

«Libro, en mi opinión, divi-»: *La Comedia y el acto primero*

Henk DE VRIES
Universidad de Utrecht

El «poeta entreverado» que en unos versos de cabo roto preliminares del *Quijote* se refiere al libro que llamamos *Celestina*, deja atisbar lo que en la *Comedia de Calysto y Melybea* hay de parodia, entreverada y encubierta, del gran poema de Dante Alighieri. También alude a la criptografía en que un «tácito Villadie—» cifró «toda su razón de esta—». Y no ignoraría «el Donoso» (nótese el juego etimológico con el nombre de Dante) que la atribución del acto I a un «antiguo auctor» era una mistificación que formaba parte del mensaje cifrado.

Fernando de Rojas elaboró con tanto esmero el pretendido desapropiamiento —diferencias de idioma, estilo, fuentes; errores de copista contruidos— que muchos se lo han creído. Pero lo cierto es que nunca dice expresamente que no escribió él mismo el acto primero. En la dedicatoria a un amigo, hablando de armas defensivas para resistir los fuegos del amor, dice que las halló esculpidas en «estos papeles», palabras cuya aparente ambigüedad viene bastante atenuada por ser ésta la primera mención que hace el autor del libro que va a presentar. En los versos acrósticos se expresa con translucidez: «Yo vi en Salamanca la obra presente». Es la *visión* de la creación artística, y equivale al *hallazgo* de armas defensivas. El *yo* del autor está metido en el centro tectónico del acróstico: la inicial es la conjunción del título *Calysto y Melybea*.

La dedicatoria de «El autor a un su amigo» está llena de señales, expresiones irónicas casi todas, que deben tomarse al revés de lo que dicen. Escribe Rojas: «Vi que no tenía su firma del auctor», —y el amigo no habrá tardado mucho en encontrar la que hay hacia el final del acto I en estas palabras de Pármeno: «...pues el loor e las gracias de la acción, más al dante que no al recibiente se deben dar» —alusión que luego repite Sempromio al comienzo del acto II: «Quanto es mejor el acto que la possession, tanto es más noble el dante quel recibiente».

Esto no es solamente una atribución disparatada que anula la ficción de un «antiguo auctor», sino que también alude Rojas a lo que él debe a Dante, cuya *Commedia* pone en parodia. Las cien monedas que del «dante» Calisto pasan a la «recibiente» *Celestina* también son mencionadas al

final del acto I y muy al comienzo del II para recordar el poema de cien cantos.

Como ha aclarado Stephen Gilman, los «quinze días de vnas vacaciones» en que Rojas finge haber «acabado» la *Comedia* debían de ser las vacaciones de Pascuas de Resurrección¹. Es otra alusión a la *Divina Comedia*, cuya acción se desarrolla en siete días y parte del octavo, comenzando en Viernes Santo del año 1300. En los dieciséis actos de la *Comedia* de 1500, la acción se desarrolla en tres días y la madrugada del cuarto, y todo es al revés: la visión beatífica del final se encuentra al comienzo; el final no es vida eterna sino muerte sin confesión; y Calisto no muere a las tres de la tarde, como Jesucristo, sino a las tres de la madrugada.

La obra discreta del jurista Rojas por cierto no es «ajena de su facultad», porque el mensaje moral va dirigido contra la expulsión de los judíos y la persecución de los cristianos nuevos; contra la coerción espiritual a que éstos estaban sometidos. Fortuna, Mundo y Amor, apostrofados por Pleberio en el acto último, son representaciones alegóricas de la Inquisición, el Estado y la Iglesia. Es el autor jurista quien protesta por boca de Pleberio: «Iniqua es la ley que a todos ygual no es».

«Para desculpa de lo qual todo, no solo a vos, pero a quantos lo leyeren offrezco los siguientes metros». Los versos acrósticos que ofrece a todos los lectores son *metros* en un sentido especial, porque la frase acróstica comunica al lector la clave de una cifra: ofrece las *medidas* de los valores numéricos que se conceden a las letras del alfabeto.

«Y porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys vna cruz; y es en fin de la primera cena». La cruz no aparece; y el lector, perplejo, no sabría dónde buscarla, preguntándose qué entendía el autor por *escena*, ya que la *Comedia* está dividida en *autos*. Pero en la versión larga (*Tragicomedia*), Rojas substituye todo lo que sigue después de *razones* por esto: «acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuisión en vn aucto o cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize: Hermanos míos etc.». Fija con precisión el lugar donde comienza lo que presenta abiertamente como suyo; y expresando su voluntad de que todo lo que precede «fuesse sin división» (dentro de un todo que no sabe cómo denominarlo, *acto* o *escena*), llama la atención de sus lectores a cómo el acto I está dividido en escenas. Y aun todo lector de hoy que estudie la estructura numérica del *acto* I y la de la *escena* inicial, habrá de aceptar la prueba aritmética de que el acto I no puede haber sido construido sino por el mismo que «acabó la Comedia de Calysto y Melybea».

Porque se da el caso que estas estructuras presentan con énfasis unos signos simbólicos que pertenecen a la criptografía que Rojas escondió en

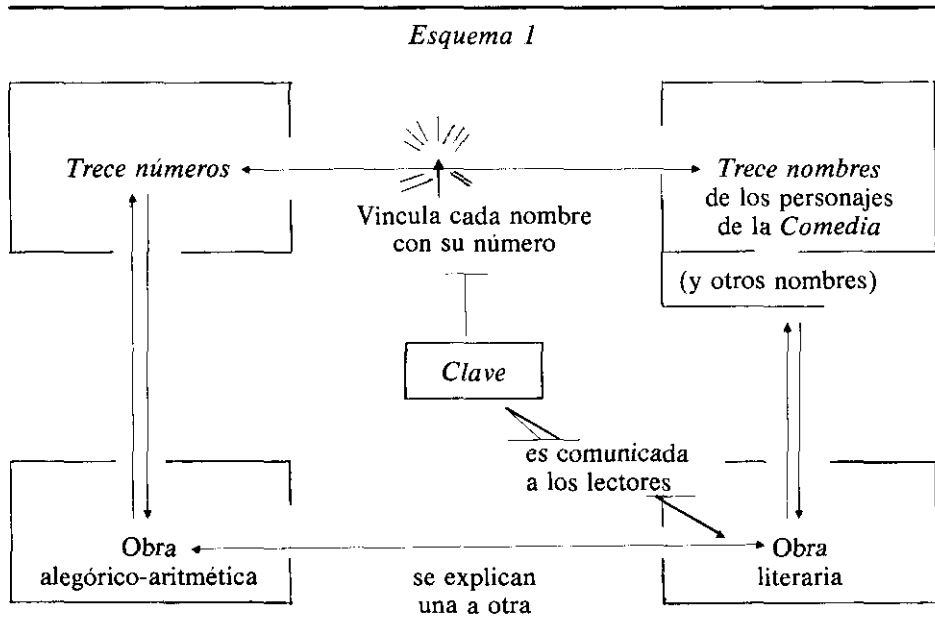
¹ S. GILMAN: *The Spain of Fernando de Rojas* (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 269-70 y nota 2, con aguda intuición de la ironía implícita.

la *Comedia*; y la criptografía aritmética fue construida con dos materiales: una colección de números prefijados y los nombres de todos los personajes.

La estructura numérica del acto I, entonces, sirve dos fines: desmiente la atribución a un «antiguo auctor», y confirma al mismo tiempo la criptografía que los lectores de entonces tardarían poco en descubrir —al menos «aquellos para cuyo verdadero placer es todo», los cuales, según afirma Rojas en otro pasaje-ñal del prólogo de 1502, «desechan el cuento de la hystoria para contar» (subrayo) y «coligen la suma para su provecho». Eran aquellos los que «rien lo donoso».

Describiré cuan brevemente puedo la criptografía que descubrí hace dieciséis años y que desde entonces voy descifrando ².

(*Esquema 1*). La obra maestra que algunos consideran como la primera novela moderna tiene un corazón aritmético. Dentro de la obra literaria

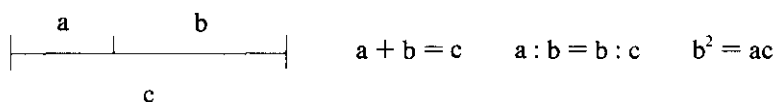


² H. de VRIES: «“La Celestina”, sátira encubierta: el acróstico es una cifra», en *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 123-52; H. de VRIES: «Sobre el mensaje secreto de Calysto y Melybea», en *La Celestina y su contorno social*, ed. M. Criado de Val (Barcelona: Hispam, 1977), pp. 135-51; H. de VRIES: «Zahlenbau in spanischer Dichtung», en *Mensura: Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter* (Miscellanea Mediaevalia, Vol. 16, Berlín, etc.: Walter de Gruyter, 1983/84), Vol. 16/2, (1984), pp. 407-34. Lo que sigue aquí es el texto de una ponencia pronunciada el 23 de agosto de 1986 en el IX Congreso de la AIH en Berlín.

fue escondida una gran construcción aritmética, una alegoría de números, cuyos sentidos simbólicos servían, sin duda posible, para explicar la obra literaria, y que en gran parte no parecen muy difíciles de adivinar.

Esta alegoría numérica es un conjunto orgánico que fue construido de tres componentes. El primer componente, y el principal, es una colección de trece números que representan a los personajes. El segundo componente es el conjunto de los trece nombres. Y el tercer componente es la clave de la cifra, construida especialmente para vincular cada nombre con su número. Los trece números servían para hacer las construcciones aritméticas que componen la gran alegoría numérica; fueron escogidos por el autor (o por un equipo de artífices) con un criterio meramente aritmético ³.

Esquema 2



La serie de los números de Fibonacci:

1 - 1 - 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21 - 34 - 55 - 89 - 144 etc.

y otra serie, que se deriva de la de Fibonacci:

4 - 7 - 11 - 18 - 29 - 47 - 76 - 123 etc.

Números tomados de la serie 5-8-13:	21	34	55	-110)	220
Dobladlos:	42	68		-110)	
De la serie 4-7-11					
dos veces:		47			
		47			
y doblado:		58			
De las dos series sumadas:	31	50			

$$34 + 55 = 21 + 68 = 42 + 47 = 58 + 31 = 89 = 25 + 64 = 5^2 + 8^2$$

$$55 + 58 + 31 = 42 + 34 + 68 = 47 + 47 + 50 = 144 = 43 + 48 + 53$$

(Esquema 2). La mayoría de ellos forman un sistema de proporciones divinas. La proporción divina o sección áurea es la que divide un todo en

³ Parece probable que la gran construcción aritmética, que requería la solución de gran número de ecuaciones algebraicas, es obra de un matemático. Si esto es así, la *Comedia* sería el fruto de una cooperación de dos autores. Me parece de un máximo interés el reciente descubrimiento, en un acróstico escondido en la estrofa «Pues aquí vemos...» (debajo del epígrafe «Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó») al final de la *Tragicomedia*, de un Isaco Coeno, procedente, como en la misma estrofa se puede leer, de Sevilla. Véase T. E. MCVAY, Jr.: «A possible hidden allusion in "Celestina", en *Celestinesca*, 10-1 (1986), pp. 19-22; y mi nota en la misma revista, 10-2 (1986), p. 41.

dos partes de tal manera que la menor es a la mayor como la mayor al todo. A la proporción divina se aproxima la que existe entre dos términos consecutivos de la progresión de Fibonacci y de otras series parecidas. De tales series proceden diez de los trece números; son nueve números diferentes, ya que el cuarenta y siete representa a dos personajes.

Estos diez números enseñaron a los artífices el camino para escoger los tres restantes. Para poder hacer sus construcciones aritméticas querían oponer a los cinco números que en dos subtotales de ciento diez suman doscientos veinte, otro total de doscientos ochenta y cuatro que se dividiera en dos grupos de ciento cuarenta y dos; y los tres números tenían que sumar ciento cuarenta y cuatro para hacer juego con tres tríos de este valor, ya disponibles. Para llenar estos requisitos, escogieron los números 43, 48 y 53.

Esquema 3

68 CELESTINA	EEIA = 44	CLSTN = 24
58 MELYBEA	EYEA = 43	MLB = 15
55 LUCRECIA	UEIA = 34	LCRC = 21
53 PLEBERIO	EEIO = 37	PLBR = 16
50 AREÚSA	AEUA = 44	RS = 6
48 ELICIA	EIIA = 35	LC = 13
47 PÁRMENO	AEO = 34	PRMN = 13
47 SEMPRONIO	EOIO = 31	SMPRN = 16
43 ALISA	AIA = 32	LS = 11
42 CALYSTO	AYO = 24	CLST = 18
34 TRISTÁN	IA = 18	TRSTN = 16
31 SOSIA	OIA = 25	SS = 6
21 CRITO	IO = 11	CRT = 10

(*Esquema 3*). Nótese que el número más alto y el más bajo difieren en cuarenta y siete, que es precisamente el número que representa dos nombres. Los valores parciales de las vocales y consonantes fueron también prefijados; algunos de ellos son significativos, como el valor de las vocales de Melybea = 43 = su madre Alisa, y el valor de las vocales de Pármeno y Sempronio, que equivale a los números de sus sucesores respectivos Tristán y Sosia. El caso más espectacular es el de Lucrecia, cuyo número fue compuesto de los de Tristán y Crito.

Los números y los nombres juntos impusieron a los artífices las condiciones para calcular la clave. (*Esquema 4*). El valor medio de las letras es muy bajo (4,9) y, además, varias letras tienen un mismo valor; esto hace que este sistema de gematría produzca gran número de isopsefias (equivalencias numéricas de dos o más palabras). La clave asigna un valor numé-

rico a dieciocho letras. El valor total de las seis vocales equivale al de las doce consonantes. Ya que los trece nombres se componen de quince letras no más (faltando la D, F, H), se sigue que los artifices contaban con otros nombres y condiciones (como *Fortuna*, *Mundo*, y quizá PH = F). Las cinco letras G, K, Q, X, Z, que figuran entre las veintitrés del alfabeto romano, se quedan sin valor, o sea, con el valor cero.

Para comunicar la clave a los lectores del libro, construyeron los artifices una frase en la cual cada letra se da el número de veces que indica su valor, y escribieron sobre esta frase ochenta y ocho versos acrósticos. La frase consigna también los nombres verdaderos de los dos amantes, escritos con Y-griega, la letra de los filósofos, pictografía del bivio moral entre bien y mal, verdad y mentira.

Esquema 4

SEMPRONIO = PARMENO
 .EMPRON. . = P. RMENO
 SIO = A

EOIO = SOSIA (dos ejemplos de condiciones que determinaron la forma de la clave)
 EO = SSA

<p>G - K - Q - X - Z = 0 H - P = 1 F - T = 2 M - R - S - U - Y = 3 B - I = 4 C = 5 D - N = 6 O = 7 L = 8 J = I V = U E = 13 A = 14</p>	<table style="margin: auto;"> <tr> <td>A</td><td>E</td><td>I</td><td>O</td><td>U</td><td>Y</td> </tr> <tr> <td>14</td><td>13</td><td>4</td><td>7</td><td>3</td><td>3</td> </tr> <tr> <td colspan="6"><hr/></td> </tr> <tr> <td colspan="6">44</td> </tr> <tr> <td colspan="6"><hr/></td> </tr> <tr> <td>B</td><td>C</td><td>D</td><td>F</td><td>H</td><td>L</td><td>M</td><td>N</td><td>P</td><td>R</td><td>S</td><td>T</td> </tr> <tr> <td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>2</td><td>1</td><td>8</td><td>3</td><td>6</td><td>1</td><td>3</td><td>3</td><td>2</td> </tr> <tr> <td colspan="12"><hr/></td> </tr> <tr> <td colspan="12">44</td> </tr> <tr> <td colspan="12"><hr/></td> </tr> <tr> <td colspan="12">Seis vocales = 44 = doce consonantes</td> </tr> </table>	A	E	I	O	U	Y	14	13	4	7	3	3	<hr/>						44						<hr/>						B	C	D	F	H	L	M	N	P	R	S	T	4	5	6	2	1	8	3	6	1	3	3	2	<hr/>												44												<hr/>												Seis vocales = 44 = doce consonantes											
A	E	I	O	U	Y																																																																																																		
14	13	4	7	3	3																																																																																																		
<hr/>																																																																																																							
44																																																																																																							
<hr/>																																																																																																							
B	C	D	F	H	L	M	N	P	R	S	T																																																																																												
4	5	6	2	1	8	3	6	1	3	3	2																																																																																												
<hr/>																																																																																																							
44																																																																																																							
<hr/>																																																																																																							
Seis vocales = 44 = doce consonantes																																																																																																							

Una cláusula compuesta de catorce letras A, cuatro B, cinco C, etc.:

El bachjler Fernando de Roias acabó la
 Comedia de Calysto y Melybea
 e fve nascido en La Pvebla de Montalván

(*Esquema 5*). La gran alegoría numérica se compone de varias construcciones aritméticas ejecutadas con los números que representan a los personajes. La que denominó «Alegoría de las cinco parejas» se ejecuta con los números tomados de las series de proporciones divinas, menos el de Arcúsa. Las parejas van encadenadas una con otra por la combinación de los valores parciales de vocales y consonantes. Parece una danza, en la cual la pareja Lucrecia-Tristán desempeña el papel central, porque a ella conduce

Esquema 5

ALEGORIA DE LAS CINCO PAREJAS

(1)	89	$\left(\begin{array}{l} 42 = \text{CALYSTO} \\ 47 = \text{SEMPRONIO} \end{array} \right) =$	$\begin{array}{r} 24 \\ 31 \\ \hline 55 \end{array}$	(vocales)	+	$\begin{array}{r} 18 \\ 16 \\ \hline 34 \end{array}$	(cons.)	
			55 = LUCRECIA			34 = TRISTÁN		
<hr/>								
(2)	89	$\left(\begin{array}{l} 42 = \text{CALYSTO} \\ 47 = \text{PÁRMENO} \end{array} \right)$	$\begin{array}{r} 24 \\ 34 \\ \hline 58 \end{array}$			$\begin{array}{r} 18 \\ 13 \\ \hline 31 \end{array}$		31 = SOSIA
			58 = MELYBEA					
<hr/>								
(3)	89	$\left(\begin{array}{l} 58 = \text{MELYBEA} \\ 31 = \text{SOSIA} \end{array} \right)$	$\begin{array}{r} 43 \\ 25 \\ \hline 68 \end{array}$			$\begin{array}{r} 15 \\ 6 \\ \hline 21 \end{array}$		21 = CRITO
			68 = CELESTINA					
<hr/>								
(4)	89	$\left(\begin{array}{l} 68 = \text{CELESTINA} \\ 21 = \text{CRITO} \end{array} \right)$	$\begin{array}{r} 44 \\ 11 \\ \hline 55 \end{array}$			$\begin{array}{r} 24 \\ 10 \\ \hline 34 \end{array}$		34 = TRISTÁN
			55 = LUCRECIA					
<hr/>								
(5)	89	$\left(\begin{array}{l} 55 = \text{LUCRECIA} \\ 34 = \text{TRISTÁN} \end{array} \right)$	$\begin{array}{r} 34 \\ 18 \\ \hline 52 \end{array}$	=?		$\begin{array}{r} 21 \\ 16 \\ \hline 37 \end{array}$	=?	
<hr/>								
89	37	FORTUNA	24	34		13		
	52	$\left(\begin{array}{l} 25 = \text{MUNDO} \\ 27 = \text{AMOR} \end{array} \right)$	$\begin{array}{r} 10 \\ 21 \\ \hline 31 \end{array}$			$\begin{array}{r} 15 \\ 6 \\ \hline 21 \end{array}$		21
			55 = LUCRECIA			34 = TRISTÁN		
<hr/>								
37 = FORTUNA =	24	+	13	37 = CIELO =	24	+	13	
25 = MUNDO	10)	31	15	25 = MAL	14)	31
27 = AMOR	21)	6	21	27 = BIEN	17)	10
	55		34			55		34

la pareja 1 y la serie de parejas 2-3-4. Esta pareja Lucrecia-Tristán es la única de dos personas que siguen viviendo; con Melibea y Sosia, son Lucrecia y Tristán los primeros testigos de la muerte de Calisto. La pareja Lucrecia-Tristán engendra un enigma: ¿Qué representan los números 52 y 37? Llena el vacío el trío de personajes alegóricos que Pleberio apostrofa en el epílogo. Y hay otro trío que forma con éste una isopsefia —con el sarcasmo de *cielo* = *fortuna*— y que también refleja en sus valores parciales a la pareja central Lucrecia-Tristán.

(Esquema 6). Los cuatro tríos con el valor 144 forman tres grupos de cuatro números cuya suma es ciento noventa y dos. En dos líneas y en dos columnas, los valores sumados de las consonantes representan a los cuatro personajes que son los primeros en aparecer en el acto I. La línea de Calysto produce el número de Melybea, y viceversa; y la columna de Celestina produce el de Sempronio, y viceversa.

<i>Esquema 6</i>			
ALEGORIA DE LOS CUATRO TRIOS			
68 = 44 + 24 CELESTINA	34 = 18 + 16 TRISTÁN	42 = 24 + 18 CALYSTO	144 = 86 + 58 = MEL.
43 = 32 + 11 ALISA	53 = 37 + 16 PLEBERIO	48 = 35 + 13 ELICIA	144 = 104 + 40
31 = 25 + 6 SOSIA	58 = 43 + 15 MELYBEA	55 = 34 + 21 LUCRECIA	144 = 102 + 42 = CAL.
50 = 44 + 6 AREÚSA	47 = 34 + 13 PÁRMENO	47 = 31 + 16 SEMPRONIO	144 = 109 + 35
192 = 145 + 47 = SEM.			576 = 24 ² = 12 × 48 = ELI.
192 = 132 + 60			192 = 124 + 68 = CEL.

(Esquema 7). Dos números amigos se engendran uno a otro mediante la suma de sus divisores o partes alícuotas. El número 284 tiene un valor asociativo que procede de la gematría griega, la cual producía la triple isopsefía que enseñaba que Dios es santo y bueno. Dos agrupaciones de personajes con el valor 284, pero no divisibles en dos grupos de 142, tienen función de señal: los cinco números más grandes (a los que *sigue* un grupo = 142), y los seis personajes primeros en aparecer en el acto I. El papel de Crito, último de estos seis, se reduce al de ser escondido, de permanecer invisible, aun cuando Sempronio exclama: «¿Quién está arriba?» Esta alegoría parece demostrar con ironía la equivalencia, incluso en la repartición muy espectacular de los valores parciales, de cinco personajes malos a seis buenos.

(Esquema 8). Cinco mujeres tienen igual valor que seis hombres; pero de cuatro personajes que mueren a siete que siguen viviendo hay la proporción divina. Ya que esta proporción se da también de Calysto a Celestina y de Melybea a Sempronio y Pármeno juntos, se puede decir que la pro-

Esquema 7

ALEGORIA DE LOS NUMEROS AMIGOS

$$220 = 2^2 \cdot 5 \cdot 11 \quad 1 + 2 + 4 + 5 + 10 + 20 + 11 + 22 + 44 + 55 + 110 = 284$$

$$284 = 2^2 \cdot 71 \quad 1 + 2 + 4 + 71 + 142 = 220$$

<i>Personajes "buenos"</i>			<i>Personajes "malos"</i>		
21 = CRITO	=	11 + 10	42 = CALYSTO	=	24 + 18
34 = TRISTÁN	=	18 + 16	68 = CELESTINA	=	44 + 24
55 = LUCRECIA	=	34 + 21			
110		63 47	110		68 42
58 = MELYBEA	=	43 + 15	47 = SEMPRONIO	=	31 + 16
31 = SOSIA	=	25 + 6	47 = PÁRMENO	=	34 + 13
53 = PLEBERIO	=	37 + 16	48 = ELICIA	=	35 + 13
142		105 37	142		100 42
252		168 + 84 2:1	252		168 + 84 2:1

Otros dos grupos que suman 284: los seis personajes primeros en salir, y los cinco números mayores.

CALYSTO	42	68 CELESTINA	
MELYBEA	58	58 MELYBEA	
SEMPRONIO	47	55 LUCRECIA	
CELESTINA	68	53 PLEBERIO	
ELICIA	48	50 AREÚSA — seguidos de:	
CRITO	21	48 ELICIA	
	284	47 PÁRMENO	
		47 SEMPRONIO	
		142	
		2:1	

«La qual (Elicia), viniendo Sempronio a casa de Celestina con el negocio de su amo, tenia a otro consigo, llamado Crito, al qual escondieron» (Crito = κρυπτος).

Gematria griega:

$$\begin{aligned} \text{υεος} &= 9 + 5 + 70 + 200 = 284 \text{ (Dios)} \\ \text{ἀγιος} &= 1 + 3 + 10 + 70 + 200 = 284 \text{ (Santo)} \\ \text{ἀγαθος} &= 1 + 3 + 1 + 9 + 70 + 200 = 284 \text{ (Bueno)} \end{aligned}$$

porción divina es la que da forma al grupo de todos los cinco personajes que mueren. Añadido el trío alegórico del epílogo, se completa un sistema de proporciones divinas en que participan todos los dieciséis personajes de la *Comedia*.

Esquema 8

ALEGORIA DE HOMBRES Y MUJERES, VIVOS Y MUERTOS

PLEBERIO = 53	LUCRECIA = 55	
TRISTÁN = 34	AREÚSA = 50	<i>Siete vivos</i>
SOSIA = 31	ELICIA = 48	
	ALISA = 43	
118	196	= 314
		194 : 314 = 314 : 508
SEMPRONIO = 47		
PÁRMENO = 47		<i>Cuatro muertos</i>
CALYSTO = 42	MELYBEA = 58	
136	58	= 194
<i>Seis hombres = 254</i>	<i>Cinco mujeres = 254</i>	508

PROPORCIONES DIVINAS EN EL GRUPO DE LOS CINCO MUERTOS

CALYSTO 42 +	CELESTINA 68 = 110	42 : 68 = 68 : 110
MELYBEA 58 +	SEMPRONIO 47)	58 : 94 = 94 : 152
	PÁRMENO 47)	
100	162 262	100 : 162 = 162 : 262

DIECISEIS PERSONAJES: PROPORCIONES DIVINAS

Cuatro muertos 194	Siete vivos 314	194 : 314 = 314 : 508
CELESTINA 68	CRITO 21	
	MUNDO 25	
	AMOR 27	68 : 110 = 110 : 178
	FORTUNA 37	
262	424	262 : 424 = 424 : 686

(*Esquema 9*). Pasando a la estructura del acto I, notamos que se compone de dieciséis escenas o diálogos. Entenderé por *escena* (con el Diccionario de la Academia) una parte del acto «en que hablan unos mismos personajes». El lugar de la acción cambia bruscamente de la escena primera a la segunda, y de ésta a la tercera; pero desde aquí hasta la dieciséis se modifica con fluidez, pasando por la calle y el portal con la escalera. En este lugar escuchamos las tres escenas o diálogos entre los cuatro personajes principales, dispuestos en dos parejas, que, ellos también, se escuchan. Son estos cuatro los que hablan en las cuatro escenas principales en las que apoya la estructura del acto I. En la escena 2, Calisto se desahoga con Sem-

Esquema 9

<i>Escenas del acto I</i>	Número de réplicas
“Lugar oportuno”. Escena 1. Cal, 5; Mel, 4. —En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.	9
Casa de Calisto. Escena 2. Cal, 62; Sem, 61. —¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?	123
Casa de Celestina. Escena 3. Cel, 3; Eli, 3; Crito, 1. —¡Albricias, albricias, Elicia! ¡Sempronio, Sempronio!	7
Escena 4. Sem, 14; Cel, 11; Eli, 8. —¡Madre bendita! ¡Qué desseo traygo!	33
Calle. Escena 5. Sem, 4; Cel, 3. —¡O madre mía! Todas cosas dexadas aparte, solamente sey atenta...	7
Casa de Calisto. Escena 6. Cal, 3; Par, 3; Sem, 1, desde la calle. —¡Pármemo! —¿Señor? —¿No oyes, maldito sordo?	7
Escena 7. Par, 6; Cal, 6. —Señor, Sempronio e vna puta vieja alcoholada dauan aquellas porradas.	12
(A la puerta y en la escalera) Escena 8. Cel, 2; Sem, 1. —Pasos oygo. Acá descenden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha e déxame hablar...	3
Escena 9. Cal, 1; Par, 1. —¡Pármemo, detente. Ce! Escucha qué hablan éstos. Veamos en qué vivimos.	2
Escena 10. Sem, 1; Cel, 1. —Celestina, ruynmente suena lo que Pármemo dize.	2
(Entrando todos; luego, ya en la sala) Escena 11. Cal, 2; Sem, 1; Cel, 1; Par, 1. —¡Sempronio! —¿Señor? —¿Qué hazes, llaue de mi vida? Abre. O Pármemo, ya la veo: sano soy...	5
Escena 12. Cal, 3; Sem, 2. —¿Qué dezía la madre? Parésceme que pensaua que le ofrescía palabras por escusar galardón.	5
Escena 13. Cel, 26; Par, 25. —Plázeme, Pármemo, que hauemos auido oportunidad para que conozcas...	51
Escena 14. Cal, 1; Cel, 1. —Dubda traygo, madre, según mis infortunios, de hallarte viua.	2
Escena 15. Par, 5; Sem, 4. —¿Qué le dio, Sempronio? —Cient monedas de oro.	9
Escena 16. Cal, 2; Cel, 1. —Ve agora, madre, e consuela tu casa...	3

280

En todo el acto I: Cal, 85; Mel, 4; Sem, 89; Cel, 49;
Eli, 11; Cri, 1; Par, 41.
89 100 50

pronio; en la 5, Sempronio entera a Celestina del «negocio» de su amo; en la 7, Pármene procura poner en guardia a Calisto contra la vieja; y en la 13, Celestina trata con Pármene, comenzando la empresa de hacerle cómplice en lugar de adversario. La escena 2, que queda demarcada por los dos bruscos cambios de lugar, ocupa en la estructura del acto un lugar solitario; pero las otras tres escenas principales se agrupan cada una con las que le preceden como preliminares (en un sentido etimológico de la palabra). (*Esquema 10*). Así se agrupan las escenas 3 a 5 y las escenas 8 a 13. Aquéllas culminan en el diálogo entre Sempronio y Celestina en la calle, y suman 47 réplicas, que es el número de Sempronio. El otro grupo de escenas culmina en el diálogo entre Celestina y Pármene y suma 68 réplicas, que es el número de Celestina. Quedan la escena inicial, las dos escenas 6-7, y las tres escenas 14-16. En estos tres casos, Calisto es el primero y el último que habla; y las seis escenas juntas tienen 42 réplicas, el número de Calisto.

Si el primero de los dieciséis actos de la *Comedia* tiene tan evidentemente una estructura numérica significativa, ¿no la tendrá también la primera de las dieciséis escenas del acto I? (*Esquema 11*). Reproduzco el texto de Toledo 1500. He normalizado la separación de las palabras, escribiendo

Esquema 10

AGRUPACIONES DE ESCENAS DEL ACTO I

Escena número	Cantidad de réplicas		
1	9		
2 ————— 123			
3	7		
4	33	47 = SEMPRONIO	} 28
5	7		
6	7		
7	12	19	
8	3		
9	2		
10	2	17 ———— } (1 : 3) 68 = CELESTINA	} 42
11	5		
12	5		
13	51		
14	2		
15	9	14	
16	3		42 = CALYSTO

en una palabra *verte, manifestarte*, y en dos palabras *en esta, en el*. Aparte de réplicas breves, tanto Melibea como Calisto pronuncia un parlamento más largo, que en los dos casos se compone de cinco cláusulas. Las diecisiete cláusulas tienen doscientas ochenta y nueve palabras, que es el cuadrado de 17. Calisto pronuncia un total de ciento noventa y seis palabras, que es el cuadrado de 14; y esta raíz la encontramos en el centro del parlamento largo, en las catorce palabras de la cláusula n.º 5, donde el arcaísmo *vido* y la paronomasia llaman la atención a *vida*. Esta palabra es la clave del simbolismo de la estructura numérica de la escena inicial. Comienza el parlamento de Calisto con dos cláusulas de igual extensión, de treinta y tres palabras, número que simboliza la vida humana no sólo porque Cristo murió a esta edad, sino también porque se creía que todos los humanos la tendrán después de la resurrección. Sólo entonces tendrán cuerpos gloriosos; cuerpo glorioso o glorificado no lo tiene nadie *en esta vida*. El número 14 simboliza el servicio, porque Jacob sirvió a su tío Labán durante catorce años; por tanto, este número denota años de una vida humana, así como el 33. Las tres cláusulas primeras del parlamento tienen juntas ochenta palabras, y en la escena 2, Calisto da por cierto que él vivirá la vida larga de los muy robustos: «Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en vn día passa, y mayor la que mata vn ánima que la que quema cient mill cuerpos».

Las otras dos cláusulas del parlamento tienen veintidós y treinta y seis palabras, números que continúan una serie de proporciones divinas que comenzó con las primeras palabras de Calisto: 8-14-22-36 (que es doble 4-7-11 etc). El término siguiente de esta serie es la suma de veintidós y treinta y seis: 58, el número de Melybea.

Melibea, a su vez, pronuncia dos cláusulas seguidas (13-14) que juntas tienen cuarenta y dos palabras, el número de Calisto. (*Esquema 12*). Pero las palabras de Melibea forman el número de Calisto no sólo en dos cláusulas seguidas, sino también en otras cuatro que se juntan de dos en dos para formar los valores parciales de las vocales (24) y de las consonantes (18). Y lo mismo sucede con las palabras de Calisto: además de las dos cláusulas seguidas (6-7), otras cuatro forman el número de Melybea con sus valores parciales 43 y 15.

La estructura numérica de la escena inicial, por tanto, se reduce a esto: Calisto habla un número de palabras que es doble el número de Melybea, más ochenta; y Melibea, doble el número de Calisto, más nueve. Este número también se refiere a los años de una vida humana: es la edad que tenía Beatrice cuando la vio por primera vez el Dante, quien explicaba el número como el cuadrado de 3, y así sabía que Beatrice era un milagro de Dios. Para Calisto, Melibea es un «ángel disimulado» (acto XI), y el número 9 recuerda los nueve coros angélicos, que van dispuestos en tres jerarquías.

La estructura numérica de la escena inicial subraya la tripartición del

Esquema 11

ESCENA INICIAL (Toledo, 1500).

Cláusulas y palabras

(1)	—En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.	8	
(2)	—¿En qué, Calisto?		3
(3)	—En dar poder a natura que de tan perfeta fermosura te dotasse, y hazer a mi inmérito tanta merced que verte alcançasse, y en tan conueniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. (4) Sin dubda incomparablemente es mayor tal galardón que el seruicio, sacrificio, deuoción y obras pías que por este lugar alcançar tengo yo a Dios ofrescido, ni otro poder mi voluntad humana puede complir. (5) Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mio? (6) Por cierto los gloriosos santos, que se deleytan en la visión diuina, no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. (7) ¡Mas o triste! que en esto deferimos: que ellos puramente se glorifican, sin temor de caer de tal bienauenturança, y yo misto me alegre, con recelo del esquiuro tormento que tu ausencia me ha de causar.	33	
(8)	—¿Por grand premio tienes este, Calisto?		6
(9)	—Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me dicesse en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternia por tanta felicidad.	24	
(10)	—Pues avn más ygual galardón te daré yo, si perseueras.		10
(11)	—¡O bienauentu(tu)radas orejas mías, que indignamente tan gran palabra hauéys oýdo!	11	
(12)	—Mas desauenturadas de que me acabes de oyr.		8
(13)	Porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atreuimiento. (14) Y el intento de tus palabras, Calisto, a seydo de ingenio de tal hombre como tú, hauer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo. (15) ¡Vete, vete de ay, torpe! (16) Que no puede mi paciencia tollerar que aya subjdo en coraçón humano conmigo el illicito amor comunicar su deleyte.		12
			30
			5
			19
(17)	—Yré como aquel contra quien solamente la aduersa Fortuna pone su estudio con odio crüel.	15	
		196	93
		14 × 14	
		289	
		17 × 17	

número nueve. Las primeras cláusulas de Melibea tienen tres, seis y diez palabras: números triangulares, es decir, que son la suma de una serie de números naturales consecutivos que comienza por el 1: 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4.

Y es éste también el esquema de la estructura sintáctica de estas tres frases:

¿En qué, / Calisto?

¿Por gran premio / tienes este, / Calisto?

Pues / avn más ygual galardón / te daré yo / si perseveras.

Después de 3, 6, y 10, el siguiente número triangular es el 15; pero la última cláusula de la escena inicial se divide en hemistiquios de arte mayor, cada uno de tres palabras.

Los números que se refieren a la vida humana (33, 14, 80, 9) tienen por suma ochenta y nueve, el número de Fibonacci que tiene papel tan importante en la alegoría numérica. Aquí no cabe duda de que sirve para recordar el salmo 89, cuyo versículo 10 dice: «Los días de nuestra edad son setenta años; que si en los más robustos son ochenta años, con todo, su fortaleza es molestia y trabajo; porque es cortado presto, y volamos ⁴». Es este el texto a que alude Dante en su verso inicial «Del mezzo del cammin di nostra vita», que coloca la acción de su *Commedia* en el año 1300. Y la vida humana en España es el tema de la *Comedia* satírica de Fernando de Rojas ⁵.

El «antiguo auctor» no existe. Fernando de Rojas escribió los dieciséis actos de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Probablemente contó con la ayuda de un matemático (¿más «antiguo» que él en el sentido de llevar más tiempo en un colegio, o en la Universidad de Salamanca?). La *Comedia* puede ser el producto de una cooperación de dos artífices; pero toda ella fue escrita, en los últimos años del siglo XV, como una sola obra de arte, doble de fondo, pero sencilla de sentido. Es importante que se reconozca la unidad de composición de la *Comedia*, porque así se reconoce la perfecta legitimidad de una crítica que trate de definir las intenciones de los artífices.

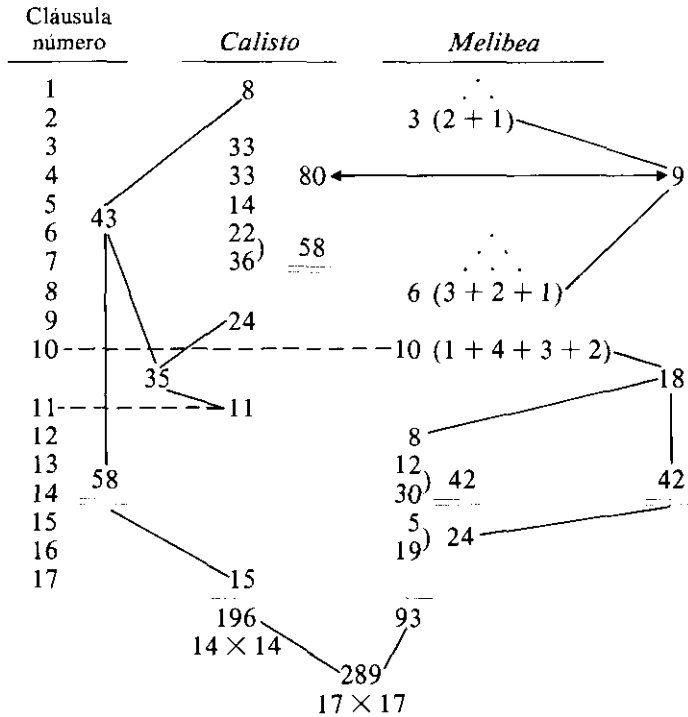
La *Comedia* es esencialmente un comentario directo a los acontecimientos de los años ochenta y noventa del cuatrocientos. Comentario encubierto, pero directo y consciente. El amor es una alegoría de las relaciones entre las tres religiones o castas. Las muertes trágicas simbolizan el despeño de una sociedad pluralista.

La interpretación de la alegoría aritmética ofrece dificultades inherentes a su naturaleza. Rojas y su compañero construyeron una cifra en que el valor medio de las letras es muy bajo; en que, además, varias letras tienen el mismo valor; y que, por consiguiente, produce gran número de isopsefías. Inevitablemente, la construcción de la alegoría aritmética acarreó

⁴ Así en la versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Buenos Aires etc.: Sociedades bíblicas unidas (1957). Es el salmo 90 de la numeración protestante.

⁵ Supongo que Rojas derivaría el nombre de Elicia del gr. *helikía* «edad adulta», que ocurre en el evangelio de San Juan 9, 21 y 23 (la historia del ciego de nacimiento) y en Hebreos 11, 11.

Esquema 12
AGRUPACIONES DE CLAUSULAS, ESCENA INICIAL



MELYBEA = 58 **CALYSTO = 42**
EYEA = 43 **MLB = 15** **AYO = 24** **CLST = 18**

una caterva de productos accesorios. El investigador de la criptografía tiene la difícil tarea de distinguir lo accidental de aquello que corresponde a la intención de los artifices.

En el laberinto mental de los números es fácil perder el camino. En mi artículo de 1974 abusé de la agregación de las partes alicuotas; cometí el error de considerar desde el comienzo el tardío «Auto de Traso»; y presté demasiada atención al «Tratado de Centurio», olvidando que la *Comedia* tenía que encerrar un mensaje completo. En el trabajo publicado en 1977 procedí con mayor cautela; comprendí que hay que comenzar considerando sólo la *Comedia*; pero no eché de ver (aun en el de 1984) que los conceptos *Fortuna*, *Mundo* y *Amor* que apostrofa *Pleberio* en su acto-epílogo, se agregan como tres personajes alegóricos a los trece aparentemente

«normales», haciendo que la *Comedia* de dieciséis actos tenga dieciséis personajes.

Que esto es así, lo prueban dos alegorías que se completan con la agregación del trío alegórico: la de las cinco parejas (esquema 5) y la de hombres y mujeres, vivos y muertos (esquema 8). En aquella participan doce personajes cuyos números suman cuatrocientos noventa y dos. Hasta que se pruebe que este total es un producto accesorio, hay que considerar la posibilidad de que denote el año de la expulsión de los judíos. El número equivale a 12×41 ; 41, por tanto, es el valor medio de estos doce nombres (así como 48 lo es en la alegoría de los cuatro tríos, esquema 6); es también el valor de *Dante*, y equivale al número de las réplicas y parlamentos que pronuncia Pármeno en todo el acto I.

Los artifices habrán advertido muchos productos accesorios de su construcción aritmética, y es de suponer que Rojas incorporase algunos en el texto. Tal me parece el caso de las palabras que dirige Calisto a Pármeno, refiriéndose a éste y a Sempronio (acto I, p. 87 en Cejador): «Ni pienses que tengo en menos tu consejo e auiso que su trabajo e obra.» en que *consejo* 45 + *aviso* 31 = 76 = *trabajo* 48 + *obra* 28.

Que *servicio* valga 42 = Calysto y *galardón* 58 = Melybea, es de suponer que pertenece a la parte intencional de la construcción, así como *Beatrice* = 58. Pero, ¿qué hacemos de *palabra* = 58 = *deleyte* = *cadena*? Qué hacemos de *Castilla* = 58, si el nombre no aparece en ninguna parte del texto?

Andaremos más seguros al movernos dentro del sistema de los nombres de los personajes, o muy cerca de él, y prestando atención a rasgos estructurales significativos del texto. Los números de *Calysto* y *Melybea* suman cien, símbolo numérico de la vida eterna. Rojas puede haber pensado en Mateo 19,29: «Et omnis, qui reliquerit domum vel fratres aut sorores aut patrem aut matrem aut uxorem aut filios aut agros propter nomen meum, centuplum accipiet et vitam aeternam possidebit ⁶». Pregunta Calisto: «Hermanos míos, cien monedas di a la madre. ¿Hize bien?» Y Sempronio responde: «¡Ay, si heziste bien! Allende de remediar tu vida..» Pero los exegetas contaban también con la parábola del sembrador (San Mateo, cap. 13) y la simiente que «dio fruto, cuál a ciento, cuál a sesenta, y cuál a treinta», y asociaban los números 30, 60 y 100 con la *pudicitia conjugalis*, *vidualis* y *virginalis*, respectivamente ⁷. Se burla Rojas de este símbolo de la virginidad (y de un dogma cristiano) en un pasaje-señal del acto I. Pármeno describe los utensilios y materiales de Celestina, y cuando sus enumeraciones llegan a cien elementos, cuenta que la vieja «tres veces vendió por

⁶ Así en la Vulgata, ed. Aloisius Gramatica (1959). Debo este detalle a M. HARDT: *Die Zahl in der Divina Commedia* (Frankfurt: Athenaeum, 1973), p. 115, n. 36.

⁷ H. MEYER: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter: Methode und Gebrauch* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1975), p. 178.

virgen vna criada que tenía»; aquí interrumpe Calisto: «¡Así pudiera ciento!» (I, 80).

Pármeno continúa sus enumeraciones, que llegan a 123 elementos y cierran con las palabras: «E todo era burla e mentira.» De mentiras y verdades hablan Pármeno y Celestina en el acto VII (pp. 240-244); la vieja le echa al joven en cara que él sabe poco de «achaque de yglesia» y alude a los tribunales de la Inquisición. Así descubriría Rojas a sus lectores contemporáneos la triple isopsefía, amargamente satírica, *verdad = mentira = yglesia = 45*; y no tardarían en añadir *Ynquisición = 45 = Ysabel*. Y quizá el uso estructural que hace Rojas del número 123 (réplicas de la escena 2 del acto I; elementos de la descripción enumerativa del laboratorio de Celestina) se explique con la gematría de *Santa Madre Yglesia = 39 + 39 + 45 = 123*.

Calisto llama a Pármeno y Sempronio —y es la primera palabra del acto II— «hermanos». Celestina trata de persuadir a Pármeno a amistar-se con Sempronio diciendo: «Querría que fuéssedes como hermanos» (VII, 233), y «Vosotros soys yguales» (VII, 235) —que es alusión del autor a la isopsefía. *Hermano* es casi anagrama de Pármeno; tiene igual valor (ya que $P = H = 1$) e igual repartimiento de *los valores parciales de vocales y consonantes*: $34 + 13$.

La acción de la *Comedia* se desarrolla en tres días, y a eso alude Rojas en situaciones irónicas en que se encuentran Calisto y Sempronio. Calisto se refiere a un sueño que tuvo Sócrates, el cual «veía que le llamaban por nombre, y murió dende a tres días» (VI, 219-220). Este pasaje de la *Comedia* no pasó a la *Tragicomedia*, porque perdió su sentido irónico al alargarse con un mes el tiempo de la acción. La otra situación se encuentra en mitad del acto I. Celestina da la bienvenida a Sempronio: «¿E tres días podiste estar sin vernos?» Elicia, muy alterada por el susto que lleva, le echa una profética maldición y se queja también: «Tres días ha no me ves. ¡Nunca Dios te vea...» Y finalmente: «¡Anda, anda, vete, desconocido! e está otros tres años que no me bueluas a ver!»

En un primer acto atribuido burlona y disparatadamente a Dante Alighieri, «tres días» y «tres años» no pueden referirse sino a Jesucristo, y la gematría confirma que éste es el caso: *Jesucristo = 47*, con igual reparto de valores parciales que en el nombre de Sempronio: $31 + 16$.

El que la alegoría satírica identifique tanto a Calisto como a Sempronio con Jesucristo, indica que las personas del drama no son, como algunos han pensado, representantes individuales de tal o cual casta. Parecería, más bien, que la casa de Calisto representa a los cristianos viejos. Pero...

Pero ¿por qué cuesta tanto persuadir a Pármeno? ¿Por qué no es un *hermano* desde el comienzo? Muy al principio (II, 119) etimologiza Rojas el nombre de Pármeno en unas palabras de Calisto —«Sempronio amigo, pues tanto sientes mi soledad, llama a Pármeno e quedará conmigo...»—

derivándolo del verbo griego *para-ménoo* «quedarse con alguien» y también (con aplicación irónica en la *Comedia*) «seguir viviendo». Me parece que Rojas hubiera evitado la etimología si no quisiese aludir a los mudéjares, que eran los musulmanes que, como expresa el étimo árabe, tenían permiso de quedarse; a quienes se consintió «seguir viviendo entre los vencedores cristianos» (Diccionario de la RAE).

Para ganar a Pármeno, Celestina le quiere dar a Areúsa, pero el persuadir a Areúsa también le cuesta trabajo. La muchacha tiene un amigo soldado que acaba de partirse («ayer») con su capitán a la guerra; quiere serle fiel. Se resiste, *rehusa*, y en una composición titulada «El testamento de Celestina» su nombre se escribe *Arrehusa*, en consonancia con: «sin que se le admita excusa⁸». Areúsa vive sola en su pequeña casa y su nombre es casi igual al árabe *arúsa* «novia⁹». Se jacta de su independencia y libertad aun después de haberlas perdido (IX, 40-43). ¿No representará a los moros de Granada, que pasaron a mudéjares en 1492? Se les garantizó entonces la libertad de costumbres y religión, pero muy pronto se procuró convertirlos, sobre todo desde 1495¹⁰.

El necio de Calisto no entiende el juego socarrón que hace Celestina del vocablo *gentil* (VI, 226) —juego que repite inconscientemente Elicia (IX, 32-33). Sempronio y Elicia quieren decir que Melibea es «graciosa, hermosa», pero Celestina («Parece que lo dices burlando,» observa Calisto) juega con la acepción «pagana», que tiene valor diferente según se opone a «cristiana» o a «judía»¹¹.

En el diálogo que sostienen Melibea y Calisto por entre las puertas, hay alusiones que parecen contradictorias sólo a quien olvida que Calisto es un necio del que se burla el autor. Es irónico que sea Calisto quien se refiere, en términos cortesanos ambiguos, al destierro que acaba de pasar y que él espera sea alzado (XII, 90), como si él fuese uno de los judíos expulsados que regresaron¹². Es irónico que Calisto, después de la ambigua insinuación de Celestina, diga a Melibea: «Pero, como soy cierto de tu limpieza de sangre e fechos...» Y es irónico que sean las puertas de la casa de

⁸ M.^a R. LIDA DE MALKIEL: *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Eudeba, 1970²), p. 20, n. 8.

⁹ Cf. J. OLIVER ASÍN: «Historia y prehistoria del castellano "alaroza"», en *BRAE* 30 (1950), pp. 389-421, a propósito de LBA 1392 c; y F. Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. B. Damiani (Madrid: Castalia, 1984), p. 250. Lo que escribe en 1524 o 1527 Delicado sobre la equivalencia de los nombres Lozana, Aldonza, Alaroz y Vellida quizás pertenezca a la ascendencia literaria de Aldonza Lorenzo, la Dulcynea de don Quixote. *Dulcynea* = 58 = *Melybea*, y cf. el final de este trabajo.

¹⁰ H. KAMEN: *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714* (Madrid: Alianza, 1984), pp. 70-71.

¹¹ Cf. «...impetus gentilium et Iudaeorum», *Actus Apostolorum*, 14, 5.

¹² «Se quedaron unos 50.000, que se bautizaron, pero no cabe duda de que ese número se vio aumentado por los muchísimos que regresaron (hasta 1499, cuando se prohibieron los regresos), porque en el extranjero les iba mal, y se hicieron cristianos». KAMEN, *o. c.*, p. 80.

Melibea las que inducen a Calisto a aludir inconscientemente a la Cruz: «¿Cómo, señora mía, e mandas que consienta a vn palo impedir nuestro gozo?»

Calisto es el personaje ejemplar de la moralidad, pero la protagonista de la tragedia es Melibea. Su nombre es el título del libro cuando en 1525 Alvaro de Montalbán se refiere a su yerno el «bachiller Rojas, que compuso a Melibea¹³». Desde la paronomasia inicial «En esto *veo*, Melibea...» el autor asocia este nombre con el verbo *ver*. Lo etimologiza en el último monólogo de la joven, en su última oración: «Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán catiua tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero, que priua al que tengo con los viuos padres». En qué pensarían, leyendo esto, los que estaban forzados a abandonar la religión de los padres y a simular amor a un rabino que murió crucificado? Dirían lo que dice aquí m'Eli-bea: Eli me vea, mi Dios me vea; él sabe que no tengo poder de obrar de otra manera.

El «antiguo auctor» no existe; pero como toda investigación seria del libro llamado *Celestina*, también la de la criptografía tendrá que distinguir rigurosamente entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*. Sólo después de un estudio detenido de la *Comedia* podremos ver con claridad qué es lo que cambió la versión larga, y cómo lo cambió, y por qué motivos. Fue estropeada la estructura numérica de la escena inicial; por otra parte, añadido el nombre de Centurio (= 43 = Alisa; vocales = 27 = Amor), el total de diecisiete nombres llega a un valor de 729 = 27 x 27. Y habrá que indagar la cuestión de si la empresa vengativa de Elicia y Areúsa puede reflejar las revueltas de los mudéjares en el Albaicín (diciembre de 1499) y las Alpujarras (enero a abril de 1500)¹⁴.

Cervantes escribió en los años en que la «razón de esta—» de los moriscos iba camino a un despeño semejante al que había sufrido la causa de los judíos de España. Estaba al tanto de lo que encubría la *Comedia* de Rojas; sabía que la Q y la X no tienen valor en la cifra. ¿Será posible que el nombre que escoge para sí su protagonista —Quixote— haya sido una respuesta a lo que expresa el nombre de Melibea? —Mi Dios me vea.— Viote.

¹³ Lida DE MALKIEL, *o. c.*, p. 13, nota; GILMAN, *o. c.*, p. 68, quien remite a M. SERRANO y SANZ: «Noticias biográficas de Fernando de Rojas», en *RABM*, 6 (1902), p. 263.

¹⁴ KAMEN, *o. c.*, pp. 71-72.