

Comedias elegíacas en La Celestina

Ana M.^a MOURE CASAS
Universidad Complutense

RESUMEN

Se señalan diversos elementos de contenido de Comedias Elegíacas medievales, que aparecen en *La Celestina* con mayores o menores remodelaciones. Las piezas examinadas pueden considerarse entre las fuentes de *L. C.*, analizándose la diferente incidencia de éstas en la obra española.

SUMMARY

Sundry elements of content of Elegiac Comedies appearing in *La Celestina* with bigger or lesser variations are indicated. The examined works can be considered within the set of sources of *L. C.*, showing the different incidence of these ones in the Spanish work.

En las primeras páginas de la gran monografía sobre *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires, Eudeba 1962) M.^a Rosa Lida ofrecía un breve estado de la cuestión sobre los estudios de las fuentes de *La Celestina* (*LC*). Uno de los puntos de partida era su afirmación de que «La Celestina ha sido afortunada en la identificación material de sus fuentes» —p. 11—, pues los estudios clásicos de Menéndez y Pelayo, Bonilla Sanmartín y Castro Guisasola¹ podían considerarse prácticamente definitivos, de modo que la autora podía dar un paso más, como de hecho lo dio —y con creces—, estudiando la originalidad de *LC* en una tradición literaria ya establecida, y aún muchas veces ayudando a establecerla en puntos dudosos.

¹ Menéndez y Pelayo, M., *Orígenes de la novela*. Madrid, Ed. Nacional, 1962, vol. 3; Bonilla y Sanmartín, A., «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina». *Rev. Hisp.* 15 (1906) 372-386, y Castro Guisasola, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*. Madrid, CSIC, 1973, reimpr., cuya deuda con el autor de *La Celestina Comentada* —ms. 17631, inédito, de la BN— en lo referente a las fuentes clásicas o latinas, ha sido señalada —*ib.*, p. 105— por el autor de la ed. aquí seguida: F. de Rojas. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., introducción y notas de P. E. Russell. Madrid, Castalia, 1993. Otros estudios posteriores de fuentes sobre la incidencia de un autor en *LC* son los de Deyermond, A.D., *The Petrarchan sources of La Celestina*. Westport, Connecticut. Greenwood Press, 1975 y Salvador Martínez. H., «Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y autoría de *La Celestina*», *HR* 48 (1980) 37-55.

La Comedia elegíaca latina² aparece tratada sistemáticamente en cada uno de los capítulos de la citada monografía, reconociéndose la deuda de Rojas con el Pánfilo, de forma particular, obra ésta que pasaba a ser considerada fuente directa de *LC*, a diferencia del parecer sostenido por Menéndez y Pelayo, quien juzgaba que Rojas no había conocido el Pánfilo directamente, sino a través de la gran remodelación del Arcipreste y acaso, de forma secundaria, a través de alguna Comedia humanística, como *La Poliscena*, habiendo podido ejercer un influjo muy modesto sobre *LC*.³

Además de esta innovación, defendía M.R.Lida un método diferente en el estudio de los precedentes literarios de *LC*, menos sujeto a la estricta observación de los contactos verbales. El método de Lida podía tener, como la propia autora reconocía, un grado menor de fiabilidad para establecer el carácter más o menos próximo de las distintas fuentes; pero tenía y tiene la ventaja de la mejor adecuación al objeto, al permitir señalar los paralelismos de motivos, de situaciones o de elementos del contenido entre obras escritas en lenguas diferentes, más allá de la literalidad estricta. Por el contrario, los

² Las diversas comedias se conocieron primero en ediciones individuales. Las piezas de supuesto origen francés fueron editadas bajo la dirección de G. Cohen, *La Comédie latine en France au XII siècle*. París, Les Belles-Lettres 1931, vol. I-II. Por las mismas fechas apareció el estudio de conjunto («Elegische Komödie und Tragödie») que se ofrecía en M. Manitius..., *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. München, Beck, 1931. La ed. actual, bajo la dirección de F. Bertini, es *Comédie Latine del XII e XIII secolo.*, Génova, Istituto di Filologia Clas. e Med., 1976-1986, vol. I-V.

En este trabajo se han seguido las edd. del *De Nuntio sagaci* de A. Dain —en Cohen, ed. II, *op. cit.*— y de G. Rosetti —en Bertini, ed. II, 1980, *op. cit.*—. Las citas al *Pamphilus, de amore*, remiten a la de Rubio L.-González Rolán, T., Barcelona, Bosch, 1977. Es ésta la única ed. crítica que se hizo en España de la obra. Los autores manejaron quince mss., entre ellos los dos codd. españoles: el *Toletanus*, B.C.102-11, del s. XIII, oriundo de Italia y el *Matritensis*, B.N. 4254. Este último tenía la nota destacada de ser español de origen y de poseer mayor valor en el *stemma* del que se le había atribuido, según los editores probaron. Ambos códices subrayaban la circulación del «Pánfilo» en España.

No se incluye en ninguna de las edd. el texto de *De uxore cerdonis*, en la que se basa la mayor parte de este trabajo. Nuestras referencias remiten a la ed. individual de Franceschini. El carácter novedoso del *De uxore cerdonis*, una de las piezas más tardías de género, se muestra en el título del trabajo de E. Franceschini, «Due testi inediti del basso Medioevo». *Estratto dalle Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti*. Padua, 1937-38, vol. 54, pp. 5 ss: los inéditos son ésta y el *Cavichiolus*. El editor señala además en su breve introducción a este texto que sólo C.H. Haskins (*Studies in mediaeval Culture*. Oxford, 1929, pp. 143-44) se había ocupado expresamente de esta pieza —cf., no obstante, las menciones de M. Manitius, *op. cit.*—

³ «Si de esa comedia (se refiere a La Poliscena) así como del Pánfilo pudo aprovechar algo Francisco de Rojas, nunca con tan humildes materiales se levantó edificio tan grandioso y espléndido». *Oríg.*, 3, 326 ss.

que se atienen exclusivamente a los paralelos textuales no consideran ninguna de las comedias elegíacas entre las fuentes de *LC* (Castro Guisasaola y, más recientemente, Russell, ed., Introd., pp. 104-117); pero el inconveniente de un método en apariencia tan seguro como éste es que, al justificar sólo la similitud formal, permite comprobar que tres o cuatro líneas de *LC* remontan muy de cerca a tal o cual autor, pero no que un episodio o incluso las líneas generales del argumento estén inspirados en otra obra.

En el caso de las comedias elegíacas —y probablemente podría extenderse la afirmación a las varias de las humanísticas— estamos en presencia de obras que constituyen un género literario; una de sus características es su gestación en los medios universitarios, y, como corolario, el conocimiento y uso que los autores de las más tardías hacen de las anteriores, máxime porque muchas comedias circularon, y probablemente nacieron, como obras anónimas de forma que podían ser tierra de todos y de nadie. Los rasgos comunes del género, claramente descritos en el trabajo de A. Alvar⁴, se acentúan y adquieren nuevos perfiles, si nos limitamos, como haremos aquí, al subgrupo de comedias de la tradición ovidiana en las que el personaje del mediador de amores tiene un papel destacado, como ocurre, citadas en orden cronológico, en *De Nuntio Sagaci*, *Pamphilus de amore* y *De Uxore Cerdonis*⁵. En las tres se repite el mismo esquema argumental con muy escasas

⁴ Alvar Ezquerro, A., «Notas a propósito de la Comedia elegíaca medieval y sus personajes»: *Mito y personaje, III y IV jornadas de teatro*. Burgos, 1995, pp. 11-31. Cf. et. Lidia, pp. 29-50 sobre el género literario *et passim*, y las introducciones general y parciales de la citada ed. de Bertini. Asimismo, Gómez Moreno, A., «La Comedia latina medieval»: *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, 1991, pp. 28-33.

⁵ Hay otras comedias elegíacas con personajes celestinescos, pero de importancia secundaria, como *Alda* —intervención breve de un criado que cocina un manjar para la amada de su amo, aunque luego se lo come él mismo, engañando a su amo; posteriormente, por la tendencia a la geminación de personajes, es reemplazado por una criada—, *Lidia*, donde aparece una criada con escasa iniciativa, que actúa de recadera de su señora. En esta comedia se produce una inversión de papeles, ya que es la mujer, la esposa de un duque, la que pretende los favores de un caballero. También en el *De Paulino et Polla*, donde la intervención de Fulcón es asimismo breve, aparece otra variación que afecta a los dos protagonistas, pues se trata de dos viejos. La innovación es muy notable al suponer una ruptura con el tópico del bello amor entre jóvenes parejas en belleza, que habían desarrollado estas comedias celestinescas:

Nunt., 256 *Quis non laudabit, si pulchram pulcher amabit?*

Pamph., 399 *Cum specie species convenit atque placet...*

Ux.Cerd., 73 *Formosum formosa virum bene debet amare.*

La variación de algún punto fijo del esquema será una característica común de todas las piezas celestinescas.

diferencias hasta el encuentro de los enamorados y, además, es similar la caracterización de los personajes, el ambiente intemporal y urbano, sin precisiones concretas del lugar. Aparecen también los rasgos más comunes del género, señalados por Alvar: el latín de registro culto, el gusto por las figuras y la difícil métrica —cuantitativa y correcta— del hexámetro leonino, solo o en dísticos, imitando sobre todo a Ovidio. Y, junto a ellos, los inevitables detalles cómicos de tipo sexual o religioso o de crítica a los métodos de la enseñanza que recibían. Seguramente recogen el ambiente culto de universitarios, en momentos de desenfado, que a nosotros nos ha llegado especialmente en este género literario, en los *Carmina Burana* y en algunas otras poesías satíricas medievales.

Hay que añadir, además, que estas tres piezas están en relación de dependencia, no sólo por los rasgos comunes anteriores, sino por los paralelismos verbales que indican que el autor del *Pamph.* conocía el *Nunt.*, y Jacobo Beneventano, autor de *Ux. Cerd.*, las otras dos, como pueden mostrar algunos vv.:

Nunt. 199 *Me male decepit; si vixero, non bene fecit*

Pamph. 692 *Quae tibi me credit non bene fecit anus*

(en el mismo contexto, cuando la joven advierte que ha sido traicionada por el mediador. Además, *Nunt.* 53 — *Pamph.* 622; *Nunt.* 372 — *Pamph.* 623...*per devia currens*, etc.)

Nunt. 104 *Tolle, precor, tolle, bene scis me talia nolle*

Ux. Cerd. 223 *Tolle, precor, censum pretiosaque tegmina tolle*

Pamph. 645— *Ux. Cerd.* 354 *Parce iuventuti...* (*Pamph.* 763-*Ux. Cerd.* 19, etc.; entre estas dos piezas los contactos son mucho más numerosos)⁶.

⁶ Está por hacer un estudio de las relaciones textuales entre las comedias elegíacas, que aportaría luz sobre cuestiones de autoría, fecha, difusión, etc. No obstante, es evidente que los autores se copiaban —las palabras o los motivos, con diferentes palabras— y que hay una serie de versos que como material común aparece en diversas comedias. Algunos ejemplos que hemos recogido son:

Pamph. 259 *usu crescit amor omnis, decrescit ab usu* — *Alda*, 384 *Crescit amor, quo plus attenuatur amans* — *Ux. Cerd.* 99 *crescit amor visu, decrescit rebus amator* (verso que procede de los otros dos)

Alda, 212,239-40 (y ss. hasta v.250, en una digresión altamente retórica sobre la venalidad de todas las cosas).

Omnes, ipsa etiam numina, munus amant...

Nam sicut nequeunt sine munere numina flecti

sic sine muneribus nulla puella capi;

Precisamente por estas semejanzas entre las comedias es poco convincente la preferencia que Lida manifiesta en diversas ocasiones por el Pánfilo como pieza de mayor impacto en *LC*. Quizás porque su gran innovación en el tratamiento de la Comedia elegíaca radicaba en la reivindicación de esta pieza, la autora desdeñó el resto, aun cuando algunas (*Ux. Cerd.*) le brindaban coincidencias de motivos, que Lida conocía, tan importantes como la concepción del personaje fundamental de la tercera. En otros casos, como el *Nunt.*, la pieza pasó desapercibida para Lida quizás por razones muy comprensibles: era de todas las comedias elegíacas recogidas por Cohen, la que había sido editada con un estudio previo por un filólogo de la talla descomunal de A. Dain. Pero el maestro de la Crítica Textual en este trabajo juvenil se dejó arrastrar por una intuición: por azar de la transmisión la obra quedó mutilada en el v. 386, cuando ya se habían encontrado a solas los dos jóvenes y el mensajero mediador acompañaba a la muchacha de regreso a casa por la noche, momento en el que son sorprendidos por unos parientes de la joven y se inicia un diálogo acalorado entre todos. En ese punto se interrumpe el texto, pero Dain supuso que el mensajero acababa entendiéndose con la chica, defendiendo una hipótesis brillante —pues así se cumpliría el escarmiento amoroso que el joven decía haber sufrido— pero tan indemostrable como cualquier otro final con algún castigo moralizante.

Sin embargo, Lida aceptó el nudo argumental propuesto por Dain, que suponía distanciar esta pieza del argumento de *LC*, lo que explica que apenas la haya tenido en consideración. Y en uno de los muy raros casos, si no en el único, en que la tomó en cuenta, lo hizo aceptando como cosa segura la supuesta deslealtad del criado que «le soplabla la dama a su señor» (p. 36); de esa forma, consideró que en el *Nunt.* se encontraba un prece-

Ux. Cerd. 338-342 (también digresión sobre el dinero, pero sin imitación textual de la anterior. Aquí hay, por el contrario, un deseo de tomar distancias y decir lo mismo con otras palabras no menos retóricas, ya en vv.211-213

munera mitte sibi, forsam placabitur ipsis;

lenitur donis femina sepe datis,

sepe deus donis iratus flectitur ipsis.

Asimismo, en v. 341, con quiasmo y *poliptoton*:

Omnia dat census, dat quae non danda putavi.)

Una muestra elocuente de la similitud de este subgrupo de piezas es que el copista de uno de los mss. de la comedia *Alda* —Lincoln 105— añadió los vv. 541-544; 547-549 al *Babio*, como final: eran una digresión sobre el curso natural de las cosas y pegaban en cualquier sitio.

dente literario de la característica maldad de los criados de *LC*, demostrada con creces por su actuación en la obra, pero sin ningún apoyo en la pieza latina, que sólo presenta un criado tan astuto como fiel servidor de su amo.

Son estos resquicios, que no disminuyen la originalidad de *LC* ni la solidez de su más importante monografía, los que todavía permiten señalar algunos puntos de *LC* que proceden de la tradición de la Comedia elegíaca medieval. Por ello, siguiendo el método propuesto por Lida, se abordarán (1) los paralelismos existentes entre las tres comedias medievales y *LC*, proponiendo reconsiderar la valoración de *Uxor Cerd.* y del *Nunt.*, alguno de cuyos pasajes arranca de la poesía profana medieval e incide en la obra castellana, mostrando, creemos, que no puede descontarse esta pieza de la tradición literaria de *LC*, aunque su influjo sea menor. Por otra parte (2) se señalarán algunos otros ecos de comedias medievales en *LC* que permiten observar la función que cumplen estas fuentes, directas o indirectas, de añadir elementos de comicidad a la tragicomedia, y quizás también, de aportar una forma de presentar los hechos dentro de una convención literaria ya establecida.

(1). Es en *LC*, I-VIII, en lo que tiene más de comedia, donde se pueden detectar más similitudes con la tradición de la comedia latina medieval. Se trata de detalles del contenido más que de la copia literal de alguna frase latina: no necesitaba su autor tal ayuda, pero, en cambio, en la ordenación de los hechos y en algunos matices de los personajes acusa él también el peso de una tradición cerrada, pues en las tres comedias elegíacas el planteamiento inicial es, salvo pequeñas variantes, el mismo:

El joven protagonista de «El pícaro mensajero» (*Nunt.*), del «Pánfilo» (*Pamph.*) o de «La mujer del zapatero» (*Ux.Cerd.*) es, lo mismo que Calisto, el que pronuncia las primeras palabras de la obra. Se enamora o desea a una muchacha al verla (*Nunt.*, *Ux.Cerd.*) o tras cruzar con ella algunas palabras en las que le declara su amor (*Pamph.-LC*) sin sentirse correspondido (aunque con esperanzas de serlo en *Pamph.*) y con una clara sensación de inferioridad respecto a la familia, la fortuna (*Pamph.-LC*) o la belleza (*Ux.Cerd.*) de la amada.

Los lamentos del enamorado, en *LC* y en las comedias elegíacas citadas, se sitúan al comenzar la obra. La idea de que él está enfermo se asocia con otro símil de la medicina, según el cual las heridas precisan remedios y curan mejor si se descubren que si se ocultan. Los versos que expresan esta idea en las comedias elegíacas tienen importancia estructural, al servir para

una función concreta: anuncian, igual que en *LC*⁷, la llegada del personaje que hará de mediador entre los dos jóvenes. Es curioso anotar que el «Babión» también comienza con los lamentos del protagonista enamorado y con la misma alusión a la herida que cura mejor si se descubre (vv.1-9). Pero el protagonista decide no confesar sus penas, de forma que la pieza se desarrolla sin personajes celestinescos definidos. Vemos así en esta pieza la tónica muy común del género: la variación en alguno de los puntos del contenido.

Podría, pues, decirse que el comienzo de *LC* sigue la convención de las comedias elegíacas celestinescas, al empezar por el *vulnus amoris*⁸, siempre con el símil de los dardos y el fuego.

Nunt., 4-5, 51-53: «Díme, Amor... ¿a quién intentas herir?, ¿a quién quieres destruir?...Después (*de ver a la amada*) me abrasaba por completo; hubo todavía algo más que yo deseaba, pero no me atrevía a decirle qué deseaba, pues el pudor me impidió decirle lo que me ordenaba Amor.»

Pamph., 1-22: «Estoy herido y llevo un dardo alojado en el corazón; mi herida se agrava sin cesar y, con ella, mi tormento...la medicina no dará con el remedio de salvación...Si mi herida ocultara radicalmente su rostro y las contracciones del dolor, sin acudir jamás en busca el propio remedio, tal vez entonces me sobrevendrían mayores males...Es mejor, creo, mostrarla: un fuego oculto es más violento; si se desparrama, suele debilitarse.» (Traducción de L. Rubio-T.González Rolán, *op. cit.*, en ésta y sucesivas menciones a esta pieza).

Ux. Cerd., 15, 39-47: «Al verla ardió en su amor (*exarsit in eius amore*)...⁹ El amor se ensaña contra mí y me abrasa con toda su fie-

⁷ La mayor complejidad de esta obra, ya desde el primer acto, hace que la presentación de *Celestina* venga anunciada por los dos criados, Sempronio, que da una semblanza breve del personaje, y Pármeno que hace un retrato moral mucho más amplio.

⁸ M. R. Lida no ha considerado, en este caso, ninguno de estos elementos paralelos que ofrecían las comedias elegíacas. En su opinión el factor desencadenante de la acción es «el doble azar que no vuelve a repetirse en la comedia» —p. 200— de penetrar el azor en el huerto de Melibea y hallarse casualmente ésta sola. Sin embargo, si se admite, como creemos, que el «antiguo autor» de *LC* aceptó el comienzo tradicional de las piezas medievales, se encuentra una motivación de la acción: el hombre desengañado muestra su herida y acude a un mediador.

⁹ La misma expresión, poco más adelante en *LC*: «Calisto arde en amores de Melibea», paralelismo que sólo prueba el tópico común, como también la digresión de Calisto sobre la mayor intensidad del fuego que a él le quemaba que cualquier otro, recuerda *Pamph.* 37 *Nam solet amoto plus ledere proximus ignis* —cf. *supra*—.

reza. El que traspasa mi corazón no es el amor, es, ante todo, un dolor. ¿Qué haré? El amor me fuerza a mostrar mi herida, pero el pudor y el temor me impiden hablar de ella. Si no la nuestro, no sanará, y una llaga descuidada suele realmente causar la perdición. La herida que no se cura provoca la muerte; por eso considero más prudente hablar que callar. Es mucho mejor, desde luego, sucumbir a la muerte que sufrir un sin cuento de penas y males sin cuento.»

LC 1,2,214-16 (Calisto): «¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡Oh si vinieseis ahora, Crato¹⁰ y Galieno, médicos, sentiríais mi mal!...»

(Sempronio): «...dicen los sabios que es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuitas llorar, y que la llaga interior más empece... Porque si posible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarecer por arte y por cura».

En todas estas piezas también hay en este momento una breve descripción del joven, que siempre sale de sus propios labios. Como es habitual, el conocimiento que los autores tienen de las comedias más antiguas del género les lleva a hacer variaciones en este punto fijo: el joven del *Nunt.* habla sólo de su belleza (v. 15); el de *Ux. Cerd.* de su fealdad (v. 37) y Pánfilo, como Calisto, de la inferioridad de su linaje y patrimonio, por lo que en este punto son éstas las piezas más próximas, si bien en *LC* las palabras de Calisto son respuesta a las de Sempronio, que ofrecía el primer retrato de su señor con mayor número de datos.

Pamph. 47-55: (Pánfilo) «Se dice, y yo lo acepto, que su linaje es más noble que el mío... Se cuenta, y es verdad, que ella es más rica que yo.»

LC 1,4,229: (Calisto) «Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las respaldicientes virtudes, la altitud e inefable gracia, la soberana hermosura.»

Figura, también al inicio, la descripción de la amada, que sigue los tópicos establecidos desde el final de la antigüedad. En la Comedia elegíaca es

¹⁰ En la ed. de Russell, a.l. se señala que en las edd. en 16 actos aparece *Eras* y *Crato*, por lo que se supone que la lectura original sería *Erasistrato*, lo que exige el correspondiente cambio de número de los verbos que siguen. No obstante, la lectura de la ed. de Sevilla *Crato* y *Galieno* —aceptada por M.Criado de Val, ed.Salma,1980— nos da la impresión de que podría encubrir los nombres de los dos famosos médicos: Hipócrates (a través de la forma Hipócrato) y, obviamente, Galeno.

un elemento casi inevitable sobre el que los autores se complacen en hacer variaciones, y suele ir acompañada de una descripción más somera de las cualidades del joven. Ambas sirven para presentar a los protagonistas, lo cual parece abundar en la no representación teatral de estas piezas.

Siendo un elemento de contenido fijo en muchas de estas obras, pero siempre alterado formalmente como ejercicio retórico, es difícil saber de qué comedia está más cerca *LC*, pues, en realidad, «el antiguo autor» se situó él también dentro de esta tradición de hacer pequeñas innovaciones en el contenido y una importante en la forma, como es la de presentar la *descriptio* en un diálogo interrumpido. En la descripción de Melibea, 1,4,230-32, se menciona el pelo rubio, las facciones, la tez blanca y las manos; en estos extremos y en la extensión se asemeja a *Nunt.* 36-48 y a *Ux. Cerd.* 3-14, pero los autores de estas dos últimas piezas mencionan el pelo después de hablar de las facciones, lo cual supone cierta ruptura con el orden vertical establecido por Sidonio —*Ep.* 1,2,2—. En este punto, la obra más distanciada de *LC* es *Pamph.*, donde la descripción de Galatea está esbozada en un sólo verso (153) —lo que, de otra parte sería un dato más a favor de la posible representabilidad de ésta—.

Al mismo tiempo, ciertos detalles escabrosos del retrato de Melibea aparecen en otra comedia de la tradición ovidiana, *De tribus puellis*, donde hay una doble descripción de la mujer vestida (33-52) y desnuda (250-260). En la primera se recorren minuciosamente los rasgos —tradicionales y por ende menos significativos para calibrar el paralelismo de las fuentes— de la cara, cuello y manos; pero se añade a ellos una consideración a la ropa, a las partes del cuerpo no visibles y supuestamente de mayor encanto, como en *LC*, *ibid.*, y, sobre todo, a los pechos pequeños, *Parva papilla fuit* —también en v.257—, como debía de ser la moda que aún persiste en *LC* «la redondez y forma de las pequeñas tetas»¹¹.

A partir de este momento aparece en todas las obras la tercera. Con antecedentes conocidos en la antigüedad clásica, en la comedia, en la elegía e

¹¹ Otra *descriptio puellae* similar en *De Afra et Milone*, vv. 9-38, la comedia elegíaca narrativa de Mateo de Vendôme, y en *Alda*, vv. 125-136, que se cree inspirada en la de Soredamor de Chrétien de Troyes —ed. a. l., y ésta, a su vez, en la de *Nunt.*, ed. Introd. pp. 38-39— y que quizás sea la más delicada y colorista del género, desde su comienzo, en que juegan en paronomasia *Alda... alba*. También en *Carm. Burana*, 117, 8-9. Estos precedentes no se mencionan en las edd. de *LC*, si bien en la de Russell, se indica en nota a.l. que la alusión a las partes que no se ven del cuerpo se encuentra también en la *Historia de dos amantes*, de Eneas Silvio Piccolomini, pero no, desde luego, con mayor proximidad que la que se observa aquí.

incluso en la novela¹², este personaje reaparece en comedias elegíacas medievales de diferentes maneras. En el *Nunt.* es un criado, auténtico protagonista de la pieza, dotado de la *sagacitas* que da título a esta obra y acompañará a partir de ella siempre a los personajes celestinescos. En *Pamph.* y en *Ux. Cerd.* es ya una mujer que ejerce habitualmente ese oficio, vieja, pobre y de pasado turbulento¹³, aparte de heredera de la astucia del *Nunt.*, su precursor en el género literario. Se trata en ambas piezas latinas de una vieja sin nombre, detalle llamativo en *Pamph.*, donde es el único personaje que sólo se conoce por *anus*. Tampoco tiene nombre conocido el criado de *Nunt.* durante la mayor parte de la pieza, aunque pocos versos antes del final —actual— de la obra se le llama por el nombre tradicional de Davo. La alcahueta de *Ux. Cerd.*, a diferencia de la de *Pamph.* recibe a veces el tratamiento respetuoso —y a su vez usual de las terceras— de *mater*, que se corresponde con el de «hijo», que ella devuelve afectuosamente a los jóvenes. Este tratamiento procede en la pieza latina¹⁴ del uso, frecuente en Ovidio, de llamar *madre* a la mujer de edad. El mismo tratamiento equívoco se encuentra también en la Trotaconventos del Arcipreste y es habitual en *LC*¹⁵.

Este personaje-tipo de la tercera no puede olvidarse que en las piezas medievales está al servicio de comedias, que además son breves, de forma que sólo se mencionan los datos indispensables para ser reconocidas por el público como tales. Intervienen con un cometido específico por el que cobran: el de conseguir, con más o menos engaño, que la joven acuda a una cita. De su caracterización psicológica el rasgo más destacado es el necesario para la trama: su locuacidad y capacidad de embaucar o incluso de mentir, pero son mentiras consentidas en el fondo por la joven. La codicia sólo está

¹² González Rolán, T., «Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina»: *La Celestina en su contorno social*. Actas 1er. Congr. Int.; ed. J. Criado de Val. Barcelona, 1977 pp. 275-289, sobre las medianeras latinas como personajes «en proceso de formación» en los tres citados géneros literarios.

¹³ Este dato se menciona sólo de una manera tangencial en *Pamph.* 282 *artibus et Veneris apta ministra satis*; y en *Ux. Cerd.* 75 *Dumque puella fui formosos semper amavi* (con más extensión en vv. 145-152).

¹⁴ Así se dirige el enamorado a la vieja en v. 176 *Que nova fers, mater?*, y ésta en varios lugares les llama *filius* o *filia* a ellos (v. 54 *Ne plores, fili*, 69 *pulcherrima filia, salve*, etc.).

¹⁵ Celestina explica la conveniencia del tratamiento en un pasaje marcadamente irónico, donde el lector podría recordar el carácter equívoco del tratamiento: «y los ancianos somos llamados padres; y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y en especial yo a tí...» (1,10,263).

esbozada: no aparece en *Nunt.* y apenas se censura en *Ux. Cerd.*, a pesar de presentarse ésta como obra de condena de las malas ganancias¹⁶; además, la alcahueta la justifica por su pobreza (*Pamph.*, *Ux. Cerd.*, *LC*). De la consideración interna de este personaje en las comedias resulta que sólo la joven que se ha dejado convencer por ellas las increpa momentáneamente; pero es ella la que resulta a ojos del público tanto o más culpable. El resultado es que en la Comedia elegíaca aparecen como en la vida misma, sin más caricatura de personajes perversos.

La Celestina de la literatura castellana tiene una riqueza de matices incomparablemente mayor, como subrayaron Menéndez y Pelayo, M. R. Lida y otros. Están acentuados los rasgos del personaje, sus defectos físicos — barbuda, con la cara marcada— y morales, más allá de lo exigido por su oficio —aficionada al vino y a la brujería— aparte de la codicia, y, en definitiva, su humanidad, que comienza por el mismo hecho de tener, también a diferencia de las medievales, un nombre propio —¿*nomen fictum*?—¹⁷. Sin embargo, como también es reconocido, la *sagacitas* al servicio del engaño y los datos objetivos del personaje estaban ya apuntados. Otras diferencias y semejanzas pasaron más desapercibidas.

Una muestra de las primeras, causa y consecuencia del género literario, deriva del tema de la culpa. Las comedias elegíacas celestinescas, muestran, como venimos señalando, variaciones sobre un esquema común, pero también se advierte en ellas una tendencia progresiva a captar los matices psicológicos de los personajes, especialmente sus sentimientos y a acentuar los rasgos moralizantes y dramáticos basados en la culpabilidad. Así, en el *Nunt.*, que es la más desenfadada de estas piezas, con una ausencia casi to-

¹⁶ La propia vieja dice en un momento (186 *abiuranda manent dedecorosa lucra*) aunque no vacila en cobrar por sus servicios. Pero en la segunda mitad de esta pieza hay una curiosa geminación del personaje de la tercera: desaparece la vieja y ocupa su lugar el marido, que urde una trampa al *sacerdos* aparentando cederle a su mujer. Este es el que sale malparado, pues su mujer acaba teniendo relaciones con el *sacerdos*. La condena contra el *vile lucrum* se dirige expresamente contra el marido (411-434 —*cerdo sit exemplum*—, parodiando el *Iuda sit exemplum, qui lucri ductus amore*, de los *Proverbia* del mismo autor).

¹⁷ Deslumbrado quizás por el realismo del personaje, Russell, ed., introd., p. 115, acepta la hipótesis de que Celestina había existido realmente en Salamanca, por lo que rechazaba la idea de los precedentes literarios de esta figura, concretamente de la influencia de la Trotaconventos en su concepción —de donde podemos inferir que también del *Pamh.*—. Pero la supuesta existencia real de la alcahueta, como las de Calisto y Melibea que seguramente también existieron, no se opone al tratamiento literario del personaje y a su herencia literaria.

tal de invocaciones a Dios y de bromas blasfemas, el joven se presenta lleno de pasión por una joven. No dice que esté enamorado de ella, pero confiesa abiertamente que la desea y que quiere hacerla su amante (vv. 95-96). Dado que ésta es la más antigua, fechándose en torno al 1080, las demás piezas introducen, con respecto a ésta, una variación que, por ser común a todas las demás, parece más bien una evolución, al presentar al protagonista enamorado.

De forma similar, con relación al tema de la culpa, hay un planteamiento muy superficial en *Nunt.* y en el *Pamph.*, sobre la culpa del mediador, pero éste rechaza inmediatamente cualquier responsabilidad en lo ocurrido, o sea, en el encuentro a solas de los jóvenes, echándole jocosamente la culpa al amor y a la juventud. En *Alda* y en *Ux. Cerd.* se plantea con más profundidad el tema, tratándose de buscar al verdadero culpable, que se constituirá en el ejemplo moralizante. En *Alda*, será el padre de la joven, por haberla educado totalmente aislada del mundo; en *Ux. Cerd.*, el marido, que medio cede a un clérigo rico a su mujer, pero en ninguna de las dos la mediadora. Por unas u otras razones, mientras que las alcahuetas medievales son nada o poco culpables, el personaje de Celestina carga con gran parte de culpabilidad. Internamente, en la obra, todos, casi con la única excepción de una de sus pupilas, la condenan antes o después por su codicia, que es la causa directa de su muerte, pero también por su responsabilidad en la desgracia de los protagonistas, ya advertida por Pármeno —actos 1,2— e incluso veladamente por Sempronio —3, 288—; y el propio autor, que la hace morir antes que a los demás, advierte de su maldad —él o el editor— desde el título.

Entre las semejanzas, unas proceden de aceptar la misma convención de las formas de expresión y otras del desarrollo de los hechos. Atendiendo a estas últimas, el recibimiento de la tercera por el enamorado, desesperado en ese momento, va acompañado de unas palabras de saludo y de la entrega de una primera paga anticipada por sus servicios. Pero nuevamente *LC* se acerca más a una u otra comedia en los detalles de este encuentro: cuando Pánfilo se dirige a la alcahueta, utiliza expresiones propias del latín cancilleresco¹⁸. Los términos respetuosos con que el joven se dirige a una mujer de tal

¹⁸ *Ib.* 285-288: *Fame tue laudis nomenque tue bonitatis causa miserunt me tibi consilii. Que loquor auscultet pietas et gracia vestra.* Cf. el amplio uso de abstractos en gen. en dependencia de otros nombres abstractos y el tratamiento en plural mayestático de la alcahueta *pietas et gracia vestra*. Este tono altisonante aparece bien recogido en la citada traducción de esta pieza: «La fama de tus merecimientos y el renombre de tu bondad me han

índole constituyen en la pieza latina un elemento cómico, que todavía es más perceptible en *LC*. Además, la vieja de *Pamph.* alude en la conversación a su pobreza actual recordando la opulencia de que había gozado en su juventud (vv. 322-326), como Celestina en otros lugares —3, 1, 285; 9, 4, 417, etc.—. Sin embargo, la petición que hace la alcahueta a Pánfilo de que en el futuro tenga siempre abiertas para ella las puertas de su casa, supone una familiaridad que está muy lejos de las distancias que aún en esos momentos guarda Calisto con la alcahueta, como notó Lida; pero hay que añadir que la actitud de éste es la misma que la del clérigo de *Ux. Cerd.*, que, como Calisto, ofrece *don* por el servicio, pero no su amistad. Y ambos también tienen otro rasgo común, expresado en este momento del encuentro con la tercera, que es el papel que cada uno de ellos cumplirá de *stultus amator*: el clérigo de *Ux. Cerd.* recibe ahora el calificativo de *stultus* (v. 51), lo mismo que Calisto su fiel traducción por «necio», por boca de la tercera¹⁹.

El paso argumental siguiente es el encuentro de la alcahueta con la joven. En todas las comedias medievales, lo mismo que en *LC*, la entrevista se produce invariablemente en la casa de la muchacha. En las comedias elegíacas, de línea argumental más simple, el encuentro sigue inmediatamente al requerimiento que hace el pretendiente a la tercera, y ésta no necesita una disculpa especial para acceder a la casa de la joven. Como señaló certeramente M. R. Lida, pp. 200 ss., hay una falta general de motivación, que Rojas corrige buscando el realismo verosímil. En *LC* antes de la entrevista aparecen otros sucesos, como la captación de Pármeno, con toda la serie de avatares que la rodean y los correspondientes diálogos donde se desarrollan temas clásicos como la amistad, el amor²⁰ el valor del dinero y la honra; ade-

impulsado a acudir a tí en busca de un consejo. Atienda tu graciosa benignidad a lo que digo...». Similares construcciones sintácticas, y tono, en *LC* 1,9,250: ¡Mira qué reverenda persona, qué acatamiento!... ¡Oh vejez virtuosa!... ¡Oh gloriosa esperanza de mi desseado fin!...

¹⁹ Ed. 1,9,251 (Celest., en un aparte): «¡Los huesos que yo roí piensa este necio de tu amo de darme a comer!... Dñe que cierre la boca y comience a abrir la bolsa.»

²⁰ Una muestra más de la herencia clásica la constituye el famoso pasaje de *LC* 1,10,252: «el amor impervio todas las cosas vence», que se considera (Criado de Val, *op. cit.*, introd. pp. XV-XXIV y n. a. l.) clave de la teoría amorosa que inspira todo el libro. En su comentario del «amor impervio» no cita la fuente del pasaje, quizás por la misma obviedad de que se trata de una paráfrasis del célebre verso virgiliano de *Aen.* 10, 69 *Omnia vincit amor*. Pero es curioso que este verso, muy copiado y remodelado ya en la Antigüedad, entre otros por Ovidio, fuente principal de la Comedia elegíaca, inspiró también el del *Pamph.*, 71: *Labor improbus omnia vincit*, «El esfuerzo obstinado todo lo vence.» Una vez

más, la reacción de Calisto y de los dos criados después de haber hablado con la alcahueta, y la preparación de la visita de Celestina a Melibea, donde se encuentran los conjuros de Celestina. También en estos pasajes donde *LC* se independiza de la sencilla línea argumental de la Comedia elegíaca hay ecos de la tradición, también presentes en estas piezas medievales, que surgen al hilo de las reflexiones de los personajes:

Comentarios fugaces de los criados recuerdan puntos esenciales de las piezas latinas²¹. Cuando Calisto ya ha entregado las cien monedas a Celestina, Pármeno comenta: «irían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melibea, que no en dar dineros a aquella que yo me conozco» (2,3,273). El punto de vista del criado evoca la forma habitual de conquistar los favores de la mujer en las comedias medievales (son ellas las que recibían también los regalos del joven en *Nunt.*, también en *Alda*, y en *Ux. Cerd.*), de forma que su alusión, de paso, destaca la novedad del tratamiento del motivo en *LC*.

Algo normal y poco significativo de posibles paralelismos es el desarrollo de algunos tópicos, como la esperanza que aplaza la muerte del enamorado y el deseo de morir al perderla (*Pamph.* 455-462, *Ux. Cerd.* 199-202 — *LC* 4,1,300; 8,4,394), la impaciencia de éste (*Ux. Cerd.* 296 — *LC* 3,1,280), la incitación a gozar de la juventud (*Pamph.* 645-646, *Ux. Cerd.* 351-354 — *LC* 7,1,362; 9,2,413; 9,3,414), etc. A veces el tópico envuelve un efecto cómico, como el de la sabiduría de los viejos, que los jóvenes inexpertos deben respetar, un argumento irónico de la mujer del zapatero y de Pármeno cuando acceden a las relaciones que les propone la alcahueta (*Ux. Cerd.* 267-272 — *LC* 1,10,264)²²; o como la honra, defendida con términos hasta cierto punto similares (*Ux. Cerd.* 137-140 — *LC* 2,1,268) aunque procedentes de fuentes diversas, pues en *LC* remonta a la *Ética* de Aristóteles —Castro Guisasola, 31— si bien de forma indirecta. En una de estas intervenciones, Pármeno y la alcahueta de *Ux. Cerd.* resumen, con gran paralelismo, el lugar común de las causas y las consecuencias de la pasión amorosa:

más, se observa en *LC* la tendencia a seguir la tradición de hacer variaciones sobre el mismo verso.

²¹ Ya en el primer acto Sempronio parece recordar la función del criado de comedia, como el del *Nunt.*, de buscador de citas, cuando resume así sus planes: «si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama» —1,4,233—.

²² Con términos muy próximos, motivados por el tópico: *Credere debemus iuvenes sollertibus evo* - «oydo he que deve hombre a sus mayores creer».

LC 2,3, 274: «... el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hacienda.»

Ux. Cerd. 97-106: *Et sic augetur pena videndo sibi... Res amor annichilat, vim perdit, membra resolvit.*

La última frase citada del texto castellano parece una versión de los efectos del amor sobre el cuerpo, el alma y la hacienda, que, en orden inverso, expresa también el citado v. 101 de la pieza latina («el amor destruye la hacienda, hace perder las fuerzas, deshace el cuerpo»).

Siguiendo la línea argumental, se produce en la casa de la joven el primer encuentro con la alcahueta. Es a partir de este punto *Ux. Cerd.* la pieza que más se parece a *LC*: como *Celestina*, la vieja de la comedia latina inicia su diálogo con la joven sacando indirectamente el tema de los goces de la vida²³ para exponerle a continuación el motivo auténtico de su visita. Como disculpa de tal atrevimiento ambas viejas astutas utilizarán el argumento de que el hombre que las envía está enfermo —de amores, confiesa directamente la vieja de *Ux. Cerd.*, mientras *Celestina*, que había empezado con el mismo argumento, se ve obligada a urdir sobre la marcha la mentira del dolor de muelas—:

Ux. Cerd., 91-114: «Tú eres la única que puedes dar alivio al pobre enfermo: si gracias a tí conserva la vida, siempre merecerás alabanza. Hija, créeme, pecas mortalmente si acaso por tu culpa muere este hombre. Tú, despiadada, serías la causa de la muerte del desdichado si en tu maldad no quisieras aliviarlo.»

²³ *Ux. Cerd.*, 69-80, *O dilecta nimis, pulcherrima filia, salve, digna viro Paride, si foret ipse Paris... vir tuus est turpis, tu speciosa nimis. Sit maledicta dies qua datus affuit ipse nec non et cuncti qui tribuere tibi.* Astutamente la estrategia de la tercera ataca el punto vulnerable de la hermosa casada con un hombre feo, que le impide gozar de otros hombres hermosos. Las palabras de *Celestina* alabando tangencialmente la belleza de *Melibea* —«Dios la deje gozar su noble juventud y florida mocedad, que es tiempo en que más placeres y mayores deleites se alcanzan» —4,5.306— encierran la misma idea; cf. *supra*, a propósito de tópicos comunes, otras menciones al tema dirigidas por *Celestina* a su pupila y a *Lucrecia*. La comparación tópica con *Helena* de la pieza latina aparecerá también más adelante en boca de *Calisto*. En *Nunt.* y *Pamph.* la entrevista comienza de forma muy diferente, haciendo recaer la primera atención en el pretendiente.

Estas palabras, dirigidas por la tercera a la casada, tienen un contenido muy similar a las de Celestina, inspiradas, como se advierte en las edd., en el pasaje evangélico de Matth. 9,5: *sed tantum dic verbo et sanabitur puer meus*, con efecto cómico conseguido, una vez más, con escarnio de la religión. Y también las palabras finales de la alcahueta de la pieza latina parecen tener un correlato en la respuesta de Melibea, aunque, como luego se verá, Celestina las vuelve a repetir con más proximidad en otro momento.

LC 4,5,312: (Celest.): «Yo dejo un enfermo a la muerte que con sola una palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará...»

(Mel.): «...Hacer beneficio es semejar a Dios, y el que le da le recibe, cuando a persona digna dél le haze. Y demás desto dizen que el que puede sanar al que padece, no lo haciendo, le mata.»

En la continuación del diálogo las respectivas celestinas aprovechan algún momento de su intervención para hacer la alabanza del joven que las envía. La loa de los futuros novios es un elemento probablemente fundado en la realidad de las «loas» interesadas que acostumbraba a hacer un tercero para favorecer las relaciones de una pareja. Su tratamiento literario es un punto que nunca falta en las comedias elegíacas en las que interviene un mediador. Tiene su mayor extensión en el *Nunt.*, donde aparece una loa triple: de la muchacha (84-87), del joven (90-94;245-247), ambas en boca del criado, y, a su vez, la de éste por la joven (281-282). Pero también se encuentra en el *Pamph.*, 339-352 y en *Ux. Cerd.*, 115-119; 249-252. En todas ellas, como en LC 4,5,314 y 321, la loa aparece en el mismo punto del argumento subrayando el aspecto que más pudiera interesar a la pretendida: las cualidades morales, físicas y la ascendencia —*Nunt.*, *Pamph.*, *LC*— o la riqueza del clérigo —*Ux. Cerd.*—.

Es, tras las primeras palabras de alabanza del enamorado por la tercera, cuando se produce la reacción violenta de la joven de *Ux. Cerd.* y de Melibea: ambas reprocharán llenas de furia a la alcahueta el atrevimiento de sus palabras, su vejez y su oficio, llegando a amenazar su integridad física al tiempo que reparan en la propia merma de su honra y se acuerdan de Dios. Melibea, como anota Russell, ed., a.l., utiliza en su parlamento citas petrarquescas, pero puede verse que no porque las palabras sean distintas, es diferente su contenido al de la heroína medieval:

Ux. Cerd., 125-158: «No está bien que quien está para morir trame esta artimaña. Si me lo llega a decir otra mujer, su boca estaría sin

dientes²⁴ y no hablaría así... Loca, ya ves que estás rozando el final de tus días, obra de modo que puedas agradar a Dios... Todo el mundo desea conservar su buena fama... Tu atención se dirige siempre a actos nefandos que no acabarán si no te mueres...eres la madre y el cobijo de todos los crímenes».

LC 4,5,315: «...No se dize en vano que el más empecible miembro del mal hombre o mujer es la lengua. ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de la honestidad, causadora de secretos yerros!... Si no mirase mi honestidad y por no publicar su osadía desse atrevido, yo te fiziera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo... Pues yo te certifico que las albricias que de aquí saques no sean sino para estorvarte de más ofender a Dios, dando fin a tus días.»

La respuesta de la vieja de *Ux. Cerd.* contiene dos puntos. En el primero habla brevemente de su vejez, como también Celestina había hablado de la suya, más extensamente, en sus primeras palabras con Melibea. Ambas repetirán con términos muy similares que han encanecido pronto y que no son tan viejas:

Ux. Cerd., 159-164: «Que yo sea tan vieja, hija, no lo creas: no tengo muchos años... Muchos encanecen jóvenes por las circunstancias adversas. Cualquiera se hace viejo antes de su debido tiempo.»

LC 4,5,310: «También yo encanecí temprano y parezco de doblada edad... Mira cómo no só [tan] vieja como me juzgan.»

En el segundo punto (167-170) la alcahueta de la comedia latina repetirá la misma astucia anterior (cf. *supra*, 111 ss.: *Filia, crede mihi, peccas mortaliter.*), sólo que ahora inicia el argumento a *sensu contrario* —con cierta similitud también a las palabras anteriores de Melibea, cf. *supra*—:

«No es pecado ofrecer consuelo a los pobres enfermos; al contrario, creo que merece un premio el que da generosamente su ayuda a los que padecen»,

y todavía volverá a esgrimirlo en vv. 239-242. También Celestina repetirá este sutil argumento en un contexto muy similar, cuando trata de conven-

²⁴ Similar al relato que Celestina hace a Sempronio —5,2,330— de su visita a Melibea: «...otra hora me pudiera más tardar y dexar allá las narizes, y otras dos, y narizes y lengua.»

cer a Areúsa de que acceda a tener relaciones sexuales con Pármeno (7, 2,372):

«Por Dios pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren... Mira que es pecado fatigar y dar pena a los hombres pudiéndolos remediar.»

Al concluir la visita, la alcahueta informa de su resultado, pero, sobre todo, resalta los ultrajes recibidos en espera de lograr una gratificación mayor por sus servicios²⁵. Celestina dice a Calisto: «¿Cuál mujer jamás se vio en tal estrecha afrenta como yo, que en tornarlo a pensar se menguan y vacían todas las venas de mi cuerpo de sangre?», utilizando casi la misma expresión que había empleado la alcahueta de *Ux. Cerd.* en su relato al clérigo: «*Si percussa forem non cruor efflueret*» —v. 184—. Y lo mismo que esta alcahueta había llamado *virago* a la mujer del zapatero, que la ofendió (181 *Multa tamen dixit michi turpia verba virago*), Celestina calificaba —5,1,228— las palabras de Melibea tras su entrevista como «amenazas de doncella brava», lo que sería tentador considerar una buena traducción de las anteriores.

Y todavía hay otras coincidencias en algunos puntos de ambas tramas hasta que se produce el encuentro entre los enamorados. Las respectivas alcahuetas reciben un nuevo donativo de los jóvenes, dispuestos ahora a darlo todo (*Ux. Cerd.* 218 *omnia tolle mea*. —dice el clérigo a la vieja ofreciéndole los regalos que ésta destinaría a la joven pretendida, mientras en *LC* 6,2,347 se destina a la alcahueta un ofrecimiento igual de desmedido de Calisto: «Toma esta casa y cuanto en ella hay...»).

Se produce, tanto en *Ux. Cerd.* como en *LC*, una segunda entrevista entre la alcahueta y la muchacha, nuevamente en la casa de ésta, y, como resultado, la cita con su enamorado secretamente y siempre en la casa de la joven, aunque eso sea por motivos muy diferentes, pues a Melibea la conduce el amor y a la mujer del zapatero la expectativa del dinero.

En las idas y venidas de la alcahueta, tanto en *Ux. Cerd.* como en *LC* hay un detalle curioso común, como es la atención que se presta al paso o modo

²⁵ Las palabras de Celestina, a diferencia de las de *Ux. Cerd.*, son esperanzadoras, pero las dos viejas recuerdan ahora el dinero, cada una a su modo: *Ux. Cerd.*, 185-189: *Pro pretio magno hoc nollem sustinuisse*. Y concluye con un deje catuliano *quia te non diligit ipsa, que te contemnit, tu nec amare velis*.

LC 6,1,336: «¿Con qué pagarás a la vieja que hoy ha puesto su vida al tablero por tu servicio?».

de andar como reflejo de la marcha de las gestiones. Este elemento cumple generalmente en ambas obras la misma función de acotación. En *LC* incluso se trata como una premonición aceptada por todos, y no sólo por Celestina que, por supuesto, cree en ella —cf. *infra* 4,56 y 11,130—:

En *Ux. Cerd.* la vieja se encamina presurosa a ver a la joven (66-67 *domum properans intrat mulieris amate*), en *LC* 4,2,301 Celestina lleva un andar sin tropiezos, que considera de buen augurio, cuando va a visitar a Melibea («¿Quién es esta vieja que viene haldeando?», nota Lucrecia); anda con paso vacilante cuando lleva malas noticias al clérigo tras la primera entrevista (173... *discessit anus gressuque trementi*), y Sempronio anota el lento caminar de Celestina después de haber cobrado («¿Qué espacio lleva la barbuda! Menos sosiego traían sus pies a la venida» —3,1,279—); la alcahueta latina se encamina encogida por segunda vez a visitar a la casada (229-230 *tremulos contractaque passus fert anus ingrediens*), mientras el paso rápido de Celestina, que ha conseguido el cordón, es uno de los grandes motivos del quinto auto. Cuando ya han conquistado a la joven, ambas llevan alborozadas a toda prisa la noticia al enamorado: *exilarata redit presbiteri domum festinans intrat ovanter*; idem en *LC* 11,1 y 2,444-45, quejándose del estorbo de sus faldas —lo que, visto desde el contexto anterior, pudiera ser una advertencia tácita al lector de la fatalidad que le ocurrirá después, de acuerdo con el antiguo mal agüero de los tropiezos, malos pasos, estorbos al caminar, etc.—.

A partir del encuentro de los enamorados *LC* se aparta mucho del esquema de sus predecesoras medievales, con su progresivo predominio del tono trágico. Puede seguir habiendo elementos aislados en *LC* que recuerden la tradición medieval que los inspira, pero ya no ocurre que la sucesión de hechos de las comedias elegíacas se pueda encontrar en las líneas más generales de *LC*, como, en cambio, creemos que ocurre hasta aquí, aunque aparezcan tratados con mucha mayor complejidad y riqueza en ésta.

Sorprende, por eso, que en un estudio tan riguroso como el de Lida, cuando había señalado algunos paralelismos entre *Ux. Cerd.* y *LC*²⁶, afirme,

²⁶ *Ib.*, p. 545: la medianera derrotada en la primera escaramuza, el silogismo de no socorrer al doliente, el ejercer su oficio en la vejez y la réplica de que envejece la miseria. Quizás, infravaloró estos datos porque el rechazo de la medianera «en la novela sentimental del s. XV se había convertido en un lugar común del género» —*ib.* p. 403—, y la respuesta airada de la joven estaba también presente en la *Historia duorum amantium* de E. Silvio Piccolomini, obra que tampoco Lida consideraba que hubiese dejado especial huella en *LC* —razonablemente, al no existir más que estos contactos—.

no obstante, que «el aspecto más importante de Celestina —su poder de seducción— asoma en la vieja del Pánfilo» (pp. 546,245,etc.). Y, aparte de señalar que el Pánfilo es la mejor de las comedias elegíacas, sostiene también (p. 237) que es la más vinculada a *LC*.

El primer punto de su afirmación no es dudoso, pues ciertamente la vieja del Pánfilo es astuta, pero este rasgo, que se constituirá en característica del personaje de la tercera, está ya dibujado, dentro de las obras medievales, en el *Nunt.*, la más antigua de ellas, en la que el criado —el *nuntius sagax* del título— consigue provocar la curiosidad de una joven hasta conseguir que se cite a solas con su amo²⁷. La mayor importancia del *Pamph.* es también innegable, dado que el autor de *Ux. Cerd.* escribe muchos años después utilizando el Pánfilo como modelo, y la mayor repercusión de esta pieza en la literatura española está fuera de cualquier duda. Pero si se contempla la sucesión de los hechos de *LC* y, en particular, la conquista de Melibea, no es fácil admitir el último punto de su aserto. Poco importa que la alcahueta del *Pamph.* tenga ya el arte de la seducción, porque Rojas utilizó en esa parte de *LC* los motivos y los argumentos, quizás no menos seductores, de la vieja de *Ux. Cerd.*, y todavía los volvió a emplear en la captación paralela de Pármeno-Areúsa.

Precisamente una de las más notables características de estas comedias elegíacas es su apariencia de recreaciones del mismo tema, donde los autores toman sus puntos de distancia invirtiendo situaciones, con una tendencia progresiva a captar el matiz psicológico de los personajes y a moralizar —sentencias, refranes—. Se difundieron, como recordaba Alvar, p. 26, «gracias a la intensa actividad viajera de esos *clerici vagantes*, portadores y sembradores de todo lo que pueda hacer reír». Es también prueba de ello la propia dificultad de establecer hoy su número, autor, fecha o incluso los títulos —algunos sospechosamente dobles como el de *Ovidius puellarum/De Nuntio sagaci*; el primero, sin ninguna relación con el contenido—, y, sobre todo, es muestra de su amplia fama, la transmisión de estas piezas, a veces en un número elevado de manuscritos —150, el *Pamph.*— y, además, en florilegios.

(2) En este contexto, estas obras llegan a *LC*. Su huella se manifiesta ya en el primer acto y en los sucesivos, la de *Pamph.* y *Ux. Cerd.*, de una

²⁷ Su astucia y capacidad de embaucar está varias veces reconocida en la pieza (114, 281-82, 295, 378).

manera evidente. Pero no sólo éstas sino que en *LC* se encuentran restos de otras comedias elegíacas que muestran que Rojas las conocía, aunque no sepamos si de primera mano o de forma total o en florilegios, y que las utilizó, como ya era tradicional, seleccionando de unas y de otras los motivos que le parecieron más logrados, en una posición muy similar a la que habían adoptado los mismos autores de las comedias con respecto sus precursores.

Uno de estos motivos es el comportamiento de los enamorados, cuando en su primer encuentro consuman su amor en medio de la resistencia de la joven, a la que, de acuerdo con los cánones morales —y literarios—, la virginidad debía serle arrebatada por la fuerza²⁸. Las palabras de Melibea —14,3,501—: «...aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden», son del mismo tenor que las que Galatea dirige a Pánfilo en las mismas circunstancias: *Pamphile, tolle manus!... Quod petis esse nequit* —681-682—.

La descripción del encuentro amoroso era uno de los puntos favoritos de la poesía medieval más desenfadada: en alguno de los *Carmina Burana* se plasma la reacción más previsible de dos jóvenes a solas, la *felix coniunctio*, como aparece en *CB,H.183 Si puer cum puellula moraretur in cellula, felix coniunctio...* y en varios se trata el tema horaciano de los *gradus amoris* (*CB,H.72 Visu, colloquio, contactu, basio frui virgo dederat*: el último lo conseguirá por la fuerza, mientras que en otros poemas no se alcanzará, como en *CB,H.88 Quintum quod est agere, noli suspicari*, o en *Carm. Rivipullensia 6.25*)²⁹.

Como ya se ha visto, las comedias elegíacas tienden a hacer innovaciones en el esquema incluso en esta situación. Las variantes van desde los jóvenes que pactan acostarse para tomar una suculenta cena (*De tribus puellis*), hasta las piezas que incluyen una violación (*Babio*, 179-181) o bien un engaño, como ocurre en la única pieza que presenta a la mujer inocente (*Alda*, encerrada en casa desde que nació por orden de su padre, es la ingenua absoluta, que ignora qué es el sexo masculino hasta el punto de quedar embarazada de un hermano de su única amiga, tomándolo por su hermana) pa-

²⁸ El Pánfilo resume la técnica masculina de atacar a la primera oportunidad (*Pamph.*, 109, *Si locus est, illi* —o sea, a la joven— *iocundis viribus insta*) y la femenina que consistía en suponer más honroso perder la virginidad por la fuerza (113-114 *Pulchrius esse putat vi perdere virginitatem / quam dicat: «De me fac modo velle tuum»*).

²⁹ Cf. edición crítica con introducción y notas de J. L. Moralejo, Barcelona, Bosch, 1986.

sando por diversas formas intermedias en las que hay un forcejeo previo entre los jóvenes, que, en el fondo, saben que ocurrirá la *felix coniunctio*. Este es el caso del *Nunt.* (y de *LC*). La pieza medieval describe claramente a la falsa ingenua, pues la muchacha acude a ver a su enamorado a un aposento después de haber aceptado sus regalos, fiándose sólo de la palabra del criado del joven de que no la dejaría a solas con él. Cuando se encuentran —y el mediador, naturalmente, los deja solos— la muchacha suplica al joven que la respete, *per vim me nolo teneri*, al tiempo que ella se acerca al lecho que había en el aposento (vv. 188-202). También, de forma más solapada, en *Pamph.*, pues Galatea había permitido ya *complexus, basia, tactus* (vv. 235-239) y acudía a la casa de la alcahueta después de haberle confesado su amor por Pánfilo, cuando ésta le había recomendado que se iniciase en las artes del amor. Los autores pueden permitirse cierta morosidad en la descripción del juego amoroso, buscando una fórmula elegante para concluir³⁰.

El tratamiento de este pasaje en *LC* contiene elementos que responden al mismo molde de las obras latinas. Por ejemplo, el lamento de Melibea por la virginidad perdida y la deshonra a sus padres es un motivo que también está presente en las comedias elegíacas (*Nunt.*, 210-231; *Pamph.*, 697-716); y precisamente la apostilla despectiva de Sosia 14,4,503: «Todas sabéis esta oración, después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto, que se lo escucha!», muestra que este criado ve en Melibea la misma falsa ingenua que se critica en el *Nunt.*, dando por otra parte al pasaje una nota de comicidad³¹. La gran diferencia entre Melibea y las heroínas medievales es que ella asume inmediatamente su parte de culpa (14,502-503:... «¡oh traydora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que seguía de su entrada!»),

³⁰ Se aprecia en el *De tribus puellis*: después de describir con todo lujo de detalles los *gradus amoris*, vv. 249-296, concluye en vv. 297-300: *Quid faciam? referam que fecimus? Hic pudor obstat, ipsaque ne referam nostra puella vetat. Finis restabat; sed utrum bene cesserat an non?: Omnia novit Amor, novit et ipsa Venus*. En el *Nunt.* 203, es la breve fórmula: *cetera que restant Venus associata ministrat*, mientras en el *Pamph.* y *LC* son los acontecimientos siguientes los que informan al lector de lo ocurrido.

³¹ Es precisamente la semejanza del motivo con las comedias elegíacas y, más en concreto, con *Nunt.*, el que permite señalar el carácter cómico del pasaje de *LC*, pues como cómico venía siendo tradicionalmente utilizado, interpretación que parece preferible a la de Lida, *ib.*, que, sin atender a los precedentes cómicos medievales, y quizás dejándose llevar por el desenlace trágico que poco después ocurre a los protagonistas, insiste en los aspectos dramáticos de todo este episodio señalando el comentario del criado como nota de la amargura del momento.

mientras en las piezas medievales como *Nunt.* o *Pamph.* las heroínas se niegan a aceptarla.

Al comentar el pasaje de *LC*, sin mencionar ninguna de las posibles fuentes medievales, M. R. Lida advirtió un rasgo más del egoísmo de Calisto, al no respetar la honra de Melibea —p. 350—. Pero si la escena de *LC* se contempla desde el punto de vista que se plantea en sus precursoras medievales es más que dudoso que a ojos del público el hombre enamorado fuese en tal situación culpable de algo. De hecho, en *Pamph.* el joven se defiende acusando a la muchacha de ser la causa y el objeto del delito, mientras que la alcahueta de *Pamph.* y el criado del *Nunt.* tampoco se sienten responsables y echan la culpa al amor y a la juventud. En el fondo, los autores anónimos al pintar a la joven como falsa ingenua ya estaban señalando que la mujer —como no podía ser menos en la literatura antifeminista— no era parte inocente.

Incluso tiene también un precedente medieval la curiosa autoafirmación de Melibea aceptando los hechos, pues no es otra que la de la joven protagonista del *Nunt.*, que después de haber tenido relaciones sexuales con su amante, se alegra de haber conocido el placer y alega el precedente de que también las diosas habían hecho otro tanto:

Nunt., 259-266: «Júpiter y Juno se unieron en un mismo lecho³². Marte esposó a Venus, Vulcano la amó también. ¿Quién dice algo en contra? Nunca fué delito, es lo debido... Lo que yo tantas veces deseé, felizmente lo probé.»

LC 16,2,536: «No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo... Muchas hallo en los antiguos libros que leí que hicieron, más discretas que yo, más subidas en estado y linaje... como Venus, madre de Eneas y Cupido, dios del amor, que siendo casada corrompió la prometida fe marital...»

En el parlamento más largo de Melibea, hay más despliegue de erudición mitológica y bíblica, pero el alegato es el mismo del *Nunt.* y el que ya se encontraba en *CB*, H.88: *Amor trahit superos. Iovem amat Iuno*, pues los adulterios de los dioses y sus relaciones escabrosas fueron desde antiguo un tema muy trillado³³.

³² *Iuppiter et Iuno lecto sociantur in uno*. Cf. *infra* *C.B.*

³³ Incluso pudiera ser un eco lejano de la tradición medieval el famoso cordón de Melibea, pues en algunas comedias como *Nunt.* 106-107 se recoge el tema de la prenda de amor que se solicita a la amada, como sería el cordón que, quizás con cierta falsa ingenuidad, entrega Melibea a la alcahueta.

Quizás otro ejemplo de incorporación en *LC* de la tradición medieval, que a su vez recoje un eco plautino, pudiera ser la supuesta herencia de Pármeno, que consistiría en un tesoro que su padre al morir habría confiado en secreto a Celestina (1, 10, 256; nuevamente aludido en 7, 1, 369; 7, 3, 379): «con otra ansia no murió sino con la incertidumbre de tu vida y persona...Y en su secreto...me dijo que te buscasse,...y cuando de cumplida edad fueses, tal que en tu vivir supieses tener manera y forma, te descubriese adónde dejó encerrada tal copia de oro y plata...» En el prólogo de *La Aulularia* de Plauto, el Lar familiar cuenta que el abuelo del propietario actual de la casa le había confiado un tesoro, prefiriendo esconderlo antes de darlo a su hijo. Esta obra fue conocida en la EM por una refundición de época tardía, el *Querolus*, que inspiró, como es sabido, una de las comedias elegíacas de la tradición plautina, que conserva el título de la comedia antigua, debida a Vidal de Blois. En esta obra se menciona, con mayor proximidad con *LC*, el mismo motivo, pues es el padre el que oculta un tesoro a su hijo por la preocupación de que lo malgaste, confiándole en sumo secreto poco antes de morir a un esclavo el lugar donde se encuentra, para que éste buscasse al hijo y le dijese dónde estaba: «Me reconcome la preocupación de mi heredero, de que viva honestamente... El tesoro precisa de una indicación; tú se lo indicarás y mi hijo obtendrá como heredero los mil talentos» (vv. 230-240).

Frases sentenciosas de la *Aulularia* como el saber de las cosas de la vida que se obtiene sobre todo por el hambre que aguza el ingenio (235-236 *Forsitan ut saperet et doctor et usus et etas impulit et super hos ingeniosa famas*) aparecen de forma muy similar en *LC* 9, 2, 403 (Pármeno): «La necesidad y pobreza, la fambre; que no hay mejor maestra en el mundo, no hay mejor despertadora y avivadora de ingenios» (ed. Russell, n. a.l. señala como fuente la amplificación del refrán castellano «no hay mejor maestra que necesidad y pobreza», pero, como puede verse, resulta más alejado de *LC*, como también el de *Pamph.* 467 *Concipit ingentes animos inmanis egestas*).

Estos elementos de contenido aislados, que recuerdan la tradición medieval, aunque no la demuestren como primera fuente, se suman a otros que fueron señalados por Menéndez y Pelayo³⁴ y M. R. Lida, pp. 545-46, siendo

³⁴ En *Oríg.*, 3, 316ss., mostró la relación entre *De Paulino et Polla* («Estos no son dueños, sino esclavos de las riquezas, más les hubiera convenido no tenerlas...Estos se afanan por guardar las riquezas no por poseerla y se hacen esclavos de las riquezas») y *LC* 4,5,308: «Las riquezas no hazen rico, mas ocupado, no hazen señor, mas mayordomo; mas son los posseydos de las riquezas que no los que las poseen». Con suma agudeza y prudencia, consideró que debía tratarse de una coincidencia motivada por el desarrollo de «una

de gran importancia el aducido por esta autora, ya que mostró entre la alcahueta de *Baucis et Traso* y Celestina «coincidencias de detalle... que no aparecen en obra anterior alguna a *LC*», como las mañas de bruja, la capacidad de rehacer virgos y vender más de una vez a la misma doncella, la disposición a compartir el dinero con el criado infiel. Lida, sin embargo, no llega a pronunciarse sobre el carácter de fuente directa, considerando que es «cuestión muy espinosa» por no haber constancia de mss. de esta obra en España. Sin embargo, aunque sea difícil saber cómo llegó esta pieza a manos de Rojas, más difícil será explicar las coincidencias como fruto del azar, pues si cada uno de los elementos, aisladamente considerados, podría proceder de la observación de la realidad inherente al oficio de las terceras —y, por tanto, resultar poco probatorios de comunidad de origen de un elemento literario—, la coincidencia del conjunto de los datos lleva a afirmar su huella en *LC*.

Otras coincidencias pueden explicarse como fruto del ambiente³⁵ muy similar en el que surgen las comedias y *LC*, pues también esta obra se presenta como compuesta por un estudiante en período de vacaciones. En ese ambiente escolar y culto se comprenden las críticas a la religión, a la escolástica, a los excesos de la retórica; y el mismo uso de los *nomina ficta* y la tendencia cada vez más acusada al uso de sentencias y refranes, posiblemente con un mismo fin moralizante y didáctico, e incluso el estilo marcado por un gusto común por las *figuras*, que se aprendían leyendo los mismos libros, y, junto a ello, una tendencia común al empleo de la ironía dramática, de la que hay abundantes muestras desde la comedia más antigua del género³⁶.

idea vulgar» o bien de una fuente indirecta, tal como efectivamente mostraría posteriormente Deyermond (p. 69) que era, al señalar este autor la mayor proximidad con Petr. *De re mediis* 53 (*servatae non te divitem sed occupatum: non dominum facient sed custodem*).

³⁵ Algo similar ocurre con respecto a la literatura latina clásica, cuya familiaridad no se advierte sólo por los lugares donde hay una cita exacta, sino por los recuerdos de las lecturas clásicas que contagian en un momento la expresión. Es una especie de cultura ambiental, de forma que el *Argumento* que aparece en la edición de Sevilla, sea o no del mismo autor que el resto, se inicia con unas palabras que, sin ser traducción literal del retrato de Catilina de Salustio, creo que tienen su impronta: *Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición* (Sal. *Cat.* 5,1: *L. Catilina, nobili genere natus, fuit magna vi et animi et corporis...*). Pero este eco, quizás por la falta de literalidad, no fue recogido por Castro Guisasola -pp. 45-102, sobre fuentes latinas clásicas-. Nótese que este autor tampoco cita la Comedia elegiaca entre las fuentes de *LC*.

³⁶ En el *Nunt.* el procedimiento es muy repetido y, a veces incluso sirve para simplificar la métrica —de lo que me ocupé en otro lugar: Granada, 1998, *Actas del Seminario so-*

Algunos ejemplos sucintos: prescindiendo de las muy conocidas «blasfemias» de Calisto (*Melibeo soy...*), la crítica a la religiosidad popular se advierte, entre otros pasajes, en *LC* 4,4,305 —Alisa pide a Celestina que en sus rezos ruegue a Dios por la salud de su hermana y ésta le contesta que dará cuatro vueltas a su rosario por ella e incluso la encomendará a «algunos frailes devotos míos», en alusión cómica a sus clientes—; otros ejemplos en Lida, p. 511, quien subraya la compatibilidad entre la devoción sincera e inmoralidad de vida). Los precedentes medievales que pasamos a señalar muestran la comicidad crítica, más allá del realismo defendido por Lida, de tales pasajes. En *Ux. Cerd.*, aparte de que la pieza trata de los amores de un clérigo por una casada, la alcahueta tampoco ve incompatible invocar a Dios para sus fines ilícitos (vv. 227-28, afirma que ella hará lo que pueda y que Dios tendrá la última palabra, o —v. 213— recomienda al clérigo darle regalos a la pretendida porque éstos ablandan incluso a Dios encolerizado).

Una posible crítica a la escolástica o, al menos, al uso de argumentos filosóficos para demostrar una obviedad (cf. et *Ux. Cerd.* v. 153 *cit. infra*) es la cuestión aristotélica de la potencia y el acto, tomada de la *Metafísica* de Aristóteles —según Castro Guisasola, p. 27, de la traducción latina de Bersarion, cap. 9— que es planteada por el criado Pármeno y respondida sin titubeos por Celestina: «en los bienes mejor es el acto que la potencia y en los males, mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser; y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto. Y, por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto» (1, 10, 254).

La burla del lenguaje exageradamente elevado de Calisto, 8,4,398: «ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin a su jornada» se muestra cuando Sempronio corrige su expresión rebuscada «que pocos entienden». Pero no deja de ser curioso que él la hubiera comprendido al momento («Dí: aunque se ponga el sol, y sabrán todos lo que dices»). Críticas similares son usuales en la Comedia elegíaca: en *Ux. Cerd.* es la mujer del zapatero la que hace una sutil crítica de la retórica, cuando afirma que las palabras hermosas valen más que las riquezas. La ironía resulta de la situación, ya que precisamente en ese momento está aceptando los regalos que le

bre Métrica Latina—. Ejemplos de ironía verbal en esta pieza son vv.135 («la joven expresa el temor de que ella misma acabe echándose a perder, tal como luego se comprueba que pasa), 140 («y si me crees verás que te satisface lo que ocurre», donde *placuisse* es la palabra profética de las relaciones que posteriormente tendrá con su enamorado), 167 (anticipa la posibilidad, luego confirmada, de que se enteren sus parientes), etc.

envía el clérigo, mientras que antes no se había dejado convencer por ningún argumento. Paradójicamente las palabras de esta mujer del pueblo son muy cuidadas en la elección de un léxico variado (vv. 263-266):

*Eloquium pulchrum confert sepiissime multum,
precellit cunctas sermo venustus opes.
Ardua pollicita non et sua munera missa,
alliciunt sed me dulcia verba tua.*

Las *figuras* son habituales en *LC* y también en la Comedia elegíaca. Sería superfluo citar correspondencias, pues de las señaladas por Russell en *LC* —ed. Introd., pp. 126-132— todas tienen correlato en las comedias aquí examinadas. Sin hacer un cotejo preciso de todos los datos —cosa imposible al no existir actualmente recuentos exactos sobre la retórica en *LC*³⁷, ni, menos aún, en la Comedia elegíaca—, hablando, por tanto, sólo a título de mera sensación, parece que en las piezas medievales hay un uso mucho más escaso del procedimiento de la *amplificatio* que en *LC*, debido en parte a la corta extensión de las comedias; y también parece que en *LC* se hace un uso muy reducido del *símil largo* —¿quizás para dar un aspecto de más espontaneidad al lenguaje?— que, en cambio, abunda en las comedias elegíacas³⁸.

Los refranes y sentencias, cuyo uso es tan destacado en *LC*, constituyen también una característica de las comedias medievales. Desde la más antigua de ellas, en la que se ha señalado ya —ed. a. l.— un refrán (*Nunt.*, 231 *servus nequam numquam rem diligit equam.*), se detecta una tendencia a la generalización, caracterizada por el uso de *sepe*, al desarrollar un tópico, como, por ejemplo, el las risas y el llanto:

³⁷ Según Russell —ed. Introd., p.127—, quien remite al trabajo «anticuado» de Samonà, C., *Aspetti del retoricismo nella Celestina*. Fac. Magisterio Univ. de Roma, 1953, quad. 2.

³⁸ *Pamph.* 487-494: — (Pánfilo): «Como la compasiva diplomacia de las madres anima con vanas promesas a los niños que lloran para que se callen, así pretendes sin duda aliviarme tú a mí...». — (La alcahueta): «Cuando escapa a la garra cruel de un gavián, el pajarillo, en su angustia...»

También en *Ux. Cerd.*, entre otros (19-22; 93-95; 291-294), los dos casi sucesivos de los vv. 377-78,383-86: «Como el perro azuzado acosa con saña a la liebre cazada, que desea huir pero no puede... «No de otra forma tiembla el pajarillo que está tendido bajo las garras del gavián... y de la misma manera se entrega un tierno corderito...»

En *LC* aparece, no obstante, el característico período bimembre de la sintaxis latina, aisladamente, sin la sucesión que puede darse en las piezas latinas. Así en 1,11,265: «Como en el oro fino... así se aventaja...».

Nunt. 212 Luctus sepe gravis risu contingit inani.
Pamph., 379-484 Sepius exigua dolor ingens labitur hora;
Ux. Cerd. 359-360:

Vidi post lacrimas risum succedere letum, gaudia
post luctum sepe venire solent.

Babio, 396 et risus lacrimis et bona fata malis

Otras veces son aforismos bíblicos ligeramente transformados para ajustarlos al verso. El de *Eccl. 10,8: Qui fodit foveam incidit in illa* (cf. et. *Ps. 7,16: et incidit in foveam quam fecit*), tuvo la celebridad que muestran las siguientes adaptaciones:

Babio, 393 foveam fecique tulique;

*Ux. Cerd., 414 Quam faciunt aliis in foveamque cadunt*³⁹

De las comedias elegíacas aquí examinadas las más ricas en sentencias son *Ux. Cerd.*, especialmente los vv. 411-431 por razón de la moraleja final y por el conocido gusto de su autor por coleccionar proverbios⁴⁰ y *Pamph.* En esta pieza tanto el largo monólogo en el que Venus aconseja a Pánfilo sobre el amor —resumen condensado del primer libro del *Ars amandi* ovidiano— en versos con muy escaso encabalgamiento que acentúa su aspecto de máximas⁴¹, como la mayor parte de las intervenciones de la vieja alcahueta contienen algún tipo de generalización o de sentencia⁴².

³⁹ O el de *Ux. Cerd.*, 429-430: *Est deceptores dignum quod decipiantur: nam fraudem fraude vincere cuique licet*, que también figura en cierta forma *LC 19,1,564*: «Que quien engaña al engañador...» —en las edd., a.l. se indica que el refrán se encontraba ya en Santillana: «quien burla al burlador, cien días ha de perdón»—.

⁴⁰ Especialmente siendo, como se cree, obra de Jacobo de Benevento, el mismo autor de una recopilación de alrededor de ochocientos *Proverbia* —Haskins, citado por Franceschini, *op. cit.*, p. 7— catorce de los cuales se encuentran también en *Ux. Cerd.*

⁴¹ *Pamph. 101 Gaudia semper amat et ludicra verba iuventus; 105 Nec nimium taceas nec verba superflua dicas; 112 Sed quod habere cupit hoc magis ipsa negat 123 interdum multis mendacia prosunt.* Estas recomendaciones contienen algunos elementos característicos de las sentencias, entendiéndolas, en sentido amplio, como reflexiones expuestas sucintamente: frases bimembres con tendencia a la isosilabía, generalizaciones —*semper* o *interdum*, siendo ésta última una especie de litotes o autocontención prudente en lo que podría ser una generalización excesiva—; contraposiciones en frases de estructura paralela (*taceas... dicas, cupit... negat*) tendentes también a subrayar la prudencia; frases sorpresa (*mendacia prosunt*), etc—.

⁴² Todos, salvo advertencia en contrario en boca de la alcahueta:

Pamph. 143 (Pamph.): Incolumis leviter egro solacia prebet (cf. *Babio, 462: Non sapit incolumis, triste quod eger habet; LC 8,4,397: Dice el sano al doliente: Dios te de salud*);

Más allá de éstas semejanzas hay una coincidencia formal que se refiere al uso de la lengua. Como han señalado los comentaristas, los personajes de *LC* no hablan de acuerdo con su supuesto nivel cultural: Celestina cita a Virgilio (1, 10, 259, y su leyenda en 7, 1, 368) y a Séneca (1, 10, 257), o, fuera del primer acto, habla con sus palabras sin citarlo (4, 4, 306, ed., n.a.l.); el criado Sempronio menciona a Séneca, Aristóteles y a Bernardo (1, 4, 225) y, más adelante, hablando acaloradamente con gentes de su igual, se pueden contar varias figuras retóricas —*variatio* léxica, quiasmo, *poliptoton*...— en su reflexión tomada de Petrarca, en 12,10,481: «así, que adquiriendo cresce la cobdicia y la riqueza cobdiciando, y ninguna cosa haze pobre al avariento sino la riqueza».

Pero también es verdad que en otros lugares se advierten diferentes modalidades de lenguaje: Celestina emplea un tono respetuoso cuando se dirige por primera vez a Melibea, distinto del más directo con que habla por primera vez a Pármeno. Por simple cuestión de competencia lingüística era casi inevitable que Rojas plasmase en la obra los distintas niveles coloquiales o no, entre iguales o entre personas de diferente rango. Sin embargo, los personajes de los estratos sociales más bajos aparecen, como se veía en los ejemplos anteriores, con el doble registro popular y culto. Como éste no puede proceder de la realidad, es lógico suponer que Rojas tuvo el propósito deliberado de exponer o de ocultar el nivel popular de la lengua, según la conveniencias del género literario (M.R. Lida) o de la trama (Russell). En efecto, Lida, p. 330 ss., 524 ss., señaló que el modo de hablar de la alcahuetta y los criados en *LC* procedía de una convención literaria, semejante a la que en el siglo de oro les hacía hablar en verso; Russell, ed., introd., pp. 124 ss., 143 ss. añadió la utilización cómica del procedimiento, pues servía para subrayar «el mundo al revés» —y también para poner en boca de criados o

193 *Sepius impediunt iustos peccata malorum* (385 *Semper iniquorum scelus impedit acta bonorum*)

259 (Pamph.): *Usu crescit amor omnis, decrescit ab usu*

261 (Pamph.): *Perpetuo crescit lignis crescentibus ignis*

350 *Arbor de dulci dulcia poma cadunt*

396 *Cum specie species convenit atque placet*

450 *Mitte quod esse nequit, quere quod esse potest*

467 *Concipit ingentes animos inmanis egestas.*

Varios proceden de adaptaciones de citas clásicas (Pamph. 143 < Ter. *Andr.*, 309 *Facile omnes quom valemus recta consilia aegrotis damus*; Ib. 259 < Ov. *R.A.*, 503) o bíblicas (Pamph. 261 —Pamph.— < Prov., 26, 20 *Cum deficerit ligna ignis extinguitur*; Ib. 350 < Ev., *Matth.* 7, 17 *arbor bona fructus bonos facit*).

de la alcahueta sentencias clásicas o bíblicas de provechosa enseñanza, lo que para Rojas habría sido uno de los atractivos que le movieron a concluir la obra—. Lo que no resulta convincente de la suposición de Russell es que esto se haga con el propósito deliberado de subvertir los papeles tradicionales que exigían que cada cual hablase conforme a su clase social — ed., introd., pp. 151-52—. De hecho, Russell no documenta esa supuesta tradición anterior con la que *LC* marcaría una ruptura. Al contrario, suele ser raro que la lengua literaria recoja la lengua vulgar, que se estima propia de los personajes de las clases bajas. Nos parece, pues, más convincente la opinión de Lida, si bien, tratando de ahondar en las raíces de tal convencionalismo literario, es fácil encontrar los precedentes en la literatura medieval latina por su expresión en una lengua de cultura y, más concretamente, por las semejanzas de género y de motivos, en la Comedia elegíaca medieval.

Ciertamente, al examinar la lengua de las comedias es prácticamente imposible distinguir niveles de lengua ni diferencias de cultura entre los personajes; alcahuetas y criados hacen reflexiones filosóficas, conocen la erudición mitológica y bíblica tan bien como los señores, y su latín no tiene más incorrecciones que el de ellos: el criado del *Nunt.* es capaz de citar un elenco de personajes mitológicos masculinos del ciclo troyano, incluyendo a Ayante (v. 291), como antes su amo había citado muchos otros femeninos (vv. 17 ss., casi todos del repertorio ovidiano)⁴³. La mujer del humilde zapatero en un diálogo con la alcahueta afirma filosóficamente: *Tollitur effectus cause cum cessat origo* (v. 153)⁴⁴.

Obviamente hubiera sido demasiado pedir que los autores de estas piezas, que manejaban un latín escolar, lejano de su lengua materna, y que las componían en metros cuantitativos tan complicados como el hexámetro leonino con rima muchas veces bisilábica y consonante (*Nunt.*) o el dístico elegíaco (*Pamph., Ux. Cerd.*), hubiesen sido, además, capaces de apreciar ni-

⁴³ Su capacidad para la creación de juegos de palabras humorísticos y escabrosos queda patente en un diálogo vivo con la muchacha (vv. 121-125), donde él aprovecha la ocasión para utilizar con doble sentido el término *actum*, mientras la joven, con la (falsa) ingenuidad que exige el género, lo interpreta en el sentido primario, sinónimo de *factum*, sin captar la acepción obscena subyacente en las palabras del criado: «Mira que niegas lo dicho (*dictum*) y te alegrarías si se hubiera producido el acto (*actum*). ¿Que yo me alegraría del hecho (*factum*)?...»

⁴⁴ Otras veces es su marido, el zapatero pobre, el que habla con palabras que recuerdan a Catulo (v. 334 *nox sontes atra comprimet una duos*) o que reproducen casi textualmente las de Virgilio (v. 363 *manibus post terga revinctis* —Verg. A. 2,57—).

veles pópulares y cultos de lengua —algo que la propia literatura clásica tampoco había reflejado más que esporádicamente—. Su latín, bien aprendido, contiene algunos vulgarismos inconscientes envueltos en un lenguaje lleno de artificio retórico donde se demuestra el buen manejo de las «figuras» con independencia de quien hable. Parece razonable creer que en *LC* se aceptaba como convencionalismo literario lo que en las piezas medievales, como en el Latín medieval en general, estaba motivado por el uso de una lengua aprendida.