que resalta por comparación con la de la deslenguada Elicia (VII, 258):

Madre, si erré aya perdón, e llégate más acá y él haga lo que quisiere. Que más quiero tenerte a ti contenta que no a mí; antes me quebraré vn ojo que enojarte.

Cuando Celestina muere, no se le ocurre a la moza otro modo de vivir que la continuación exacta de cuanto hizo bajo su dirección: descontada la hipébole afectiva, un fondo de verdad se refleja en la evocación en que ella misma se pinta como toda dependiente y protegida de la vieja (XV, 151). Tal inercia, negación de la estrategia original y creadora de Celestina, está condenada al fracaso: no extraña la queja sobre la casa desierta, donde ya no resuena el alegre escándalo de músicas y cuchilladas (XVII, 165). El "interpolador", aunque traba nombres y detalles materiales —Elicia y no Areúsa es la que reside con

la vieja—, continúa con mano firme el trazado del carácter delineado en la *Comedia*, ya que, para impedir la decadencia de la casa de Celestina, su pupila se detiene a justificar ante sí misma su cambio de opinión sobre los muertos y, por último, busca el arrimo de una nueva tutela, la de su diestra prima (XVII, 165 y sigs.). Al fin, Areúsa siempre sale perdidosa: interrumpe sin esperanza la conversación sobre su cura para atender al interés de Celestina (VII, 250), admite el amor de Pármeno a costa de su propio peligro y para provecho de la tercera, así como en las interpolaciones, guardando la unidad de su carácter, desbarata su hacienda por mantenerse sentimentalmente fiel a la memoria de Celestina, nada leal con ella (III, 136 y sig.; XII, 107). Más todavía que Elicia, es Areúsa una creación de sorprendente originalidad, tan alejada del esquema convencional de la cortesana, que por eso mismo no se le ha hecho debida justicia, pues como a Melibea, igualmente alejada del esquema convencional de la doncella, los críticos la han juzgado por la falsilla de su propia rutina (cf. por ejemplo, ed. de Bohigas, pág. XXI).

ANTECEDENTES

Dentro de la literatura castellana, Elicia y Areúsa son tan nuevas como la palabra que las designa (“mochachas”: V, 197; VII, 234; IX, 28, 41). Por primera vez penetra la meretriz, no en el plano mitificador de la leyenda (como en el poema de *Santa María Egipcíaca*) o de la novela de aventuras (*Libro de Apolonio*) ni en el plano verista de la poesía satírica (como en las *Coplas de bienvenida a Fernando el Católico*).⁶ El cotejo con las presuntas fuentes es aquí más imperioso que nunca, ya que uno de los personajes fijos de la comedia romana es la *meretrix mala* (*Captiui*, v. 57; *Eunuchus*, 37), *meretrix blanda* (Ovidio, *Amores*, I, 15, v. 18).

COMEDIA ROMANA

Una ojeada a Plauto y a Terencio permite distinguir dos tipos principales en la representación artística de ese personaje: el de la cortesana ávida de preseas y complacida en armar estratagemas para lograrlas, y el de la cortesana enamorada y fiel. Al primer tipo pertenecen las de las *Bacchides*, *Cistellaria*, *Miles gloriosus*, *Menæchmi*, *Heauton timorumenos* y, muy particularmente, las del *Truculentus*, la comedia plautina consagrada a la pintura de la codicia insaciable del gremio; allí Fronesia, eficazmente secundada por su criada, esquilma a la vez

⁶ A. Morel-Fatio, “Souhais de bienvenue adressés à Ferdinand le Catholique par un poète barcelonais en 1473”, en *Romania*, XI (1882), 333-356: las coplas 16-19 comparan a Barcelona, que ha buscado alianza con Francia, con una casada infiel metida por su garzón en la mancebia, acumulando detalles muy vivos del sufrimiento de la mujer y explotación y malos tratos del rufián. Por otra parte, es curioso que Jacme Roig y el Arcipreste de Talavera, catalogadores implacables de flaquezas y miserias femeninas, excluyan de su sátira tal categoría de mujeres, el primero explícitamente (*Spill*, vs. 335 y sigs.).

al ciudadano Diniarco, al rústico Estrábax, al soldado Estratófanos y al esclavo Truculento, y juega con ellos, oponiendo el que ha dado al que está dando y al que ha de dar. Al segundo tipo pertenecen las meretrices de la *Asinaria*, *Mos-tellaria*, en parte la de la *Hecyra* y, sobre todo, la tierna Selenia de la *Cistellaria*, cortesana sólo en apariencia y destinada a revelarse a último momento como ciudadana, esto es, casadera con su galán.⁷ Ya se echa de ver que la *Tragico-media* da las espaldas a estas convenciones y sobre todo a la más paradójica, la cortesana pura y sentimental. Por supuesto el ejercicio de las “mochachas” no es gratuito y la preocupación de la ganancia se expresa más de una vez (III, 142; VII, 250 y sigs., 252; VIII, 15; XV, 153 y sig.; XVII, 165), pero la codicia no es el único móvil en la conducta de Elicia y Areúsa, como lo es en las meretrices interesadas de Plauto y Terencio. Con la misma verosimilitud realista que transforma en hombres individualizados a los esclavos autómatas de la comedia romana, Rojas dota de vida compleja y matizada a sus mochachas: Elicia es más sensual que mercenaria, y en las adiciones mantiene de su peculio a Centurio; Areúsa se deja persuadir por Celestina sin medra propia. Tampoco intervienen las dos mozas en largas y groseras farsas como las que en el *Miles gloriosus* representan las tres rameras (no por iniciativa propia, sino amaestradas por el *seruus fallax*) para engañar al soldado fanfarrón, o como el repugnante entremés de la maternidad de Fronesia en el *Truculentus*, urdida en complicidad con un amante para expoliar a otro por partida doble. Los breves fingimientos de Elicia, con su motivación inmediata —esconder a Crito, averiguar el secreto a Sosia—, ni siquiera pueden compararse con los papeles, menos artificiosos, de las cortesanas de Terencio: Baquis, por ejemplo, que sienta sus reales ya en una ya en otra casa según lo ordena el *seruus fallax*, director natural de

⁷ A la estrafalaria categoría de doncellas educadas *bene et pudice* en una casa meretricia pertenecen además de Selenia en la *Cistellaria*, Planesia en el *Curculio*, Palestra en el *Rudens*, Glicería en la *Andria* y, sobre todo, las dos hermanas en el *Pænulus*, que exhiben una incoherente combinación de moralina, doncellez y orgullo nada doncellil en su oficio. Figuras menos estereotipadas son la Pasicompsa del *Mercator*, llorosa por la venta que la separa del amante y por la perspectiva de trabajo rudo, orgullosa de su talento de tejedora y dicharachera en medio de sus lágrimas, y las cortesanas amigas de esclavos en el *Persa* y el *Stichus*. Terencio tipifica menos que Plauto, particularmente en el trazado de la tímida Filotis, novicia al parecer, que vacila en anteponer sistemáticamente la bolsa al corazón (*Hecyra*), y de Crisis (*Andria*), muerta antes de comenzar la acción, pero cuyo carácter, trazado con simpatía, domina toda la comedia. Tampoco es del todo esquemática la fisonomía de Tais en el *Eunuchus* pues, aunque para llevar a cabo su plan, decide festejar al necio Trasón, prefiere sinceramente a Fedrias, se esfuerza por explicarle su conducta, sobrelleva sus reproches y, sobre todo, se duele de que la confundan con el odioso tipo general (*Eunuchus*, vs. 197 y sigs.). El liberto Terencio no tuvo a menos contraponer la ruindad del *filius erilis* Quereas con la nobleza de la cortesana que, teniéndole en su poder, se contenta con afearle su conducta por haberle inferido un agravio que ella admite merecer, pero que juzga indigno de él (vs. 864 y sigs.). Menos esquemática todavía es la Baquis de la *Hecyra*, que combina con originalidad rasgos de la cortesana rapaz y de la cortesana sentimental: de ella se refieren altibajos de carácter (*Hecyra*, vs. 158 y sigs.), pero en escena se conduce con dignidad, a la que no es ajena la conciencia de su infamia, y muestra timidez de afrontar al padre y sobre todo a las mujeres de la familia de su antiguo amante (vs. 734 y sig., 756 y sigs., 788 y sigs.). Se decide a ello por pura gratitud, insistiendo significativamente en lo excepcional de tal proceder en su gremio (vs. 756, 776, 834).

la intriga (*Heauton timorumenos*), o Tais quien, para promover sus intereses, aleja al amante predilecto y pone buena cara al odiado fanfarrón (*Eunuchus*). Decididamente, ni en la *Comedia* ni en la *Tragicomedia* Elicia y Areúsa deben nada esencial de su ser a la típica *meretrix mala* de los cómicos romanos.

¿Se remonta a la comedia de Plauto y Terencio —aunque no a sus meretrices— la táctica de Elicia de engañar con la verdad? En los *Menæchmi*, vs. 123 y sigs., el marido adúltero, a fin de tener a raya a su celosa mujer, vocifera que, para que no resulte vana la vigilancia de ella, va a buscar una ramera e invitarla a cenar: el escandaloso anuncio obra como un desafío al que su misma audacia priva de verosimilitud, y por eso Menecmo puede ejecutarlo al pie de la letra. El criado intrigante Palestrión pretende con tantas veras afligirse por la separación del *Miles gloriosus* (que es lo que más desea) que por poco éste le retiene (vs. 1205 y sigs., 1364 y sigs.). Mucho más sutil es el proceder de Terencio: engañado por el *seruus fallax*, el viejo Simón cree que es comedia armada para engañarle lo que muy de veras pasa ante sus ojos (*Andria*, vs. 470 y sigs.), y contra el testimonio de sus sentidos, el viejo Cremes juzga falsa la enmienda del hijo de su vecino y verdadera la virtud de su propio hijo (*Heauton timorumenos*, vs. 710 y sigs., 848 y sigs.). Los autores de *La Celestina* distan tanto de Plauto como de Terencio: engañar con la verdad no es para Elicia una simple ocurrencia jocosa sin ligazón con el personaje ni con el argumento; es típico de la doblez y audacia nerviosa que caracterizan a ella y no a otro personaje alguno. Por otra parte, su juego es mucho más sencillo que el de las dos situaciones en que Terencio logra una comicidad muy honda al representar trucados no los hechos sino el entendimiento que los juzga. En la *Tragicomedia*, la simplificación del motivo y su subordinación a la pintura de los caracteres son muy típicas de la actitud positiva y negativa de sus autores ante el teatro de Plauto y Terencio.

La representación de las meretrices, como en general la del mundo bajo, en la comedia romana traduce el íntimo rechazo de esos personajes. El prejuicio se revela, por ejemplo, en el gusto con que se subraya la indigencia de la cortesana: en la *Asinaria*, vs. 139 y sigs., el amante despedido enrostra a madre e hija la inmundada pobreza de que las sacó;⁸ en el *Eunuchus*, vs. 929 y sigs., el

⁸ No comprendo cuál sea la semejanza entre la actitud de este personaje de Plauto y la de “los enamorados a quienes engañaba la prima de Areúsa” (Castro Guisasaola, pág. 54), de ninguno de los cuales se dice que la hayan sacado de miseria o que sean despedidos por ella o que le enrosten su ingratitud. El afán de hallar a todo trance antecedentes romanos puso a Castro Guisasaola (*ibidem*) en otra falsa pista, cuando afirmó la semejanza entre las palabras de Areúsa sobre las mozas de servir y las de la *lena* anónima de la *Cistellaria*, vs. 34 y sigs., sobre la enemistad entre matronas y meretrices: [*Matronæ*] *ita nostro ordini / palam blandiuntur, clam si occasio usquam est, / aquam frigidam subdole subfundunt. / Viris cum suis prædicant nos solere, / suas pellices esse aiunt, eunt depressum*: nótese que son enteramente distintos los conceptos vertidos (según Areúsa, las señoras difaman a las criadas para privarlas de su salario; según la *lena*, las matronas aparentan cordialidad con las meretrices, pero están celosas de ellas y no pierden ocasión de humillarlas), y las situaciones (como queda señalado a propósito de *Celestina*, n. 13). Toda la semejanza estilística o verbal se reduce a “andan diciendo que tenemos relaciones con sus maridos y somos sus concubinas” (Plauto) y “pidenles celos del marido” (Rojas), semejanza prácticamente anulada por los respectivos contextos.

esclavo que vela por la conducta de sus dos jóvenes amos se felicita del efecto moral que tendrá para el menor conocer a una meretriz en su trastienda. Nada de esto se halla en *La Celestina*, que destaca, por medio de la alabanza de la vieja, la limpieza de las olorosas ropas de Areúsa, sorprendida a solas (VII, 246 y sig.). Rojas no ha querido presentar como elemento cómico el horror de la miseria: basta comparar la briosa justificación de Areúsa que ha elegido ser ramera y no moza de servir para “viuir en mi pequeña casa esenta e señora” (IX, 44), con la explicación de Gimnasia que ha adoptado el mismo oficio para no morir de hambre (*Cistellaria*, 40 y sigs.), lo cual, por otra parte, es para Plauto materia jocosa. De igual modo, la diferencia es palmaria entre los convites con asistencia de meretrices representados en las comedias de Plauto (*Asinaria*, *Bacchides*, *Menæchmi*, *Mostellaria*, *Persa*, *Stichus*) y el del acto IX de *La Celestina*: en los convites plautinos campea la más grosera sensualidad en marco de comilona y borrachera, sazónada a veces con la presencia de los viejos padres disolutos (*Asinaria*, *Bacchides*) o con pesadas burlas con que los participantes acribillan a una víctima (*Persa*). Nada hay en estos convites, ni en los que apunta indirectamente Terencio (*Andria*, *Heauton timorumenos*, *Eunuchus*), que recuerde la técnica sutil con que en el acto IX conversación enlaza con conversación, comentando la marcha del drama y pintando con demorada atención todos los personajes que intervienen en él. El coloquio de las mochas y de sus amigos, el proyectar en sus palabras la variedad de sus almas falta en los convites de Plauto y Terencio, porque del personaje de la cortesana sólo les interesan los rasgos acogidos en el tipo abstracto de la *meretrix mala*.

Otro aspecto de la actitud de rechazo propia del comediógrafo antiguo es que, aunque se habla largo y tendido de la peligrosa *illecebra* de las cortesanas, ellas no la muestran en sus hechos ni en sus palabras (salvo en alguna frase de bienvenida): Elicia, engañando a Sempronio o sonsacando a Sosia, es sí la *meretrix blanda* de la fórmula ovidiana, la que Plauto y Terencio dan por sabida, pero no quieren o no pueden representar. También es significativo que, mientras las cortesanas plautinas declaman con absurda austeridad contra los afeites y adornos (*Mostellaria*, vs. 285 y sigs.; *Pœnulus*, 210 y sigs., 240 y sigs.), las de Rojas encarecen ya implícita (XIX, 188), ya explícitamente (XVII, 167), el valor de

los atauíos [que] hazen la muger hermosa, aunque no lo sea, tornan de vieja moça e a la moça más. No es otra cosa la color e aluayalde sino pegajosa liga en que se trauan los hombres. Ande, pues, mi espejo y alcohol . . .

lo que es infinitamente más adecuado a su papel.

Una consecuencia de este subordinar la atención artística al juicio moral y social es que en la comedia romana las meretrices —como los criados bribones— se condenan a sí mismas en nombre de las normas éticas del autor. Así, Gimnasia y su madre hablan mal de las mujeres en general y declaman con desaprobación implícita sus rapaces intentos (*Cistellaria*, vs. 65 y sigs.); Erocia elogia con tonillo didáctico el proceder de Menecmo que le ha obsequiado el manto hurtado a su mujer (*Menæchmi*, v. 203) y enuncia objetivamente su código de

rapiña (355 y sigs.); las meretrices del *Miles gloriosus* se ufanan de su malicia, satirizándose a sí mismas (vs. 354 y sigs., 878 y sigs., 1218) y a todas las mujeres (887 y sigs., 921, 941). Ninguna comedia da tanta cabida como el *Truculentus* a esa absurda situación en que la ramera recita el vademecum de sus malas artes, reprobándolas al mismo tiempo con intachable juicio moral (vs. 227 y sigs., 450 y sigs., 888 y sigs.). Por lo demás, todos los personajes de la comedia, amigos o enemigos, amantes, parásitos y esclavos, las vilipendian (por ejemplo, *Bacchides*, vs. 40 y sigs.; *Asinaria*, 127 y sigs.; *Menæchmi*, 193 y sigs., 906 y sigs.; *Mostellaria*, 161 y sigs.; *Truculentus*, 22 y sigs., 259 y sigs.; *Eunuchus*, 122 y sigs.); el *leno* Balión fija con amenazas a cada amedrentada pupila el salario que ha de reportarle (*Pseudolus*, 173 y sigs.); la cortesana recién redimida, y todavía temerosa de insultar a su antiguo dueño, recibe del nuevo patrono una reprimenda que es el reverso exacto de la pregunta retórica con que Celestina subraya su independencia (*Persa*, vs. 836 y sigs.: *Te mihi dicto audientem esse addecet: nam hercle absque me / foret et meo præsidio, hic faceret te prostibilem propediem*; cf. *Celestina*, XII, 108). Un joven de buena cuna juzga lícito y honorable estafar a una meretriz (*Menæchmi*, vs. 441, 466 y sigs., 549 y sigs.; *Eunuchus*, 382 y sigs., 926 y sigs., pero Terencio introduce una nota moral nueva: cf. n. 7); en un momento de exaltación, el amante puede cubrirla de hiperbólicos cumplidos, pero su verdadera actitud asoma en el alborozo con que se entera de que, merced a una confusión, su hermano la ha obtenido gratis (*Menæchmi*, 180 y sigs., 1140 y sigs.). Frente a esta dura presentación de la cortesana, las mochachas de *La Celestina*, con su complejo carácter, su briosa dignidad, la atención muy positiva de sus admiradores, revelan en sus autores una actitud nueva, que no somete ningún aspecto de su obra a otro criterio que el artístico y, por consiguiente, puede proyectarse con entera simpatía en cualquier personaje o situación, por lejos que estén de su aprobación moral.

ELEGÍA ROMANA, COMEDIA ELEGÍACA

Castro Guisasola, pág. 68, señaló como fuente de la práctica de Elicia, “cada uno piensa que no ay otro” (VII, 252), el precepto ovidiano (*Arte de amar*, III, vs. 591 y sigs.) de dar al amante la ilusión de fidelidad al comienzo y destruirla después para acicatearle el amor con celos. Ya partiesen de su lectura de poetas romanos, ya de su observación de la realidad, ya (lo que es más probable) amalgamasen lo leído y lo observado, lo cierto es que los autores de la *Tragicomedia* por tres veces atribuyen a Elicia la obediencia a la primera parte del consejo: en las citadas palabras con que Celestina alaba su maestría, y de hecho en los actos I, 60, y sigs. y XVII, 169 y sigs. Además, la estratagema de Elicia de disipar las sospechas de Sempronio mostrando ella sospecha (I, 63) dramatiza con incomparable gracia el consejo de la vieja Dipsas (Ovidio, *Amores*, I, 8, vs. 79 y sig.):

*Et quasi læsa prior nonnunquam trascere læso:
uanescit culpa, culpa repensa tua.*

La segunda parte del precepto (también recomendada en la elegía de Propertio, IV, 5, vs. 29 y sigs., y en los *Amores*, I, 8, 71 y sigs. y 95 y sigs.) está puesta en práctica por Elicia, cuando provoca los celos de Sempronio (I, 61 y sig.; IX, 40) y de Centurio (XV, 144). De todos modos, la relación positiva entre estos rasgos de Elicia y aquellos consejos de la elegía romana no consistió en ofrecer ésta un modelo imitable, sino en sugerir un punto de partida abstracto para el desenvolvimiento dramático, que pertenece en propiedad a la *Tragicomedia*.

La representación odiosa de la miseria de las cortesanas en el teatro de Plauto y Terencio ha prestado un toque al episodio de Espurca y Espurio en la comedia elegíaca *Alda*, vs. 311 y sig., pero la única figura de meretriz en ese género literario es la joven designada con los nombres terencianos de Glicería y Filomena en *Baucis et Traso*, y aun ella ha recibido mucho menor atención que la medianera Baucis, quien la adoctrina y maneja. Su presentación, ya directa, ya por medio de Baucis, no es más que un centón de pasajes ovidianos bien manoseados; su actuación, muy escasa y descolorida, no tiene nada en común con la de Elicia y Areúsa, antes bien se identifica con las mozas beneficiadas por una de las artes predilectas de Celestina (I, 79; VII, 259 y sig.; XI, 77): la comedia culmina precisamente cuando Baucis le rehace la doncellez con una humorística receta de imposibles (vs. 207 y sigs.).

EL "ROMAN DE LA ROSE"

Ya se ha visto que el *Roman de la Rose* da historia personal a la *lena* incolora de la comedia romana, evocando su lamentable amor por el *ribaut* que ha sido su perdición (vs. 14.471 y sigs.). La *Tragicomedia*, en lugar de mantener como narradora a la vieja tercerona y proyectar la situación en la melancolía del recuerdo —ensanchando las reminiscencias del acto IX, por ejemplo—, elige para desplegarla en escena un momento no entenebrecido todavía por amagos de vejez y de ruina. La tragedia vulgar y desgarradora de la *Vieille* aparece en las interpolaciones (XV, 142 y sigs., 153; XVIII) transpuesta en clave humorística, imparcialmente benévola para sus dos actores. La simpatía verdaderamente cervantina con que el "interpolador" se compenetra de sus dos criaturas inspira además finas variantes. Al cabo de su miserable carrera, la *Vieille* recuerda amargamente que su *ribaut* la maltrataba y despreciaba; en la *Tragicomedia*, la cortesana cree, salvo el breve momento en que prevalece la razón, que Centurio es valiente y está muerto de amores por ella. El *ribaut* es brutal; Centurio, sosegado y afable, no sólo sobrelleva los improperios y amenazas de su amiga, sino que se divierte en tratarla con la más rendida cortesanía. La atenuación cómica evita los extremos de la conducta desbaratada de la meretriz, pero deja en pie el error moral que ella misma expía: pérfida con los que la aman, Elicia se deja engañar y expoliar por el rufián con quien la liga, contra su buen juicio, una pasión tan avasalladora e inexplicable como la de Melibea por Calisto.

EL "LIBRO DE BUEN AMOR" Y EL "CORBACHO"

Se han señalado algunos pasajes de estas obras como materiales para varios puntos de la presentación de Elicia y Areúsa, no, desde luego, como anticipos de su carácter. Cejador, ed. citada, t. 2, pág. 32, y Castro Guisasola, pág. 153, piensan que, en la riña entre Elicia y Sempronio (IX, 32 y sigs.), Rojas recordó las cs. 559 y sig. de Juan Ruíz:

Ante ella [la amada] non alabes otra de parescer,
ca en punto la farás luego entristeçer;
cuydará que a la otra querrías ante vençer,
poderte ya tal achaque tu pleyto enpeesçer.
De otra muger non le digas, mas a ella alaba...
Quien contra esto faze, tarda o non rrecabda.

Claro es que Sempronio nada tiene que "recabdar", pues Elicia es suya, y que Elicia no puede "cuydar" que el sirviente sueñe en enamorar a Melibea: celos más sutiles son los que la irritan. Pero, al fin de cuentas, la riña es la escenificación concreta de la desobediencia al consejo de don Amor, con el que guarda relación análoga a la observada entre el caso del padre, que Juan Ruíz formula en las cs. 394-397, y el planteo de Pleberio en la *Tragicomedia* (ver *Pleberio, Antecedentes*, págs. 476 y sig). O sea verosíblemente, el *precepto* de don Amor —cristalización abstracta de una repetida situación real— fue el germen de la *escena* dramática: los nombres mismos que designan los términos del proceso patentizan lo inconmensurable del punto de partida con su resultado artístico.

Muy acertadamente señaló Cejador (*ibidem*) que los ataques de Elicia y Areúsa contra Melibea recuerdan las semblanzas de la "murmurante e detractora" y de la "envidiosa" en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera (II, 2 y 4). Las irascibles comadres de Talavera niegan, como Elicia y sobre todo como Areúsa, la hermosura de la vecina (ed. Simpson, págs. 132, 140), hacen grandes ascos de sus afeites (142), declaran que, si fuesen hombres, no se envolverían en amores con ella (lo que se asemeja bastante al comentario de las "mochachas" a la conducta de Calisto) y lo subrayan con idéntico refrán ("ojos ay que de lagaña se agradan", pág. 143). Muy notable es la coincidencia en el marco escénico de la invectiva, ya que las últimas palabras de la envidiosa (pág. 146: "¡Vamos, por Dios, a cenar! Dexémonos destas nueuas, que syn ellas mejor cenaremos que syn pan") indican que la acometida contra la vecina ha surgido también en una conversación a la mesa. En este caso, donde la relación genética es palpable, puede aquilatarse cómo Rojas ha impuesto su forma al material dado, seleccionando en la exuberancia talaverana, concentrando y ordenando para articular las invectivas con la obra toda y principalmente con el trazado de los caracteres. En el *Corbacho*, envidiosas y envidiadas pertenecen a una misma condición social, unas y otras son comadres de la burguesía. Rojas motiva en la diferencia de vida y condición la envidia que para Talavera no tiene más justificativo que la de ser atributo inherente de la mujer mala ("En-

bidiosa ser la muger mala, dubdar de ello sería pecar en el Espíritu Santo"). Por eso, el conflicto no es tan amargo para sus comadres: la envidiosa puede consolarse con la esperanza de sobrepasar a su rival y ser a su vez envidiada "el domingo que viene" (pág. 143), ya que no hay entre ellas insalvable diferencia de fortuna y, de hecho, se consuela apuntando sus fallas domésticas (págs. 132, 141) y difamándola en su linaje y virtud (págs. 141, 145). En cambio, Elicia y Areúsa insisten con furia en la falta de mérito de la odiada Melibea, culpable de tener todo lo que ellas no tienen ni podrán tener, y a la que ni siquiera pueden infamar por su abolengo o por su conducta.

El mismo editor anota a propósito del lamento de Areúsa sobre las mozas de servir (t. 2, pág. 42): "Imitación preciosa del Arcipreste de Talavera es toda esta sátira contra los señores [*sic*], llena de realismo y brío". Cejador no indica los pasajes imitados del *Corbacho*, pero es presumible que pensara en páginas como aquellas en que la vocinglera comadre descarga sobre sus criadas interrogaciones, injurias y amenazas por el huevo o la gallina perdida (II, 1, págs. 123 y sigs.; cf. las palabras de Areúsa: "¿Por qué comiste esto, golosa? ... la gallina hauada no parece...") o lanza sobre ellas una lluvia de órdenes (II, 8, págs. 171; II, 9, pág. 175; III, 8, pág. 225). En efecto: las frases breves, de estructura paralela, y las frecuentes rimas para acentuar el sentido apuntan a tal modelo. El hecho es muy interesante, pues en el lamento de Areúsa, Rojas no tiene ante la vista un trozo particular del *Corbacho* (como los imitados, por ejemplo, cuando Celestina elogia la compañía en amores, I, 106 y sig., o Elicia y Areúsa atacan a Melibea, IX, 32 y sigs.), sino que, partiendo de toques aislados y, sobre todo, de sugerencias estilísticas, crea al modo de Talavera una estampa enteramente original, que enlaza en lo hondo con los arrestos de independencia de la meditatunda Areúsa.⁹

COMEDIA HUMANÍSTICA

La sátira de Talavera recae directamente sobre el ama; es la ensanchada curiosidad de la comedia humanística la que retrata indirectamente al ama a través del rencor de la criada, incluyendo a ambas en su reprobación. La escena quinta del *Eugenius* de Frulovisi —situación semejante a la que evoca la *Vieille* del *Roman de la Rosa* (cf. *Lucrecia*, pág. 646)— comienza con un breve soliloquio en que la sirvienta Díscola gruñe contra sus insoportables señoras (pág. 242):

Quis, malum, tam patiens femina istarum mores ferre queat? Non dici posset hæc

⁹ Castro Guisasaola, pág. 175, apunta también la semejanza entre el entremés de Críto y el diálogo del colérico con la mujer que le excita a vengar sus agravios en el *Corbacho* de Talavera, III, 8 (ed. Simpson, págs. 222 y sig.): confieso que no hallo entre las dos escenas el menor parecido o contacto. En cambio, otro pasaje del *Corbacho*, II, 4 (ed. Simpson, págs. 140 y sigs.), puede aclarar cómo Areúsa conoce íntimamente el físico de Melibea, sin necesidad de convertirla en antigua sirvienta suya, como quiere Garrido Palledó, *Los problemas...*, pág. 63.

quam sit dura seruitus. "Audi. Fac. Curre. Mane". Nec unam me sinit horam meo uiuere modo.

Análogamente, las piezas españolas del siglo xvi que traen la queja de la sirvienta la ponen en su propia boca (Lope de Rueda [?], *Paseo de Rodrigo del Toro, Obras*, ed. E. Cotarelo, Madrid, 1908, t. 2, págs. 261 y sig.; Cervantes, *La entretenida*, II), y al exhibir en escena, como Frulovisi, la desenvoltura de la moza, insinúan lo justificado del rigor con que se la trata. Tal solución no podía satisfacer a Rojas, pues uno de sus hondos aciertos de dramaturgo —paralelo a su rechazo de la convención racionalista del villano— es el haber dotado a los personajes bajos de un paradójico orgullo profesional, muy afín al sentido social de la honra: ya se ha visto cómo estos sentimientos son móviles primarios de Celestina y cómo asimismo asoman en las palabras de Sosia (*Los criados*, págs. 609 y sig.), de las mochachas y también en las de Centurio (cf. *Centurio*, págs. 693 y sig). Lucrecia, muy consciente de la responsabilidad y límites de su oficio, no se queja de él, de igual modo que Sosia habla gravemente de sus quehaceres de caballerizo, que excitan el escarnio de Pármeno, Tristán y las cortesanas. Y por eso no es la sirvienta misma sino la prostituta, a su vez ufana del oficio que ejerce, quien deplora desdeñosamente la suerte de las que considera inferiores. La compleja ironía de esta deploración perfila nítidamente las tres conductas equivocadas: el ama irascible, blanco de Talavera, la criada deshonesto, blanco de entremeses jocosos, y el nuevo blanco, la perdida a quien la sujeción de las sirvientas da alas para su mal entendida libertad. Pero a la par de reprobirlas en virtud de su misma presentación, Rojas despliega con toda compenetración artística las razones de esas conductas, vistas por los ojos de sus adeptas. Claro es que no hay alegato marxista (U. Gallo, *Storia della letteratura spagnola*, Milán, 1952, pág. 156) en las gallardas palabras de Areúsa, pero si por un instante logramos situarnos —como hizo Rojas— en el alma de la mocha, no podemos menos de comprender su elección de vida, y es éste uno de los casos en que la comprensión detiene la condena.

De las comedias humanísticas que conozco, ofrecen el personaje de la cortesana el *Paulus*, la *Philogenia*, *Claudi duo*, *Peregrinatio*, *Chrysis*, *Poliodorus*. Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. LXXIII, indicó "la intervención episdica de las dos cortesanas Servia e Irzia [*sic*]" entre los elementos de la *Philogenia* en que "puede verse algo que se parezca a *La Celestina*". Bueno es tener presente que la Servia y la Hircia de la *Philogenia* son dos personajes de actuación muchísimo más reducida que Elicia y Areúsa, pues aparecen a último momento para desempeñar el papel de tías de la heroína en la farsa de sus bodas: esto es, funcionan al modo de las meretrices plautinas del *Miles gloriosus* o del *Epidicus*, alquiladas para representar una engañosa comedia dentro de la comedia. Donde se esperaría hallar meditados bocetos de cortesanas es en la *Chrysis* de Eneas Silvio Piccolomini, ya que toda la comedia es una sucesión de cuadros de la mala vida de mujeres públicas y de los clérigos libertinos que las frecuentan. Pero no hay tal: las cortesanas de la *Chrysis*, en sí mismas o vistas por los otros personajes, son básicamente remedos de Plauto, a los que el autor ha agregado los detalles más procaces que podía brindarle la literatura latina (sobre todo la

sátira de Horacio, Persio y Juvenal) y su propia inventiva, inagotable en ese tema (cf. vs. 19 y sigs., 127 y sigs., 301 y sigs.). No se descubre el menor intento de crear una figura verosímil; mucho más monótonamente que en los modelos romanos, las rameras son pedigueñas, lúbricas, pérfidas y, a la vez, enumeran sus propias tachas y arterias con imperturbable objetividad moral (vs. 460 y sigs.). Como toda imitación servil, el desdichado engendro plautino del futuro Pío II concentra las flaquezas del original, de suerte que aun dista más de *La Celestina* que el mismo Plauto.

En cambio, las restantes comedias humanísticas nombradas aportan una nota original, si bien menos valiosa por su mérito intrínseco que por la luz que proyecta sobre la concepción de Elicia y Areúsa en la *Tragicomedia*. La Úrsula del *Paulus*, casi enteramente pasiva, está a las órdenes de su madre y del criado perverso que la introduce ante el protagonista: sólo al final (y a través del relato de dicho criado) muestra sus artes profesionales cuando, para mantener la ilusión de su necio enamorado, se finge doncella tímida. Las dos escenas meretricias en el teatro de Frulovisi son calco transparente de la comedia romana, aunque con significativas diferencias de intención y ejecución. La primera escena de *Claudi duo*, como el comienzo de la *Hecyra*, expone el argumento, pero Frulovisi atiende mucho más a la situación de la ramera, que expresa directamente su aflicción por la miseria en que la ha dejado el cambio de vida del protagonista, circunstancia que Terencio ni siquiera menciona. La segunda escena de la *Peregrinatio*, inspirada en los *Menæchmi*, vs. 341 y sigs., es un lance inconexo, insertado con el fin de mostrar al vivo las artimañas de la meretriz, ya que a diferencia de la Erocía de Plauto, la Porna de Frulovisi no acoge por error al forastero, antes bien simula amor y obsequiosidad para mejor despojarle. En el *Poliodorus*, el criado Laganeón se propone quebrar las puertas de una cortesana y propinarle una paliza: la empresa fracasa con la primera cortesana, Cliníade, y se logra con la segunda, Licinia. A la mañana siguiente, Laganeón topa con su víctima y rechaza sus imputaciones en alta voz, mientras por lo bajo explica que lo ha hecho para vengarse de sus desdenes y darle una lección (págs. 227 y sig. y 233). El aparte parece una motivación añadida para justificar de alguna manera el episodio, en rigor enteramente gratuito, pues ni casa con el primer asalto a Cliníade ni puede aleccionar a Licinia, porque hablando con ella Laganeón niega a pies juntillas que es él quien la ha apaleado. Juan de Vallata, familiarizado con la comedia romana y muy prendado de cuanto pueda evocar los aspectos vulgares del vivir cotidiano, parece haberse propuesto escenificar aquí el romper las puertas de la cortesana, a que Plauto y Terencio aluden varias veces (por ejemplo, *Miles gloriosus*, v. 1250, con inversión burlesca; *Adelphæ*, vs. 88 y sigs.; cf. Ovidio, *Amores*, I, 9, vs. 19 y sig.), zurciendo mal que bien el motivo a la tenue intriga de su comedia. En las cuatro últimas obras citadas, la pintura de las cortesanas arguye una simpatía artística por las gentes de mal vivir que nada tiene que ver con la comedia ni con la elegía romana (aunque en éstas se hayan apoyado Frulovisi y Vallata), y que preludia una de las facetas más singulares de *La Celestina*. Aun lo pegadizo de tales episodios ilumina genéticamente la progresiva incorporación de las mochachas al drama: porque, para el "antiguo auctor" la actuación de Elicia es también puramente incidental,

pura distracción cómica en las diligencias que el criado ejecuta en servicio del protagonista; para Rojas, Areúsa es instrumento, aunque pasivo, en la acción dramática; para el "interpolador", las dos son los agentes indirectos de la muerte de Calisto y Melibea quienes, por trágica ironía, apenas tienen noticia de su existencia.

IMITACIONES

A poco que se hojeen las imitaciones, llama la atención su divergencia del original en cuanto al tratamiento de las cortesanas. En el original la actuación de ellas es mucho más extensa y varia que la del rufián; en las imitaciones la de éste se aventaja enormemente en extensión, variedad y atención caracterizadora. La *Comedia Thebayda*, con las inacabables gracias de Galterio frente a la única aparición de su amiga Paulina (págs. 415 y sigs., precedida de referencias a su tráfico, pág. 341), es un ejemplo extremo pero, en proporción más moderada, el mayor volumen desplazado por el bravo es visible en todas las imitaciones, con la posible excepción de la *Tragedia Policiana*. También es notable que, mientras Rojas y el "interpolador" asocian en forma creciente las mozas a la acción, los imitadores las desligan enteramente de ella y (salvo en la *Tragedia Policiana*) es el bravo quien se agrega a la acción a la par de criados y tercera.

Las imitaciones aumentan el número de las meretrices marcando su distinto nivel social, conforme a la novedad introducida por la *Comedia Thebayda*, que opone la burguesa Franquilla a la cantonera Paulina (pág. 341), y adoptada por la *Segunda Celestina* (Palana, ramera ínfima, frente a la moza de servir Quincia y a las meretrices de más fuste, Elicia y Areúsa) y la *Comedia Selvagia* (Lesbia frente a las pupilas de Dolosina): el procedimiento es gemelo de la multiplicación de los criados y de su diferenciación por su papel jerárquico más bien que por su carácter, introducidas por la misma *Comedia Thebayda* (cf. *Los criados, Imitaciones*, pág. 631). Consecuencia de esta multiplicación es que los caracteres quedan desdibujados, y a ello contribuye además el que otros personajes femeninos de ruin condición, como la tercera y la criada, compartan los enamorados de las cortesanas: en la *Comedia Thebayda*, por ejemplo, Galterio tiene amores con Paulina y con la tercera Franquilla; en la *Segunda Celestina*, los tiene Pandulfo con Palana y con la moza de cántaro Quincia; en la *Tragedia Policiana*, Silvanico, el paje galán de la criada Dorotea, es amado de la tercera Claudina y de su hija Parmenia.

No hay en las imitaciones nada parecido al retrato pormenorizado de Elicia y Areúsa (VII, 246 y sigs.; XIV, 140, y XIX, 188), salvo unos toques descriptivos de la *Comedia Selvagia*, págs. 132 (= 199) y 240, y aun es más pobre la caracterización moral: todas las cortesanas son lascivas, taimadas, rencillosas e interesantes. Sólo la *Segunda Celestina* logra diferenciar sus tres mujerzuelas: a Palana por su baja estofa, su borrachera, sus fallas físicas, sus afeites y postizos (págs. 14, 45 y sigs., 53, 250 y sigs., 256 y sigs.), a las otras dos por su carácter, heredado del original. Pues a pesar de la confusión introducida en éste por el trueque de los nombres y a pesar de ocasionales tropiezos en la imitación, la

amiga de Centurio es la misma que se impacienta de la tardanza al convite (págs. 128 y sigs.; cf. *Celestina*, IX, 28 y sig.) y que es maestra en su oficio (pág. 402; cf. *Celestina*, VII, 252), mientras la moza que defiende su amor al paje pobre y hermoso (págs. 401 y sigs., 456 y sigs., 495 y sigs.) es la que resistía al mandato de Celestina por gratitud al amigo ausente (*Celestina*, VII, 250). También puede percibirse, entre muchas arbitrariedades e inconsecuencias, algún atisbo de caracterización en Liberia y Gracilia de la *Comedia Florinea*. La última predica cierto triste epicureísmo, mala imitación de las palabras de Elicia (págs. 185a, 193b, 261a y sig.; cf. *Celestina*, VII, 260 y sig.) y muestra talento para improvisar embustes (págs. 202a, 284a y sigs.); aquella, hija de la tercera Marcelia que la sermonea virtuosamente, se muestra muy superior a su madre en astucia (200a y sigs., 206b y sigs., 214b, 232a y sig., 276a y sigs., 301a y sigs.) y en destreza para manejar galanes (págs. 171a y sig., 197b, 250b y sigs., 283a y sigs.). Sorprende que la explosión de rencor de Elicia y Areúsa contra Melibea, que tan admirablemente caracteriza a las mochas, quedase casi sin eco. Sólo hallo uno muy tenue en las palabras de la criada Doresta (*Comedia Ymeneia*, III, vs. 143 y sig.: “Que aunque fea, / no tengo invidia a Phebea”) y otro en la *Comedia Eufrosina*, pág. 234, cuando Silvia piensa que lo que impulsa a su primo a amar a Eufrosina es la vanidad de encumbrarse socialmente:

Que aquí estou eu que nada deuo ao parecer de Euphrosina, e que não desmerecia delle, nam lhe fora tam custosa, antes o teuera em boa ventura pola sua boa arte: mas não tem por bom senão o que mais custa, e do gosto donado nacem os trabalhos.

Es perceptible el reflejo del final de las dos invectivas, pero como Vasconcelos no simpatiza tan a fondo con sus personajes como Rojas, elude el sesgo trágico y, a la postre, Silvia digiere su despecho y se encarga gustosa de favorecer los amores de su primo y de su señora. El mismo Vasconcelos subraya por boca de Cariófilo, ducho en psicología femenina, lo inverosímil del vuelco (págs. 148 y sig.).

Como en las imitaciones las meretrices no intervienen para nada en la marcha de la obra y su presencia obedece al deseo de pintar profusamente la casa de la tercera, toda su actividad se reduce a su charla poco edificante, a sus reyertas, a agasajar, esconder y despedir amantes, algunos de los cuales son meros nombres o figuran exclusivamente para ese papel (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 44 y sigs., 81 y sigs., 109, 164 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 31a; *Comedia Florinea*, 171a y sig., 197b, 250b y sigs., 283a y sigs.). Pero en vano se buscaría una situación como la del acto XVII, 169 y sigs., donde la meretriz seduce por su belleza, por su atavío, por sus halagos, por sus largas y bien compuestas razones; la *Segunda Celestina*, 291 y sigs., y la *Tragedia Policiana*, 11a, que la remedan bastante literalmente, no han sabido retener ni un destello de aquella gracia casi señorial. Según queda dicho varias veces, la novedad de *La Celestina* de recrear en el arte el mundo del hampa engolosinó a sus imitadores, los cuales exageraron por una parte el aplauso a estos personajes en detrimento de los otros, y por la otra, cegaron la observación atenta de ese mismo mundo bajo. Sin papel orgánico en el drama, por puro refocilo obsceno

las imitaciones repiten y detallan los lances escabrosos, hasta el punto de que su tediosa indecencia permite apreciar la medida y firme propósito artístico del original. La sensual escena entre Areúsa, Pármeno y Celestina (VII, 245 y sigs.) cumple una clara función dramática —consumar la corrupción del adolescente—, decisiva en el desenvolvimiento ulterior de la *Tragicomedia* y planeada desde el comienzo. En las imitaciones, escenas de este jaez se repiten sin sentido ni intención. De igual modo, el convite tumultuoso en casa de Celestina (IX, 28 y sigs.) es más desvergonzado en las imitaciones, más subidas sus bromas, más sucia su conversación. También es propio de los imitadores pintar con los colores más crudos el ambiente de mancebía, en que los dichos y hechos de la meretriz y sus parroquianos son comentados por colegas y familiares (ver *Los criados, Imitaciones*, pág. 628 y nota 24), y en que la mujerzuela intimidada entrega su ganancia al rufián (*Segunda Celestina*, 45 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 24b y sigs., 28b y sigs.; *Comedia Florinea*, 169a y sigs., 206b y sigs., 230a y sigs., 260a). Y con toda su brutalidad, estas últimas escenas son infinitamente menos eficaces que las de los actos XV y XVIII de *La Celestina* que, sin golpes ni injurias, pintan la explotación de la ramera, mucho más dolorosa por ser voluntaria. Las angustiosas preguntas de Elicia (XV, 143) plantean el conflicto dentro de un alma responsable, capaz de apreciar el desacuerdo entre su razón y su voluntad, dentro, en suma, de una criatura dramática, y no de las Palanas, Orosias, Cornelias, Marcelias y Lesbianas, envilecidas por el terror y los golpes.

El número de situaciones del original reflejadas por los imitadores extraña por lo reducido. Una de ellas es el engañar con la verdad en que se complace Elicia (I, 61) y que Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Calamita*, vs. 153 y sig., imita literalmente; otra es la escena en que la pupila detalla a Celestina, al volver ésta de sus correrías, el movimiento de la casa (III, 142; cf. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 80 y 110; *Comedia Selvagia*, 148). Estos pasajes amplían el original contaminándolo con la escena bastante análoga de VII, 259 y sig., e ingiriendo nuevos recados escabrosos y, en cambio, pierden su mayor donaire: las preguntas y respuestas con que, en presencia de Sempronio, joven y vieja aluden al rival que escondieron a su llegada y a los que le sucedieron en su ausencia. Un par de veces se repite la situación final de los actos VII y XI en que Elicia increpa a Celestina por su tardanza (*Segunda Celestina*, pág. 248; *Tragedia Policiana*, 19a) y aquélla, también inspirada en el final del acto VII, en que la tercera riñe a su pupila porque no quiere aprender las artes que la sustentarán en la vejez, y la pupila proclama su hedonística rebeldía (*Segunda Celestina*, págs. 249, 408; *Tragedia Policiana*, 32a), muy a tono con el carácter de Elicia, no con las borrosas contrafiguras de las imitaciones. También fue imitado varias veces el comienzo del acto XVIII, en que la moza exige a Centurio que la vengue (*Comedia Thebayda*, págs. 415 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 13b; cf. *Segunda Celestina*, 43), pero sólo *La Celestina* motiva dramáticamente la exigencia: la amiga de Centurio exige esa reparación porque, irónicamente, le cree valeroso y enamorado, mientras las mujerzuelas de las imitaciones no tienen más fundamento que la rutina de su trato para pensar que el bravo les defenderá la honra.

ADAPTACIONES

La vigorosa presentación del mundo bajo en *La Celestina* se impuso hasta al austero autor del *Interlude of Calisto and Melibæa*, lo que es tanto más notable, pues para su breve versión las cortesanas eran totalmente ociosas. No sólo Calisto está al cabo de la pasión de Sempronio por Elicia, y Celestina tiende a Pármeno el cebo de Areúsa, sino que, al asomarse a las tablas, la alcahueta entretiene al público refiriendo el lance de Crito con bastante fidelidad, salvo la nota incongruente de dotar a la meretriz holgazana de la *Tragicomedia* de una insospechada aplicación a la costura:

*Then made I Elicæa sit down a-sewing . . .
Elicæa for a countenance made her grieved,
And would not speak, but still did sew.*

La adaptación de 1707, respaldada en la libertina comedia de la Restauración inglesa, acoge con delicia las escenas lúbricas y los personajes bajos del original. Sin embargo, el carácter de las dos mochachas no es el de *La Celestina*, y no como consecuencia de modificaciones en la estructura dramática o en el tono de la obra, sino, al parecer, en un esfuerzo por armonizar a la Elicia y Areúsa de los primeros actos con las criaturas que llevan sus nombres respectivos en el *Tractado de Centurio*. Desde su primera hasta su última aparición, Elicia, en lugar de su juego provocativo, exhibe un humorismo bastante verboso y aficionado a agudezas satíricas; en lugar de su sobresalto y aspereza, se muestra apocada y quejumbrosa. Parejamente, hallamos una nueva Areúsa, enamorada ardiente, sin vuelo intelectual ni imaginativo —está significativamente suprimida su queja sobre las mozas de servir—, pero que a la muerte de Celestina toma la iniciativa para disponer la venganza con solemnidad melodramática. Si estas alteraciones demuestran que los adaptadores percibieron la falta de continuidad en el carácter de las mozas a lo largo de la *Tragicomedia*, no puede decirse que su solución haya sido feliz, pues al empeñarse en eliminar las discrepancias entre las mitades que evidentemente no ensamblan, eliminaron también los rasgos peculiares de cada fisonomía.

En cuanto a la actuación de Elicia y Areúsa, las tijeras de Miranda Carnero se proponen ante todo adecentar el texto y, como siempre, borrar su ritmo oratorio, lo que redundaba en no pocas frases por momentos ininteligibles sin la lectura previa de la obra original.¹⁰ Las supresiones desbaratan el matizado

¹⁰ Algunas frases absurdas u oscuras por haberse cercenado su contexto: pág. 33: “¿Venir hoy acá dos veces?” (= III, 141) es disparatado en la adaptación que ha suprimido la primera venida de Sempronio, en el acto I, a la casa de Celestina. Pág. 66: merced al púdico cambio de “mal de madre” en “dolor de corazón”, Areúsa manifiesta un síntoma cardíaco alarmante: “Ha cuatro horas que muerdo del corazón, que le tengo subido sobre el pecho”; recuérdese que el original contraponía el prosaico achaque de la moza a los desmayos y dolor de corazón de Melibea, cuya connotación literaria y galante no escapa a Celestina (IX, 50 y sig.) Pág. 70: el “trabajo” por el que la desposada ha dejado en prenda

contraste de carácter entre las dos cortesanas: queda suprimido, por ejemplo, el entremés de Crito, el coloquio con Sosia que muestra la seducción no exclusivamente física de la cortesana, buena parte de los reparos de Areúsa al amor de Pármeno, sus elocuentes arranques a la mesa de Celestina, sus monólogos después de muerta la tercera. Algunas situaciones en que intervienen las mozas han sido modificadas con poco acierto. Para eliminar un cambio de escenario, Miranda Carnero ha fundido las dos últimas escenas del acto VII (aquella en que Celestina pone a Areúsa en posesión de Pármeno, y aquella en que riñe a Elicia por su desidia), de suerte que en la alcoba de Areúsa viene a congregarse una verdadera tertulia donde todos conversan con gran flema, parte con frases propias y parte con frases desglosadas de la réplica de Elicia, que así queda radicalmente empobrecida. La iracunda tirada de la misma Elicia contra Melibea, cuya extensión inusitada es un rasgo expresivo, se entrecorta con una objeción sosa, a cargo de Sempronio, para acomodarla al diálogo de tipo convencional.

Si Miranda Carnero, por escrúpulos de moral y brevedad, transforma a Elicia y Areúsa en criaturas enjutas e indiferenciadas, Achard las envuelve en su simpatía romántica, aureolándolas de misterio y pasión desde que aparecen en escena echándose los naipes que les revelan sus pecaminosas vidas (págs. 69 y sig.). Pero parecería que el trueque de los nombres desconcertó al adaptador francés, pues aunque destaca algunos toques caracterizadores (por ejemplo, el orgullo de la vocación sensual de Elicia, pág. 121), y aunque en la versión llevada a las tablas, Elicia es la amante de Centurio (cf. *Centurio*, n. 12), no tiene visión clara de la unidad de carácter de cada moza. De ahí que suprima o intercambie otros rasgos, y estas alteraciones, sumadas a las que introduce para abreviar y acelerar el texto, privan a los dos personajes de su nítido trazado original. Así, por un retoque infeliz, Areúsa también toma parte en el entremés de Crito, y de resultas, la actuación de Elicia es menos rápida y variada (págs. 73 y sig.). Apenas queda huella de la condición arisca de Elicia, pues Achard ha suprimido sus regaños a Celestina (III, 145 y sigs.; VII, 258 y sig.; XI, 78 y sig.), convierte en una razonable frasecilla las furiosas acusaciones y la interrogación con que falsea a sabiendas las palabras de Sempronio (IX, 36 = pág. 152) y omite del todo su provocativa respuesta (IX, 40). Contrariando una explícita indicación del original (VII, 254), Areúsa incita con su desvío y miradas el amor de Pármeno (págs. 81 y 87); sus restos de pudor apenas sobreviven en el deseo de aligerar el diálogo (VII, 247 y sigs. = 138 y sigs.). Idéntico deseo ha llevado a poner parte del lamento de Areúsa sobre las mozas de servir en labios de Elicia, aunque ésta nunca muestra elocuencia discursiva ni atención a nada que rebase su inmediato interés personal (IX, 42 y sigs. = 153 y sig.). A la inversa, Achard ha despojado a la moza de casi todas sus vehementes tiradas en el acto XV y, sin dar tiempo a su cambio de resolución, en la misma página le hace formular su propósito de continuar en la casa de Celestina y lamentar su decadencia (pág. 245), de modo que su

la manilla (VII, 259) resulta un enigma indescifrable por haberse suprimido todas las circunstancias aclaratorias.

nuevo plan de vida no emana de su propia cavilación sino del consejo de su prima. Otro contrasentido que realza la lógica del original, es que la llorosa visitante sea, sin embargo, quien de las dos meretrices discurra sacar partido de Sosia y aleccione a su colega para su manejo (pág. 247). El cambio más lamentable es la transformación del coloquio de Elicia y Areúsa —decisivo para los caracteres y la acción— en un dúo operático (“*Ay! quel malheur, Areusa!*” “*Ay! quelle misère, Elicia!*”), cuajado de frías bufonadas, al que se zurce, sin parar mientes en contradicciones, buena parte del acto XVII (XV, 144 y sigs. = págs. 243 y sigs.). La aspiración al diálogo conciso es contraproducente en dos situaciones muy características: el diálogo largo hace más verosímil la resistencia de Areúsa, y la orden terminante con que Celestina remata sus frondosas admoniciones opone inmejorablemente la debilidad de la moza a la osadía de la vieja (VII, 248 y sigs. = págs. 137 y sigs.); análogamente, las trapacerías con que la cortesana envuelve a Sosia requieren el párrafo sinuoso, de fingida gravedad, donde la falsa intención se disimula mucho mejor que en el *staccato* (XVII, 169 y sigs. = págs. 248 y sigs.). Además, el contraste entre la manera sosegada y melosa de la cortesana mientras quiere pescar el secreto y el tono brusco que asume no bien lo ha logrado, subraya su perfidia: el brillante efecto se pierde en la adaptación, donde el diálogo es breve y rápido desde el principio de la escena.¹¹

Las adaptaciones de Morales, Custodio y Escobar y Pérez de la Ossa difieren menos en su tratamiento de Elicia y de Areúsa que en el de otros personajes y aspectos de *La Celestina*. Como Miranda Carnero, aunque en conjunto más atinadamente, también se empeñan en abreviar el texto y despojarle de tono oratorio. Tal empeño desvirtúa bastante la fisonomía de Areúsa, pues reduce sus reveladoras disquisiciones del acto IX a las proporciones de la conversación “normal” (Morales, Escobar y Pérez de la Ossa), o bien suprime las más carac-

¹¹ Varios tropiezos de traducción perjudican también el trazado de los dos caracteres. Al adelantar la pregunta de Celestina sobre el movimiento del día (pág. 71: *Est-elle partie, cette jeune fille. . . ?* = III, 142), parece que Achard no ha caído en la cuenta de que en el original esa *jeune fille* es una alusión picaresca a Crito, cuyas pisadas explica Celestina a Sempronio como las de “vna moça que me encomendó vn frayle” (I, 62) y que, por consiguiente, la otra moza que dice Elicia (III, 142: “E avn después vino otra e se fue”) es un tercer galán que también hubo de pagar su escote (III, 142: “Sí, que no en balde”). Esta inadvertencia (en la que asimismo incurren Cejador en la nota correspondiente de su ed., y en sus traducciones respectivas Simpson, pág. 43, y Singleton, n. 50, págs. 269 y sig.) priva a Elicia de lucir su malignidad en la respuesta y de jugar con el peligro en presencia de Sempronio. El mal de madre de Areúsa ha sufrido una metamorfosis no menos radical que en la adaptación de Miranda Carnero, aunque notablemente menos púdica (pág. 137), y que parece indicar desconocimiento de esa acepción de “madre”. La caricatura de Melibea pertenece en el original a la imaginativa Areúsa (IX, 34), pero en la adaptación francesa Elicia agrega (pág. 151): *Gracieuse? avec ses yeux chassieux?* Ahora bien: en la *Tragicomedia* el habla de Elicia se apoya en groseros y repetidos refranes, y las citadas palabras de Achard no corresponden a una descripción de los ojos de Melibea, sino al refrán “ay ojos que de lagaña se agradan”, que constituye la clave de los ataques de las ramerías, pues veladamente reprocha a Calisto haber elegido a la fea y difícil Melibea, en lugar de las bellas y fáciles Elicia y Areúsa. Quizá el irreflexivo deseo de encajar una nota pintoresca ha impedido al adaptador francés percibir la penetración certera con que Rojas ha pintado, a través de dos temperamentos, el sentimiento de inferioridad de las postergadas mochas.

terísticas, como el lamento sobre las mozas de servir y la impugnación del juicio del vulgo, tan irónica en boca de la mochacha (Custodio, Escobar y Pérez de la Ossa). La parte de Elicia, poco afecta a la elocuencia, ha pasado casi intacta a la adaptación de Morales; en la de Custodio, algunas notas de su carácter —su rencor a Melibea, su perfidia, su hedonismo— están mantenidas y hasta reforzadas mediante agregados originales, mientras otras, alteradas, introducen cierta contradicción. Así, en el entremés de Crito, Elicia ostenta junto a su antigua irritabilidad, una nueva ternura amorosa; a la muerte de Celestina, ayuda a detener a Sempronio y Párimeno y se regocija a la idea de su suplicio (“¡Ya nadie os librá de la horca! ¡Y yo iré a veros colgar mañana en la plaza pública!”), mientras en la *Tragicomedia*, XV, las mozas plañen por igual a la vieja y a los sirvientes, condonándoles sus crímenes con un fatalismo que refleja elocuentemente la moral del hampa. Escobar y Pérez de la Ossa han desvaído la pintura de Elicia porque, al recortar los dialoguillos finales de los actos VII y XI, han suprimido el despliegue de su aspereza, de su vocación sensual y (en el texto interpolado) de su devoción vulgar. Morales y Custodio coinciden en dar por terminada la actuación de Areúsa en el convite en casa de Celestina y la de Elicia en el asesinato (actos IX y XII del original), suprimiendo del todo sus conatos de venganza. No obstante, ambos motivan la muerte de Calisto conforme al *Tractado de Centurio*: atacados de improviso, los nuevos criados dan voces y Calisto se precipita a socorrerles. Es muy probable que en escena semejante solución sea satisfactoria, sobre todo para un público habituado a la estructura laxa o a la falta de estructura del repertorio de nuestros días. Pero vista de cerca, la riña repentina e inmotivada —por supresión de la intriga de las mozas— es un azar tan arbitrario, si no tan grotesco, como el tropezón de la primitiva *Comedia*, que pretende rectificar, y desdice igualmente de la minuciosa concatenación de los hechos que rige en la *Tragicomedia*.

CAPÍTULO XVIII

CENTURIO

Los personajes de la *Tragicomedia* examinados hasta ahora son variaciones muy originales de tipos literarios preexistentes. Centurio, literariamente tanto o más fecundo que Celestina, dentro y fuera de España, es una creación nueva, basada en la observación de la realidad social coetánea. Quizá en razón misma de su absoluta originalidad, la crítica se ha mostrado con él menos comprensiva todavía que con los demás personajes, pues se ha satisfecho con encasillar esta figura nueva con su supuesto modelo o con el tipo literario creado bajo su propio influjo.

RETRATO E HISTORIA

Centurio comparte con Melibea y Celestina el retrato físico detallado que, en su caso, brota de la exasperación de la mujerzuela, cuando se reprocha a sí misma su necia pasión (XV, 143 y sig.):

¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada..., manco de la mano del espada..., espaldas de molinero...

Un par de toques valorativos completan la descripción: “aquellotro, cara de ahorcado” (XVII, 175), “me fino en ver tan mal gesto” (XVIII, 178). A tal semblante, tal atavío, pues aunque la dolida moza le ha proveído de “sayo e capa, espada e broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas, . . . armas e cauallo” (XV, 142), pronto nos enteramos de que Centurio ha jugado el caballo (XV, 143) y de que la prenda más valiosa en su poder es la capa harpada que trae a cuestras, ni buena siquiera para empeñada (XVIII, 180). El pícaro mal encarado y peor trajeado es el primer enfoque en la admirable caracterización.

La *Tragicomedia* ilumina el pasado de Centurio —como el de casi todos sus personajes— para destacar su unidad individual. En la misma escena la

cortesana evoca sus andanzas patibularias (XV, 143): dos veces ha sido azotado y tres le ha librado ella de la horca, conforme a la disposición que conmutaba la última pena del ladrón por el matrimonio con una ramera.¹ Ella le ha proporcionado ropas, armas, caballo y empleo, todo lo cual el rufián ha malbaratado (XVIII, 179); ha pagado sus deudas de juego, sin evitar por eso que volviera a las andadas (XV, 143). Los roces con la justicia sugieren muchas fechorías cuya magnitud se agranda cabalmente porque en lugar de detallarlas se enumeran sus nada leves castigos. Su amiga le llama “tatur vellaco”, y éste es el vicio en que hace hincapié no sólo el reproche de ella (“quatro veces desempeñado en los tableros”) sino la tácita confesión de Centurio (XVIII, 179: “. . . dinero, que bien sabes que no dura conmigo”), magistralmente concretada en la circunstancia de tener por almohada la talega de los dados (XVIII, 180). Centurio es holgazán: no ha durado con el señor con quien le colocó su moza, no hace nada por ella y, lo que es más, defiende a pies juntillas esta firme vocación suya (XV, 143; XVIII, 179), ni más ni menos que Calisto defiende la subordinación de vida, honra y fe a su pasión (I, 41; VI, 228; XIII, 121; XIV, 137); Melibea, su amor clandestino (X, 67; XVI, 159; XX, 211 y sigs.); Celestina, su oficio (III, 132 y sig.; VII, 257; XII, 108); Elicia, su género de vida y rechazo de artes celestinescas (VII, 259 y sigs.), y Areúsa, su libertad (IX, 44): es el

¹ Según *Il Cortegiano*, II, 76, para zaherir a Alonso Carrillo, encarcelado por una travesura, la Marquesa de Moya, favorita de Isabel la Católica, fingió temer que le ahorcasen, y Carrillo replicó (en la traducción de Boscán): “Yo también, señora, lo temí harto, pero tuve siempre esperanza que vos me pidiérades por marido”. El comentario de Castiglione (cuya crudeza parece haber intimidado a Boscán, que dejó sin traducir el final) reza así: *Perchè in Spagna, usanza è che quando si mena uno alle forche, se una meretrice publica l'adimanda per marito, donasegli la vita*. La anécdota pasó con variantes al *Sobremesa y alivio de caminantes*, I, 68, de Juan Timoneda, y a la *Floresta española*, XI, 3, de Melchor de Santa Cruz. Un chascarrillo, aducido por el feroz Francisco de Carvajal para negar el indulto solicitado a cambio de casarse el reo con una ramera (según Diego Fernández el Palentino, *Historia del Perú*, Sevilla, 1571, II, 12, *apud* Nancy O'Sullivan-Beare, *Las mujeres de los conquistadores*, Madrid, s. f., pág. 159), adaptado en *La Lena*, pág. 408b y en la comedia de autor desconocido *El infanzón de Illescas o el rey don Pedro en Madrid*, II, figura también en la *Floresta española*, IV, 7, donde comienza así: “Lleuando ahorcar a vn hombre, vino vna muger de la mancebía, por donde le trayan a la horca, a pedirle para casarse con él”; cf. *Rinconete y Cortadillo* (ed. A. Bonilla y R. Schevill, Madrid, 1922, t. I, pág. 280): “La justicia de Dios y del Rey venga sobre aquel ladrón desuellacaras . . . , que le he quitado más vezes de la horca que tiene pelos en las barbas”, dice Juliana la Cariharta (verdad es que aquí Cervantes tuvo muy presentes a la perdida y al bravo de *La Celestina*: cf. el compuesto “desuellacaras”, y la frase de la otra moza “se estenderá y ensanchará”, pág. 286, en contextos muy parecidos al de XVIII, 178: “se estiende ya el vellaco . . . , entrarnos a uer vn desuellacaras”). En el *Entremés del Juez de los divorcios* (ed. citada, 1928, t. 4, pág. 17), el Ganapán informa sobre otra usanza semejante: “Estando una vez muy enfermo . . . , prometí de casarme con vna muger errada”; *El sagaz Estacio* de Salas Barbadillo explica al final (ed. Icaza, págs. 300 y sig.) que al escapar de una tormenta había hecho voto de “sacar una mujer de pecado casándome con ella”, y todavía en *O Degredado* de Camilo Castelo Branco (*Novelas do Minho*, IX, Lisboa, 1877, págs. 59 y sig.), un enfermo desahuciado hace voto de *casar com a primeira mulher perdida que encontrase*. Es probable que la frase “manco de la mano de la espada” (XV, 144) aluda a otro percance judicial, como el de Maniferro en *Rinconete y Cortadillo*, pág. 270: “Y el [nombre] de Maniferro era porque traía vna mano de hierro, en lugar de otra que le auían cortado por justicia”.

derecho que cada personaje de *La Celestina* se arroga al ejercicio de su espontánea individualidad.

“MENTIROSO, BURLADOR...”

La granizada de improperios que anuncia la entrada en escena de Centurio insiste en sus mentiras, promesas vanas y halagos (XV, 142 y sig.). La desaforada mentira es, en efecto, la nota peculiar de este personaje, y en ella se basa la paradoja de su oficio. Pues Centurio es cobarde, como lo sabe su amiga (XV, 143): mientras le está prometiendo venganza discurre una escapatoria que aquélla se apresura a cerrarle (XVIII, 181); no bien queda solo, delibera en un monólogo, que no tiene nada de introspectivo, cómo zafarse del compromiso, y resuelve endosarlo bonitamente a un cofrade, pintándose como “passos seguros” (XVIII, 184). En el mundo violento y exaltado de la *Tragicomedia*, es Centurio uno de los raros personajes apacibles y dueños de sí; carece de la violencia pasional que se expresa como amor en Calisto y Melibea, como codicia en Celestina, como rencor en las mochachas. Centurio no siente codicia ni amor ni siquiera celos, según lo prueba su discreta alusión al duelo de las mozas por Sempronio y Pármeno (XVIII, 181). Subraya su temple sosegado la mansedumbre de sus respuestas a las injurias de la meretriz, primero con un condescendiente “hermana mía” (XV, 142) y luego, obedeciendo a su orden de dejar la casa, con una vaga amenaza, más tierna que airada, y con delicado resquemor por el qué dirán (XV, 141):

¡Loquear, bouilla! Pues si yo me ensaño, alguna llorará. Mas quiero yrme e çofirte, que no sé quién entra, no nos oyan.

Por eso puede juzgar con la misma ecuanimidad las faltas propias (XVIII, 179) y las ajenas. Las necias y vehementes mujercillas que piensan servirse de él, se equivocan de medio a medio al tomar en serio sus protestas de amor y de desagravio; en contraste con ellas, Centurio cierra la conversación recomendando socarronamente a su amiga corregirse de la falla que es, en efecto, la más evidente en su carácter (XVIII, 184): “Él te guíe e te dé más paciencia con los tuyos”.

La ironía está en que Centurio, cobarde y apacible, ha venido a escoger por oficio el de desuellacaras o bravo profesional, y esta mentira de su vida obra en la *Tragicomedia* como piedra de toque que apura el valor de las otras vidas. A la par de Celestina, Elicia y Areúsa, ufanas de la carrera elegida, también Centurio hace gala de conciencia de oficio, detalla sus funciones (XVIII, 179) y exhibe sus tecnicismos (XVIII, 182 y sig.). Si Celestina se jacta de su registro de inscripción (III, 133), Centurio blande su “reportorio”, que contiene los setecientos setenta géneros de muerte que ejecuta: pero en él semejante conciencia de oficio es farsa que convence de vanidad a los que la abrigan de veras. Si Celestina y los criados muestran vivo sentido de la honra y Elicia se precia de su alcurnia, también Centurio se enorgullece de su honor y abolengo, a la par

que, por irrisión, evoca otro infame oficio hereditario (XVIII, 182; cf. XV, 144). Sobre todo, se muestra pundonoroso campeón de la ramera que le mantiene, “quando alguno tocara en su chapín” (XVIII, 180) o cuando alguna de su calidad haya osado igualarse con ella (XVIII, 179). Un tenaz hilo de sátira insiste en apuntar que el sentido de la honra, eje de la sociedad castellana, no alienta en Pleberio ni en Calisto y apenas en Melibea, y se encarna en cambio en la alcahueta, en sus pupilas, en los sirvientes y, más quisquilloso que en nadie, en el rufián bellaco.

La religión asume en cada personaje de la *Tragicomedia* una forma peculiar; la de Centurio es insinuar hasta en la esfera de lo sagrado su mentira zumbona. El terror de morir sin confesión, muy real en boca de Celestina y de Calisto, de los criados y de Melibea (XII, 111; XIX, 198 y sigs.; XX, 213), sirve aquí para subrayar la baladronada del matasiete (XVIII, 181):

—Díme luego si está confessado.

—No seas tú cura de su ánima.

—Pues sea así. Embiémosle a comer al infierno sin confesión.

Aparte las fórmulas devotas de uso corriente (“por Dios”, “perdónele Dios”, “Él te guíe”), es Centurio el único en *La Celestina* que, junto al plebeyo “reniego de . . .”, luce rumbosos juramentos donde asoma la burla humanística por la devoción vulgar, sobre todo por la que convertía en santos de carne y hueso las palabras no entendidas de la liturgia (XVIII, 180 y 183):

Yo te juro por el sancto martiljo de pe a pa . . . Juro por el cuerpo sancto de la letanía . . .²

² “Martiljo” en las eds. de 1502; Cejador imprime “martiljo”, conforme a la ed. de Valencia, 1514. Para otros ejemplos de *martiljo*, forma vulgar de “martirologio”, y sus variantes, véase Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Trophæa*, II, v. 35, y *Comedia Aquilana*, II, 8, más las notas correspondientes en la ed. de J. E. Gillet, t. 3, pág. 339; los mss. de la *General estoria* de Alfonso el Sabio vacilan entre *martiljo*, *martiljo*, *martiroio*, *martirogio* (ed. A. G. Solalinde, L. A. Kasten, V. R. B. Oelschläger, Madrid, 1930, t. 1, 280a, y 1957, t. 2, 164a). El paralelo más antiguo que conozco al “cuerpo sancto de la letanía” es el “altar de San Padrenuestro” en el *Pèlerinage de Charlemagne* (ed. E. Koschwitz, Leipzig, 1923, *laisse* 8: *Laenz at un alter de sainte Paternostre: / Dieus i chantat la messe, si firent li apostle*), explicable a pesar de su fecha temprana (mediados del siglo XII) por la intención paródica de dicho poema (cf. R. N. Walpole, “*The Pèlerinage de Charlemagne*”, en *Romance Philology*, VIII, 1954-55, 173-186), pues nada semejante se encuentra en el *Iter Hierosolymitanum* (ed. F. Castets en *Revue des Langues Romanes*, XXXVI, 1892, 417-487), del que el *Pèlerinage* es risueña réplica. Con la crítica de los humanistas a la religiosidad vulgar, los casos se hacen más frecuentes; así, la Facecia CCLI de Poggio, *De sacerdote Epiphania an uir esset uel femina ignorante*, y la Novela XI de Franco Sacchetti, según la cual un simple al recitar el Padrenuestro no pudo pasar de *da nobis hodie*, y amenazado por un obispo figón, monta en cólera contra *quella puttana de donna Bisodia*, lo que le vale nueva reprimenda del obispo porque *d’una santa donna, cioè di donna Bisodia, sanza la quale non si puote cantare messa, avea detto essere una puttana*; el cuentecillo debió de correr, pues a fines del siglo XV, Juan de Lucena, que residió largo tiempo en Roma, trae una historieta sobre doña Bisodia y Santo Ficeto [*sanctificetur*] que tuvo largo eco (cf. J. E. Gillet, “*Donna Bisodia and Santo Ficeto*”, en *Hispanic Review*, X, 1942, 68-70; agréguese Pineda, *Diálogos* . . . , II, 30, § 33: “alcahuetes de Crialayson con doña Bisodia, estando obligados

Lo que estéticamente redime al embustero es el vuelo imaginativo, común a casi todos los personajes de la *Tragicomedia* (aunque por agudo contraste, no precisamente a su enamorada), y aplicado en él a transformar la mentira utilitaria en creación artística. La encolerizada cortesana vocifera (XV, 142): “Con tus

a ser casamenteros de *Chyrie eleison* con *da nobis hodie*”). Un caballero del *Tirant lo Blanc*, caps. LXXIV y sigs., se llama *Kirieleison de Muntalbà*; la *Comedia Trophea*, II, v. 38, conoce a un “San Séculos meo” [*sæcula sæculorum, amen*]: cf. ed. citada, t. 3, pág. 340; Gil Vicente en el *Auto da Mofina Mendes* (ed. Marques Braga, Lisboa, 1942, t. 1, pág. 133, personifica jocosamente varias oraciones e himnos asignándoles ropas a la moda: *E Venite adoremus / vestido con capa alhea. / Trará Te Deum laudamus / d’escarlata hiua libre: / ... Quem terra, pontus, æthera / virá muito assossegado / n’hum sendeiro mal pensado, / e hum gibão de tafetá / e hiua gorra d’orelhado*: véase C. Michaëlis de Vasconcelos, *Notas vicentinas*, Lisboa, 1949, t. 2, pág. 287, para la explicación de todas las frases estropeadas del Padrenuestro, a propósito de la *Farsa do Clérigo da Beira*. El fanfarrón de la *Farça a maneira de tragedia*, v. 1047 (ed. H. A. Rennert en *Revue Hispanique*, XXV, 1911, 283-316), jura: “¡Cuerpo de Jerusalén!”; Quevedo satiriza la ignorancia aldeana en la copla del clérigo de Majalahonda, que inserta y comenta en el *Buscón*, II, 2: “Pastores, ¿no es lindo chiste, / que es hoy el Señor San Corpus Christe?” y Moreto continúa la broma en su auto sacramental *La gran casa de Austria y divina Margarita* (*Bibl. de Aut. Esp.*, t. 58, págs. 558b y sig.): “Cuando Nuestra Señora fue a Egipto / el Sacramento era chiquito, / y no podía caminar ... / Pastores, no es lindo chiste / que hoy es el día del Señor San Corpuschriste?”, etc.; en una enumeración de reliquias burlescas, Quiñones de Benavente, *Entremés de Pipote en nombre de Juan Rana* (Colección de entremeses, ed. E. Cotarelo, Madrid, 1911, t. 1, vol. 2, pág. 717b), menciona “el vino / de las bodas de San Architeclino” (Evangelio de San Juan, II, 8 y sig.: *architriclinus* ‘maestresala’); según la *Menagiana*, París, 1715, t. 1, pág. 236, el poeta de la Pléiade Pontus de Tyard convence de la ortodoxia de su nombre a un cura ignorante increpándole en estos términos: *Comment, Monsieur le Curé, vous ne songez donc pas au Saint dont l’Élise fait mention dans l’Hymne “Quem terra, pontus, æthera”?* San Corpus Christe, San Ramos (Domingo de ramos), Santa Araceli (*Ara cæli*) no son raros hoy en boca del vulgo hispanohablante. Los juramentos de Centurio fijan por primera vez en la literatura un rasgo muy notorio del tipo social que aquél representa. Baste como ejemplo la soldadesca que en 1535 se embarcó con don Pedro de Mendoza para el Río de la Plata; Juan de Osorio, el joven maestre de campo, jura: “¡No creo en Dios, si dos calenturas me dan, si no amotino toda la nao y los mato a todos!”, y sus soldados le aseguran: “¡Pese a Dios, si vos os quedáys, quedémonos todos!” (E. de Gandía, *Crónica del magnífico adelantado don Pedro de Mendoza*, Buenos Aires, 1936, págs. 136 y sig.); del clérigo desgarrado Luis de Miranda, probable autor de la *Comedia Pródiga*, declaran testigos que “había entrado en casa de una mujer enamorada, ... con una espada desenvainada e una capa revuelta al brazo, echando cuchilladas, diciendo: «¡Pese a tall! ¡Salga acá tu rufián a matarse conmigo...!»”. Y que “estando jugando a los naipes ..., perdía e volvió la cabeza a mirar a este testigo e le dixo: «¡Quitáos de ahí, pese a Dios!» o «¡Descreo de Dios!», una de estas dos palabras ...” (Gandía, *Luis de Miranda, primer poeta del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1936, págs. 25 y 39 y sigs.). La actitud religiosa implícita en estos juramentos se expresa a maravilla en la respuesta del Soldado al Rústico en la *Farsa o cuasi comedia* de Lucas Fernández (ed. M. Cañete, Madrid, 1867, pág. 109): “Quien bien cree, bien reniega”, que Gil Vicente refutó adrede en el *Auto da barca do Purgatório*, final; cf. también Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa teologal* (ed. D. V. Barrantes, Madrid, 1882, t. 1, págs. 119 y sigs.). Es instructiva la reacción de los traductores del siglo xvii a los juramentos de Centurio; Gaspar de Barth vierte *per corpus Sanctæ Letaniæ* (pág. 261), pero sustituye el martirologio por *santas illas tabulas unde pueri elementa discunt* (pág. 258), aclarando en nota: *ridicula iuramenta adfectat* (pág. 391). El exuberante Mabbe reemplaza ambos juramentos por fórmulas peregrinas: *by the Chriscrosse Row, by the whole Alphabet and sillabification of the letters ... , by the whole generation of Turks and Termagaunt*: esto es, ambos traductores muestran la misma reserva que al paliar o eliminar las hipérboles sacro-

ronces y halagos hasme robado quanto tengo”, pero las palabras que Centurio profiere en escena no enderezan a obtener el menor provecho de ella. Como no es raro en la *Tragicomedia*, el interlocutor brinda su visión subjetiva, generalmente moldeada por la pasión y el prejuicio, que no corresponde a la realidad del caso representado (cf. *Los caracteres. Generalidades*, pág. 319). En escena Centurio responde muy poco a la silueta convencional del rufián explotador que traza su amiga. Lejos de mentir o halagar por interés, proclama con cándido desparpajo su incapacidad de ganar ni guardar dinero; hace gala de su pobreza, que sólo lamenta porque le priva de agasajar a las visitantes (XVIII, 180: “Que, avnque quiero dar collación, no tengo qué empeñar . . .”), y se propone únicamente contentar a su coima, contentando de paso su propia traviesa fantasía. Por supuesto, es Centurio constitucionalmente inhábil para todo trabajo, y a fin de librarse del encargo que no cae dentro de su especialidad, blasona de sus talentos profesionales (XVIII, 179):

Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hazer, cosa que sea de mi officio. Vn desafío con tres juntos e si más vinieren, que no huya por tu amor. Matar vn hombre, cortar vna pierna o braço, harpar el gesto de alguna que se aya ygalado contigo: estas tales cosas antes serán hechas que encomendadas.

Se estremece imaginando o soñando las hazañas que ejecutará por ella (XVIII, 180):

Yo te juro por el sancto martillo de pe a pa, el braço me tiembla de lo que por ella entiendo hazer. . .³ La noche passada soñaua que hazía armas en vn desafío por su seruicio con quatro hombres, que ella bien conosco, e maté al vno. E de los otros que huyeron, el que más sano se libró me dexó a los pies vn braço yzquierdo.

profanas de Calisto. Don Quijote (I, 24) es demasiado culto para jurar “por el sancto cuerpo de la letanía”, pero sí refleja el resto de las palabras de Centurio; cf. “no es más en mi braço derecho dar palos sin matar, que en el sol dexar de dar bueltas en el cielo” y “assí es en mi mano dexar de hablar en ellos [los libros de caballerías] como lo es en la de los rayos del sol dexar de calentarse . . .”

³ Las traducciones de Bülow y de Germond de Lavigne, sin calar la ironía del especulativo “entiendo”, que emplea Centurio, lo traducen rotundamente con un verbo de voluntad (*was ich für sie thun will, de ce que je veux faire pour elle*); Mabbe es más exacto: *my arme trembles to think what I would execute for her*. Sospecho relación entre ese aserto y el atribuido a “un Maningra que fue valentísimo entre todos” en la conquista de Canaria, 1480-1483 (Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias en Bibl. Aut. Esp.*, t. 22, pág. 293b: dato que agradezco al Profesor J. B. Avalle Arce). La vaga designación del valiente por medio de un mote apunta a una baja condición social: ¿habrá estilizado la *Tragicomedia* un dicho soldadesco que corría entre el vulgo, o lo habrá refundido Gómara, bajo el recuerdo de la *Tragicomedia*? Como quiera que fuese, la declaración de Centurio, grotesca por quien la profiere, nada grotesca en sí, recibió forma epigramática en la citada *Floresta española*, III, 9: “Armándose el Conde de Cabra don N., preguntóle vn cauallero que le ayudaua a armar de qué temblaua vn hombre de tanto ánimo como él. Respondió: «Tremen las carnes del estrecho en que las ha de poner el corazón». Formulada así, como expresión dramática del dualismo cristiano entre carne y espíritu (Evangelio de San Mateo, XXVI, 41), la anécdota reaparece en varias obras españolas y francesas de los siglos xvi y xvii (por ejemplo, Montaigne, *Essays*, I, 54, agregado de la ed. póstuma de 1595, y Lope, *Los Ramírez de Arellano*, I), y acabó por atribuirse al Mariscal de Turena (*Tu trembles, carcasse, mais tu tremblerais bien plus encore si tu savais où je vais te mener*),

A la orden de dar muerte a Calisto, trata de escabullirse, ya interesándose en la salvación del alma de la presunta víctima, ya deplorando que la ocasión sea demasiado menguada para su coraje (XVIII, 181):

—Pero dime, ¿cuántos son los que le acompañan?

—Dos moços.

—Pequeña presa es éssa, poco ceuo tiene ay mi espada. Mejor ceuara ella en otra parte esta noche, que estaua concertada.

Pero como la querellosa no le da cuartel, se resigna al caso, “avnque pequeño”, que se ha presentado para servirla y, para distraer su suspicacia, se engolfa en retóricos loores de su espada (XVIII, 181 y sig.):

Si mi espada dixesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimiterios? ¿Quién haze ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da contino quehazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién haze riça de los broqueles de Barcelona? . . .

A la amarga ironía que corre a lo largo de toda la *Tragicomedia* se debe que, a pesar de su cobardía y de su pacífico intento, el azar saque verdaderas sus mentiras y, al fin de cuentas, Calisto venga a morir por su intervención.

HUMORISMO

Campea en esas graciosas baladronadas el humorismo peculiar de Centurio, el único diáfamanamente risueño en toda la *Tragicomedia*, según muestra el cotejo con el humor, ya obsceno, ya sombrío de Sempronio y Celestina, el corrosivo de Pármeno, el austero de Tristán. Los chistes de Centurio revelan además otra actitud única: la de no tomarse en serio a sí mismo. ¿Qué mayor encarecimiento de pobreza y bravura que dormir en una cama hecha de aros de broqueles y cotas de malla (XVIII, 179 y sig.)? Pero con súbita pirueta Centurio tira por los pies de su propia imagen heroica y agrega que la almohada es “vna talega de dados”. Después de referir las soñadas hazañas que ha ejecutado en servicio de su daifa, el burlador se apresura a recalcar su irrealidad (XVIII, 180):

Pues muy mejor lo haré despierto de día, quando alguno tocare en su chapín.

La ristra de interrogaciones arriba citada remata en dos símiles jocosos que ponen en ridículo los términos previos de la serie (XVIII, 182):

¿Quién reuana los capacetes de Calatayud, sino ella? Que los caxquetes de almacén⁴ assí los corta como si fuessen hechos de melón.

el capitán francés más representativo de la época en que llega a su apogeo el influjo cultural español en Francia: cf. “De Centurio al Mariscal de Turena: fortuna de una frase de *La Celestina*”, en *Hispanic Review*, XXVII (1959), 150-166.

⁴ La ed. de Sevilla, 1502 (*Libro de Calixto y Melibea y de la p... vieja Celestina*) reimpresa en facsímil por Antonio Pérez y Gómez, Valencia, 1958, según el ejemplar único de

Con anáforas y repeticiones continúa encareciendo los méritos hereditarios de su espada, hasta embobar a la más ingenua de las dos mozas. Y entonces prorropea en la cínica respuesta que desmiente todos los encarecimientos anteriores (XVIII, 182):

—Pues, ¿qué hizo el espada por que ganó tu abuelo esse nombre? Díme, ¿por ventura fue por ella capitán de cient hombres?

—No, pero fue rufián de cient mugeres.

La forma más expresiva de su humorismo es el rendimiento cortesano de su lenguaje, que tan cómicamente contrasta con su oficio y condición. Centurio comienza el coloquio del acto XVIII con un cumplido a la acompañante (XVIII, 177), y adopta luego la postura del paladín sometido al albedrío de la dama ingrata, única que no reconoce sus proezas (XVIII, 180 y 182):

El braço me tiembla de lo que por ella entiendo hazer, que contino pienso cómo la tenga contenta e jamás acierto... Por ella [su espada] soy temido de hombres e querido de mugeres, sino de ti.

Acata su soberanía, dándole a escoger entre las muertes de su "reportorio", y acaba como campeón caballeresco, a quien el amor de su Oriana estimula a acometer nuevas empresas (XVIII, 184):

Muy alegre quedo, señora mía, que se ha ofrecido caso, avnque pequeño, en que conozcas lo que yo sé hazer por tu amor.

El castizo apelativo que el matón aplica a las dos mujercillas no bien éstas le dejan (XVIII, 184), destaca la sorna de su atuendo caballeresco. A propósito de la etimología del nombre Centurio (XVIII, 182), Cejador apunta que el autor no debió ponerla en boca del fanfarrón "pues hace y convierte en burlas todas sus bravosías". Precisamente, este doble plano en que cabalga Centurio

la Biblioteca Nacional de Madrid, trae "caxqtes de almaze"; la ed. de Sevilla, 1502, de que hay ejemplar en la Boston Public Library, y la de Valencia, 1514, imprimen "caxquettes de Almazén" (cf. Torres Naharro, *Comedia Soldadesca*, V, v. 162: "muchos petos de almazén", y también IV, 54: "no podréis tantas [amigas] hallar / si no fuesen de almazén", y *Auto de Traso*, pág. 328: "estotras [mujeres] de almazén"); el sentido de la frase de Centurio y de la *Comedia Soldadesca*, V, v. 162, sería 'armas de arsenal', y de ahí la acepción figurada de los otros dos textos: 'en gran número, vulgares'. Es antigua la variante "Almazán", que aparece en la traducción de Mabbe y en las ediciones tardías de que derivan las traducciones de Bülow y Germond de Lavigne (de donde ha pasado también a la adaptación de Achard), y que acentúa el parecido de la frase afirmativa con las interrogativas que la preceden, las cuales enumeran varias armas y su correspondiente lugar de origen. Yo no sé que Almazán haya sido centro de fabricación de casquetes; la frase citada de la *Comedia Soldadesca* induce a sospechar si el nombre de la ciudad soriana no fue precisamente sugerido por las interrogaciones que preceden y por la A mayúscula, introducida por errata desde las ediciones más antiguas. Así lo confirmaría el proceder de Lorenzo Franciosini quien, al reproducir este pasaje en sus *Rodomontadas españolas*, Venecia, 1627, transcribe, como si se tratase de un nombre geográfico, *Almazen* en el texto español y en el francés, *Almazzene* en el italiano, pero no *Almazán* (E. Mele, "Tra grammatici, maestri di lingua spagnuola e raccoglitori di proverbi spagnuoli in Italia", en *Studi di Filologia Moderna*, VII, 1914, 33).

—el de bravear y el de burlarse de sus bravatas— constituye su modo esencial, muy ajeno al del fanfarrón corriente cuya comicidad, inadvertida para él mismo, requiere un tercero que aprecie la distancia entre sus hechos y sus palabras. Si Centurio insiste en aclarar que su cama de guerrero tiene por almohada su talega de tahir, que ha ejecutado su portentoso desafío en sueños, si bromea sobre su mortífera espada y sobre el altisonante nombre que lleva, es que tiene plena conciencia de su cobardía y ruin calaña, y la distancia entre su realidad y sus baladronadas es la condición que él crea a sabiendas para goce de su fantasía. Los cumplidos amorosos de matiz caballeresco-sentimental, así como los fieros y jactancias, son deliberado juego de ingenio en que el complejo personaje afirma su superioridad sobre las crédulas Elicia y Areúsa, mofándose de ellas y de sí mismo. La complejidad de esta creación es verdaderamente cervantina, no en el sentido de los bravos del *Teatro* y de las *Novelas ejemplares*, abocetados vigorosa pero esquemáticamente, sino en el de Don Quijote. Porque Centurio no es de ningún modo un figurón: su original ambivalencia psicológica, que nada tiene de tipificación caricaturesca, es la prueba más relevante de la atención revolucionaria que la *Tragicomedia* presta al mundo social y moralmente bajo.⁵

⁵ S. Gilman, *The art of "La Celestina"*, págs. 202 y sig., sostiene que en los actos interpolados las mozas y sobre todo Centurio son figuras típicas. Sus razones son: 1) "la semejanza con la marcha habitual de los hechos en la comedia romana, mucho mayor que en el acto I o en los quince restantes de la *Comedia*"; 2) la tipificación de ambos personajes en los argumentos de los actos XVII y XVIII, argumentos escritos por Rojas, según Gilman ("Elicia, careciendo de la castimonia de Penélope..." "E como sea natural a éstos no hazer lo que prometen, escúsase [Centurio]..."); 3) el diálogo en que, a diferencia del de la *Comedia*, los personajes, así definidos, se desentienden de sus interlocutores para dirigirse al público: por ejemplo, la mochacha no pregunta: "Pues ¿qué hizo el espada por que ganó tu abuelo esse nombre?" porque desee saberlo, sino para provocar la réplica jocosa. Ahora bien: 1) ya se ha visto que la Areúsa del *Tractado de Centurio* no corresponde a ningún tipo de meretriz de la comedia romana y que, en particular, la escena entre ella, Elicia y Sosia no tiene el menor antecedente en las obras de Plauto y Terencio. Para el supuesto origen romano de Centurio, no menos quimérico, véanse a continuación sus *Antecedentes*. 2) ¿No exagera Gilman el alcance de la tipificación de la cortesana y el fanfarrón en los argumentos de los actos XVII y XVIII? Nótese que idéntica tipificación ofrece el argumento del acto XIX a propósito de la muerte de Calisto ("porque los tales este don resciben por galardón") y el del acto II a propósito de su impaciencia ("al qual, como quien en alguna esperança puesto está, todo aguijar le parece tardança"). Este último caso es especialmente significativo pues, por una parte, Gilman sostiene (y parece estar en lo cierto) que los argumentos de la *Comedia* no son obra de Rojas (págs. 212 y sigs.), y por la otra observa que "reducen primero un elenco de personajes tridimensionales, vivientes, hondamente humanos, a terceras personas morales y luego los lanzan a la acción incesante" (pág. 213), o sea que el autor de los argumentos de la *Comedia* procedió exactamente como el del *Tractado de Centurio*. Además, muchos pasajes de la *Comedia* que Gilman no ha tomado en cuenta subsumen a un individuo dado dentro de su especie: Celestina a Calisto el rompenecios en la categoría "destos señores deste tiempo" (I, 101), a Calisto el enamorado en la de "estos nouicios" o en la de los amantes embebecidos (III, 128; IX, 38), a la brava Melibea en la de las enamoradas primerizas (III, 137 y sig.) o en la de las "escondidas donzellas" (VI, 208), a la tímida Areúsa en la de "essas" que se perjudican por su fidelidad (VII, 252), y Areúsa inscribe a Lucrecia en la clase de "estas que sirven a señoras" (IX, 42), etc. La presencia de estas frases tipificadoras en el texto del acto I y de los actos de Rojas, en los argumentos que al parecer no escribió y en los que quizá

ANTECEDENTES

COMEDIA ROMANA

Aun los jueces más adversos a *La Celestina* interpolada, y particularmente a la relación de argumento entre el texto primitivo y las interpolaciones, han reconocido el mérito artístico del personaje de Centurio. Lo extraño es que se lo ha aducido unánimemente como muestra palmaria del influjo latino en la *Tragicomedia*: los críticos más cautos le definen como “el soldado fanfarrón injerto en rufián” y los más arrojados le identifican lisa y llanamente con el *miles gloriosus*.⁶ Ahora bien: por completo que sea el acuerdo en cuanto a esta filia-

escribió, apunta a una calidad mucho más general de esa supuesta tipificación, a una actitud racionalista que aspira a explicar el verdadero ser de cada individuo asignándolo a su especie, actitud que no es en manera alguna privativa de los argumentos del *Tractado de Centurio* y de la cual, por consiguiente, es aventurado inferir para éste la mayor tipificación de las cortesanas y del bravo. 3) el diálogo citado muestra en la reacción mutua de los interlocutores su individualización perfecta de los personajes, y de ningún modo implica el punto de vista del público ajeno a la obra: Elicia (Areúsa en la *Comedia*) es la moza apocada y dócil que cree en la alcurnia y coraje de Centurio como ha creído en el amor y desinterés de Celestina (VII, 251 y sigs.), y teme escandalizar la ciudad con el asesinato de Calisto como ha temido escandalizar el vecindario con los amores de Pármeno (VII, 252); es, asimismo, la imaginativa pronta a seguir a Centurio en sus digresiones, como ha estado pronta a detenerse en digresiones oratorias a la mesa de Celestina (IX, 42 y sigs.), y sentimentales en plática con su prima (XV, 148 y sig.), mientras ésta no está para “hazañas viejas”, como no ha estado para reflexiones de orden general en el acto IX ni para plantos elegíacos en el XV. Y Centurio, aquí como en los casos arriba examinados, se complace en crear de sí mismo una imagen sublime y en anticiparse a ponerla en ridículo. Al contrario: el diálogo traído por los cabellos para provocar el chiste dirigido al público y no al interlocutor no es éste, sino el del acto VII, 241 y sig., de la *Comedia* (acerca del castigo de Virgilio, la justicia ordinaria y la eclesiástica) donde, sin asidero en la situación ni en los caracteres, Rojas aparta la máscara celestinesca para lanzar al público su amargura personal.

⁶ Según Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, pág. L, el *miles gloriosus* del teatro latino “al pasar a las imitaciones adquiere algunos de los caracteres del leno... Tal es el rufián Centurio... El abolengo de estos *militēs*, que en los siglos XVI y XVII inundan nuestra escena y la italiana, se remonta a aquellos otros figurones que en el repertorio de Plauto llevan los retumbantes nombres de *Therapontigono [sic]* (en el *Curculio*), de *Pyrgopolinices* (en el *Miles gloriosus*), de *Strasophanes [sic]* (en el *Truculentus*). Todos ellos tienen por nota característica la fanfarronada: todos se jactan sin cesar de sus imaginarias proezas; todo el mundo se burla de ellos y de sus ridículos amoríos; son víctimas de los parásitos y de las ramerás”. Es indicio del atropello con que escribía don Marcelino el que estas últimas características no le hubiesen hecho dudar del tal abolengo, ya que en *La Celestina* Centurio vive a expensas de una de las ramerás, se burla de las dos y hasta explota a sus cofrades. Páginas atrás (XLVII), supone Menéndez Pelayo que “probablemente la idea de llamar *Centurio* a un rufián ha sido sugerida por la misma comedia ([*Eunuchus*], v. 775), en que se pregunta por un *centuriōn* llamado Sanga: *Vbi Centurio est Sanga, manipulus furum?*” La probabilidad no es grande, ya que la palabra en cuestión debía de ser familiar por hallarse en los Evangelios (San Mateo, XXVII, 54 = Lucas, XXIII, 47 = San Marcos, XV, 39), y sin duda la habían divulgado las representaciones de la Pasión (cf. Berceo, *Duelo de la Virgen*, c. 119a; Juan Ruiz, 1057g; Villasandino, *Cancionero de Baena*, núm. 115, 2c; fray Lope del Monte, *ibidem*, núm. 117, 5h; en los cuatro pasajes “Centurio” está tratado

ción romana de Centurio, preciso es confesar que no resiste al análisis. Para empezar, no hay ejemplo alguno de tal injerto en la comedia romana. Más todavía: en dicha comedia, el *leno* y el *miles gloriosus* pertenecen a categorías

como nombre propio, y Enrique de Villena, *Obras*, fol. 3, citado en el *Diccionario histórico*, s. v., creyó necesario aclarar: "Este centurión non es sobrenombre, mas nombre de dignidad"). Es lo bueno que el mismo Menéndez Pelayo, *Orígenes...*, t. 2, pág. LXXXVI, había escrito: "No puede confundirse con el rufián, reñidor de fingidas pendencias y valiente de embeleco, el soldado fanfarrón, el *miles gloriosus...*". La génesis bosquejada en los *Orígenes...*, t. 3, pág. L, no toma en cuenta el texto de *La Celestina* ni las circunstancias políticas y culturales de su época, y se basa en un confuso recuerdo del teatro romano y de las imitaciones de *La Celestina*. Centurio, rufián y bravo profesional, nace como criatura literaria en los actos XV y XVIII de la *Tragicomedia* e influye primariamente en la creación del capitán fanfarrón del teatro italiano, al que secundariamente contribuyó más tarde el recuerdo del *miles gloriosus* de Plauto y Terencio: cf. "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento", en *Romance Philology*, XI (1957-58), 268-291, y agréguese el testimonio de Richard Hakluyt, *Discourse of Western planting*, Londres, 1584, cap. XI (*The original writings and correspondence of the two Richard Hakluyts*, ed. E. G. R. Taylor, Londres, 1935, t. 2, pág. 264), según el cual los italianos, para desahogar su resentimiento por el dominio español, *in all their playes and commodies bringe in the spanishe souldier as a ravisher of virgins and wives, and as the boastinge Thraso and miles gloriosus*; el recelo a la hegemonía española explica asimismo la difusión de esta caricatura en el teatro francés e inglés de los siglos xvi y xvii. J. P. Wickersham Crawford, "The braggart soldier and the rufián in the Spanish drama of the sixteenth century", en *Romantic Review*, II (1911), 186-208, oscila entre lo que dicen los críticos y lo que dicen los textos. Refiriéndose al soldado fanfarrón en el teatro español del siglo xvi, afirma que está tomado de la realidad y que es anterior al influjo italiano (pág. 189), cita el juicio de Foulché-Delbosc sobre Centurio como prototipo de dicho personaje (pág. 199), y los casos que enumera no muestran eco de Plauto y Terencio sino de *La Celestina*, lo que el mismo Crawford reconoce una vez (pág. 196): no obstante, admite repetidamente el influjo latino y el italiano (págs. 191 y 199). Al estudiar el rufián fanfarrón de *La Celestina* y sus derivados, y aunque sus observaciones no son exhaustivas ni del todo exactas, registra algunas obvias diferencias con el *miles gloriosus* de Plauto y Terencio (págs. 199 y sig.), pero no puede independizarse de la opinión corriente: por ejemplo, ve una reminiscencia de Terencio en el nombre del protagonista del *Auto de Traso* (pág. 201) sin recordar que el personaje está tomado de *La Celestina*, XVIII, 185, y estampa en sus conclusiones (pág. 208): "Centurio es a la vez un soldado fanfarrón y un rufián". Cejador, t. 2 de su ed., págs. 142 y sig., deriva de Menéndez Pelayo, como prueba la transcripción igualmente defectuosa del v. 776 del *Eunuchus* y los estropeados nombres propios pero, si Menéndez Pelayo leyó precipitadamente a Plauto y Terencio, Cejador leyó precipitadamente los *Orígenes...*, t. 3, págs. XLVII y sigs., pues agrega de suyo varios errores (*Centurio Sanga* es *miles gloriosus*; los *lenones* de Plauto y Terencio fueron modelos de Centurio) y datos eruditos tan impertinentes como equivocados. Castro Guisasaola, págs. 90 y sig., a quien pertenecen las palabras citadas en el texto, rectifica algún error de Cejador y se adhiere por completo a la opinión de Menéndez Pelayo (que respeta hasta reproducir, pág. 82, con la misma omisión el citado verso del *Eunuchus*), salvo preferir el influjo del terenciano Trasón al del plautino Pirgopolinices. No es fácil desentrañar el sentir de Bonilla, *Las Bacantes*, pág. 101, pues si por una parte define claramente a Centurio como "tipo rufianesco" con "dilatada descendencia en el teatro del siglo xvi", por la otra afirma que el abolengo del fanfarrón "está, sin disputa, en el *Miles gloriosus* de Plauto, y tuvo igualmente larga sucesión... en el teatro español del siglo xvi". Semejante abolengo es falso aun reducido a los soldados fanfarrones de la comedia italiana y española, pues en primer lugar derivan de Centurio, y sólo accesorariamente de Plauto y Terencio, y falsísimo si se aplica a la fanfarronería de Centurio. Por último, distingue Bonilla un tercer "tipo matonesco, que nace mucho después, y es completamente distinto, como originado por la degeneración del ideal caballeresco", sin dar ejemplo concreto ni punto de partida literario de tal tipo. R. L.

opuestas: aquél, astuto y ávido de dinero; éste, rico y necio, explotado por propios y ajenos, y contrapuesto al rival pobre que, gracias a los buenos oficios del *seruus fallax*, gana al fin la partida.

El soldado fanfarrón de la comedia romana, cualquiera sea la calidad de la caricatura, es un soldado de veras: Pírgopolinices está y Trasón ha estado al servicio de un rey (*Miles gloriosus*, vs. 75 y sigs., 948 y sigs.; *Eunuchus*, 397 y sigs.); Centurio ni es ni ha sido soldado: el argumento del acto XVI le designa como “un rufián”; las armas en su posesión (XV, 142: “espada e broquel”; XVIII, 179: “malla”) son las mismas que gastan Calisto y los mozos (XII, 83, 95, 103); su oficio es defender a la pérdida que le mantiene (XVIII, 179) y

Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, Nueva York, 1944, págs. 104 y sig., 113-115, adopta el dictamen de Menéndez Pelayo en cuanto al origen del nombre de Centurio (copiando con la consabida falta el consabido verso del *Eunuchus*), y el de Bonilla en cuanto al origen del personaje, que ilustra con ejemplos del todo contraproducentes. Así, para probar que “la entrada de Centurio inspira pavor” cita sus palabras (XVIII, 179): “Mándame tú matar con diez hombres” [sic]. Pero Centurio no entra en escena aquí, sino en la reyerta del acto XV, 142 y sigs., en que su amiga vocifera mientras él trata de aplacarla a fuerza de mansedumbre: cabalmente, el contraste entre esta entrada humillante y la del *Miles gloriosus* plautino, que hace pulir sus resplandecientes armas y rememora sus hazañas estupendas, patentiza la diferencia entre los dos fanfarrones. Para probar que la jactancia de Centurio acaba por hacerse fastidiosa transcribe la descripción de la cama (XVIII, 179 y sig.) cuyo final, como se ha visto, desmiente humorísticamente tal jactancia. Bohigas, ed. citada, pág. XXXII, afirma: “En el nuevo carácter que aparece en escena, el de Centurio, el modelo clásico del fanfarrón —allí el soldado y aquí el rufián—, es mucho más visible que en los tipos de la primitiva *Celestina*”: o sea, aun percibiendo la básica diferencia de oficio entre Centurio y el fanfarrón clásico, Bohigas no sólo se allega a la opinión corriente sobre el origen romano del personaje, sino sostiene que es éste el más adecuado al teatro romano, aunque sin ofrecer justificación alguna para tal aserto. Samonà, *Aspetti del retoricismo nella “Celestina”*, pág. 170, reduce indebidamente la deuda de la *Tragicomedia* para con Plauto y Terencio en cuanto a la técnica dramática, pero sólo atenúa con un “quizá” la presunta deuda en cuanto al rufián fanfarrón. D. C. Boughner, *The braggart in Renaissance comedy*, Minneapolis, 1954, 179 y sigs., consigna los escrúpulos de Crawford sobre el origen romano de Centurio, pero de hecho se atiene a Grismer, cuya tesis corrobora con el peregrino argumento de que *La Celestina* se parece en un todo a “esas comedias italianas que más completamente aclimatan el opulento mercenario romano a la vida incierta del Renacimiento” (pág. 180). Como esas comedias son posteriores a *La Celestina*, la consecuencia obvia —a la que en términos generales llegó Foulché-Delbosc, “Observations sur la *Célestine*”, en *Revue Hispanique*, VII (1900), 56, y en detalle P. Mazzei, “Per la fortuna di due opere spagnole in Italia”, en *Revista de Filología Española*, IX (1922), 384-386— es que sus autores tuvieron muy en cuenta la *Tragicomedia* al delinear a los capitanes de sus días, sin desmedro de recurrir a Plauto y Terencio para algún toque secundario. Pero Boughner apenas se resigna a invertir la relación acostumbrada entre Italia y España; se empeña en acentuar el parecido con Pírgopolinices y Trasón, calificando a Centurio de soldado y de enamorado (págs. 181 y sig.), y acaba su capítulo sobre el fanfarrón en España con una referencia al *miles gloriosus* como su punto de partida. Gilman, *The art of “La Celestina”*, pág. 202, concuerda con Bohigas en hallar más marcado el influjo del teatro romano en el *Tratado de Centurio* que en la *Comedia* y en identificar a Centurio con el tipo del fanfarrón clásico, “reencarnación de un *miles gloriosus*”, prescindiendo también del cotejo minucioso. Pues, a decir verdad, es Crawford el único crítico que examinó con algún detenimiento la relación entre Centurio y el *miles gloriosus*, el único también en mostrar vacilación en cuanto al origen romano del bravo; el resto de los críticos se ha pronunciado en forma tanto más terminante cuanto más somero es su estudio.

profesar en la miserable cofradía de los matones de alquiler (XVIII, 181 y sigs., 185 y sig.) y en otra aún menos edificante (XV, 144; XVIII, 182). El soldado, particularmente en las *Bacchides*, en el *Miles gloriosus*, *Truculentus* y *Eunuchus*, es rico y sustenta parásitos y cortesanas; Centurio alardea de su pobreza y vive a expensas de su enamorada (XV, 142 y sig.; XVIII, 179 y sig.): la diferencia es básica, ya que a su sola riqueza debe el odiado *miles* sus ventajas sobre el rival, mientras la pobreza de Centurio destaca el hecho de que subyuga a la cortesana exclusivamente por su personalidad, y hasta contra el interés de ella. El soldado se cubre de vistosos atavíos y armas resplandecientes (*Curculio*, vs. 629 y sigs.; *Epidicus*, 436; *Miles gloriosus*, 1 y sigs., 923 y sig.); Centurio hace ostentación de su ruinoso ajuar y su capa hecha jirones. El soldado se cree hermoso y así se lo aseguran parásitos y burladores (*Miles gloriosus*, vs. 10, 57 y sigs., 777, 959, 998, 1021, 1037 y sigs., 1086 y sig.), mientras Centurio oye de labios de su amiga un retrato nada halagüeño (XV, 143 y sig.; cf. XVII, 175; XVIII, 178). El soldado aparece en papel de enamorado, y Pírgopolinices, el del *Miles gloriosus*, peca de mujeriego (vs. 90, 775 y sig.; 957 y sigs., 988 y sig., 1006 y sig., 1106 y sig., 1131); en la *Tragicomedia*, la moza es la víctima del amor y no Centurio, como aquélla le enrostra con despecho (XVIII, 178). El *Miles gloriosus* se cree seductor e irresistible (vs. 91, 778, 999, 1040 y sigs., 1076 y sigs., 1223 y sigs., 1391), y Trasón tampoco duda de su don de simpatía (*Eunuchus*, 396 y sig., 1092); Centurio, al contrario, se divierte en presentarse, conforme a la tradición medieval, como amador postrado a los pies de su dama. Las caricaturas más detalladas dan explícitamente la bobería como la nota inherente del fanfarrón (*Miles gloriosus*, vs. 1024, 1044 y sig.) que, por añadidura, se cree ingenioso (*Eunuchus*, 409 y sigs., 1079); Centurio no tiene nada de bobo, ingenuo o engreído, antes bien él embauca a Elicia y Areúsa, de quienes ríe para su colete (XVIII, 184).

Ni aun en los dos rasgos comunes —cobardía y jactancia— se parecen los fanfarrones del teatro romano al de la *Tragicomedia*. Aquéllos expían con humillaciones y dineros su falta de valor, patente a los demás personajes (*Miles gloriosus*, vs. 1396 y sigs.; *Eunuchus*, 781 y sigs., 1055); Centurio, gracias a su agudeza, engaña a las dos cortesanas y, por lo visto, también a sus colegas Traso el Cojo y sus dos compañeros (XVIII, 185; XIX, 198), y sale del trance sin riesgo y más airoso que nunca, pues el azar, que da muerte a Calisto, colabora a su favor. La jactancia peculiar del *miles* consiste en relatar puntualmente hazañas fantaseadas (*Curculio*, vs. 442 y sigs.; *Miles gloriosus*, 13 y sigs.; *Pœnulus*, 470 y sigs.), aunque no siempre imaginarias, ya que Trasón exhibe sus cicatrices (*Eunuchus*, v. 482). El prurito del relato es tan consabido que, cuando el soldado del *Epidicus* se encuentra con que su interlocutor también ha sido soldado y también quiere referirle sus hechos de armas, observa desconsolado que lo que busca es oyente para sus propias hazañas y no narrador de las ajenas (vs. 453 y sig.). Así y todo, los soldados no son muy verbosos —de hecho, Pírgopolinices y Trasón, los más importantes, son más cortos de palabras que los parásitos y esclavos que les envuelven en sus marañas—, carecen del tono jocosamente retórico que destaca las réplicas de Centurio en el diálogo con Elicia y Areúsa, y en ningún momento pronuncian juramentos gro-

tescos o disparatados. Otros alardes del *miles* son la riqueza, la privanza con el rey, la fortuna en amores. La foja de servicios de Centurio es una muy vagera ristra de interrogaciones retóricas (XVIII, 182), y sus proezas o pertenecen al futuro o han acontecido en sueños (XVIII, 180). Sus bravatas traen a la *Tragicomedia* aspectos de la mala vida coetánea, riñas del hampa, armas de la época, jerga de espadachín mercenario y se coloran, para mayor irrisión, de servicio amoroso a la señora de sus pensamientos (XVIII, 184), lo que refleja el auge popular de la literatura caballeresca y sentimental, y nada tiene que ver con Plauto ni con Terencio.

No hay la menor afinidad entre Centurio y el *leno* de la comedia romana. Dicho personaje es muy importante en la comedia de Plauto, al punto de que toda la intriga del *Pseudolus* consiste exclusivamente en estafarle, lo que le eleva a la jerarquía de antagonista. Por lo general, aparece en las tablas lleno de soberbia, hasta que acaba engañado y perdidoso por alguna burda estratagemata: *leno perit*, proclama el último verso del *Persa* (cf. *Pænulus*, 1369). Insolente y confiado en sí mismo (*Pseudolus*, 133 y sigs., 192 y sigs., 201 y sigs., 243 y sigs.), no se amilana por amenazas (*Curculio*, 577 y sigs.) ni por injurias, que paga en la misma moneda (*Persa*, 406 y sigs.), pero su arrogancia se desmorona al verse burlado, y a pique de recibir castigo (*Curculio*, 694 y sigs.; *Persa*, 740 y sigs., 846 y sig.; *Pænulus*, 1338 y sigs.; *Adelphæ*, 155 y sigs.), y se muestra entonces quejumbroso y rastrero (*Persa*, 777 y sigs.; *Pænulus*, 1387 y sigs.; *Rudens*, 1281 y sigs.; *Adelphæ*, 196 y sigs.). Centurio es desde el comienzo todo mansedumbre, ya que no se enfrenta con enamorados penden-cieros y con intrigantes ansiosos de estafarle sino con la meretriz que le mantiene. Y, en su breve actuación, Centurio sale triunfante, pues recobra la gracia de la moza, encandilándola con la promesa de venganza y cargando sobre un colega la ejecución de la promesa, que el azar se encarga de cumplir. El *leno* alardea cínicamente de las maldades anejas a su oficio, admite ufano los insultos que por tal motivo se le enderezan (*Curculio*, vs. 505; *Persa*, 479; *Pseudolus*, 360 y sigs., 975 y sigs., 1081 y sigs.; *Adelphæ*, 189 y sig.; *Phormio*, 528 y sigs.) y festeja con equivoquillos sus propias fechorías (*Pænulus*, 1349 y sig.; *Pseudolus*, 325 y sigs.; *Rudens*, 862): al contrario, Centurio finge enorgullecerse de su profesión y en sola una oportunidad descubre el velo, con guiño bufonesco, sobre cierto aspecto poco honroso de su oficio hereditario (XVIII, 182). Frente a la falacia artística de los comediógrafos romanos, que pintan al *leno* encenagado en sus prácticas pero conservando intacta su escala de valores morales, Centurio es una creación mucho más honda y madura: en ningún momento despliega tal cinismo abstracto, excusa muy humanamente sus flaquezas y, apoyado en su buen humor y en su fantasía, se arroga el sentido de la honra —que otros personajes mantienen con ingenua sinceridad— y, sobre todo, se muestra superior a las dos mujercillas, a quienes se divierte en tratar como señoras.

La codicia es el móvil confesado del *leno* (*Persa*, vs. 470 y sigs.; *Pænulus*, 660 y sigs.; *Pseudolus*, 264 y sigs., 306 y sigs., 371 y sigs.; *Rudens*, 726 y sig.; *Adelphæ*, 526); por ella no respeta dioses ni agüeros (*Pænulus*, 449 y sigs., 746 y sigs.; *Rudens*, 641 y sigs., 727, 761, 783 y sig.), pues es su única deidad (*Curculio*, 530 y sigs.; *Persa*, 470 y sigs., y sobre todo *Pseudolus*, 265 y sigs., 291 y

sigs.) y, cegado por ella, suele caer en la trampa que le priva de todo su lucro (*Persa*, 494 y sigs.; *Pænulus*, 660 y sigs.; *Pseudolus*, 1124 y sigs.; *Rudens*, 56, 540 y sigs.). Aquí la divergencia es diametral: harto evidente es que Centurio tiene más afición a perder dinero que a ganarlo, y quizá sea el rasgo más castellano de su fisonomía su despreocupación por el dinero, su alegre indigencia, que sólo lamenta cuando le priva de un gesto cortés (XVIII, 180).

Por afán de medra, el *leno* ejerce asiduamente el perjurio (*Curculio*, vs. 265 y sigs., 458 y sig., 494 y sigs., 705 y sig.; *Pseudolus*, 346 y sigs., 1056 y sigs.; *Rudens*, 1374 y sigs.; *Phormio*, 526). En la comedia romana el rasgo es tan privativo de ese personaje como la fanfarronería lo es del soldado y la malignidad de la meretriz, ya que para subrayar lo excepcional del asunto de los *Captiui*, Plauto declara (vs. 57 y sig.):

*Hic neque periurus leno est neque meretrix mala
neque miles gloriosus.*

No hay huella de tal deliberada impiedad ni de tal perjurio interesado en Centurio; no sólo no se los reprocha su amiga, sino que le vemos apoyarse en las frases y usos piadosos corrientes y decorar desmesuradas bravatas con fórmulas devotas, tan absurdas como sonoras, donde asoma la sátira de las costumbres contemporáneas. El *leno* es cruel con su degradado rebaño: recuérdese el *Persa*, 731 (*Transcidi loris omnis adueniens domi*) y sobre todo la larguísima escena del *Pseudolus*, 133 y sigs., en que el *leno* Balión distribuye órdenes y reprimendas látigo en mano, y se dirige a sus pupilas con precisos mandatos y amenazas individuales (cf. también 767 y sigs.); en el *Rudens*, 389 y sigs., se destaca la maldad del *leno* Labrax, que ha despojado a una doncella de las joyas que permitirían la anagnórisis, y ante quien tiemblan sus víctimas (422 y sigs.). A pesar de su mortífero oficio, o para subrayar de intento su paradoja, la crueldad es enteramente ajena a Centurio, quien afirma el dominio sobre su enamorada sin golpes ni amenazas, con el expediente intelectual de sus magníficas mentiras. Por último, el *leno* no aparece nunca en relación amorosa con sus pupilas, mientras la *Tragicomedia* insiste en el amor y celos de la meretriz por el holgazán que vive a su costa y que asume por regocijo la actitud de enamorado sumiso a los rigores de su dama.

Así, pues, Centurio nada tiene en común con el *leno* de la comedia romana y, a la inversa, sus características (fealdad, miseria, holgazanería, afición al juego, fieros y aire galante) son radicalmente ajenas a su supuesto prototipo: parecería que lo único que pudo inducir a suponer parentesco entre ambos fue el uso equívoco del término "rufián", empleado ambiguamente como traducción de *leno* y como caracterización del bravo en las interpolaciones. Con el *miles gloriosus*, Centurio tiene en común no más que la cobardía y la fanfarronería, encaradas ambas de muy diversa manera, y no hay en sus palabras una sola reminiscencia verbal de la comedia romana. En rigor, el original de Centurio no se halla en la literatura latina sino en la realidad española de los tiempos de su autor, de acuerdo con el creciente desvío de la tradición erudita para retratar al mundo bajo, desvío por el que la *Tragicomedia* difiere de la *Comedia* (cf.

CENTURIO

Introducción, pág. 20). La entusiástica acogida dispensada al nuevo personaje sin duda se debe, en parte, a que los lectores reconocían en él un tipo real de la sociedad contemporánea.

ANTECEDENTES MÁS TARDÍOS

Que yo sepa, la figura del *leno* no pasó de la comedia de Plauto y Terencio a la comedia elegíaca ni humanística. Apenas fue más afortunada la del soldado fanfarrón. Nada tiene que ver con ella el héroe de la comedia elegíaca titulada *Miles gloriosus* (*La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, t. I, págs. 179 y sigs.), cuyo protagonista no es soldado sino caballero, conforme a la acepción medieval de *miles*, corroborada en este mismo texto, vs. 2 y 3, que emplea indistintamente los términos *miles* o *eques*. No es tampoco *gloriosus* porque la fanfarronería sea inveterada en su carácter, sino porque, como Falstaff en *Las alegres comadres de Windsor*, por tres veces narra puntualmente sus éxitos amorosos al marido de su dama. En *Baucis et Traso*, éste último hereda del fanfarrón del *Eunuchus* más bien que la fanfarronería, el nombre, necedad y lascivia y, como todos los *milites gloriosi* del teatro antiguo, es presa fácil de su contrincante, la tercera Baucis, con quien acaba por colaborar el esclavo infiel del mismo Trasón.

A propósito de la alcahueta y de las mochachas, queda mencionado el *ribaut* brutal y vicioso del *Roman de la Rose*, vs. 14.471 y sigs., único amor de la cortesana, a quien maltrata y despilfarra su malhabida ganancia. Probablemente, los contactos de situación —por ejemplo, el que Centurio, como el *ribaut*, sea tahir incorregible— se deban más a la comunidad de circunstancias sociales, reflejadas tanto en el poema francés como en la *Tragicomedia* castellana, que a filiación libresca. Si la áspera silueta del *ribaut* sirvió de pauta para recortar de la realidad española la figura de Centurio, no impuso por cierto sus tintas sombrías, pues el "interpolador" concibió a su criatura, así como a las cortesanas, en tono de comedia actual, sin la melancólica proyección en el pasado que ahonda el patetismo de la historia de la *Vieille* en el *Roman*.

Ni el *leno* ni el *miles gloriosus* figuran en la obra de los dos Arciprestes, aunque no dejan de asomar en su vívida galería de tipos coetáneos. Para ilustrar juntos el pecado de la vanagloria y de la ira, Juan Ruiz inserta directamente estas palabras, que no desdirían en boca de Centurio (*Libro de buen amor*, c. 307b):

"vos ved que yo soy fulano, de los garçones garçón".

Y si se observa que los dos pecados referidos son para el poeta consecuencia del amor, puede presumirse que su "fulano" es ya el fanfarrón pendenciero y mujeriego, materia prima de la sutil reelaboración de la *Tragicomedia*. En el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, la semblanza del que por amores incurre en pecado de ira remata con esta ristra de juramentos (I, 35, ed. Simpson, pág. 99):

toma yra tanta que cuyda rrebrantar, diziendo, diziendo: “¡Reniego, descreo, para el cuerpo e para el santo! ¡Noramala me conosció! Quando le do, ándame alegre; quando nol do, el rostro tuerce”.

La coincidencia con Centurio estriba en la común atención de Talavera y del “interpolador” al comportamiento del vulgo; la situación es distinta, ya que en el *Corbacho* el amante no jura para ganar crédito ante la mujer, sino despechado al comprobar su venalidad; y muy distinta es la manera artística, pues Talavera se limita a ofrecer en blanco, por así decirlo, la fórmula de los juramentos (“reniego [de . . .], descreo [de . . .], para el cuerpo [de . . .] e para el santo [. . .]”), mientras el “interpolador” los registra cabales y concretos. En otro pasaje, la amiga reprocha al amigo las deudas de juego que paga de su peculio y, en su amargura, considera el peldaño social que le queda por bajar y que la colocará en la posición de Centurio y sus mujeres (*Corbacho*, II, 2, págs. 133 y sig.):

que non he ganado el dinero quando me lo aués arrebatado, diziendo que deuéis y que jugastes, y como vn rrufián amenazando vuestro sonbrero . . . ; donde me he yo enpeñado y envergonçado muchas vezes por vos, buscando para pagar vuestras debdas e baratos. Ya non lo puedo bastar, y ¿dónde lo tengo de aver, amigo, ya? . . . Non queda ya synon que me ponga a la vergüença con aquellas del público.

A través de la queja de la amiga se vislumbra al rufián brutal que fuerza a la mujer a entregarle su ganancia, situación que las imitaciones de *La Celestina* acogen, pero que *La Celestina* misma desechó a favor de su original concepción humorística de Centurio. Por último, brinda el *Corbacho* la mujer ofendida, que con sus manejos y lagrimillas empuja al colérico a tomar venganza de sus supuestos agravios (III, 8, págs. 222 y sig.):

¿Parésevos esto byen, que Fulana o Fulano me ha desonrrado en plaça . . . ? ¡Ay de mí, cuytadal! ¡Agora so difamada y desonrrada! Y, ¿de quién? ¡De vna p . . . vellaca, suela de mi çapata, o de vn vellaco vil, suela de mi chapín! . . .

Quizá el “interpolador” tuviera presente esta graciosa página (XVIII, 178: “¿Paréscete, hermana . . . , que es cosa justa . . . ?” y 180: “quando alguno tocare en su chapín”); como quiera que sea, también es ésta una situación que las imitaciones de la *Tragicomedia* reproducen, mientras la *Tragicomedia* misma la planteó en términos opuestos: a consecuencia de la irónica concepción de Centurio, que nada tiene de colérico, el bravo no toma en serio la afrenta de su amiga, la abruma con promesas y baladronadas y, por supuesto, se guarda muy bien de aventurar el pellejo. En los tres casos, frente a la representación directa y típica del *Corbacho*, el *Tractado de Centurio* evidencia una reelaboración de la realidad que parecería guiada por su percepción de la variedad individual dentro del tipo.

Por supuesto, no hay huella de rufián ni de fanfarrón en la novela caballeresca ni en la sentimental. No obstante, quizá haya un intencionado eco de la *Historia de duobus amantibus* en la respuesta de Centurio cuando recibe orden expresa de que sus palos a Calisto no han de ser mortales (XVIII, 183):

CENTURIO

Juro por el cuerpo sancto de la letanía, no es más en mi brazo derecho dar palos sin matar, que en el sol dexar de dar bueltas al cielo.

La comparación suena a parodia del juramento de Eurialo en la carta que da por tierra con la fingida resistencia de Lucrecia:

Tam possem ego te non amare quam suum relinquere Phæbus cursum.

En este empleo del adínaton para apoyar el juramento amoroso Eneas Silvio remeda una usanza trivial de la poesía latina. Para recalcar la fantasía verbal de Centurio, parecería que el “interpolador” acomodó en grotesco maridaje la disparatada devoción vulgar con el tropo a la antigua, inserto en la taracea estilística de la difundida novelita.

IMITACIONES

La extraordinaria fortuna de Centurio es prueba fehaciente de que en el público de *La Celestina* la novedad de acoger en la literatura tipos como la alcahueta, las ramera y el rufián hizo mucho más mella que la creación artística de cada personaje o su enlace con la estructura total de la obra.

CONTAMINACIÓN

En el alborozo de incorporar a sus escritos una figura tan poco libresca como la de Centurio, los imitadores ensanchan su actuación y le ligan al núcleo de la comedia, acumulando sobre él papeles que le son enteramente ajenos en el original. A la zaga de la *Comedia Thebayda*, el bravo aparece siempre (salvo en la *Tragedia Policiana*) incorporado a la servidumbre del galán, en contacto directo con él y en especial asociación con la tercera, a la que a veces secunda. Él es quien aconseja llamarla (*Comedia Thebayda*, págs. 52 y sig.) o quien la introduce (*Comedia Florinea*, págs. 166a, 190a, 193a, 206a, 208b; *Comedia Selvagia*, 113 y sigs.), mientras en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ha de ser propiciado como guarda de la tercera (págs. 38 y 52), y en la *Segunda Celestina* hace llegar a la dama cartas de su amo por medio de la criada a quien enamora para ese fin (págs. 17, 115, 265). El autor de la *Comedia Thebayda* sintió la necesidad de justificar el absurdo de que el noble enamorado tenga a su servicio pájaro de tal ralea (pág. 229) pero, por lo visto, el deseo de ampliar el papel de ese personaje se sobrepuso al decoro artístico, pues en la mayoría de las imitaciones la situación se repite como convención admitida.

A su vez, el bravo hereda rasgos y situaciones que se remontan a *Celestina* y a los criados. Como aquélla, se niega a compartir sus nuevas (*Segunda Celestina*, pág. 118) y, después de haber prometido su ayuda, delibera asustado sobre los riesgos de la empresa (*Segunda Celestina*, págs. 18, 23, 108; *Comedia Florinea*, 206a). Como Sempronio y Pármeno en el acto XII, 95 y sigs., 99 y sigs.,

el bravo acompaña a la serenata o a la cita, tratando de hurtar el cuerpo al peligro y cubriendo luego la fuga con desmesuradas mentiras (*Segunda Celestina*, 38 y sigs.; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 209 y sig.; *Comedia Florinea*, 267a y sig., 275b y sigs., 287b y sigs., 306b y sigs.; *Comedia Selvagia*, 46 y sigs., 277 y sig.): la diferencia está en que, mientras en el original amo y criado se engañan recíprocamente en sus protestas de servicio y recompensa, en las imitaciones el matón no engaña a nadie y sirve de hazmerreír a todos. A la par de los criados —según la malhadada innovación de la *Comedia Thebayda*—, el bravo disputa doctamente de *omni re scibili* y muestra la doctrina que, sin acepción de personas, suelen exhibir todos en las imitaciones (*Comedia Thebayda*, págs. 73, 233, 322; *Segunda Celestina*, 346; *Comedia Florinea*, 162a, 190b) a la vez que la critica en otros (*Comedia Thebayda*, 383; *Comedia Ypólita*, vs. 1901 y sigs.). Otra incoherente innovación de la *Comedia Thebayda* es asignar al rufián lenguaje exquisito (por ejemplo, págs. 50, 58, 71), como a los demás personajes, a la vez que el habla de germanía (págs. 61, 64, 82, 183, 234, 325, 351), en lo cual la siguieron otras imitaciones (*Segunda Celestina*, págs. 28, 175, 265, 270, 436, 445 y sig., 449, 465 y sigs.; *Tragedia Policiana*, 15a, 25a y sig., 28b y sig.; *Comedia Florinea*, 178a, 201b, 214b, 231a, 260a, 228b, 291a; *Comedia Selvagia*, 44, 60). Pero, lo mismo que la erudición o el ornato retórico, la germanía no es elemento caracterizador pues, aparte el bravo, la hablan los criados (*Comedia Thebayda*, págs. 47 y sig., 336, 341; *Tragedia Policiana*, 6a, 11a, 12b; *Comedia Florinea*, 293b, 297b) y las mujeres de baja estofa (*Comedia Thebayda*, 81; *Tragedia Policiana*, 39a; *Comedia Florinea*, 260a; *Comedia Selvagia*, 61). También desde la *Comedia Thebayda* (págs. 45, 104, 113, 400 y sobre todo, 136), el bravo, a competencia con los criados, admira prolijamente el talento artístico del amo⁷ (*Comedia Florinea*, 166b, *Comedia Selvagia*, 137); Feliciano de Silva, en cambio, le erige en juez poco favorable del estilo artificioso de su señor, y campeón de un estilo llano que, por supuesto, agrada a la moza de cántaro, pero provoca las risas más sarcásticas de la dama y la criada discreta (*Segunda Celestina*, págs. 119, 122, 165, 173, 273 y sigs., 320 y sigs.).

CONCEPCIÓN DEL PERSONAJE

Aunque directamente incorporado a la intriga y enriquecido con modalidades de otras figuras, el rufián no presenta en las imitaciones el nítido trazado de Centurio en *La Celestina*. Centurio mantiene su unidad de carácter desde su

⁷ Boughner, *The braggart in Renaissance comedy*, págs. 184 y sig., cree que este último pasaje, en que el bravo sobrepone los versos de su amo a los de Petrarca, es irónico: no hay tal cosa, pues en éste como en todos los pasajes citados, también los criados fieles celebran a porfía el talento literario del amo. Las extravagantes alabanzas, que al lector poco familiarizado con la *Comedia Thebayda* no pueden menos de parecer irónicas, concuerdan con la extravagante erudición y retórica que también ostentan todos los personajes de la disparatada comedia, y no sólo el bravo, según podría inferirse de la caracterización de Boughner. Para otras inexactitudes y malentendidos del mismo estudio, véase "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento".

primera hasta su última palabra en escena. En contraste, el bravo de la *Comedia Thebayda*, fiel y diligente en un pasaje, hace en otros gala de infidelidad y egoísmo (págs. 57, 333 y sigs.) y de todos modos, mucho más que actuar, mantiene largas conversaciones sobre su género de vida, que todavía sus allegados completan desde otros puntos de vista (págs. 139 y sigs., 179, 229), pues la *Thebayda* ha sacrificado la ilusión dramática al deseo de brindar una pintura minuciosa del hampa. El fanfarrón de la *Segunda Celestina* corteja a la criada Quincia para secundar a su amo (pág. 16); luego piensa explotarla (pág. 53), y acaba por desposarse con ella, sinceramente enamorado, felicitándose de su virtuosa reforma (pág. 112); cobarde a lo largo de toda la obra, se duele al final de la hipocresía con que debe disimular su flaqueza, y lamenta no aventurar la vida para ganar fama inmortal (págs. 484 y sigs.).

Si contra su mejor juicio la amiga de Centurio acaba por volver a creer en su valor y promesas, el matón de las imitaciones no logra mantener su ficción: lo más corriente es que los otros criados ríen de sus bravatas y desengañen al amo, y aun sus enamoradas, intimidadas al verse a solas con él, saben que únicamente para ellas tiene manos (*Comedia Thebayda*, págs. 186, 229, 427; *Comedia Ypólita*, vs. 591 y sigs.; *Segunda Celestina*, págs. 11, 28, 34, 39, 81, 123, 125, 349, 354; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 65, 207; *Comedia Florinea*, 167b, 193a, 262b, 264b, 267b; *Comedia Selvagia*, 32, 49, 112, 266, 276 y sigs.). Todas las imitaciones insisten largamente en el filón cómico de la cobardía, y la exhiben en muchos apartes y monólogos (por ejemplo, *Comedia Florinea*, págs. 171a, 178a, 203a y sig., 251b y sigs., 308a; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 61, 170, 207, 209; *Tragedia Policiana*, 6a, 25a, 54a y sig.; *Comedia Selvagia*, 46, 226) y en largos episodios ordenados a ese solo fin (por ejemplo, *Segunda Celestina*, 21 y sigs.; *Comedia Florinea*, 251b y sigs.; 267b y sigs.; *Comedia Selvagia*, 276 y sigs.), sin echar de ver cuánto merman así la talla del personaje. Centurio gana la partida porque, gracias a su ingenio, recobra el crédito ante su moza sin trabajo ni peligro. En las imitaciones, por lo contrario, el rufián suele ser vejado y dominado por amiga y tercera: en la *Comedia Thebayda*, pág. 175, recibe amoscado la noticia de la infidelidad de la amiga de cuyos favores se jacta; en la *Segunda Celestina*, 488 y sigs., cf. también 451 y sigs., va a pedir dinero a la vieja y es burlado por ella; en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 62 y sig., cae en la trampa que le arma la vengativa alcahueta, y acaba ajusticiado por sus crímenes (pág. 281); en la *Tragedia Policiana*, los dos apocados rufianes no logran lo que se proponen ni de sus mozas (págs. 28a y sigs.) ni de la tercera (págs. 45a y sigs. y 50a); en la *Comedia Florinea*, el fanfarrón comparte el amor de la medianera con el paje y el despensero; ella se divierte en humillarle, y se vengá de sus golpes haciéndole castigar por su rival (págs. 201b y 262b y sigs.); en la *Comedia Selvagia*, el bravo se enamora ingenuamente de una de las pupilas de la alcahueta, por la cual deja su capa en prenda, y sobre dar fe a sus remilgos, entrega por ella a la vieja cuanto ha recibido de su amo (págs. 121 y sigs. y 197 y sigs.).

En rigor, el bravo está tan poco individualizado en las imitaciones que en algunas los hay a pares (*Comedia Thebayda*: Galterio y el "Padre"; *Tragedia Policiana*: Palermo y Piçarro; *Comedia Selvagia*: Escalión y Heterino), y en la

Segunda Celestina hay verdadera invasión de tales personajes pues, aparte el bravo principal, Pandulfo, interviene Centurio con sus compinches Traso el Cojo, Tripaenbrazo y Montondoro. También repiten algunas imitaciones, y muy principalmente la *Comedia Thebayda*, págs. 59 y sigs., 64 y sigs., 178 y sigs., 340 y sigs. (cf. *Segunda Celestina*, 445 y sigs.) la falacia artística de la comedia romana: el rufián cataloga objetivamente sus mañas y hasta las condena o excusa, quedando así muy por debajo de la compenetración entre carácter y oficio propia de *La Celestina*.

NOTAS DE CARÁCTER

La irreductible diferencia de carácter entre el bravo de la *Tragicomedia* y los de las imitaciones no quita que éstas hayan repetido, glosado y ampliado incansablemente algunos pintorescos rasgos externos de fácil remedo, las fanfarronadas, por ejemplo. Con una diferencia obvia: las que declama Centurio son de una sabia vaguedad, e imposibles de refutar cabalmente porque no permiten el menor cotejo con hechos reales. Las imitaciones, no satisfechas con tal género de bravatas, incluyen además relatos circunstanciados que insisten en la fecha, lugar y personas, quizá a ejemplo de las jactancias de Sempronio y Pármeno en el acto XII, 96, o bien sucesos que se representan y que el bravo narra después deformándolos con mentiras.⁸ Más cerca del original está la fanfarronada que aparece en la *Comedia Ypólita*, vs. 542, 596 y sigs., 1504 y sigs., y luego en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 67, en la *Comedia Florinea*, 161b, 194b, 227b, y en la *Comedia Selvagia*, 197 y sig.: el bravo se ofrece a llevar por la fuerza de su brazo los amores del amo, descontando que éste rehusará el escándalo de un rapto a mano armada, para zafarse así de peligros inmediatos (cf. otras bravatas de parecida intención en la *Comedia Florinea*, 178a, y *Comedia Selvagia*, 31 y sig.).

Los juramentos de Centurio suscitaron tal eco que el juramento estafario acabó por convertirse en toque infaltable del rufián, aun en obras no muy arrimadas a *La Celestina*.⁹ Pero aquí también son muy significativas

⁸ Bravatas vagas: por ejemplo, *Comedia Thebayda*, págs. 242, 251, 421; *Auto de Traso*, *passim*; *Segunda Celestina*, 11, 130; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 55 y sigs., 59 y sigs., 63 y sig., 195 y sig., 254 y sig. (variante graciosa, peculiar de esta obra, es el deseo del bravo de matarse con Cupido, págs. 167 y sigs., y con Heródoto, Tucídides, Salustio o Tito Livio, pág. 218, a lo que renuncia sólo cuando se le explica que el primero es dios y los últimos "historiadores coronistas"); *Tragedia Policiana*, 14a y sig., 25a; *Comedia Florinea*, 160a, 161a, 183a, 193a, 201b, etc.; *Comedia Selvagia*, 31 y sigs., 265. La bravata en forma de relato circunstanciado es la predilecta de la *Comedia Thebayda*, donde el bravo expone su teoría (pág. 60) y la practica asiduamente (págs. 133, 176, 389, 423); cf. también *Segunda Celestina*, 13; *Tragedia Policiana*, 25a; *Comedia Florinea*, 170b. La bravata como narración embustera de sucesos representados inspira ágiles escenas en la *Segunda Celestina*, 28 y sig., 54 y sig., 123, 267, 467 y sigs., etc. y, a su ejemplo, en la *Comedia Florinea*, 203a y sigs., 276a y sigs., y en la *Comedia Selvagia*, 48 y sigs., 277 y sig.

⁹ Véanse los ejemplos siguientes. *Farça a manera de tragedia* (ed. H. A. Rennert en *Revue Hispanique*, XXV, 1911, 283-316), vs. 1006 y sigs.: "Juro a quanto Dios crió, / ayre,

las diferencias a partir de la imitación más antigua. Pues los juramentos devotos que la *Comedia Thebayda* acumula no son en sí burlescos o disparatados como los de *La Celestina*: unos son fórmulas de sabor teológico (pág. 62: “por la Encarnación del Verbo Divino lo juro”; cf. págs. 73, 90, 175, 302, 333, 390, 515), tan inoportunas en la boca del rufián como la retórica o la erudición; otros son referencias a santuarios locales (pág. 62: “por la Verónica Santa de Jaén te lo prometo”; cf. 69, 70, 76, 92, 97), y en éstos quizá haya intención satírica, porque como luego la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, es la *Comedia Thebayda* muy atenta a las fallas del clero (burla de sus livianidades, págs. 181 y sigs.) y de la devoción vulgar (burla de las reliquias, 89; de las nóminas, 90 y sigs.). Como quiera que sea, estos dos tipos fueron norma para las imitaciones posteriores,¹⁰ las cuales, en contraste con *La Celestina*, se muestran muy tímidas en deformar juramentos religiosos: una variante como la de la *Comedia Florinea*, 252a, “voto al sancto calçado de la Epiphanía”, que al chiste del modelo agrega la sátira de las reliquias, es excepcional; a lo sumo, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pág. 63, y la *Comedia Selvagia*, 31, repiten literalmente “el sancto martillo de pe a pa”. Con más frecuencia las imitaciones enmiendan ortodoxamente el juramento disparatado (*Segunda Celestina*, 261, 443, 446; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 164; *Comedia Florinea*, 206a; *Comedia Selvagia*, 197, juran por la “sancta letanía”; *Comedia Florinea*, 226a: “por las bendiciones de la

tierra, cielo y mar... / y desadoro de tal...”; cf. también vs. 1015, 1025, 1047. Andrés Prado, *Farsa nuevamente compuesta llamada Cornelia* (en C. Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, 1895), págs. 332b y 334b: “voto a ños”; cf. también págs. 333a, 335a, 336a, 337a. Diego de Negueruela, *Farsa llamada Ardamisa* (ed. L. Rouanet, Barcelona-Madrid, 1900), vs. 571 y sig.: “Juro a los quatro puntos / de las cartas y su juego...”; cf. también vs. 558, 576, 643. *Comedia de Sepulveda* (ed. E. Cotarelo, Madrid, 1901), pág. 85: “¡Oh, pese al jarifel!”, 104: “¡Por las virtudes del Arca de Noé!”. Camoens, *Auto chamado de Filodemo (Obras completas)*, ed. H. Cidade, Lisboa, 1946, t. 3), pág. 149: *Pois não creio eu em S. Pisco do Pau...*, pág. 219: *Digo que descreio desta minha capa...*; cf. también págs. 164 y 171 (el personaje que profiere estos juramentos es un confidente apicardado del protagonista, a imagen del Cariófilo de la *Comedia Eufrosina*, según E. Asensio, pág. LXXXVII). Luis de Miranda, *Comedia Pródiga* (ed. de J. M. Álava y J. M. Asensio, Sevilla, 1868), pág. 41: “Sí, por el cuerpo de tal”, 48: “Reniego del gran Soldán”á cf. también pág. 55 y los juramentos del soldado tuno Orisento en págs. 40, 46 y 52. Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo, *Las cortes de la muerte* (ed. J. de Sancha, *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 35), pág. 24c: “¡Por la Ostia... de la mar!”; cf. también pág. 25bc. Lope de Rueda, *Comedia llamada Eufemia (Obras)*, ed. E. Cotarelo, Madrid, 1908, t. 1), pág. 49: “Reniego de los aparejos con que cazan tórtolas en la Calabria”, pág. 51: “por los quatro elementos de la profundísima tierra...”, pág. 54: “Válame Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza”; cf. también *Comedia llamada Medora*, pág. 246. Alonso de la Vega, *Comedia de los Tholomeos* (ed. M. Menéndez Pelayo, Dresde, 1905), pág. 22: “Descreo del çancarón de Mahoma...”. Juan de la Cueva, *El infamador* (ed. F. A. de Icaza, Madrid, 1924), vs. 500 y sig.: “¡Por el pesebre / do el caballo del Cid estuvo atado...!”. Para otros ejemplos y, sobre todo, para la relación entre tales juramentos y el género literario de los fieros y rodomontadas, véase la reseña del citado libro de Boughner por J. E. Gillet en *Hispanic Review*, XXIV (1959), 151-153.

¹⁰ Juramento teológico: *Auto de Traso*, pág. 329; *Segunda Celestina*, 15, 22, 56, 138; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 105; *Tragedia Policiana*, 9a; *Comedia Florinea*, 166a, 167a, 252a; *Comedia Selvagia*, 61. Juramento local: *Segunda Celestina*, 12, 17, 20, 21, 24, 60, 83, 111, 444; *Tragedia Policiana*, 6b, 9a, 14b, 40a; *Comedia Florinea*, 224a, 227b, 267a.

letanía”) y, sobre todo, lo sustituyen por fórmulas devotas pintorescas, pero inofensivas (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 56: “por el dorado chapín de la Magdalena”, cf. también págs. 65 y 67; *Tragedia Políciana*, 6a, 24b, 29b; *Comedia Florinea*, 166a, 170b, 204a, 260a, 275a, 288a, 291a; *Comedia Selvagia*, 131): la diferencia de audacia entre principios y mediados del siglo xvi refleja cambios bien conocidos en la mentalidad de la época. Otra escapatoria, más fecunda, consistió en trasladar el juramento a la esfera profana, donde su virtualidad verbal podía darse libre juego: de ahí las fantásticas fórmulas a lo mitológico, a lo moro, a lo canallesco, a lo alambicado.¹¹ A pesar de tanta profusión y de la indudable comicidad de muchos casos (*Segunda Celestina*, 121: “por la vida del Turco, por el cuerpo de Mahoma”; *Comedia Selvagia*, 37: “por el dorado vellocino de la Reina de Nápoles”), el juramento pintoresco ha perdido en las imitaciones la intención caracterizadora del original, donde es exclusiva marca de Centurio y su fanfarronería de hampa. La desatinada *Comedia Thebayda* lo otorga, como mero ornamento verbal, a casi todos los personajes (al ayo, págs. 96 y 97; al enamorado, 121; al paje, 532, 497; a la tercera, 73, 77, 82, 112, etc.), y en igual torpeza incurren la *Segunda Celestina*, 181, 298; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 149; la *Tragedia Políciana*, 5b, 6b, 9a, 14a, 40a; la *Comedia Florinea*, 197a, 263a, 272b.

El retrato físico de Centurio apenas ha dejado huella en las imitaciones (*Comedia Thebayda*, 60; *Segunda Celestina*, 129; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 164), las cuales, como se ha visto a propósito de los demás personajes, rehuyen los pormenores descriptivos. Otra divergencia curiosa es que en muchas imitaciones el rufián hiede a vino y ensarta las más de sus baladronadas en escenas de francachela y jolgorio (*Comedia Thebayda*, *Comedia Ypólita*, *Segunda Celestina*, *Comedia Florinea*, *Comedia Selvagia*), mientras en este punto el original hace honor a la sobriedad castellana. Pero la innovación que mejor descubre el abismo entre *La Celestina* y sus remedos es la complacida exhibición de brutalidad que comienza en la *Comedia Thebayda*, 82 y sigs., cuando el bravo intimida con sus fieros a la tercera; también el *Auto de Traso* muestra a la meretriz amedrentada por su bravo, y en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, el rufián, que se jacta de haber maltratado a Elicia-Celestina (pág. 56), le arranca con amenazas parte de su ganancia (págs. 58 y sig., 164 y sigs.) y la maltrata de hecho en otra pendencia semejante (pág. 227); en la *Tragedia Políciana*, 6b, son los criados quienes zurren a las mozas infieles, las cuales

¹¹ Juramento mitológico: *Comedia Thebayda*, pág. 78; *Segunda Celestina*, 469; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 101, 163, 226, 243, 255; *Tragedia Políciana*, 29a; *Comedia Florinea*, 171a, 184a, 231b, 252a, 306b; es el predilecto de la *Comedia Selvagia*: 38, 49, 60, 62, 123, 129, 139, 147, 236. Juramentos moriscos: *Comedia Thebayda*, 175; es el predilecto de la *Segunda Celestina*: 20, 28, 45, 47, 50, 56, 81, 121, 137, 166, 170, 261, 446, 453, 467; *Tragedia Políciana*, 5b; *Comedia Florinea*, 160a, 169a, 197a, 207a, 225b, 226b, 267b, 272b; *Comedia Selvagia*, 50. Juramentos canallescicos: *Comedia Thebayda*, 82, 175; *Auto de Traso*, 330; *Segunda Celestina*, 41, 110, 166, 260; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 55; *Tragedia Políciana*, 6a, 29a; *Comedia Selvagia*, 24, 37, 121, 130. Juramentos alambicados: *Comedia Thebayda*, 88; *Segunda Celestina*, 470, 492; *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 107, 167; *Tragedia Políciana*, 6a, 9b, 13b, 14a, 29a; *Comedia Florinea*, 230a, 239a, 292b; *Comedia Selvagia*, 23, 31, 37.

luego reciben igual tratamiento de los bravos que habían tomado por vengadores (29b); en la *Comedia Florinea* menudean las amenazas que se cumplen alguna vez en escena (260b); en la *Comedia Selvagia*, 60 y sigs., el matón exige dinero de su manceba, que se lo niega, y ambos alternan injurias y golpes hasta que, por miedo del alguacil, acude el otro rufián a separarles. Quien más que nadie paladea la brutalidad y sordidez del ambiente del hampa es el linajudo Feliciano de Silva, por otra parte tan aficionado a absurdas caballerías, y su *Segunda Celestina*, 45 y sigs., contiene una escena de burdel, notable en su género, que fue el modelo de las ya señaladas en la *Comedia Florinea* y en la *Selvagia*: el bravo exige su tributo a la ramera; ella, llorando de verse desposeída de su ganancia, se lo niega, pues él no ha acudido a su obligación de defenderla; siguen injurias, amenazas de empeñarle las ropas, y golpes; al fin el bravo se satisface con el dinero que recibe y la escena acaba entre celos y caricias. Semejantes episodios recuerdan otros despliegues de brutalidad en las imitaciones, por ejemplo, las amenazas de golpes de la dama a la criada en la *Comedia Tesorina*, vs. 400 y sigs., y *Vidriana*, 1987 y sig., en la *Tragedia Seraphina* de Alonso de la Vega (ed. Dresde, 1905), pág. 41, o al mensajero en el *Auto de Clarindo*, I, 729 y sig., 938 y sig., el ensañamiento con la tercera en *El infamador* de Juan de la Cueva, vs. 131 y sigs., 271 y sigs., la crueldad de Lisandro con su pajecito en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, págs. 156 y sig.; el mismo Cervantes no se desdeña de pintar a Juliana la Cariharta “descabellada, y la cara llena de tolondrones . . . , toda denegrida y magullada” por la pretina del Repolido. Frente al refocilo de la comedia humanística (la *Cauteritaria*, la *Chrysis*, el *Poliódorus*) y de las imitaciones en actos brutales, sobresale por lo exquisita la selección de elementos de la realidad con que opera la *Tragicomedia*, y la eficacia de su recreación artística, a pesar de las limitaciones que se impone a sí misma.

SITUACIONES AISLADAS

La actuación de Centurio en *La Celestina* es tan corta y su concepción tan singular, que las imitaciones sólo reflejaron una situación del original, aquélla en la que el bravo busca en quién descargar la peligrosa misión a que se ha comprometido (XVIII, 184 y sigs.). El reflejo más extenso es el del *Auto de Traso*, prácticamente todo él amplificación del monólogo citado. Otras imitaciones suelen limitarse a un breve recuerdo del comienzo del soliloquio (*Segunda Celestina*, 270; *Tragedia Policiana*, 15a; *Comedia Florinea*, 264a, a cargo del Dispensero, rival del bravo).

LA “COMÉDIA EUFRÓSINA”

Merecen una palabra aparte los ecos de Centurio y de sus descendientes en la *Comédia Eufrosina*, pues Ferreira de Vasconcelos ha refundido y vitalizado el personaje con tanto gracejo y originalidad como los que muestra en los tipos

convencionales de criado, criada y tercera. El heredero del bravo celestinesco es el complejo Cariófilo (E. Asensio, ed. citada, pág. XIII), el cual recoge asimismo notas del criado y de la tercera. Cariófilo, en efecto, empeña los consabidos juramentos, devotos (págs. 19, 48) y estafalarios (págs. 24, 273); como en las imitaciones, no como en el original, está en estrecha relación con la medianera, y ante ella hace mérito de sus servicios con bravatas rufianescas que empiezan con empinada hipérbole (*quem vos ha [vos] de liurar dum caso fortuyto ante o Rey, e ante o Papa?*), y acaban con la socorrida oferta de cruzar el rostro a quien le tocara *hum fio da saya* (pág. 55). De sus jactancias, unas son promesas de dinero, siempre fallidas (págs. 45 y sigs.), a pesar de lo cual se alaba él de que logra con astucias lo que otros con gasto (pág. 274). El otro género de fanfarronería —señalado a propósito de su deuda con Celestina y sus reencarnaciones— atañe a su excelencia como maestro de amores (págs. 22, 44, 143, 145, 147, 187), por excepción, como enamorado (pág. 48). En la *Eufrosina* culmina la tendencia de las imitaciones a humillar al fanfarrón, tendencia presente también en la comedia antigua, pero totalmente ausente de la *Tragicomedia*. Con más elegancia que sus precursores, Vasconcelos muestra a su criatura castigada precisamente en las artes de que más se ha jactado, ya que el burlador Cariófilo acaba burlado, no sólo casado por fuerza con la moza con quien le han sorprendido, sino, con fino castigo íntimo, enamorado de veras de la *rapariga* confesa a quien alardeaba de desdeñar (págs. 341 y sig.). Probablemente haya aquí un leve influjo más de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva en la que, como se ha visto, el rufián empieza a cortejar por interés a la moza de cántaro, y acaba enamorado y desposado. Este percance marca la distancia con el nada enamorado Centurio y con el tono total de *La Celestina*, a cuya visión del mundo es ajena por esencia una ficción moralizante tan ingenua como la justicia poética.

ADAPTACIONES

Como queda señalado (*La motivación*, págs. 229 y 248), todas las adaptaciones se apartan de la *Comedia* y siguen a la *Tragicomedia* en hacer más plausible la muerte de Calisto (y enlazarla con la acción) por la prisa con que acude al oír la riña entre sus sirvientes y los matones enviados por Centurio. Pero son muy pocas las que retienen este personaje, probablemente por repugnar la introducción de una figura nueva hacia el final del drama, cuando más empeñadas están en acortar el texto.

La adaptación inglesa de 1707 presenta a Areúsa amancebada con Centurio en casa de Celestina; Elicia los llama al final de la escena del asesinato de la vieja, y Areúsa, en endecasílabos grandilocuentes, encarga a Centurio la venganza, ofreciéndole recompensarle con su amor y con oro. Centurio, más cínico que risueño, replica en prosa, repitiendo en parte las bravatas del original y en parte amplificándolas con pullas contra poetas, críticos, franceses, portugueses y, sobre todo, irlandeses, que reemplazan la sátira menos obvia de la *Tragicomedia* contra la religiosidad y la honra del vulgo. Está suprimido el monólogo del acto XVIII, pero con el procedimiento indicado a propósito de la

supresión del acto XVI (*Melibea*, pág. 467), se pone en escena el trato y estrategia con Traso y sus compañeros, anunciados en dichos monólogos, y Centurio recita alguna de sus frases, tales como la que revela el verdadero concepto en que tiene a Elicia y Areúsa. Así, la finalidad técnica del personaje —esto es, su papel en la motivación— está lograda, pero la caracterización es muy trivial, pues se ha omitido el paradójico contraste entre la mansedumbre del bravo y el oficio que ha elegido, la borrascosa relación con la cortesana y la postura caballeresco-sentimental que le fuerza a encargarse de la venganza. Aquí todo es transacción casi comercial entre Areúsa y Centurio, y aun éste, más opulento que su modelo castellano, se hace reemplazar por Traso no con buenas razones, sino con dinero (*Thraso, there's Silver for thee, my Lad; a good Ducat*). Centurio ha perdido, pues, su rasgo más personal: el dominio que ejerce sobre mozas y colegas por la sola magia de su palabra.

El temor al exceso verbal y a los términos malsonantes, que ha guiado a Miranda Carnero, ha impreso en la figura de Centurio el mismo empobrecimiento prosaico que caracteriza toda la adaptación. Por razones de brevedad ha suprimido el retrato de Centurio en los reproches de la cortesana (XV, 142 = 118) y reunido éstos, no sin marcas visibles de la sutura, con el acto XVIII. No es mucho en cantidad lo perdido aquí, aunque sí en calidad pues, aparte el chiste sobre el brazo (XVIII, 180), suprime la primera frase del soliloquio (XVIII, 184) que, con su calificación despectiva de las dos mozas, constituye la clave indispensable para apreciar el planteo irónico del personaje.

Paul Achard, prendado de lo pintoresco, acoge con fervor a Centurio y amplía deliberadamente su actuación.¹² Para incorporarle desde el comienzo al

¹² Coincide en ello con la adaptación española de Francisco Fernández Villegas, estrenada en Madrid, 1909, acerca de la cual informa el citado artículo de P. G. Earle, "Four stage adaptations of *La Celestina*", pág. 47: "El rufián Centurio aparece en casa de Celestina en la picaresca escena de la comida [es decir, como en las mencionadas *Comedia Thebayda*, *Comedia Ypólita*, *Segunda Celestina*, *Comedia Florinea*, *Comedia Selvagia*]... Fernández Villegas hace morir a Calisto acuchillado por asesinos no identificados, que suponemos están dirigidos por Centurio. A diferencia del original, este Centurio no se desdice de su promesa de matarle". Buena prueba de la especial atención que Achard concede al personaje es la diferencia entre el Centurio de la versión representada y el de la adaptación completa (que es el examinado en el texto). En la primera, según Earle, págs. 48 y sigs., "como en la adaptación de Fernández Villegas, Centurio es una figura importante. Elicia le considera su amante principal, y burla a Sempronio "como si fuera su marido"... El cuadro 5... se abre con la escena del convite en casa de Celestina. Elicia, Areúsa, Centurio y Sempronio cantan y bailan con la huésped... [En la escena intercalada entre los cuadros 6 y 7], Areúsa y Elicia pagan a Centurio para que mate a Sempronio, que ha ofendido y amenazado "notre mère"... Aunque sólo por razones de conveniencia, también han de morir Calisto y Pármeno. Como en la *Tragicomedia*, Centurio se escabulle desdenosamente cuando la conversación acaba... Una hora después [de la muerte de Calisto y Melibea], Sempronio y Pármeno se precipitan a la casa de Celestina para asesinarla. De camino, Sempronio entreoje la riña entre Elicia y Centurio borracho, por donde se entera del plan para "corregirle" [todavía en la adaptación completa, pág. 214, Achard no renuncia a semejante escena, tan ajena a *La Celestina*, para que "Sempronio (*sic*, aunque aquí Areúsa vuelve a ser la amiga de Centurio) tenga así la doble vergüenza de verse robado y engañado"]. Esto proporciona a los sirvientes incentivo adicional para matar a Celestina. Al final de la última escena, Areúsa y Elicia rezan un rosario, satánicamente interrumpido por Centurio... En la adap-

drama, le presenta a través de las palabras de Elicia y Areúsa, separándole explícitamente del soldado del acto VII, 250, y pintándole como el único amor de la cortesana, a quien maltrata y arruina (pág. 70): es curioso que Achard revierta así a la situación de la *Vieille* y su *ribaut* en el *Roman de la Rose*, cuyo patetismo soslayó la *Tragicomedia*. También adelanta Achard la reyerta del acto XV, que intercala (a discreción del director de escena) inmediatamente después del acto XI o del XII (págs. 213 y sigs.). En esta primera intervención directa, el carácter de Centurio ni corresponde a lo que de su crueldad y desapego han dicho las dos mozas ni tampoco a su actuación en el original, pues en lugar del contraste caracterizador entre los clamores de ella y las dos breves y condescendientes respuestas de él, ambos alternan en el diálogo, y Centurio pronuncia no menos de nueve réplicas de tono muy variado, ya halagador, ya sarcástico, grandilocuente, melancólico, amenazador, conciliador: es evidente que, para su concepción del bravo, Achard, a parte del personaje de *La Celestina*, sino del figurón estereotipado en sus imitaciones tardías; no de Centurio, sino del Capitano Spavento o del Capitain Matamore. De ahí también que en el cuadro 10, correspondiente al acto XVIII, Centurio dicte preceptos y haga ejercicios de su arte de espadachín, destruyendo la impresión de pacífica indolencia que con ironía deliberada crea la *Tragicomedia*. De ésta ha retenido Achard el atuendo caballeresco, que subraya con algún agregado (pág. 259: *pour ma dame et pour Dieu*; cf. pág. 254: *tuer un géant*, donde el original dice: “matar vn hombre”), pero ha desechado la devoción —lo cual es extraño, ya que pone en boca de Calisto juramentos de devoción local, como los que gastan los rufianes en las imitaciones— y ha reemplazado por una gesticulación absurda el conflicto del original entre carne y espíritu (“el brazo me tiembla de lo que por ella entiendo hazer” y pág. 255: *le bras me tremble tant je suis sincère*). Por supuesto, ha dado rienda suelta a su propio humorismo con agregados como éstos (pág. 251, acotación al cuadro 10):

Au mur, . . . quelques inscriptions: “En cas d’absence, s’adresser au fossoyeur à qui mon épée donne à manger”. “On prend des élèves; conditions à remplir: s’être confessé”, etc.

No falta el inevitable dúo bufonesco (pág. 255: Centurion, *les yeux au ciel — O perte irréparable!* Elicia — *O douleur inconsolable!*) y los no menos inevitables toques de color local: el elogio de la espada comienza con un *voilà la meilleure épée d’Espagne* (pág. 256); los compañeros llamados para el repiquete de broquel (XVIII, 185) están rebautizados *Esteban-le-Balafre, Ildefonso-le-Borgne, Juan-le-Torte ou Miguel-tête-de-mort* (pág. 260). Frente a los nombres clásicos de Centurio y Traso, la grotesca retahíla de Achard marca significativamente la divergencia de ideal artístico entre el original y la adaptación.

En conjunto, las imitaciones y adaptaciones, que explotan con delicia las

tación de Achard . . . , Centurio —como portavoz de todo cinismo— queda con la última palabra”. Como se ve, en la reelaboración de Centurio más que en la de ningún otro personaje o situación, la versión completa es mucho más fiel al texto original que la llevada a la escena.

CENTURIO

posibilidades de regocijo y color de los personajes bajos de *La Celestina*, subordinan la atención artística que les prestan a su jerarquía social, como sucede no ya en la comedia del Siglo de Oro y en la de Molière, sino en el teatro de Shakespeare. A propósito de la torturada introspección de Celestina y de Pármeno, observa muy agudamente Miss Rachel Frank, "Four paradoxes in *The Celestina*", en *Romanic Review*, XXXVIII (1947), 67 y sig.:

La tragedia, desde Aristóteles hasta el Renacimiento, había sido un privilegio reservado a la aristocracia. Ni siquiera Shakespeare hubiera soñado en conceder a sus Bottoms la exaltada capacidad para el mal con que honra a sus Macbeths. A lo sumo, concederá a los bufones una pizca de comentario irónico sobre las flaquezas de sus señores. Pero, aunque el bufón se burle, nunca sufrirá, y mucho menos lanzará un plan de destrucción. ¿Cómo podemos, pues, explicarnos el gigantesco *faux pas* literario de Rojas que permitió a los miembros más ordinarios y toscos de la sociedad obrar, sentir, pensar y hablar como si fueran alguien? Sólo puede responderse que para Rojas debían de ser alguien.

Aventurado es inferir cómo y cuánto se había adelantado a su siglo el pensamiento social de los autores de *La Celestina*. Lo evidente es que su pensamiento artístico se había adelantado en forma tan extraordinaria, que ni contemporáneos ni sucesores dieron muestras de entender el alcance revolucionario de su creación.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

Este trabajo no ha partido de una intuición central que pretenda iluminar de golpe toda la obra de arte. En ello se aleja de los estudios recientes sobre *La Celestina* los cuales, por mucho que difieran en calidad, concuerdan en brindar una clave interpretativa única: existencialismo, didactismo, judaísmo. Lo que ofrezco es un comentario descriptivo de varios aspectos de la difícil y compleja *Tragicomedia*, cuya originalidad me he propuesto aquilatar cotejándola con otras obras de su tradición. Un comentario: no la panacea a que naturalmente tiende el ansia simplificadora del lector ingenuo.

Lo que primero me ha llevado a escoger método tan poco a tono con nuestros tiempos, impacientes de investigación y poco amigos de adentrarse en el pasado, como no sea para instalar en él las miras y preocupaciones del presente, ha sido el deleite de hallar en *La Celestina* tanta reminiscencia —de Terencio, por ejemplo, o de Virgilio o de Petrarca—, que los autores se han apropiado sutilmente mediante una reelaboración reveladora de su nuevo designio artístico. Me refiero al deleite de hallar reminiscencias no por efusión autobiográfica, sino porque pienso que en la época en que *La Celestina* salió a luz y en los siglos inmediatos en que perduró su éxito, ese deleite debió de constituir uno de los más eficaces atractivos para la enorme mayoría de los lectores, dadas las condiciones culturales vigentes, mientras en el renacimiento del prestigio de *La Celestina*, que comienza en la segunda mitad del siglo pasado, dadas las muy distintas condiciones culturales, la enorme mayoría de los lectores (críticos profesionales inclusive) es incapaz de percibirlo y por añadidura reacciona con franca aversión al artificio erudito y retórico de la obra. Semejante actitud anacrónica —que encuentra adorable la parrafada amplificatoria de Celestina cuando procede por refranes vulgares, y detestable cuando procede por sentencias de Séneca y del Evangelio— me ha señalado la urgencia de estudiar la obra en su medio cultural, teniendo constantemente a la vista el patrimonio literario de sus autores, por mucho que la rudeza de críticos cortos de alcances y la mala fe de críticos holgazanes haya desacreditado el estudio de las fuentes. Y ese estudio me ha demostrado no sólo que *La Celestina*, sin ser una creación *ex*

CONCLUSIÓN

niñilo, es una creación portentosamente original, sino también que muchos de sus problemas son, bien mirado, los problemas de sus críticos, que no han podido desasirse de los prejuicios del siglo XVIII o XIX o XX al enfrentarse con el libro del siglo XV.

Tal es el problema de la autoría, maleado por el puntillo de la creación individual, que abrigan la estética dieciochesca y la romántica, aunque texto, piezas preliminares y finales y hábitos de composición artística de la época, convergen en dar al acto I como obra de un "antiguo auctor", continuado por Rojas y otros en colaboración creciente de la *Comedia* a la *Tragicomedia*. Lo mismo sucede con el problema del género literario —caso, si los hay, donde historiar el problema es aclararlo—, que surge en los siglos XVIII y XIX, cuando los críticos disponen de esquemas neoclásicos para drama y epopeya, y clasifican como novela todo lo que no encaja netamente en los esquemas familiares. Tal es también el problema de la intervención de Celestina, insuficientemente motivada, pero explicable como supervivencia de una convención literaria olvidada hoy (de ahí que hoy la falla sea mucho más perceptible), y análoga a la del encuentro casual gracias al halcón perdido, muestras ambas de rutina literaria en el acto del "antiguo auctor". Otras veces, la asimilación a formas de arte más recientes falsea la visión crítica: así, es opinión casi unánime que el *Tractado de Centurio* estropea el desenlace trágico de la versión primitiva al interponer tiempo, acciones episódicas, una segunda escena amorosa, un nuevo personaje, pero esa opinión emana de adoptar como tácito cartabón un drama de andadura rápida y aceleración final, como el de Lope, Shakespeare y sus herederos del romanticismo acá; dentro de la despaciosa andadura de Rojas y dentro de su técnica de motivación minuciosa, de geminación, de ironía, de atención tan detenida al mundo "bajo" como al "alto", el *Tractado de Centurio* rectifica paso a paso el desenlace de la *Comedia*, y estrecha la trabazón del todo mediante el personaje agregado y mediante la novedad (que ni siquiera las imitaciones de desenlace trágico osaron adoptar) de que el destino de los nobles amantes quede sellado por la venganza del mundo del hampa que aquéllos han puesto en movimiento. ¿Cuántas veces —para dar el ejemplo extremo de esta falacia— se oye y lee por toda explicación que la representación del lugar en *La Celestina* es cinematográfica? Aquí, donde el crítico elude el problema amparándose en la familiaridad del público con el objeto de su tropo, para disimular su propia falta de familiaridad con el ambiente de la *Tragicomedia*, se palpa la obligación de estudiar una obra artística del pasado en su correspondiente marco histórico.

Complemento de este método es el cotejo con las "imitaciones" y "continuas" que, a través de autores no siempre desdeñables, ofrecen la reacción del público cercano, en ocasiones diametralmente opuesta a la del público actual. Unas veces, por ejemplo, las imitaciones rechazan las novedades de *La Celestina*, como cuando reintroducen para la persuasión amorosa la carta, heredada de la novela sentimental, que *La Celestina* había desechado por antidramática, o cuando el fanfarrón, agudo y triunfante en *La Celestina*, resulta necio y burlado en las imitaciones, conforme al patrón tradicional del *miles gloriosus* y a la sed de justicia poética; otras veces tratan de subsanar los puntos débiles de

su estructura, como cuando se esfuerzan por justificar los amores clandestinos e intervención de la tercera; otras, acentuando en todas direcciones los elementos del original, rompen su equilibrio, como cuando exageran a la par lo erudito y lo vulgar en el lenguaje, multiplican los personajes “bajos” y repiten inorgánicamente, por afán de regocijo, situaciones orgánicas del modelo.

Parte por su valor como testimonio de la reacción actual, y parte por su valor como crítica hecha desde las tablas por profesionales del teatro y no por estudiosos de gabinete, las adaptaciones escénicas también permiten un examen instructivo. ¿Qué mejor mentís a cuantos han negado la virtualidad escénica de *La Celestina* que el éxito de estos últimos años al representarse, ya en su propia lengua, ya en traducciones, en la Argentina, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Polonia, Uruguay? Es significativo que, salvo Escobar y Pérez de la Ossa (atenidos al texto de la *Comedia*), todos los adaptadores que conozco motiven la muerte de Calisto conforme a la versión de la *Tragicomedia* y no conforme a la de la *Comedia*, que la mayoría de los críticos literarios juzga superior; asimismo es significativo que las más de las adaptaciones supriman o reduzcan el papel de la madre y conviertan al padre en custodio de la honra de la familia, conforme a la convención de la novela sentimental que había de triunfar en la comedia del Siglo de Oro, pero contra el planteo innovador de Rojas. Las adaptaciones, que podan el estilo sobreabundante y el ornato retórico del original para halagar el gusto moderno por el diálogo escueto, también enseñan —por su fracaso— que esa sobreabundancia y esa retórica tienen las más de las veces honda adecuación dramática, pues en ellas se alberga la insinuación, la sugerencia, la duda, el conflicto, la pormenorizada matización psicológica, esenciales en la *Tragicomedia*, y que no pueden transmitirse en la frase escueta, apta para comunicar hechos, no procesos. Y el aplauso que en una representación reciente prodigó el público de Buenos Aires a un lugar común vertido en un esquema retórico (cf. *Los caracteres, Generalidades*, pág. 343) frente al desdén del crítico de gabinete por tales páginas “muertas”, proclama en forma inapelable el instinto teatral de Rojas.

Al echar una ojeada de conjunto a los aspectos así analizados de la técnica de *La Celestina*, se perfilan muy netas las directivas que han guiado a sus autores. La avidez de realidad aumenta y diversifica la acotación proporcionando al drama un escenario múltiple y una riqueza de gesto y ademán inconcebible en la comedia romana y medieval. Es también la que varía el tono y temas del diálogo oratorio; la que entre todos los tipos de diálogo prefiere el que evoca la conversación “normal”; la que hace del monólogo un estudio introspectivo de caracteres. Los autores de *La Celestina* expresaron su aversión a esquematizar la realidad en su rechazo de tipos artificiosos de diálogo, monólogo, acotación e ironía, en su afán de dar naturalidad al aparte, en su tratamiento del lugar y del tiempo, cortados a la medida del drama, sin sujeción a ninguna preceptiva literaria. La atención a la realidad corre parejas con la conciencia de su inagotable variedad, y por eso lo representado se da como ilustración típica, no como la serie completa del acontecer y, a la vez, para sugerir su infinitesimal gradación, se introducen aquí y allá variantes gemelas de un mismo personaje, de una misma situación, de una misma frase. Tal avidez de lo real veda la digresión

CONCLUSIÓN

libresca, a que no resistieron las imitaciones, y se complace en apurar la correlación visible en unos hechos a la luz de otros, subrayando su enlace causal —en el mundo de la realidad, parece decirnos Rojas, nada sucede por el azar feliz que funciona en el mundo de los poetas— y, por momentos, iluminando irónicamente su verdadero sentido. Esta presentación integral de la vida no excluye lo sobrenatural, pero lo muestra como una causalidad paralela, que no desaloja el juego de causas y efectos naturales. El diseño muy meditado y muy unitario que descubren la selección e innovación de dicha técnica teatral converge en un hecho básico: simplificación del argumento y elaboración minuciosa de la acción, del ambiente —evocado con tal concretez y con tal prescindencia de notas particularizadoras que explica y refuta los devaneos anecdóticos de identificar el lugar de la acción y el abolengo de los personajes — y de los caracteres. No parece sino que frente al teatro de la Antigüedad y de la Edad Moderna, *La Celestina* (cuya perfección ha disimulado los lazos que la unen con la oscura comedia humanística) recorta de la realidad un caso sencillísimo y “lo dilata maravillosamente” (cf. *El género literario*, pág. 139), sin cansarse de contemplar su infinita complejidad.

También en el trazado de los caracteres se singulariza *La Celestina* por su atención total a la variedad de las criaturas individuales, visible en la minuciosidad de su pintura y en el repudio de la convención literaria y social y de la tipificación abstracta inherente al arte didáctico, donde la transparencia de la alegoría es la condición precisa para la inteligibilidad de la lección. En la *Tragicomedia*, la fisonomía de cada personaje brota de una sabia superposición de imágenes tomadas desde diversos puntos de vista: presente y pasado, dichos y hechos, realidad y ensueño, palabra exterior e interior, juicio propio y ajeno. Personajes que comparten una relación esencial (los amantes, por ejemplo, los padres, los criados, las mochas) reaccionan en forma distinta, con la espontaneidad de su temple, no predeterminados por la relación común. Aquí el cotejo histórico subraya, como no lo podría hacer el análisis estructural, hasta qué punto los autores han recreado originalmente los arquetipos de la literatura antigua y medieval: el hecho de que un Ariosto, forjador de tanta deliciosa figura femenina en el *Orlando furioso*, ahogase su fantasía en sus *commedie erudite* para sólo admitir las esquemáticas alcahuetas y nodrizas que hallaba en el teatro de Plauto y Terencio,¹ da la medida de la independencia creadora de *La Celestina*. Cuando los personajes retienen algún rasgo tradicional (por ejemplo, la inactividad del enamorado en la comedia romana y en sus descendientes), lo reelaboran integrándolo en la concepción psicológica de cada personaje; o bien oponen a los paradigmas convencionales una realización no idealizada (por ejemplo, el egoísta Calisto, no el enamorado caballeresco; la turbiamente apasionada Melibea, no la amada como dechado de inocencia virginal; Pleberio, vulnerable en su ternura, no el padre como guardián adusto del honor). En algunos personajes, los tipos dados se transfiguran por combinación de lo leído y lo observado (*Celestina*, las mochas), o por sustitución de lo leído por lo

¹ L. Bradner, “The rise of secular drama in the Renaissance”, en *Studies in the Renaissance*, III (1956), 20.

observado (el bravo Centurio). No hay personaje que no reúna tachas y virtudes, en íntima cohesión y exhibidas con idéntica imparcialidad: la energía y doblez con que Melibea satisface y encubre su amor clandestino son las mismas con que realiza y encubre su plan de muerte; la avaricia de Celestina es acicate de su flexible estrategia y de la inflexible obstinación que exaspera a sus asesinos. La insólita interferencia de personajes “bajos” y personajes “altos” en la acción perfila la no menos insólita autonomía artística concedida a aquéllos; quizá la faceta más singular de la atención objetiva de *La Celestina* a la realidad sea la detenida pintura de los personajes humildes o viles, en ocasiones contrapuestos con tácita aprobación a los nobles (como Lucrecia a Melibea en los actos IV y X, Sosia y Tristán a Calisto en los actos XIII y XIV), y siempre retratados con entera compenetración. Asombran, en particular, las criaturas del hampa, representadas desde dentro, tal como ellas mismas se ven, no desde un punto de vista sobrepuesto, satírico o moralizante.² Porque es falsear la

² Para apreciar debidamente este aspecto de *La Celestina*, ha de recordarse que se opone a la literatura antigua y mucho más a la de la Edad Media, ya que ésta, por prestar sanción divina a las jerarquías sociales, separa nobles de villanos con un encono ignorado en la Antigüedad (cf. “La *General estoria*: notas literarias y filológicas (I)”, en *Romance Philology*, XII, 1958-59, 127 y sig. y n. 32). En contraste con la Antigüedad, en que el escritor se esfuerza muchas veces por superar el prejuicio social, el letrado medieval, cliente de la nobleza, se encarna contra el villano (si bien menos en la literatura de Castilla, reacia al feudalismo, que en otras). De los ejemplos, demasiado numerosos para citarlos, elijo uno del predicador inglés Odón de Sheriton (siglo XIII), según el cual un villano se amortece al sentir aroma de especias y vuelve en sí cuando un burgués “sabiendo su condición” le da a oler estiércol (L. Hervieux, *Les fabulistes latins*, París, 1896, t. 4, núm. XLVII, pág. 283; cf. *Espéculo de los legos*, ed. J. M. Mohedano Hernández, Madrid, 1951, pág. 452); compárese con *Celestina*, XIX, 188, donde la humillación de su atavío maloliente inhibe al mozo de caballos para mostrar amor a la cortesana perfumada. La abyección que los escritores endosan al villano no desapareció en un día. Entre las facecias recitadas como muestra de humorismo en la corte de los Gonzaga, Baldassare Castiglione cuenta el caso del médico de Urbino que, para sonsacar dineros a un villano que había perdido un ojo, le entretiene con esperanzas de cura, y cuando advierte “que poco era ya lo que podía apañar” le desahucia; al llanto y amenazas del villano de quejarse al Duque, el médico le increpa: “¡Ah, don villano puerco! ¿Luego vos también queríades tener dos ojos como los caballeros y los hombres honrados? ¡Andá para villano, que vos no merecís más de un ojo!». Estas palabras dixo el médico con tanta fuerza, que el triste labrador calló de espanto y, abaxando su cabeza, fuese con Dios pensando que quizá no tenía razón, ni le había sido hecho ningún agravio”. Claro es que gentes que veían así al villano eran radicalmente incapaces de concebir ni de comprender la vida dramática de personajes como Celestina, los criados, las mozas y el bravo, y ya se ha visto cuánto es el deterioro de todos ellos a manos de imitadores, aunque sean éstos el Aretino, Parabosco, Alessandro Piccolomini, Degli Oddi, Della Porta, Lope de Rueda, Cervantes o Lope. Desconcierta a los estudiosos de nuestros días hallar en la exquisita *Arcadia* del exquisito Sir Philip Sidney (libro II: rebelión contra el rey Basilio; libro IV, segunda ed.: ataque de los rebeldes refugiados en el bosque contra el príncipe Musidoro, y jugarretas de éste a costa de los rústicos Dametas, Mopsa y Misón), verdadero ensañamiento contra los humildes, pues no sólo los pinta necios, voltarios y cobardes, sino que detalla con sádico regocijo su mutilación y muerte. La violenta repulsión ofusca de tal modo al artista, que llega a presentar a la heroína aplacando con toda facilidad a los sediciosos mediante el argumento de que no podrán tener la bajeza de preferir al soberano hereditario uno de ellos mismos, ya que su innata bajeza (la repetición es de Sidney) le convertirá en tirano insoportable: compárese el aplomo y dignidad con que los sirvientes y gente del hampa discurren en *La Celestina* sobre sí mismos y sobre sus co-

CONCLUSIÓN

Tragicomedia presentarla, según se viene haciendo, como el choque de dos planos pulcramente esquematizados: lo que la *Tragicomedia* ofrece no es un conflicto abstracto de categorías abstractas, sino criaturas individuales enzarzadas en una heraclitea contienda de egoísmos.

Además de esta excepcional construcción de caracteres, Rojas —único entre los dramaturgos que conozco— se aplica a desplegar a la vista del lector-espectador el cambio afectivo extremo, y por añadidura en dos personajes totalmente distintos, Melibea y Pármeno, aparte pintar la variable relación de otros (la de Sempronio y Celestina, por ejemplo). La maduración anímica de los personajes en escena, que el lector de hoy, a base de su familiaridad con las formas modernas del drama y la novela, juzga peculiar de esta última, aunque es del todo ajena a la novela que los autores de *La Celestina* conocieron, es otra fase de su atención a la complejidad de lo real, y de su deseo de sugerir la infinita cadena de sucesos variables entre hecho y hecho, que determinó las inusitadas proporciones de su drama juntamente con la simplificación de sus lances. Si se piensa en obras como el *Mystère du siège d'Orléans*, atestado de incidentes, donde Baudricourt se niega a reconocer la misión divina de Juana de Arco y luego la admite tan de súbito que cierta selección moderna introduce por su cuenta una aparición de San Miguel Arcángel para dar algún color al cambio,³ puede apreciarse en su verdadera magnitud la innovación de Rojas.

frades y señores, para percibir el abismo que media entre el dramaturgo que crea a sus personajes instalándose con idéntica compenetración total en el alma de cada uno y el literato encastillado en su prejuicio. Ello no se debe a los distintos géneros cultivados, pues muy afín a la rebelión de la *Arcadia* es la del drama de autor desconocido *Sir Thomas Moore* (cf. E. G. Harman, *The Countesse of Pembrokes Arcadia*, Londres, 1924, págs. 47 y sigs.) y la escena del foro en el *Julio César*, I, 1. Shakespeare abunda en testimonios del mismo horror, principalmente en el *Coriolano* y en la cruel caricatura de un levantamiento popular en la *Segunda Parte de Enrique VI*, IV, 2; elocuente es su insistencia en la suciedad y mal olor de la gente del pueblo (*Julio César*, I, 2; *Coriolano*, II, 3; *Antonio y Cleopatra*, V, 2), mientras los entremeses del alguacil, corchete y sacristán en *Mucho ruido para nada* le muestran más infatigable todavía que Cervantes en zaherir a los villanos que trabucan vocablos cultos, con la diferencia de que Cervantes hace a Sancho ignorante pero agudo, en tanto que los plebeyos de Shakespeare son estúpidos (o pillos) sin excepción. Como otras eminentes figuras de la época isabelina (cf. Harman, *ibidem*, pág. 125, a propósito de Spenser, Bacon, Harvey y Nashe, y R. W. Zandvoort, *Sidney's Arcadia*, Amsterdam, 1929, págs. 156 y sig., a propósito de la nobleza en general) comparten tal sentimiento, no es de extrañar que en semejante ambiente fuese inconcebible la intervención de esos seres fétiolos y abyectos (que sólo pueden expresarse en prosa chusca, no en el verso blanco reservado a los señores) en el destino de los personajes de calidad. Nótese también que, si en *La Celestina* los servidores poseen cada cual su inconfundible individualidad, en muchísimas obras de teatro medievales y modernas no puede averiguarse si el mensajero, el criado o criada que aparecen cuando así lo requiere el argumento, es uno mismo o distinto en cada ocasión; y la situación no cambia mucho aunque los autores de los Misterios cíclicos hayan derrochado su fantasía verbal para adjudicar nombre propio a estas figuras fuera de foco, o aunque los dramaturgos modernos recurran al expediente, tan ingenuo como significativo, de designarlas por su número de orden (criado primero, criado segundo, etc.).

³ *Mystère...*, ed. F. Guessard y E. de Certain, París, 1862; vs. 7188-7275: Baudricourt rechaza la pretensión de Juana; vs. 7276-9091: serie de episodios de combate, desfavorables a los franceses, que terminan con el episodio celestial en que Dios decide salvar a Francia y envía a San Miguel Arcángel a ordenar a Juana que vuelva a ver a Baudricourt;

La Celestina sorprende al lector con su visión integral del hombre y de la sociedad, que no ha vuelto a expresarse con tal concentrado vigor en obra alguna de teatro. Ya en el acto I, y con intensidad cada vez mayor en los quince actos restantes de la *Comedia* y en el *Tractado de Centurio*, los elementos más diversos del mundo del siglo xv aparecen orgánicamente integrados en su textura: el caballero noble, la noble doncella, los padres solícitos, los criados leales o desleales, la alcahueta activa y codiciosa, las meretrices resentidas, el rufián burlador. La palabra abundante de estos personajes evoca a otros que no intervienen directamente y a buen número de tipos sociales, clasificados por su oficio y representados ya en el ejercicio de su profesión, ya en su participación en la vida de la ciudad. De modo parejo, la *Tragicomedia* muestra directamente gran número de lugares y evoca otros muchos; implica considerable tiempo para su acción y se refiere a lapsos mucho más largos que sitúa en el pasado de los personajes. Con no menor detalle pintan los autores el mundo que cada criatura lleva en sí, vario, cambiante y rebelde a esquematismos: ¡cuántos altibajos, cuántos movimientos contradictorios en Calisto y Melibea, en Sempronio y Pármenol ¡Cuánta grandeza y flaqueza, cuánta sagacidad y ceguera en Celestina! De ahí el inevitable desenlace trágico: cuando cada personaje es un denso complejo vital y no un esquema convencional, cuando el amor del amo se logra merced a la astucia interesada de los servidores y se malogra a consecuencia de otros aspectos de la vida de sus servidores —ya no reducidos a resortes de la intriga—, esas vidas integralmente enfocadas imponen la forma trágica. Al fin, el desenlace feliz es siempre un corte que el autor introduce a una altura arbitraria de su obra. Los autores de *La Celestina* encauzan su visión integral de la realidad en la olvidada forma de la comedia humanística, síntesis de la tradición “terenciana”, de la tradición del relato amoroso medieval y de su propia acogida a la observación del vivir cotidiano. Éste fue el germen desarrollado en la *Tragicomedia* bajo la norma del realismo verosímil —para dar algún nombre a la observación atenta de la realidad y su recreación evocativa—, y transmutado en un ser artístico nuevo, positivamente original, a pesar de su variada deuda literaria.

Contraprueba de esta originalidad es el no haberse dado cosa parecida en las letras occidentales hasta el surgimiento de las grandes novelas del siglo pasado. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* rebasó inmensamente la comprensión artística de los lectores coetáneos e inmediatos. Testigo el cambio de título: el público no pudo mantener el complejo equilibrio de la obra, y operó en ella un doble empobrecimiento, abrazando francamente el mundo de Ce-

vs. 9092-9099: Juana obedece, aunque sin esperanza; vs. 9100 y sigs.: Baudricourt responde: *Fille, que voulez vous que je face? / A vous je vueil obtemperer. / En tous lieux et en toute place; / Je ne vous vueil point refuser.* Cf. la acotación de *Saint Joan of Orleans*, selección y traducción de Joan Evans, Oxford, 1926, pág. 37, que acompaña esta respuesta de Baudricourt: *Saint Michael comes silently down from Paradise, stands behind Baudricourt, and whispers in his ear.* Al fin de cuentas, George Bernard Shaw no procede en forma muy distinta, si bien más humorística, cuando en su *Santa Juana*, I, final, Baudricourt, que ha cedido por cálculo a las razones de Poulengy, sólo acata la misión divina de la Doncella cuando el mayordomo le anuncia el milagro de las gallinas ponedoras.

CONCLUSIÓN

lestina y sus allegados, y reduciendo aun éste a sus toques cómicos, sin querer admitir su tragedia. No menos elocuente es el juicio de Cervantes quien, en sus dos famosos versos de cabo roto, condena en nombre de un ideal artístico selectivo, a tono con la vena neoclásica tan importante en su crítica literaria, la visión integral de la realidad propia de la *Tragicomedia*. Por muy leída y celebrada que fuese,⁴ por mucho que se remedase algún chiste o situación, por mucho que floreciesen las llamadas “continuaciones” e “imitaciones”, por más que uno de sus personajes se incorporase al acervo popular, de hecho *La Celestina* como un todo artístico apenas ejerció influjo literario: éste fue el precio de su asombrosa originalidad.

⁴ Un testimonio muy curioso de su difusión es el cubrecama portugués, actualmente en el Victoria and Albert Museum de Londres, estudiado en Florence Lewis May, *Hispanic lace and lace making*, Nueva York, 1939, pág. 49 y figura 87. Tres de los cuadrados de encaje (redecilla) que forman el cubrecama representan escenas de *La Celestina*; el cuadrado primero de la tercera hilera y cuarto de la quinta muestra a un hombre frente a una mujer que se halla a la puerta de su casa, y ostentan arriba la inscripción *Sempron-o*; el primer cuadrado de la sexta hilera muestra dos mujeres, y trae arriba los nombres de Melibea y Celestina; los trajes corresponden al siglo xvi. Que yo sepa, ninguna de las dos escenas deriva de los grabados de las ediciones antiguas de *La Celestina*. El estudio iconográfico de la *Tragicomedia* está por hacerse.

ÍNDICE ALFABÉTICO

- acabar*, 14.
acción en prosa, 56, 133, 147, 195, 248, 279, 399, 496, 575
 acotación, 81; —descriptiva, 45, 91-98, 104, 106, 231, 303-304, 645 (antecedentes, 92-93); —en el teatro moderno, 81-84; —enlazada con la acción y con los caracteres, 90, 93, 97, 100-107, 304 (antecedentes, 101-102); una excepción: el comienzo de *La Celestina*, 102; imitaciones y adaptaciones, 103-107); —enunciativa, 84-86, 90, 96-97, 104, 160, 304 (antecedentes, 87-91); —implícita, 48, 98-100, 254, 304 (antecedentes, 99, 101)
action, 66
acto, 53
 adínaton, 710
 alegoría, 40, 160, 283, 726
 almazán, almazé, almazén, almazzeno, 700
 alusión, —erudita, 35, 119, 124, 128, 166, 241, 338-339, 342, 344-345, 396, 398, 401, 405, 410; —mitológica, 12, 271, 330-331, 337-339, 343, 345, 396, 525, 580.
 amor cortés, 36, 154, 208, 215-216, 218, 245, 256, 363, 406, 427, 572
 amplificación, —por citas, 335; —por ejemplos de bestiario, 335; por ejemplos eruditos, 20-21, 335-336, 593; —por enumeración concreta, 20; —por refranes, 335; —retórica, 20
 anáfora, 22, 108, 249, 475, 700
 anagnórisis, 192, 237, 242, 707
ancilla, 646-648
 antítesis, 118, 124, 224, 264, 435, 616, 619, 650
 aparte, 136, 304-305, 596 (antecedentes, 139-145; —imitaciones y adaptaciones, 145-148)
 apóstrofes, 111, 124, 266-267, 280, 321, 334, 349, 359, 363, 378, 403, 434, 480, 486, 612, 673
 argumentación *ad hominem*, 114, 528
 argumento: abierto, cerrado, 69
arte de amores, 54
 asimetría, 270
 auto, 53
 auto sacramental, 158
calcio, *calza*, 44
callidus magister, 629
 cantar locrio, 362
 captatio benevolentiae, 15, 570
cara balia, 567, 651
 caracteres, ¿Es legítimo el estudio de los caracteres?, 283, (didactismo y realismo psicológico, 292-316; —vidas y caracteres, 284-292); —rasgos comunes a los caracteres de *La Celestina*, 316 (erudición, 330-346; individualismo, 317-319; —obscenidad, 324-330; —unidad orgánica y cambio, 320-321; —vuelo imaginativo, 321-324)
cenas, 53-54
 comedia, antigua, 55, 199; —aristofánica, 49, 54; —del Siglo de Oro, 55, 57, 65, 68-69, 146, 152, 191, 199-200, 226, 273, 333, 430-431, 457, 475, 482-483, 487, 489, 508, 573, 575, 622, 625, 631, 634, 652, 720, 723; —elegíaca, 33-38, 41, 43-44, 46-48, 68-70, 77, 90, 97, 99, 102, 109-110, 113, 116-117, 130-132, 142, 143, 152, 155, 160, 165, 183, 186, 237, 259, 275, 306, 309-310, 317, 324, 351, 377-378, 439, 450, 491, 542-547, 562, 569, 620, 624-626, 648-649, 680, 706; —en lengua vulgar, 43, 47, 49, 118; —en prosa, 55, 57, 65; —grecorromana, 34, 36, 351, 357, 373, 440; —humanística, 14, 33, 37-50, 53, 56, 69, 72, 75-77, 81, 90-91, 97, 99, 102, 109, 113-114, 116-118, 121, 130-133, 144, 156, 159-160, 165, 185-187, 190, 201, 203, 233, 238-239, 259, 277-278, 305, 309-310, 313, 315-316, 318, 324, 345, 351, 379-382, 407, 455-456, 492, 494, 569-572, 620, 626-628, 648-649, 683-685, 708, 726, 729; —italiana, 30, 44, 120, 192, 226, 237; —latina, 20, 32, 63, 81, 380, 550, 564, 621, 624, —media, 51; —medieval, 98, 103, 145, 475,

- 561, 725; —novelesca, 61, 63; —nueva, 29, 32, 35, 237, 376, 381, 437, 477; —romana, 30, 32, 34-41, 43, 45-50, 54, 73, 87-91, 93, 96, 97-101, 114, 124, 128-129, 131-132, 142-145, 153-155, 157, 186, 199, 202, 226, 238, 242, 258, 260, 272-275, 278, 290-291, 305, 307-308, 310, 317-318, 373-377, 380, 382, 389, 439, 441, 475, 477, 490, 534-539, 546, 555, 561, 583, 616-624, 629, 631, 634, 646-649, 677-679, 685, 701-708, 713, 725-726
- commedia erudita*, 34, 43-44, 46, 49-50, 53, 140, 144, 159, 261, 726
- commedia umanistica*, 64
- contaminatio*, 32
- contraposición, 108
- contrarios, 423, 435, 437
- cuentos orientales, 547-550
- dæmoniaca uetula*, 220, 660
- decorum*, 22, 74
- dei ex machina*, 237
- deprecación retórica, 14
- descripción retórica, 35
- diálogo como género literario, convivial, 76; —cortado, 117; —de camino, 157, 161; —de complicidad, 117, 336, 467-468; —entrecortado, 96, 451; —normal o conversacional, 119-121, 725; —puro, 54-55, 73-74, 76-77, 207
- diálogo en *La Celestina*, —de largos parlamentos, 11, 115, 120, 126 (antecedentes, 112-114; imitaciones y adaptaciones, 118-121); —de réplicas breves, 114-116 (antecedentes, 115-116; imitaciones y adaptaciones, 118-121); —muy rápido, 116-118, 143 (antecedentes, 117-118; imitaciones y adaptaciones, 118-121); —oratorio, 108-112, 115-116, 131-132, 467, 725 (antecedentes, 109-111; imitaciones y adaptaciones, 118-121)
- dona Bisodia, 696
- drama*, 66
- drama, chino, 143; —de lectura, 70-71; —devoto, 81; —escénico, 60; —extenso, 71; —isabelino, 25; —medieval, 77-78; —neoclásico, 76; —novelesco, 65; —romántico, 81-82, 246
- drammi mescidati*, 43-44, 50, 67, 69, 81
- durus pater*, 30, 35, 41, 375, 477, 521, 623
- elegía romana, 225, 539-542, 555, 680-681, 685
- entremés, 73, 173, 198, 244, 263, 326, 588-590, 660, 683, 690, 692
- épica, 225
- espectáculo, 77
- enumeración erudita, 334, 411, 464.
- escena*, 53
- estilo, popular, 337, 345, 525; —oratorio, 344, 411; —retórico, 344, 584
- fabliau*, 38, 69, 221, 309, 327, 377, 455, 502, 542, 545, 549-557, 571
- fábula teatral, 70, 314
- familiarissima serua*, 567, 651
- fidus Achates*, 630
- filius erilis*, 30, 275, 357, 374-375, 377, 619, 677
- ficción precervantina, 65
- flashback*, 120
- fornir*, 14
- frase amplificatoria, 128
- geminación, 48, 265-280, 329, 483, 488, 625, 627, 642, 724; en la concepción y exposición del argumento, 272-274; en las situaciones, 269, 272-274, 280, 611; en los dichos, 266-269; en los personajes, 265-266, 273, 611 (antecedentes, 274-278; imitaciones y adaptaciones, 278-280)
- género literario de *La Celestina*, 29; ¿comedia humanística?, 47-50; ¿diálogo puro?, 63-73; ¿novela dramática?, 50, 61-62, 103; *La Celestina* y la comedia elegíaca, 33-37; *La Celestina* y la comedia humanística, 37-43; *La Celestina* y la comedia romana, 29-32; la comedia humanística en lengua vulgar, 43-47
- gradación, 21, 275, 292, 436, 482-483, 486, 641, 725
- gradatio*, κλίμαξ, 235, 336
- haplogía, 52
- hipérbole, 44, 170, 193, 208, 254, 342, 353, 356, 359, 367, 391, 396, 415-416, 524, 557, 604-605, 675, 717; mitológica, 382; sacroprofana, 367-369, 382, 384, 388, 395, 398, 403-404, 580, 604, 697-698; teológica, 397, 404
- hybris*, 532
- illecebra*, 679
- improba lena*, 534
- improbis leno*, 30
- interrogación retórica, 108, 128, 323, 523, 706
- ironía, 250-264, 669; de hechos y situaciones, 250, 254, 259, 262, 264, 495-496, 593; “engañar con la verdad”, 254, 259, 261-262, 269, 663, 678; trágica, 96, 250, 254, 264, 287, 362, 421, 591, 645, 686; verbal, 250-251, 256, 258-260, 263, 496 (antecedentes, 258-261; imitaciones y adaptaciones, 261-264)
- κλίμαξ, 235
- κωμωθοίρ 51-52
- Lehrstücke*, 313-314
- lena*, 48, 290, 295, 374, 534, 540, 544, 554, 678, 681
- leno*, 36, 48, 99, 202, 374-376, 535-537, 539, 544, 680, 702-703, 706-708
- Lesedrama*, 64, 67-68
- lirica, 394
- lirica cortesana, 112, 216, 368, 403, 452, 673
- literatización, 401-402

ludus, 55-56
 lugar, localización de *La Celestina*, 162-168, 389; —multiplicidad de escenarios, 149-151, 155, 725 (antecedentes, 155-160; imitaciones y adaptaciones, 160-162); —representación del lugar, 152-155, 159 (antecedentes, 155-160; imitaciones y adaptaciones, 160-162)
martiloi, *martiloi*, *martirologio*, *martiroio*, *martirogio*, 696, 698, 714
meretrix blanda, 676, 679
meretrix mala, 676, 678-679
miles gloriosus, 702-708, 724
 misterios medievales, 66-67
 monólogo, 122 (antecedentes, 125-132; imitaciones y adaptaciones, 132-135)
mot juste, 336-337
 motivación, 198; antecedentes, 236-240; imitaciones y adaptaciones, 240-249, 483; el empleo de la magia, 200, 220-226, 260; el encuentro casual, 200-205; la intervención de la tercera, 200, 205-220; la trama de *La Celestina*, 226-236
 novela, caballeresca, 77, 216, 219, 277, 294, 351, 382-385, 396, 452-454, 566, 629-630, 649-650, 709; corta, 55, 62, 65; —dialogada, 59-60, 62-65, 70-71, 73, 273; —dramática, 60-65, 70-71; —en acción, 60, 70; —epistolar, 59; —medieval, 171, 382, 389, 403, 566; —pastoril, 55; —sentimental, 54, 77, 109-110, 119, 130-132, 150, 160, 165, 216, 219, 232, 240, 260, 277, 294, 306, 345, 365, 371-372, 386-392, 396, 445-450, 452-453, 457, 478, 482, 486, 488, 485, 629-630, 651-652, 709, 724-725; —sentimental castellana, 393-394, 451-452, 455, 494, 568, 630
 nos, 66
nouvelle, 62
novella, 45, 49, 69, 201, 216, 259, 326-327, 542, 649
novelle, 38, 40, 62, 69-70, 542
Optimus Maximus, 481
 paralelismo, 74, 108, 124, 270, 328, 335, 539
pasticcio, 39
 perífrasis, erudita, 224, 339, 344, 435, 437; —mitológica, 342-343, 360, 621
play, 66
 personajes, Alisa, 488; —adaptaciones, 496; —antecedentes, 490-494; —imitaciones, 494-496
 Areúsa (Elicia en los actos interpolados), 670; —adaptaciones, 689-692; —antecedentes, 676-686; —imitaciones, 686-688; moral y sentimiento, 672-674; —oficio, 675-676; —“sus gracias . . . , su habla”, 670-672
 Calisto, 347; —adaptaciones, 403, 405; —antecedentes, 373-394; —egoísmo (fuera de la

moral 349-351; fuera de la realidad, 347-349; fuera de la sociedad, 351-358); —exaltación, 358-363, 394; —imitaciones, 394-403; —literatura, 369-379; —religión 363-369; tono vital bajo, 354-358, 394
Celestina, 506; —adaptaciones, 588-593; —antecedentes, 534-572; —arte de seducción, 519 (acomodación estilística, 524-527; estrategia en acción, 527-531; improvisación, 521-524; fallas del personaje, aciertos del autor, 531-534; planes, técnicas, 520-521); —codicia, 506-508; conciencia profesional, 515-519; —imitaciones, 572 (arte de seducción, 583-588; notas de carácter, 575-581; papel de la tercera, 572-575); —jerarquía social: honra, 513-515; —otros vicios, 508-590; —religión, 510-513
 Centurio, 693; —adaptaciones, 717-720; antecedentes, 702-709; —concepción del personaje, 711-713; —contaminación, 710-711; —humorismo, 699-701; —imitaciones, 710; —“mentiroso, burlador . . .”, 695-699; —notas de carácter, 713-716; —retrato e historia, 693-695; situaciones aisladas, 716
 Elicia (Areúsa en los actos interpolados), 662; —dureza, 664-666; —nerviosismo, 662-664; —“qué gran maestra está”, 666-669
 Las mochachas, 659-661 (antecedentes, 676-686; adaptaciones, 689-692; imitaciones, 686-688)
 Los criados, 594 (antecedentes, 616-630; adaptaciones, 637-642; imitaciones, 630-636
 Lucrecia, 642; —antecedentes, 646-652; —adaptaciones, 656-658; —imitaciones, 652-656; —buen seso, poca imaginación, 643-644; —honestidad, 643; —la buena criada, 644-646
 Melibea, 406; —adaptaciones, 466-470; —antecedentes, 432-456; —arraigo en la sociedad, 406-408; arrogancia, 412-413; —cambio y unidad, 418-632; doblez y suspicacia, 415-418; —energía y acción, 410-412; —exaltación, 413-415; —imitaciones, 457-466; —religión, 408-410
 Pármeneo, 602; —“Avnque soy moço . . .”, 602-605; —agudeza, 605-608; —afectos, 608-610; —cambio, 610
 Pleberio, 471; —adaptaciones, 484-488; antecedentes, 477-479; —imitaciones, 480-484
 Sempronio, 594; —afectos, 598-602; —el consejero, 595; —egoísmo y cobardía, 596-597; —necedad, 597-598
 Singularidad de *La Celestina*, 498-505
 Sosa, 611; —afectos, 614; —humildad, 611-612; —simpleza, 612-614; —cambio, 610
 Tristán, 614; —juventud y agudeza, 614-616

quiasmo, 18

ræhæm, 501

rah a mim, 501

rappresentazioni sacre, 39, 51, 159

reminiscencia erudita, 332, 423

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE LA CELESTINA

- retrato: individual, 42, 284-285, 319, 334, 379, 449, 591, 607, 630, 693, 715; retórico, 18, 42, 112, 113, 377, 404, 449-450; 567, 637, 645
- retruécanos, 118, 352, 374
- ribaut*, 556, 681, 708, 719
- rima, 335-336, 615
- roman*, 62
- roman courtois*, 33, 36, 42, 44, 48, 199, 201, 204, 214-216, 218, 225, 277, 438, 441-445, 542, 550, 552, 554, 649-650
- romanzo dialogato*, 64
- scenicità*, 68
- Selbstmord*, 447
- serie ternaria, 22
- seruus fallax*, 30-32, 40, 89, 93, 99, 128, 131, 141, 157, 237, 258, 275, 278, 375, 381, 512, 539, 617-618, 620-622, 624, 627-631, 636, 647, 649, 652, 677-678, 704
- shadján*, 513
- simetría, 269, 335, 603, 612, 650
- símil animalístico, 277, 425, 470
- similicadencias 335-336
- sintagma, 249, 268, 371, 435, 451
- staccato*, 45, 118, 120-121, 404, 591, 691
- suicidio, 133, 386-387, 408-409, 447-448, 457
- stichomythia*, 117
- teatro, isabelino, 69, 82, 152, 263, 333, 403; medieval, 39, 44, 48, 49, 51, 54, 67, 69, 75, 99, 155-156, 158-159, 187-190, 239, 277-278, 305, 317, 351; realista, 84; romano, 20, 45-46, 50, 54, 81, 84, 103, 127, 130, 132, 143, 158, 243, 275-276
- "terenciana obra" 29, 47, 50, 54, 76, 129, 190, 445
- tiempo, conciencia de tiempo, 169-173, 190 (antecedentes, 181, 183, 185-186; imitaciones y adaptaciones, 191, 193-194, 197); especificación de tiempos concretos, 171, 185, 188; expresión en términos mitológico-astronómicos, 172, 189, 192, 342-343; -hora de reloj 172-173, 186, 192-193; -implícito, 175-176, 179, 181-182, 185, 187-190, 192, 197, 203, 222, 272, 286; -impresionismo, 174-175, 186, 189; -momentos del día, 172; -representación del tiempo, 173-181, 190, 274, 422 (antecedentes, 181-188); -en el teatro moderno, 173, 189-190 (imitaciones y adaptaciones, 191-197).
- título, *Comedia de Calisto y Melibea*, 12, 14, 29, 32, 38, 300; -*La Celestina*, 34, 38; *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, 13, 21, 34, 699; -*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 12-14, 32, 34, 52, 54, 205, 729.
- tragedia, griega, 61, 126, 237, 256, 259-260, 275, 438, 445, 532; humanística, 109, 159, 188; romana, 259
- tragicomedia*, 52
- tragicomedia, 38, 51-52, 59-60, 63, 70
- tragicomædia*, 51, 55
- tragicomedia de la vida, 52
- tragicomedia en prosa, 59
- "unidades de conciencia dialógica", 75
- uxor dotata*, 374
- Verfremdung*, 313
- Vieille*, 554-558, 681, 683, 708, 719
- Weltanschauung*, 315-316

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS

- "Abel Pinó", 66
 Abu Chafar Ahmed ben Said, 545, 548, 558
 Académicos de Padua, 25
 Achard, Paul, 105-106, 120, 134, 148, 161-163, 166, 196, 199, 202, 244-249, 263, 273, 280, 345, 404, 429, 467-469, 486, 497, 590-591, 609, 639-641, 656-657, 690-691, 700, 718-719
 Accolti, Bernardo, *Virginia*, 44
Acta sanctorum, 479
 Acton, H., 143, 480
 Adelaida, 338
 Adinolfi, Giulia, "*La Celestina* e la sua unita di composizione", 23, 124, 166, 229, 415, 659-661
 Adolfo, 550
Adolfus, 15
Ætheria, 37-43, 46-47, 67, 77, 97, 114, 130, 144, 156-157, 185-186, 203, 233, 239, 259, 277-278, 313, 381-382, 456, 478, 492, 628, 648
 Agraz, Juan, 366
 Agustín, San, 500
 Alarcón, Fr. Luis de, 294
 Alarcón, Juan Ruiz de, véase Ruiz de Alarcón, Juan
 Alas, Leopoldo, 489
 Alatorre, Antonio, 105
 Álava, J. M. y Asensio, J. M., 714
 Alba, duque de, 166, 497
 Alberti, Leon Battista, *Philodoxus*, 14-15, 37-40, 97, 109-110, 113, 117, 130, 144-145, 156, 186, 277, 380, 628-629, 648-649
 Alcalá Yáñez, Jerónimo de, 59
 Alcántara García, Pedro de, 64
 Alcibiades, 332, 338, 370
 Alemán, Mateo, 58
 Alemany, Pedro, 24
 Alfonso el Sabio, 479; —*La General estoria*, 211, 299, 341, 543, 696, 727; —*Partidas*, 16, 211, 543
 Alfonso, Pedro, *Disciplina clericalis*, 221, 435, 445, 548-549
 Alhalach, 435
 Allard, Roger, 105
 Allen, P. S., 488
 Alonso, Amado, 24, 81, 206, 218
 Alonso Cortés, N., 22, 146, 246, 653
 Alonso, Dámaso, 151, 202
 Alonso, P. M., 476
 Alope, Lorenzo Francisco de, 438
 Álvarez Gato, Juan, 369
Amadæi, 650
Amadis de Gaula, 50, 201, 211, 260, 294, 382, 384-385, 447, 479, 493, 498, 566-567, 629, 650-651
 Amador de los Ríos, J., 19, 26, 51, 62-63, 66-68, 71
 Amarilis, 398
 Amarita, 66
 Ambrosio, San, 500
Amores de Clitofonte y Leucipa, véase Tacio, Aquiles
 Anderson Imbert, E., 347; —"Comedia de Calisto y Melibea", 206, 222
 Andrés, abate Juan, 65-66
 Andrés, P., 296
 Anouilh, J., 315
Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina, véase Bonilla y San Martín, A.
Antia y Habrácomes, 33
 antiguo auctor, 16-19, 26, 53, 76, 88, 103, 139, 142, 150, 160, 168, 181, 200, 202-206, 208-210, 215, 223, 225, 228, 234, 236, 240, 255, 262-263, 265, 273, 305, 312, 314, 318, 328, 340, 343, 367-368, 381-382, 391, 508, 528, 557, 561, 588, 594, 606, 608, 610, 620, 623, 630, 685, 722
Antiguo Testamento, véase *Biblia*
 Antioco, 209, 445
 Antipatro de Sidón, 115, 343
 Antipatro de Tesalónica, 362
Antología griega, 362
 Antonio Nicolás, 19, 25, 56, 59
 Anub, abad, 502
 Appel, C., 435

- Apuleyo, 115, 338, 552, 575
 Aquiles, 339
 Archiduque Segismundo, 450
 Arcipreste de Hita, véase Ruiz, Juan
 Arcipreste de Talavera, véase Martínez de Toledo, Alfonso
Arcipreste de Talavera, 231, 322, 510
 Aretino, P., 55, 120, 299, 727
 Argensola, L. y L., 25
 Arguijo, Juan de, 232
 Aribau, Buenaventura Carlos, 51, 61, 65-66, 167, 361; —*Novelistas anteriores a Cervantes*, 62
 Ariosto, 16, 31, 43-44, 53, 166, 202, 726
Aristandro y Calitea, 33
 Aristófanes, 300; —*Las aves*, 519; —*Las nubes*, 313; —*Lisístrata*, 67
 Aristóteles, 56, 58, 77, 106, 149, 167, 208, 253, 299, 333, 339, 343-344, 397, 499, 718
 Arlington, L. C. y Acton, H., 143, 480
 Armistead, Samuel C., 201
 Armonio, Juan, 38, 43
 Asensio, E., 37, 66, 336, 397, 714, 717
 Asensio, Manuel J., 19, 175-177, 222; —“El tiempo en *La Celestina*”, 180, 203, 209, 222, 356
 Asín Palacios, M., 435
Aspetti del retoricismo nella “Celestina”, véase Samoná, C.
 Ateneo, 63, 362
Athis et Prophylias, 33, 443
Auberée, 551
 Aubrun, Ch. V., 427
Aucassin et Nicolette, 33, 74
 Augusto, 407
Auto de Clarindo, 246-247, 573, 635, 655, 716,
Auto de Traso, 13, 20, 104, 118-119, 133, 573, 583, 700, 703, 713-716
 Avalor Arce, J. B., 698
 Azorín, 202, 206, 222, 229, 330-331, 336, 411-412

Baba Mezia, véase *Talmud*
Babio, 34-36, 68, 90, 130, 143-144, 155, 183, 309, 450
 Bacon, 728
 Balenchana, J. A. de, 366
 Ballesteros y Saavedra, Fernando, 336, 397-398
 Barba, 366
 Barclay, *Argentis*, 166
 Baret, E., 64, 567
 Barrantes, D. V., 697
 Barrau-Dihigo, L., 38
 Barrios, Daniel de, 476
 Barth, Gaspar de, 11, 55-56, 106, 176, 220, 292-294, 298-300, 302, 304-307, 309, 311-312, 315, 318, 325, 329-332, 345, 363-364, 367, 409, 419, 428, 474, 512, 524, 531-532, 608-609, 650, 659-660, 663, 697
 Bartsch, K., 488
 Barzizza, Antonio, *Comœdia Cauteriaría*, 14-15, 37, 40-42, 47, 67-69, 97, 114, 130, 144, 156, 186, 259, 305, 456, 570, 628, 648, 649, 716
 Bataillon, Marcel, 65, 283, 287, 292-294, 300, 302-307, 309-313, 315-316, 329, 609; —“Gaspar von Barth intérprete de *La Celestine*”, 293-294, 299, 304-306, 309, 311, 329, 474, 608
Baucis et Traso, 33-36, 130, 144, 183, 276, 306, 324-325, 377, 543, 545, 624-628, 681, 708
 Baudelaire, Ch., 510
 Becker, Ph. A., 64
 Beckett, 315
 Beer, R., 66
 Bell, A. F. G., 419, 505
 Berceo, Gonzalo de, 78, 322, 702
 Bergamasco, Cisano, 64
 Berkeley, 347
 Bermejo de Cárdenas, Bartolomé, 24, 165, 313
 Bernardo de Claravalle, San, 502
 Bernat, Martín, 24
 Berruguet, Pedro, 165, 313
 Beutler, E., 15, 37
 Bibbiena, 120
Biblia, 211, 239, 253, 294, 333, 362, 367, 369, 432, 447-448, 475-477, 480, 499-504, 512-513, 578, 580, 587, 702, 723
 Billanovich, C., 426
 Blanco García, V., 236
 Blanco White, José María, 19, 26, 66, 163
 Blois, Guillermo de, *Alda*, 34-36, 130, 155, 183, 276, 306, 309, 324-325, 377, 439, 450, 477-479, 543-544, 624-625, 648, 681
 Blois, Vital de, 33; —*Aulularia*, 33, 70, 183, 276; —*Geta*, 33-36, 70, 90, 130, 143-144, 155, 165, 183, 188, 276, 306, 309, 324, 624, 626
 Boas, F. S., 105
 Boccaccio, 34, 59, 159, 168, 259, 297, 325; —*Decameron*, 40, 44, 69, 294, 410, 451-502; —*De casibus uirorum illustrium*, 565; —*De genealogiis deorum gentilium*, 434; —*Fiammetta*, 33, 109, 112-113, 131, 160, 166, 190-191, 200-201, 205, 216, 260, 333-334, 338, 345, 365-366, 386-392, 402, 432, 434, 445-449, 451, 457, 567, 644, 651, 673; —*Filocolo*, 33; —*Filostrato*, 33-34
 Bodel, Jean, *Le jeu de Saint Nicholas*, 178, 188, 239
 Bodmer, Martín, 12
 Boecio, 15, 74, 363, 372, 550, 556
 Bohigas, P., 163, 171, 176, 221, 229-230, 273, 331-332, 419, 676, 704
 Boies Sharpes, R. 250
 Bonilla, A. y Schevill, R., 427, 435, 694
 Bonilla y San Martín, A., 11, 13-14, 16-17, 19, 23, 30, 34, 37, 367, 383, 449, 504, 536, 540, 565, 567; —*Las bacantes*, 221, 703-704
 Bonucci, A., 15, 37
 Borbón, Esteban de, 550
 Borgoña, Juan de, 24, 313

- Boscán, Juan, 694
 Boughner, D. C., 704, 711, 714
 Bouterwek, F., 60
 Bouts Dirc, 165
 Bradley, A. C., 281
 Bradner, L., 37-38, 726
 Brantôme, 567
 Bras-de-Fer, Jean, 16; *Pamphile et Galatee*, 34, 549-550
 Brecht, Bertolt, 313-315, 609
 Brito, Duarte de, 673
 Brognoligo, G., 52
 Brooke, Arthur, 302
 Bruni de Arezzo, Leonardo, 37, 43
 Buceta, E., 19, 26, 653
 Bucklin, L. B., 369
 Buero Vallejo, 315
 Bülow, E. von, 62, 220, 429, 698, 700
 Bunyan, John, 476
 Burgos, Juan de, 567
 Byron, 346
- Caballero Cifar*, 322, 384, 449, 629
 Caballero de la Tour Landry, 502
Caballero del Cisne, 202
 Cabestanh, Guilhem de, 16
 Cabrera, Andrés de, 208
 Cadalso, José, *Eruditos a la violeta*, 68
 Cailleau, Hubert, 158
 Caix, N., 19, 267
 Calanso, Guiraut de, 436
 Calderón de la Barca, Pedro, 62, 322; —*Apolo y Climene*, 82; —*El alcalde de Zalamea*, 431; —*La Celestina*, 573; —*La vida es sueño*, 334; —*No hay burlas con el amor*, 622; —*No hay cosa como callar*, 431; —*Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, 174
 Cammelli, Antonio, *Filostrato e Panfila*, 44
 Camoens, 339; —*Auto chamado de Filodemo*, 75, 714
 Camus, Albert, 315
 Cancionero, 200
Cancionero castellano del siglo XV, 102, 367, 369, 449, 477, 499, 673
Cancionero, de Antón del Montoro, 369, 490, 503
Cancionero de Baena, 34, 231, 626, 702
Cancionero de Claudio de Sablonara, 429
Cancionero de Palacio, 364, 366, 673
Cancionero de Sebastián de Horozco, 573
Cancioneiro geral de García de Resende, 366
Cancionero general de García de Resende, 673
 Canello, U. A., 19, 267
Cantar de los cantares, véase Biblia
 Cañete, M., 673, 697
 Capellán, Andrés, 215-216, 427, 543
 Capolago, 629
 Carayón, M., 371
 Cariclea, véase *Historia Etiopica*
 Carlos, Nicolás, 24
- Carlos V, 579
 Carmody, F. J., 450
 Carretto, Bocardo, 44
 Carretto, Galeotto, 44
 Carriazo, J. de M., 210, 231, 364
 Carrillo, Alonso, 694
 Carrillo de Huete, Pedro, 364
 Cartagena, Alonso de, 476
 Carvajal el Viejo, Luis de, 476
 Carvajal, Francisco de, 694
 Carvajal, Micael, 573, 714
 Carvajales, 449
 Casas Homs, J. M., 15, 37, 186, 359, 569, 627
 Cassuto, U., 297
 Castelo Branco, Camilo, 694
 Castets, F., 696
 Castiglione, Baldassare, 694, 725
Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas, 502
 Castillejo, Cristóbal de, 53, 424, 498, 501, 673
 Castillo, Hernando del, véase *Cancionero general de Hernando del Castillo*
 Castro, A., 221, 225, 472, 485-486
 Castro, Guillén de, 159
 Castro Guisasaola, F., 11-12, 18, 30, 47, 49, 64, 87, 94, 96-97, 112-113, 117, 129, 143, 166, 339, 341, 365, 372, 383, 386, 389-390, 392-393, 410-411, 413, 425-426, 435, 438, 445-447, 449, 475, 478, 512, 519, 538-541, 544, 555, 557, 560, 565, 567-568, 616, 673, 678, 680, 682-683, 703
 Catulo, 153
 Cejador y Frauca, J., 11, 23, 53, 66, 112-113, 171, 221, 370, 419, 427-428, 430, 432, 447, 473, 480, 511, 541, 545-546, 661, 682-683, 691, 696, 700, 703
Celestina, adaptación de 1707, 58, 65, 105-106, 120, 134, 147, 161-163, 166, 174, 196, 244-245, 247-248, 263, 273, 279, 298, 302, 329, 368, 403, 466-467, 469, 485-487, 496-497, 588-591, 637-638, 641, 656, 689, 717-718.
Celestina comentada, 11
Celestina or the Spanish Bawd, 105
Celestina, Segunda comedia de, véase Silva, Feliciano de
Celestina, Tercera, véase Gómez, Gaspar
 Cepeda, Rodrigo de, 476
 Cerreta, F. V., 25
 Certain, E. de, 189, 728
 Cervantes, 16-17, 58, 69, 164, 231-232, 262, 296, 298-300, 310, 320, 333, 361, 365, 398, 472, 490, 716, 725-726, 728; —*Don Quijote*, 59, 78, 286, 295-296, 342, 361, 396, 401, 419, 427, 643, 659, 671, 698, 701, 726; —*El celoso extremeño*, 74; —*El cerco de Numancia*, 82; *El coloquio de los perros*, 59, 82, 512, 559; —*El gallardo español*, 82; —*El juez de los divorcios*, 694; —*El retablo de las maravillas*, 70; —*El rufián dichoso*, 82, 174; —*El trato de Argel*, 82; —*La casa de los celos*, 82; —*La Galatea*, 427, 435; —*La gran sultana*, 82; —*La entretenida*,

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE LA CELESTINA

- 684; —*Los baños de Argel*, 82; —*Novelas ejemplares*, 301, 512, 701; —*Numancia*, 69; —*Pedro de Urdemalas*, 82; —*Persiles y Sigismunda*, 70; —*Rinconete y Cortadillo*, 332-333, 512, 515, 666, 694
- Cicerón, 333, 438
- Cidade, H., 714
- Cintio, Giambatista Giraldi, 54-55, —*Altile*, 52
- Cirne, Juan, 448
- Cirot, G., 64
- Claricio, Hierónimo, 34
- Claudio, *Epitalamio de Honorio*, 435
- Cleve, Joos van, 164
- Cohen, G., 34, 66-68, 83, 144, 158, 543, 545, 708
- Collenuccio, Pandolfo, 66
- Collins, W., 346
- Colonna, Francesco, 16
- Comedia de la duquesa de la Rosa*, 53
- Comedia de Sepúlveda*, 213, 714
- Comedia Doleria*, 53, 65, 118-120, 132, 146, 160, 192, 241-243, 245, 279, 302, 308, 396, 459, 462, 575-576, 578, 635
- Comædia electoralis*, 165
- Comedia llamada Medora*, 714
- Comædia Policiana*, 52, 119, 461, 635
- Comedia Poliscena*, 13, 17, 37, 40-44, 53, 67, 90, 97, 100, 116-117, 130-131, 144, 145, 156, 185-186, 201, 205, 278, 304, 309, 379-380, 438, 455-456, 492, 569, 571, 627-628, 648
- Comedia Thebayda*, 53-55, 75, 118-119, 133, 145-147, 160, 191-192, 206, 241-245, 247, 273, 279, 306, 337, 344, 394-398, 457-459, 461-462, 573-576, 578-580, 582, 584, 631-634, 652-656, 686, 710-715, 718
- Comedia Ypolita*, 53, 145-147, 192, 241-242, 245, 247, 279, 458-461, 572, 631-632, 634-635, 711-713, 715, 718
- Comendadores de Córdoba*, 322
- Comentador anónimo del siglo xvi, 129
- Comædia sine nomine*, 37-42, 44, 49, 97, 116-117, 130, 144, 157-160, 185-187, 217, 239, 277-278, 309-310, 478, 570, 648-649
- Comparini, Paolo, 43
- Cancilio de Trento, 214
- Conde de Buelna, 211
- Condesa de Castro, 500
- Condesa María de Champaña, 215
- Congreve, 67
- Conrado, 15, 550 (cf. Boecio)
- Conradvs (cf. Conrado)
- Contile, Luca, 52
- Coplas de bienvenida a Fernando el Católico*, 676
- Coplas de Mingo Revulgo*, 477, 479
- Córdoba, Alfonso de, 313
- Córdoba, Alonso de, 372, 430, 567
- Cormellas, Sebastián de, 295
- Corrario, Gregorio, *Progne*, 188
- Cossio, J. M. de, 246, 337
- Costana, Pedro de la, 373
- Cota, Rodrigo, 14, 23-26, 204, 316; —*Diálogo entre el Amor y un viejo*, 19, 102, 112-113, 269, 474, 673; —*Diálogo entre el Amor, el viejo y la hermosa*, 19, 269, 474-475
- Cotarelo, E., 65, 213, 246, 369, 489, 503, 640, 653, 684, 697, 714
- Cotarelo, E. y Mori, 499
- Cratino, 29
- Crawford Wickershan, J. P., 703-704
- Creizenach, W., 37, 47, 569
- Criado de Val, M., 64; —*Índice verbal de "La Celestina"*, 17; —"Melibea y Celestina ante el juicio de don Quijote", 207, 213, 419, 448
- Cristina, Santa, 501
- Croce, Alda, 400-401
- Croce, B., 44-45, 47, 49-50, 202, 214, 222, 325-326, 333-334, 367, 406, 515
- Cronan, U., 213
- Crónica Troyana*, 449
- Crusca, de la, 44
- Cuentos de Canterbury*, 501
- Cueva, Juan de la, 573, 714, 716
- Curial y Guelfa*, 447
- Curtius, E. R., 15
- Custodio, Alvaro, 105, 107, 120, 134, 148, 162, 197, 244, 246, 248, 264, 280, 345, 405, 469-470, 487, 496, 591-593, 640-641, 657, 691-692
- Chacón, Francisco, 165
- Chambers, E. K., 158
- Chassang, A., 37, 188, 569, 627
- Chasles, Philarète, 66
- Châtelain de Couci*, 649
- Chaucer, 33-34, 190, 438, 502
- Chaytor, H. J., 16
- Chejov, A., 69, 402
- Chretien de Troyes, 130; —*Cligès*, 36, 201, 204, 216, 221, 225, 277, 384, 427, 441-444, 552; —*Erec*, 219; *Ivain*, 649; —*Le chevalier à la charrette*, 384-385
- Cho Fang Ts'ao*, 143
- Dafnis y Cloe*, 33
- Dain, A., 488, 708
- D'Ancona, A., 66, 159
- Dandin, *Los diez principes*, 548
- Dante, 51, 74, 172, 368, 427
- Danza de la Muerte*, 169
- Darbord, M., 64
- Das Verhör des Lukullus*, véase Brecht, Bertolt
- David, 481
- David, Gerardo, 165
- Davis, R., 17
- De arte honesti amandi*, 565
- De Babione sacerdote*, 624
- Decembrio, Ángel, 43
- De clericis et rustico*, 35
- De coquinaria confabulatione*, 165
- De curialium miseris epistola*, 389
- De disciplina scolartum* (cf. Conrado)
- Degli Oddi, Sforza, 727

- Delbouille, M., 649
 Delicado, Francisco, 297; —*La Lozana andaluza*, 104, 119, 120, 146, 160, 163, 192, 322, 326, 573-579, 584
 Della Porta, 727
 Delogu, F. M., 221, 228, 325, 415, 419
 Delpy, G., 23
Demanda del Santo Grial, 360
De mercatore, 33
 Demóstenes, 353
 Dempster, G., 250
De nuncio sagaci, 34-36, 90, 116, 152, 183, 377, 439, 450, 488, 491, 543
De Paulino et Polla, 543
 Desdevises du Dezert, G., “La comédie de Caliste et Mélébée”, 167
 Desonay, F., 16
De tribus puellis, 35, 377, 450
Deuteronomio, véase *Biblia*
De uxore cerdonis, 35, 309, 377, 450, 543-545, 547
 Devay, I. I., 389, 651
 Deyermont, A. D., 12
 Díaz, Gonzalo, 24
 Díaz Orozco, E., véase Orozco Díaz, E.
 Díaz Plaja, G., 158
 Dickens, C., 346
 Dickey, F. M., 283, 302, 313
Die kluge Else, 271
Dieu d'Amores, 436
 Diez Canedo, E., 222
 Dieze, J. A., 60
 Dilthey, Guillermo, 288
 Dirc Bouts, 165
 Discipulo de Dirc Bouts, 164
 Discipulo de van Eick, 164
 Dodds, E. R., 225
 Dohm, H., 64
Dolotechne, véase Zamberti, Bartolomé
 Domínguez Bordona, J., 424, 498, 673
 Dostoyevski, F., 190
 Dougllass, P. E., 146
Drosila y Caricles, 33
 Drudonis Hilarii, *Practica artis amandi*, 37, 97, 130, 144, 156, 185, 569-570
 Dublin, L.-Bunzel, B., 447
 Ducange, 44
 Duckworth, G. E., 51, 53
Du prestre teint, 551
 Earle, P. G., 105, 163, 248, 718
 Eberwein, Elena, 219-221, 234, 254
El cuento de Tristán de Leonís, véase *Tristán*
El infanzón de Illescas o el rey don Pedro en Madrid, 694
 Eliot, T. S., 25, 78, 145, 346
El militar a la violeta, 296
El primer manuscrito del “Amadís de Gaula”, 650
El testamento de Celestina, 20
 Encina, Juan del, 61-62, 145, 166, 337, 429; —*Égloga de Plácido y Vitoriano*, 50, 246, 447, 573, 577
 Enríquez, Juana, 22
Epitre du coq en l'asne, véase Marot, Clement
 Erasistrato, 18, 332, 445
 Erasmo, 76, 294, 402, 501, 504
Erec et Enide, 33
Erotodidascalus, véase Barth, Gaspar de
 Escobar, Luis y Pérez de la Ossa, Huberto, 105-106, 120, 135, 148, 162, 178, 197, 205, 229, 244, 247-248, 264, 280, 345, 364, 404, 470, 487, 498, 593, 642, 657, 691-692, 723
 Esopo, 311
Espéculo de los legos, 501, 550
 Espinosa, A. M., 64
 Espinosa, Maeso R., “Dos notas para *La Celestina*”, 163
 Esquilo, 63, 68, 225, 250, 316; —*Las coéforas*, 78; —*Las danaides*, 434; *Las Euménides*, 259, 313; —*Prometeo encadenado*, 69
 Essarts, Herberay des, 329
 Estébanez Calderón, Serafin, 246, 573-575
 Este, cardenal Hipólito de, 16
 Este, Leonello de, 43
 Estobeo, Juan, 52
Estoire de Griseldis, 188, 239, 259
Estoria muy verdadera de los dos amantes Eurialo franco y Lucrecia senesa, 33, 568
 Estrella Gutiérrez, F., 66
 Etefredo, San, 543
 Eurípides, 116, 126, 250, 434; —*Alceste*, 33; —*Andrómeda*, 33, 432; —*Antígona*, 33; —*Belerofonte*, 307; —*Estenebea*, 33; *Helena*, 33; —*Hipólito*, 33, 340, 432-438, 445, 552-553, 567; —*Ifigenia*, 432; —*Las bacantes*, 259; —*Las troyanas*, 69; —*Medea*, 33
Evangelios, 501, 512-513, 698 (cf. *Biblia*)
 Evans, Joan, 729
Everyman, 296, 365, 472
 Evesque, E., 183
Éxodo, véase *Biblia*
 Eyb, Alberto de, 130, 306, 481
 Eyck, Huberto van, 24, 165
 Eyck, Juan van, 24, 164-165
 Eyer, C., 448
 Fadrique de Basilea, 12
Falso Quijote, 59
Famous Chinese plays, 143, 480
 Faral, E., 68-70, 183, 450
Farça a manera de tragedia, 697, 713
 Faria, Pedro de, 246
 Farinelli, A., 11, 253, 340
 Farmer, J. S., 105
Farsa do Clérigo da Beira, 697
Farsa llamada Rosiela, 213
 Febrer, Andreu, 372
 Felipe II, 232
 Felipe IV, 232
 Fernández de Moratín, Leandro, 25-26, 60-63, 65, 69-70, 81-82, 229, 293, 330-331, 484, 646
 Fernández de Moratín, Nicolás, 82
 Fernández de Navarrete, E., 66
 Fernández, Diego, el Palentino, 694

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE LA CELESTINA

- Fernández Espino, J., 66
 Fernández, Lucas, *Egloga o farsa de nuestro redentor Jesucristo*, 571; —*Farsa o cuasi comedia*, 673, 697
 Fernández, Sebastián, *Tragedia Policiana*, 53, 59-60, 103, 118-119, 133, 147, 160, 191-193, 218, 222, 241-247, 249, 261, 273, 279, 302, 307, 396, 457, 459-463, 480-482, 494-495, 572, 576, 578-584, 631-632, 634-635, 652, 655-656, 686-688, 710-716
 Fernández Villegas, Francisco, 105, 718
 Fernando el Católico, 22, 38, 188, 230
Fernandus seruatus, véase Verardi, Carlos
 Ferreira de Vasconcelos, Jorge, *Comédia Eufrosina*, 37, 53, 58-59, 65-66, 75, 76, 104, 118-119, 133, 146, 160, 167, 191-192, 206, 210-211; 214, 242-248, 279, 293, 307-308, 332, 336, 396-400, 457, 463-466, 480-481, 483, 494, 568, 574-581, 585-587, 630-631, 633-635, 652-655, 687, 714, 716-717
 Fitzmaurice-Kelly, J., 64, 293
 Fitzpatrick, J. J., "La Celestina. El proceso de la creación literaria visto a través de una tragicomedia", 221, 318
 Flacco, Valerio, 438
 Flandes, Juan de, 24
 Fleuret, Fernand, 105
Flor de varios romances, 573
 Flores, Juan de, 76, 131, 308, 447, 453, 498-499; —*Grimalte y Gradissa*, 33, 109, 351, 372, 430, 567-568; —*Grisel y Mirabella*, 33, 109, 265, 351, 391, 452, 479, 482, 494, 568, 630
Flores y Blancaflor, 33
 Florez, P., 490
Floriant et Florete, 33
 Floro, Hércules, 38
 Foerster, W., 442
 Fomperosa, Pedro de, *San Francisco de Borja*, 174
 Ford, J. D. M., 64
 Fortunato, Venancio, 501
 Foulché-Delbosc, R., 19-20, 29, 102, 112, 167, 229, 236, 361, 367, 369, 449, 499, 673, 703; —"Diálogos de antaño", 76; —"Observations sur la *Celestine*", 13, 163, 704
 Fournival, Ricardo de, 543
 Fourquet, J., 219
 Franceschini, E., 37
 Franciosini, Lorenzo, 700
 Frank, G., 188, 427
 Frank, Rachel, 206, 231, 427, 720
Fraudiphila, 40-41, 69
 Fregoso, Antoniotto, *La cerva bianca*, 202
 Frenken, G., 502
 Freud, S., 423
 Freyre, Isabel, 332
 Frugoni, A., 201, 389
 Frulovisi, Tito Livio, 39-40, 43, 47, 51, 67, 75, 117, 313, 345; —*Claudi duo*, 37-38, 40, 43-44, 51, 157, 167, 186, 309, 492, 570, 628, 648, 684-685; —*Corallaria*, 37, 41-42, 144, 186, 570, 628, 648; —*Emporia*, 37-42, 114, 144, 156, 186, 239, 456, 473, 628; —*Eugenius*, 37-38, 40-41, 44, 144, 186-187, 309, 628, 648-649, 683; —*Oratoria*, 37-39, 41-43, 130, 144-145, 156, 186-187, 365, 478, 492, 570, 628, 648; —*Peregrinatio*, 37-38, 144-145, 157, 186-187, 492, 570, 628, 648-649, 684-685; —*Symmachus*, 37-38, 41-43, 51, 114, 130, 144-145, 186, 277, 478, 492, 570, 628, 648
 Fuensanta del Valle, M. de la, 118
 Galba, Martí Johan de, 493, 498, 697
 Gallardo, B. J., 66, 294
 Gallego, Fernando, 24
 Gallego, Francisco, 165
 Gallegos, Rómulo, 223
 Gallo, U., 23, 64, 221, 684
 Gandía, Enrique de, 697
 García Bacca, J. D., 510
 García de la Huerta, 82
 García de Salazar, Lope, *Las bienandanzas e fortuna*, 201
 García de Toledo, *Garcineida*, 143-144, 305
 García Gómez, E., 543, 548
 García Soriano, J., 38
 Garcilaso de la Vega, 332, 370, 477, 499, 502
 Gardner, Helen, 283
 Garrido Pallardó, F., *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, 24, 163, 168, 171, 207-208, 232, 350, 409-410, 447, 475-476, 489-490, 494, 513, 541, 609, 660, 683
 Gaspary, 37
 Gaster, M., 504
 Gautier d'Arras, *Eracle*, 277, 442-443, 549, 552-554, 556
 Gayangos, P. de, 548
 Celio, Aulio, 353
Génesis, véase *Biblia*
 Cervinus, G. G., 63, 66, 71
Gesta Romanorum, 549
 Gillet, J. E., 509, 696, 714
 Gili y Gaya, S., 191, 205, 372, 568
 Gilman, Stephen, 76, 180, 222, 283, 299, 316; —"A propos of "El tiempo en *La Celestina*" by Manuel J. Asensio", 19, 180, 356; —"Diálogo y estilo en *La Celestina*", 19; —"El tiempo y el género literario en *La Celestina*", 73, 152, 173, 175-176, 180, 228; —"The Argumentos to *La Celestina*", 177, 205, 300; —*The art of La Celestina*, 12, 20, 22-23, 73-74, 77, 123, 153, 169, 176-177, 202, 207, 228, 253, 274, 284-293, 303, 340, 343, 351, 386, 410-411, 432, 435, 473, 526, 645, 660-661, 701, 704
 Giner, Tomás, 24
 Giraldi, Cintio Giambattista, 49
 Giusti, R. F., 222, 330, 345
GI'Ingannati, véase *Intronati* de Siena
Gliscerium et Birria, 34-35, 183, 624
 Goes, Hugo van der, 165
 Gómez de la Cortina, J., 60
 Gómez, Gaspar, *Tercera parte de la tragico-*

- media de Celestina*, 118, 306, 337
 Gómez Tejada de los Reyes, Cosme, 14, 25, 298
 Gonçalvez Guimarãis, A. J., 673
 Góngora, 573
 González de Mendoza, Pedro, cardenal, 25
 González Llubera, I., 550
 González Palencia, A., 66, 548
 Gorki, Máximo, 69
 Gounod, *Fausto*
 Gower, John, 75
 Gracia Dei, 341
 Gracia Fe, 208
 Gracián, B., 120, 296
Græleni, 202
 Gras Mossen, 54
 Gréban, Arnoul, 66; —*Le Mystère de la Passion*, 156, 188-189, 239, 278
 Gréban, Simon, 66
 Gregorio de Tours, 502
 Green, O. H., 18, 307, 338, 367; —“La furia de Melibea”, 208; —“The *Celestina* and the Inquisition”, 23, 307, 320, 367
 Grismer, R. L., 18, 142, 703-704
 Guarini, Giambattista, 52
Guerino Meschino, 449
Guerras civiles de Granada, 62
 Guessard, F., 189, 726
 Güete, Jaime de, 335; —*Comedia Tesorina*, 147, 192, 241-243, 245, 247, 396, 457-459, 479-481, 631-633, 652, 654-655, 716; —*Comedia Vidriana*, 192, 242-243, 245, 247, 457-459, 461-463, 480-481, 495-496, 570, 631-632, 635, 644, 652, 654-655, 716
 Guevara, Fr. Antonio de, 236, 249, 294, 307, 335-337, 458, 673
 Guillén, Claudio, 432
 Guillén, Jorge, 358
Guingamor, 202, 649
 Gunn, A. M. F., 556

 Hagenbach, Pedro, 12-13
 Hakluyt, Richard, 703
 Hallam, Henry, 66
 Halper, B., 477
 Hardy, 502
 Harman, E. G., 728
 Hartnoll, Miss Phyllis, 106, 221, 486
 Hartzzenbusch, Juan Eugenio, 246, 573
 Harvey, 728
 Hatcher, A. G., 51
 Hauvette, H., 333
 Hecaton, 426
 Heidegger, M., 288, 292
 Heliodoro, 501
 Heller, J. L. y Grismer, R. L., 18, 142
 Henríquez Ureña, Pedro, 157, 429-430
 Heraclito, 134, 274, 303, 351
 Herberay des Essarts, Nicolás de, 329, 650-651
 Hermant, A., 289
 Hermesianax, 535
 Herodas, 535, 555
 Herodes, 156
 Heródoto, 225, 713
 Herolt, Juan, 550
 Herrera, Fernando de, 18, 339, 435
 Herrero García, M., 210; —“Notas sobre *La Celestina*. ¿Uno o dos autores?”, 163
 Herrick, M. T., 51-52
 Herriot, J. H., 12
 Herrmann, L., 68
 Hervieux, L., 727
 Hesíodo, 78
 Heywood, John, 105-106
 Hilka, A., 443, 543
 Hilka, A. y Söderhjelm, W., 549
Hismina e Hismínias, 33
Historia troyana en prosa y verso, 74
 Hita, Arcipreste de, véase Ruiz, Juan
Hitopadesa, 549
 Homero, 61, 63-64, 78, 172, 225, 299, 388, 410, 423, 501
 Hopffner, E., 16
 Horacio, 32, 49, 58, 65, 208, 299, 519, 541, 552, 555-556, 685
 Horozco, Sebastián de, 322, 573, 577
 House, R. E., 16, 222
 Houck, Helen P., 23, 164, 368
 Huckleberry, Finn, 287
 Hugalde y Mollinedo, N., 60
 Hugo, Victor, 82
 Huizinga, Johan, 502
 Huntington, A. M., 11
Huon de Bordeaux, 449
 Hurtado de la Vera, Pedro, 246 (cf. Faría, Pedro de)
 Hurtado de Mendoza, Diego, 549
 Hurtado de Toledo, Luis, 16, 573, 714
 Hurtado, J. y González Palencia, A., 66
 Hurtado, Luis, 23

 I Bernardi, 159
 Ibn Hazm de Córdoba, 74, 543, 548, 550
 Ibsen, E., 67, 82
 Icaza, F. A. de, 57, 65, 694, 714
 Ildefonso de Toledo, San, 236, 335-336
Ilias Latina, véase Italicvs
 Imperial, Francisco, 338, 673
Index, 306-307
Índice, de Sotomayor, 367
 Inés de la Cruz, sor Juana, 573
 Infanta doña Beatriz, 211
 Inge, 315
 Inocencio III, 502
 Inquisición, 14, 22-23, 169, 223, 307, 448, 494, 513
Insalatella, véase Sermini, Gentile
Interlude of Calisto and Melibæa, 55, 105-106, 120, 134, 147, 161, 195, 245-246, 263, 273, 279, 295-296, 316, 332, 351, 403, 466, 484-485, 496, 588, 637-638, 656, 689.
 “Interpolador”, 26, 75, 108, 152, 168, 173, 215, 224, 230-231, 236, 269-271, 312, 350, 361, 363, 365, 371, 410-411, 430, 436-437, 472, 474, 490, 505, 508, 514, 516, 523,

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE LA CELESTINA

- 582, 594, 603-604, 611, 644, 647, 653, 657, 659-661, 665, 672, 675, 681, 686, 708-710
- Intronati de Siena, 25, 46
- Iriarte, Juan de, 166
- Isabel de Borbón, 232
- Isabel de Valois, 232
- Isabel la Católica, 24, 166-167, 188, 232, 366, 490, 694
- Islam, 435
- Italicus*, 15
- Iter Hierosolymitanum*, 696
- Jacomart, 24
- Jakemes, 16
- Jellinek, G., 504
- Jenofonte de Efeso, 552
- Jerónimo, San, 500-501, 505
- Jesús, 156, 189, 239, 301, 366, 396, 457, 501
- Jeu d'Adam et Eve*, 188
- Jiménez de Urrea, Pedro Manuel, 54; —*Penitencia de amor*, 29, 52-54, 103-104, 118-120, 145, 160, 191-192, 218, 241, 244-245, 247, 261, 279, 308, 395-397, 458-463, 480, 482, 494, 496, 572, 630-632, 634
- Jiménez, Juan, 24
- Jiménez, Miguel, 24, 165
- Job, Libro de, véase *Biblia*
- Jodelle, E., *Cleopatre captive*, 34.
- Joffré, Juan, 13.
- Johnston, R. C., 435
- Jonah ben Abraham de Gerona, 504
- Jonson, Ben, 296, 311
- Jorge, R., "*La Celestina en Amato Lusitano*", 163
- Josefo, 447, 500
- Jovellanos, 66
- Joyce, James, *Ulises*, 334
- Juan de Dios, San 293
- Juan Felipe, 24
- Juan Manuel, *Conde Lucanor*, 211, 550; —*Libro de los estados*, 78; —*Libro infinido*, 438
- Juan, San, véase *Evangelios*
- Juan II, 337, 364
- Judas Iscariote, 189, 447
- Judisches Lexikon*, 447
- Jueces*, véase *Biblia*
- Juliá Martínez, E., 55, 66
- Julio César, 390
- Jusserand, J. J., 543
- Juvenal, 129, 300, 389, 552, 685
- Kaebler, K., 12
- Kahneman, Irah, 297
- Kalidasa, *Sakúntala*, 445
- Kasten, L. A., 341, 696
- Khrusrav y Shirin*, 33
- Klan, 65
- Klapper, J., 367
- Klein, J. L., 63, 71, 220, 273-274, 325
- Knapp, W. I., 549
- Knights, L. C., 283-284
- Klober, Franz, 499-500, 504
- Kohut, G. A., 297
- Koschwitz, E., 696
- Krapf, E., 206
- Krapf-Menéndez Pelayo, 428
- Krause, Miss Anna, 76
- Kruse, M., 64, 220-221, 542
- Küchler, W., 64, 67, 220-221, 318, 409
- Kyd, 354
- La Fontaine, 34, 309, 311
- Laguna, doctor A. de, 545
- Lais, 353
- Lampillas, abate, 66
- Langlois, E., 436, 554
- Langosco, Jacobo, 37
- Lapesa, R., 361, 370
- La pícaro Justina*, 296
- La Sale, Antoine de, 16
- Lascelles, Mary, 283
- La tia fingida*, 16, 573
- Las mocedades del Cid*, 159
- La Venexiana*, 44-47, 49-50, 54, 67, 69, 77, 91, 98, 100, 118, 130, 145, 157-158, 167, 185-187, 201, 205, 233, 239, 304, 309, 313, 337, 345, 366, 382, 571, 648-649
- Lavigne, A. Germond de, 62, 220, 419, 429, 698, 700
- Laylá y Majnún*, 33
- Laza, Palacios, M., 105
- Lazarillo de Tormes*, 24, 49, 150, 322, 333, 511, 513, 609
- La castoieiment d'un père à son fils*, 549
- Lecompte, I. C., 550
- Lecoy de la Marche, 550
- Lecoy, F., 18, 543, 546
- Lemcke, L., 62, 71, 484
- León, Fr. Luis de, 15, 208, 504-505
- Leonardo, 24, 402
- Leonís*, véase *Tristán*
- Leo, U., 546
- Les quinze joyes de mariage*, 501
- L'estoire de Griseldis*, 159
- Levi, S., 548
- Lewis, C. S., 216
- Lewis, May Florence, 730
- Leyenda de San Alejo, 266, 479-480
- Liberal, Antonino, 535
- Liber Pamphili*, 34
- Libro de Alexandre*, 338, 449
- Libro de Apolonio*, 676
- Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis*, véase *Tristán*
- Libro de los engaños*, 294, 548
- Libro de los Proverbios*, véase *Biblia*
- Lida de Malkiel, María Rosa, —"Algunos elementos de la comedia y la novela antigua y medieval ausentes en *La Celestina*", 110; —"El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", 342; —*Introducción al teatro de Sófocles*, 250; —*Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, 17-18, 337, 363, 365, 372, 435, 499; —*Selección Libro de buen amor*, 546

- Lidia*, 34-36, 130, 155, 276, 309, 438, 543-544, 648
 Lista, Alberto, 62-63, 66, 68, 229; —*Lecciones de literatura española*, 60, 206, 215, 325, 330
 Lobel, E., 435
Lo cierto por lo dudoso, 173
 Loga, V. von, 165
 Longo, 33
 Lope del Monte, Fr., 702
 López de Aguilar, Francisco, 243
 López de Gómara, Francisco, 698
 López de Villalobos, Francisco, 53.
 López, Fr., 34
 Lorenzo el Magnífico, 260
 Lorrain, Claude, 303
 Lorrin, Guillaume de, *Roman de la Rose*, 208, 434, 436, 549, 554, 556, 558, 566, 568, 681, 683, 708, 719
 Löseth, E., 442, 447, 567
Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor, véase, Garrido Pallardó, F.
 Lovarini, E., 44-46, 69, 649
 Lucano, 552; —*La Farsalia*, 24, 224
 Lucas, San, véase *Evangelhos*
 Lucena, Juan de, 22, 696
 Luciano, *Timón*, 44, 157; —*Diálogo de los muertos*, 313
 Luna, Alvaro de, 231, 364
 Luna, Juan, de, 76
 Lungo, I. del, 43, 260
 Luzán, Ignacio de, 51, 296
- Llanos, Fernando de, 24
 Lluch Garín, Felipe, 105
- Mabbe, James, 105-106, 164, 297-298, 332, 338, 345, 368, 429, 477, 697-698, 700
 Macdonald, Inez, "Some observations on the *Celestina*", 206, 214, 221, 231-232
 Macedonio, 362
 Machado, Antonio, 503
 Machaut, Guillaume de, 16
 Mac Leish, Archibald, 315
 Macrobio, 519
 Madariaga, Salvador de, "Discurso sobre Melibea", 179, 206, 222, 350, 354, 421, 423, 428, 430-431, 530, 645
 Madrid, Francisco de, 340
 Madrigal, Alonso de (el Tostado), 344, 528, 588; —*Tratado de amor*, 112-113
 Maestro Alfonso
 Maestro de Burgos, 165
 Maestro de Flemalle, 164
 Maeterlinck, Mauricio, 639
 Maetzu, Ramiro de, 206, 447; —*Don Quijote, don Juan y la Celestina*, 23, 222, 225; —*La Celestina o el saber*, 520
Magistrea, 37
 Magnes, 29
Mahmud y Ayaz, 33
 Maimónides, 447
- Makepeace Thackeray, William, 476
 Maldonado, Juan, *Hispaniola*, 38.
 Malkiel-Jirmounsky, M., 24
Malus Rumor, véase Ravisio Textor, Juan
Manekine, 159
 Manrique, Gómez, 338, 477, 499-500
 Manrique, Jorge, 337-338, 474, 476, 487
 Manrique, Rodrigo, 517
 Manucio, Aldo, 16
 Maquiavelo, N., 43, 548
 Marcadé, Eustache, *Passion*, 66
 Marcel, 315
 March, Ausias, 372
 March, Blanca, 504
 Marco, monje, 502
 Marcos, San, 501
 Marlowe, C., 68, 173, 346, 354
 Marone de Brescia, Andrea, 16
 Marot, Clement, 294, 297
 Marqués Braga, 697
 Marqués de Astorga, 430
 Marquesa de Cerralbo, 653
 Marquesa de Moya, 208, 499, 694
 Martín, J. W., 17
 Martinenche, E., 70, 502, 616
 Martínez de la Rosa, F., 60, 62, 82
 Martínez de Toledo, Alfonso, arcipreste de Talavera, 223, 252, 335-336, 480, 499, 676; —*Corbacho*, 112-113, 179, 334, 337, 425, 429, 480, 489, 526-527, 565-566, 630, 644, 673, 682-684, 708-709
 Martínez Torner, E., 429
 Martini, E., 535
 Martorell, Johanot, 493, 498, 697
 Marueill, Arnaut de, 435
 Mateo, San, véase *Evangelios*
 Mateu y Llopis, F., 168
 Matheos, J., 66
 Matulka, B., 372, 447, 452, 567-568, 630
 Mauriac, Claude, 59, 289-290
 Mayans, Gregorio, 59, 70, 330
 Mazzei, P., 44, 704
 Mazzoni, G., 44, 69
 McPheeters, D. W., 19, 105, 231, 260
 Médicis, Lorenzino, 43
 Medinasidonia, duque de, 499
 Medio, Tomás, *Epirota*, 41, 43, 186
 Mejía de Fernández, A., 64
 Mele, E., 429, 700
 Meleagro, 362
 Memlinc, Hans, 165
 Mena, Juan de, 17, 19, 23-26, 337-339, 350, 366, 368, 475, 487, 604, 623, 633; —*Coplas contra los pecados mortales*, 344, 393, 414, 556; —*Coronación*, 17, 341-342; *Laberinto*, 17, 112, 208, 219, 224-225, 267, 339-340, 363, 373, 427, 474, 499-500, 589; —*Tratado del amor*, 427, 436
Menagiana, 16, 215, 697
Ménagier, 502
 Menandro, 29, 32, 35, 68, 70, 237, 275-276
 Mendilow, A. A., 59, 145
 Menéndez y Pelayo, M., 14, 26, 30, 47, 66-68,

- 71, 222, 714; —*Historia de las ideas estéticas en España*, 64; —*Historia de los heterodoxos españoles*, 501; —*Orígenes de la novela*, 11, 13, 18-19, 24-25, 37, 53, 63-65, 97, 112, 118-120, 146, 163, 165-167, 171, 180, 206-207, 221, 223, 229, 283, 293-294, 297-299, 306-307, 325-326, 328-331, 333-334, 381, 383, 386, 389-393, 400, 410, 415, 446-450, 456, 507, 535, 537, 540, 544, 560, 567-569, 616, 621, 653, 663, 684, 702-704
- Menéndez Pidal, R., 17-18, 50, 66, 158, 209, 273, 294, 330, 333, 336-337, 342, 362, 369, 398, 430, 533
- Mercurino Ranzio, —*De falso hypocrita et tristi*, 38, 67; —*Ianus sacerdos*, 38, 67, 165, 187
- Meredith, George, 145, 347
- Ménil, Edélestand du, 34
- Mérimée, E., 64
- Metge, Bernat, 502, 630
- Meung, Jean de, 554-557
- Meyerbeer, Jacobo, 504
- Michaelis de Vasconcelos, Carolina, 19, 697
- Michel, Jean, 66, 189, 239
- Middleton, 25
- Midrash*, 503
- Mier, Eduardo de, 330-331
- Migir, Fr., 34
- Migne, —*Patrología Latina*, 502, 550
- Milagro de la niña sin brazos*, véase *Manekine*
- Milán, Luis, —*El cortesano*, 336
- Miller, 315
- Millé y Giménez, J., 232
- Milo*, 33, 450
- Minsheu, John, 76
- Minturno, Antonio, 49, 59
- Mio Cid*, 78, 533
- Miola, A., 19, 267
- Miranda Carnero, Pedro, 105-106, 120, 134, 147-148, 161-162, 196, 247, 263, 273, 280, 403, 467, 486, 497-498, 590, 638-639, 657, 689, 691, 718
- Miranda, Luis de, —*Comedia Pródiga*, 53, 573, 585, 635, 697, 714
- Mirándola, Pico de la, 43
- Mischle Sendebär*, 543, 548, 551
- Misrahi, J., 16
- Misterio de Elche, 158
- Moglia, R. J., 429
- Mohedano Hernández, J. M., 501, 727
- Molière, 30-31, 226, 237, 296, 311, 404, 639, 720
- Molina, Tirso de, véase Tirso de Molina
- Mondoñedo, obispo de, 307
- Monner Sans, J. M., 105
- Montaignon, A. de, y Raynaud, G., 551
- Montaigne, Miguel de, 698
- Montalbán, Alvaro de, 13-14, 22-23, 169, 244, 365, 513
- Montalbán, Catalina, 23
- Montalbán, Leonor, 13
- Montalbán, María, 23
- Montesino Samperio, J. V., 17
- Montesinos, J. F., 59, 398, 400-401
- Montiano y Luyando, Agustín de, 58-60, 70
- Montoliú, Manuel de, 64
- Montoro, Antón de, 23, 366, 369, 499, 503
- Morales, José Ricardo, 105-106, 120-121, 134, 148, 162, 196, 248, 345, 403, 468-470, 486-487, 498, 591-593, 638-639, 641, 657, 691-692
- Morales, R., “Otro escenario más para *La Celestina*”, 163, 167
- Morawski, J. de, 16, 34, 130, 547, 549, 554
- Morby, E. S., 56, 399, 660-661
- Morel-Fatio, A., 676
- Moreto, Agustín, 697
- Morison, R., 105-106
- Morley, S. G., 81
- Mortier, A., 45, 67
- Mroz, M. F., 232
- Mudarra y Párraga, P., 64
- Müllner, K., 37
- Mulroney, M., 16
- Muñón, Sancho de, 53; —*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 53, 65, 104, 118-119, 133, 146-147, 160, 168, 191-193, 218, 241-247, 261, 273, 279, 302, 307-308, 395-397, 458-463, 481, 483-484, 494-496, 558, 572, 576-577, 579-580, 582-584, 631-633, 635-636, 652, 655, 661, 687-688, 710-716
- Murray, G., 31
- Museo, 33
- Mustard, W. P., 389
- Mystère du siège d'Orléans, 189, 230, 278, 728
- Nairn, J. A. y Laloy, L., 535
- Nardi, Jacopo, —*Commedia di amicizia*, 44; —*I due felici rivali*, 44
- Nasarre, Blas A., 58-60, 296
- Nashe, 728
- Natas, Francisco de las, *Comedia Tideia*, 147, 191-192, 218, 241-243, 246-247, 273, 395-396, 458, 460, 461, 463, 480-481, 495, 573, 576-578, 583, 631-632, 635, 654
- Navarro de Espinosa, Juan, *Entremés famoso de la Celestina*, 246
- Navarro Ledesma, F., 66
- Negueruela, Diego, 714
- Neuio, 29
- Nevares, Marta de, 398
- Niewöhner, H., 34
- Northup, C. T., 64, 262, 566
- Norwood, G., 51
- Nuevo Testamento*, véase *Biblia*
- Núñez, Juan, 165
- Ochoa, Eugenio de, 62, 65-66
- Oelschläger, V. R. B., 341, 696
- Oesterley, H., 549
- Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, 567
- Omar Khayyam, 153
- O'Neill, Eugenio, 145
- Ordóñez, Alfonso, 14, 52, 297

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS

- Orozco Díaz, E., 207; —“El huerto de Melibeja”, 151-153, 203; —“*La Celestina*. Hipótesis para una interpretación”, 23, 168, 207-209, 283, 366, 409, 447
- Ortega y Mayor, C., 133, 163
- Osorio, Elena, 245, 279, 398-399, 475, 496, 575
- O'Sullivan-Beare, Nancy, 694
- Oudin, César, 76, 163
- Ovidius puellarum*, 543
- Ovidio, 34, 115, 199, 294, 299, 337-338, 343, 363, 389, 438, 445, 542, 547, 550, 556, 558, 617; —*Amores*, 20, 224, 339, 362, 540-541, 549, 552, 555, 564, 646, 673, 676, 680-681, 685; —*Arte de amar*, 20, 541, 543, 555, 680; —*Heroidas*, 20, 54, 184, 301, 341, 396, 441, 447, 452, 552; —*Metamorfosis*, 36, 339, 434, 436-437, 441, 458, 552, 567
- Pablo, San, 501
- Pabst, W., 164, 220-221, 448-449, 542
- Pacense, el, 335
- Pagés, A., 216
- Pallium*, véase *Mischle Sendebär*
- Palmireno, Lorenzo, 25
- Pamphilus*, 16-17, 34-37, 42, 47, 54, 90, 97, 99, 109, 130-131, 143, 152, 155, 183-185, 200, 203, 217, 226, 237-238, 272, 276, 306, 351, 359, 377-379, 435, 438-441, 445, 455, 491-492, 543-547, 549, 551, 557-559, 561-564, 568-569, 571, 624
- Panchatantra*, 445
- Panofsky, E., 164-165
- Parabosco, 727
- Paracelso, 401
- Paris, G., 156
- Parry, J. J., 216
- Pastor, abad, 502
- Patología Latina*, 502, 550
- Paulinus et Polla*, 33, 35, 183
- Paz y Mélia, A., 341, 437, 673
- Peacock, Thomas Love, 59
- Pedrell, Felipe, 105
- Pedro de Provenza y la linda Megalona*, 33
- Pèlerinage de Charlemagne*, 696
- Penney, C. L., 13, 167, 298
- Perálvarez de Ayllón, *Comedia de Preteo y Tibaldo*, 16
- Pérez de Guzmán, Fernán, 338, 502
- Pérez de la Ossa, Huberto, 105-106, 120, 135, 148, 162, 178, 197, 205, 229, 244, 247-248, 264, 280, 345, 364, 404, 470, 487, 498, 593, 642, 657, 691-692, 725
- Pérez de Oliva, Fernán, 53
- Pérez Galdós, Benito, 70-73, 82, 289, 503; —*Alma y vida*, 71; —*Ángel Guerra*, 71, 83; —*Cassandra*, 70-73; —*El abuelo*, 70-73, 76, 82-83, 195; —*El caballero encantado*, 71, 83, 162, 640; —*El castigo sin venganza*, 80; —*El doctor Centeno*, 71, 83; —*Episodios nacionales*, 71, 83, 640; —*Fortunata y Jacinta*, 83; —*La de Bringas*, 71, 83, 145; —*La de los tristes destinos*, 145; —*La incógnita*, 70, 72, 82-83; —*La loca de la casa*, 70-71, 73; —*La razón de la sinrazón*, 70, 73, 76, 82-83; —*Los condenados*, 71; —*Los duendes de la camarilla*, 145; *Miau*, 83; —*Misericordia*, 638; —*Realidad*, 70-72, 82-83, 187, 476, 640; —*Tormento*, 71, 83; —*Torquemada en el Purgatorio*, 83; —*Tristana*, 83
- Pérez, Juan, 38
- Pérez Pastor, C., 714
- Pérez y Gómez, A., 11, 29, 137, 699
- Periers, Bonaventure des, 294
- Perrenot de Granvela, Juan Tomás, 398
- Perrón de Castera, Louis Adrien du, 58-59
- Persio, 32, 685
- Petrarca, 11-12, 37, 43, 113, 127, 134, 259, 303, 335, 342-345, 352, 370, 386, 438, 481, 487, 502, 519, 525, 534, 595, 711, 723; —*De remediis utriusque fortunæ*, 112, 168, 253, 338, 340, 345, 367, 407, 411, 432, 435, 473-474; —*Epistolæ familiares*, 112, 338, 474-475; —*Inuectiva contra medicum quemdam*, 336; —*Philologia*, 38; —*Rerum memorandarum*, 338, 410-411, 426
- Petras, Ramón de, 13
- Petriconi, H., 229; —“*Trotaconventos, Celestina, Gerarda*”, 220
- Pfandl, L., 429
- Philippe de Novare, 502
- Piccolomini, Alessandro, 727
- Piccolomini, Eneas Silvio (Pío II), 76, 190-191, 213, 427, 568; —*Chrysis*, 37-38, 40-41, 76, 97, 109, 113, 116-117, 130-131, 144, 156, 186, 238, 277, 309, 451, 570, 628, 648, 684, 716; —*Epistola amatoria*, 448; ——*Historia de duobus amantibus*, 33, 131, 160, 165-166, 201, 240, 351, 361, 365, 381, 389-392, 396, 429, 432, 434, 449-451, 493, 567, 629, 651, 709-710
- Pinardi, G., 64
- Píndaro, *Píticas*, 519
- Pineda, Fr. Juan, 300, 505; —*Diálogos de la agricultura cristiana*, 106, 295, 325, 365, 502, 696
- Pinta Llorente, P. M. de la, 296, 307
- Pío, Juan Bautista, 53
- Pío II, 365, 685
- Píramo y Tisbe, 209
- Pisani de Parma, Hugolino, 43; —*Philogenia*, 37, 40-42, 67, 114, 130-131, 145, 157, 186, 238, 277-278, 306, 313, 365, 381, 455-456, 472, 478, 492, 571, 588, 648, 684,
- Place, E. B., 64-65
- Plauto, 29-30, 35-36, 38-43, 47-48, 51-53, 63, 70, 81, 88, 90, 93, 97, 103, 111, 114-116, 118, 120, 125, 131, 144, 145, 156-157, 238-239, 260-261, 263, 277, 279, 301, 324, 357, 373, 377, 389, 455, 540, 556, 569, 626, 639, 648, 681, 703, 708, 726; —*Amphitruo*, 30, 35, 38, 51, 70, 87, 123, 125-128, 139, 155, 181, 275, 439, 616, 619, 622, 647; —*Asina*

LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE LA CELESTINA

- ria, 31-33, 89, 92-93, 96, 125, 127-129, 140-141, 155, 275, 340, 373-374, 477, 490, 512, 534-536, 554, 570, 616-621, 677-680; —*Aulularia*, 30, 33, 88, 123, 125-128, 139, 142, 183, 202, 258-259, 477, 490, 616-617, 624, 647; —*Bacchides*, 31, 33, 89, 123, 125-129, 139-140, 142, 258-259, 274-275, 374, 477, 535, 616-619, 622, 627-628, 676, 679-680, 705; —*Captivi*, 30, 33, 101, 109-110, 123, 125-128, 139, 142, 181, 236, 259, 308, 477, 616-617, 619, 676, 707; —*Casina*, 31, 33, 92, 125-126, 139, 142, 181, 237, 239, 274-275, 351, 477, 490, 617, 620; —*Cistellaria*, 31-33, 101, 123, 125-126, 128-130, 182, 202, 274, 374, 435, 437, 439, 490-491, 534-536, 538-539, 554, 570, 616, 673, 677-679; —*Curculio*, 33-34, 89, 92, 126, 139, 202, 275, 374, 534, 536, 538, 564, 616-618, 622-623, 627, 647, 677, 705, 707; —*Epidicus*, 33-34, 90, 92, 113, 126, 128, 237, 258, 274, 477, 491, 617-619, 622, 684, 705; —*Menæchmi*, 31, 33, 43, 92, 101, 123, 126-127, 139, 141-142, 181-182, 274, 477, 535, 616-617, 628, 647, 673, 678-680, 685; —*Mercator*, 31, 33, 123, 126-128, 140, 274, 351, 374, 477, 490, 616-617, 647, 677; —*Miles gloriosus*, 30-31, 33-38, 93, 113, 126, 139, 142-143, 155, 237, 617-618, 620, 622, 647, 673, 677-678, 680, 684-685, 702-705; —*Mostellaria*, 32-33, 99, 126-128, 140, 142, 155, 274-275, 374-375, 534, 535, 538, 616-619, 623, 627, 647, 677, 679-680; —*Persa*, 31, 33, 92, 123, 127, 140, 155, 237, 477, 536, 617-618, 621-622, 677, 679-680, 706-707; —*Poenulus*, 33, 109-110, 126, 139-141, 202, 237, 258, 274-275, 374, 477, 521, 536-537, 617-619, 621, 647, 677, 679, 705-707; —*Pseudolus*, 31-33, 113, 123, 126-129, 140, 142, 274-275, 375, 536, 538, 617-618, 629, 680, 706-707; —*Rudens*, 33, 93, 123, 126-128, 202, 259, 275, 477, 538, 616-619, 647, 677, 706-707; —*Stichus*, 30-31, 33, 109-110, 123, 127, 140, 155, 237, 274, 308, 439, 477, 616-617, 621-622, 677, 679; —*Trinummus*, 30, 33, 102, 109, 123, 126-128, 140, 237, 274, 308, 374, 477, 616, 618-619, 623; —*Truculentus*, 30-33, 102, 109, 123, 126-128, 202, 237, 374, 535, 555, 616, 647, 673, 677, 680, 702, 705; —*Vidularia*, 33
- Plinio, 333, 511
 Poggio, 438, 696
 Polentón, Sicco, 76
 Policiano, 43, 260
 Polo, Gaspar Gil, 299
 Polono, Stanislao, 12, 13
 Ponte, Pero da, 430
 Pontano, Juan Joviano, *Charón*, 260
 Porfirio, 52
Pornoboscodidasculus, véase Barth, Gaspar de
Pornodidasculus, véase Barth, Gaspar de
 Porras, Juan de, 13
 Portocarrero, Pedro, 15, 103, 204
 Post, C. R., 24, 165, 219, 313, 673
 Prado, Andrés, 714
 Previtè-Orton, C. W., 37, 43
 Previtera, C., 260
Primaleón, 202
 Proaza, Alonso de, 12-14, 19, 22, 29, 50-52, 55, 66-68, 301-302.
 Probst, I. G., 16
Propalladia, 50
 Propercio, 224, 540, 555, 558, 681
 Providencia, 231, 363, 474, 580
 Puibusque, 66
 Puyol, J. y Alonso, 548-549
 Puyvelde, L. van, 164-165
- Quereas y Calirroa*, 33
Querolus, 70
 Quevedo y Villegas, Francisco, 298, 307, 573, 697
 Quintiliano, 517; —*Ad Herennium*, 136; —*Institutiones*, 236
 Quiñones de Benavente, Juan, 697
 Quiñones, Diego, 373
- Rabelais, 299, 334
 Rabí Moisés Sefardi, véase Alfonso, Pedro
 Racine, 23, 78, 502
 Ramos Jiménez, J., 163
 Rastell, John, 105-106
 Rauhut, 206, 220-221, 223
 Ravisio Textor, Juan, 159, *Duo Thrasones*, 144
 Raynaud, G., 156, 551
Recueil general et complet des fabliaux
 Reed, A. W., 105-106, 294
 Regentes de Castilla, 211
 Regnier, 567
 Reimosa, Rodrigo de, 246, 337, 573, 577, 583
Relaciones geográficas, 13
 Renart Jean, *Escoufle*, 16; *Guillaume de Do-le*, 16
 Rennert, H. A., 262, 697, 713
 Rexach, Juan, 24
 Reyes, Alfonso, 76
 Reyes Católicos, 159, 167-168, 208, 430
 Reynier, G., 64, 192, 419, 505, 510
 Ribeiro Chiado, Antonio, 53
 Ricard, R., 221, 303
 Ricchi, Agostino, 75
Richeut, 551
 Richtofen, Erich von, 480
 Rimbaud, 23
 Rincón, Antonio del, 165
 Rincón, Fernando del, 24
 Río, A. del, 64
 Riquer, Martín de, 394; —“Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*”, 17-18, 179, 203-205
 Ristine, F. H., 52
 Rius, Juan, 24
 Rivas, duque de, véase Saavedra, Ángel de
Rodanta y Dosicles, 33

- Rodríguez de Almela, Diego, 231
 Rodríguez del Padrón, Juan, 76, 351, 436-437, 447; —*Bursario*, 54, 452; —*Estoria de dos amadores*, 393, 452, 489; —*Siervo libre de amor*, 54, 452, 673
 Rodríguez de Montalvo, Garci, 214, 260, 384-385, 430, 447, 479, 493, 498, 629, 650-651
 Rodríguez Florián, Juan, —*Comedia Florinca*, 53, 58, 65, 103, 118-119, 132-133, 145-147, 160, 168, 191-192, 206, 214-215, 218, 241-243, 246-247, 249, 261, 279, 307, 394-397, 457-462, 480, 482-483, 494, 572-573, 575-576, 578-580, 582, 585, 631, 633-636, 652-656, 687-688, 710-716, 718
 Rodríguez Herrero, A., 201
 Rodríguez Marín, Francisco, 424
 Rodríguez Moñino, A. R., 650
 Roig, Jacme, 630, 676
 Roig, Salvador, 24
 Rois de Corella, Johan, 54
 Rojas, Fernando de: —*arte literaria*, 17-19, 34, 50, 52-55, 61, 73, 76-77, 87-88, 94, 96, 102, 113, 122, 124, 128-129, 142, 152-153, 161, 164, 166-168, 173, 177-178, 180-181, 200, 202-207, 209, 215, 219-221, 223, 225-227, 230-236, 238, 240, 246, 249, 252, 254, 256, 262-263, 265-266, 271, 274, 279, 284, 286-294, 298, 300-305, 307, 309-312, 314-318, 322, 324-326, 328, 330, 332-333, 335-336, 340, 342-343, 345, 347-348, 352, 354, 358-360, 364-367, 371-372, 376, 378-380, 382, 386, 390, 393, 404, 407, 410-413, 415-416, 419-421, 425, 430-431, 435-438, 440, 444-445, 447, 450, 453, 456-457, 459, 461-463, 468, 470, 472-475, 477-479, 483-485, 487, 489, 491, 498, 505, 511, 513, 515-516, 519, 522, 531, 537-539, 541-542, 545, 547, 552, 556, 558-567, 569, 575-578, 582, 584, 588, 590, 592-593, 596-598, 602-603, 609-610, 612, 618, 620-623, 625, 627, 639-642, 645-647, 650, 652, 654, 656, 660, 666, 671, 675, 677-679, 682-684, 686-687, 691, 701-702, 720, 722-724, 726; —*biografía*, 13-17, 22-26, 120, 169, 171, 244.
 Rojas, Hernando de, 13, 208
 Rojas, Francisco de, 82
Roman d'Eneas, 36, 225, 277, 436, 441-444, 489, 551-552, 554
Romance de la Infantina Encantada, 204
 Romancero, 25, 50
Romancero de la Biblioteca Brancaciana, 20
 Romera-Navarro, M., 64
 Romero, F., 14, 163, 206, 567
 Roques, M., 159
 Ros, P. F. de, 307
 Rosa, Salvatore, 313
 Rosenbach, A. S. W., 105-106, 221, 295, 485
 Rösler, Margarete, 479, 480
 Rossi, V., 44, 519
 Rotrou, 502
 Rotunda, D. P., 202, 522, 542
 Rowley, 25
 Roy, E., 37, 42, 159
 Rozzell, R., 322
 Rueda, Lope de, 53, 61, 63, 68, 70, 158, 489, 727; —*Armeline*, 75, 502; *Colloquio de Camila*, 75; *Comedia llamada Eufemia*, 714; —*Los engañados*, 500; —*Medora*, 75, 502, 714; —*Paso de Rodrigo del Toro*, 684
 Ruggieri, Jole, 372
 Ruiz de Alarcón, Juan, 23, 69-70; —*La verdad sospechosa*, 173, 251, 296, 319, 431; —*Mudarse por mejorarse*, 431
 Ruiz de Conde, J., 214
 Ruiz, Juan, 34, 183, 203, 250, 276, 317, 365, 445, 548-551, 566, 702; —*Libro de buen amor*, 17, 54, 78, 169, 184-185, 200, 217, 226, 238, 272, 276, 294, 325, 377-379, 435, 438-400, 449-450, 455, 459, 478-479, 491, 494, 510, 543-544, 546-547, 557-565, 568-569, 659, 682-683, 708
 Russell, P. H., 325, 340, 453
 Rutebeuf, 188
 Ryder, A. W., 548
 Saavedra, Ángel de, duque de Rivas, 82
 Sablonara, Claudio de la, véase Cancionero
 Sabugosa, Conde de, 53
 Sá de Miranda, Francisco, 53, 120, 146
 Sacchetti, Franco, 696
 Sackur, E., 144
 Safo, 435
Saint Alexis, 480
 Saint Hilaire, B. J., 106
 Sainte-Maure, Benoît de, 30
 Sakúntala, véase Kalidasa
Salamanca, teatro de "La Celestina", véase Romero, F.
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 118-119, 261, 307; —*El cortesano descortés*, 57, 65, 133, 146, 262; —*El sagaz Estacio*, 57, 65, 104, 133, 146, 161, 298, 694; —*La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, 57, 65; —*La ingeniosa Helena, hija de Celestina*, 57-59, 65, 573; —*La sabia Flora Malsabidilla*, 57, 65, 133, 146, 191, 262, 298
 Salazar y Torres, Agustín de, 246, 573, 579 583 (cf. Vera Tassis, Juan de)
 Salceda, A. G., 573
 Salcedo Ruiz, A., 64, 163
Salmos, véase Biblia
 Salomón, 339, 481, 512
 Salomón ibn Verga, 477
 Salustio, 144, 713
 Salvá y Mallén, P., 19-20, 66
 Salverda de Grave, J., 441
 Samoná, C., 23, 110, 113, 118, 331, 335, 342-344, 349, 370, 435, 704
 Sams, H. W., 190
 Sanabria, 13
 Sancha, J. de, 714
 Sánchez Albornoz, Claudio, 14, 511
 Sánchez de Badajoz, Diego, 697
 Sánchez de Vercial, Clemente, 548-549
 Sánchez, Miguel, 262

- Sancho de Zamora, véase, Zamora, Sancho de
 Sancho Rayón, J., 118
 Sanctis, Francesco de, 333
 Sanesi, I., 37, 43-44, 47, 49, 67, 69, 76, 186-187, 569
 Sannazaro, 166
 San Pedro, Diego de, 23, 76, 131, 308, 351, 371, 445, 447; —*Cárcel de amor*, 109, 191, 236, 260, 265-266, 393, 396, 438, 450, 452-454, 458, 479, 480-482, 494, 498, 509, 568, 630; —*Sermón de amores*, 393, 556; —*Tratado de amores de Arnalte e Lucenda*, 33, 205, 218, 260, 372, 393-394, 430, 450, 453-455, 568, 587, 630
 Santa Cristina, 501
 Santa Cruz de Dueñas, Melchor de, 381, 694, 698
 Santillana, marqués de, 338, 361, 430, 449, 556, 673; —*Comedieta de Ponza*, 51, 365, 499
 Santo Domingo, Juan de, 23
 Santo Oficio, 296, 578
 Sapiens, 481
 Sartre, J. P., 288, 315, 317
 Scarron, 567
 Shack, conde de, 62, 71, 229
 Schaeffer, A., 64
 Schevill, R., 11
 Schevill, R. y Bonilla, A., 82
 Schlick, Gaspar, 201, 240, 389, 651
 Schmidt, E., 158
 Schoeck, R. J., 105
 Seaver, H. L., 481
Second and third blast of retrait from plays and theatres, 221
 Segovia, Juan de, 24
Segunda Celestina, véase Silva, Feliciano de
 Segundo, Juan, 166
 Segura, Covarsi, E., 84
 Selenco, 18, 209, 332, 337
Semahot, véase, *Talmud*
 Séneca, el Retórico, 341, 541
 Séneca, el Trágico, 38, 53, 68, 78, 115-116, 120, 141-142, 237, 253, 260-261, 263, 275, 287, 333-334, 343-344, 389, 438, 530, 567, 723; —*Agamemnon*, 117, 125-126, 128; —*A Lucilio*, 426, 519; *Controversias*, 341; —*Epístola CXV*, 307; —*Fedra*, 33, 437; —*Hercules furens*, 113, 125-126, 128; —*Hercules Cetaeus*, 113, 117, 125-126, 128; *Hippolytus*, 33, 117, 126, 128, 142, 434, 437, 651; —*Medea*, 33, 117, 126, 128, 142; —*Octavia*, 117, 125-128; —*Edipus*, 126; —*Phænisæ*, 109; —*Proverbios*, 341; —*Tyestes*, 113, 117, 126, 128, 142, 259; —*Troades*, 125-126, 142, 259
 Sepúlveda, J., 69
 Ser Giovanni, *Pecorone*, 201
 Seris, H., 22, 232
 Sermini, Gentile, 542
Sermón de amor, 393
 Serrano Poncela, S., "El secreto de Melibea", 24, 163, 168, 207-208, 367, 447-448, 476
 Serrano y Sánz, M., 294, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina* y del impresor Juan de Lucena", 22, 24, 163
 Shakespeare, 23, 33-34, 62-63, 67-70, 77, 152, 189, 232, 240, 259, 274, 283-288, 305, 354, 410, 496, 588, 720, 724; —*Antonio y Cleopatra*, 34, 646, 728; *Cimbelino*, 144, 502; *Como gustéis*, 166, 368; —*Coriolano*, 502, 728; —*El cuento de invierno*, 174, 202; —*El mercader de Venecia*, 310, 313; —*El rey Juan*, 323, 487, 502-503; —*El rey Lear*, 287; —*Enrique IV*, 168; —*Enrique V*, 75, 159, 174; —*Enrique VI*, 287, 728; —*Enrique VIII*, 82; —*Hamlet*, 189, 229, 303, 364, 500; —*Julio César*, 234, 728; —*Las alegres comadres de Windsor*, 503, 557, 708; —*La tempestad*, 503; —*Los dos gentileshombres de Verona*, 189, 368, 503; —*Macbeth*, 354, 718; —*Medida por medida*, 67, 310, 313, 503; —*Mucho ruido para nada*, 251, 728; —*Noche de Reyes*, 237, 371; —*Otelo*, 251, 323, 366, 368, 415, 490; —*Pericles, príncipe de Tiro*, 67, 75, 310; —*Ricardo III*, 287, 323; —*Romeo y Julieta*, 70, 76, 206, 208, 212, 214-216, 229, 245, 302, 313, 317, 353-354, 361-362, 368, 402, 411, 415, 428, 435, 458, 502, 552; —*Todo es bien*, 70, 368; —*Trabajos de amor perdidos*, 166, 403
 Shakúntala, 202
 Shannon, E. F., 438
 Shaw, George Bernard, 67, 82, 729
 Sherira de Bagdad, 500
 Sheriton, Odón de, 727
 Shoemaker, W. H., 158
 Sidney, sir Phillip, 727-728
 Sidonio Antipatro, 337
 Silva, Feliciano de, 208, 246; —*Lisuarte de Grecia*, 329, 651; —*Segunda comedia de Celestina*, 53, 60, 75, 103-104, 119, 133, 145-147, 160, 191-193, 206, 214, 241-242, 245, 247, 273, 279, 306, 322, 329, 395-397, 404, 457-458, 460-464, 495-496, 533, 572, 575-584, 587, 631-633, 635, 652-655, 686-688, 710, 718
 Simeón el Estilita, San, 502
 Simpson, L. B., 180, 213, 230-231, 322, 419, 425, 480, 486, 489, 682-683, 691, 708; —*The Celestina, a novel in dialogue*, 65, 350
 Singleton, M. H., 14, 66, 429, 486, 661-691
 Sir Thomas Moore, 728
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, 66
 Sisto, D. T., 223
Sixieme livre d'Amadis de Gaule, 651
 Sócrates, 21, 332, 338, 370
 Sófocles, 286, 316; —*Antígona*, 251, 275, 410, 432, 434; —*Avante*, 275; —*Edipo en Colona*, 275; —*Edipo rey*, 69, 76, 228, 237, 250, 252, 263, 275, 287, 303, 346; —*Electra*, 275; —*Filoctetes*, 251; —*Las Traquinias*, 251, 275

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS

- Solalinde, A. G., 211, 341, 696
 Sorbona, 294, 297
 Sotomayor, Índice de, 367
Speculum laicorum, 550 (cf. *Espéculo de los legos*)
 Spencer, T., 77, 189, 316, 354, 728
 Spitzer, L., 67, 210, 287, 400-401
 Stendhal, 77, 190
 Stevens, capitán John, 106
 Suabio, León, 401
 Summo, Faustino, 49
- Tacio, Aquiles, *Amores de Clitofonte y Leucipa*, 33
Talmud, 447, 500, 503
 Tapia, 369
 Tasis, Juan de Vera, ver Vera y Tassis, Juan de
 Taylor, E. G. R., 703
Teágenes y Cariclea, 33
 Tejada de los Reyes, Cosme Gómez, véase Gómez Tejada de los Reyes, Cosme
 Tellez, Fr. Gabriel, véase Tirso de Molina
 Teócrito, 223
 Teodoro, monje, 502
 Teofrasto, 501
Tercera Celestina, véase Gómez, Gaspar
 Terencio, 29-30, 35-36, 38-40, 42-43, 47-48, 50, 53, 63, 70, 81, 88, 90, 93, 96-97, 103, 114-116, 118-119, 139, 144-145, 157, 239, 277, 294, 301, 357, 373, 377, 379, 389, 455, 521, 538, 540, 569, 620, 624, 626, 648, 681, 701, 703, 708, 723, 726; —*Adelphoe*, 30-31, 33, 89, 93, 96, 99, 117, 123, 125-129, 140-143, 156, 181-182, 202, 237, 258, 274-275, 308, 377, 439, 477, 490-491, 536, 570, 616-618, 623, 647, 685, 706; —*Andria*, 31-33, 89-90, 96, 113, 117, 123-125, 128-129, 140-143, 155, 202, 237, 258-259, 274-275, 305, 376, 439, 477, 616-619, 623, 647, 677-679; —*Eunuchus*, 32-33, 87, 93-94, 96, 102, 113, 123, 125-127, 129, 140-141, 202, 227, 237, 274-275, 318, 340, 376, 380, 439, 535, 617-619, 628, 646-647, 673, 677-680, 702-705, 708; *Heauton timorumenos*, 15, 31-33, 88, 93, 113, 117, 123, 125, 127-129, 140-142, 182, 186, 190, 202, 258, 274-275, 278, 376, 439, 490-491, 617-619, 621, 623, 629, 647, 676, 678-679; —*Hecyra*, 30-33, 89, 109, 113, 125-128, 140-143, 181, 182, 202, 237, 258, 274, 351, 376, 439, 477, 490-491, 535, 539, 616-617, 677, 685; —*Phormio*, 31-33, 41, 88, 94, 113, 117, 123, 125-128, 140-141, 237, 274, 305, 308, 351, 376, 439, 490, 521, 536, 617-619, 706-707
- Teresa, Santa, 22, 208
 Tertuliano, 500-501
The art of Fernando de Rojas, véase Rusell, P. H.
The art of La Celestina, véase Gilman, Stephen
The Celestina and the Inquisition, véase Green, O. H.
- The disguise, a dramatic novel*, 59
The Life of Guzman d'Alfárrache, 105
 Thirlwall, Connop, 250
 Thomas, H., 25, 38, 188, 651
 Thompson, A. R., 250
 Thompson, S., 201, 219
 Tibulo, 224, 564
 Ticknor, G., 19, 58, 62-63, 68, 71, 154
 Timoneda, Juan, 53, 55, 69; —*Comedia de Anfitrión*, 53; —*Comedia de los Menenos*, 53; —*Comedia llamada Aurelia*, 53; —*Comedia llamada Carmelia*, 53; —*Farça llamada Trapacera*, 53; —*Sobremesa y alivio de caminantes*, 489, 694
Tirant lo Blanch, véase Martorell, J. y Galba, M. J. de
 Tirso de Molina, 316, 404, 431, 502, 640
 Tito Livio, 393, 713
 Tolosa, Pedro de, 24
 Tomás de Aquino, Santo, 501
 Tomás Moro, Santo, 105-106, 294
Tora, 410
 Torre, Fernando de la, 447, 479
 Torres Naharro, Bartolomé, 35, 55, 61-63; —*Comedia Aquilana*, 696; —*Comedia Calamita*, 688; —*Comedia Seraphina*, 53, 103, 118-119, 133, 147, 160, 168, 192, 207, 241-242, 245, 247, 306, 395-397, 458-461, 572, 631, 633, 635, 652-655; —*Comedia Soldadesca*, 69, 76, 700; —*Comedia Tinellaria*, 76; —*Comedia Trophea*, 696-697; —*Comedia Ymeneá*, 457, 459-460, 463, 481, 483-484, 631-632, 635, 653-654, 687
 Tostado, Alonso de Madrigal, el, véase Madrigal, Alonso de
Tractado de Centurio, 13, 20-21, 26, 34, 122, 135, 176-77, 181, 196-198, 228, 232-234, 248-249, 256, 264, 266, 271-272, 280, 290, 326, 329, 335, 342, 498, 660-661, 673-674, 689, 692, 701-702, 704, 709, 724, 729
Tragedia ordenade per Mossen Gras, la qual ese part de la gran obra dels actes de famos caualler Langalot del Lac, 54
Tragicomedia di Calisto e Melibea, véase Ordóñez, Alfonso
 Trens de Jeremias, véase *Biblia*
Tristán, 449, 649; —de Valladolid, 430; —El cuento de, 382, 566; —Le roman en prose, 567; —Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís, 383-384, 447, 450, 566-567, 649-650; —poema de Bérout, 366
Triste deleytación, 394, 430
Troilo y Crésida, 34
 Trueblood, A. S., 193, 496, 575
 Tucídides, 713
 Turena, mariscal de, 698-699
 Tury, A., 438
- Ugalde, Luis M., 58
 Uhagón, F. R. de, 65
 Unamuno, Miguel de, 419
 Ungerer, G., 105
 Urbano II, papa, 144

- Urdiales, 409
 Urrea, Jiménez de, véase, Jiménez de Urrea,
 Pedro Manuel
- Valbuena Prat, A., 66
 Valdés, Juan de, 180, 292-293, 311, 317, 332,
 335, 337, 422; —*Diálogo de la lengua*, 34,
 54, 330, 584
- Valencia, Fr. Diego de, 231
 Valera, Juan, 206-207, 212, 221, 229, 293,
 318, 325-326, 330-331
- Valerio Máximo, 17, 18
 Vallata, Juan de, 23, 29; —*Poliodorus*, 14-15,
 17, 37, 40-42, 91, 97, 100, 109-110, 116-
 117, 130-131, 144, 157-158, 185-187, 189,
 201, 239, 271, 277-278, 304, 306, 318, 325,
 342, 359, 366, 370, 381, 405, 455-456, 492,
 569-571, 606, 627-628, 648, 684-685, 716
- Vallejo, J., 16
 Valle Inclán, Ramón del, 83-84
 Valle Lersundi, F. del, 22
Vara de Judá, véase Salomón ibn Verga
 Varrón, 53
 Vega, Alonso de la, 53, 69, 75, 714, 716
 Vega, P. Ángel C., 15
 Vega, Lope de, 56, 60, 62, 69, 152, 285, 339,
 399, 519, 580, 587, 704, 724, 727; —*Arte
 nuevo de hacer comedias*, 173, 194, 262;
 —*¿De cuándo acá nos vino?*, 200, 250; —*El
 amante agradecido*, 573; —*El bastardo Mu-
 darra*, 81; —*El caballero de Olmedo*, 200,
 215, 251, 431, 573; —*El Cardenal de Be-
 lén*, 429; —*El castigo sin venganza*, 70, 251,
 339; —*El desdén vengado*, 146; —*El halcón
 de Federico*, 70; —*El mejor alcalde, el Rey*,
 146; —*El Perseo*, 174; —*El rufián Castru-
 cho*, 200, 573; —*Juan de Dios y Antón
 Martín*, 295; —*La bella malmaridada*, 573;
 —*La dama boba*, 174, 251; —*La discreta
 enamorada*, 200, 251; —*La Dorotea*, 53, 56,
 65, 104, 119-120, 132-134, 146-147, 160-
 161, 167, 193-195, 232, 242-249, 261, 279,
 308, 396-403, 429, 463, 475, 496, 574-578,
 581-585, 631-635, 653, 655-656; —*La fran-
 cesilla*, 573; —*La hermosura aborrecida*,
 545; —*La pobreza estimada*, 202, 545; —*La
 reina doña María*, 189; —*Las fortunas de
 Diana*, 56, 419; —*Las paces de los reyes*,
 174; —*Los melindres de Belisa*, 200; —*Los
 Ramírez de Arellano*, 698; —*Novelas a
 Marcia Leonarda*, 59
- Velázquez de Velasco, Alfonso, *La Lena*, 53,
 68, 104, 119, 132-133, 160, 191-193, 241-
 242, 244, 247, 261, 308, 394, 572, 574-
 577, 579, 581, 583-585, 631, 635, 694
- Velázquez de Velasco, Luis José, Marqués de
 Valdeflores, 59-60, 296
 Velázquez, Diego, 313
 Velázquez, Jerónimo, 475-476
 Vélez de Guevara, Luis, 322, 424
 Vendôme, Mateo de, 543
 Vendrell de Millás, F., 673
 Venegas, Alejo, 294
- Ventadorn, Bernart de, 435
 Verardi, Carlos, 25, 38, 51-52, 67, 81, 109,
 116, 131, 159, 188, 230, 365-366
 Verardi, Marcelino, 25, 38, 188, 365
 Vera y Tassis, Juan de, 573, 579
 Vergerio, Pier Paolo, *Paulus*, 37-38, 40-41,
 44, 76-77, 97, 99, 116, 130-131, 144, 156,
 158, 165, 167, 185-186, 238-239, 277, 309,
 313, 324, 379, 492, 626-627, 648, 684-685
 Vergós, Rafael, 24
 Vian, F., 64
 Vicente, Gil, 53; —*Amadís*, 75; —*Auto da
 barca do Inferno*, 246, 573; —*Auto da bar-
 ca do Purgatorio*, 697; —*Auto da Lusitania*,
 75; —*Auto da Mofina Mendes*, 697; —*Auto
 da sibila Casandra*, 427; —*Comédia do
 Viuvo*, 75; —*Comédia de Rubena*, 53, 75,
 202, 207, 573; —*Comédia sobre a divisa
 da cidade de Coimbra*, 75; —*Dom Duardos*,
 75, 151, 202, 230; —*Farsa do velho da hor-
 ta*, 246, 573; —*Farsa chamada auto da In-
 dia*, 367; —*Floresta de enganos*, 75; —*Vuiz
 da Beira*, 573
- Victorial, 210, 214
 Vida, Jerónimo, *Cristiada*, 166
Vida de Santa Maria Egipcíaca, 449, 676
Vie de Saint Alexis, 502
 Vigodsky, David, 503
 Vilanova, A., 146, 574
 Villasandino, Alfonso Álvarez de, 34, 367,
 702
 Villegas Selvago, Alonso, 305; —*Comedia Sel-
 vagia*, 19, 53, 58, 65, 104, 118-119, 131-
 133, 160, 191-192, 213, 218, 241-242, 244,
 245, 247, 261, 273, 279, 394-397, 458-459,
 461-463, 480-481, 495, 574, 576-577, 579-
 580, 582-583, 585, 631, 633, 635, 652-653,
 655, 686, 688, 710-716, 718
- Villena, Enrique, marqués de, 337, 703
 Villon, François, 556
 Vinay, G., 68
 Vindel, F., 12, 300
 Virgilio, 333, 343-344, 389, 702, 723; —*Églo-
 gas*, 429; —*Eneida*, 18, 20, 36, 78, 164,
 214, 225, 259-260, 338-340, 341, 448-449,
 499, 502, 542, 551-552, 567; *Geórgicas*,
 78, 434, 501
- Visconti de Brescia, Matteo, 16
Vita patrum, 502, 505
 Vitry, Jacobo de, 502
 Vitruvio, 155
 Vives, Juan Luis, 34, 76, 106, 296, 307, 485;
 —*Ad sapientiam introductio*, 105; —*De cau-
 sis corruptarum artium*, 54, 105, 294; —*De
 ciuitate Dei*, 504; —*De institutione chris-
 tiana femina*, 33, 105, 294-295, 504; —*De
 officio mariti*, 502; —*De subuentione pau-
 perum*, 221, 485
- Vodoz, J., 144, 159
 Vossler, K., 400-401
Votos del pavón, 360
Vuelta de Martín Fierro, 223
 Vyvyan, J., 283

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS

- Wagner, C. R., 323
 Walpole, R. N., 696
 Warne, F. J., 178
 Warner Allen, H., 105-106
 Warren, A., 283-284
 Wattenbach, W., 543
 Webber, E. J., "The *Celestina* as an *arte de amores*", 54
 Wellek, R. y Warren, A., 283-284
 Welter, J. Th., 550
 Weyden, Rogerio van der, 164-165
 Williams, 315
 Willis, R. S., 338, 449
 Wilson, E. M., 426
 Wirsung, Máximo, 297-298, 302
 Wolsey, cardenal, 106
 Wolf, F., 62-64, 67-68, 71, 220, 419
 Wright, T., 550
 Wycherley, 67
 Yáñez de la Almedina, Fernando, 24
 Yosef ben Meir ibn Zabarra, 550
 Yosef ben Shmuel Sarfati, 297
 Yosef ha Cohen, *Valle de lágrimas*, 477
Yúsuf y Zulaykhá, 33
 Zamberti, Bartolomé, 38, 41, 43
 Zamora, Sancho de, 24
 Zandvoort, R. W., 728
Zohar, 503
 Zorrilla, José, 82
 Zurita, Jerónimo, 296-297, 306

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTO	9
INTRODUCCIÓN	11
Propósito, 11; Autor, autores, 12.	
EL GÉNERO LITERARIO	27
I. EL GÉNERO LITERARIO	27
<i>La Celestina</i> y la comedia romana, 29; <i>La Celestina</i> y la comedia elegíaca, 33; <i>La Celestina</i> y la comedia humanística: a) Características, 37; b) La comedia humanística en lengua vulgar, 43; c) <i>La Celestina</i> , comedia humanística, 47; <i>La Celestina</i> ¿novela dramática?: a) Opiniones del siglo XVI, 50; b) Opiniones del siglo XVII, 55; c)) Opiniones a partir del siglo XVIII, 58; d) <i>La Celestina</i> y las <i>Novelas españolas contemporáneas</i> dialogadas de Pérez Galdós, 70; e) <i>La Celestina</i> ¿diálogo puro?, 73.	
LA TÉCNICA TEATRAL	79
II. LA ACOTACIÓN	81
La acotación en el teatro moderno, 81; A. Acotación enunciativa, 84; Antecedentes, 87; B. Acotación descriptiva, 91; Antecedentes, 92; C. Acotación implícita, 98; Antecedentes, 99; D. Acotación enlazada con la acción y los caracteres, 100; Antecedentes, 101; Una excepción: el comienzo de <i>La Celestina</i> , 102; Imitaciones y adaptaciones, 103.	
III. EL DIÁLOGO	108
A. Diálogo oratorio, 108; Antecedentes, 109; B. Diálogo de largos parlamentos y réplicas breves, 111; Antecedentes, 112; C. Diálogo de réplicas breves, 114; Antecedentes, 115; D. Diálogo muy rápido, 116; Antecedentes, 117; Imitaciones y adaptaciones, 118.	
IV. EL MONÓLOGO	122
El monólogo en <i>La Celestina</i> , 122; Antecedentes, 125; Imitaciones y adaptaciones, 132.	
V. EL APARTE	136
El aparte en <i>La Celestina</i> , 136; Antecedentes, 139; Imitaciones y adaptaciones, 145.	

VI. EL LUGAR	149
Multiplicidad de escenarios, 149; Representación del lugar, 152; Antecedentes, 155; Imitaciones y adaptaciones, 160; La localización, 162.	
VII. EL TIEMPO	169
Conciencia de tiempo, 169; Representación del tiempo, 173; Correlación impresionista de acciones, 175; Tiempo implícito, 176; Muestra típica, no representación completa del acontecer, 179; Antecedentes, 181; Imitaciones y adaptaciones, 191.	
VIII. LA MOTIVACIÓN	198
La motivación, 198; El encuentro casual, 200; La intervención de la tercera, 206; ¿Justificación histórica?, 207; ¿Justificación artística?, 212; La tradición literaria, 214; El empleo de la magia, 220; La trama de <i>La Celestina</i> , 226; La muerte de Calisto en la <i>Comedia</i> y en la <i>Tragicomedia</i> , 208; La <i>gradatio</i> como expresión de la causalidad, 235; Antecedentes, 236; Imitaciones y adaptaciones, 240.	
IX. LA IRONÍA	250
Ironía trágica, 250; Ironía verbal, 251; Ironía de hechos o situaciones, 254; Antecedentes, 258; Imitaciones y adaptaciones, 261.	
X. LA GEMINACIÓN	265
La geminación en los personajes, 265; Dichos, 266; Situaciones, 269; Concepción y exposición del argumento, 272; Antecedentes, 274; Imitaciones y adaptaciones, 278.	
LOS CARACTERES	281
XI. GENERALIDADES	283
A. ¿Es legítimo el estudio de los caracteres?, 283; Vidas y caracteres, 284; ¿Retratos contradictorios?, 284; ¿Conducta contradictoria?, 285; La adhesión al texto y las circunstancias postuladas en la interpretación literaria, 286; Crítica de la vida y crítica del arte, 288; Contradicciones, 290; Didactismo y realismo psicológico, 292; Opiniones de los siglos XVI, XVII y XVIII sobre el didactismo de <i>La Celestina</i> , 294; Las advertencias fuera del texto, 297; El didactismo ¿clave interpretativa de <i>La Celestina</i> ?, 300; El didactismo en las imitaciones de <i>La Celestina</i> , 306; El realismo en <i>La Celestina</i> ¿concepto anacrónico?, 309; El teatro didáctico de Bertolt Brecht y <i>La Celestina</i> , 313; B. Rasgos comunes a los caracteres de <i>La Celestina</i> , 316; Individualismo 317; Unidad orgánica y cambio, 320; Vuelo imaginativo, 321; Obscenidad, 325; Erudición. Censuras modernas, 331; La erudición y el estilo amplificatorio, 333; Uso didáctico y uso ornamental de la alusión erudita, 337; La erudición al servicio del drama 340; Desequilibrio de imitaciones y adaptaciones, 344.	
XII. CALISTO	347
Egoísmo, 347; a) Fuera de la realidad, 347; b) Fuera de la moral, 349; c) Fuera de la sociedad, 351; Tono vital bajo, 354; Exaltación, 358; Religión, 363; Literatura, 369; Antecedentes, 373; Comedia romana, 373; Comedia elegíaca, 371; <i>Libro de buen amor</i> , 378; Comedia humanística, 379; Novela caballeresca, 382; Novela sentimental, 386; <i>Fiammetta</i> , 386; <i>Historia de duobus amantibus</i> , 389; Novela sentimental castellana, 393; Imitaciones, 394; Imitaciones, 394; Esquematismo y exageración, 394; La <i>Comedia Eufrosina</i> , 398; <i>La Dorothea</i> , 399; Adaptaciones, 403;	
XIII. MELIBEA	406
Arraigo en la sociedad, 406; Religión, 408; Energía y acción, 410; Arrogancia, 412; Exaltación, 413; Doblez y suspicacia, 415; Cambio y unidad, 418; Antecedentes, 432; El <i>Hipólito</i> de Eurípides, 432; Comedia romana y comedia elegíaca, 439; <i>Libro de buen amor</i> , 439; El <i>roman courtois</i> , 441; La novela sentimental, 445; <i>Fiammetta</i> , 445; <i>Historia de duobus amantibus</i> , 449; Novela sentimental castellana, 452; La comedia humanística, 455; Imitaciones, 457;	

Esquematismo convencional, 457; Reflejo de situaciones, 461; La <i>Comédia Eufrosina</i> , 464; Adaptaciones, 466.	
XIV. LOS PADRES	471
A. Pleberio, 471; Antecedentes, 477; Comedia romana, 442; Comedia elegíaca y humanística, 443; <i>Libro de buen amor</i> , 444; Novela caballeresca y sentimental, 445 bis; Imitaciones, 480; Adaptaciones, 484; B. Alisa, 488; Antecedentes, 490; Comedia romana y comedia elegíaca, 456; <i>Libro de buen amor</i> , 457; Comedia humanística, 458; Novela caballeresca y sentimental, 460; Imitaciones, 494; Adaptaciones, 496; Singularidad de <i>La Celestina</i> , 498.	
XV. CELESTINA	506
Codicia, 506; Otros vicios, 508; Religión, 510; Jerarquía social: honra, 513; Conciencia profesional, 515; Arte de seducción, 519; a) Planes, técnicas, 520; b) Improvisación, 521; c) Acomodación estilística, 524; d) Estrategia en acción, 527; e) Fallas del personaje, aciertos del autor, 531; Antecedentes, 537; Comedia romana, 537; Elegía romana, 539; Comedia elegíaca, 542; Cuentos orientales, 547; <i>Fabliaux y romans</i> , 550; <i>Libro de buen amor</i> , 557; El <i>Corbacho</i> , 565; La novela, 566; Comedia humanística, 560; Imitaciones, 572; Papel de la tercera, 572; Notas de carácter, 575; Situaciones aisladas, 581; Arte de seducción, 589; Adaptaciones, 588.	
XVI. LOS CRIADOS	594
A. Sempronio, 594; El consejero, 595; Egoísmo y cobardía, 596; Necedad, 597; Afectos, 598; B. Pármemo, 602; "Avnque soy moço...", 602; Agudeza, 605; Afectos, 608; Cambio, 610; C. Sosia, 611; Humildad, 611; Simpleza, 612, Afectos, 614; D. Tristán, 614; Juventud y agudeza, 614; Antecedentes, 616; Comedia romana, 616; Comedia elegíaca, 624; Comedia humanística, 626; Novela caballeresca y sentimental; " <i>Historia de duobus amantibus</i> ", 629; Imitaciones, 630; Papel de los criados, 630; Notas de carácter, 632; Situaciones aisladas, 634; Adaptaciones, 637; E. Lucrecia, 642; Honestidad, 643; Buen seso, poca imaginación, 643; La buena criada, 644; Antecedentes, 646; Comedia romana, 646; Comedia elegíaca y humanística, 648; <i>Roman courtois</i> y novela caballeresca, 649; Novela sentimental, 651; Imitaciones, 652; Adaptaciones, 656.	
XVII. LAS MOCHACHAS	659
El texto primitivo y el interpolado, 659; A. Elicia (Areúsa en los actos interpolados), 662; Nerviosismo, 662; Dureza, 664; "Qué gran maestra está", 666; B. Areúsa (Elicia en los actos interpolados), 670; "Sus gracias... su habla", 670; Moral y sentimiento, 672; Oficio, 675; Antecedentes, 676; Comedia romana, 676; Elegía romana, Comedia elegíaca, 680; El <i>Roman de la Rose</i> , 684; El <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Corbacho</i> , 682; Comedia humanística, 683; Imitaciones, 686; Adaptaciones, 689.	
XVIII. CENTURIO	693
Retrato e historia, 693; "Mentiroso, burlador...", 695; Humorismo, 699; Antecedentes, 702; Comedia romana, 702; Antecedentes más tardíos, 708; Imitaciones, 710; Contaminación, 710; Concepción del personaje, 719; Notas de carácter, 713; Situaciones aisladas, 716; La <i>Comédia Eufrosina</i> , 716; Adaptaciones, 717.	
CONCLUSIÓN	723
ÍNDICE ALFABÉTICO	731
ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS	735

SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN DICIEMBRE DE 1962, EN LOS
TALLERES GRÁFICOS DIDOT, S. R. L.
LUCA 2223, BUENOS AIRES

ACTA HUMANITATIS, 2



ISBN: 978-84-1311-896-3



9 788413 118963