Volumen 18

Fernando de Rojas
(y “antiguo autor”)

La Celestina

Estudios sobre *La Celestina*
publicados en el *Boletín de la Real Academia Española*

Espinosa Maeso, R., «Dos notas para *La Celestina*», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII (1926), pp. 178-185.

Villegas, Juan, «La estructura dramática de *La Celestina*», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII (1974), pp. 439-478.

De Vries, Henk, «*La Celestina*, sátira encubierta: el acróstico es una cifra», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 123-152.

Díaz Peterson, Rosendo, «El mundo de *La Celestina*», *Boletín de la Real Academia Española*, LVI (1976), pp. 359-368.

Lobera, Francisco J., «El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIII (1993), pp. 51-67.

Botta, Patrizia, «La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIII (1993), pp. 25-50 y 347-366.

Ruiz Arzálluz, Íñigo, «El mundo intelectual del "antiguo autor": las Auctoritates Aristotelis en *La Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284.

Morros, Bienvenido, «La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX (1999), pp. 93-150.

Sebastián, Fidel, «Las primeras ediciones de *La Celestina* y su puntuación», *Boletín de la Real Academia Española*, t. 83, c. 287 (2003), pp. 113-135.

DOS NOTAS PARA LA "CELESTINA"

I

Una de las numerosas, intrincadas y aún no satisfactoriamente resueltas cuestiones que el estudio de la *Celestina* nos plantea, es la referente al lugar en que la acción de esta obra se desarrolla. La opinión de los críticos, en este como en los restantes problemas de la inmortal tragicomedia, se halla muy dividida. Quién, como Foulché-Delbosc en sus *Observations sur la Célestine,* afirma rotundamente que "l'action de la *Célestine* ne se passe pas plus à Salamanque qu'à Séville; elle se passe à Tolède, seule ville d'Espagne réunissant les conditions topographiques conformes aux données du livre", y enumera a continuación las circunstancias que, a su juicio, confirman su aserto; pues "Tolède a un fleuve important auquel on n'accède que par une descente assez sensible, Tolède avait des tanneries situées précisément "a la cuesta del río", Tolède avait une paraisse de "la Magdalena" (1). Indudablemente la cuestión podría darse como resuelta si los hechos fuesen como dice el señor Foulché; mas da la casualidad que, lejos de ser así, en Salamanca (otra de las ciudades que pasan por ser teatro de la *Celestina*) concurren idénticas circunstancias: las tenerías, situadas precisamente "a la cuesta del río"; contaba con una parroquia "de la Magdalena", y, además, podía alegar en su favor la general y tradicional opinión de ser allí donde se desarrolla la acción de la *Celestina,* hasta el punto que el autor de

(1) *Rev. Hisp.,* 1902, tomo IX, pág. 178.

la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* —la mejor imitación de aquélla— se hacía eco de esta tradición y señalaba la casa que había habitado la famosa alcahueta. Y concedemos valor singularísimo a esta creencia, si, como creemos, el verdadero autor de la obra fué Alonso Gómez de Muñón y no Sancho de Muñón, a pesar de lo que digan los versos acrósticos finales; pues esto nos llevaría a situar su formación a fechas muy próximas a la publicación de la inmortal tragicomedia. Lo ocurrido en esta cuestión debió ser lo siguiente: al fallecer en 1542 —el mismo año que se publicó la *Tragicomedia*— Alonso Gómez de Muñón (1), hombre de costumbres un tanto disolutas, y más aficionado a los lances de amor y de espada que a los devotos y pacíficos ejercicios que su cargo de racionero de la Catedral de Salamanca le imponían, encontróse su hijo Sancho de Muñón con el manuscrito de la susodicha obra preparado para la estampa y lo publicó con su nombre, bien que encubriendo éste en los versos acrósticos, única obra que escribió, pues ninguna otra noticia de su actividad literaria ha llegado a nosotros, y eso que sobrevivió veintinueve años a la publicación de la *Tragicomedia,* ya que falleció en Plasencia el año de 1571 (2). Pero esta cuestión la trataremos con la atención merecida en monografía especial. Por hoy nos basta subrayar el hecho de que la opinión de ser Salamanca el lugar de acción de la *Celestina* se formó, como quien dice, al día siguiente de su publicación.

Pero aún hay más. El citado señor Foulché no logró identificar la calle del Arcediano: "Je n'ai pas su —dice— retrouver la "calle del Arcediano": (Celestina)... "Toda la calle del "Arcediano vengo a más andar tras vosotros por alcançaros" (acte XI). Un Tolédan me dira peut-être quelle rue porta jadis ce nom (3)." Ciertamente que la identificación no era cosa fácil,

---

(1) Sepulturas [de 1542].

Item quinientos maravedis de la sepultura del Raçionero Muñon, junto a la escalera del coro.

Cuentas de la Fábrica, 1540.—60, fol. 830 v.—*Arch. Cat. Salám.,* caxón 44, *Papeles de Fábrica.*

(2) El 2 de marzo de 1571 se celebró el "primero Cabildo de las Casas en la calle de acre, que vacaron por muerte del maestro Sancho de Muñon". *Actas capitulares,* 1568-79, fol. 133 r.

(3) *Op. cit.,* pág. 179, nota.

ya que por entonces no era único el cargo de Arcediano, como hoy ocurre, sino que varios capitulares gozaban esta dignidad al mismo tiempo y en el mismo Cabildo: así en la Catedral de Toledo nos encontramos con los arcedianos de Guadalajara, Talavera, Toledo, Madrid, etc., y otro tanto sucedía en la de Salamanca, pues tenía arcedianos de Alba, Ledesma, Salamanca, Medina, etc. Era, pues, preciso que, para designar con tal nombre una calle concurriesen en ésta tales circunstancias que, al ser así llamada, no pudieran engendrar duda alguna ni confusión de ninguna clase, antes, por el contrario, se refiriesen a una bien determinada y conocida de todos. Pues bien; en Salamanca encontramos la calle que reunía todos estos requisitos.

Don Abril, que fué arcediano de Ledesma en la Catedral de Salamanca, y luego llegó a obispo de Urgel, legó al Cabildo salmantino una casa en la calle de los Leones, con la condición expresa de que fuera habitada por aquellos que le sucedieran en la dignidad. En ella vivió el arcediano don Diego Garci López, y allí fué "a hospedarse don Juan, hijo del infante don Manuel, cuando las tutorías del monarca salmantino Alfonso XI", y allí vivió también, en el siglo XVI, aquel don Diego Olarte y Maldonado, a quien fray Luis de León dedicó su oda *A la noche serena* (1).

Ya en un "Cambio y trueque que hizo el Concejo de tres calles por un casar y las casas del hospital, y el adrial (barrio) de San Zoles, que eran del cabildo", realizado el 9 de abril de 1299, se enumeran así los linderos: "Nos el Conceio damos á vos el Dean é Cabildo la calle que es nuessa, que comienza á la puerta de las casas que fueron de Sancho Alfonso, de la cual calle son linderos estas casas mesmas de Sancho Alfonso de un cabo é las casas del Cormediano, que fueron de Juan Paton del otro cabo, é las casas de Santa Maria (Catedral vieja) de todas partes, *é va á la calle por ante la puerta del arcediano don Diego* (2)." Y en otro trueque hecho por el

(1) Villar y Macías.—*Historia de la ciudad de Salamanca*, 1887, tomo 1.º, págs., 136 y 137.

(2) Villar y Macías.—*Op. cit.*, pág. 225.

Cabildo en el año 1488 de unas casas suyas por otras que poseía la cofradía de Santa María la Blanca, se dice estaban situadas aquellas "*çerca de las casas del arçedianadgo de ledesma*" (1). Como vemos por las dos citas alegadas —y de intento hemos procurado fueran tan distantes una de otra, bien que hubiéramos podido añadir otras intermedias, si preciso lo conceptuáramos—, en la citada casa vivían a la continua los que sucesivamente disfrutaban la dignidad de Arcediano de Ledesma, y este hecho fué el que dió lugar a que así se denominara esta calle. Y que esta no es una afirmación gratuita nuestra nos lo demuestran claramente los siguientes testimonios: al fallecer, en el año de 1498, la madre del entonces Arcediano de Ledesma, se verificaron los acostumbrados cabildos —solían celebrarse tres— de las casas que aquélla tenía arrendadas al Cabildo y que se hallaban situadas "*en la calle del Arcediano de Ledesma*" (2). Y así seguía denominándose en 1503; pues habiendo determinado el Cabildo empedrar diversas calles, entre éstas se contaba "*ansymismo la calle del señor arcediano de Ledesma*" (3).

Esta, pues, era la que abreviadamente se denominaba calle del Arcediano, y oficialmente, como hoy diríamos, de los Leones, llevando también el nombre de calle Cerrada, por tener la particularidad de estarlo así.

II

Si, como acabamos de ver, no están acordes los críticos respecto al lugar en que la acción de la *Celestina* se desarrolla, igual o mayor, si cabe, es la disparidad de los mismos respecto a la fecha en que fué compuesta. Y esta disparidad arranca de la diversa interpretación dada a las palabras pronunciadas por Sempronio en el acto III, cuando dice: "Cada día vemos novedades, y las oymos, y las passamos y dexamos atrás: disminúyelas el tiempo, fázelas contingibles. ¿Que tanto te ma-

(1) *Cuadernos Anales*, 1488-89, fols., 46 r.-47 v.—Arch. Cat. Salamanca.

(2) *Ibid.*, 1498-99, fol. 101 r. y v.

(3) *Ibid.*, 1502-3, fol. 116 r.

ravillarías, si dixesen: la tierra tembló, o otra semejante cosa, que no olvidasses luego? Así como: elado está el río, el ciego vee ya, muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el rey entra oy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquel es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó. ¿Qué me dirás sino que a tres días passados o a la segunda vista, no hay quien dello se maraville? Todo es assí, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás." Esta frase de "ganada es Granada", ha sido la base de los cálculos hechos sobre la fecha de la composición de la obra y el punto de partida de la diversa interpretación que se ha dado a todo el pasaje; pues mientras para unos indica que la obra se escribía antes de la toma de la ciudad, otros, en cambio, deducían de ella todo lo contrario, esto es: que se escribía después de la conquista. Esta última opinión parece ser la más generalizada y admitida por la moderna crítica y ésta es también la nuestra.

En lo que están todos acordes es en creer, como dice Menéndez y Pelayo, que "el sentido general de estas palabras de Sempronio no puede ser más claro. Todas las cosas, por admirables que parezcan al principio, dejan de causar maravilla con el tiempo y con el hábito" (1). Veamos, por tanto, si nos es posible identificar un par de hechos de los aludidos por nuestro escritor en el párrafo arriba citado, y que reúnan precisamente estas circunstancias de haber "maravillado" en su principio para ser olvidados "a tres días passados o a la segunda vista", sin importarnos el que estos hechos tuvieran una resonancia predominantemente local, pues no por eso dejaron de conmover profundamente el ánimo de las gentes que lo presenciaron, uno de los cuales fué nuestro escritor, que se hizo eco de la general —y aun propia, podríamos añadir— emoción causada por aquéllos en el pasaje transcrito.

La puente es llevada. En los últimos meses del año de 1498 fueron tan extraordinarias y tan persistentes las lluvias que hubo en Salamanca, causando daños sin cuento tanto en la ciudad como en el campo, pero especialmente en la primera,

(1) *Orig. Nov.*, t. III, pág. XXXVIII.

que el insigne poeta salmantino Juan del Encina, describía, en su *Egloga de las grandes lluvias,* los destrozos ocasionados por aquellos fieros temporales en los versos siguientes:

MIGUELLEJO.
Noche es esta de pracer.
Callá, tomemos gasajo!
JUAN.
Ogaño Dios a destajo
Tiene tomado el llover.
RODRIGACHO.
A mi ver
Correncia tienen los cielos.
MIGUELLEJO.
Asmo, si no acuden yelos,
Todo habrá de perescer.
RODRIGACHO.
Di tú, que vienes de villa:
¿Hobo gran tormenta allá?
JUAN.
Dos mill veces más que acá:
Tanto que no sé decilla
De mancilla.
ANTÓN.
¿Iba el río muy perhundo?
JUAN.
Nunca tal se vió en el mundo.
RODRIGACHO.
¡Oh que huerte maravilla!
ANTÓN.
Por tu salud que lo cuentes.
JUAN.
Tú contar no me lo mandes.
Con los andiluvios grandes
Ni quedan vados ni puentes,
E a las jentes
Reclaman a voz en grito
Andar como los de Egipto.
RODRIGACHO.
Soncas gimientes enfrentes.
JUAN.
Cient mill álimas perdidas.
ANTÓN.
E ganados perecidos
MIGUELLEJO.
E aun los panes destruídos.
JUAN.
Las casas todas caídas,
E las vidas
Puestas en tribulación.
RODRIGACHO.
Danos Dios gran tresquilón
Ogaño con avenidas.
JUAN.
Pernotar, asmo, se debe
Tan grande tresquelimocho
Año de noventa e ocho
E entrar en noventa e nueve.
RODRIGACHO.
Agua e nieve,
E vientos bravos corrutos
¡Reniego de tiempos putos!
E ha dos meses ha que llueve (1).

Y no sólo fué Juan del Encina quien se ocupó de tan tristemente famosos temporales; pues merecieron éstos no menos que el honor de ser cantados en versos latinos por Antonio Ximénez, en un poema titulado *De Tormis inundatione,* del que no ha llegado a nosotros ejemplar ninguno (2).

---

(1) *Teatro completo...* Ed. de la R. Acad. Esp.—Madrid, 1893, páginas 141-43.

(2) "699. Ximénez, Antonio.—*De Tormis inundatione poema.*—Sin indicaciones tipográficas, pero en Salamanca, 1500.—4.°

Cita de Hain no confirmada por ninguno de los bibliógrafos españoles. Tampoco se conoce ejemplar alguno.—Cfr. Hain, núm. 16.229."

Haebler, Conrado.—*Bibliografía ibérica del siglo xv...*—La Haya, 1903, pág. 340.

Tales lluvias trajeron por consecuencia que saliéndose de madre el río Tormes, derribara dos arcos del puente, según nos informa una cédula real expedida en Madrid el 20 de marzo de 1499, en la que el Rey ordenaba al Cabildo salmantino que, a pesar de las exenciones alegadas, contribuyera en la cantidad que le correspondiera, máxime teniendo en cuenta que cobraba el portazgo, de los 400.000 maravedís que importaba el arreglo que, "a causa de las grandes avenidas, que vinieron por el río Tormes este invierno, se siguieron grandes daños é pérdidas á esta dicha ciudad, entre las cuales *derrocó dos arcos de la puente,* y ciertas calzadas..." (1).

Aquel es ya obispo. Conceptuamos quiso nuestro escritor referirse con esta frase a fray Diego de Deza, cuando fué nombrado obispo de Salamanca. Claro está (y en este punto podría parecer débil nuestra interpretación), que ya lo era con anterioridad de Zamora; pero creemos pueden conciliarse los dos extremos si vemos en la frase un como reflejo del triunfal recibimiento dispensado por la ciudad de Salamanca a su nuevo Obispo. Para ello concurrían diversos motivos: que el nuevo Obispo había sido catedrático de Prima de Teología en su Universidad, cátedra que desempeñó hasta 1486; que había sido Prior del convento de San Esteban, y, por último, que venía a dirigir la educación del príncipe don Juan, circunstancias todas que hacían de él un Obispo excepcional y que su entrada en la nueva diócesis fuese algo extraordinario en los anales salmantinos.

Pero aun hay más. El nuevo Obispo no hizo su entrada en Salamanca hasta el año de 1497, a pesar de que su nombramiento databa de tres años antes, o sea de 1494, pues en aquella fecha hizo el siguiente juramento: "en salamanca martes veynte e tres días del mes de mayo de mill e quatrocientos e noventa e siete estando ante las puertas del perdon de la yglesia Cathedral el señor don alvaro de pas dean e don juan pereyra arcediano de salamanca e todas las otras dignidades e Canonigos e Raçioneros de la dicha yglesia todos juntos en su proçesion que salian e estavan a la puerta de la

(1) Villar y Macías.—*Op cit.,* págs. 133 y 134.

dicha yglesia para Reçibir al muy Reverendo señor don frey diego de deça obispo de salamanca que estonçes entrava en la dicha çibdad los dichos señores dean e arçediano por sy e en nonbre de todos los otros señores de la dicha yglesia e del dicho cabildo suplicaron a su señoria que jurase de guardar e conplir los estatutos e costunbres de la dicha yglesia segund lo acostumbravan los otros obispos e segund el procurador de su señoria lo avia jurado y luego el dicho señor obispo dixo que jurara e juró a las hordenes que avia Reçibido e por sus pechos consagrados de guardar e conplir los estattutos e costunbres liçitas e honestas de la dicha yglesia y los dichos señores lo pidieron por testimonio. testigos don alonso de fonseca fijo del señor arçobispo de santiago e christoval de valençuela Canonigo en la yglesia de cordova e pedro godines e pedro de pas escudero del señor dean vecinos de la dicha çibdad e alonso cornejo notario" (1).

Y respecto al *rey entra hoy,* puede crerse aluda a la venida del rey don Fernando desde Extremadura, donde a la sazón se hallaba, a Salamanca, con motivo de la muerte de su hijo el príncipe don Juan, ocurrida en aquella ciudad el 4 de octubre de 1497.

Como vemos, todos estos acontecimientos refiérense a una época en que nuestro escritor se encontraba en Salamanca, siendo, por tanto, testigo —si es que no tomó parte activa en alguno, como en el recibimiento del Obispo— presencial de todos ellos, citándolos en su *Tragicomedia* cuando, a pesar de lo próximos que estaban, parecía ya su recuerdo el recuerdo de lejanos y remotísimos sucedidos, para mostrar que "todo es assí, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás".

RICARDO ESPINOSA MAESO.

---

(1) *Cuadernos Anales,* 1495-97, fols. 148 v. y 149 r.

La estructura dramática de *La Celestina*

La bibliografía acerca de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* se hace cada día más imponente. Son numerosos los estudios que enfocan diversos aspectos. Los hay desde aquellos que examinan el supuesto o real sepulcro del autor hasta los que puntualizan, con erudición admirable, sus variadas fuentes o conexiones literarias. De modo general, nos parece, coinciden en no concebir al texto como una estructura creada por el lenguaje y, por consiguiente, revelan cierta despreocupación por la funcionalidad intrínseca de los constituyentes de dicha estructura.

El presente estudio se funda en las conclusiones de María Rosa Lida de Malkiel. Pretendemos comenzar, justamente, donde ella abandona el texto. Nadie puede dudar ya de la tradición teatral presente en *La Celestina*. El capítulo "El género literario" del fundamental libro de María Rosa Lida eliminará de las historias literarias expresiones como "novela dialogada" o "novela dramática". Sin embargo, nadie todavía se ha dedicado a mostrar la construcción dramática o la función de los sucesos y elementos de la obra en la organización de la misma como perteneciente al género dramático. No creemos, no obstante, que sea necesario "ampliar" el concepto de obra dramática —como sugiere la ilustre investigadora [1]. Creemos que pertenece a un

---

[1] María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.

tipo que se ha dado y sigue dando en todos los tiempos. *La Celestina* es una obra espacial y, como tal, su estructura dramática posee rasgos perfectamente discernibles. La intención del autor lo evidencia fácilmente. Pretende mostrarnos a ciertos personajes que además de su valor individual son representativos de ciertos sectores espaciales. Por lo tanto, la construcción dramática se elabora sobre la base de la apariencia de falta de unidad y una gran morosidad de la acción [2].

Visión general.—La acción principal de la *Tragicomedia* se narra claramente en el "argumento" de toda la obra. Calisto se ha enamorado de Melibea y pretende alcanzar sus favores. El obstáculo a este deseo es, en principio, la propia voluntad de la joven. Un esquema general permite captar tres instancias en el proceso que se inicia con la situación descrita: Calisto tiende a cambiar la decisión de Melibea; Calisto y Melibea se unen en el amor; por último, el desenlace funesto de sus relaciones. A la acción que se genera en la voluntad del enamorado la denominaremos *amorosa* o, simplemente, el *amor,* y se constituye en la acción principal. La primera acción dramática secundaria deviene del propósito de Sempronio de ganar dinero. Se unen a él Celestina y Pármeno. La llamaremos la *codicia.* Finalmente, el desenlace de ésta origina una nueva fuerza cuyo objetivo es vengar la muerte de los cómplices. La conoceremos como la *venganza.*

Las dos acciones secundarias son tributarias de la *amorosa.* La mayor parte de los *auctos* presentan el *amor;* pero en varias ocasiones, dos o tres *auctos* parecen desligarse de la acción central. En ese momento, una de las secundarias asume el primer plano. No obstante, su desarrollo conduce a una situación que se vinculará o tendrá importancia en el proceso de la acción amorosa.

La acción principal. El amor.

Presentación del conflicto.—Se da a conocer dramáticamente

---

[2] Sobre el concepto de "estructura de espacio" véase Wolgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Gredos, Madrid, 1968. En

en I, i. La presentación del conflicto en *La Celestina* carece de la tradicional gradación en la entrega de los elementos que lo forman. La escena i parece no integrada a la acción sino como el antecedente de ella. Corresponde al término de una primera etapa que ha culminado en el fracaso [3].

Desarrollo de la acción.—Fase 1.—Esta etapa de la acción amorosa tiene la característica de suplir, en cierto modo, la carencia de gradación en la presentación del conflicto. En I, i se presenta el conflicto, pero en la primera fase del desarrollo se siguen varios pasos que son propios de una entrega progresiva del conflicto.

La *primera subfase* (f_1) equivale a una representación del conflicto: vemos el estado anímico de Calisto y se escenifica la situación desde la cual la obra seguirá un proceso continuo. Calisto, preso del mayor desánimo y la máxima desesperación, carece de energía y voluntad. La llegada de Sempronio entreabre una ligera posibilidad de luz en la depresión del amo. Por ello su primera vacilación tiene un papel de importancia. Sempronio no es en sí la solución, pero puede ser una posibilidad. El "consuelo" ofrecido no es la realización de la apetencia, es sólo calmar la angustia. El extenso diálogo con el criado confirma la hipótesis de que I, i forma un apartado especial del drama. La acción se inicia realmente en este momento. Se replantea el conflicto. Ahora, se sigue la gradación tradicional, se muestra el mundo interior del personaje y su extraversión tiende, de

---

cuanto a los fundamentos teóricos de este ensayo y una explicación de los términos que se manejan, véase *Hacia un método de análisis de la obra dramática,* Imprenta de la Universidad Austral, Valdivia, 1963, y *La interpretación de la obra dramática,* Editorial Universitaria, Santiago, 1971. En relación con el tema que aquí se desarrolla, véase también Stephen Gilman, *The Art of La Celestina,* The University of Wisconsin Press, Madison, 1956; G. Adinolfi, "*La Celestina* e la sua unitá di composizione", *Filologia Romanza,* I (1954).

[3] Con el fin de facilitar las referencias al texto lo hemos organizado "teatralmente". El esquema completo de esta organización puede verse en el *Apéndice I.* Se indica la escena (i, por ejemplo) y luego se señalan las páginas. El número después de la coma se refiere a la línea. Nos basamos en la edición de Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1958. En el *Apéndice II* hemos distribuido los sucesos de acuerdo con la estructura dramática.

manera indirecta, a una búsqueda de solución. La curación ofrecida por Sempronio, en primera instancia, no se dirige a la superación del obstáculo. Tiende a anular la potencia de la fuerza inicial. A pesar de su esfuerzo y su magnífica frase acerca de la dignidad del hombre, Sempropio fracasa. La *subfase 1* concluye con la persistencia de la fuerza iniciadora y el pasivo deseo de Calisto de obtener a su amada. No obstante, se ha incorporado un nuevo personaje que —luego de su primer fracaso— decide asumir la empresa.

La *subfase 2* empieza con este desvío de la acción y primera sustitución de la fuerza inicial. El *modus operandi* será hacer uso de una experta en este tipo de problemas. Calisto acepta con júbilo. Toda la *fase 1* tiene como objetivo comprometer a Celestina. Por ello, lo que contribuya al compromiso, aceptación o rechazo de Celestina incide en la solución o antisolución indirecta del conflicto amoroso. Las escenas en casa de Celestina forman parte de la acción central en cuanto importan para que la alcahueta acepte o rechace la oferta de Sempronio. La voluntad de ésta —obstáculo en potencia— no significó ningún inconveniente. Se adhirió sin vacilaciones ni dudas a la de Sempronio. La *subfase 2*, en consecuencia, incorpora de hecho a la alcahueta a la acción amorosa.

La *subfase 3* abre la posibilidad de anular este modo de conseguir a Melibea. Pármeno se opone a la inclusión de la vieja. Así, mientras Pármeno trata de disuadir a Calisto y sugiere otro medio para lograr el mismo objetivo, Sempronio realiza su misión de informar, convencer y traer a Celestina. La subfase finaliza con la parcial anulación del criado como fuerza opositora. La subfase siguiente (f_4) insiste en la eliminación de Pármeno como antagonista de Celestina. Ahora es la misma vieja la que se enfrenta a él y, por medio de variados procedimientos, atenúa dicha oposición. El *aucto I* concluye con la *subfase 5*. Calisto acepta a Celestina. Ésta se compromete a cumplir lo que el joven desea.

En síntesis, el *aucto* del autor anónimo, en cuanto al desarrollo dramático, nos conduce desde la desesperación de Calisto hasta que cede la voluntad activa y el primer frente de la conquista a Celestina. Desde ahora, Calisto permanecerá en un se-

gundo plano, en espera de los resultados de las muchas actividades de Celestina. El examen dramático de las subfases revela la perfecta progresión de las situaciones que se dirigen al encuentro de una primera solución al problema de Calisto. Cada una de las subfases es un paso hacia ella. Las características técnicas que ya podemos apuntar —desplazamiento de la fuerza inicial (Calisto - Sempronio - Celestina) y carencia de energía de los obstáculos— explican la débil tensión dramática de este *aucto.*

La *fase 1* no concluye con el primer *aucto.* Se continúa en las primeras escenas del II. La *subfase 6* muestra cómo los criados intentan reforzar la decisión del amo. La *subfase 7,* empero, entrega un nuevo intento de Pármeno. Vuelve a fracasar. Calisto manifiesta con máxima rotundidad su propósito de hacer uso de Celestina. En esta *fase* la voluntad activa es Calisto. Su función: encontrar una manera de resolver el problema. El horizonte se ilumina, ya que la experiencia y prestigio de la vieja parecen ser guía y apoyo de altísimo valor. No obstante, el camino, realmente abrupto y lleno de escollos, aún no se empieza a recorrer. La *fase 2* del *amor* ha de mostrar la actividad de Celestina en su intento de cambiar la actitud de Melibea.

Mientras la acción amorosa configura su parcial solución, se gesta una acción secundaria íntimamente vinculada. Cada movimiento de los personajes ha determinado ciertas características de la acción fundada en la *codicia.* A su vez, los resortes que impulsan a los integrantes de ésta repercuten en la principal.

Primera acción secundaria. La codicia.

Presentación del conflicto.—La *codicia* se anuncia y gesta al término de la *subfase 2* (fase 1) de la acción amorosa. Es el propio Calisto quien la genera. Al agradecer el consejo de Sempronio, le regala "el jubón de brocado". La dádiva es, al mismo tiempo, una manera de incitarlo a buscar solución al problema. Sempronio comprende la veta que se le entreabre.

Desarrollo de la acción.—La *fase 1* tiende a que Calisto acepte a Celestina como intermediaria. La *subfase 1* nace de la posibilidad de recurrir a Celestina. La alcahueta se une no sólo

para conseguir a Melibea, sino que Sempronio recurre a ella para cumplir su radical anhelo. El primer paso es atraerla. Sempronio, que bien la conoce, no duda de que aceptará. Celestina, sin vacilar, proclama el procedimiento a usar para obtener el máximo de ganancia. El segundo paso está en que el joven la acepte. Brota un escollo inesperado: Pármeno. Su presencia y preocupación por eliminarlo conforma la *subfase 2*. Pármeno habla con su amo y se esfuerza por disuadirlo. Señala los peligros que trae el enajenar la voluntad y confiar en la alcahueta. Describe a Celestina, pinta sus funciones, oficios y actividades con el fin de amedrentarlo. En cambio, preconiza el servicio directo. Calisto, impulsado por la desesperación y su experiencia, no considera los consejos y los valores negativos se le presentan como favorables y positivos. Esos rumores garantizan la eficiencia de la intermediaria elegida. Sin embargo, aunque no acepta el aviso del criado, su rechazo no es total. La *subfase 3* presenta el primer esfuerzo de Celestina para atraerse a Pármeno. Desde el punto de vista de la técnica dramática podemos explicar por qué se le da tanta importancia al diálogo de Celestina y Pármeno. El procedimiento usado por Celestina es realmente interesante. No destaca la obtención de riquezas. Pretende, primero, debilitar lo que Pármeno ha mostrado como más valioso: su fidelidad. Luego, se esfuerza por substituir la fidelidad y agradecimiento hacia Calisto por el reconocimiento que a ella debe tener, en virtud de los recuerdos de la niñez y de sus relaciones con la madre. Por último, le ofrece lo que más despierta el interés de Pármeno, Celestina lo sabe: "mochachas".

Suele hablarse de largos diálogos y extensos monólogos en *La Celestina* como un rasgo antidramático, porque detienen la acción. Se valora, en cambio, su contenido y la mostración del alma de los personajes. La *subfase 3*, por ejemplo, muestra la vida anterior de Celestina y representa un sector espacial importante del drama: el de la prostitución y la hechicería. A pesar de la morosidad de la acción en estos pasajes, ellos tienen una función claramente discernible en el desarrollo dramático y que, aún más, suelen corresponder a momentos claves. Con el triunfo parcial de Celestina finaliza la *subfase 3*. Para que se

realice con plenitud el primer paso del intento de Sempronio sólo falta que Calisto acepte formalmente a Celestina y le encargue cumplir la difícil misión. Lo que acontece en la *subfase 4*.

Como la fuerza activa (Celestina) y el objetivo inmediato (voluntad de Melibea) son los mismos en la *codicia* y en el *amor* ambas acciones coinciden en su fase segunda, a pesar de que el posible cambio de la actitud de la doncella redunde de modo diferente en los sendos iniciadores.

Fase 2. Celestina portadora de la acción.—Las subfases de la *fase 2* conducen hacia el progresivo acercamiento de Celestina a Melibea y, luego, al evidente cambio de actitud de ésta.

La *subfase 1* comienza con la llegada de Celestina a su casa. El primer hecho sobresaliente es el arribo de Sempronio. El que, con respecto a la acción principal, es una manera de acuciar a Celestina para que emprenda su trabajo; en lo que se refiere a la secundaria, afirma el pacto de los cómplices.

Subfase 2.—Celestina no va a casa de Melibea tan pronto como acepta el encargo y deja de conversar con Sempronio. Realiza una cuidadosa preparación que tiende a asegurar y garantizar el triunfo. La mención de los oficios y de los objetos que llevará no tienen otro sentido —desde el punto de vista técnico— que revelar qué elementos usará en su asalto al bastión de Melibea. Así, por ejemplo, los objetos serán "para tener causa de entrar" (pág. 139). La faceta más interesante no se refiere tanto a los elementos con que trabaja, sino a factores psicológicos que le certifican su propia seguridad en el triunfo. Sus largos razonamientos tienden a mostrarle que posee condiciones, oficio, inteligencia y capacidad para cumplir tan hazañosa como arriesgada empresa. Su conocimiento de las mujeres y el dominio que tiene sobre ellas son una fuente de certeza. A pesar de esto, su autosugestión no la tranquiliza del todo.

La actividad mágica o seudomágica de Celestina ha originado diversas interpretaciones y, con frecuencia, se recurre a ella para explicar algunos de los problemas que el texto presenta. Se toma como base la intervención del demonio para explicar la rápida transformación de Melibea y la oportuna ausencia de la madre, por ejemplo. El sentido dramático que el conjuro y los

elementos mágicos tienen deviene del momento en que a ellos se recurre. Celestina necesita del mayor poder para realizar su difícil tarea: busca lo que le proporciona máxima confianza. El conjuro sólo tiene sentido para Celestina: búsqueda de autoconfianza y seguridad en sí misma.

La *subfase 3* se constituye por el largo monólogo mientras va de camino. Importa destacar que esta extensa reflexión implica el retorno parcial a su inseguridad, indecisión y temor. La *subfase 2* nos mostró su voluntad de ir. En ésta vuelve a la vacilación. Del "bien mirar" nace un obstáculo a la realización de su propósito que antes no había considerado con seriedad ni detención. El temor al castigo la lleva a dudar. Sin embargo, su orgullo, su vanidad profesional y el recuerdo de la promesa a Calisto la deciden a seguir. Contribuye a su decisión el entender que todos los agüeros le son favorables. Tal vez éste sea uno de los monólogos más interesantes y citados de la *Tragicomedia*. De esta manera bien puede ser ejemplar para el examen de los monólogos y su función dramática. María Rosa Lida preguntaba "¿Cuál es la función artística de los monólogos en *La Celestina?*". A lo cual responde. "Mucho más marcadamente que el diálogo, se desentienden de la acción. Excepto quizá el de Centurio (XVIII), todos podrían suprimirse sin que la sencilla acción fuese menos lógica ni menos inteligible, y aun éste no revela una decisión que afecta la marcha, sino la ironía de que el azar haga efectiva la balandrona del matón; las raras declaraciones contenidas en los otros (XIII, 121; XIV, 137; XVII, 165 y sigs.) son obvias por el drama mismo, prueba de que lo que primariamente interesaba a quienes los escribieron era pintar el carácter o las costumbres de los que los pronuncian" (pág. 124). "Si ociosos para la acción, los monólogos de *La Celestina* son preciosos para la pintura de los caracteres por la luz que proyectan sobre la intimidad de las almas, que de ninguna manera se exhiben con igual franqueza en el diálogo" (pág. 124). No es posible negar las afirmaciones de María Rosa Lida en cuanto al valor de los monólogos como iluminantes de la vida interior de los personajes. La intención del autor y su estructura espacial determinan la necesidad intrínseca de profundizar en el carácter y rasgos de la personalidad de los distintos individuos que por-

tan los sectores espaciales mostrados. Pero es extremado afirmar su desvinculación con la acción. En este caso expresa la vacilación de Celestina, con lo que da valor dramático al momento, pues de su decisión depende el que la acción continúe o que Calisto deba procurarse otro sistema para alcanzar a Melibea. Los monólogos de *La Celestina* no carecen de función dramática en la técnica de Fernando de Rojas. Revelan un aspecto de real interés al trasladar los obstáculos externos hacia la vida interior de los personajes. La dificultad que debe allanar Celestina, en el que hemos comentado, no se encuadra fuera de ella, sino en su propia debilidad.

La *subfase 4* comprende desde que Celestina encuentra a Lucrecia hasta que queda a solas con Melibea. Vence las barreras que se le presentan. Entra a la casa. Elicia debe salir para visitar a su hermana enferma. Celestina interpreta este hecho azaroso como indicio favorable para darse ánimo. Su interpretación de la salida de Elicia como proveniente del conjuro al demonio le proporciona más seguridad, ya que se siente respaldada por señor tan poderoso.

La primera entrevista de Celestina y Melibea conforma la *subfase 5*. A este encuentro tendió toda la actividad anterior. Ha obviado los obstáculos. La única valla que tiene delante —la más importante y difícil, sin duda— es la propia voluntad de la joven. Su misión consiste en cambiar la actitud de la amada de Calisto para con éste. El procedimiento que sigue es altamente interesante y sugestivo. Es una muestra prodigiosa de la habilidad y conocimiento de las mujeres de que antes se había jactado. El primer paso consiste en atraerse a Melibea y provocar en ella lástima y conmiseración. Busca la actitud favorable, primero, para sí; luego, para con Calisto. Cuando se produce la apertura hacia la amabilidad, Melibea está en condiciones de recibir el mensaje. En el movimiento inicial (págs. 165-172) nada se habla de Calisto ni del amor. Celestina elimina todo lo que pudiera provocar alguna molestia o enojo a la joven. Consigue su objetivo al despertar en Melibea buenos recuerdos y, lo que más importa, crear una corriente de simpatía hacia ella. Ha predispuesto a la joven para que escuche su demanda. Melibea quiere terminar el diálogo, pero la enviada cambia el tono y el

sentido de la conversación e introduce el tema discretamente. Y aunque Melibea la invita a seguir, la vieja todavía no responde directamente ni se deja llevar por la sugerencia y la favorable acogida. Se extiende algo más acerca de sus infortunios. A medida que crea la conmiseración de la hija de Pleberio, construye su propia defensa. Melibea no hará castigar a mujer que tanto ha sufrido. Al mismo tiempo, orienta el diálogo hacia el tema que le interesa. Melibea le sigue en cierto modo el juego y la invita a hablar sin trabas. Celestina lanza su primer ataque frontal, aunque sin mencionar a Calisto. La ira de Melibea empieza a hacerse presente porque Celestina no se expresa con claridad. Del parlamento de Melibea, Celestina advierte una brecha. Apela entonces nuevamente a la bondad y, para respaldarse, recurre a ejemplos. Todavía retarda la entrega del nombre del enfermo. Afirma que el mal del "quejoso" proviene de la misma fuente que lo puede mejorar. Ahora podemos suscribir la interpretación de Salvador de Madariaga [4]. Melibea sabe de quién habla Celestina y, por tanto, sus palabras siguientes son una provocación a que diga el nombre de Calisto. Celestina da prestamente el paso decisivo en su misión y pronuncia la palabra que tiene la virtud de provocar la violenta reacción de Melibea. Este parlamento constituye el clímax de esta subfase y el clímax de la acción iniciada con la voluntad de Celestina. Todo el trabajo de la alcahueta depende de su desenlace. El murmullo entre dientes de Celestina nos retorna a nuestra interpretación de los elementos mágicos. Siente perder seguridad, porque cree que le ha fallado, pero vuelve a su confianza al pensar en el poder del aliado. Exista o no el diablo, para el caso no importa.

La técnica de Rojas revela aquí un procedimiento que usa en varias oportunidades. Se plantea una doble posibilidad de movimiento de la acción por la vacilación interna de uno de los personajes, en este caso el portador da la acción. Ya lo demostramos en la *subfase 1* de esta misma *fase 2*. Pero el avance de la acción se produce siempre en el sentido trazado por la superación del obstáculo psicológico. Lo que caracteriza la técnica

---

[4] Salvador de Madariaga, "Discurso sobre Melibea", *Sur*, X (1941), págs. 38-69.

dramática de Fernando de Rojas como proveniente más bien del interior de los corazones que de los sucesos externos. La indignación de Melibea representa el fracaso momentáneo de la participación de Celestina y, por consiguiente, la antisolución de las dos acciones que dependen de la actividad celestinesca. Ni Calisto alcanzará el amor de Melibea, ni los cómplices obtendrán la recompensa.

La acción dramática de *La Celestina* se había caracterizado, hasta este momento, por carecer de obstáculos realmente insalvables que pudiesen provocar efectiva tensión proveniente de la pugna de fuerzas. Predominaba la carencia de tensión dramática. Ausencia proveniente, por una parte, de que los personajes no se presentan impulsados por fuertes pasiones. La única fuerza vigorosa, energética, ha sido Calisto. Sempronio está siempre dispuesto a renunciar a las ganancias si el esfuerzo de llegar a ellas trae algún riesgo. A pesar de que Celestina habló de "morir en la demanda", el sistema usado la mostró plena de precauciones. La débil tensión proviene, además, de que los obstáculos que se van oponiendo a las fuerzas portadoras de la acción no tienen gran vigor y se dominan con relativa facilidad. Calisto no tuvo dificultad en encontrar y comprometer a Celestina; ésta venció fácilmente sus temores, encontró a Lucrecia en la puerta, Elicia tuvo que alejarse de la casa, sin problemas se encontró a solas con Melibea. Aun la mención de Calisto no fue abrupta, sino que cuidadosamente preparada. Por esto, la subfase que estudiamos revela diversos aspectos de interés en la técnica dramática de Fernando de Rojas. Justamente ahora surge una fuerza con energía suficiente como para oponerse y vencer, por el momento, a Celestina. Es la misma fuerza que antes aniquiló psíquicamente a Calisto. Es el único instante en que ha subido la presión dramática del texto. La fuerza antagonista actúa con vigor porque está movida por una energía interior poderosa: la honra o el amor reprimido. El vigor interno de Calisto se autoanuló porque, al no sentirse en condiciones de llegar a su objetivo, se dirigió sólo hacia su aniquilamiento. La expansión emotiva de Melibea representa el clímax dramático. El triunfo de la antisolución, no obstante, es externo y transitorio por cuanto la fuerza activa no ha sido del todo anulada. Entran en

juego los factores que señaló como garantía de seguridad: su conocimiento de las mujeres y su experiencia en este tipo de actividad. Aquí hemos llegado al anticlímax. Melibea se calma y acepta el pedido. En realidad, Celestina ha quebrado la resistencia de Melibea. Ahora, podrá hablar con tranquilidad. Paso indispensable para cumplir el mandado. Que Melibea ha entendido el real mensaje es evidente mucho antes de que lo haga explícito en la comentada frase "ven mañana por ella muy secretamente". Anteriormente había dado a entender que sabía lo que había detrás de la oración y de la embajada. El triunfo parcial se ve ligeramente oscurecido por la presencia de Lucrecia. Ésta parece emerger como nuevo obstáculo, al igual que Pármeno en el caso de Calisto. Pero Celestina, presta a resolver los problemas que se le pudiesen presentar, sorprende el aspecto que más podría interesar a la doncella y la transforma de enemiga en potencia en aliada y colaboradora.

La primera escena del *aucto quinto* configura la *subfase 6*. Es el desenlace de la actividad realizada por Celestina. La alcahueta agradece a su apoyo psicológico el haberla salvado de la terrible situación en que se encontró. Con respecto a la acción *amorosa* esta subfase no presenta aspectos novedosos e importantes. No tiene interés dramático intenso por cuanto nada de lo que en ella acontece plantea algún dilema con respecto al futuro. Simplemente, Calisto recibe la buena nueva. En cambio, es de extraordinaria trascendencia para la *codicia* por cuanto abre posibilidades de grandes cambios en la dirección de ésta. La comentaremos en relación con la acción secundaria.

La acción *amorosa* no vuelve al primer plano sino hasta la tercera escena del *aucto noveno* con la llegada de Lucrecia a casa de Celestina. Los auctos sexto, séptimo, octavo y parte del noveno no se relacionan directamente con el *amor*. Uno de los rasgos característicos del drama de espacio es presentar acciones secundarias que parecen absorber la acción y desplazar la principal. Es importante observar, para valorar la técnica de Rojas, que este gran remanso viene inmediatamente después del primer clímax de *el amor* y está ubicado entre el primer vislumbre del triunfo y el paso seguro para el definitivo. Corresponde a un intermedio entre la primera y la segunda entrevista de Celestina

y Melibea. Con lo cual podemos afirmar que existía de parte del autor la voluntad de relajar la tensión dramática. Se distancia la proximidad de dos momentos culminantes de la acción amorosa.

Desarrollo de la acción amorosa.—Fase 3.—La llegada de Lucrecia a casa de Celestina (IX, iii) nos hace volver al *amor*. Lo que diferencia esta fase de la anterior es que, ahora, la fuerza activa la constituye Melibea y, curiosamente, Celestina se transforma en una débil antagonista. Actúa también como factor negativo, sin mucho vigor, el propio recato de la joven. Sin embargo, la mensajera de Calisto no puede ser factor de real oposición. Por ello, la fase carece de tensión y es sólo un progresivo avanzar hacia la confesión total.

Distinguimos cinco subfases. Primera, viaje de Lucrecia para buscar a Celestina; se indica con vaguedad el mal de Melibea (IX, iii); la segunda corresponde al lamento de Melibea (X, i); la tercera, la nueva entrevista de Melibea y Celestina (X, ii, iii hasta la frase "que viene házia acá tu madre"); el engaño de Melibea a su madre forma la cuarta (X, iv), y todo el *aucto onzeno* forma la *subfase 5*. En ésta Celestina da a conocer el desenlace definitivo de su gestión. Aunque cada una de las subfases presenta rasgos de interés, comentaremos sólo f_3 y f_4.

La *subfase 3* tiende a dar a conocer plenamente a Celestina la pasión de Melibea. La encargada de hacerlo es la misma doncella. Mirada en relación con el curso de la acción amorosa, esta subfase representa el desenlace y la consecución última de la actividad anterior de la alcahueta. Hay dos instancias en la gradación de la confesión amorosa de Melibea. Primero solicita la medicina, pero pide que quede libre su honra. Más adelante, abandona la traba de la honra y su pasión estalla sin que ya nada importe. La expresión plena de su amor es, en realidad, de suprema belleza. La intensidad del sentimiento se capta a través de la carga efectiva del lenguaje. Rasgo que proviene de varias características del párrafo. Hay una significativa gradación en la entrega de los valores que se dispone a sacrificar: lo social, honra, fama, hasta lo personal. Sacrifica su propio cuerpo hasta el extremo del quebranto físico. Esta intensidad sentimental alcanza su clímax cuando expresa el carácter desespera-

do de su amor que se ha transformado en un dolor físico —"mi dolorido coracón"—. A pesar de lo retórico de la última expresión, pierde su tono de tópico al ubicarse al término de la gradación, ya que recibe toda la carga sentimental proveniente de las frases anteriores y, diríamos más, de la subfase. Aunque no se ha nombrado a Calisto, su nombre está en el ambiente. Entonces, Celestina atisba que Lucrecia parece oponerse a sus planes y requiere de Melibea que la haga salir. Con la ausencia de la criada desaparece el obstáculo en ciernes. Celestina será la única confidente de su confesión amorosa. La alcahueta pronuncia el nombre del joven. Melibea se desmaya. Después de su reacción cuenta toda la historia de su amor.

En esta hora de la verdad, Celestina también confiesa sus antiguos temores. Pero, de inmediato, con maestría extraordinaria, casi maternalmente, la invita a la intimidad. La acción iniciada por Celestina está a punto de finalizar con un admirable triunfo de la alcahueta. Sólo falta que informe a Calisto. La subfase siguiente, f_4, crea un nuevo obstáculo en ciernes: llega Alisa. Ésta puede poner fin al convenio y expulsar a Celestina. En un principio, parece que así ha de ocurrir. Celestina da una excusa que la madre no cree. Y luego aconseja a la hija para que no confíe en la vieja. Las palabras de su madre podrían haberla llevado a arrepentirse. No obstante, es Melibea quien elimina esta posible oposición mediante la comentada mentira.

Esta frase no es un agregado carente de significado. A pesar de que la acción está prácticamente concluida en la *subfase 3*, f_4 hace más evidente, fuerte y rotundo el triunfo de Celestina. Tiende a mostrar con mayor intensidad la entrega de Melibea e, indirectamente, la profundidad de su amor por Calisto. Melibea ha sustituido el sentimiento filial por la pasión amorosa. Este peligro superado es que ha de ponerse en relación con la posibilidad de obstáculo proveniente de los padres que surgirá más tarde.

Fernando de Rojas en estas subfases repite el procedimiento que destacamos al estudiar el primer informe que Celestina da a Calisto. La reiteración es, sin duda, significativa. En las subfases que siguen de manera inmediata a la entrega psicológica o con-

fesión de Melibea, Fernando de Rojas disminuye al máximo el interés dramático de la acción amorosa.

La *fase 2,* en que confluyen las dos acciones dramáticas, y la *fase 3* tienen consecuencias diversas para una y otra. Con respecto al *amor,* su desarrollo muestra cierta continuidad en relación con la primera fase. El objetivo es el mismo: cambiar la voluntad de Melibea. El agente ha sido sustituido. En f_1, fue Calisto. Ahora, Celestina. Por ello podemos afirmar que la acción amorosa se continúa y realiza progresivamente hasta la *fase 3.* El término de ésta significa el retorno a la fuerza inicial, Calisto. Sólo avance lineal. Melibea está dispuesta a entregarse a Calisto. El principal y más poderoso obstáculo ha sido removido. El sentimiento del amador no ha disminuido. Al contrario, la espera ha intensificado su pasión. El futuro es, relativamente, presumible. Celestina perderá su posición activa y Calisto retornará al primer plano. No se han anunciado o sugerido nuevos obstáculos. Casi nebulosamente se podría pensar en los peligros de la noche, los padres de Melibea, el agotamiento del amor después de su satisfacción. Sin embargo, sólo son tenues posibilidades.

En cambio, la acción de la *codicia* presenta contradicciones internas que hacen dramáticamente interesante su próximo desarrollo. El triunfo de Celestina debía ser la solución. Uno de los integrantes del trío hizo posible la conquista de Melibea. Cabe esperar la recompensa y su equitativa distribución. Sin embargo, a medida que la solución se va haciendo visible se gesta un nuevo obstáculo que determinará el rumbo y el desenlace.

La codicia.—Desarrollo de la acción. Fase 3.—Esta fase es paralela, temporalmente, a la *fase 3* de la *acción amorosa.* Se desarrolla entre los *auctos* V y XI. Se caracteriza por la progresiva intensificación de la codicia de Celestina y el correlativo aumento de la desconfianza entre los cómplices.

La *subfase 1* coincide con la *subfase 6* de la *fase 2* del *amor,* tiene lugar mientras Celestina informa a Calisto de su primera entrevista con Melibea *(aucto* V). En la primera escena, embriagada por el triunfo, Celestina da el primer paso en el sendero que la conducirá a la muerte. Comienza por supervalorar su actividad y afirmar que sólo ella podía haber obtenido lo que

consiguió. En la segunda escena, las notas de desconfianza en Sempronio se hacen evidentes. La visión interior satisfecha que se nos reveló en Celestina aparece, externamente, para Sempronio a través de indicios que actúan como señales de hechos extraños, los que despiertan la inquietud de Sempronio, la que se agudiza con las primeras palabras de la triunfadora. La intención de Celestina al querer las primicias del informe es evidente.

El objetivo que persigue la *codicia* exige la armonía entre los cómplices. Recuérdese que Sempronio descubrió la veta e inventó la estratagema. Celestina fue invitada. El acuerdo indica que irán a partes. Ahora, uno de los integrantes del grupo quiere hacer recaer todo el valor de la conquista en él. Psicológicamente, Celestina justifica su actitud. Pero el triunfo la ha enceguecido y no funciona su conocimiento de las almas de los hombres. La vanidad, a su vez, ha agudizado su codicia. Sempronio, que ya tenía sospechas, reacciona. Se gesta el factor destructivo justamente cuando el obstáculo exterior —la voluntad de Melibea— ha sido superado. Aunque Celestina disimula retractarse y dar seguridad de que recibirá lo que le corresponde, no se logra la armonía.

La acción de la *codicia* experimenta un desplazamiento de fuerzas que renueva su interés. Hasta ahora, como hemos dicho, el obstáculo radicaba en la voluntad de Melibea. Cuando éste desaparece surge uno nuevo, dramáticamente más interesante: la desconfianza. A partir de este momento, la acción secundaria se caracteriza porque Celestina persiste en su ambición y se dirige ciegamente hacia la satisfacción de su codicia. Por su parte, Sempronio conserva la calma por la seguridad de que obligará a Celestina a cumplir su promesa. Junto a él, Pármeno se excita cada vez más con la doblez de Celestina.

El *aucto sesto* (f_2) continúa la acción comentada. Con respecto al *amor,* comunica gradualmente el valioso triunfo. Pero más importante que esta entrega es su esfuerzo por obtener el premio y la clase de galardón que intenta conseguir. Conduce la voluntad de Calisto hacia la concesión de una prenda indivisible e incompartible: un manto. El *aucto* concluye con el trueque del manto por la voluntad de Melibea. Esta subfase (2) da reali-

dad a la anunciada intención de Celestina. Al parecer, ha logrado su deseo. No obstante, hay en su desarrollo un segundo plano en el que la actividad de Celestina es vista desde otra perspectiva. Al terminar la subfase es indudable que Celestina ha quedado sola frente a dos enemigos que se disponen a obligarla a cumplir el acuerdo. La *subfase 2* concluye con la total desconfianza de los criados, Celestina enceguecida pidiendo pago indivisible y la atmósfera cargada de amenazas. La actitud de Celestina y de los criados puede llevar al rompimiento entre ellos: término negativo de la acción iniciada por Sempronio. Con respecto al *amor,* las rencillas de los cómplices puede impedir la actividad de Celestina o hacer públicos los amores de Calisto. Esta interdependencia y las recíprocas influencias de la acción principal y la secundaria prueban, una vez más, la unidad dramática de *La Celestina.*

La subfase siguiente (3, *setimo aucto)* pasa a ser un suave anticlímax. La tensión psicológica de los criados había llegado a cierto grado de exaltación. Ahora se atenúa la intensidad y, en apariencia, se avanza hacia la armonía. Observemos cómo Fernando de Rojas recurre a un procedimiento fundamentalmente dramático en la construcción de su drama: el juego de tensiones entre solución y antisolución. Técnica usada como mecanismo esencial en aquellas obras consideradas poseedoras de gran vigor dramático. La *subfase 3* corresponde a f_1, *fase 3,* de la acción *amorosa.* Representa la anulación aparente del obstáculo que vimos surgir en la subfase anterior. Casi toda se refiere a la *codicia,* sólo al final retoma el tema amoroso. Celestina se enfrenta a Pármeno y trata de convencerlo de que se una a Sempronio y, lo que es más importante, confíe en ella y le ofrece nuevamente "mochachas". La armonía parece volver entre los cómplices.

La *subfase 4 (aucto* VIII) conduce hacia la armonía preconizada. Pármeno, después de su noche con Areusa, agradece con gran entusiasmo a su bienhechora. Quiere cumplir su promesa y se esfuerza por unirse a Sempronio. No sin dificultades, lo logra. Paradojalmente, esta unión no tiene, ahora, el mismo sentido que Celestina le asignaba. La armonía venía a ser la eliminación de Pármeno como obstáculo. Debido a que Sempro-

nio se ha transformado en su virtual enemigo y que Pármeno, prácticamente, se entrega a su voluntad, todos los esfuerzos de Celestina han venido a desembocar en que ella misma ha creado la pareja que le dará muerte. Esta subfase entrega, además, una dimensión frustrada de la acción secundaria. Sempronio y Pármeno tratan de aproximarse al amo prescindiendo de la intermediaria. Es un conato de establecer contacto directo con la fuente productora de ganancias. Intento que no produce resultados de inmediato.

La *subfase 5 (aucto* IX) sigue mostrando que Celestina tiene enemigos potenciales. Si persiste en su actitud, los criados la obligarán "por fuerza". En esta subfase, por lo demás, nada sugiere que Celestina se ha desistido de su pretensión. Aquí aparecen los primeros indicios de la acción que denominamos la *venganza.* La actitud y comentarios de las jóvenes durante el almuerzo son los primeros síntomas de su animadversión hacia Melibea, rasgo fundamental en la incoación del deseo de venganza.

A estas alturas, la acción de la *codicia* conserva los dos niveles ya observados. El aparente, en el que los tres socios están en perfecta armonía y en el que Celestina afirma que ha de cumplir su promesa. El subyacente, caracterizado por la discordia en potencia. Este juego de doble nivel es muy claro en el amistoso almuerzo, pero no es la única vez que se presenta en la *Tragicomedia.* Aún más, podemos afirmar que él caracteriza algunas situaciones importantes del desarrollo de la acción. Pensamos que, en parte, proviene de la rica caracterización de los personajes. Éstos poseen tales rasgos de complejidad en determinados instantes que actúan doblemente en virtud de su conocimiento de la psicología del antagonista. Celestina casi puede jugar con Melibea porque conoce las jóvenes enamoradas. Sempronio disfraza su verdadero sentimiento porque su experiencia le permite saber cuáles son las ocultas intenciones de Celestina. Sólo Calisto actúa imprudentemente porque su pasión le impide aprehender el fondo de los seres humanos con quienes entra en relación.

La parte final del *aucto* noveno y la totalidad del décimo corresponden fundamentalmente a la acción amorosa, según demostramos anteriormente. No obstante, sería falso afirmar que

la acción secundaria desaparece mientras se desarrolla la principal. Avanza soterradamente. Por ello, consideramos como *subfase 6* de la *codicia* a estos dos *auctos*. A medida que Melibea confiesa su amor, se va haciendo realidad próxima el pago que Celestina demanda por su trabajo. Conseguir el *sí* de Melibea implica ganarse el manto. El *aucto* décimo nos transporta al pleno triunfo de la alcahueta en cuanto al amor. Pero en la solución parcial del *amor* yace, en potencia, la antisolución de la *codicia*.

La *subfase 7 (aucto onzeno)* presenta a Celestina informando a Calisto de los resultados de su encargo. La situación de la *subfase 1 (fase 3)* se repite. Celestina se esfuerza por conseguir un galardón para sí. En el fondo del escenario imaginario, los criados comentan y se proponen, pese a quien pese, tener parte en el premio. El triunfo de Celestina significa que ha llegado el momento de solicitar el pago correspondiente. Es el imprudente Calisto quien fomenta la crisis al regalarle una "cadenilla".

En este instante culminante, sin embargo, nos encontramos de nuevo con el reiterado sistema de Fernando de Rojas de interrumpir la acción para ceder el primer plano a la otra. La *codicia* ha llegado a un punto en que el paso siguiente, necesariamente, debe provocar el desenlace. Pero el autor de la *Tragicomedia*, con sabiduría dramática, corta ese decurso y desplaza el interés. Volverá sólo para entregarnos el desenlace. Situación que en este momento es inminente.

Desarrollo de la acción amorosa. Fase cuarta. Calisto nuevamente portador de la acción.—La *fase 4* de la acción amorosa tiende a la realización del amor de Calisto y Melibea, el que culmina en la famosa escena del jardín. Por lo tanto, todas las subfases están orientadas al encuentro privado de los amantes.

En la *subfase 1*, Calisto se prepara para visitar a su amada. La subfase concluye con la entrevista. Este encuentro ha sido el objetivo soñado por Calisto. La conquista de Celestina sólo fue el medio adecuado para obtenerlo. Además, implica el tránsito hacia la realización amorosa en el interior del huerto. La *subfase 1* se conforma de varios interesantes movimientos. En el primero, Calisto se apresta para dirigirse donde su amada. En

el segundo, frente a la casa de Melibea, el autor hace uso de ciertos procedimientos casi cinematográficos para presentar diversos planos o escenas de la misma situación por medio de desplazamientos de la cámara. La primera "escena" "visualiza" la anhelante y nerviosa espera de Melibea. Luego corresponde la pregunta por el nombre en el que la voz de Lucrecia establece el contacto entre el interior y la calle. Secuencia que se caracteriza por el aire de misterio, vacilación y osadía del preguntar de las dos mujeres. El siguiente, es el coqueto fingido rechazo de Melibea. El cuarto, la confesión amorosa de la hija de Pleberio. El diálogo de los amantes conforma el quinto movimiento. Pero esta técnica de Fernando de Rojas va más allá de la afortunada unión de secuencias. Por medio de la repetición de un procedimiento, que usa con admirable maestría y cuya reiteración implica uso consciente, revela el mundo que circunda a los dos amados. Desplaza la perspectiva en varias ocasiones hacia el diálogo de los personajes secundarios. Este diálogo constituye, en la práctica, una acción paralela. Mientras Calisto vive en la seguridad de que los criados le sirven fiel y valientemente, la conversación de éstos configura un nuevo obstáculo para la acción amorosa al hacer evidente la cobardía de los interlocutores y, además, precisa un importante escorzo de la *codicia*. El temor de los criados pone de manifiesto el peligro que se cierne sobre los amantes: las múltiples sombras que trae la noche y el posible despertar de los padres de Melibea. La misma confianza que Calisto ha depositado en ellos acentúa la inseguridad por cuanto el enamorado tiene sus espaldas descubiertas. Estos obstáculos se hacen más evidentes cuando ciertos ruidos le obligan a alejarse. La escena v, además, muestra la preocupación de Pleberio y Alisa. Interés que, se advierte con facilidad, es un escollo en potencia para los enamorados. Aunque ninguna de las dos posibilidades se concreta, ambas certifican la osadía de Calisto y comprueban la pasión de Melibea. Simbolizan también futuros riesgos. El goce del amor no está exento de ellos. La extraversión de la cobardía de los servidores cumple otra función: con la caída de su ardor bélico inexistente sellan su amistad. Han reconocido su semejanza personal y la similitud de sus intereses.

Mientras Calisto vuelve a casa, Sempronio y Pármeno van

donde Celestina. Este actuar de los criados y la consiguiente muerte de la alcahueta conforman la *subfase 2*. Aunque no participa ninguno de los dos personajes principales de la acción amorosa, los hechos acontecidos son de extraordinaria importancia para el eje dramático central. Las tres muertes se producen cuando parecían haberse solucionado todas las dificultades. Su consecuencia bien podría ser la divulgación de los furtivos amores. El conocimiento público conlleva su interrupción.

La *subfase 3* (XIII) explicita que el desenlace de la acción secundaria cumple esta función. Se inicia con la plenitud vital de Calisto. Cuando mayor es su gloria y reposo recibe la noticia de la muerte de Celestina y el posterior castigo de los asesinos. En el comentario de Calisto vemos, una vez más, la unidad de construcción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Aunque existe una acción secundaria que en ciertos momentos absorbe el primer plano, ella no adquiere un sentido del todo independiente y siempre está jugando e influyendo en los acontecimientos de la principal. Una vez que Calisto supera su vacilación, dispone usar otros criados para la consecución del propósito. Aunque momentánea, casi puntual, su duda muestra un aspecto que no lo había caracterizado en el todo de la obra. No se trata sólo de la presencia e incorporación de la honra a los sentimientos del joven, sino que se atisba una lucha interior. Hemos comentado, a propósito de Melibea, que la pugna entre su fuerte sentimiento de la honra, el respeto por sus padres y la pasión amorosa la realzan como personaje dramático. Su alma se agita entre fuerzas que la impulsan contradictoriamente. El predominio del amor sólo demuestra la extraña intensidad de su pasión. Por el contrario, Calisto, que aparece como un personaje "plano", no tiene posibilidad de agonía interior porque todo en su ser desaparece para actuar sólo determinado por su tender hacia Melibea. Esta misma monotonía tiende a eliminar los cona- un brote que se apaga de inmediato. El motivo de amor en lucha tos de dramatismo en Calisto. La frase que hemos comentado es con la honra sólo se insinúa. Llegará a su apogeo dramático en el siglo XVII. En la "humana" *Tragicomedia* la pasión amorosa es la triunfante.

La decisión de Calisto conduce a la *subfase 4 (aucto quator-*

zeno), en la que culmina el proceso de la conquista con el encuentro en el jardín y la entrega de Melibea. Esta subfase presenta características técnicas que observamos al analizar la entrevista anterior. La escena i, interior del huerto, muestra a Melibea dialogando con Lucrecia en espera de la llegada del amado. Las palabras de la joven reiteran los peligros de la noche. Es interesante destacar que son las interpolaciones las que hacen más evidentes los peligros de la noche, lo que revela la conciencia dramática de Fernando de Rojas. Si Calisto se dispone a salir y va a la muerte con prisa aparentemente innecesaria, las interpolaciones, en realidad, ya habían creado —en la segunda versión— el ambiente de tensión suficiente como para justificar la abrupta y apresurada partida de Calisto. Prisa que lo lleva a la muerte.

La entrega amorosa de Melibea se presenta a través de varias secuencias, tal como lo fue la psicológica en la entrevista previa. Los temores de Melibea, sus cariñosas palabras y su ligera resistencia forman la primera. La segunda, el plano secundario de los criados que comentan los amores del amo. La escena v, tan semejante a una posterior de Calisto, en que Melibea vacila y se arrepiente momentáneamente de la gran ofensa hacia sus padres conforma la tercera. Por último, el retorno de Calisto a casa. Esta sucesión de secuencias tiende a graduar y retardar ligeramente la posesion.

Hemos aludido antes al procedimiento cinematográfico que suele emplear Fernando de Rojas en las entrevistas. Es evidente el "fundido" —similar al del cine— para anunciar, y no mostrar, el acto amoroso de Calisto y Melibea. El diálogo de Tristán y Sosia hace las veces de "fundido" entre las palabras de Melibea que rechazan con suavidad a Calisto y las otras que confirman su entrega. Lo que, anacrónicamente, denominamos con el término cinematográfico cumple una importante función. No es azaroso que se introduzca exactamente en el instante del no representado goce amoroso. Mientras Calisto y Melibea disfrutan, los criados comentan y recuerdan los muertos que en el camino han quedado. Escena doble que viene a ser una síntesis de la *Tragicomedia:* la muerte como precio de la pasión amorosa. La *subfase 4* finaliza con la vacilación del joven. Después

de obtener a Melibea, se da el nadir amoroso del amante. Toda la tragedia provocada por su pasión se ilumina y aparece con rasgos claros y fuertes. No obstante, la fuerza de la pasión retorna al debilitado amante y lo vuelve a aprisionar. La función de la subfase siguiente (f_5) es precisamente apuntar con mayor vigor la presencia de nuevos peligros. Después de las subfases que hemos comentado, al igual que en otros instantes culminantes, la acción amorosa se interrumpe para ceder el interés y el primer plano a la secuencia. En este caso, la gestación de la *venganza*. El *aucto* décimoquinto nos da a conocer la intención de Areusa y su amiga de vengarse de Calisto. Este anhelo de las discípulas de Celestina es el punto inicial de la nueva acción secundaria y, al mismo tiempo, el anuncio de una voluntad que podría transformarse en serio enemigo de los dos amantes. Esta barrera se sugiere y concreta inmediatamente después que los dos jóvenes se han unido.

Por su parte, la *subfase 6 (aucto dezimo sesto)*, diálogo de Pleberio y Alisa, origina dos posibles direcciones de la *acción amorosa*. Pleberio manifiesta su deseo de casar a Melibea. Su anhelo puede conducir a la solución por cuanto Melibea podría casarse con su amado o a la antisolución si se la obligase a tomar por esposo a uno elegido por los padres. Debemos destacar la finura de la técnica del autor en cuanto a la perfección de la construcción dramática de *La Celestina*. La conversación de los padres se ubica como necesidad que viene de la misma acción. Importa destacar que aunque ninguna de las dos rutas que se infieren conduce al desenlace del drama, su planteamiento implica que Fernando de Rojas construyó con gran rigor técnico el desarrollo de los sucesos. El término fue abrupto, pero a partir del instante que comentamos el autor estaba sugiriendo el atisbo de algún desenlace. El autor continúa en esta subfase con extrema perfección la acción iniciada en la anterior. Después del goce amoroso se hacía necesario llevar la acción a un desenlace. Las subfases posteriores al momento culminante van sugiriendo soluciones y antisoluciones que se substituyen progresivamente. Éstas son doblemente importantes al estar ubicadas en esta subfase por cuanto es la última de la etapa que denominamos "desarrollo de la acción dramática". Esto es, cuando

retorne la acción amorosa será para conducir al trágico desenlace.

DESENLACE DE LA CODICIA.—El desenlace de la *codicia* se produce inmediatamente después que Calisto se entrevista con Melibea y ésta ha confesado la intensidad de su sentimiento. El término de la acción secundaria sigue al triunfo de la fuerza inicial de la principal y se ubica entre los dos momentos de mayor interés y valor dramático del texto. Sucede a la confesión amorosa y precede a la entrevista en el jardín.

El desarrollo de la acción secundaria culminó con la intensificación de las suspicacias de los criados y la pertinacia de Celestina al no querer dar parte de lo ganado. El desenlace sigue cierta progresión para luego provocar el anticlímax. La *subfase 1 (aucto dozeno,* págs. 94-104, II) se inicia con el aumento de la "sensibilidad" de los dos cómplices. Tan pronto como se alejan de la casa de Melibea y dejan al señor en la suya, Sempronio manifiesta su propósito de cobrar, lo que ha de precipitar los acontecimientos. La situación ha alcanzado un nivel realmente dramático porque se ha configurado de tal modo que el desenlace se hace imprescindible. En la *subfase 2,* los cómplice comienzan por recurrir a un procedimiento semejante al de Celestina para requerir el pago. Valoran y supervaloran sus méritos. Esta transformación de la realidad factual es significativa porque corresponde a la evolución de los personajes en el transcurso del drama. El diálogo entre los cómplices no resuelve el problema; por el contrario, intensifica el antagonismo. La ira y la pérdida de la cordura son manifiestas. Celestina busca un modo de salir de la situación. Ofrece nuevas muchachas. Recurre a Pármeno para mostrar su cumplimiento en ese plano. Sempronio no se deja tentar y pide sin enfado lo que antes había requerido con disimulo. La expulsión, la negativa, el tono, colman a Sempronio, que en un momento de máximo enceguecimiento —lo mismo que lo hacía desvirtuar la realidad— acuchilla a la infortunada Celestina. Pármeno le sigue. Luego, al escuchar las voces de la justicia se arrojan por una ventana. Actos y movimientos que representan el triste y peligroso fin de la acción secundaria por desaparición y aniquilamiento de la fuerza inicial.

El desenlace definitivo —*subfase 3* (XIII, ii)— se produce

cuando Calisto sabe de las tristes nuevas. La difusión de los malhadados acontecimientos puede originar la publicación de sus amores.

Es sugestivo que este final se encuentre ubicado casi inmediatamente antes de la culminación del proceso amoroso. La *codicia* —acción secundaria que había venido determinando numerosos factores de la principal— desaparece momentos antes de la entrevista en el jardín. Ausencia real, pero no virtual por cuanto continúa la posibilidad de su incidencia.

La Celestina, no obstante, en todo su desarrollo presenta una acción secundaria que actúa y determina el movimiento de la amorosa. Tan pronto como la codicia finaliza se inicia una nueva acción secundaria que recoge los sucesos de aquélla, pero cuyos integrantes y objetivos son radicalmente diversos.

La venganza. Nueva acción secundaria.

Mientras Calisto y Melibea gozan de su amor se comienza a gestar una nueva acción secundaria cuya finalidad es, precisamente, la destrucción de esa placidez. Su configuración no es abrupta, sino gradual. Su desenlace se funde con el de la acción principal. Su desarrollo es casi independiente. La fuerza impulsora la constituyen, en un comienzo, Elicia y Areusa. Luego se incorpora Centurio. El objetivo: vengar la muerte de Celestina y de sus respectivos amantes. El medio: destruir la felicidad amorosa de los protagonistas. La primera acción secundaria no nació con la finalidad de transtornar, interrumpir o destruir la principal. Si en algún instante pudo constituir una resistencia no fue esto un efecto necesario del impulso inicial. La razón de existir, en cambio, de esta segunda radica en el anhelo y la voluntad de destruir la armonía y tranquilidad de las visitas nocturnas. Desde el punto de vista formal, asume el primer plano en los *auctos* XV, XVII y XVIII. Se inicia después de la escena en el huerto *(aucto* XIV), se interrumpe con la escena de los padres (XVI) y reaparece en los *auctos* XVII y XVIII.

Presentación del conflicto.—Su primer indicio se advierte en el almuerzo en casa de Celestina *(aucto* IX). La animadver-

sión de Areusa y Elicia con respecto a Melibea determina el terreno psicológico apropiado para que los hechos posteriores adquieran el sentido y la dirección que toman. Esta observación —el lejano antecedente— es doblemente importante. Por una parte, nos muestra que a pesar del relajamiento de la tensión dramática en la *Tragicomedia* todos los episodios y sucesos se insertan con claridad en un consecuente movimiento general de la acción. Adquiere todavía mayor valor si consideramos que la *venganza* corresponde a las interpolaciones. La relación entre el hecho citado y la gestación de esta acción hacen evidente el íntimo vínculo dramático interno entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*.

El desenlace de la *codicia* es el factor decisivo para provocar su nacimiento. La *venganza* viene a ser una especie de continuación, lo que acentúa la orgánica construcción del drama y su tragicidad al hacer que la acción principal sea acompañada en toda su extensión por una secundaria que conducirá al trágico fin de los amantes.

El conflicto se inicia, en la práctica, con la comunicación de la triste nueva. Elicia cuenta a Areusa la muerte de Sempronio, Pármeno y Celestina y manifiesta su deseo de que los felices amores concluyan de modo desgraciado. Como Areusa no reacciona en la forma que espera, Elicia, en precioso discurso, manifiesta la intensidad de su infortunio y desvía la tendencia de su dolor hacia el *deseo* de que acaben mal aquellos amores causantes de tan triste e infortunada situación. No explicita de inmediato la voluntad de venganza. Expresa sólo el deseo de infortunio para los amantes. Es el dolorido sentir de Elicia que anhela que el placer se les torne negro. Areusa, por su parte, intenta calmarla. No asume el sentido de las palabras de su amiga. Ésta continúa en su queja y entonces da a conocer la causa mayor de su lamento: el goce de Calisto y Melibea. Areusa, por fin, recoge las palabras de la discípula de Celestina y decide armar un lazo para que Melibea llore. Elicia sugiere el plan. De este modo, la *venganza* se configura por la voluntad de Elicia y Areusa. Su desarrollo cubre dos objetivos parciales como medios para lograr el definitivo. El primero es sonsacar el secreto a Sosia. El segundo, comprometer a Centurio. El

agente será Areusa. El obstáculo, la capacidad del criado de Calisto para guardar un secreto. El factor fundamental ha de ser Centurio. La defensa de los criados y del mismo Calisto podrán oponerse a la mano de Centurio. El conflicto impulsor de la *venganza* ha quedado totalmente configurado al término del aucto XV.

La venganza. Desarrollo de la acción.—Su sentido es hacer realidad el plan trazado con anterioridad y, en consecuencia, conducir hacia el triunfo o el fracaso de la voluntad inicial. Curiosamente —es significativo y debe destacarse— las dos partes del plan corresponden con exactitud con las dos fases de esta etapa de la acción y, todavía más, cada fase coincide con sendos *auctos*.

La *fase 1 (aucto* XVII) se inicia con la decisión de Elicia de visitar a su prima y ponerse en contacto con Sosia. Aunque no se indica la relación temporal entre el diálogo de los padres y la conversación de las amigas observemos cómo el haber ubicado el primero *(aucto* XVI) entre dos instancias temporales de la venganza permite al autor hacer suponer un transcurso de tiempo entre ambas. Se ha hecho uso nuevamente de un procedimiento ya conocido. Se facilita la ilusión del paso del tiempo y se distancian psicológicamente los sucesos de modo que sea posible la evolución necesaria de los hechos y acontecimientos[5]. Las palabras de Elicia son, desde un punto de vista, continuidad y retorno y, desde otro, alejamiento funcional en el tiempo. Poco después de estar Elicia en casa de Areusa, llega Sosia. Síntoma evidente de que el proceso descrito en XV se encuentra en pleno desarrollo. En XVII, iii el plan pensado se ha empezado a cumplir. El medio principal es el halago. El procedimiento que usa la confesada amante es altamente ingenioso y lo realiza con eficacia digna de notarse. Confiesa su preocupado amor. Cuenta con la vanidad e ingenuidad amorosa de Sosia. Así explica el sentido de su llamado. Al mismo tiempo, debilita las posibles defensas del antagonista. Luego, inicia su ataque directo. Todas sus palabras cuentan con la vanidad de Sosia. La manifestación

[5] Sobre el tratamiento del tiempo, véase S. Gilman, "El tiempo y el género literario en *La Celestina*", RFH, VII, 2 (1945); Manuel J. Asensio, "El tiempo en *La Celestina*", HR, XX (1952), págs. 28-43.

de amor lo transtorna, la preocupación por su vida lo desarma. Mediante una ingeniosa treta la aventajada discípula de Celestina obtiene que el juvenil amante revele el encuentro de los dos amantes. La *fase 1* ha llevado hasta el triunfo de la voluntad de las prostitutas que han realizado la primera parte del plan. Ya conocen el secreto.

La *fase 2 (aucto decimooctavo)* tiende a comprometer a Centurio de acuerdo con el plan trazado. Las fanfarronadas con que se presentó a este personaje en su primera aparición adquieren ahora todo su significado dramático. Nos ha anticipado la clase de personaje que se encargará de la venganza y lo comprometen, en cierto modo, a cumplir con el pedido de las dos mujeres. Ha ofrecido, recordemos, llevar a cabo cualquier actividad bélica con tal de satisfacer los menores deseos de su amada y ganar su voluntad. Oferta que coincide con lo que se le quiere solicitar. El precio del amor de Areusa es el dolor de Melibea por medio del sacrificio de Calisto. La escena concluye con la formal promesa de Centurio de recuperar el amor y el servicio de su dama mediante el castigo de Calisto. La *venganza* se encuentra ahora condicionada al poder, valentía y decisión del soldado. La segunda escena de este *aucto,* sin embargo, es un anticlímax magnífico por cuanto anula, bruscamente, la voluntad de venganza. La actividad de las dos mozas había hecho inminente el castigo de los amantes. El soliloquio de Centurio confirma su real modo de ser y, al mismo tiempo, revela que no tiene intención de cumplir lo prometido. Toda la incertidumbre que pudo provenir de las actividades de Areusa y Elicia se desvanece, casi cómicamente, con la desfachatada actitud de Centurio. No obstante, aunque el monólogo hace presuponer el fracaso de la voluntad de las discípulas de Celestina esta acción aun no ha llegado a su desenlace, el que adviene concomitantemente con una de las fases de la amorosa.

Esta acción secundaria es realmente diversa de las anteriores. Su nacimiento tiene por fin la destrucción de los amantes. Después de la muerte de los criados, Calisto superó su propio obstáculo interior creado por el remordimiento. El rumor del pueblo no adquiere relevancia. Todo parecía estar limpio y transparente para que los amados continúen con sus citas noc-

turnas y el curso de la acción no encuentre con escollos. En aquel momento se empieza a gestar la *venganza*. Nace cuando los otros obstáculos han sido eliminados o han amortiguado su potencia. A diferencia de los ya conocidos, ésta brota con lentitud y cuidado desarrollo. Su gradación dramática y tersura lineal, diríamos, es excepcional en la técnica de *La Celestina*. Es la que más se aproxima al tradicional concepto de unidad de acción. Su organización se advierte con facilidad. La presentación del conflicto se entrega en un acto cerrado en sí mismo, a las dos fases del desarrollo corresponden sendos *auctos* de gran unidad. El desenlace se da a conocer en otro. No obstante su lenta y progresiva gestación y el claro sentido de la voluntad motivante, el desarrollo culmina con un perfecto anticlímax que lleva a relajar la posible tensión para volver a presentar la acción amorosa sin dificultades fuertes con que enfrentarse o, si las hay, muy empequeñecidas. Esta acción secundaria no tiene sólo importancia estructural y dramática, sino que también histórica, ya que bien sabemos no existe en la *Comedia*. El interpolador, haya sido Fernando de Rojas u otro, introdujo en la *Tragicomedia* toda una acción secundaria perfectamente preparada y desarrollada. ¿Qué función, desde nuestro punto de vista, cumple este formidable agregado en la construcción dramática? La acción secundaria de la *venganza* da origen a una serie gradual de hechos que concluyen en el infortunado final. Se conserva el carácter de accidente imprevisto, pero el provocante mediato no surge de la nada de la noche, sino de la voluntad de venganza creada por las mismas situaciones de la *Tragicomedia*. Los actos interpolados, entonces, no son un agregado carente de sentido dramático en la construcción general del texto, sino que cumplen una función concorde con la totalidad. Una vez señalado este hecho pueden surgir varias preguntas referidas al sentido que Fernando de Rojas o el interpolador quiso dar cuando creó esta acción secundaria. Si nos atenemos a la declaración del "Prólogo" (Sevilla, 1502), en que se nos dice que "hallé que querían que se alargasse en el proceso de su deleyte destos amantes ...; de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma ...", la respuesta tendría un sentido. Si la intención fue alargar los "amores" vale la

pena destacar dos hechos. Por una parte, los amores se prolongan en el tiempo, pero los *auctos* interpolados no están destinados a mostrar nuevos y numerosos encuentros amorosos. No se muestra el deleite de los amantes. Por el contrario, lo que se representa es el mundo en torno y posibles dificultades para el tranquilo goce de esos amores. Desde otro punto de vista, el "alargamiento" revela la conciencia dramática de su autor por cuanto no agregó sucesos de irrelevancia dramática, sino que construyó toda una acción perfectamente organizada. Aún interpolaciones puestas en parlamentos ya existentes se dirigen hacia lo que será la causa indirecta de la muerte de Calisto.

DESENLACE DE LA ACCIÓN AMOROSA.—Aunque la tendencia de la acción ha sido en los últimos actos comentados la búsqueda de un desenlace, al término del *aucto* XVIII los acontecimientos nos muestran a Calisto y Melibea disfrutando de su mutua compañía. Al iniciarse el *aucto decimonono* no parecen advertirse mayores tensiones. La intensidad del sentimiento de los protagonistas no ha disminuido. Por el contrario, el de Melibea da la impresión de haber aumentado. La acción experimenta un momentáneo reposo. No obstante, en él se inicia el desenlace. Los sucesos que llevan a la muerte de Calisto (XIX) conforman la primera fase. La segunda concluye con el suicidio de Melibea (XX). El lamento de Peberio en el aucto XXI es el núcleo de la tercera.

Fase 1.—La *subfase 1* (i) presenta a Sosia y Tristán conversando mientras se dirigen a casa de Melibea. Calisto y sus nuevos servidores van hacia el lugar en que es posible que se produzca el choque con los enviados de Centurio. Las palabras de Tristán confirman la posibilidad de riesgo. El futuro inmediato carece de tensión porque conocemos la inoperancia, debilidad y energía fracasada que sustentan al contricante. Esta subfase, empero, establece la unión definitiva entre la acción de la *venganza* y la *amorosa*. Hasta este momento se había cumplido paralelamente con una clara tendencia a la conjunción. Ahora, mientras la central sigue su avance, la secundaria potencia el devenir de sus personajes. Tristán y Sosia se preparan para la hipotética agresión. La llegada al exterior del huerto pone fin a la subfase. La *subfase 2* simboliza y escenifica la plenitud amo-

rosa. Se inicia con la hermosa escena en que Lucrecia canta mientras Melibea espera la llegada del amado. El encuentro, antesala de la muerte del joven, culmina con la entrega lingüística de Melibea de máxima humildad. Inmediatamente se oyen las palabras y gritos con que Sosia amenaza a los rufianes. Calisto, bien sabemos, a pesar de los ruegos de la amada decide salir y, al querer apresurar su arribo a la calle, cae y muere. Las exclamaciones del criado y la huida de los enviados de Centurio corresponden al desenlace de la *venganza*. La voluntad de las prostitutas ha concluido en una vergonzosa huida de sus portadores. Pero, trágica paradoja, dicha voluntad en su derrota consigue el propósito que perseguía.

La muerte de Calisto representa la desaparición de la fuerza inicial de la acción amorosa; por lo tanto, implica el término de ésta. La antisolución con que finaliza el *amor* no provino de la pugna de fuerzas que se habían hecho presente en la misma acción o que se podrían haber desarrollado por su propia evolución. No se produjo el agotamiento del sentimiento ni en Calisto ni en Melibea, la voluntad de los padres no emergió como obstáculo real. El final fue una consecuencia indirecta de los peligros que traía la noche y a los cuales Melibea se había referido tantas veces y también efecto indirecto de la trama creada por Areusa y Elicia, la que, por su parte, es el resultado indirecto de la codicia de los creados de Calisto y de Celestina.

Fase 2.—Aunque el deceso de Calisto conlleva la anulación de la fuerza inicial que generó la acción amorosa, ésta no ha concluido del todo. Se continúa en el auto XX con la mostración de la pena y angustia de la desconsolada Melibea y su muerte posterior. La *subfase 1* escenifica sus tristes y dolorosas expresiones. Los lamentos de Melibea detienen la acción. Es un instante de espera porque no se da una voluntad orientada hacia un objetivo que se precise. La *subfase 2* abre el sendero de la acción al ofrecer una apertura con la voluntad de Pleberio. El propósito de éste puede representar la salvación de Melibea, ya que no la solución de el *amor*. Una oportunidad viene con la confesión de la realidad de su mal. Los atinados consejos del padre podrían hacer cambiar su actitud. Pleberio insiste en que dé a conocer la causa de su llanto y tristeza. La *subfase 3*, sin

*

embargo, confirma que la joven continúa con el propósito que ha decidido y la conduce al suicidio. La escena iv, el soliloquio de Melibea, revela sin dudas en qué desembocará su voluntad. El suicidio, escena v, pone fin a la acción amorosa al aniquilar al otro miembro de la apetencia de unión. Así concluye la acción principal de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea.*

Acción amorosa. Fase tres del desenlace. Dirección y sentido de la acción dramática.—La *fase 3* del desenlace de la acción amorosa *(aucto* XXI) explicita cómo es el mundo en el momento en que se produce la tragedia final. Las reflexiones y lamentos de Pleberio iluminan las fuerzas que rigen el mundo y su estado. Para el Profesor Gilman fue "intended as a thematic epilogue" [6]. R. F. Giusti considera que "hace las veces del coro en las tragedias de Esquilo" [7]. Flightner afirma que "Pleberio's final monologue must be regarded as something more than a mere summation or chorus echoing the *loco amor* theme of the work" [8]. El mismo crítico, aunque no tiene un extraordinario sentido en el contexto de su artículo, concluye con un aserto realmente importante: "His monologue —dice— is a continuation of, not and adjunct to, the previous action..." [9]. El *planto* de Pleberio no tiene sólo un valor en sí, sino que ilumina retrospectivamente el sentido de la obra al ponerlo en relación con la acción dramática. La visión del mundo que se infiere de las palabras del acongojado padre muestra que la acción ha conducido a un mundo caótico, terrible e inhumano. Pleberio revela y acentúa que la causa de que el mundo sea un "laberinto de errores" proviene, en parte nada despreciable, de la fuerza del amor. El amor es la ponzoña que amarga y enturbia la existencia.

---

[6] Gilman, *The Art of La Celestina,* pág. 104.

[7] Giusti, "Fernando de Rojas, su obra de humanidad española y de arte renacentista", Boletín de la Academia Argentina de Letras, XII (1943), pág. 132, citado por Gilman, *The Art of La Celestina,* pág. 104.

[8] James A. Flightner, "Pleberio", *Hispania,* XLVIII (1964), páginas 80-81.

[9] Ibidem, pág. 81.

APÉNDICE I

ORGANIZACIÓN TEATRAL "AUCTOS" Y "ESCENAS".

Aucto Primero.

i	(31-34,7).	Huerto de Melibea.
ii	(34,8-59,19).	Casa de Calisto.
iii	(60,1-60,11).	Casa de Celestina. Celestina y Elicia.
iv	(60,12-64,2).	Casa de Celestina. Sempronio, Celestina y Elicia.
v	(64,3-66,5).	Calle. Sempronio y Celestina.
vi	(66,6-67,2).	Puerta de la casa de Calisto. Sempronio y Celestina.
vii	(67,3-88,9).	Interior casa de Calisto. Pármeno y Calisto.
viii	(88,10-88,20).	Puerta casa de Calisto. Celestina y Sempronio.
ix	(88,21-89,14).	Interior casa de Calisto. Calisto y Pármeno.
x	(89,15-90,3).	Puerta casa de Calisto. Celestina y Sempronio.
xi	(90,4-93,12).	Casa de Calisto. Calisto, Sempronio y Pármeno.
xii	(93,13-111,6).	Sala casa de Calisto. Celestina y Pármeno.
xiii	(111,7-112,10).	En la misma sala. Calisto y Celestina; Pármeno y Sempronio.

Segundo Aucto.

i	(113-119,12).	Sala casa de Calisto. Calisto, Sempronio y Pármeno.
ii	(119,13-124,2).	En el mismo lugar. Calisto y Pármeno.
iii	(124,3-124,8).	Sempronio.
iv	(124,9-125,2).	Patio casa de Calisto. Calisto y Pármeno.
v	(125,3-126,9).	En el mismo lugar. Pármeno.

Tercer Aucto.

i	(127-141,9).	Calle. Camino a casa de Celestina. Celestina y Sempronio.
ii	(141,10-147,4).	Casa de Celestina. Sempronio, Celestina y Elicia.
iii	(145,1-152,5).	Casa de Celestina. Celestina sola.

Aucto Cuarto.

i	(153-158,1).	Calle. Camino a casa de Melibea. Celestina.
ii	(158,8-159,21).	Puerta de casa de Melibea. Celestina y Lucrecia.
iii	(159,22-161,17).	Puerta casa de Melibea. Alisa y Lucrecia.
iv	(161,18-165,2).	Interior casa de Melibea. Alisa, Celestina, Lucrecia y Melibea.
v	(165,3-192,22).	Sala de Melibea. Celestina y Melibea.

Aucto Quinto.

i	(193-195,6).	Celestina en la calle. Va a casa de Calisto.
ii	(195,7-200,9).	Calle. Celestina y Sempronio.
iii	(201,10-201,20).	Casa de Calisto. Pármeno y Calisto.
iv	(201,10-201,20).	Puerta de la casa de Calisto. Celestina y Sempronio.

Aucto Sesto.

i	(203-229).	Casa de Calisto. Calisto, Celestina, Pármeno y Sempronio.

El Sétimo Aucto.

i	(231-247,4).	Calle. En viaje a casa de Areusa. Celestina y Pármeno.
ii	(247,5-260,18).	Casa de Areusa. Celestina, Areusa y Pármeno.
iii	(260,19-263).	Casa de Celestina. Celestina y Elicia.

El Octauo Aucto.

i	(7-8,17).	Pieza de Areusa. Areusa y Pármeno.
ii	(8,18-9,11).	Pármeno camino de la casa de Calisto.
iii	(9,12-18,3).	Casa de Calisto. Pármeno y Sempronio.
iv	(18,4-23,11).	Casa de Calisto. Calisto y criados.

El Aucto Noveno.

i	(24-26,12).	Casa de Calisto. Criados.
ii	(26,13-43,10).	Casa de Celestina. Celestina, Pármeno, Sempronio, Elicia y Areusa.
iii	(43,11-49).	Casa de Celestina. Los mismos más Lucrecia.

El Décimo Aucto.

i	(50-51,25).	Alcoba de Melibea. Melibea sola.
ii	(51,26-57,19).	Alcoba de Melibea. Melibea, Celestina y Lucrecia.
iii	(57,20-63,21).	Lo mismo, sin Lucrecia.
iv	(63,22-64,21).	La misma escena. Melibea y Lucrecia.
v	(64,22-65,1).	Casa de Melibea. Alisa y Celestina.
vi	(65,2-65,21).	Casa de Melibea. Alisa y Melibea.

El Aucto Onzeno.

i	(66-66,17).	Calle. Celestina sola.
ii	(66,18-74,17).	Casa de Calisto. Celestina y Calisto.
iii	(74,18-75,15).	Casa de Celestina. Celestina y Elicia.

El Aucto Dozeno.

i	(76-78,8).	Casa de Calisto. Calisto y criados.
ii	(78,9-78,13).	Camino a casa de Melibea. Calisto y criados.
iii	(78,14-82,5).	Portón de Melibea. Calisto y criados.
iv	(82,6-92,4).	Portón de Melibea. Calisto y Melibea.
v	(92,5-92,23).	Casa de Pleberio. Pleberio y Alisa.
vi	(92,24-94,19).	Casa de Calisto. Calisto y criados.
vii	(94,20-95,3).	Calle. Sempronio y Pármeno.
viii	(95,4-104,22).	Casa de Celestina. Celestina y criados.

Aucto Trezeno.

i	(105-107,5).	Alcoba de Calisto. Calisto solo.
ii	(107,6-108,22).	Casa de Calisto. Sosia y Calisto.
iii	(111,12-113,10).	Casa de Calisto. Calisto solo.

Aucto Quatorzeno.

i	(114-116,2).	Huerto. Melibea y Lucrecia.
ii	(116,3-116,8).	Exterior de huerto. Calisto y Sosia.
iii	(116,9-120,12).	Huerto. Calisto y Melibea.
iv	(120,13-120,16).	Huerto. Melibea y Lucrecia.
v	(121,1-122,7).	Calle. Calisto y criados. Camino a casa.
vi	(122,8-129,18).	Alcoba. Calisto solo.
vii	(129,19-130,22).	Casa de Calisto. Sosia y Tristán.

Aucto Dezimoquinto.

i	(131-131,22).	Exterior de la casa de Areusa. Elicia.
ii	(132-134,6).	Casa de Areusa. Areusa y Centurio.
iii	(134,7-143,16).	Casa de Areusa. Elicia y Areusa.

Aucto Dézimo sesto.

i	(153-155,26).	Calle. Elicia camino de la casa de Areusa.
ii	(157,1-157,7).	Casa de Areusa. Elicia y Areusa.
iii	(157,8-163,7).	Casa de Areusa. Areusa y Sosia.

Aucto decimooctavo.

i	(164-171,2).	Casa de Centurio. Elicia, Areusa y Centurio.
ii	(171,3-172,4).	Casa de Centurio. Monólogo de Centurio.

Aucto decimonono.

i	(173-176,12).	Calle. Sosia y Tristán camino de casa de Melibea.
ii	(176,13-177,3).	Exterior huerto. Calisto.
iii	(177,4-179,14).	Huerto. Melibea y Lucrecia.
iv	(179,15-187,6).	Huerto. Calisto y Melibea.

El Veynteno Aucto.

i	(188-189,2).	Pieza de Pleberio. Pleberio y Lucrecia.
ii	(189,3-191,12).	Pieza de Melibea. Pleberio, Melibea y Lucrecia.
iii	(191,13-191,17).	La torre. Melibea y Lucrecia.
iv	(191,18-194,22).	La torre. Melibea sola.
v	(194,23-199,2).	Melibea y Pleberio. Melibea en la torre.

Veynte e un Aucto.

i	(200-212,8).	Casa de Pleberio. Pleberio y Alisa.

APÉNDICE II

ORGANIZACIÓN DRAMÁTICA DE "LA CELESTINA".

ACCIÓN PRINCIPAL: EL AMOR.

Presentación del Conflicto.

Aucto I, i.	Melibea rechaza a Calisto.

Desarrollo de la Acción.

Fase 1.	I, ii-xiii; II, i-v.	Búsqueda de una solución al problema de Calisto.
f_1	I, ii, págs. 34-57.	Desesperación de Calisto. Sempronio intenta anular la fuerza inicial.
f_2	I, ii (págs. 57-59), iii-vi.	Sempropio sugiere a Celestina. Va a buscarla.
f_3	I, vii, ix, xi.	Oposición de Pármeno. Búsqueda de Celestina.
f_4	I, xii.	Celestina intenta anular a Pármeno.
f_5	I, x, xi, xiii.	Celestina acepta y se compromete.
f_6	II, i.	Criados refuerzan decisión de Calisto.
f_7	II, ii-v.	Pármeno vuelve a su intento. Fracasa por decisión de Calisto.
Fase 2.	III, i-v, i.	Celestina tiende a cambiar la actitud de Melibea. Celestina-Melibea.
f_1	III, i.	Celestina camino de su casa.
f_2	III, ii-iii.	Preparación de Celestina.
f_3	IV, i.	Vacilación de Celestina.
f_4	IV, ii-iv (págs. 158-165).	Celestina entra a la casa de Melibea. Lucrecia. Elicia.
f_5	IV, v (págs. 165-192).	Primera entrevista Celestina-Melibea.
f_6	V, i.	Celestina comunica el buen resultado parcial de sus actividades.
Fase 3.	IX, iii-XI.	Melibea busca a Celestina para revelar su amor. Melibea-Celestina.
f_1	IX, iii.	Lucrecia busca a Celestina.
f_2	X, i.	Lamento de Melibea.
f_3	X, ii-iii.	Segunda entrevista de Melibea y Celestina.
f_4	X, iv.	Melibea engaña a su madre.
f_5	XI.	Comunicación del desenlace total de las actividades de Celestina.
Fase 4.	XII, i-XVI.	Calisto nuevamente portador de la acción. Obtiene a Melibea.
f_1	XII, i-iv.	Calisto se prepara para visitar a su amada. Entrevista.
f_2	XII, vi.	Desenlace de la *codicia.*
f_3	XIII.	Calisto en casa. Sabe del desenlace de la *codicia.*
f_4	XIV.	Encuentro en el jardín. Goce del amor.
f_5	XV.	Areusa y Elicia deciden vengarse.
f_6	XVI.	Padres piensan casar.

Desenlace.

Fase 1. XIX.	Muerte de Calisto.
f_1 XIX, i.	En camino a casa de Melibea. Diálogo de los criados.
f_2 XIX, i-iv.	Plenitud del amor. Rendido amor de Melibea.

Fase 2. XX.	Muerte de Melibea.
f_1 XIX, i (págs. 185-187).	Lamentos de Melibea.
f_2 XX, i-ii.	Intervención de Pleberio.
f_3 XX, iii-v.	Confesión y suicidio de Melibea.

Fase 3. XXI.	Lamento de Pleberio. Glosa de la acción amorosa.

ACCIÓN SECUNDARIA: LA CODICIA.

Presentación del Conflicto.

I, ii.	Calisto despierta el interés de Sempronio y éste decide aprovecharse.

Desarrollo.

Fase 1. I, iii-xiii.	Celestina se compromete a obtener ganancias que repartirá con Sempronio.
f_1 I, iv-vi.	Celestina y Sempronio acuerdan aprovecharse de la situación de Calisto.
f_2 I, vii.	Pármeno aparece como obstáculo.
f_3 I, ix y xii.	Derrota de Pármeno.
f_4 I, xiii.	Calisto acepta a Celestina.

Fase 2.

Confluye con la fase 2 del *amor* y se constituye por las mismas fases. La diferencia está en el sentido último del fracaso o triunfo de Celestina.

Fase 3. V-XI.	Progresiva mostración de la codicia de Celestina y su afán de quedarse con todo. Aumento de la desconfianza de los criados. Destrucción de la armonía entre los cómplices.
f_1 V.	Celestina valora su participación. Revela que no dará a sus compinches. Se despierta la desconfianza de éstos.
f_2 VI.	Celestina enuncia indirectamente su propósito: pide manto. Aumenta desconfianza de los criados.
f_3 VII.	Anulación de Pármeno. Promesa de Pármeno. Armonía.
f_4 VIII.	Unión de Sempronio y Pármeno. Intento directo de los criados de obtener ganancias.
f_5 IX.	Los criados revelan que le obligarán a cumplir su promesa.
f_6 IX y X.	Celestina triunfa en el *amor*. Proximidad del pago.
f_7 XI.	Celestina sólo pide para sí. Intensificación de la codicia de los criados.

Desenlace. XII, vi y vii y XIII, ii.	Muerte de Celestina y castigo de los criados.
f_1 XII, vi y vii.	Criados deciden ir a casa de Celestina a cobrar su parte.
f_2 XII, vii.	Muerte de Celestina.
f_3 XIII, ii.	Comunicación del desenlace a Calisto.

ACCIÓN SECUNDARIA: LA VENGANZA.

Presentación del Conflicto.

Fase 1. XV.	Elicia y Areusa deciden vengarse.
f_1 XV, i y ii.	Presentación de Centurio y su relación con Areusa.
f_2 XV, iii.	Decisión de Areusa y Elicia de vengarse de Melibea y Calisto. Plan.

Desarrollo.

Fase 1. XVII.	Areusa hace que Sosia revele el secreto.
f_1 XVII, i y ii.	Areusa y Elicia recuerdan su propósito.
f_2 XVII, iii.	Llega Sosia. Areusa le saca el secreto.

Fase 2.	XVIII.	Compromiso de Centurio.
f_1	XVIII, i.	Centurio se compromete.
f_2	XVIII, ii.	Centurio revela cómo cumplirá su promesa.

Desenlace.

Al término del aucto XIX.	Muerte de Calisto.

JUAN VILLEGAS

«La Celestina», sátira encubierta: el acróstico es una cifra

TODA SU RAZÓN DE ESTA- ...

Las extraordinarias cualidades artísticas de *La Celestina* han impedido que la crítica moderna se diera cuenta cabal de un elemento primordial de la obra, e indispensable para su interpretación: el aspecto criptográfico.

Hacia el fin del prólogo el autor alude a la manera en que él quiere que se lea el libro. Refiriéndose a la diversidad de opinión que causan "estos papeles", dice:

> "Vnos les roen los huessos que no tienen virtud, que es *la hystoria toda junta,* no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de camino; otros pican los donayres y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto *lo que haze más al caso e utilidad suya.* Pero aquellos *para cuyo verdadero plazer es todo,* desechan el cuento de la hystoria *para contar, coligen la suma para su prouecho* ..."

Las palabras que subrayo insinúan con bastante claridad (aunque en términos ambiguos) que el "verdadero plazer" que el lector puede sacar de la (tragi)comedia de Calisto y Melibea no reside en el relato ni en el "agradable y dulce estilo", sino en otra

cosa que no se define, pero que se puede encontrar haciendo cálculos: coligiendo la suma.

Se comprenderá en seguida por qué el autor no se expresa en términos inequívocos. Pretendo demostrar que el pasaje sirve para llamar la atención acerca de una cifra cuya clave se encuentra en la frase acróstica. Mediante esta cifra se concede un valor numérico o *gematría* a los nombres de los personajes. Los nombres fueron formados de tal manera, que la aplicación de la cifra da por resultado unas configuraciones aritméticas significativas. La interpretación exacta de esta "alegoría numérica" es difícil, pero por de pronto se puede decir que la intención del autor (o grupo de autores) fue satirizar ásperamente a la sociedad española de sus días, y más especialmente a la Iglesia y la Inquisición.

... CIFRÓ EN UNA RETIRA-

Como se sabe, las once octavas acrósticas forman la frase:

EL BACHJLER FERNANDO DE ROIAS ACABÓ LA (estrofas 1 a 4),
COMEDIA DE CALYSTO Y MELYBEA (estr. 5 a 7),
E FVE NASCJDO EN LA PVEBLA DE MONTALVÁN (estr. 8 a 11).

Pero estas palabras no sólo descubren "su nombre, su tierra, su clara nación" del autor; también son la clave de una cifra que concede un valor numérico a dieciocho letras. El valor de una letra lo determina sencillamente la cantidad de veces que la letra se da en la frase: la E vale 13 puesto que se da trece veces en el acróstico. La grafía de "bachjler" y "nascjdo" demuestra que hay que contar las jotas y las íes como una sola letra; y la equivalencia gráfica de la U y la V nos autoriza a calificar la V de vocal. Teniendo esto en cuenta, nos encontramos con la clave de la cifra, en la cual las doce consonantes valen tanto cuanto las seis vocales:

A	E	I	O	V	Y	B	C	D	F	H	L	M	N	P	R	S	T
14	13	4	7	3	3	4	5	6	2	1	8	3	6	1	3	3	2
44						44											

De las veintitrés letras del alfabeto romano faltan la G, K, Q, X y Z; por consiguiente, concederemos a estas cinco letras el valor cero. Disponiendo por orden alfabético las dieciocho letras que se dan en el acróstico, podemos considerarlas como divididas en grupos por las cinco que faltan, y así comprobaremos que las seis primeras letras del alfabeto valen tanto cuanto las doce últimas:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	X	Y	Z
14	4	5	6	13	2	-	1	4	-	8	3	6	7	1	-	3	3	2	3	-	3	-
							5			25						11						
44							44															

Para las dieciocho letras no hay más que diez valores, a saber, de 1 a 8, y luego 13 y 14. Hay cinco letras que no coinciden con el valor de otra letra, otras cinco que todas tienen el mismo valor, y ocho que forman cuatro parejas:

A	E	L	O	D-N	C	B-I	M-R-S-U-Y	F-T	H-P
14	13	8	7	6	5	4	3	2	1

Aplicaremos esta cifra a los nombres de los personajes. Seguiremos primero el orden en que éstos aparecen en escena. Escribiremos con Y los nombres de los dos amantes, porque así figuran en la frase acróstica.

CALYSTO vale 42, y MELYBEA 58. Colijamos la suma: los dos números llegan a 100. Este número se asociaba con el cumplimiento de la ley del Decálogo y con la vida eterna. Tal fondo asociativo contrasta con la muerte trágica de los amantes.

El número 100 juega un papel en el relato: Calisto da a Celestina "cient monedas" como primera paga de los servicios de la tercera. Esto sucede en el acto primero, y el segundo comienza con las palabras de Calisto: "Hermanos míos, cient monedas di a la madre. ¿Fize bien?". A este comienzo del acto segundo se remite en la introducción de "El auctor a vn su amigo" para delimitar "todo lo del antiguo auctor".

En mi opinión es poco probable que tal "antiguo auctor" existiera en realidad. Creo que es un producto de la imaginación artística de Fernando de Rojas. La cifra, los nombres de los personajes, y toda la estructura de la obra forman un conjunto tan orgánico, que es muy difícil que Rojas utilizara un auto más antiguo sin transformarlo por completo. Me parece mucho más probable que un buen dramaturgo (¿Rojas?) colaborara con un especialista en aritmética (¿Alonso de Proaza?). Los autores pueden haber tenido varios motivos para hacer un primer acto muy largo y presentarlo como obra ajena. El primer acto contiene el núcleo de la crítica anticlerical; podría pensarse, pues, que la mistificación debía servir para proteger al autor contra las posibles acusaciones de parte de la Inquisición. Pero es muy probable que el lugar excepcional que ocupa el primer acto en la estructura de la obra sirva en primer lugar como una clave que hace más accesible al lector el mensaje escondido.

Volvamos a la cifra. Ya que la reunión de los números de CALYSTO y MELYBEA da por resultado un símbolo numérico muy conocido, vamos a proceder de la misma manera con todos los personajes de la primitiva *Comedia,* del *Tratado de Centurio* e incluso del *Acto de Traso.* Nótese en seguida que las interpolaciones posteriores no influyeron en el orden en que los personajes aparecen en escena.

Acto I	1	CALYSTO	42	
	2	MELYBEA	58	100
	3	SEMPRONIO	47	147
	4	CELESTINA	68	215
	5	ELICIA	48	263
	6	CRITO	21	284
	7	PÁRMENO	47	331
Acto IV	8	LUCRECIA	55	386
	9	ALISA	43	429
Acto VII	10	AREÚSA	50	479
Acto XII	11	PLEBERIO	53	532
Acto XIII	12	TRISTÁN	34	566
	13	SOSIA	31	597

Trat. de Centurio	14	CENTURIO	43	640
Acto de Traso	15	TRASO	29	669
	16	TERENCIA	60	729
	17	TIBURCIA	39	768

Siete de los trece personajes de la primitiva *Comedia* aparecen ya en el primer acto. Sus gematrías suman 331, que es uno de los factores primos del número de los 14.233 = 43 × 331 versos de la *Divina Comedia* de Dante. Recordemos que esta obra se compone de cien cantos. El otro factor de 14.233 consta como el número de ALISA y de CENTURIO; este nombre también alude al número ciento. Dante y Rojas comenzaron sus "comedias" al comenzar un nuevo siglo. Me parece muy probable que Rojas quisiera recordar la *Divina Comedia* para dar al lector otra clave de la interpretación esotérica de su obra. No faltan otros indicios. Creo que se alude al nombre de Dante en dos pasajes en los que se oponen entre sí los vocablos "dante" y "recibiente": al final del primer acto, en boca de Pármeno ("E no me lo agradescas, pues el loor e las gracias de la ación, más al dante, que no al recibiente se deuen dar") y al comienzo del acto segundo, en boca de Sempronio ("Quanto es mejor el acto que la possesión, tanto es más noble el dante qu'el recibiente"). Creo también que Cervantes, que conocía la cifra de Rojas ("toda su razón de esta- / cifró en una retira-") alude a la relación entre las dos "comedias" al pronunciar su famoso juicio sobre *La Celestina* ("libro, en mi opinión, divi- / si encubriera más lo huma-").

De CRITO se puede decir que ni siquiera aparece en escena. Nos lo imaginamos en segundo término, entre bastidores. No habla más que una sola vez, pero las cuatro palabras que dice recuerdan el Sermón de la Montaña ("Plázeme. No te congoxes.") Y el número de su nombre, 21, que es el número triangular a base de 6, hace que el total de los seis primeros personajes llegue a 284, el valor de la muy conocida isopsefía griega THEOS = = AGATHOS = HAGIOS.

El número 284 aparece de otras dos maneras más. En primer lugar, es la suma de los cinco números más grandes de los personajes (sin tomar en cuenta los del *Acto de Traso)*, como veremos más adelante.

Para señalar la otra manera, es necesario explicar el procedimiento aritmosófico de la agregación de las partes alícuotas. El mismo número 284 es un buen ejemplo, ya que forma con 220 una pareja de *números amigos:* 284 equivale a $2 \times 2 \times 71$; luego es divisible por 1, 2, 4, 71 y 142, y estas *partes alícuotas* suman 220. Este número a su vez se compone de los factores $2 \times 2 \times 5 \times 11$, y las partes 1, 2, 4, 5, 10, 20, 11, 22, 44, 55 y 110 llegan a 284. Decíase que 284 *gignit,* engendra, 220; 284 es un número *deficiente* porque engendra otro número menos grande que él mismo; 220 es un número *abundante.* Los números *perfectos,* como 6, 28, 496 y 8128, son iguales a la suma de sus partes. Los números perfectos son todos *triangulares:* 6 es la suma de $1 + 2 + 3$ y puede representarse como un triángulo de puntos ∴. Así como 6 es el triángulo a base de 3, las bases de los otros números perfectos que acabo de citar son 7, 31 y 127. Como se ve, las bases de los números perfectos son números primos a los que falta uno para llegar a una potencia de 2.

Ahora bien, el valor de toda la frase acróstica —que constituye la clave de la cifra— es de 662, el doble de 331, que es, como acabamos de ver, la suma de los números de los siete primeros personajes. Pero si substraemos los números de CALYSTO y MELYBEA, nos encontramos con $562 = 2 \times 281$, que engendra 284.

La añadidura de CENTURIO hace que el total de catorce nombres valga 640. Este número equivale a 5×128, y 128 es el valor total de los tres personajes introducidos en el *Acto de Traso.* Parece que el que hizo en 1526 esta segunda interpolación, conocía la cifra. Es significativo que los tres nombres comiencen por T. El acto de Traso se insertó como el acto número 19. La T es la letra número 19 del alfabeto griego y del romano; la letra y el número eran símbolos de la Cruz de Cristo.

Para el cómputo de la fecha de la Pascua se contaba con períodos de diecinueve años, porque después de recorrido tal ciclo lunar las fases de la luna vuelven a caer en el mismo día del año solar; 19 años solares equivalen a 235 ($= 5 \times 47$) meses sinódicos. También tenía utilidad para el cómputo el ciclo solar de 28 años, porque después de tal espacio de tiempo el año solar vuelve a comenzar en el mismo día de la semana que antes. La combinación de estos dos ciclos da por resultado el "paschae maximus

cyclus" de 19 × 28 = 532 años [1]). Este número estaba asociado, por lo tanto, con la muerte y resurrección de Jesucristo. Ahora bien, la suma de los once primeros personajes, el último de los cuales es PLEBERIO, es también 532.

Hemos visto que ALISA y CENTURIO tienen el mismo número. Otra isopsefía es la de SEMPRONIO = 47 = PÁRMENO. Esta isopsefía coincide y contrasta con otra, del mismo valor numérico, en la gematría de Juan de Padilla, el Cartujano [2]: "Dios" = 47 = "Cristo". Digo que contrasta porque Sempronio y Pármeno son dos malos sirvientes que engañan a su amo y llegan a matar a una vieja. Pero si nos fijamos en los dos nombres, pensando en el latín *semper* y en el griego *par-menoo* o *para-menoo,* "seguir acompañando, durar, seguir viviendo", nos damos cuenta de que el significado de los nombres subraya la isopsefía. Y ahora sí divisamos un marcado contraste, muy irónico, entre los nombres que llevan los dos sirvientes y "su fin qual ouieron".

El mismo contraste irónico se puede notar en el nombre de Celestina, tan raro para una alcahueta y "puta vieja", que hubo quien quiso derivarlo de *scelus* y *scelestus.* Pero viene de *celeste.* Su compañera más fiel, Elicia, lleva un nombre que recuerda un epíteto de Júpiter, *Elicius,* que denota que éste se deja provocar (lat. *elicio)* por ciertas ceremonias a enviar el rayo y la lluvia. El número de ELICIA es el de las 48 constelaciones del "octavo cielo".

La exégesis del nombre de Areúsa es más difícil. ¿Hay que pensar en el nombre de Ares, Marte, y en el Areópago? ¿En el mito de Aretusa y Alfeo? ¿En el griego *arete,* virtud? ¿En el árabe *arûsa,* novia? [3]. El número de AREÚSA, 50, es el símbolo de la remisión de todos los pecados, pero quizás sea un poco forzado derivar el nombre del griego *eleousa,* "compadecedora".

Crito, el "putañero" que tiene que esconderse en la "camarilla" de las escobas, tiene el nombre que le conviene: *kruptos,* "el escondido". Al escondido no se le ve. A Melibea sí; el nombre

---

[1] Véase W. Haubrichs, *Ordo als Form* (Tübingen, 1969), 63-64 y 237-38.

[2] Véase mi tesis de doctorado *Materia mirable* (Utrecht, 1972).

[3] Cf J. Oliver Asín, *Historia y prehistoria del castellano "alaroza"*, BRAE, XXX, 1950, 389-421, a propósito de LBA, 1392c.

de Melibea viene asociado con la contemplación de la belleza femenina —y con la visión de Dios— desde el primer renglón de la comedia: "En esto *veo,* Meli*bea,* la grandeza de Dios." El nombre de Melibea creo que debe interpretarse como "Elí me vea", "Dios me sea testigo". Poco antes de interpolarse el tratado de Centurio, es decir, poco antes de la muerte de Calisto en la primitiva comedia, dice Melibea al amante: "E por el presente *te ve con Dios,* que *no serás visto,* que haze muy escuro, *ni yo en casa sentida,* que aýn no amanesce."

Y Calisto *se va,* con Dios o sin él, y muere sin confesarse, y *se ve* con Dios, y Dios no le ve. Esto implica el irónico pasaje. No serás visto, Calisto. No serás visto, tú que eres "el más bello". El nombre de CALYSTO, que vale 42, rima con CRISTO, que vale 24. Para sugerir un posible fondo asociativo de estos números, observaremos que 42 es el de las generaciones de Abraham a Jesús que enumera San Mateo; 24, el número de los ancianos sentados alrededor del trono de Dios, es también el valor numérico de "día", de "ley" y de "judío". Si escribimos el nombre de Cristo con Y, vale 23, que es la edad de Calisto.

El nombre de PLEBERIO forma isopsefía con ABRAHAM. Recordemos que el patriarca recibió este nombre junto con la promesa: "Serás padre de muchedumbre de gentes" (Génesis 17, 4; Romanos 4, 17).

La Celestina fue escrita "en los años más críticos de la historia de los judíos de España" [4]. La Inquisición perseguía a los que practicaban secretamente la religión israelita. Todo converso estaba expuesto a que le denunciara cualquier vecino. El sambenito y la hoguera esperaban a quien no acertaba a probar que vivía como cristiano. Sus bienes quedarían confiscados, sus parientes, perseguidos también. En tal ambiente nació la sátira encubierta, la alegoría numérica de *La Celestina.* Hay que tenerlo presente al interpretar la obra.

La criptografía de Fernando de Rojas contiene la crítica exasperada que un cristiano nuevo o un judaizante dirige contra la decadencia moral de la Iglesia. Celestina y su casa personifican

---

[4] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras españolas* (Buenos Aires, 1966), 27.

a esta Iglesia, codiciosa de riqueza y poder, hábil manipuladora de las pasiones de los individuos y de los rencores de los grupos sociales. La casa de Pleberio representa a los judíos y cristianos nuevos españoles, hábiles administradores y ricos comerciantes, objeto del rencor de los cristianos viejos. En Calisto divisamos a la nobleza que perdió su razón de existencia al terminarse la guerra contra los moros. De Melibea se dice, en el *Argumento* general, que está "sublimada en próspero estado". Calisto, en cambio, es "de estado mediano". Calisto se compra por cien monedas lo que para él vale más que la vida eterna: la riqueza de Melibea. Celestina está atada con una cadena de oro; por dinero se presta gustosa al engaño. Mueve con habilidad las piezas del ajedrez humano, y el mismo diablo la ayuda. En ella no ha quedado nada bueno; en las dos rameras, sí. Elicia es amiga de Crito. Pero en la casa de Celestina, en cuanto entre el Inquisidor Sempronio, no hay lugar para Crito, ni para nada bueno ni santo. Todo esto se esconde en el rincón más oscuro de la casa. La escena de Crito está llena de claves; la más estridente, tal vez, es una pregunta de Sempronio: "Pues ¿quién está arriba"? —y la respuesta de Celestina: "¿Quiéreslo saber?".

Areúsa no vive en casa de Celestina. ¿Representa a los moriscos? ¿O es, más bien, lo que de bueno ha quedado, no dentro, sino fuera de la Iglesia? Su número simboliza la remisión de los pecados. Se queja de un dolor de madre; ¿es la Santa Madre Iglesia la que le duele?

Ya he dicho que la interpretación de la alegoría numérica será difícil. Serán necesarios unos estudios mucho más extensos que éste, que sirve en primer lugar para restablecer un punto de vista olvidado. Daré unos ejemplos de pasajes clave.

Calisto describe la belleza de Melibea cuando le interrumpe Sempronio con la exclamación: "¡En sus treze está este necio!". Sempronio escuchó atento: Calisto, que anunció que iba a hacer una descripción "por partes", acaba de enumerar trece pruebas de la belleza de Melibea. El último detalle es el de "la color mezclada, qual ella la escogió para sí" como la diosa que es. Por eso conviene mucho el número trece; el Salmo que lleva tal número

de orden comienza: "Dijo el necio en su corazón: No hay Dios" [5]. Calisto añade en seguida otras cuatro "partes", y el total llega a 17, que es el valor de una isopsefía hebrea *(jahweh = tov)* que subraya, así como la griega que hemos señalado, que Dios es bueno. Y la descripción de Melibea en 13 + 4 "partes" es como una prefiguración de los 13 + 4 personajes de la primitiva *Comedia* y las interpolaciones posteriores.

Otro caso parecido: Calisto interrumpe a Pármeno que cataloga los utensilios y materiales de los que se sirve Celestina para ejercer sus seis oficios. Las palabras "¡Así pudiera ciento!" marcan el punto donde las enumeraciones llegan a un total de cien elementos. Pármeno añade otros veintitrés para llegar a 123.

La última copla acróstica de la edición de 1501 fue reemplazada en 1502 por otra muy distinta; y aquella copla reaparece, muy retocada, al final de la obra, como primera de tres que llevan el epígrafe "Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó". Reproduzco la copla con su refundición y el reemplazo acróstico:

Oluidemos los vicios
que assí nos prendieron:
no confiemos en vana esperança,
temamos aquel que espinas y lança,
açotes y clauos su sangre vertieron:
la su santa faz herida escupieron;
vinagre con hiel fue su potación;
a cada costado consintió vn ladrón:
nos lleue le ruego
con los quel creyeron.

Pues aquí vemos quán mal fenescieron/
aquestos amantes, huygamos su dança;
amemos a aquel que espinas y lança,
açotes y clauos su sangre vertieron;
los falsos judíos su haz escupieron,
vinagre con hiel fue su potación;
porque nos lleue con el buen ladrón,
de dos que a sus santos
lados pusieron.

O damas, matronas, mancebos, casados,
notad bien la vida que aquéstos hizieron,
tened por espejo su fin qual ouieron:
a otros que amores dad vuestros cuidados,
limpiad ya los ojos, los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto biuir,
a todo correr deuéys de huyr,
no os lance Cupido sus tiros dorados.

---

[5] El Salmo 52 (= 4 × 13), que repite el contenido del número 13, y el cap. 13 del Libro de la Sabiduría de Salomón comienzan de manera análoga. "Necio" es el penúltimo de los catorce defectos de Don Furón, LBA, 1620d.

Es de suponer que los versos tachados le parecieron al autor demasiado claros, y por tanto, peligrosos. El último verso supone que "nosotros" no somos de "los quel creyeron". Nótese que puede entenderse "los ladrones que le creyeron". En la comedia es Calisto quien "a cada costado consintió un ladrón". Los "vicios" y la "vana esperanza" de los primeros versos podrían referirse con ironía, como citando —a la religión israelita. Por otra parte, en la copla siete se habla de "vicios de amor". Parece que la vana esperanza es la de reconciliar a los grupos sociales. Hay que *temer* a Jesucristo y a "los quel creyeron", porque éstos hacen pasar a sus compatriotas por todos los sufrimientos que padeció aquel otro judío perseguido.

Todo esto desapareció en la refundición. Los ladrones desempeñan sus papeles ortodoxos. Ya no se aconseja el olvidar vicios, sino el huir la danza de los amantes. Jesucristo es de amar, no de temer. Y la ironía ha pasado al verso quinto: "los falsos judíos".

En la nueva copla acróstica viene glosada la idea de huir la danza, olvidar los amores, precaverse contra los "tiros dorados" de Cupido, a quien en la copla cuarta se llama "Cupido altivo", en un verso que tampoco figuraba en la edición de 1501.

La Iglesia violaba el mandamiento de amar a Dios y al prójimo. Los tiros dorados de un Cupido altivo servían para acumular poder y riqueza. "¡O amor, amor! (...) ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? (...). Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones. Iniqua es la ley que a todos ygual no es."

Contra una Iglesia que esconde entre las escobas lo que es más santo y bueno, contra una barca de San Pedro tan desviada del rumbo, ¿qué puede uno hacer? Querría uno tener la fuerza de un ave Rocho, "que lleva sobre su pico fasta las nuues, no solo vn hombre o diez, pero *un nauío* cargado de todas sus xarcias e gente. E como los míseros navegantes estén assí suspensos en el ayre, con el meneo de su buelo caen e reciben crueles muertes" (Prólogo).

Pero no puede ser. Hay que contentarse con el papel de "un pequeño pece llamado Echeneis", cuya propiedad "para diuersos géneros de lides" es tal, que "si llega a *vna nao* o carraca, la de-

tiene, que no se puede menear, avnque vaya muy rezio por las aguas ..."

Rojas no pudo ser un Rochus. Pero ¡cuántos Echeneis habrá habido en sus días! "¡O natural contienda, digna de admiración: poder más vn pequeño pece que vn gran nauío con toda fuerça de los vientos!".

SEGÚN SIENTE CELESTI- ...

Hemos seguido el orden en que los personajes aparecen en escena. Vamos a disponer ahora a los trece personajes de la primitiva comedia por orden de su valor numérico. Ya hemos dicho que los cinco números más grandes suman 284, el valor de la isopsefía griega THEOS = AGATHOS = HAGIOS. Los tres siguientes suman 142, la mitad de 284. Los cuatro que vienen luego, 150, el número de los Salmos. La regla de la agregación de las partes alícuotas, que hemos aplicado al número 284, ofrece aquí unos resultados sorprendentes.

CELESTINA	68	284
MELYBEA	58	
LUCRECIA	55	
PLEBERIO	53	
AREÚSA	50	
ELICIA	48	142
SEMPRONIO	47	
PÁRMENO	47	
ALISA	43	150
CALYSTO	42	
TRISTÁN	34	
SOSIA	31	
CRITO		21

$284 = 2 \times 2 \times 71$	gignit 220
$142 = 2 \times 71$	gignit 74
$150 = 2 \times 3 \times 5 \times 5$	gignit 222
$21 = 3 \times 7$	gignit 11
	527

$284 + 142 = 426 = 2 \times 3 \times 71$	gignit 438
$150 + 21 = 171 = 3 \times 3 \times 19$	gignit 89
	527

En dos maneras diferentes damos con el número $527 = 17 \times 31$ (que a su vez engendra $49 = 7 \times 7$, y éste, 8).

Los números de los cuatro personajes introducidos en las dos interpolaciones suman $43 + 128 = 171$, así como los cinco últimos de los trece de la primitiva comedia, que también van enca-

bezados por 43. Y el nuevo total de diecisiete personajes ofrece otra curiosidad aritmética:

$$284 + 142 = 426 = 2 \times 3 \times 71 \qquad \text{gignit } 438$$
$$171 + 171 = 342 = 2 \times 3 \times 3 \times 19 \text{ gignit } 438$$

Los números de CELESTINA y CRITO se destacan porque son el más grande y el más pequeño de los trece de la primitiva comedia. Difieren en 47, que es el número de Sempronio y Pármeno. La diferencia de 47 que media entre CELESTINA y CRITO va dividida en 18 y 29, es decir, según la proporción divina, por 50, el número de AREÚSA. Los dos números más pequeños difieren en diez, así como los dos más grandes. El número de CELESTINA, 68 (= 2 × 2 × 17) engendra 58, el número de MELYBEA, y puede decirse, por lo tanto, que "pierde" diez [6]. El número de CRITO, 21, engendra 11: también pierde diez.

Los números de CELESTINA y CRITO suman 68 + 21 = 89; los de MELYBEA y SOSIA, 58 + 31 = 89 también. LUCRECIA (55) y TRISTÁN (34) dividen el mismo total de 89 según la proporción divina. CALYSTO (42) suma con SEMPRONIO o PÁRMENO (47) 89. Entre los personajes del *Acto de Traso* figuran TRASO (29) y TERENCIA (60), que juntos llegan a 89. Además, TIBURCIA (39) totaliza 89 con AREÚSA (50).

Acabamos de encontrar el número 89 como la suma de las partes alícuotas de 171. Observemos aquí que los nombres de los trece personajes de la *Comedia* tienen, juntos, 89 letras; volveremos sobre el asunto.

Las parejas de nombres que valen 89 en la primitiva comedia se relacionan de una manera curiosa, que se descubre al descomponer los nombres en vocales y consonantes. También hay otras relaciones más sencillas, entre dos nombres no pareados, y vamos a enumerar éstas primero.

---

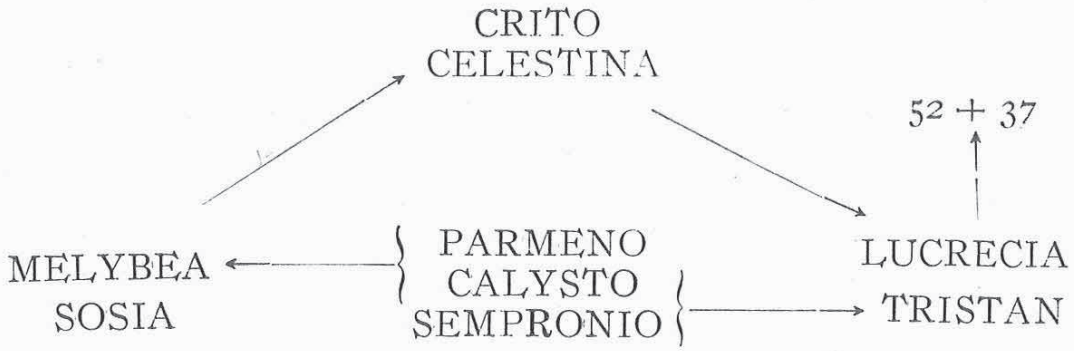
[6] El décuplo de 58, en cambio, "gana" 100. Facilita el cálculo de la suma S de las partes alícuotas de un número compuesto N la fórmula $S\,N = S\,n.P = s.P + (n + s)$, en la cual N se escribe como el producto de cualquier número n y un primo P que no sea factor de n, y s es la suma de las partes de n (que puede ser compuesto o primo, en cuyo caso s = 1). Ejemplos: $S\,4P = 3P + 7$ (284 engendra 220; 68 engendra 58); $S\,20P = 22P + 42$ (580 engendra 680).

Las vocales de MELYBEA valen 43 = ALISA = CENTURIO.
Las vocales de LUCRECIA valen 34 = TRISTÁN.
Las vocales de PÁRMENO valen 34 = TRISTÁN.
Las vocales de SEMPRONIO valen 31 = SOSIA.
Las consonantes de LUCRECIA valen 21 = CRITO.
Las vocales de TRASO valen 21 = CRITO.

Ahora a las parejas. Comenzamos por CALYSTO, que suma 89 tanto con PÁRMENO como con SEMPRONIO.

Las vocales de SEMPRONIO + CALYSTO valen
31 + 24 = 55 = LUCRECIA.
Las consonantes de SEMPRONIO + CALYSTO valen
16 + 18 = 34 = TRISTÁN.
Las vocales de PÁRMENO + CALYSTO valen
34 + 24 = 58 = MELYBEA.
Las consonantes de PÁRMENO + CALYSTO valen
13 + 18 = 31 = SOSIA.
Las vocales de MELYBEA + SOSIA valen
43 + 25 = 68 = CELESTINA.
Las consonantes de MELYBEA + SOSIA valen
15 + 6 = 21 = CRITO.
Las vocales de CELESTINA + CRITO valen
44 + 11 = 55 = LUCRECIA.
Las consonantes de CELESTINA + CRITO valen
24 + 10 = 34 = TRISTÁN.
Las vocales de LUCRECIA + TRISTÁN valen
34 + 18 = 52.
Las consonantes de LUCRECIA + TRISTÁN valen
21 + 16 = 37.

Estas relaciones entre parejas de nombres pueden representarse gráficamente.



Las nuevas parejas que se deben a la interpolación del *Acto de Traso* no participan en este sistema de relaciones:

Voc.	TERENCIA + TRASO	= 44 + 21 = 65
Cons.	TERENCIA + TRASO	= 16 + 8 = 24
Voc.	AREÚSA + TIBURCIA	= 44 + 25 = 69
Cons.	AREÚSA + TIBURCIA	= 6 + 14 = 20

pero podemos notar que las vocales de TERENCIA, que son las mismas de CELESTINA, valen tanto cuanto las de AREÚSA, lo cual se debe a que EI = AU = 17. Las vocales de TIBURCIA equivalen a las de SOSIA, y esto se debe a que IU = O = 7.

En lugar de combinar, paralelísticamente, las vocales de dos personajes y las consonantes de los mismos, podemos combinar las vocales de uno con las consonantes de otro:

Voc. LUCRECIA + cons. TRISTÁN = 50 = AREÚSA.
Cons. LUCRECIA + voc. TRISTÁN = 39 = TIBURCIA.
Voc. AREÚSA + cons. TIBURCIA = 58 = MELYBEA.
Cons. AREÚSA + voc. TIBURCIA = 31 = SOSIA.
Voc. MELYBEA + cons. SOSIA = 49.
Cons. MELYBEA + voc. SOSIA = 40.
Voc. SEMPRONIO + cons. CALYSTO = 49.
Cons. SEMPRONIO + voc. CALYSTO = 40.
Voc. PÁRMENO + cons. CALYSTO = 52.
Cons. PÁRMENO + voc. CALYSTO = 37.
Voc. TERENCIA + cons. TRASO = 52.
Cons. TERENCIA + voc. TRASO = 37.
Voc. CELESTINA + cons. CRITO = 54.
Cons. CELESTINA + voc. CRITO = 35.

Así surgen otras dos relaciones entre una pareja y otra; por otra parte, el total de 89 se descompone dos veces en 40 + 49 y otras dos en 52 + 37; esta última división ya apareció antes. Podemos preguntarnos si hay que aplicar la regla de la agregación

de las partes a las parejas de números que se dan más de una vez [7]:

52 = 2 × 2 × 13	gignit	46	47 = SEMPRONIO = PÁRMENO
37 = núm. primo	"	1	
49 = 7 × 7	"	8	58 = MELYBEA
40 = 2 × 2 × 2 × 5	"	50	

LIBRO, EN MI OPINIÓN, DIVI- ...

La alegoría aritmosófica de *La Celestina* es muy complicada. A continuación enumero algunos aspectos que seguramente no carecen de su sentido simbólico, por difícil que sea determinar este signifiado.

Proporción divina.—Hemos notado ya que el número de AREÚSA (50) divide la diferencia de 47 que media entre CELESTINA (68) y CRITO (21) según la proporción divina, en 18 + 29 Tal división se ve también dentro del nombre de PÁRMENO, puesto que PAR = 18 y MENO = 29. Estos números pertenecen a la serie de secciones áureas 1-3-4-7-11-18-29-47-76-123, etc. [8]. Recordemos que 29 es el número de TRASO.

Se ha notado también la proporción divina entre los nombres de TRISTÁN (34) y LUCRECIA (55). Aquí se trata de otra serie (la "serie de Fibonacci"): 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89-144, etc., en la cual divisamos también la gematría de CRITO = 21.

El nombre de LUCRECIA se divide en vocales (34) y consonantes (21) según la sección áurea. De las vocales de CRITO (11) a las de TRISTÁN (18) hay la proporción divina también, así como de las consonantes del uno a las del otro (10 : 16 = 5 : 8).

Las vocales de TRASO valen 21, y las de PÁRMENO 34; entre estos números hay la misma proporción divina que entre las gematrías enteras 29 = TRASO y 47 = PÁRMENO. Lo mismo reza, por consiguiente, con las consonantes; las de TRASO valen 8, y las de PÁRMENO 13, de modo que los componentes de estos dos

---

[7] Compárese con los números 47 y 58 el de los 4758 versos del *Paradiso* de Dante.

[8] Para estas y otras series, v. *Materia mirable*, 50.

nombres constituyen cuatro términos consecutivos de la misma serie: 8-13-21-34.

Hay de 42 = CALYSTO a 68 = CELESTINA la misma proporción que de 21 a 34. Finalmente, de 31 = SOSIA a 50 = AREÚSA hay también la proporción divina.

En la primitiva *Comedia* participan en estas relaciones siete de los trece personajes, y en la *Tragicomedia* con el *Acto de Traso* nueve de los diecisiete.

Vivos y muertos.—Los trece personajes de la primitiva comedia se dividen —según la proporción divina— en cinco que mueren y ocho que siguen viviendo. El número de MELYBEA, 58, es como un ideograma de tal división.

Los cinco personajes que mueren valen juntos $262 = 2 \times 131$ (hay una especie de rima numérica con $662 = 2 \times 331$, valor total de la frase acróstica). Los ocho personajes que siguen viviendo valen $335 = 5 \times 67$, cuyas partes alícuotas suman 73, que es cabalmente la diferencia que media entre 335 y 262.

Dividiendo los números 335 y 262 en media y extrema razón, damos con las proporciones

$$100 : 162 :: 162 : 262$$

y

$$128 : 207 :: 207 : 335.$$

Notemos que 100, símbolo de la vida eterna, es la extrema razón del número de los cinco muertos, y que 128 ($= 2^7$), extrema razón del número de los ocho personajes que en la *Comedia* siguen viviendo, es el número de los tres personajes añadidos en el *Acto de Traso.*

Pero volvamos a los trece personajes de la *Comedia* y supongamos que CELESTINA (la celestial) y CRITO (el escondido) no pertenecen a este mundo; fijémonos, pues, en los otros cuatro muertos y siete vivos. También esta división tiene su ideograma, a saber en el número 47, gematría de SEMPRONIO = PÁRMENO.

Los siete vivos valen 314 (número que nos recuerda el factor pi) y los cuatro muertos 194; y la proporción que existe entre estos dos números es de 1,61855670..., que equivale hasta el tercer decimal inclusive al factor áureo 1,61803399. Los números 194

y 314 pertenecen a una serie que comienza por 2 y 8: 2-8-10-18--28-46-74-120-194-314-508, etc. El total de los siete vivos y cuatro muertos es de 508, número cuya grafía recuerda el de MELYBEA = 58.

Aplicando a 194 (= 2 × 97) y 314 (= 2 × 157) la regla de la agregación de las partes comprobamos que 194 engendra 100, el símbolo de la vida eterna. Entre 100 y la suma de las partes de 314, que es 160, existe casi la proporción divina. Los números 100 y 160 a su vez engendran 117 y 218, que juntos llegan a 335. la suma de ocho vivos.

Hombres y mujeres.—Contando también a CRITO y CELESTINA, hay entre los trece personajes de la primitiva comedia seis mujeres y siete hombres. Éstos valen 275 = 5 × 5 × 11 (que engendra 97); las mujeres suman 322 = 2 × 7 × 23, que engendra 254, que es la mitad de 508) [9].

Apartemos también aquí a CRITO y CELESTINA; tendremos seis hombres que valen 254 y cinco mujeres que valen otro tanto. El número equivale a 2 × 127 y engendra 130.

Dos divisiones del subtotal 508.—El número 508 queda dividido de dos maneras. Los 7 + 4 vivos y muertos lo dividen según la proporción divina en 314 + 194, y los 6 + 5 hombres y mujeres lo reparten en dos mitades de 254. Lo que reúne las dos divisiones, es la regla de la agregación de las partes:

314	gignit	160	254	gignit	130
194	"	100	254	"	130
		260			260

El que interpoló el *Acto de Traso* sabía esto muy bien, e hizo que el valor total de los nombres de los diecisiete personajes fuese 768 = 508 + 260. No cabe duda de que también sabía que 768 (= 2^8 × 3) engendra 1.276 = 768 + 508.

---

[9] La media y extrema razón de 322 son 199 y 123. Juan de Padilla, el Cartujano, parece que asocia el número 275 con el período de 11 × 25 días que media entre el 25 de marzo (Anunciación) y el 25 de diciembre (Navidad); *Materia mirable,* 188.

Observemos que la media razón y la mitad de 508 difieren en 314 — 254 = 60, que es la gematría de TERENCIA.

Iniciales.—Las letras iniciales de los trece personajes de la *Comedia* valen 77, y las de los diecisiete personajes de la *Tragicomedia* con el *Acto de Traso,* 88, que es el número de los versos de las once octavas acrósticas y el cuádruplo de 22, el número de las letras del alfabeto hebreo; recordemos que la edición de Toledo de 1526, en la cual se insertó el *Acto de Traso,* tiene 22 actos.

Vocales y consonantes.—Los nombres de los trece personajes de la *Comedia* tienen, juntos, 89 letras. Los cuatro personajes de las interpolaciones tienen 29 letras (número que equivale a la gematría de TRASO), de modo que los diecisiete personajes llegan a 118 letras, cuyo número puede recordar el salmo abecedario 118 (que tiene 176 versículos, ocho por cada una de las veintidós letras del alfabeto hebreo).

Constan en los nombres las seis vocales, pero de las doce consonantes que participan en la cifra faltan aquí tres, la D, la F y la H, de modo que todos los nombres se componen de 15 letras no más.

Dividiendo en vocales y consonantes los nombres que se agrupan en las parejas de personajes de la *Comedia* que valen 89, damos con el cuadro que va a continuación:

CELESTINA + CRITO	Voc. 55		Cons. 34	
MELYBEA + SOSIA	68		21	
LUCRECIA + TRISTÁN	52		37	
SEMPRONIO + CALYSTO	55		34	
PÁRMENO	34		13	
	264	+	139	= 403

He aquí un cuadro de los otros cuatro personajes de la *Comedia:*

PLEBERIO	Voc. 37		Cons. 16	
ALISA	32		11	
AREÚSA	44		6	
ELICIA	35		13	
	148	+	46	= 194

Las vocales de PLEBERIO + ALISA valen 69 y las consonantes 27. Las vocales de ELICIA valen 35 y las consonantes 13. Ahora bien, 69 engendra 27, que a su vez engendra 13; y 35 también engendra 13.

Completemos el cuadro con los cuatro personajes de las interpolaciones:

CENTURIO	Voc. 27		Cons. 16
TRASO	21		8
TERENCIA	44		16
TIBURCIA	25		14
	117	+	54 = 171

El primer grupo de cuatro personajes vale 194, número que engendra 100, que es el valor de las consonantes de los dos grupos de cuatro personajes (46 + 54); 100 a su vez engendra 117, que es el valor de las vocales del segundo grupo de cuatro personajes. El valor total de las vocales de los diecisiete nombres es de 529, que es el cuadrado de 23, y éste es el número de las letras del alfabeto romano.

El número 194 lo habíamos encontrado también como la extrema razón de 508 y suma de cuatro muertos. A éstos también los dividiremos en vocales y consonantes:

MELYBEA	Voc. 43	Cons. 15
CALYSTO	24	18
SEMPRONIO	31	16
PÁRMENO	34	13
	132	62

Los números 132 y 62 engendran, respectivamente, 204 y 34, que suman 238, que a su vez engendra 194.

Dos divisiones en 403 + 365.—Los nueve personajes que en la *Comedia* participan en la figura de las parejas valen juntos 403. Los otros ocho personajes valen, por lo tanto, 768 — 403 = 365, el número de los días del año. La división de 768 en 403 + 365 se es-

tablece también de otra manera. Los nombres de los diecisiete personajes tienen de cinco a nueve letras. Los diez nombres que tienen cinco, seis o siete letras valen 403; los otros siete nombres, los de ocho y nueve letras, 365.

Cinco letras: CRITO + ALISA + SOSIA + TRASO	124
Seis letras: ELICIA + AREÚSA	98
Seis letras: CALYSTO + MELYBEA + PÁRMENO + TRISTÁN	181
	403
Ocho letras: LUCRECIA + PLEBERIO + CENTURIO + TERENCIA + TIBURCIA	250
Nueve letras: SEMPRONIO + CELESTINA	115
	365

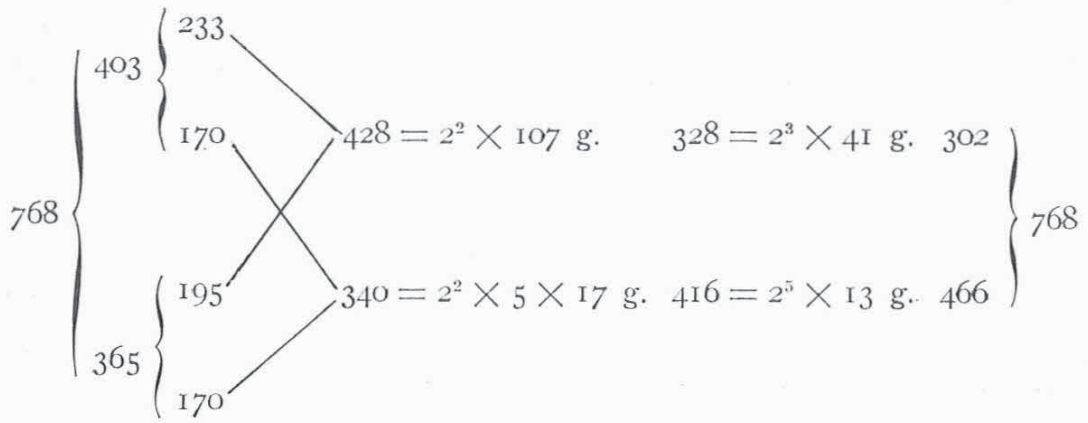
A esta división del valor gemátrico total corresponde otra de las 118 letras en un grupo de 60 y otro de 58. Notemos que una división análoga de los trece personajes de la *Comedia* daría 89 = 55 + 34. De esta manera se aludió, al parecer, primero a LUCRECIA y TRISTÁN y luego a TERENCIA y MELYBEA.

Comparando las dos divisiones del valor gemátrico total 768 en 403 + 365, se nota en seguida que hay seis personajes (CRITO, SOSIA, CALYSTO, MELYBEA, PÁRMENO y TRISTÁN) que se encuentran las dos veces en la agrupación de 403; y cuatro personajes (PLEBERIO, CENTURIO, TERENCIA y TIBURCIA) que se encuentran las dos veces en la parte que vale 365. Este grupo de cuatro personajes vale 195, y aquél de seis, 233.

Los otros siete personajes se dividen en dos grupos que ambos valen 170, y que se encuentran en la parte de 403 en una división, y en la de 365 en la otra.

AREÚSA	50		
ELICIA	48	SEMPRONIO	47
ALISA	43	CELESTINA	68
TRASO	29	LUCRECIA	55
	170		170

Puede decirse que las dos divisiones dan por resultado una cuadripartición de 768 en 233 + 170 + 195 + 170. De nuevo es interesante calcular las sumas de las partes alícuotas, esta vez en dos etapas.



Partiendo de 768 hemos vuelto al mismo número. Nótese que 428 "pierde 100". La suma de 328 + 416 = 744 (= 24 × 31) engendra 1.176, que es ciento menos que 1.276, la suma de las partes de 768.

Los subtotales 403 (= 13 × 31) y 365 (= 5 × 73) engendran, respectivamente, 45 y 79, que suman 124 (= 4 × 31), que a su vez engendra 100.

Es interesante también combinar 597 (= 3 × 199) con 403 (= 13 × 31), ya que producen 203 y 45, que totalizan 248 (= 8 × 31), que a su vez engendra 232. Ahora bien, 403 es lo que falta a 597 para llegar a 1.000; y 232 es lo que falta a 768 para llegar a 1.000.

A propósito del número 1.000 conviene observar que 331 (suma de los siete personajes que aparecen en escena en el Acto I) es factor de 1.324, que es uno de los números que engendran 1.000.

Alusiones a la "edad de Cristo".—El valor total de los nueve personajes "apareables", que es de 403 = 13 × 31, engendra 45 = 3 × 3 × 5, que a su vez engendra 33. Las vocales de estos nueve personajes llegan a 264 = 8 × 33, y las de los cuatro muertos, a 132 = 4 × 33. Ya que éstos pertenecen todos a parejas del valor 89, es posible dividir los personajes apareables en

dos grupos de tal manera, que en cada uno de éstos las vocales valen 132, y así se podrá averiguar en qué difieren las dos agrupaciones de vocales.

Gematría vocales		A	E	I	O	U	Y
MELYBEA	43	1	2				1
CALYSTO	24	1			1		1
SEMPRONIO	31		1	1	2		
PÁRMENO	34	1	1		1		
	132	3	4	1	4	0	2
CELESTINA	44	1	2	1			
CRITO	11			1	1		
SOSIA	25	1		1	1		
LUCRECIA	34	1	1	1		1	
TRISTÁN	18	1		1			
	132	4	3	5	2	1	0

El segundo grupo sobrepasa el primero en una A, cuatro I y una U; y el primer grupo sobrepasa el segundo en una E, dos O y dos Y; y cada una de estas dos diferencias vale cabalmente 33. El cuerpo común de las vocales que constan en los dos grupos vale $99 = 3 \times 33$. En lugar de esta división pudiera haber habido otras muchas, ya que el valor del cuerpo común podría correr, teóricamente, de cero a 132. El cuerpo común se compone de tres A y otras tres E, que juntas valen 81, y de una I y dos O, que juntas valen 18. Nos las habemos con un deliberado propósito del autor —o de los autores—; no faltan otros indicios que nos convencen de ello. Las partes de 33 suman 15, que es el número triangular a base de cinco y un símbolo de la contemplación. El grupo de cinco personajes tiene 15 vocales, divididos en $1 + 2 + 3 + 4 + 5$ para destacar el número como el triángulo de cinco. Recordemos aquí que para todos los nombres no se utilizan más —ni menos— que 15 letras. El otro grupo de personajes tiene catorce vocales, divisibles en $7 + 7$. Los dos grupos juntos tienen 29 vocales, y es de suponer que este número se opone al

número 33; igualmente sucede, probablemente, con el valor de las consonantes de SEMPRONIO + PÁRMENO (29) respecto al de las consonantes de CALYSTO + MELYBEA (33). Juan de Padilla, el Cartujano, señala con gran énfasis que Cristo tenía veintinueve años cuando fue al bautismo de San Juan.

El grupo de los cuatro muertos (I) tiene 14 vocales y 16 consonantes, total 30 letras. El grupo de los otros cinco personajes apareables (II) tiene 15 vocales y 18 consonantes, total 33 letras. Los dos grupos juntos: 29 vocales y 34 consonantes, total 63 letras. Las 16 consonantes del grupo I valen 62, y las 18 del II, 77, quince más. El cuerpo común de las consonantes que constan en los dos grupos vale 47 y se compone de una C, dos L y dos N, que valen 33, y de dos R, dos S y una T, que valen 14. El grupo I sobrepasa tal cuerpo común en 15, y el II en $30 = 2 \times 15$. Notemos también que en el nombre de CALYSTO las consonantes vienen en orden alfabético, y en el de MELYBEA, en cambio, en orden antialfabético.

Entre tantos múltiplos de 33 como hemos visto, no será por acaso que las vocales de CALYSTO y MELYBEA juntas lleguen a 33. Fijémonos en estos dos nombres:

CALYSTO=42								MELYBEA=58						
A	Y	O		C	L	S	T	E	Y	E	A	M	L	B
14	3	7		5	8	3	2	13	3	13	14	3	8	4
24			24-18=6	18				43			43-15=28	15		

El nombre de CALYSTO tiene tres vocales y cuatro consonantes; el de MELYBEA, cuatro vocales y tres consonantes. La diferencia que media entre la gematría de vocales y consonantes es de 6 en un nombre y de 28 en el otro, dos números perfectos.

Las dos primeras consonantes en el nombre de CALYSTO valen 5 y 8. ¿Sirven para recordar el número de MELYBEA? Es muy posible, puesto que siguen otras dos que valen 3 y 2, y las partes alícuotas de 58 suman 32.

¿Juega un papel especial la Y? Sin ella, los dos nombres valen 39 (3×13) y 55 (5×11), que ambos engendran 17. Ésta es también la gematría de las dos vocales AY que estos nom-

bres tienen en común. Lo que sobra vale 7 en un nombre y 26 en el otro; total, 33.

Una sola consonante se da en ambos nombres, la L, que vale 8. Las otras consonantes valen 10 en un nombre y 7 en el otro, total 17.

De esta manera, las catorce letras de los nombres de CALYSTO y MELYBEA quedan divididas con igualdad:

L	AY		CSTMB	OEE
8	17		17	33
25		$2 \times 25 = 50$	50	

Lo que CALYSTO y MELYBEA tienen en común, vale $2 \times 25 = 50$; y en lo que difieren uno de otra, vale 50 también. Además, en cada una de estas partes el valor gemátrico se divide según la misma proporción: una tercera parte le toca a las consonantes, y dos terceras partes a las vocales. La proporción 67 : 33 se repite en 33 : 17 y en 17 : 8. Estos números son los valores aproximativos, en números enteros, de un tercero, un sexto y un duodécimo de 100.

Triángulos y cuadrados.—Conviene presentar otro punto de partida. La primitiva comedia tenía dieciséis actos; los catorce personajes de la *Tragicomedia* valen $640 = 40 \times 16$, y los diecisiete de la versión de 1526 llegan a $768 = 3 \times 16^2$.

No carecerá de significado, por lo tanto, que CALYSTO + SEMPRONIO + PÁRMENO valgan $136 = 8 \times 17$, el triángulo a base de 16.

LUCRECIA y AREÚSA son primas de ELICIA; las tres valen $153 = 9 \times 17$, el triángulo a base de 17 y el número que en el Evangelio de San Juan (21,11) denota la totalidad de la Iglesia.

Los dos tríos suman 289, el cuadrado de 17; y esta raíz es el valor de la gematría hebrea que subraya que Dios es bueno.

MELYBEA y sus padres PLEBERIO y ALISA suman $154 = 7 \times 22$, así como los otros cuatro personajes, CELESTINA, CRITO, TRISTÁN y SOSIA. Estos siete personajes llegan a $308 = 14 \times 22$. Catorce puede recordar el servicio de Dios, y veintidós el alfabeto hebreo y la ley divina. Pero si leemos 308 como $4 \times 7 \times 11$, po-

demos suponer que se trata de otra alusión a la *Divina Comedia,* ya que la obra de Dante tiene 4.711 tercetos. La añadidura del personaje número catorce, CENTURIO, al doble grupo de 308 hace que lleguemos aquí a 351 = 27 × 13, que es otro número triangular, a base de 26. Notemos también que tanto 136 como 154 engendran 134, que a su vez engendra 70.

Si del total de 597 aislamos a CELESTINA, damos con 529 = = 23^2, que ha aparecido también como valor total de las vocales de diecisiete personajes.

... SI ENCUBRIERA MÁS LO HUMA-

Interpretar semejante profusión de detalles aritmosóficos será mucho más difícil que señalarla. Estamos muy lejos de la solución completa. Antes de que ésta se encuentre, se habrá de estudiar mejor el texto de *La Celestina.* Queda por estudiar la composición numérica de la obra, de la cual me constan indicios convincentes. La gematría debe aplicarse a gran número de pasajes que pudieran ser claves para la interpretación de la obra [10]. La historia de las varias versiones de la (tragi)comedia complica el problema, y al mismo tiempo puede ser una clave importante para solucionarlo. Por de pronto me inclino a pensar en un desarrollo que partiendo desde un cauteloso comienzo se movería hacia una sátira más abierta y audaz. La primitiva comedia apareció, en un principio, sin los versos acrósticos; pero la clave de la cifra podría circular en pliegos sueltos o ir de boca en boca. Es muy posible también que al paso que la sátira encubierta se hacía más mordaz en las versiones posteriores, los autores introdujeran en el texto pasajes que deberían protegerlos.

---

[10] Cuento con la valiosa cooperación del Instituto de Investigación Electrónica de la Lengua, de esta Universidad de Utrecht; la computadora calculará el valor gemátrico, según las dos cifras, de un gran número de pasajes de *La Celestina* y de las obras de Juan de Padilla, el Cartujano. Espero que los resultados de semejante investigación me permitan también sacar conclusiones generales acerca del lenguaje de los símbolos numéricos de la época. Es interesante, por ejemplo, que precisamente el vocablo CIFRA valga 28 en los dos sistemas gemátricos.

Me pregunto si Fernando de Rojas podía aludir, con el valor total de los trece nombres de la primitiva comedia (597) al comienzo del cautiverio de Babilonia (597 a. de J. C.). Parece que los judíos eligieron esta fecha para principio de una era [11]. Así Rojas podría aludir a la mayor antigüedad de la religión israelita respecto a la cristiana, y al mismo tiempo comparar la expulsión de los judíos de España con aquella primera deportación que conoce la historia.

Ya nos hemos referido al período de 532 años [12]. En el año 532 Dionisio Exiguo introdujo la era de Jesucristo. Hasta entonces se usaba la de los mártires o de Diocleciano, que comenzaba en 29 de agosto de 284. Una de las eras hebreas [13] contaba desde 142 a. de J. C. Todos estos números figuran en la alegoría numérica de *La Celestina*.

Hemos visto que los nombres de los diecisiete personajes tienen 118 letras, lo cual pudiera aludir al salmo que lleva este número. Los trece personajes de la primitiva comedia tienen 89 letras, lo cual subraya la figura de los personajes apareables. El salmo 89 contrasta la eternidad de Dios ("Porque mil años delante de tus ojos, son como el día de ayer, que pasó, y como una vigilia de la noche") con la fragilidad del hombre ("Los días de nuestra edad son setenta años"). El pasaje de los setenta años inspiró el primer verso de la *Divina Comedia*. Setenta años duró la cautividad de Babilonia, desde la destrucción del templo en 586 hasta la reconstrucción en 516 [14].

Hay en el texto de *La Celestina* una serie de pasajes clave que confirman la hipótesis de las alusiones cronológicas. Me refiero a las metáforas iluministas, que Julio Rodríguez Puértolas acaba

---

11 F. K. Ginzel, *Handbuch der mathematischen und technischen Chronologie* (1906-1914), t. II.

12 La *Enciclopedia Universal Ilustrada,* s. v. Cronología, menciona este ciclo pascual entre los ciclos hebreos.

13 La del sumo sacerdote Simón. Ginzel, o. c, t. II.

14 Podría ser muy interesante saber en qué fuente ha bebido el *Pequeño Larousse Ilustrado,* que afirma que en 508 a. de J. C comenzó otra era hebrea que conmemoraba la construcción del segundo templo. Hay rima numérica con 5.508, que es el adelanto que llevaba a la era cristiana la era mundial bizantina; H. Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung* (1960).

de estudiar en un interesante artículo [15], pero que se explican mejor, creo yo, a la luz de la alegoría numérica. Si a Calisto le gustan la soledad y la oscuridad, es que así se alude irónicamente al Sol de Justicia, es decir a Cristo, de quien dice el Cartujano, adaptando una etimología medieval: "Su cara muy lúcida fue comparada / al Sol porque solo en el mundo relumbra." Es a los secuaces del Sol de Justicia que les reprocha Rojas el que no den "yguales galardones", y que la ley de aquel Sol no es igual para todos. A eso alude desde el comienzo del Acto I, donde Melibea le dice a Calisto: "Pues aún más ygual galardón te daré yo, si perseveras."

Una última mirada a dos o tres detalles. Las cuatro letras que en la cifra de Fernando de Rojas tienen los valores más altos forman el vocablo AELO, que vale 42, igual que CALYSTO. Aelo es una de las arpías, que en la segunda gran obra del cartujano Padilla, *Los doze triumphos de los doze Apóstoles* (VII.iiij.15-16) desciende del aire para levantar del suelo a un ladrón "que nueuamente auía venido del mundo", sube con este penado en sus garras, y lo deja caer desde lo alto —después de haber dado siete vueltas— en la séptima boca del infierno. Aelo es, por tanto, una especie de ave ROCHO. Este nombre vale 23, que es la edad de Calisto. El nombre DIOS vale 20, que es la edad de Melibea. ECHENEIS vale 58 = MELYBEA.

Dios creó el mundo en seis días (uno, más dos, más tres) porque seis es número perfecto. Todo el mundo lo sabía en los días de Fernando de Rojas. Y éste añadió en quince días otros tantos actos a un supuesto auto primitivo porque quince es símbolo de la contemplación [16].

Al suicidarse la hija de Pleberio, éste tiene sesenta años: "Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veynte."

---

[15] Julio Rodríguez Puértolas, "Nueva aproximación a *La Celestina*", Anuario de estudios medievales, VI (1969), 411-432. Observa atinadamente Rodríguez Puértolas que "la tragedia de Calisto y Melibea es la tragedia de la sociedad de la época".

[16] Según ciertas inscripciones, Nabucodonosor dice haber construido su palacio en quince días; esto se debe a que la Luna, diosa de la construcción, llega a la fase llena en quince días En el templo de Salomón, quince peldaños conducían al lugar santísimo, y por eso hay quince salmos graduales. Aplicando esta imagen al Nuevo Testamento decíase que Cris-

Dice también Pleberio, dirigiéndose al Amor (o a Roma, que la gematría es la misma): "Bien pensé que de tus lazos me auía librado, quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera, quando me vi con el fruto que me cortaste el día de oy."

Cuarenta, el número de la cuaresma y el único número del cual Juan de Padilla dice expresamente que Cristo lo aprobó, debía parte de su santidad a la circunstancia de que sus partes alícuotas suman 50, el símbolo de la remisión de los pecados. Es el número de las semanas necesarias para el desarrollo completo de un embrión humano. Es también la gematría de FILÓSOFO (aun si se escribe PHILÓSOPHO), término que Fernando de Rojas, dirigiéndose "a vn su amigo" aplica al supuesto antiguo autor.

El artificio de presentar el primer acto como obra ajena le facilitó a Fernando de Rojas la introducción de pasajes clave destinados a presentar la obra como algo más que una mera historia de amor. Todo servía para que el lector atento se diera cuenta de la verdadera intención del autor (o de los autores que colaboraban): la de criticar encubiertamente, con gracia e ingeniosidad, pero también con gran vehemencia, a una Iglesia que abusaba del poder y prostituía lo más santo de la fe cristiana, el amor a Dios y al prójimo, y toda justicia. "Gran filósofo era."

Las posiciones simétricas que ocupa la Y en el título acróstico

CAL Y STO Y MEL Y BEA

la forma trinaria de la letra y el hecho de darse en la frase cabalmente tres veces [17] sugieren que esta letra sirve de símbolo por sí sola. La Y era la letra filosófica por excelencia, pictograma de la bifurcación del camino de la vida, de la elección entre el vicio y la virtud [18]. Según un tratado atribuido a Pitágoras, la

---

to, el Príncipe de los sacerdotes, subió al cielo por los grados del templo eterno; y para Juan de Padilla, la Cruz tenía quince pies de altura. *(Materia mirable,* 177-178.)

[17] Me pregunto si no es lícito pensar también en la interpretación que el griego dio a una señal del bellaco romano, LBA, 56 y 59.

[18] "Das Y ist das *gramma philosophon* (transcripción mía, H. d. V.) schlechthin (Proklos in Plat. Tim III, 225). Es wird an zahlreichen Stellen

Y es el símbolo de todas las letras [19]. Compárese con tal fondo asociativo de la Y la triple isopsefía LETRA = FILÓSOFO = SÁTIRA = 40.

La forma de la Y la podemos reconocer también en los radios que dividen en tres partes la llamada "rueda de Virgilio" [20]. Juan de Mena calificó de *trágico* ("tragedio"), *satírico* ("sátiro") y *cómico* los tres estilos que el Marqués de Santillana llamaba *sublime, mediocre* e *ínfimo,* y Juan de Garlande *genus grande, medium* (o *temperatum)* y *tenue* (o *submissum).*

Al cambiar el título de la *Comedia de Calisto y Melibea* en *Tragicomedia,* comenta el autor en el *Prólogo:* "El primer auctor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, e llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, e llaméla tragicomedia." Así aludió Fernando de Rojas al género intermedio, la sátira, cuyo oficio es reprender los vicios. Sus lectores se darían cuenta de que no censuraba precisamente vicios de amor, sino más bien los que hicieron que la sociedad española estuviera dividida en dos extremos.

HENK DE VRIES.
Universidad de Utrecht.

---

als Illustration des Gleichnisses von den beiden Wegen der Tugend und des Lasters aufgefasst, das seit Hesiod in griechischer, jüdischer und christlicher Moralistik sehr beliebt gewesen ist. Pythagoras selbst soll diesen Sinn des Y aufgezeigt haben. Brinkmann hat auch "ein Denkmal des Neupythagoreismus" (...) richtig gedeutet, auf welchem ein grosses Y den Mittelpunkt einer bildlichen Darstellung des Kebesschen *Pinax* (tr. H. d. V.) bildet. Noch im Mittelalter sagte man: ad Pythagorae literae bivium pervenire." Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie* (Berlín, 1922), 24. En dos notas a este pasaje, amplia bibliografía.

[19] Dornseiff, o. c., 34. Los tres brazos significan las vocales y las consonantes sonoras y sordas.

[20] Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española* (3ª ed., 1966), 104.

El mundo de La Celestina

Todas las civilizaciones se han ocupado de algún modo de la estructura del universo. La occidental, inspirándose en el mundo helénico, se fijó en el firmamento para dar una explicación [1].

Según el *Timeo* de Platón, el mundo es como un organismo perfecto y armónico. Una perfección parecida pudo encontrar Aristóteles. Al igual que el de Platón, el universo aristotélico es autosuficiente. Éste se encuentra dividido por la esfera lunar en dos regiones distintas: la terrestre, en la que vive el hombre —sujeta al cambio de generación y corrupción—, y la región celeste, que es inmutable. El control de una por la otra era asequible a la observación natural. Hacía calor en la región terrestre cuando el sol se encontraba en la constelación Cáncer. Hacía frío cuando estaba en Capricornio. Si le era factible predecir la configuración del cielo, el hombre podría controlar el futuro. Aristóteles llegó a establecer una unidad fundamental entre el hombre y el universo.

Los patrocinadores de la Escolástica sirvieron de críticos al mundo aristotélico. De todos modos, la estructura cosmológica del universo cristiano era esencialmente aristotélica. Santo Tomás de Aquino, en su *Commentaria in libros Aristotelis De Caelo et Mundo* [2], se sirve de los principios y terminología aristotélica.

---

[1] Thomas S. Kuhn, *The Copernican Revolution* (New York: Random House, 1959), p. 5.

[2] *Opera Omnia* (Roma: S. C. De Propaganda Fide, 1886), III.

El cristiano rechazaba naturalmente la teoría de la existencia eterna del universo aristotélico y la imposibilidad del vacío (horror vacui) que pudiera poner límites al poder infinito de Dios. Pero el universo cristiano era tan armónico como aristotélico.

El renacimiento trajo consigo una alteración en la visión previa del orden universal que era tan importante para la concepción del universo en el pasado. Hasta aquel entonces el *ordo* inalterable era el eje central de la máquina que mantenía al mundo en movimiento. Pero tanto Copérnico como Galileo y Kleper buscaron otros principios reguladores de la naturaleza. Va desapareciendo para ellos la idea de centro en torno al cual giraba el orden maravilloso del mundo aristotélico-cristiano. Se va abriendo la puerta a un mundo caótico en el que el neoplatonismo podrá luego verter su pesimismo filosófico. Esta corriente filosófica andaba en busca de la verdad en la esfera incorruptible del espíritu por oposición a la materia. Se comprende que haya tenido gran fortuna entre los cristianos dado que los creyentes, además del fondo filosófico de Platón nunca olvidado del todo, contaban con la autoridad de San Agustín, quien ya en el siglo cuarto de la era cristiana se había adherido a estas tendencias.

El neoplatonismo prestaba poca atención al mundo de los sentidos. Encontraba problemas con el mundo mutable de la materia y el pesimismo ante este tipo de realidad se le ofrecía como una consecuencia inmediata. Su manera de proceder era opuesta a la del sistema aristotélico-cristiano, para el cual nada llegaba al intelecto humano que no hubiera pasado antes por los sentidos (nihil in intellectu quin prius fuerit in sensu).

Las páginas de *La Celestina* constituyen una expresión artística de estos mundos. Los acontecimientos del drama se encargarán de favorecer a uno dejando al otro burlado. Calixto camina ciegamente por la senda de Aristóteles, mientras la Celestina —protagonista velada de dicho movimiento— le va a dejar palpar el engaño en su propio desbarajuste.

Es bien sabido que el cristianismo de la época se fijaba en el universo aristotélico como vía de ascenso a Dios. Las cinco vías (quinquae viae) por las que se demostraba la existencia de Dios es prueba filosófica de ello. La Celestina nos va a demostrar que si dicha armonía intermedia toma el lugar de Dios, se convierte

en idolatría y muerte. Todavía Unamuno, en el *Del Sentimiento Trágico de la Vida* y en múltiples ensayos, se queja del pretendido método de acercamiento filosófico a la divinidad.

Los criados de Calixto en varias ocasiones y Pleberio como conclusión definitiva dejarán la consolidación de un mundo caótico, hijo natural del renacimiento.

La crítica se ocupó reiteradamente de las tendencias filosóficas de *La Celestina*. Pero al tratar de ser exhaustiva dio el trono a unas a expensas de las otras. Aristóteles ha sido considerado como una fuente de *La Celestina* desde hace mucho tiempo sin que se le dé necesariamente la perspectiva tan peculiar que adquiere en esta obra [3]. Uno de los críticos que mejor ha visto la compleja riqueza de *La Celestina* es José Antonio Maravall en su libro *El mundo social de La Celestina* [4]. Pero, como se puede apreciar por el título, el aspecto filosófico no es objeto directo de su estudio.

Hay autores que han querido hacer de *La Celestina* un producto exclusivo del renacimiento. Américo Castro ve en ella un mundo antagónico entre dos clases sociales, más bien que entre dos filosofías. Encuentra en la obra un espíritu renacentista [5]. También Katalin Kulin considera *La Celestina* como el producto de un período de transición [6]. La misma perspectiva había tomado Stephen Gilman llamando la atención sobre el paisaje que describe Melibea en la escena del suicidio donde se reflejaría una pintura renacentista [7], o considerando la misma caída de Melibea como un símbolo del desmoronamiento de los valores tradicionales [8]. Este autor vio muy acertadamente, a mi modo de enten-

---

[3] F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'* (Madrid, 1924); Leo Spitzer, "Note sur La Celestina", *Revista de Filología Española* 15 (1929), 59-60.

[4] (Madrid, 1964).

[5] "El problema de La Celestina", en *Santa Teresa y otros ensayos* (Santander, 1929).

[6] "La Celestine et la periode de transition", *Acta Literaria Academicae Scientiarum Hungariae* 9 (1967), 63-85.

[7] "Fortune and Space in La Celestina", *Romanische Forschungen* 66 (1955), 342-360.

[8] "The Fall of Fortune: from Allegory to Fiction", *Filología Romanza* 4 (1957), 337-354.

der, que el "sense of a loss of relationship between supernature and the devalued and incessantly bellicose world in which we live" está muy presente en la problemática celestinesca [9]. Afirma, no obstante, que el estilo de *La Celestina* es profundamente salmantino, entendiendo por tal una peculiar actitud ante la vida de la que escribió Ortega y Gasset [10]. Pero Gilman da entonces un vuelco a los propósitos de la obra que creemos en contraste con las intenciones de la misma [11].

La presencia de la filosofía aristotélica en *La Celestina* es tan obvia que en ella se basa Luis Rubio García para defender la ortodoxia de Calixto. Cree, en efecto, poder justificarla a base de las condiciones que adjudica el Doctor de Aquino a la belleza: "El objeto no es bello porque lo amemos como tal, sino que lo amamos y gozamos porque es bello" [12]. Mas veremos luego cómo la Escolástica está presente en la obra con una finalidad bien diferente que la de esclarecer la ortodoxia de Calixto.

Uno de los que han tenido más fortuna, entre las posibles fuentes de *La Celestina,* es Petrarca. Los testimonios se multiplican al efecto [13].

Nuestro estudio quisiera reducirse a una lectura directa de la obra a fin de poder analizar la relación de las varias corrientes filosóficas y la finalidad que se proponen. Se ha dicho que "el encadenamiento del acontecer humano ... es constante y carac-

---

9 *The Spain of Fernando de Rojas: The Intelectual and Social Landscope of La Celestina* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 189.

10 *The Spain ...*, p. 335.

11 "The intentional shape of *La Celestina* was Aristotelian, for only in these terms could its author explain to himself its structure as a consequential machine of happening progressing from initial cause to ultimate effect" (*The Spain ...*, p. 338).

12 *Estudios sobre La Celestina* (Universidad de Murcia: Departamento de Filología Románica, 1970), p. 38.

13 Stephen Gilman, *The Art of La Celestina* (Madison, 1956); A. D. Deyermon, *The Petrarcan Sources of La Celestina* (Oxford, 1961); Cándido Ayllón, "Petrarch and Fernando de Rojas". *Romanic Review* 54 (1963), 81-94; Erich von Richthfen, "El Corbacho: las interpolaciones y la deuda de La Celestina", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino* (Madrid, 1966), II, 115-20. Estos son algunos ejemplos de la amplia bibliografía existente al respecto.

terístico en el comportamiento de los personajes de *La Celestina*" [14]. Mas hemos de señalar desde ahora que tal comportamiento ha sido ocasionado por filosofías opuestas.

El *prólogo,* aparecido por primera vez en la edición de *La Celestina* habida en Sevilla en 1502, se muestra solidario de una filosofía caótica a imitación de Petrarca: "Sin lid é offension ninguna cosa engendró la natura, madre de todo" (I, 17) [15]. La vida se le antoja como una lucha en la cual todo fue creado "á manera de contienda" (I, 21) y en la que "avn la mesma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla" (I, 23). Si hay alguna corriente filosófica aquí es precisamente aquella que se opone a la armonía universal como parte formal del universo. El *prólogo* conduce al fortalecimiento de la voluntad como medio el más adecuado para enfrentar el caos externo con el que inevitablemente había de encontrarse el hombre. Es la misma tendencia filosófico-vital que siglos más tarde veremos desarrollar a Unamuno especialmente en *Paz en la guerra* y en la visión de la vida en términos de *agonía.*

El cuerpo principal de *La Celestina,* la tragedia de Calixto y Melibea, se va a dedicar a la demostración de que la vida es así —tal como el *prólogo* había indicado— a todo nivel y circunstancia. Es como una prueba en la persona de los amantes de lo que se había dicho en teoría. El aristotelismo era el único que podía ofrecer una amenaza a esta manera de concebir la existencia. De ahí que los personajes principales caminen como marionetas por la trillada senda de aquella doctrina filosófico-religiosa para mostrar con sus propias vidas la verdad inevitable del *prólogo.* Esto explica el que Calixto sea el protagonista de una filosofía opuesta a la del prólogo y de la conclusión del drama.

Con un procedimiento directamente escolástico el desdichado amante de la comedia ve en Melibea la misma "grandeza de Dios" (I, 31). Por eso se compara a sí mismo al contemplarla

---

14 José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina* (2.ª ed., Madrid: Gredos, 1968), p. 127.

15 Citamos por la novena edición de Julio Cejador y Frauca (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), 2 vols.

con "los gloriosos sanctos, que se deleytan en la visión diuina" (I, 32). Cuando uno de sus criados, Sempronio, da a Melibea el común apelativo de 'muger', Calixto protesta enérgicamente: "¿Muger? ¡O grosero! ¡Dios, Dios!" (I, 44). Conocemos las características de su herejía cuando le vemos reducir toda su fe a Melibea: "Melibeo so é á Melibea adoro é en Melibea creo é á Melibea amo" (I, 41). La religión del enamorado se reduce a una belleza externa que tomó el lugar de Dios. Su actitud es, pues, como la de aquel movimiento religioso para el que la armonía del mundo —vehículo hacia lo divino— se había convertido en último destino. La valiosa pintura física que nos da Calixto de Melibea en el acto primero (I, 55 y 56) se reduce toda ella a la armonía y bellezas exteriores que los sentidos pueden apreciar.

Para Calixto tan sólo cabe distinguir un desorden —perfectamente compatible con el movimiento aristotélico—. Es el del albedrío que se mantiene libre en su desorden: "¿Cómo sentirá el armonía aquel, que consigo está tan discorde? ¿Aquel en quien la voluntad á la razón no obedece?" (I, 39-40). Se trata aquí de algo interno. En conformidad con el movimiento indicado, lo que le preocupa a Calixto es el no poder ajustarse debidamente a la belleza exterior. Esto está bien a tono con la corriente moral del entonces. Todavía en nuestro tiempo se han podido encontrar guiones de teología moral que comparan las cuatro virtudes cardinales a los cuatro elementos básicos, agua, aire, tierra y fuego.

Sempronio, que en algunas ocasiones trata de convencer a su dueño con ramalazos de escepticismo, le aplica al fin su propia medicina Según la filosofía de Aristóteles, la mujer se relacionaba al hombre algo así como la materia a la forma. No podía, pues, ser perfecta sin el hombre: "¿No as leydo el filósofo, do dize: Assi como la materia apetece á la forma, asi la muger al varón?" (I, 57). Para destacar la falsedad de Celestina se sirve Pármeno de un argumento parecido. Es la naturaleza toda la que la llama "puta vieja" y por lo mismo no puede haber falsedad en ello (I, 68-69). Pero Calixto ya está captivado por la belleza exterior. Y la Celestina se encargará de que no abra los ojos. De ahí que la falsa intermediaria utilice significativamente un lenguaje aristotélico para atrapar a su víctima. Llegará hasta el extremo de

justificar muy sagazmente el deleite corporal como cumplimiento de una idea religiosa: "El que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres perpetuase, sin lo qual perescería" (I, 95). Tal es el razonamiento que utilizaban los teólogos para quienes la relación entre el hombre y la mujer —a falta de una adecuada teología del matrimonio— era justificada a base del fruto externo de los hijos.

También Sempronio se sirve de un razonamiento aristotélico: "Quanto es mejor el acto que la possesión, tanto es mas noble el dante qu'el recibiente" (I, 114). Pero lo desmorona luego todo con una ironía de tipo celestinesco: "Yo digo que la agena luz nunca te hará claro, si la propia no tienes" (I, 114). Es decir, el que quiera posesionarse debidamente de la verdad no podrá nunca reducirla a la tenue luz de la armonía exterior.

En el acto segundo a Sempronio no se le escapa lo equívoco que puede ser el orden temporal. Destaca, por añadidura, la relatividad de valores (I, 117 y 118-19). Pero Calixto continúa aristotelizado: "Quiero que sepas que, quando ay mucha distancia del que ruega al rogado, ... como entre ésta mi señora é mí, es necesario intercessor ó medianero" (I, 120). Así, pues, la Celestina va asumiendo la función del instrumento aristotélico de verdad. Y el autor se propone dejar bien en claro el engaño que este único intermediario puede traer consigo. Ahora ya sabemos que Calixto aceptará todo lo que la embaucadora vieja le diga con fidelidad religiosa, así como acepta el intermedio armónico de la naturaleza como vehículo hacia Dios. He aquí por qué considera la mediación de Celestina como venida de Dios: "¿Porqué llamas yerro aquello que por los sanctos de Dios me fué concedido?" (II, 88).

Pármeno descubre un tipo de causalidad distinto del que se origina en la armonía universal. Es el fuego del puro azar que también recibe el título de causa: "Perderse el otro día el neblí fué causa de tu entrada en la huerta de Melibea á le buscar, la entrada causa de la ver é hablar, la habla engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo é alma é hazienda" (I, 121). Hay aquí una serie de causalidades. Pero no dependen o se sujetan a un orden universal. Son las particularida-

des del azar de una vida en lucha. Si a esto se añadiera la debilidad de la voluntad, tendríamos segura derrota en la batalla: "Perdiste el nombre de libre, quando cautiuaste tu voluntad" (I, 122). Calixto contesta significativamente "que esta mi pena é flutuoso dolor no se rige por razón" (I, 122). También en el aristotelismo se daba algo que tomaba el lugar de la razón. Era el mundo de los sentidos, de lo exterior.

En el acto tercero Sempronio reflexiona a estilo senequista sobre la caducidad de las cosas. Mas Celestina, ya familiarizada con el lenguaje de Calixto, se propone atrapar también a Melibea con el mismo sentir aristotélico. El perro muestra piedad para con el desvalido. El pelicano rompe su pecho para dar de comer a sus hijos. "Pues *tal conoscimiento dió la natura á los animales é aues,* ¿porqué los hombres hauemos de ser más crueles?" (I, 177). Melibea no podría oponerse a una ley universal frustrando los deseos de Calixto. De ahí también que cuando la Celestina trata de ensalzar a Calixto ante los ojos de Melibea no encuentra mejor testimonio que el de la naturaleza: "Pues, si acaso canta, de mejor gana se paran las aues á le oyr, que no aquel antico, de quien se dice que mouía los árboles é piedras con su canto" (I, 187). Melibea cree firmemente en el poder causal de la oración que curará los males de Calixto y en la eficacia del cordón que estuvo en contacto con varias reliquias. Mira al universo con ojos aristotélico-tomistas: "A tí, que los cielos, mar é tierra con los infernales centros obedecen" (II, 51). También la Celestina entra dentro de este orden para captar a Melibea: "Señora, el sabidor solo es Dios; pero, como ... fueron repartidas las gracias en las gentes ..., alguna partezica alcançó a esta pobre vieja" (II, 53).

La nota más destacada nos la da Calixto con sus propias reflexiones: "No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden, que a todos es ygual curso, a todos un mesmo espacio para muerte y vida, un limitado término a los secretos mouimientos del alto firmamento celestial de los planetas, y norte de los crescimientos e mengua de la menstrua luna. Todo se rige con un freno ygual, todo se mueue con igual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprouecha a mí que dé doze horas el relox de hierro, si no las ha dado el del cielo?" (II,

128-29). La idea del primer motor aristotélico no podía ofrecerse más explícita.

Pero la realidad del tiempo y de la vida se va imponiendo por sí misma. Tras la caída de Calixto, Melibea se sirve de un lenguaje parecido a los criados de aquél. En todo caso ya no es un sentir aristotélico, sino neoplatónico y senequista: "¡Tan tarde alcançado el plazer, tan presto venido el dolor!" (II, 185-86). Y su criada Lucrecia aprovecha la ocasión para hacerle ver que el mundo aristotélico no podía mantenerse. Pues "¿qué planeta houo, que tan presto contrarió su operación?" (II, 186). Si Melibea creía en una armonía universal en la cual los planetas tenían directo control de las actividades terrestres ¿cómo podía convertirse la fortuna en desgracia con tanta rapidez? ¿Qué planeta obraba de ese modo? Con Calixto, pues, caía de su pedestal el mundo aristotélico-medieval. Con su muerte se abría la puerta a otros estilos de ver el mundo y la vida.

Todo esto prepara la intervención de Pleberio, que nos muestra la otra cara del destino. Su explicación no necesita comentario: "Yo pensaua en mi más tierna edad que era (la vida) y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pró y la contra de tus bienandanças, me parece vn laberinto de errores, vn desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido e sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor" (II, 204-5). Deja así en claro las falaces pretensiones de Calixto y Melibea que sólo podían ser llevadas a cabo bajo la instigación de un engaño celestinesco. ¿No se engañarían del mismo modo los que querían ver a Dios a través de una concatenación de causa y efecto de sabor aristotélico? Y, al igual que Pascal, al igual que Galileo, Giordano Bruno o John Donne, Pleberio se siente solo: "Pues desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!" (II, 205). El mundo se le había convertido en un "lachrymarum valle" (II, 212). Y sólo la muerte le hacía "seguro de sospecha" (II, 208).

Los prismáticos utilizados por la perspectiva de aquel entonces para ver el mundo y la vida, que habían sido el instrumento

prodigioso de otros tiempos, se habían convertido en un engaño (Celestina). El que mirara la vida a través de ellos no tendría otro remedio que acabar en la tragedia (Calixto y Melibea). Estos tres personajes, pues, representan modalidades bien distintas del mismo movimiento filosófico. La Celestina se presenta como la expresión de su falacia una vez que dicho movimiento se convirtió en el instrumento decisivo de la vida y pensamiento. Tanto aquéllos como ésta habrían de acabar del mismo modo, tal como querían los nuevos modos de sentir renacentistas.

La Celestina utiliza el aristotelismo no como un instrumento de vida y de verdad, tal como dicha corriente filosófica se consideraba, sino como vehículo de muerte (Calixto y Melibea) y de mentira (Celestina). Se comprende también por qué el autor pone a esta última como encabezamiento de la obra, ya que representa más integralmente los sentimientos del autor hacia dicho movimiento. El hecho de que la Celestina lleve a Calixto y Melibea a la muerte sabiendo que los tres representan el mismo pensamiento, es también muy significativo. El autor quiere hacernos ver con ello que los aristotélicos se convertían en suicidas al tratar de regir al mundo con la exclusividad que les era peculiar.

ROSENDO DÍAZ-PETERSON.

El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*

El hallazgo y publicación de un fragmento del Auto I de la *Comedia de Calisto y Melibea* contenido en el Manuscrito 1.520 de la Biblioteca de Palacio (**Mp**), llevados a cabo por Charles B. Faulhaber [1], han añadido elementos ulteriores a la ya complicada cuestión textual de *La Celestina.*

El interés suscitado inmediatamente por el manuscrito está justificado en principio por varios factores concomitantes: a) es el único manuscrito (si excluimos el de la *Celestina Comentada*) que nos transmite el texto de *La Celestina* frente a alrededor de un centenar de ediciones impresas de los siglos XVI y XVII; b) parece que puede fecharse en torno a los años de las primeras ediciones; c) lleva el título de *Comedia de Calisto y Melibea,* la redacción más antigua de *La Celestina,* y d) dicho fragmento es precisamente del Auto I, es decir el Auto que Fernando de Rojas en la carta del autor *A un su amigo* dice haber hallado ya escrito.

El **Mp** teóricamente podría ser: 1) los "papeles" del "antiguo autor" de que habla Rojas (ya fueran autógrafos o copia);

---

[1] Faulhaber, Charles B., "Celestina de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520", *Celestinesca,* 14, nov. 1990, págs. 3-39; e íd., "Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript", *Celestinesca,* 15, mayo 1991, págs. 3-52.

2) copia de dichos "papeles" (más o menos mediata); 3) copia de otra rama derivada del auto del antiguo autor, diferente de los "papeles" que llegan a manos de Rojas; 4) un autógrafo de Rojas, un borrador de trabajo, por ejemplo; 5) una copia revisada y corregida por Rojas mismo; 6) una copia, más o menos mediata, de *La Celestina* de Rojas (en una versión no definitiva); 7) copia de una edición perdida (no *descripta*); 8) copia de una edición perdida *descripta*, y 9) copia de una de las ediciones de la *Comedia* o de la *Tragicomedia* que han llegado hasta nosotros.

Si el **Mp** correspondiera a uno de los primeros siete casos, aunque hubiera de dársele fecha posterior a las de las primeras ediciones impresas, sería de grandísima importancia, tanto para la historia de la génesis de *La Celestina* como para el *Stemma* y en definitiva para resolver algunos de los problemas con que nos tropezamos a la hora de llevar a cabo la edición crítica del texto de Rojas. Dicho de otra forma más general, y teniendo presente que un testimonio de una tradición textual carece de valor (en cuanto testimonio) sólo en el caso de que se trate de un *descriptus*, el **Mp** tendrá importancia para cuantos estudiamos los problemas ecdóticos de la obra de Rojas si no deriva (de forma mediata o inmediata) de una de las ediciones de las que conocemos al menos un ejemplar.

Insisto pues en el axioma de que aun en el caso de que el manuscrito pudiera fecharse, o se fechara en el futuro, posteriormente a 1499[2], incluso varios decenios después, su importancia no disminuiría (*recentiores non deteriores*). Menos aún influye, evidentemente, la calidad del papel, el cuidado en la presentación o en la caligrafía y demás accidentes materiales del texto, ya que, desde mi punto de vista, interesa fundamentalmente el texto que nos transmite, o mejor, su tejido lingüístico, en relación al tejido lingüístico de los textos transmitidos por los otros testimonios. Es, pues, esta relación entre los testimonios la clave de todo.

Imaginando el caso contrario de que pudiéramos fechar dicho testimonio con toda seguridad como anterior a 1499, de pronto

---

[2] Fecha probable de la edición de Burgos, la más antigua de que nos ha llegado un ejemplar.

tendríamos, como hemos dicho, la certeza de que no se trata de un *descriptus,* pero para evaluar su real importancia (y más aún tratándose en nuestro caso de un fragmento), tendríamos igualmente que estudiar su relación *stemmatica* con los testimonios impresos que han llegado hasta nosotros. Un ejemplo límite puede aclarar este concepto: aun en el caso de que un día pudiera reconocerse en el **Mp** un manuscrito autógrafo de Rojas (lo que parece muy improbable) [3], bien podría tratarse de un borrador de trabajo, de gran importancia para el estudio de la génesis del texto, pero no por eso mismo una edición crítica tendría que acoger automáticamente sus lecciones contra la tradición impresa. Habría que resolver antes el problema de qué estadio de redacción nos documentaba el supuesto autógrafo en relación a la voluntad última del autor.

I) El fragmento del Auto I que nos transmite el **Mp** se presenta como el texto de la *Comedia* transmitido por *BCD* [4], pero con numerosísimas variantes léxicas y, sobre todo, sintácticas y estilísticas, desplazamientos, supresiones y añadidos que en su conjunto no pueden ser simples variantes de copia, sino que a todas luces son variantes de redacción [5].

---

[3] Véase a este propósito Botta, P., "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales" (en este mismo número del *BRAE*).

[4] Para las siglas de las ediciones sigo utilizando las de Herriott, J. H., *Towards a critical edition of LC. A filiation of early editions,* University of Wisconsin Press, Madison, 1964: (**B** = Burgos, 1499; **C** = Toledo, 1500; **D** = Sevilla, 1501; **N** = Roma, 1506 (traducción italiana); **Z** = Zaragoza, 1507; **H** = Toledo, 1510-14; **I** = Sevilla, 1511; **K** = Sevilla, 1513-15; **P** = Valencia, 1514; **J** = Roma, 1515-16; **U** = Valencia, 1518; **L** = Sevilla, 1518-20, y **M** = Roma, 1520), ya que es buena regla no cambiar las siglas si ello no es absolutamente necesario; además, el sistema de siglas creado por Marciales, M., intr. y ed., Fernando de Rojas, *La Celestina,* Urbana-Illinois, University of Illinois Press, 1985, tiene el inconveniente de que muchas de ellas se refieren a ediciones simplemente supuestas. Lo mismo vale para la utilización de los versículos para citar fragmentos de la Celestina: mal podemos aceptar dicha subdivisión del texto cuando la edición de Marciales tiene arbitrios tan graves como la supresión de enteros Autos o desplazamientos no justificados de amplios fragmentos de la obra.

[5] Prefiero en este caso la expresión "variantes de redacción" a "variantes de autor", para que el lector no crea que aquí se defiende que las

Dos pasos del Manuscrito comparados con los pasos correspondientes de la tradición impresa (*Comedia* y *Tragicomedia*) serán suficientes para comprender que el tipo de variantes no puede depender exclusivamente de defectos involuntarios en la transmisión del texto. En los ejemplos citados evidencio las variantes en negrita, y en negrita y cursiva si se trata de desplazamientos; las adiciones van entre corchetes y en negrita, y los guiones entre corchetes indican que en una de las dos redacciones falta una parte del texto presente en la otra[6]:

Mp: 94*v*,9:	Com y Trag:
CALISTO: [**Mientes**]. Pues, ¿cómmo sales de la sala?	CALISTO: [----------] Pues, ¿cómo sales de la sala?
SEMPRONIO: **Debatióse** el girifalte, [**qu'estava colgado**] ***dell'alcándara, y vínele a endereçar.***	SEMPRONIO: **Abatióse** el girifalte [----------] ***y vínele a endereçar en el alcándara.***
CALISTO: ¡Así los diablos te **lieven**! ¡Así ***muerte desastrada*** **mueras!** ¡**Así** perpetuo **tengas el** tormento **que yo traigo, qu'es peor** +**como dizes verdad**+. Anda, anda, malvado, abre la camara, [-] endereça la cama!	CALISTO: Ansí los diablos te **ganen,** ansí **por infortunio arrebatado perezcas, o** perpetuo **intolerable** tormento **consigas, el qual, en grado incomparable**[7] **a la penosa y *desastrada muerte* que spero traspassa.** Anda, anda, malvado abre la cámara [y] endereça la cama!
SEMPRONIO: Señor luego fecho es.	SEMPRONIO: Señor luego hecho es.
CALISTO: **Saca la vela** y deja la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad.	CALISTO: **Cierra la ventana** y dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad.

variantes del **Mp** respecto al texto impreso, se deban al antiguo autor, o a Fernando de Rojas.

[6] Transcribo paleográficamente (en el caso de varias ediciones, de la más antigua) modernizando sólo el uso de "u" y "v", la ese larga "ſ", la separación de las palabras y resolviendo las abreviaturas con cursiva; añado, además, los signos de puntuación según el uso moderno.

[7] **Trag**: incomparablemente.

Manuscrito 1520: *99r,18-29*:	Com y Trag:
[**Si está entre los ombres no pueden ál decir**], si pasa por los perros, aquello suena su ladrido, si esta cerca las aves otra cosa no cantan. Si cerca ***las bestias rrebuznando dicen puta vieja,*** si cerca ***los ganados balando la pregonan,*** [**quando camina los grillos la sigen**] las rranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquelllo **sigen** sus martillos, carpenteros y armeros, ferradores, caldereros, arcadores, todo oficio de **struendo** forma en el aire su nonbre. **Cantan los zapateros y** [----------] peynadores, texedores labradores en las ***viñas, en las huertas, en las aradas y*** segadas con **ellas** pasan el afan cotidiano.	[----------] Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves otra cosa no cantan; si cerca ***los ganados, balando*** **lo**[8] **pregonan**; si cerca ***las bestias, rebuznando dizen: "¡Puta vieja!"***; [----------] las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello **dizen** sus martillos, carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo officio de **instrumento** forma en el aire su nombre. **Cántanla los carpinteros,** [**péinanla los**] peinadores, texedores; labradores en las ***huertas, en las aradas, en las viñas,*** [-] ***en las*** segadas con **ella** passan el affán cotidiano.

El problema, como venimos diciendo, es si se trata de una redacción intencionalmente modificada que deriva de uno de los testimonios de la tradición impresa, o si, en cambio, el **Mp** nos documenta una redacción precedente a dicha tradición[9]. .

Es mi parecer que el **Mp** nos da una redacción del texto que no deriva de ninguno de los testimonios impresos llegados hasta nosotros.

I.1) El **Mp** no deriva de ninguna de las ediciones de la Tragi-

---

[8] **D** y **H** y tragicomedias posteriores leen "la", como el Manuscrito.

[9] Téngase en cuenta que en el caso de *La Celestina* con el problema de la doble o triple autoría, y con la afirmación de Rojas de que ha hallado el Auto I ya escrito, la posibilidad de que existan dos redacciones de autor del primer Auto viene a complicar el problema aún más.

comedia, y tampoco del arquetipo de la Tragicomedia [10]. El texto que nos transmite el **Mp** es una Comedia en el título, pero sobre todo en la mayor parte de los casos en que la tradición de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* se separan, el **Mp** está con la *Comedia*. Obviamente, tratándose de dos redacciones diferentes, el trabajo de colación tiene sentido sólo sobre fragmentos del texto en que el **Mp** coincide con algunos de los testimonios de la tradición impresa. Veamos algunos ejemplos:

Ej. 1: 93*v*,2 [11] **Mp** + **CD(B** falta): comedia [----------]
Trag : comedia **o tragicomedia**

Ej. 2: 96*v*,25 **Mp** + **Com**: ***son aparejadas***
Trag : ***aparejadas son***

Ej. 3: 97*v*,18 **Mp** + **Com**: **podra** figurar
Trag : **podría** figurar

Ej. 4: 98*r*,9 **Mp** + **Com**: q*u***ella** es liujana
Trag : q*ue* [---] es liviana

Ej. 5: 98*r*,26 **Mp** + **Com**: tardase *en* **dezirte**
Trag : tardasse en dezir[--]

Ej. 6: 98*v*,4 **Mp** + **Com**: y qujero
Trag : [-] quiero

Ej. 7: 99*v*,13 **Mp** + **Com**: lo q*ue* la **vejez**
Trag : lo que la **vieja**

Ej. 8: 100*r*,23 **Mp** + **Com**: de **cortezas**
Trag : de **corteza**

Ej. 9: 100*r*,26 **Mp** + **Com**: sacava **aguas** pa*ra* oler
Trag : sacava **agua** para oler.

En todos ellos, tratándose de lecciones aceptables sintácticamente, no se comprende cómo el **Mp**, si copiara de una *Tragicomedia*, cambiaría la lección e iría a coincidir con la lección de la

---

[10] Por razones de economía me limito a analizar aquí la relación entre **Mp** y el arquetipo de la Tragicomedia, es decir, comparo las lecciones del **Mp** con las lecciones que hallan concordantes los testimonios de la Tragicomedia de la parte alta del *stemma* (reproducido en el apartado III).

[11] De cada ejemplo indico sólo la página y línea del Manuscrito 1520 de Palacio.

Comedia. Este razonamiento vale, en general, para todos los ejemplos. Dado también el número y las características de las variantes y errores, no tiene sentido alguno pensar en una contaminación del Manuscrito con la *Comedia* para justificar las coincidencias con ésta. Además, conviene adelantar que hay errores comunes a la *Tragicomedia* y a la *Comedia* que el **Mp** no tiene y que parece improbable que haya podido corregir por conjetura (véase apartado **III**), lo que obviamente refuerza la afirmación de que el **Mp** no deriva de la *Tragicomedia*.

I.2) El **Mp** tampoco deriva de ninguno de los textos impresos de la Comedia:

I.2.a) Ciertamente no deriva de **D**, porque ante lecciones *singulares* de **D**, el **Mp** sigue la lección de **BC**:

Ej. 10: 95*v*,10 **Mp + BC + Trag:** gritos **dan**
D: gritos **dav*an***

Ej. 11: 96*v*,10 **Mp + BC + Trag:** **el** ljnaje umano
D: **al** linaje hu*m*ano

Ej. 12: 97*r*,17 **Mp + BC + Trag:** se **aventaja** Melibea
D: se **ave*n*tajava** Melibea

Ej. 13: 99*r*,18 **Mp + BC + Trag:** si está çerca [--] las aves
D: si está cerca **de** las aves

Ej. 14: 99*v*,20 **Mp + BC + Trag:** era el **primero** ofiçio
D: era el **primer** officio

Ej. 15: 99*v*,5 **Mp + BC + Trag:** si una piedra **topa** con otra
D: si una piedra **toca** *con* otra

Ej. 16: 96*r*,13 **Mp + BC + Trag:** **consejate** con Seneca
D: **aco*n*sejate** con Seneca.

I.2.b) **Mp** no deriva de **C**. En las lecciones *singulares* de **C**, el **Mp** sigue a **BD**:

Ej. 17: 95*r*,25 **Mp + BD + Trag:** por arte **y** por cura
C: por arte ***que*** por cura

Ej. 18: 93*v*,13 **Mp** + **D(B** falta) + **Trag:** **sublimada** e*n* p*ros*-pero estado
C: **sublimado** en p*ros*-pero estado

Ej. 19: 95*r*,18 **Mp** + **BD** + **Trag:** con q*ue* **mude** el pelo malo
C: con q*ue* **mudo** el pelo malo

Ej. 20: 95*v*,7 **Mp** + **BD** + **Trag:** **todo** a una cabsa
C: **todos** a una casa

Ej. 21: 95*v*,8 **Mp** + **BD** + **Trag:** todo a una **cabsa**
C: todos a una **casa**

Ej. 22: 96*v*,6 **Mp** + **BD** + **Trag:** arma del [----------] diablo
C: arma del **grandissimo** diablo

Ej. 23: 96*v*,9 **Mp** + **BD** + **Trag:** que a [----------] Adan
C: que a **nuestro padre** Adan

Ej. 24: 96*v*.10 **Mp** + **BD** + **Trag:** **de** paraiso
C: **del** paraiso

Ej. 25: 96*v*,23 **Mp** + **BD** + **Trag:** o q*ue* **plaga**
C: o que **plaza**

Ej. 26: 97*r*,24 **Mp** + **BD** + **Trag:** q*ue* *mentiras*
C: que **mientras**

Ej. 27: 99*r*,14 **Mp** + **BD** + **Trag:** dize puta vieja [---------]
C: dize puta vieja **alcahueta**

Ej. 28: 97*v*,24 **Mp** + **BD** + **Trag:** yo no*n* **pude**
C: yo no **puede**

Ej. 29: 97*v*,27 **Mp** + **BD** + **Trag:** quan brevemente **pude**
C: quan brevemente **puede**

Ej. 30: 98*v*,4 **Mp** + **BD** + **Trag:** **no** as oydo
C: **me** has oydo

Ej. 31: 98*v*,4 **Mp** + **BD** + **Trag:** jamas **pude**
C: jamas **puede.**

I.2.c) **Mp** no deriva de **B**. En lecciones singulares de **B**, el **Mp** sigue **CD**:

Ej. 32: 99*v*,4 **Mp** + **CD** + **Trag:** sino ***que*** si una piedra
B: sino [--] si una piedra

Ej. 33: 99*v*,27 **Mp** + **CD** + **Trag**: [-] a estos vendia
B: E a estos vendia

Ej. 34 [12]: 96*v*,18 **Mp**: por **rigores comj*en*çan**
CD + **Trag**: por **rigor encomiençan**
B: por **rigor comiençan.**

I.2.d) Tras haber demostrado que el **Mp** no deriva de ninguna de las tres ediciones de la *Comedia* conocidas queda por demostrar que tampoco deriva del arquetipo de las mismas (que llamamos W_{16}', véanse los *stemmata* a partir del apartado **II**). La demostración de que el **Mp** no deriva del arquetipo de la *Comedia* confirma, si fuera necesario, lo ya demostrado de que no deriva ni de **B**, ni de **C**, ni de **D**.

Hay varios casos de errores comunes a **BCD** (errores de W_{16}') o de lecciones comunes a **BCD**, en que el **Mp** tiene lecciones correctas o aceptables, y que además coinciden con las de la *Tragicomedia*:

Ej. 35: 95*v*,5 **Mp** + **Trag**: aq*ue*l **en** q*ui*en la volu[n]tad
Com: aquel **a** quien la voluntad

Ej. 36: 96*v*,8 **Mp** + **Trag**: dize [----------]
Com: dize **las mugeres y el vino hazen los hombres renegar do dize**

Ej. 37: 100*r*,13 **Mp** + **Trag**: de **todas** muy conoçida
Com: de **todos** muy conocida

Ej. 38: 100*r*,28 **Mp** + **Trag**: **mosq*ue*tadas**
Com: **mosq*ue*tas**

Ej. 39: 100*v*,22 **Mp** + **Trag**: **unas** agujas
Com: [---] agujas.

Pero además, como ya he dicho antes, hay otros errores comunes a **BCD** (errores de W_{16}') y a las ediciones más antiguas de la *Tragicomedia* (errores de W_{21}), es decir errores comunes a

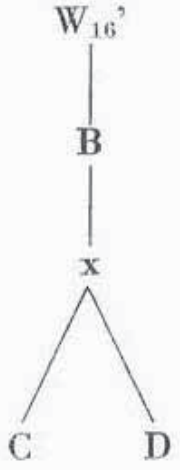
---

[12] En este ejemplo las lecciones son tres: la mejor parece ser la del **Mp**; el arquetipo de *La Celestina* (W_{16}) debe de haber leído como preposición proclítica (*en*comiençan) lo que era desinencia de plural del sustantivo (rigor*es*); la lección de **B** parece ser una corrección voluntaria de *encomiençan*, quizá porque considerado menos culto "encomençar" que "començar".

toda la tradición impresa de *La Celestina* (errores difícilmente corregibles) que el **Mp** no tiene y que también demuestran que el **Mp** no pudo derivar de W_{16}' (véanse Ejs. 40-46).

II) De las reflexiones que hemos hecho hasta aquí sobre las relaciones genealógicas entre el **Mp** y los testimonios impresos de *La Celestina,* podemos sacar tres conclusiones de notable importancia para el *Stemma*: a) el **Mp** es testimonio de una rama diferente de la tradición hasta ahora conocida; b) podemos dibujar con seguridad el *Stemma* de la *Comedia* que hasta ahora presentaba dudas e incertidumbres, y c) se nos aclara la relación entre el arquetipo de la *Tragicomedia* y la *Comedia.* La última propuesta *stemmatica* para la *Comedia* fue hecha por E. Scoles, P. Botta y F. Lobera Serrano en el Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval que tuvo lugar en Salamanca en octubre de 1989 [13], y daba como posibles dos *stemmata*; el primero

(1)

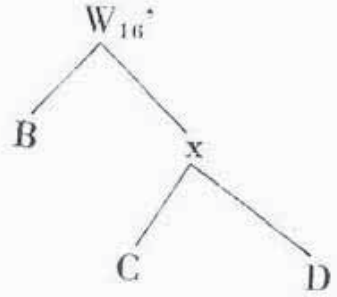


en que **C** y **D** eran *descriptae* de ***B***; y el segundo:

---

[13] Con tres comunicaciones cuyo título era *Otra vez hacia una edición crítica de "La Celestina"*, publicadas ahora en redacción revisada y ampliada con nuevo título: *El texto crítico de "La Celestina": Cuestión abierta,* en AA. VV., *Saggi di Ispanistica,* Il Bagatto libri, Roma, 1992, págs. 42-72; véase este artículo también para la bibliografía sobre los problemas de crítica textual y de *stemmatica* de *La Celestina.*

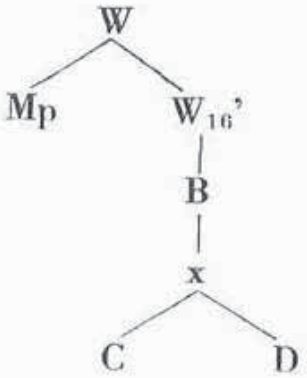
(2)



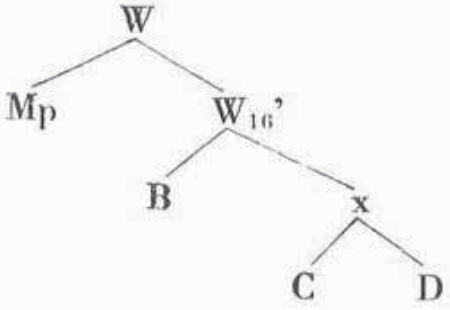
con dos ramas, respectivamente **B** y **x** (**C** + **D**). Decíamos entonces que no podíamos decidirnos por uno u otro ya que todos los errores que nosotros identificábamos en **B**, no eran separativos de **x**, es decir, que de la misma forma que los reconocíamos nosotros podían haber sido reconocidos (y corregidos) por **x**.

Los dos *stemmata,* con el descubrimiento de **Mp** y tras haber demostrado que no se trata de un *descriptus,* se deben modificar de la manera siguiente:

(1)



(2)



en donde **W** es el arquetipo de *La Celestina* (de 16 autos, o sólo del primer auto); **Mp** es el manuscrito de Palacio (fragmento sólo del primer auto o de la *Comedia* en 16 autos); **W16'** es el arquetipo (manuscrito o impreso) de la *Comedia* en 16 autos de al menos cuatro ediciones: **B**, **C**, **D** y **x**, una edición perdida de que **C** y **D** toman todos los errores comunes que **B** no tiene y que no podía corregir por conjetura [14].

[14] Para ser más precisos, **x** pudo haber sido también una copia manuscrita de W16' a la que se añadieron los materiales preliminares y en la que se introdujeron variantes de redacción e involuntariamente nuevos errores.

Nos hallamos ante un primer aspecto del problema en que la existencia del **Mp** adquiere para el editor crítico una importancia relevante: con la aparición de un testimonio de otra rama de la tradición hasta ahora desconocida no nos encontramos ya ante el dilema de toda tradición bimembre (**B** : **x**) sino con una tradición trimembre (**Mp** : **B** : **x**) y por lo tanto los casos de coincidencias significativas de **Mp** + **x** contra **B** (véanse Ejs. 32-34) no pueden ser fruto de corrección por conjetura de **x** sino que tienen que derivar de **W** a través de W_{16}' sin encontrar en su camino a **B**; podemos pues descartar ahora el *stemma* 1).

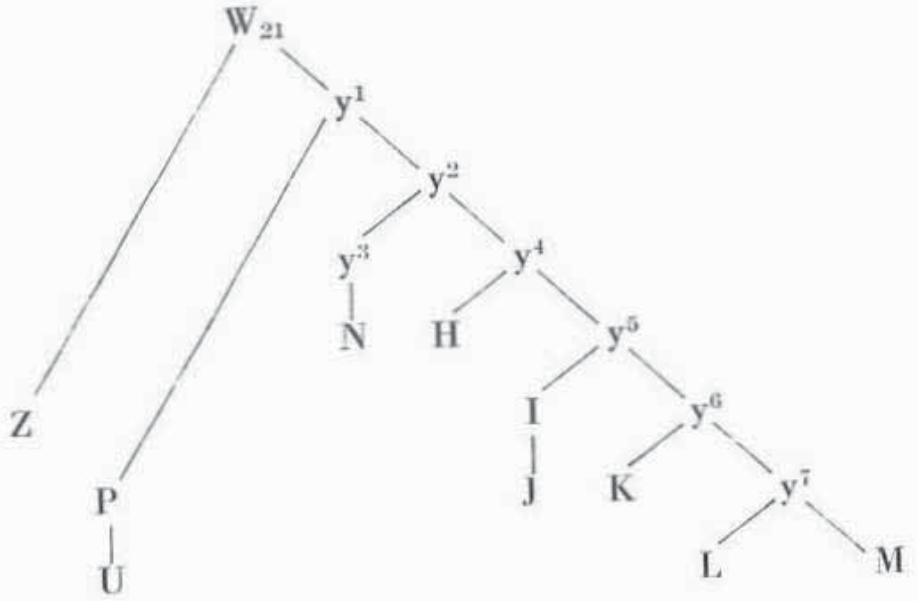
Conviene aquí llamar la atención del lector sobre el hecho de que tratándose **W** y W_{16}' de dos *redacciones* diferentes, de las cuales, por cuanto nos es dado saber, sólo W_{16}' representa la voluntad última del autor expresada con el acto de entrega del manuscrito a la imprenta, el editor crítico de la *Comedia* deberá reproducir el arquetipo W_{16}'[15].

III) Un paso sucesivo en nuestra reflexión es la relación *stemmatica* del **Mp** y de la *Comedia* con la *Tragicomedia,* o, en otras palabras, qué relación hay entre el arquetipo de la *Tragicomedia* y la tradición de la *Comedia* (impresa y manuscrita). Nuestra propuesta última de *stemma* para la *Tragicomedia,* en el citado Congreso de Salamanca era[16]:

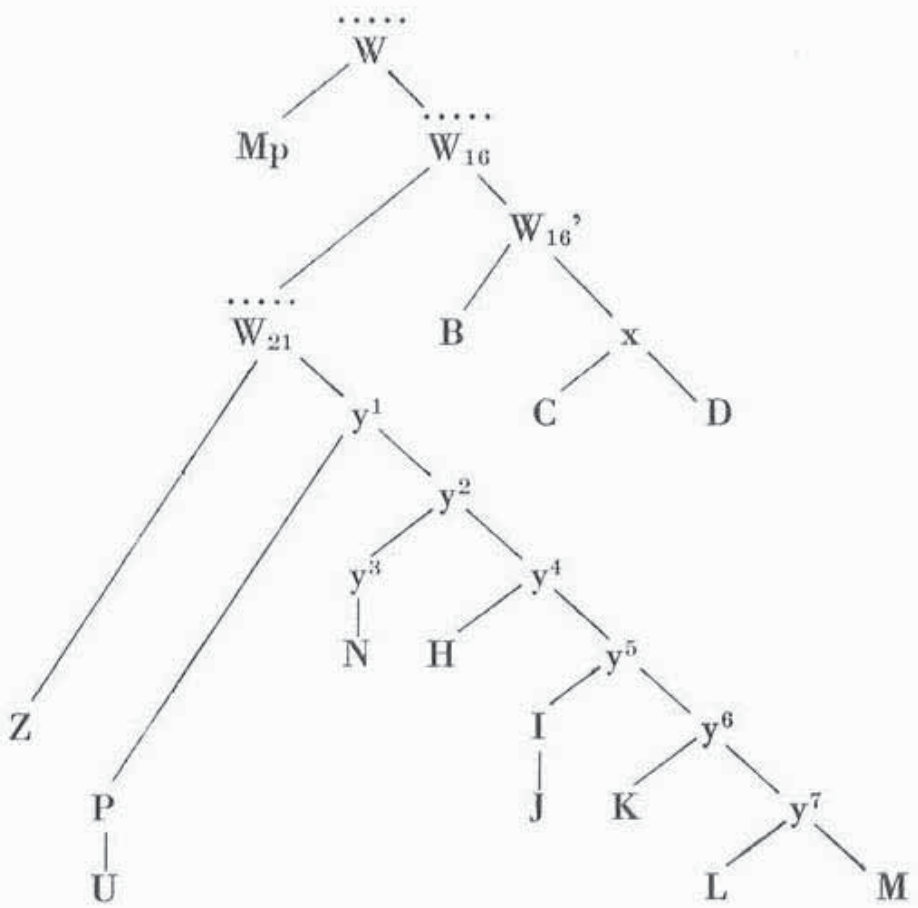
---

[15] Hablamos ahora de "voluntad última" del autor referido a la *Comedia,* ya que en el caso de *La Celestina,* como sabemos y Rojas mismo dice en su "prólogo" a la *Tragicomedia,* aunque por motivos en parte ajenos a su voluntad, el autor vuelve a meter mano a la obra, y lleva a cabo numerosas e importantes modificaciones para dar a la imprenta el texto en 21 actos.

[16] Para una lectura correcta del *stemma* téngase en cuenta que cada "**y**" no es necesariamente una edición perdida. Por ejemplo y^3, el antígrafo de **N**, puede ser un ejemplar de y^2 contaminado con la *Comedia*; y^5 puede ser un ejemplar de y^4 "preparado" por un corrector en vista de la edición de **I**, etc.



Decíamos entonces ya que W_{21}, el arquetipo de la *Tragicomedia*, no derivaba de ninguna de las tres ediciones de la *Comedia* conocidas, ya que W_{21} a veces transmite las lecciones **BC** contra **D**; otras las de **BD** contra **C**, y otras las de **CD** contra **B**. Como he anticipado antes, el descubrimiento de **Mp** nos da la clave para solucionar también este problema. Hemos visto que en algunos casos significativos **Mp** coincide con W_{21} contra W_{16}' (**BCD**) (véanse Ejs. 35-39). Estas lecciones que W_{21} no ha tomado de W_{16}' y que tampoco pueden ser fruto de conjetura (¡yendo a coincidir con la lección del **Mp**!), W_{21} las ha tenido que tomar de otro testimonio que llamamos W_{16}. La parte alta del *Stemma* de *La Celestina* es pues la siguiente:



en donde **W** es el arquetipo (sólo del Auto I o de 16 Autos) tanto del **Mp** cuanto de la tradición impresa (*Comedia* y *Tragicomedia*) de *La Celestina*; W_{16} puede ser una copia manuscrita de la redacción en 16 autos (p. e. preparada para darla al impresor) o una edición, y W_{21} tanto un ejemplar impreso (de W_{16}, por ejemplo, si era una impresión) con los cambios y autos añadidos manuscritos, cuanto una copia manuscrita preparada para darla al impresor de la *Tragicomedia*; W_{16}' es el arquetipo de **BCD** responsable de las lecciones comunes a las tres ediciones de la *Comedia* contra **Mp** + W_{21} [17].

Llegando ya a las conclusiones finales, ¿deberá el editor crítico de *La Celestina* tener en cuenta el **Mp**, como hasta ahora hemos hecho, sólo para la construcción del *stemma*? Evidentemente no, ya que en el paso de **W** a W_{16}, por ejemplo, pueden haberse producido errores ajenos a la voluntad del autor (o del "segundo autor" como implícitamente se de-

[17] En el *Stemma* hemos indicado los momentos de seguro trabajo de redacción de los autores con cinco puntos encima de W, de W_{16} y de W_{21}.

fine Rojas) que se transmiten a toda la tradición impresa posterior pero que, naturalmente, no aparecen en **Mp**. El editor crítico deberá juzgar atenta y escrupulosamente qué lecciones de la tradición impresa habrá que desechar (para incorporar en su lugar las correspondientes lecciones de **Mp**) en cuanto ajenas a la voluntad del segundo autor: daño mecánico, error de copista, distracción del autor mismo, etc. Sin querer ser exhaustivo, presento a continuación varios ejemplos de errores en la tradición impresa que, a mi juicio, habrá que corregir según las lecciones del **Mp**.

Ej. 40: 99*r*,18:

Mp: todo ofiçio d*e* **estruendo** forma e*n* el ayre su no*n*bre

Com + Trag: todo oficio d*e* ***instrumento*** forma en el ayre su no*n*bre

Ej. 41 [18]: 99*v*,2:

Mp: **toda cosa** que son **haze** a do qujera q*ue* ella esta el tal no*n*bre **representa**

BC + ZHIPJ: **todas cosas** q*ue* son **faze*n*** a do quiera q*ue* ella esta el tal no*n*bre **rep*r*esenta**

D + KLM: **todas cosas** q*ue* son **haze*n*** a do q*ui*era q*ue* ella esta el tal no*n*bre **representa*n***

Ej. 42: 99*v*,3:

Mp: q*ue* **encomendador** su marido de huevos asados

Com + Trag [19]**:** q*ue* **comedor** de huevos asados era su marido

Ej. 43: 94*r*,8:

Mp: ny otro p[*oder] **n*j*n** voluntad umana puede conpl*j*r

Com: Ni otro poder **mi** volu*n*tad humana puede co*m*plir

Trag: [----------]

---

[18] Este ejemplo me parece de los más interesantes, ya que **Mp** da una lección perfecta con sujeto y verbos al singular; en cambio la tradición impresa (**Com** y **Trag**), seguramente interpretando el sustantivo "son" como verbo, cambia el sujeto al plural, olvidándose, sin embargo, uno de los verbos en singular ("representa"); sólo **D** entre las más tempranas nota la incongruencia y corrige poniendo al plural también ese verbo (véase el comentario a esta variante de Faulhaber, Charles B., en ob. cit. (1991), pág. 16).

[19] La edición italiana de 1506 (**N**) dice "comandator" y la versión en verso de Sedeño (1540) dice "comendador", pero evidentemente esa no es la lección del arquetipo de la *Tragicomedia* (W_{21}).

Ej. 44: 94*v*,5:

Mp: Vete vete de ay torpe q*ue* no puede mj paçie*n*çia tolerar q*ue* aya subido en coraçon umano comjgo **en el** yljçito amor comunjcar su deleyte.

Com: Vete vete d'ay torpe que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçon humano comigo [-] **el** ylicito amor comunicar su d*e*leyte.

Trag: Vete vete de ay torpe q*ue* no puede mi paci*e*ncia tolerar q*ue* haya subido en coraç*on* humano co*n*migo **en** [-] ilicito amor comunicar su deleyte.

Ej. 45: 94*v*,19:

Mp: sentirias mi mal. O piedad de **Seleuco**

Com: se*n*tiriades mi mal. O piedad de **silencio**

Trag: se*n*tiriades mi mal. O piadad **celestial**

Ej. 46: 100*r*,14:

Mp: Nunca paso dia sin mjsa nj bisperas, ni dexava monesterio de frayles nj de monjas **sin vesjtar.**

Com + Trag: nunca pasava sin missa ni bisperas, ni dexava monesterios de frayles ni de mo*n*jas [----------]

Pero, e insisto en el aspecto contrario, el editor moderno de la *Comedia* o de la *Tragicomedia* no deberá en ningún momento considerar el texto de **Mp** como de igual valor que el texto en que coinciden los testimonios impresos, como debería hacer si se tratara de un *stemma* en que se representara una tradición de una sola redacción. Es decir, ante dos lecciones *aceptables,* una en **Mp** y otra en la tradición impresa, el editor no puede dudar: escogerá la lección de los testimonios impresos.

El *stemma* general de *La Celestina* tal como aquí queda configurado es un continuo desafío para el editor crítico, que a nuestro parecer, puede y debe publicar los textos de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* como dos textos diferentes, autónomos (demasiadas veces hemos visto el texto de *La Celestina* como un *collage* de *Comedia* y *Tragicomedia*); pero en determinados momentos pueden haberse deslizado en el texto de la *Tragicomedia* errores que pueden corregirse gracias a la *Comedia,* y ¡tampién viceversa!

La complejidad del problema de la autoría y de las redacciones que se van sucediendo se refleja en el problema de la tradición del texto, y en el *stemma*: tres arquetipos correspondien-

tes a tres momentos de la génesis del texto, con el problema continuo de intentar comprender qué variantes corresponden a la voluntad del autor o de los autores y cuáles son debidas a correctores, a copistas o a cualquier otro de los que trabajan en la cadena de fabricación del libro.

FRANCISCO J. LOBERA SERRANO.
Dipartimento di Studi Romanzi.
Univ. Roma.

La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales [1]

El reciente hallazgo de un testimonio más de la *Celestina* (= *LC*), o sea el fragmento manuscrito de Palacio dado a conocer por Charles Faulhaber, abre fronteras insospechadas a la vez que plantea nuevos problemas a quienes estudian la génesis de la obra de Rojas y su primitiva tradición textual [2].

---

[1] En las páginas que se siguen se exponen los resultados del examen directo del Ms. Pal. II-1520 que he llevado a cabo en dos ocasiones, respectivamente a principios de agosto de 1991 y a principios de junio de 1993. A todo el personal de la Biblioteca de Palacio formulo mi más caluroso agradecimiento por las muchas facilitaciones concedidas, tanto en la consulta del Ms. y de otros materiales, como en la agilización de trámites para la preparación del microfilm y para la autorización de la reproducción del fragmento celestinesco que aquí se adjunta. Una síntesis de lo expuesto en estas páginas fue leída en Londres el 26 de junio de 1993, en ocasión del "V Colloquium on XVc Literature" (London, Queen Mary and Westfield College, 25-26 de junio de 1993).

[2] Los trabajos que hasta ahora han aparecido sobre el Ms. de Palacio son tres de Charles Faulhaber (1990, 1991, 1993), uno de Ian Michael (1991) y dos de Juan Carlos Conde López (1992-93a y 1992-93b). Tenemos además noticia de varios debates sobre el tema en los congresos, como también sabemos de otros trabajos en preparación o en prensa, como por ejemplo los de Donald McGrady. He aquí las referencias bibliográficas: —Charles B. Faulhaber, "*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520", en *Celestinesca,* 14.2 (noviembre 1990), págs. 3-39; "*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript", en *Celestinesca,* 15.1

Toda una serie de factores hace pensar que se trata de un testimonio muy antiguo, anterior a la tradición impresa que ha llegado hasta nosotros. De hecho, el Ms. nos transmite una redacción diferente de la "canónica" que conocemos. Por otro lado, lo antiguo de la letra (de finales del XV y principios del XVI) y el estado de "text in progress" que parecería documentado (por correcciones, tachaduras y añadidos), han llevado, entre varias hipótesis, a considerar el Ms. incluso como un autógrafo de Rojas [3].

A falta de otros Mss. de la mano del autor con los que cotejar nuestro fragmento, la tesis del Ms. autógrafo será difícil de demostrar. Al mismo tiempo, el análisis material del Ms. nos lleva a formular una hipótesis muy diferente: en efecto, el estado de conservación, la confección codicológica y el estudio paleográfico del fragmento celestinesco ponen de relieve que éste está compuesto por dos partes netamente diferentes, cuya distribución en el tomo no es simétrica ni regular, sino al contrario, anómala y facticia, de la manera que en seguida se verá.

No me voy a detener aquí en la descripción detallada del tomo manuscrito, tarea, por otro lado, ya llevada a cabo por varios estudiosos: me limitaré tan sólo a recordar que el Ms. que contiene el fragmento celestinesco es un tomo facticio en el que están reunidos tres textos diferentes. que son:

(mayo 1991), págs. 3-52; "MS 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los «papeles del antiguo auctor» a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente", en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, II, págs. 283-287. —Ian Michael, "*La Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana", en *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), págs. 149-171. —Juan Carlos Conde López, "El manuscrito II.1520 de la Biblioteca de Palacio: un nuevo testimonio del *Diálogo de vita beata* de Juan de Lucena", en *La Corónica*, 21.2 (1992-93), págs. 34-57; "Otro testimonio manuscrito de un villancico tradicional", en *Journal of Hispanic Research*, 1 (1992-93), págs. 203-206. —Donald McGrady, "Eras, Crato, Erasístrato, Seleuco and «El plebérico corazón»: an explication", pág. 22; "Palacio MS 1520; a late copy of the ancient author's *Comedia de Calisto y Melibea*", pág. 19.

[3] Es la hipótesis mantenida por Faulhaber (1991).

1) el *Diálogo de vita beata* de Juan de Lucena, que llega hasta el verso del fol. 92;

2) el fragmento del Primer Auto de la *Celestina,* que va del verso del fol. 93 hasta el verso del fol. 100 y es precedido por una glosa al romance *Rey que no hase justiçia,* en el lado recto del fol. 93;

3) el [*Panegírico a los Reyes Católicos*], que va del fol. 101*r* al 106*r,* seguido de varios casos de *probatio pennae* en el verso del fol. 106, sobrado en blanco.

El fragmento celestinesco del que nos ocuparemos a continuación está pues constituido por ocho folios que, para mayor comodidad, a partir de este momento se designarán no sólo con la numeración progresiva que les corresponde en el tomo misceláneo (de 93 a 100) sino también con los números que van de 1 a 8, más útiles para su descripción codicológica:

1	2	3	4	5	6	7	8
93	94	95	96	97	98	99	100

Acabada esta breve premisa, vengamos ahora a los resultados del análisis material del Ms. y veamos cuáles son los elementos concretos que permiten reconocer, en el fragmento celestinesco de Palacio, la presencia de dos partes netamente diferentes.

1) Empecemos por el estado de conservación, o si se prefiere, por los datos más externos que resultan evidentes tanto en el Ms. como en la reproducción que aquí se adjunta.

Como puede apreciarse, los cuatro folios que van de 94*r* a 97*v* (es decir, los fols. del 2 al 5) están afectados por una gran mancha oscura en la zona alta, derecha del lado recto e izquierda del lado verso, y es la mancha que puede verse también en la edición facsimilar de Faulhaber (1990), donde no consiente la lectura del texto afectado por ella. Dicha mancha no alcanza ni una de las demás hojas del fragmento celestinesco (fols. 93, 98, 99, 100, o sea 1, 6, 7, 8), como tampoco afecta a las hojas contiguas de los otros dos textos que acompañan a nuestro fragmento en el tomo

manuscrito (respectivamente el fol. 92*v* y el fol. 101*r* pertenecientes el uno al texto de Lucena, y el otro al *Panegírico* enderezado a los Reyes Católicos).

La mancha es pues de formación independiente: delata muy a las claras un "accidente" que ha afectado tan sólo algunas hojas, actualmente cuatro, que por un período determinado de su historia anduvieron avulsas de lo demás y guardadas juntas en un sitio separado donde, por su desgracia, recibieron el común sello de un daño, que quién sabe qué otros materiales afectó.

En cuanto a la naturaleza de esta mancha, parecería originada por el derrame de un líquido, tal vez oleoso, ocurrido en el recto del fol. 94 (donde resulta ser más evidente), y de ahí pasado por contagio a todas las demás hojas pertenecientes al mismo grupo (o fascículo irregular, y no pliego propiamente dicho, como veremos más adelante).

Es además probable que dicha mancha se haya producido en época ya muy antigua, como mínimo anterior al momento en que su fascículo portador fue reunido y yuxtapuesto con el fascículo celestinesco siguiente. Es lo que demuestra su falta en los fols. 93, 98, 99 y 100: aunque parezca haber una leve repercusión tan sólo en uno de ellos, contiguo a esta zona del Ms. (fol. 98 = 6*r*) no es nada comparable al daño común a las cuatro hojas mencionadas, que es evidentísimo ante todo en el Ms., después también en la reproducción que aquí se adjunta, y, más aún, en la edición facsimilar de Faulhaber (1990), donde en una hoja se lee (= 98*r*) y en la otra no (= 97*v*). La leve repercusión citada en el fol. 98 = 6*r* habrá pues que adscribirla al contacto posterior entre ambas hojas (97 y 98) y no al momento de la formación de dicho daño material, que ha ocurrido estando los dos folios separados.

Ateniéndonos, pues, a la presencia de la mancha, ya estamos en condiciones de distinguir dos partes diferentes, la una con ella (que denominamos *Parte A* aunque empiece después, porque tiene todas las trazas de ser más antigua), y la otra sin ella, que llamamos *Parte B*:

	93 = 1*r-v*		
		94 = 2*r-v*	
		95 = 3*r-v*	
Parte B =		96 = 4*r-v*	= *Parte A*
		97 = 5*r-v*	
	98 = 6*r-v*		
	99 = 7*r-v*		
	100 = 8*r-v*		

Cabe preguntarnos por qué esta mancha afecta de una forma tan radical sólo a esas cuatro hojas celestinescas, sin haber dejado rastro en las demás. La explicación la encontraremos en el análisis de la grafía del Ms., que en correspondencia con la zona con mancha (o *Parte A*) y con la zona sin mancha (o *Parte B*) también pone de manifiesto la presencia de dos manos diferentes.

En efecto, lo que hasta aquí se ha dicho indica que las dos partes del fragmento celestinesco, por lo menos en una fase de su historia, han estado viviendo separadas: y la diferente ubicación física como también las distintas condiciones a que han estado sometidas justificarían la innegable diversidad de su estado de conservación. Pero ello en principio no excluiría que hubiesen nacido de un mismo original. Lo que vamos a aducir a continuación indica que el divorcio entre ambas partes arranca de su misma realización y confección, ya que lo que también se percibe claramente en ellas es la labor de dos copistas diferentes.

2) Los dos copistas difieren ante todo por la caja de escritura utilizada. El primero, o *Mano 1*, responsable de la *Parte A*, suele escribir llenando el papel según una caja más amplia de escritura, casi sin dejar márgenes y llegando al límite extremo de la hoja. Esta costumbre, al guillotinarse los bordes de todo el Ms. a la hora de su confección en tomo único, es la que ha causado la pérdida sistemática de texto lateral en el solo lado recto de toda la *Parte A*, y la esporádica pérdida textual en su zona a pie de página (cfr. los fols. 94 = 2*v* y 96 = 4*r*).

En cambio el otro copista, o *Mano 2*, responsable de la *Parte B*, suele escribir dejando en blanco márgenes bastante regulares (superiores, inferiores y laterales), que han permitido que

no se extraviara texto a la hora de la homologación del fascículo con el restante material del tomo (salvo unos pocos milímetros que faltan a ciertas letras laterales en el romance del fol. 93 = 1*r*, copiado por la misma mano).

3) Desde un punto de vista paleográfico, son varios ya los críticos que han admitido tratarse de dos letras diferentes, comenzando por el mismo Faulhaber en su primer artículo, cuya hipótesis de distinción entre los fols. 93 = 1*v* y 94 = 2*r* [4], luego abandonada en favor de la unidad de letra [5], no era más mencionada en su trabajo sucesivo, en el que se mantiene la tesis del manuscrito autógrafo de Rojas. Después Ian Michael también se ha pronunciado sobre el tema, reconociendo junto con otros especialistas un cambio de mano entre los mismos folios y especificando aún más la división de la labor de copia, citando para ello la opinión de don Manuel Sánchez Mariana, jefe de la sección de Mss. de la Biblioteca Nacional de Madrid (según el cual una primera mano cortesana es responsable de los fols. 93, 98, 99, 100 —o sea lo que hemos llamado *Parte B*—, mientras una segunda mano más humanística escribe los fols. 94, 95, 96, 97 —nuestra *Parte A*—, a la vez que le parece de una tercera mano tan sólo una de las numerosas correcciones, la del fol. 94*v*, definida como "entre líneas" aunque sea a pie de página) [6].

---

[4] Cfr. Faulhaber (1990), pág. 6: "The difference between ff. 93*v* and 94*r* is notable".

[5] Cfr. Faulhaber (1990), *ibid.*: "however, I would be inclined to see the same scribe using a more formal variant... in fact the letter forms are quite similar". El mismo parecer es compartido, en un primer momento, por Conde López (1992-93a), pág. 49, n. 5: "... [Faulhaber] concluye que se trata de un mismo copista que tiende en un segundo momento a asentar más su escritura. Mi observación directa del ms. me lleva a ser defensor de la misma opinión". Sin embargo, en una *Addenda* al final de su trabajo (pág. 57), Conde López acaba por aceptar la tesis más reciente de las dos manos.

[6] Cfr. Michael (1991), n. 14, págs. 159-160: "La impresión que tuve de ver un cambio de mano entre los fols. 93 y 94 fue compartida por el Dr. Glyn Redworth de Christ Church, Oxford, quien independientemente examinó el Ms. en septiembre de 1991, y por la Sra. D.ª Carmen Morales, ayudante del Cuerpo del Archivo. El prof. P. E. Russell de la Universidad de Oxford ha obtenido la misma impresión al examinar un microfilm del Ms., cuidadosamente preparado para mí por Don José Antonio Ahijado

Por nuestra parte, no sólo aceptamos la tesis de las dos manos diferentes, que reconocemos en los mismos folios, sino que estamos en condiciones de confirmarla a la luz de los rasgos distintivos de cada una de ellas, que muy amablemente nos han sido señalados por un lado por la Dra. Giuliana Ancidei (de la Sección de Paleografía de la Universidad de Roma, quien nos ha dado su parecer específico a partir de un microfilm del texto de Palacio [7]), y por el otro por don José Luis Rodríguez, catalogador del Fondo Ms. de la Biblioteca de Palacio, y autor de una descripción del códice en vías de publicación [8], quien ha examinado el Ms. original repetidas veces, incluso conmigo recientemente [9].

La *Mano 1,* responsable de la *Parte A,* tiene una letra más caligráfica, o "cortesana sentada" [10], que es derecha o levemente

---

Martínez, miembro del personal de Palacio. Don Manuel Sánchez Mariana, jefe de la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, opina que la primera mano cortesana escribió el fol. 93 y probablemente los fols. 98 a 100, mientras que una segunda mano, más humanística, escribió los fols. 94 a 97. La corrección entre líneas del folio 94ᵛ es de una tercera mano."

[7] Preparado para nosotros por la Biblioteca de Palacio Real en agosto de 1991.

[8] Saldrá próximamente en el *Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca de Palacio Real,* Madrid, Ediciones del Patrimonio Nacional.

[9] A los dos estudiosos formulo mi más sincero y caluroso agradecimiento. Un gracias muy especial a José Luis Rodríguez, por haberme además comunicado y facilitado varios materiales útiles a mi argumentación.

[10] La terminología desde luego varía según el *Manual* de referencia. Acabamos de ver que la misma letra ha sido calificada de "más humanística" por Sánchez Mariana (cfr. *supra,* nota 6). También José Luis Rodríguez en su ficha descriptiva (cit. *supra,* nota 8) habla de "letra cortesana cursiva con rasgos de humanística" (aunque por las alturas en que compilaba la descripción todavía no distinguía dos manos diferentes, como lo hace actualmente después del nuevo examen del Ms. que juntos llevamos a cabo en junio de 1993: en efecto, según me comunica en una carta del 15 de junio, ahora distingue la *Mano 2,* "cortesana más pura", de la *Mano 1,* "cortesana de transición hacia la humanística"). Por otro lado, una fluctuación terminológica también se halla en Faulhaber (1990), página 6, quien habla de "*court* or *process* hand with some *italic* features" a la vez que declara no haber encontrado correspondencias exactas sino tan sólo semejanzas en Agustín Millares Carlo (*Tratado de Paleografía española,* 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pl. 322 [1505], pl. 394 [1521],

inclinada hacia la izquierda; es más ancha que la otra y usa abreviaturas superiores a veces innecesarias, como por ejemplo:

— *sobre nasal*:

grand, fol. 94 = 2*r*.17; algund, fol. 97 = 5*r*.21;

— *sobre numeral*:

çient, fol. 95 = 3*v*.20; mjll, fol. 95 = 3*v*.20;

— *sobre el digrama -ch-*:

derecha, fol. 94 = 2*r*.19; mucho, fol. 95 = 3*r*.11, fol. 97 = 5*v*.2; desdichado, fol. 94 = 2*v*.17; pecho, fol. 95 = 3*v*.6, fol. 96 = 4*r*.1, fol. 97 = 5*v*.17; cuchillo, fol. 96 = 4*r*.6; escucha, fol. 96 = 4*r*.14; echo, fol. 96 = 4*v*.9;

— *en posición final*:

interior, fol. 95 = 3*r*.23; prepelixo, fol. 95 = 3*r*.24.

En cambio la *Mano 2*, responsable de la *Parte B*, tiene una letra "cortesana cursiva" [11] que es más pequeña que la otra e inclinada hacia la derecha. Los rasgos distintivos de cada una, a nivel paleográfico, son reconocibles sobre todo en las sibilantes y las mayúsculas, amén de otras letras. Así por ejemplo, cada co-

---

pl. 378 [1538]) y Josefina Mateu Ibars (*Paleografía de Andalucía Oriental*, Granada, Univ., 1977, pl. 7 [1499]). En cuanto a la posibilidad de que se trate de dos letras distintas (admitida, como se ha dicho, en un primer momento), Faulhaber habla de una mano menos cursiva y más sentada que la otra (viniendo a coincidir con lo que estamos diciendo), que le parece semejar a la que se llama "itálica procesal" (Mateu Ibars, pl. 45 [1551]; cfr. también Millares, pl. 383 bis [1521]), o bien "cursiva libraria" (Ángel Canellas, *Exempla Scripturarum Latinarum in Usum Scholarum*, Zaragoza, Librería General, 1974, 2 vols., pl. LXV [1496]). Según Faulhaber, rasgos cortesanos son *-r-* abreviada y sobreescrita, las dos formas sigmáticas de *-s-* y *-z-* y la abreviación de nasal ligada, mientras el único rasgo itálico es la *-s-* de doble curva.

[11] Correspondencias en Millares, III, 318 [1498], 381 [1505]. Cfr. también lám. 19/2 [1480] en *Paleografía y Diplomática*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988³, vol. II, págs. 21-22.

pista difiere en cuanto a la realización de la *s* en posición inicial (sigmática en *Mano 1* y alta o de doble curva en *Mano 2*); también difieren en la *z*, en las mayúsculas *A, R, C*, a la vez que en las minúsculas *p, g, h* y en la cedilla de la *ç*.

Difieren además los dos copistas por la tinta, más oscura en *Mano 2*, y por el rasgo, más marcado en esta última, que además abunda en trazos llenos (muy evidentes por ejemplo en *u / v* en posición inicial).

4) Sin embargo, lo que más distingue a los dos amanuenses es la calidad misma del traslado, presuroso y desaliñado en *Mano 1* y más cuidadoso y limpio en *Mano 2*. De hecho la *Parte A* abunda en correcciones (interlineares, a pie de página, tachaduras, raspaduras, etc.) que casi no se dan en el segundo fascículo, lo cual significa que el primer copista era mucho más distraído al realizar su labor.

La *Mano 1* en efecto comete un gran número de errores, comenzando por los que deja sin corregir, por ejemplo, varios errores mecánicos de escritura:

— *diptografías*:

q̃ yo q̃ yo q̃, fol. 95 = 3*r*.2; lee lee, fol. 96 = 4*r*.8; bieñs biẽ, fol. 97 = 5*r*.10;

— *omisión de letras o abreviaturas*:

[-]õvertir, fol. 97 = 5*v*.9; volutad, fol. 95 = 3*v*.5;

— *adición de letras*:

desead[j]a, fol. 94 = 2*v*.19;

— *metátesis*:

luxj͡ar (*LC* [12]: luxuria), fol. 96 = 4*r*.23;

---

[12] Con la sigla *LC* nos referimos a la lección de la *Comedia + Tragicomedia*, citada según la grafía regularizada del testimonio más antiguo.

— *repetición de letras*:

objebto, fol. 95 = 3*r*.14;

como también muchos casos de malas lecturas:

— *de abreviaturas*:

prepelixo (*LC*: perplexo), fol. 95 = 3*r*.24; p(er)opo[r]-çion (*LC*: proporcion), fol. 97 = 5*v*.23;

— *de nombres propios*:

torpeo (*LC*: Tarpeya), fol. 95 = 3*v*.10; pasypa (*LC*: Pasife), fol. 96 = 4*r*.3; mireua (*LC*: Minerva), fol. 96 = 4*r*.4;

— *de varias palabras*:

p̆posiçion (*LC*: proporcion), fol. 97 = 5*r*.17; cabsa (*LC*: cansa), fol. 95 = 3*r*.15; exsentençia (*LC*: existencia), fol. 95 = 3*v*.21; despues (*LC*: di pues), fol. 96 = 4*v*.12; calçadas (*LC*: alçadas), fol. 97 = 5*v*.13; mjra q̃ (*LC*: querria que), fol. 96 = 4*v*.15; yncrinados (*LC*: crinados), fol. 97 = 5*v*.8;

varios errores de sentido:

— *desplazamiento de palabras*:

tanta çibdad ytal multitud (*LC*: tal cibdad y tanta multitud), fol. 95 = 3*v*.15;

— *falta de concordancia*:

ẽtal caljdades (*LC*: en tal quantidad), fol. 97 = 5*r*.13;

— *lagunas por homoteleuto*:

[*om.* con los de fuera] ... sin los bienes de fuera, fol. 97 = 5*r*.14;

y en fin numerosísimos ejemplos de omisión, máxime de preposiciones, que se convierten en otros tantos errores de sintaxis y de expresión (véanse los ejemplos en los casos de laguna textual señalados por un pequeño cuadrado en la edición regularizada de Faulhaber —1991—).

A éstos hay que añadir todos los errores de la *Mano 1* que en el Ms. en cambio se corrigen. Entre ellos, podemos distinguir dos clases principales: los auto-corregidos (por el propio copista) y los áltero-corregidos (por otra mano).

Los primeros, menos numerosos, son casi todos ejemplos de error incipiente, percibido por el amanuense en el acto mismo del copiar y enmendado por su propia mano que luego transcribe la lección correcta. En su mayoría son casos de anticipación de letras o palabras, de confusión entre un renglón y otro por homoteleuto, de letras omitidas, etc., y son corregidos sea en una dirección horizontal (es decir, tachando y copiando a continuación en el mismo renglón), sea reescribiendo encima de la letra equivocada u omitida, sea raspando el papel y reutilizando el mismo espacio para la corrección (en este último caso la enmienda la realiza el copista *a posteriori*, alejado ya del trecho con el error). Ejemplos:

— *tachaduras*:

~~quien~~ commo, fol. 95 = 3*v*.3; ~~S~~. C., fol. 96 = 4*r*.4; ~~p~~ enxẽplos, fol. 96 = 4*r*.10; ~~de~~ su desvergõçamj̊, fol. 96 = 4*r*.27; aquellas luengas ~~tocas~~ y delgadas todcas, fol. 96 = 4*v*.2; esta es ~~de~~ la q̃l ljnaje, fol. 96 = 4*v*.10; no ~~A~~ sabe, fol. 97 = 5*r*.1; ~~di~~ S. dixe, fol. 97 = 5*r*.25; ~~qual~~ q̃l [q̃] paris, fol. 97 = 5*v*.25; ~~y~~ tu onbre, fol. 97 = 5*v*.27;

— *letras corregidas encima del error*:

presũç[j]on, fol. 96 = 4*r*.23; que[j]ẽ, fol. 96 = 4*v*.28;

— *raspaduras, con texto reescrito por la misma letra*:

dos amado/+po no de melibea
y mas a costelaçiõ de to/ C+en todo.

En este caso (fol. 97 = 5*r*.16), el texto reescrito sobre la raspadura, que se siente al tacto, es *y mas a costelaçiõ de to*. Luego la doble serie de llamadas —una barra y una cruz— indica cómo se deben integrar las porciones de texto que, por falta de espacio, fueron añadidas en la zona interlinear por la misma mano y en la misma tinta. Es un caso tal vez de error por homoteleuto —*todos* ... *todo*— que ha dado por resultado una laguna que luego al detectarse ha sido sanada por el propio amanuense.

Por lo que concierne a los errores áltero-corregidos en la *Mano 1*, ante todo hay que decir que son evidentemente de otra letra, que escribe con una tinta mucho más clara. El *modus operandi* de este corrector suele ser bastante constante: con la misma tinta y la misma pluma tacha palabras del primer copista y encima, o donde hay lugar, introduce la corrección. Así por ejemplo,

— *tacha y corrige encima*:

fol. 94 = 2*r*.19:

sobre sus santos (= *LC*)
~~cabe su hijo a su derecha mano~~

fol. 94 = 2*r*.25:

to (= *LC*)
yntẽ~~dimj~~

— *o, incluso sin tachar, añade entre líneas*:

fol. 94 = 2*r*.3:

im (= *LC*)
merito

fol. 95 = 3*v*.15:

biuo (= *LC*)
vn õbre

fol. 96 = 4*v*.3:

so aq̃l fausto[13] (= *LC*)

.....q̃ falsedades so a

quellas.....

fol. 96 = 4*v*.9:

a (= *LC*)

q̃ Adan

— *a veces con llamadas convencionales (una cruz, una barra)*:

fol. 95 = 3*v*.13:

+q̃ estas murmurando (= *LC*)

loco esta Agoa este. c+di lo q̃ dizes

fol. 97 = 5*r*.25:

catiuo de / (= *LC*)

este / mj amo

fol. 97 = 5*v*.19:

la tez lisa / lustrosa (= *LC*)

mjra / el cuero suyo /

— *o a pie de página si no hay lugar (con la llamada distinta: una cruz más marcada)*:

fol. 94 = 2*v*.19:

...alos Aflitos viene+ S. q̃ cosa es...

...sentirias mi mal / o piedad de seleuco (= *LC*)[13 bis]

fol. 96 = 4*r*.16:

.....todos enesta [con]

+ cordia estã+ qujẽ te .....

+ po lo dicho y lo q̃ dellas dixere no te... (= *LC*)

---

[13] Aprovechamos para señalar que unos renglones más abajo (fol. 96*v*.6) en el Ms. de Palacio hemos logrado aclarar una lección dudosa en las dos ediciones de Faulhaber, respectivamente "desuare" (1990, pág. 23.6) y "*Desvare.*" (1991, pág. 36). En el Ms. leímos *defuera*, que se integra muy bien en el contexto: "que ynperfiçion, que aluañares debaxo, que templos pintados defuera".

[13 bis] *Comedia*: silencio.

— *o incluso añade al margen en una de las ocasiones:*

fol. 94 = 2*r*.8:

.....

.....obras pias q̃ po' e[ste]

lugar/ Alcançar A dios tengo yo..... (= *LC*)

.....

A veces corrige errores de distracción o malentendidos paleográficos del primer escriba:

fol. 96 = 4*r*.2:

canpestres (*LC*: [-])

~~tan prestes~~ azemjleros

fol. 95 = 3*v*.18:

menor (*LC*: [-])

~~mayor~~ [en serie homóloga]

pero en la gran mayoría de los casos introduce integraciones de porciones de texto omitidas al copiar que no siempre coinciden con la versión del texto que nos ha sido transmitida por la tradición impresa [14].

Ahora bien: esta mano que realiza las correcciones, si bien con otra tinta, tiene todas las trazas de ser la misma que copia el segundo fascículo celestinesco de Palacio, o *Parte B*: coinciden la letra, los hábitos gráfico-fonéticos y la tendencia al esmero y a completar la transcripción, en contraste con el descuido y falta de profesionalidad de la *Mano 1* (no estamos pues inclinados a ver una tercera mano tan sólo en "las correcciones entre líneas del folio 94v", como piensa Sánchez Mariana, ya que además la mano que realiza esas correcciones a lo largo de toda la *Parte A* es siempre la misma, y no diferente tan sólo en el folio 94 = 2*v*).

El *modus operandi* del segundo copista al trasladar su *Parte B*, en efecto, confirma indirectamente nuestra hipótesis. Es una mano que comete menos errores al copiar y que reproduce fiel-

[14] Cfr. también *infra*, y además nota 20.

mente su antecedente, incluso con la inercia de no cuidar el sentido de lo que va escribiendo. Escasos son los errores mecánicos que deja sin corregir, como por ejemplo:

— *una tilde omitida*: senor, fol. 98 = *6v.27*;
— *un trueque de personajes*: S [C], fol. 98 = *6v.26*;
— *una -s- de más*: conellas, fol. 99 = *7r.28*;
— *una atracción de una palabra anterior*: sigẽ (*LC*: dizen [cfr. el *sigen* anterior]), fol. 99 = *7r.24*;

como también son muy pocas las auto-correcciones de errores incipientes, resueltas exclusivamente mediante tachaduras:

~~me~~ mas, fol. 98 = *6r.6*; ~~el mjnjstro~~ nolo p̆cures, fol. 98 = *6r.14*; ~~p sera señor parmeno~~ p. señor sembronio, fol. 98 = *6v.28*; ~~s~~ pusieran, fol. 99 = *7r.5*; ~~hazy~~ pe̊o q̃ allj hazya, fol. 100 = *8r.15*; ~~tu~~ tuetano, fol. 100 = *8r.25*; teniã, fol. 100 = *8v.9*; ~~p~~ virgos, fol. 100 = *8v.20*.

Pero lo que más sorprende en esta mano, al revés de la anterior, es la ausencia de correcciones interlineares o a pie de página, a excepción de una letra tachada y reescrita en el fol. 100 = *8v.26*, y de otro pequeño añadido en el fol. 99 = *7r.15*:

fol. 100 = *8v.26*:
L.Q. (?) L.C. (?) (*LC*: [-])
q̃ tenia ~~y~~ asi la pudiera vender çiento

fol. 99 = *7r.15*:
a todos (?) a do está (?) (*LC*: [-])
buelue la cabeça y rresponde.

Ambas correcciones pertenecen a la misma letra que copia la *Parte B*, y además, ninguna de ellas coincide con el texto impreso de *LC* [15]. Exceptuando, pues, esas dos pequeñas integra-

[15] La primera, *L·Q·*, o *L·C·* (o *L·O·* según Faulhaber), parece el añadido de un nombre de personaje, que de hecho falta en ese trozo; Faulhaber (1991), pág. 47, integra conjeturalmente [C.:]; nosotros por nuestra

ciones, en la *Mano 2* no se halla toda esa cantidad de intervenciones que hemos visto en la *Parte A*, donde se cuentan 14 correcciones de otra mano, de las que 10 son integraciones. Es decir, en la *Mano 2* no hallamos ni un añadido al margen o a pie de página, ni la menor traza de un sistema de llamadas convencionales para integrar, porque evidentemente ésta al copiar tenía plena conciencia de no estar omitiendo porción ninguna de texto de su antecedente [16].

Todo parece indicar que la *Mano 2*, más prolija y fiel a su fuente, no pierde nada de lo que está copiando (aunque el sentido algunas veces falle), mientras la *Mano 1*, más distraída, suele dejarse alguna que otra frase en el tintero (por homoteleuto, por descuido o por prisa), amén de añadir nuevos errores en casos de palabras que no entiende, como en los nombres propios —*torpeo, pasypa, mireua*—, o incluso en las citas de versos muy conocidos:

— cfr. por ejemplo en el fol. 95 = 3*v*.2 *conel mjo* (*LC*: con mi mal), verso tal vez de un texto cancioneril que debía ser conocido y citado correctamente por los letrados; además la variante del Ms. no observa la rima ("tal/mal") del original;

— otro ejemplo puede verse en otra cita de un texto muy famoso por aquel entonces, el romance de *Mira Nero de Tarpeya*, cuyo último verso ("él de nada se dolía") en el Ms. (fol. 95 = 3*v*.11) se convierte en *el mãzilla no avia*, de significado análogo y tal vez variante de tradición oral, pero otra vez indicio de la libertad de variar citas que se atribuye el primer copista.

---

parte desconocemos el significado exacto de esas dos letras iniciales. La segunda, *a todos* -?- (o: *a do está* -?-), si es correcta nuestra lectura, se integra muy bien en el contexto, pero su falta, o caída al copiarse para la versión del texto impreso, no altera la sintaxis de la frase.

[16] Si nos fijamos en los errores auto-corregidos, las diferencias son menos marcadas: el primer copista se enmienda por lo menos 13 veces (10 tachaduras, dos letras reescritas, una raspadura), mientras el segundo ocho (todas tachaduras).

5) Como se ve, son varios ya los elementos distintivos que permiten reconocer que el fragmento celestinesco de Palacio está compuesto por dos partes separadas. Amén del daño material de la gran mancha oscura, que distingue un fascículo con ella de otro sin ella, lo que se percibe claramente en el Ms. es la presencia de dos personas diferentes que realizan cada una su traslado: cada una con su caja de escritura, cada una con su letra, cada una con su trazo más o menos marcado y, sobre todo, cada una con una profesionalidad y un nivel de cultura muy distintos.

Queda por aclarar, desde luego, cómo nacen y dónde viven las dos partes, y en qué momento se unen o se yuxtaponen, configurándose en su estado actual de conservación.

En cuanto a la formación de los dos fascículos, la evidente diversidad de cada uno no implica que hayan nacido en sitios separados: en efecto, al lado de las numerosas marcas distintivas que hemos visto hasta ahora, son también varios los elementos de cohesión, o las coincidencias, que indican un mismo lugar de copia y un antecedente común para los dos. Ante todo la calidad del papel, que es igual en los dos fascículos, con idéntica filigrana en ambos (mano con guante, sin estrella [17], visible en tres folios de la *Parte A*, y en un folio de la *Parte B* [18]), lo cual puede significar que el lugar de origen sea el mismo.

Indicio, en cambio, de un antecedente común son varias constantes a nivel textual. Por ejemplo, la uniformidad de los hábitos

---

[17] Faulhaber (1990, pág. 6) habla de "typical hand and star"; sin embargo no hemos logrado ver la estrella ni yo ni José Luis Rodríguez.

[18] Se trata de los fols. 95, 96 y 97 de la *Parte A* (en que se ve: 95 y 97 = parte inferior del guante, 96 = dedos), y del fol. 98 de la *Parte B* (donde se ven los dedos). La filigrana está al revés (dedos hacia la izquierda) en los fols. 96 = 4 y 97 = 5 que constituyen bifolio (cfr. *infra*). Por lo que se refiere a la identificación de la filigrana, que no tiene correspondencias exactas en Briquet (cfr. Charles M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, 4 vols., Leipzig, 1923²), la mano con guante es un dibujo muy común entre las marcas usadas en la España del XV y resulta por tanto difícil de fechar (según me comunicó la profra. Gemma Avenoza, de la Univ. de Santiago, especialista en filigranas españolas).

gráfico-fonéticos, que son idénticos en ambos copistas aun en rasgos muy singulares y difícilmente poligenéticos (y que habrá que adscribir a un antecedente único del que ambos derivan las grafías), como:

— la ausencia de grafías cultas, sean ellas geminadas etimológicas (*-ll-*: tolerar, yljcito; *-mm-*: comunjcava, ymagina; *-nn-*: ynoçente; *-cc-*: pecados, pecadora; *-ff-*: ofresçido, sofrir, afirma, difiçil), sean los grupos cultos *-ct-*, *-ph-* (perfeta, ymperfeta, filo[sofo]);

— la neutralización de la oposición fonológica de sonoridad/sordidad en la sibilante *-s-* en posición intervocálica (serenisima, asaz, asy, esa, ese, pasos, pasan, posible, asiento, oso, mjsas, asados, proçesiones; además subjuntivos en -ase y -iese);

— el uso casi sistemático de *-v-* en posición intervocálica (avjso, Aventuradas, comunjcava, perseveras, aveys; además imperfectos en -ava) con muy pocos ejemplos del uso de la *-u-* (diujna, cauallos, atreuimiento);

— el uso casi constante de *-j-* con valor vocálico, sea tónico que átono (Caljsto, amjgas, avjso, mjas, linaje, meljbea, mjnjstraron, mj) o con valor semi-consonántico (serujentes, conuenjente, yngenjo) pero no semi-vocálico para el que se prefiere *-y-* (deleyte, açufayfas).

Lo mismo vale para el nivel histórico-lingüístico, ya que en ambas partes se encuentran arcaísmos:

(doy aquí una lista sumaria de los arcaísmos, si bien algunos de ellos pueden considerarse como grafías vulgares mientras otros hasta parecen occidentalismos):

— *Mano 1*:

aRebatada fyn, tura, Animaljas, Aguelo, desvergonça-

miento, espeçia, destruyçion, cabsar, cabsaran, cabtelas, abtorizadas, tinjebra, altarmuzes, labrios, etc.

— *Mano 2*:

hastidio, cerca las, vjnje, tinje, xerva.

En tercer lugar, el estadio de redacción documentado, como también la calidad del texto transmitido, no difieren de un copista al otro: en ambos encontramos numerosas variantes sustantivas respecto al texto de *LC* de la tradición impresa más académica, como también errores de sintaxis y de sentido aun en trechos sin retoques correctivos. El que el segundo copista o *Mano 2* fuese menos distraído que el primero y no omitiese porciones de texto al copiar, no significa que su parte trasladada esté exhenta de incorrecciones y de incongruencias textuales, como

— *omisiones*:

en njngũa [-] (*LC*: en ninguno le tiene), fol. 98 = *6v.2*; ẽ ot^{o} apartado [-] (*LC*: en otro apartado tenia), fol. 100 = *8v.29*;

— *incoherencias*:

filos deseda ẽçerrados & colgados allj rrayzes (*LC*: encerados y colgadas), fol. 100 = *8v.23*; p. torna...V...es esta ya va a que me sigas la fortuna (*LC*: [-]), fol. 99 = *7r.2*;

que desde luego hay que adscribir a un antecedente copiado con inercia (el mismo que tiene delante de sí la *Mano 1*; pero con el agravante que ésta, encima, no lo entiende y lo estropea al trasladar, equivocando lecturas y saltando trozos que más tarde le reintegra *Mano 2*).

Admitido pues que el lugar de origen es el mismo, y que el antecedente del que copian es común, intentemos figurarnos lo que ha ocurrido a la hora de la yuxtaposición de los dos fascículos.

Ante todo tenemos dos elementos que consienten juzgar a la *Parte A* como más antigua que la *Parte B*:

1) el hecho de que arranque con el *incipit* del texto (*enesto veo meljbea la grandeza de dios ...*), verdadero comienzo de la obra, y copiado presumiblemente antes de su continuación (o segundo fascículo);

2) el hecho de que contenga las correcciones de la misma mano que la *Parte B*, a las que evidentemente ésta preexiste.

A partir de este momento, claro está que lo único que podemos formular son conjeturas. Entre las posibles, la que más me convence es la siguiente.

Supongamos que la *Mano 1*, más antigua, empiece a trasladar el texto de *LC* desde el comienzo. Pero se equivoca a menudo, y el resultado de su trabajo es malo. La *Mano 2*, que trabaja quizás en el mismo sitio, al echarle un vistazo detecta sea errores de copia, sea lagunas que tiene la paciencia de corregir, trasladando del mismo antecedente y tomando quizás lecciones de otros testimonios manuscritos [19] (pero no de la tradición impresa que conocemos [20]). De allí decide continuar él solo la labor de copia, de-

---

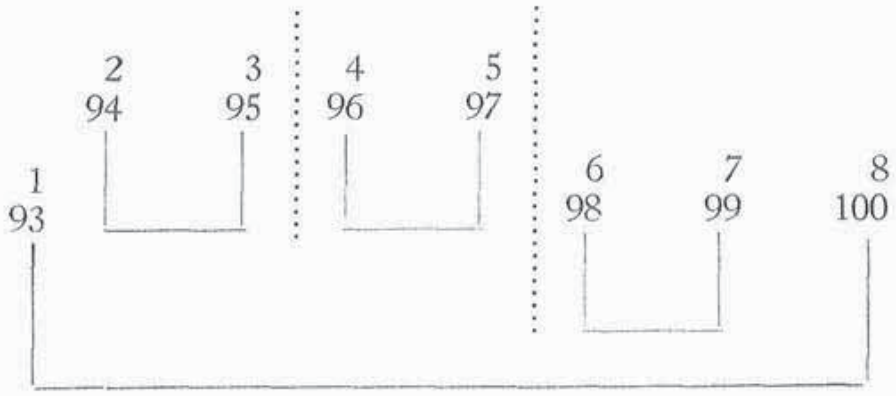
[19] Como ya se ha apuntado, las correcciones que la *Mano 2* aporta al texto trasladado por la *Mano 1* son, en su mayoría, integraciones de porciones de texto omitidas al copiar. El hecho de que todas, salvo dos (cfr. *infra*, nota 20), coincidan con la versión impresa de *LC* no significa que hayan sido tomadas de uno de los testimonios publicados, ya que no se puede excluir que estuviesen en el antecedente común de ambos escribas, y que fuesen omitidas por descuido en *Mano 1* e integradas por esmero en *Mano 2*. Una sola de esas correcciones quizás derive de la contaminación con otro testimonio: la de *sobre sus santos* que enmienda *cabe su hijo a su derecha mano* (fol. 94 = 2*r*.19), ya que parece poco probable que estuviese la doble forma en el antecedente (aunque, claro está, no se pueda excluir del todo). Es el único añadido que "modifica" el texto en lo sustancial, y no se limita a "integrar" omisiones o a "corregir" malentendidos del primer escriba, como lo hacen todos los demás, respectivamente 10 y tres veces.

[20] A las dos correcciones aportadas a la *Mano 1* que no derivan de la tradición impresa (= *canpestres* y *menor*), hay que añadir las dos integraciones interlineares que la *Mano 2* efectúa a su propio traslado (= *L·Q·* y *a todos?*), y que tampoco coinciden con el texto impreso. Cuatro correcciones, pues, todas de la *Mano 2*, que no pudieron ser tomadas de ninguna de las *Comedias* conocidas, y que se vienen a sumar a una larga lista de

jando ya de lado ese compañero de trabajo que tantos problemas le ha dado de revisión y comprobación. Pero no desecha lo que aquél hasta allí ha realizado y que él ha tenido la incumbencia de corregir, aunque ya esté manchado: por el contrario, se lo incorpora a su propio fascículo-continuación, cuya primera hoja deja en blanco, a manera de hoja de guarda, para luego utilizarla para materiales de relleno (como el *Título* y el *Argumento* de la obra, en el lado verso, y un romance cualquiera, tomado entre los más a mano, en el lado recto).

Ahora bien: ¿cómo sería la confección codicológica originaria del fascículo incorporado, o la del mismo fascículo acogedor? Aunque la encuadernación actual del Ms. dificulte su exacta percepción, en un control reciente hemos logrado ver claramente un bifolio (entre 96 = 4 y 97 = 5), como también, entre las mismas hojas, dos puntos de la antigua costura [21] (con hilo de la época de la encuadernación, de h. 1805-1810). Amén de esas dos certezas, hemos tenido la *impresión* de que también sea bifolio 93 = 1 y 100 = 8. Si ha sido exacta nuestra percepción (que podrá ser confirmada tan sólo el día que se restaure el códice) tendríamos las posibilidades siguientes:

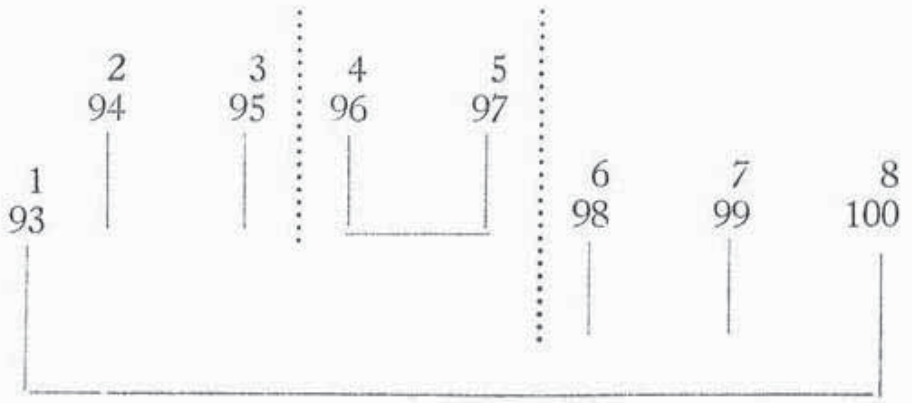
a)



variantes que a su vez excluyen que el Ms. de Palacio pueda derivar de *BCD* —o sea Burgos, 1499; Toledo, 1500, y Sevilla, 1501— (cfr. los ejemplos aducidos en el apartado I.2 en el trabajo cit. *infra*, nota 29).

[21] Agradecemos a Stefano Arata (Univ. Roma) el habernos señalado la ubicación sea del bifolio sea de la costura.

b)



donde se apunta, en la primera, que la *Parte A,* la de la mancha, formada por dos bifolios conyugados y quizás una hoja suelta perdida, se incorpora irregularmente —a partir del folio 2— a la *Parte B* a su vez irregular, formada por un bifolio acogedor y por otro bifolio, y quizás una hoja suelta perdida; y en la segunda, que la misma incorporación irregular se da con fascículos aún más anómalos, estando la *Parte A* constituida por un bifolio y dos hojas sueltas (y quizás una más perdida) y la *Parte B* por un bifolio acogedor y dos hojas sueltas más (y tal vez otra suelta perdida). En confecciones tan anómalas, el encuentro de las dos mitades de la filigrana (o la reconstitución de su dibujo entero) incluso podría ser casual, ya que todo parece indicar que los dos copistas trabajaban con hojas y bifolios sueltos, que luego yuxtaponían al azar (cfr. por ejemplo la filigrana armada al revés en el bifolio 96-97 [22]), dando lugar a la formación de fascículos irregulares. Quizás la segunda de las posibilidades apuntadas reconstruya más de cerca la confección inicial.

Si es correcta nuestra hipótesis, debemos excluir que la estructura codicológica originaria fuese la de un quinión regular del que se hubiese caído un bifolio conyugado [4-7], que según Charles Faulhaber (1990) explicaría las dos lagunas textuales que se ponen de manifiesto al realizar la colación, y cuyo texto ocuparía efectivamente dos hojas enteras, recto y verso [23]. Hay

---

[22] Cfr. *supra*, nota 18.

[23] Hemos cotejado la cantidad de texto copiada en cada página del Ms. con la de las correspondientes páginas de *B* (= Burgos, 1499): en la gran mayoría de los casos la porción textual es la misma, siendo que en ciertos

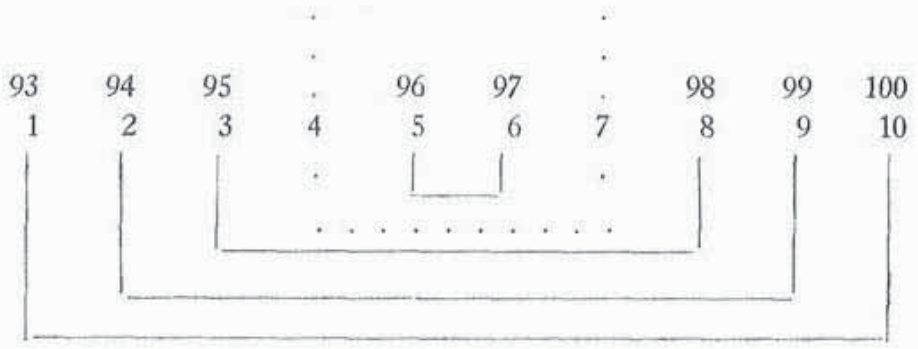
que decir que en el estado actual del Ms., en el lugar donde estarían esas supuestas hojas originarias, no se ve la menor traza de hoja caída, o arrancada ni rasgada. Por otro lado el mismo Faulhaber admite que la pérdida es antigua, a juzgar por unas manchas de tinta especulares entre las hojas enfrentadas después del supuesto hueco. Y ello hasta puede significar que esas hojas "caídas" tal vez nunca existieron, y que la laguna textual correspondiente a un bifolio entero estuviese quizás en el antecedente, y que de ahí pasase tal cual a nuestro fragmento. Si alguna vez existieron en la *Celestina* de Palacio esas dos hojas que después por ventura se cayeron, probablemente se trataba de dos hojas sueltas, insertadas irregularmente cada una en su lugar. La primera estaría en la *Parte A* (entre fol. 95 = 3 y 96 = 4), tal vez escrita por la *Mano 1*, y la segunda entre una parte y otra (entre fol. 97 = 5 y 98 = 6), y no sabemos a qué mano pertenecería, aunque quizás a la *Mano 2* [24].

Lo demás, es ya historia posterior: *Mano 2* muy probable-

---

folios incluso se verifica el detalle curioso de que el Ms. y *B* empiecen y acaben casi por las mismas palabras (ello ocurre en los fols. 98 = *6r* y 98 = *6v* del Ms. y en los fols. a^7v y b^1r de *B*).

[24] Aunque no la haya dibujado, la hipótesis de Faulhaber es la siguiente:



Como se ve, la hipótesis explicaría sea la laguna del bifolio [4-7], sea el bifolio 96 = [5] y 97 = [6] (el único que se logra ver con claridad) como centro del antiguo quinión, dotado incluso de filigrana (aunque armada al revés). Pero no explicaría la independencia de las dos partes celestinescas, que de hecho la mancha, y con ella, la diversidad de letra, ponen de manifiesto a los observadores: los fols. 2, 3, 4, 5 —o sea 94, 95, 96, 97— sólo pueden haberse manchado estando avulsos de los demás, como cuaderno suelto, y sin arrastrarse las correspondientes hojas conyugadas de un quinión regular cuando lo del daño —y no se olvide que son de otra mano.

mente ha continuado su traslado más allá de lo que el Ms. actual nos ha conservado [25]. Pero su copia anduvo tal vez en fascículos sueltos, después perdidos o partidos al azar y que quizás acabaron por ser encuadernados en otros tomos facticios (pero quién sabe si en la misma Biblioteca de Palacio, máxime en el Fondo Gondomar, no aparezca algún día un fascículo celestinesco más [26]).

Me parece muy poco probable que nuestro fragmento (junto con su perdida continuación) formase parte del tomo actual a la hora en que en él se practicaban todos los casos de *probatio pennae* referidos por Ian Michael y Juan Carlos Conde, o sea a mediados del siglo XVI: en mi opinión, lo demuestra el hecho de que ninguna de esas anotaciones afecta las hojas de la *Celestina* de Palacio, ni siquiera las de la *Mano 2*, que como se ha visto, deja márgenes bastante regulares en todas sus hojas; la hipóte-

---

[25] Es lo que parece desumirse de la confluencia de varios indicios en nuestro fragmento. Ante todo, el modo brusco de interrumpirse el texto en el fol. 100 = 8*v*. En segundo lugar, el hecho de haber una mancha lateral en el verso del último folio celestinesco (100 = 8*v*), que sin impregnar su recto correspondiente (= 100*r*), tampoco deja huellas en el recto del *Panegírico* que le sigue (fol. 101*r*), lo cual implica que se ha producido en una época anterior a su puesta en conjunto con éste, y que ha tenido como hoja especular, idénticamente manchada, tal vez la de la continuación de la *Celestina* de Palacio. En tercer lugar, el hecho de constituir el fragmento un conjunto de ocho hojas quizás no encuadernado aún con los fascículos siguientes. En cuarto lugar, el hecho de llevar el argumento *general* de toda la obra, que resume lo que ocurre hasta el final (indicando las muertes de los personajes centrales). Y por último, el hecho de llamarse *obra* al texto trasladado en una de las variantes del Ms. que no figuran en la tradición impresa (fol. 98 = 6*v*.23). Los últimos dos elementos incluso dejarían abierta la posibilidad que se tratase de una copia de la *Comedia* entera (¿en 16 actos?) y no tan sólo del Primer Auto, o de los "papeles del antiguo auctor".

[26] En la Biblioteca de Palacio hay más ejemplos de Mss. fragmentados a la hora de la encuadernación, máxime entre los procedentes del fondo Gondomar: así por ejemplo, según me informa José Luis Rodríguez, una parte de la *Crónica del moro Rasis* está en el Ms. II-1391(4) y otra en otro tomo, el Ms. II-961(2), también procedente del fondo Gondomar (a este respecto cfr. también *Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI)*, edición de C. A. Zorita, R. A. Di Franco, J. J. Labrador, Cleveland State University, Cleveland, 1991, págs. XXI-XXIII).

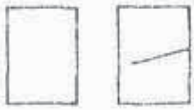
sis, pues, de que faltase espacio para poner ejercicios de escritura [27], si vale para un fascículo, resulta improbable para el otro, a la vez que la procedencia segoviana del códice podría no implicar nuestro fragmento. La unión del Ms. celestinesco al tomo actual puede muy bien haber ocurrido después, por ejemplo tan sólo a la hora de la encuadernación (h. 1805-1810) [28].

En resumidas cuentas, el fragmento celestinesco de Palacio es obra de dos copistas de nivel mediocre que a nuestro parecer no pueden identificarse con el autor. La tesis del autógrafo de Rojas pierde vigor no sólo por la presencia de dos manos diferentes, sino también a la luz de los errores *de copia* y de las incongruencias textuales que pese a las numerosas correcciones siguen siendo muchísimos tanto en la *Mano 1* como en la *Mano 2*. Los aña-

---

[27] Cfr. Michael (1991), pág. 153, y Conde López (1992-93a), pág. 39.

[28] Después de la encuadernación, el tomo debe de haber estado guardado en un sitio muy estrecho, tal vez un estante con demasiados libros: en efecto, hay dos daños materiales del fragmento celestinesco que han tenido una repercusión tanto en el texto de Lucena como en el *Panegírico*, y ello sólo se explica si el volumen estuvo sometido a una fuerte presión. En el primer caso se trata de un corte transversal que afecta al fol. 95 = 3 de la *Parte A*, en la zona indicada en el dibujo:



fol. 95

y que ha dejado su huella correspondiente (o una especie de surco que se siente al tacto), amén que en varios folios celestinescos (93, 94, 96, 97 y 98) también en el último folio del texto de Lucena, o sea el 92.

En el segundo caso, se trata de una "arruga" o pliegue en el papel que se ha originado en el margen inferior del fol. 99 = 7 de la *Parte B*, como se indica en el dibujo (en la reproducción adjunta):

fol. 99

que también ha dejado su huella en todos los folios celestinescos, a la vez que en el fol. 92 de Lucena y en los fols. 101, 102 y 103 del *Panegírico*.

didos entre líneas, pues, no parecen variantes de autor ni son indicio de un "text in progress" con retoques de redacción, sino que se deben, con toda probabilidad, a las enmiendas de un copista al otro.

Sin embargo, el descuido de la copia no quita importancia genealógica al testimonio, que tras el análisis crítico-textual de las variantes [29] resulta ocupar un puesto importantísimo en la historia textual de *LC* [30] y colocarse en los albores mismos de la redacción del texto. Todas las variantes sustantivas del Ms. respecto al texto impreso (o sea desplazamientos, añadidos, omisiones y sustituciones) indican muy a las claras que estamos frente a un estadio anterior de redacción, o si se prefiere, frente a una *Ur-Celestina* que circulaba manuscrita algunos años antes de su publicación.

PATRIZIA BOTTA.
Dipartimento di Studi Romanzi. - Univ. Roma.

---

[29] Llevado a cabo por Francisco Lobera Serrano en su trabajo *El Manuscrito II-1520 de Palacio y la tradición impresa de "La Celestina"*, publicado a continuación.

[30] El último *stemma* propuesto para las ediciones tempranas de *LC* es el que Emma Scoles, Patrizia Botta y Francisco Lobera Serrano presentaron en el "III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval" (Salamanca, 3-6 de octubre de 1989) en sendas comunicaciones cuyo título era, en los tres casos, *Otra vez hacia una edición crítica de "La Celestina"* (aún en prensa en las *Actas* del Congreso). Una redacción revisada y ampliada de dicho trabajo, y con nuevo título, *El texto crítico de "La Celestina": cuestión abierta,* ha aparecido en *Saggi di Ispanistica dedicati a Carmelo Samonà,* Roma, Il Bagatto Libri, 1992, páginas 42-72.

La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales

(continuación)

Publicamos a continuación el facsímil [1] del fragmento celestinesco contenido en el Ms. II. 1520 de la Biblioteca de Palacio, recientemente dado a conocer por Charles Faulhaber y objeto de un artículo mío aparecido en el número anterior de este mismo *Boletín de la Real Academia Española* (cf. tomo LXXIII, cuaderno CCLVIII, enero-abril 1993, págs. 25-50).

El facsímil debió ir adjunto al estudio ya publicado, pero por razones prácticas, ajenas a nuestra voluntad, no pudo de hecho acompañarlo. Pido disculpas por ello al lector. Agradecida a la Real Academia Española, que me brinda la posibilidad de subsanar la omisión, reproduzco ahora el Ms., ya que su publicación, amén de ser imprescindible para la comprensión del estudio mencionado, es también de fundamental importancia para la evaluación de un Ms. que actualmente apasiona a los estudiosos especialistas. En efecto, en la presente reproducción se ha querido reflejar más de cerca la conformación material del Ms., dando cuenta de sus *rectos* y sus *versos*, con el fin de que pueda apreciarse mejor la curiosa disposición codicológica, que no quedaba patente en su edición facsímil anterior (cf. *Celestinesca*, 14.2 —nov. 1990—, págs. 11-39).

Sigue la reproducción de los folios 93-100, portadores del fragmento del Primer Auto de la *Celestina*, acompañados por la de los folios 92*v* y 101*r* del Ms., también objeto de nuestros comentarios.

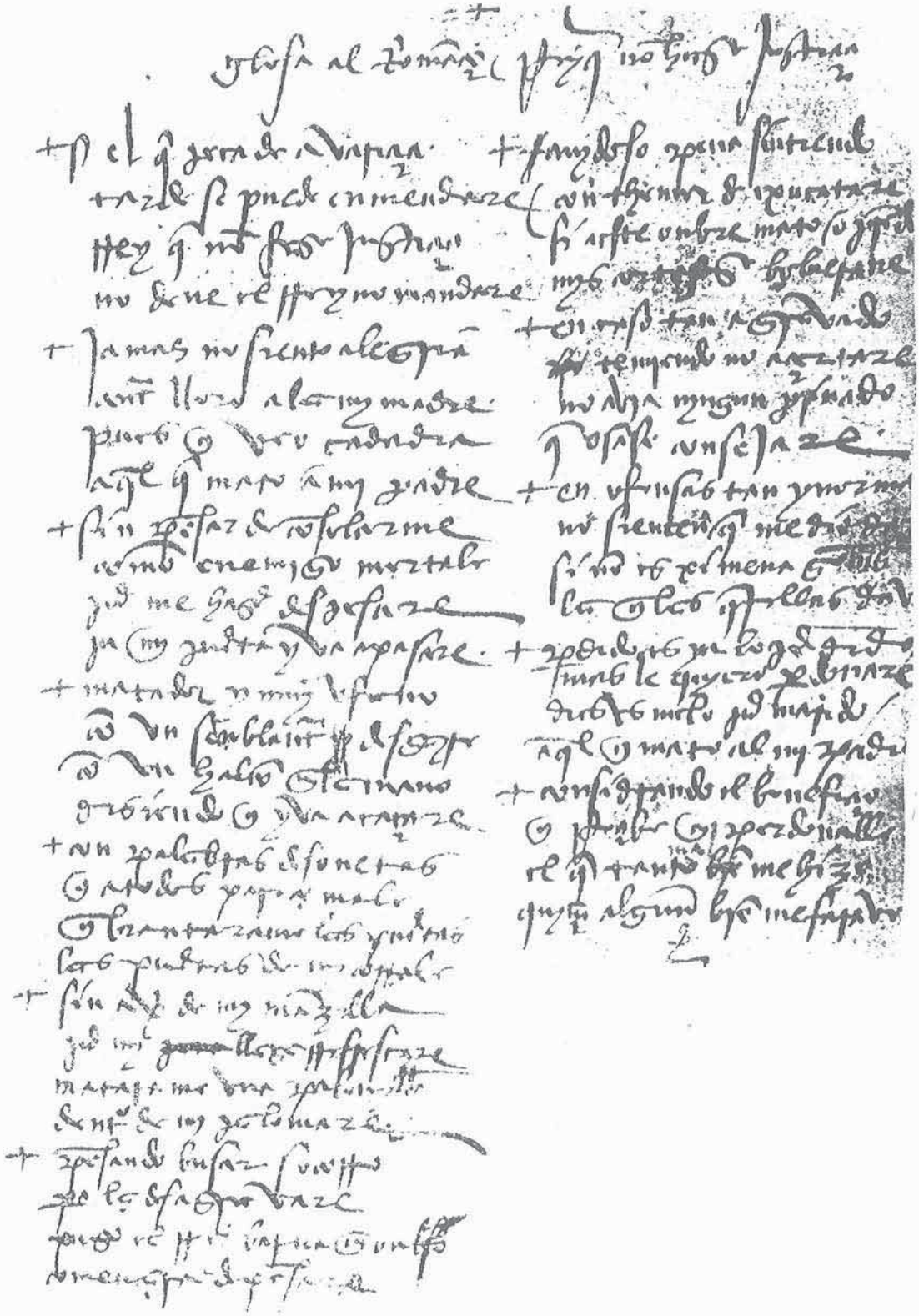
PATRIZIA BOTTA.
Dipartimento di Studi Romanzi. - Univ. Roma.

[1] A pesar de que la reproducción no es buena, debido a la calidad del microfilme que hemos empleado, este facsímil nos permite comprender todas las observaciones del excelente estudio de la Dra. Botta.

rhor ſtimemos de prueuadmen//

ucion fin a ſu queſtion a honor de
dios del Rey laude y gloria de
los vaſallos//

u clemencia rey clementiſſimo perdo
ne la rudeza de mi eſtillo. y amy atre
uido fablar de paſada el ſtilo ceſarea ly
ma menos ſorda que la mia demandauay
tocar tan duras coſſas. mas ſeerena re
queria. a lo vno pero deſee de te ſeruir y lo
al tu ſeruicio me ſuataron de tu maje
ſtad confio que mys agras palabras mal
compueſtas aſy bienne las guſtara. que
te daran mayor apetito que ſalvi vale
triumphator auguſte ex urbe die xxi
Maias Salutis mileſimi quadringen



93r = 1r

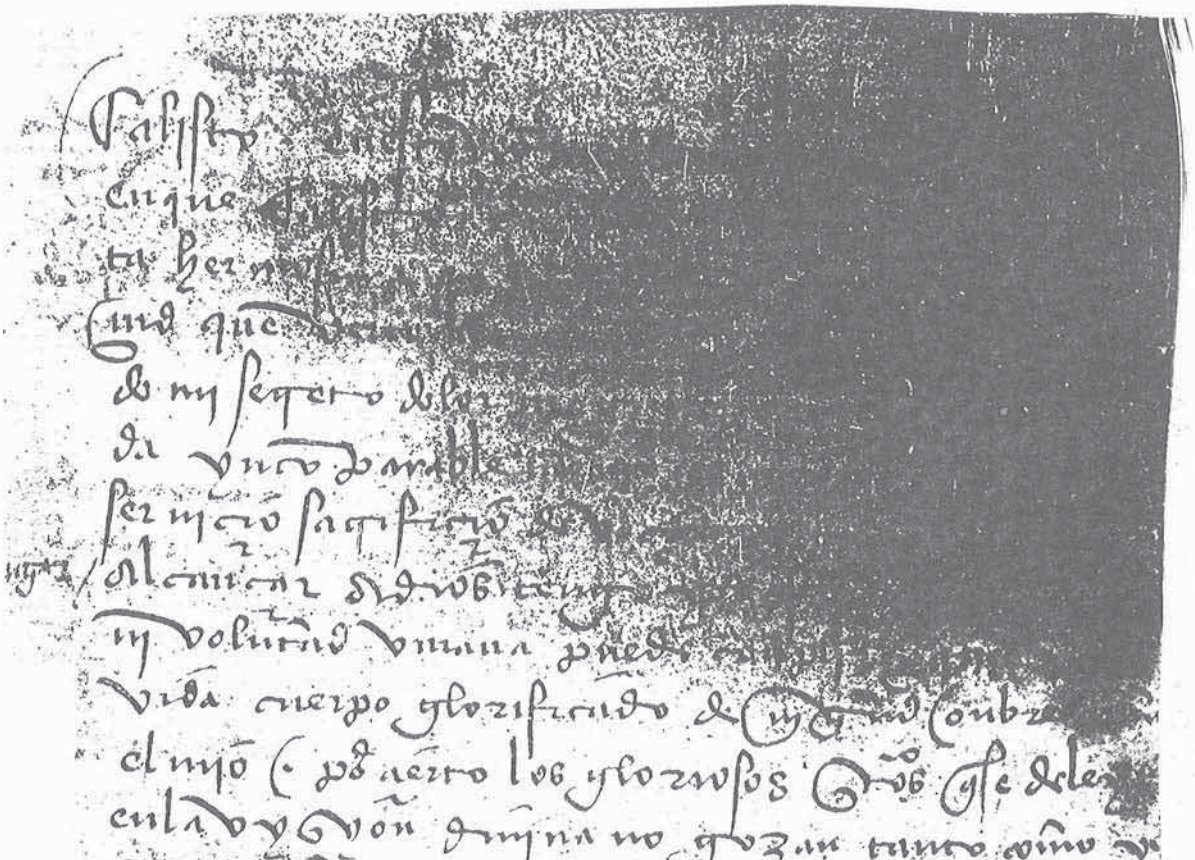
yhs

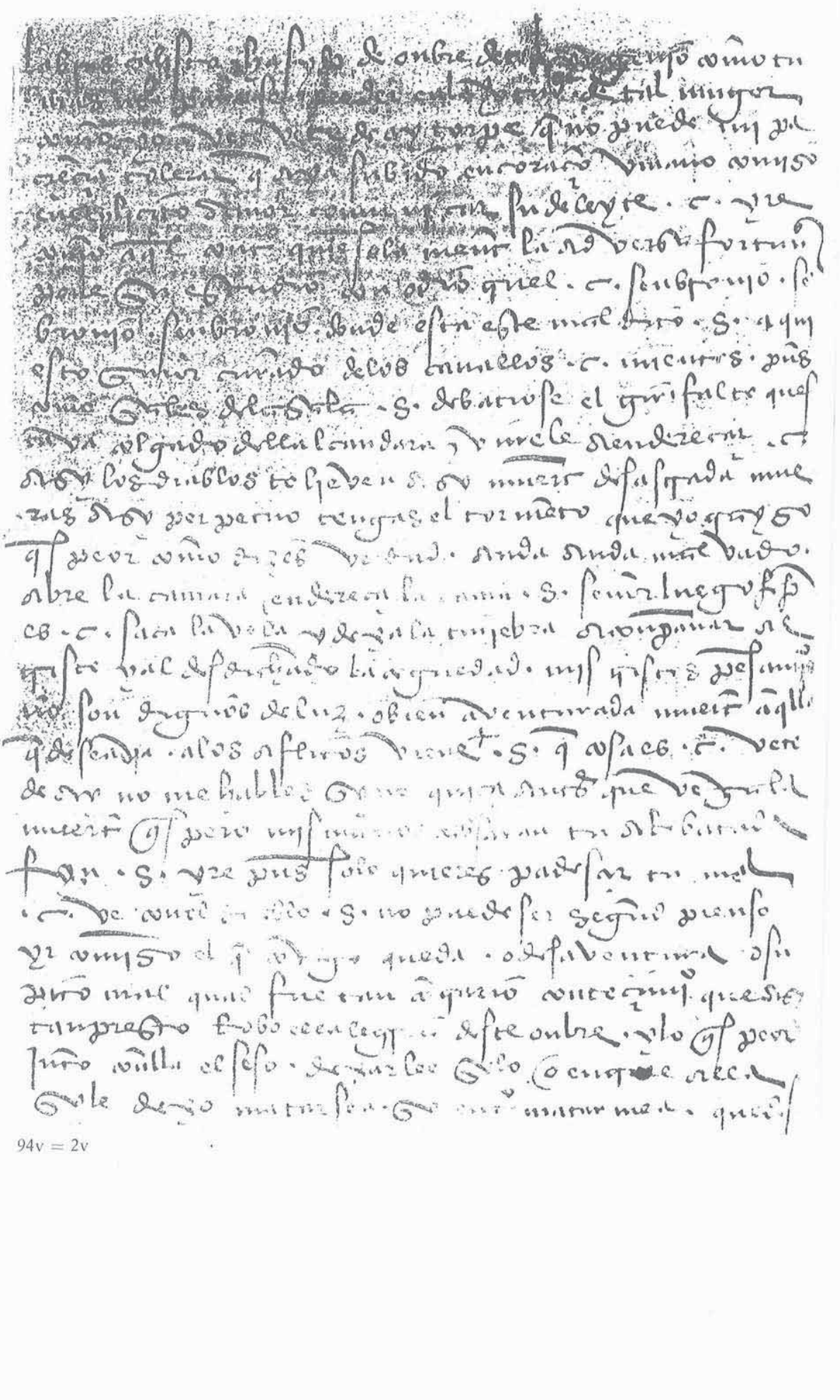
Siguese la comedia de calisto y melibea conpuesta
en reprehension de los locos enamorados que ven
cidos en su desordenado apetito a sus amigas lla
man y dizen que su dios asimesmo fecha en aviso de
los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros
sirvientes

Argumento

Calisto fue de noble linaje de claro ingenio de
gentil dispusiçion de linda criança dotado de
muchas graçias de estado mediano fue preso
en amor de melibea mujer moça muy generosa
de alta y serenisima sangre sublimada en prospero
estado una sola heredera a su padre pleberio
y de su madre alisa muy amada por soliçitud
del pungido calisto vencido el casto proposito
della interveniendo celestina mala y astuta
mujer con dos sirvientes del vencido calisto enga
ñados y por esta tornados desleales presa su
fidelidad con anzuelo de cobdiçia y deleyte vinieron
los amantes y los que les ministraron en amargo
y desastrado fin para comienço de lo qual dispuso
el adversa fortuna lugar oportuno donde a la presençia
de calisto se presento la deseada melibea

Calisto y melibea comiença calisto

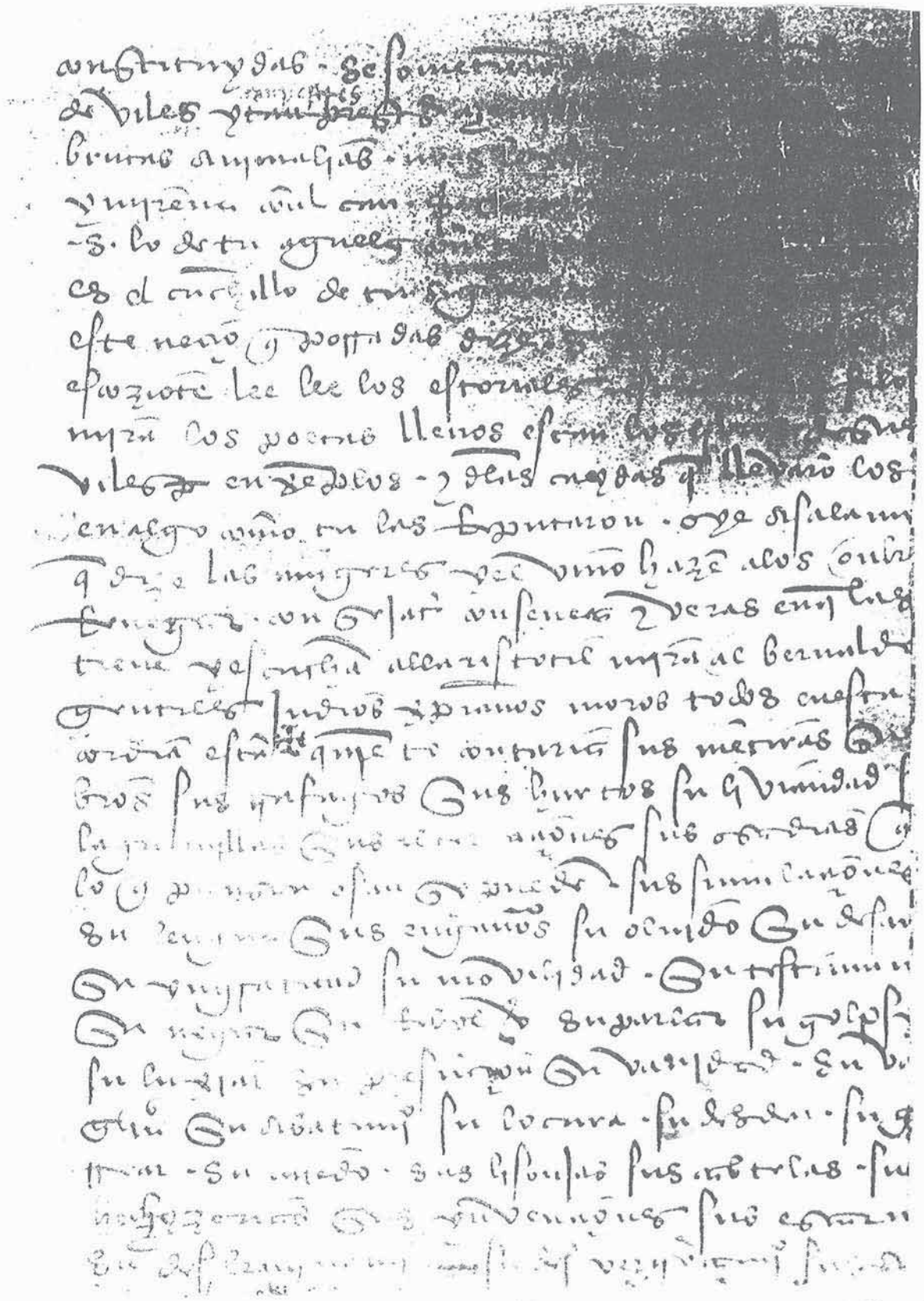




94v = 2v

95r = 3r

95v = 3v



96v = 4v

97r = 5r

97v = 5v

98r = 6r

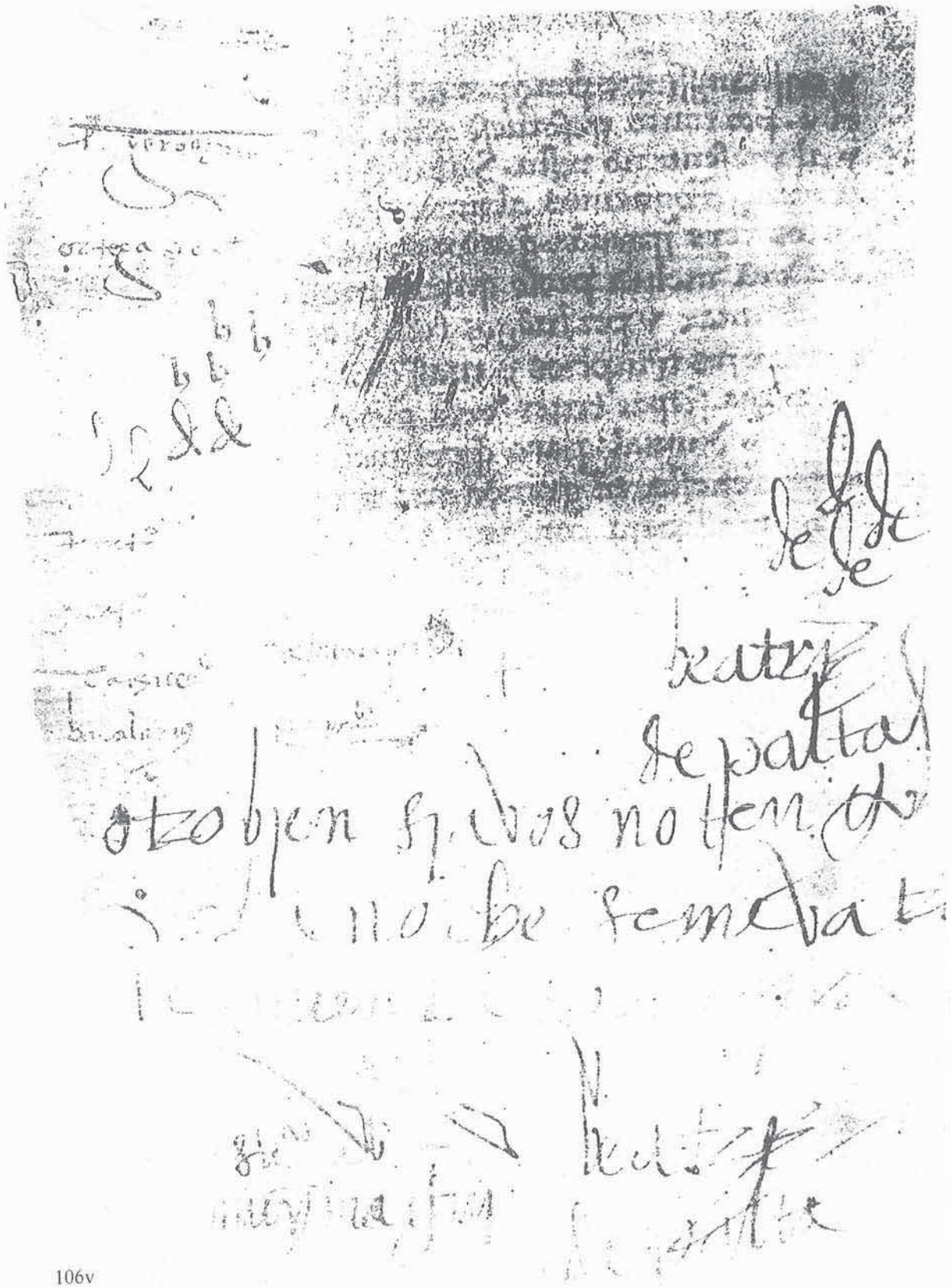
98v = 6v

99r = 7r

99v = 7v

100v = 8v

porfeo y pernicioso q̃ fue contra dios (y con[illegible]
En estos mesmos dias vimos la fe de [illegible]
tor muy tibia z mortificada enlos coraçones de fie-
les. z vimos ansymesmo la stã madre vglia (q̃ al prin-
çipio por su verdadero sposo ihu xpo ansa sido muy
bien fundada sobre piedra muy firme. E despues por
la predicaçiõ y dotrina delos stos apostolos confirma-
da. E por las virtudes y meritos delos stos aqescẽta-
da. E por la denotion delos principes y reys catholicos
magnifica mẽte dotada: vimos la estar muy postrada
y de su verdadero decor y fermosura conq̃ solia resplã
decer cayda z desfigurada (z lo q̃ peor es y mas de do
ler q̃ de zizañas errores y heregias de heretica pra
uedad: estaua llena (z quien podria decir los errores
heretico q̃ por diuersas maneras y formas el enemi-
go humano sathanas sembro enlos coraçones de mu-
chos delos q̃ enestos reynos ansĩ recebido agua de
batismo. E es bien testigo la experiencia delos inquisido-
res dela heretica prauedad. los quales cõ grãde zello
y feruor dela fee vra real magestad mãdo deputar
para auer de erradicar dela vglia los tales errores
y heresias. pero avn atodos estos (incomodos y males
enq̃ la vglia y toda spaña staua: se aqesçia otro dano
muy principal. q̃ esa el reyno de granada (el qual
como enemigo familiar de spaña que por spacio
quasi de ochocientos anos en mucha injuria y o
ffensa de dios y en grande daño y escandalo del pue-
blo cristiano (z en grande confussion asymesmo de
los principes y reys antepasados: fue z ha sido
possey do delos moros enemigos de vra stã fee (delos
quales innumerables danos han recebido los fieles cristi-
anos. E quien podra explicar la crueldad y soberui-
a de ã los moros [illegible]



106v

BOLETÍN
DE LA
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Tomo LXXVI. - SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 1996. - CUADERNO CCLXIX

El mundo intelectual del 'antiguo autor': las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva

El primer acto de *La Celestina* —que Rojas, según afirma en la carta "a un su amigo", reservó exclusivamente para los "papeles" del "antiguo auctor", de modo que la parte que atribuía a éste quedara bien diferenciada de la suya— contiene numerosas sentencias de Aristóteles, Séneca, Boecio y el *De disciplina scholarium* del pseudo Boecio. Salpicar una obra con autoridades antiguas o modernas era relativamente frecuente: sin salir de *La Celestina*, el mismo Fernando de Rojas —que admiraba con sinceridad "la gran copia de sentencias entrexeridas que so color de donayres" encontraba en aquellos "papeles"— echaba mano continuamente del índice de frases memorables que tenía al final de su Petrarca. Whinnom, Deyermond y, principalmente, Russell habían conjeturado ya que, como Rojas, también el autor del primer acto se habría servido de algún florilegio del que habría sacado al menos muchas de tales sentencias:[1] en efecto, tal y como mostraré en las páginas que siguen, en el escritorio o en la memoria del antiguo autor hubo

* Estoy en deuda con Francisco Rico, que con sus sugerencias mejoró en lo posible versiones anteriores de este artículo, y con la Universidad del País Vasco, que financió el proyecto de investigación en el que se encuadra.

1 P. Russell, "Discordia universal: *La Celestina* como *Floresta de philosophos*", *Ínsula*, CDXCVII (1988), págs. 1 y 3 hace una somera y atinada exposición sobre el uso de los repertorios de sentencias en la época de *La Celestina* y conjetura algunas de las características del que pudo haber utilizado el antiguo autor; vuelve sobre ello

un repertorio, conocido sobre todo como *Auctoritates Aristotelis*, que le proporcionó una por una todas las sentencias de Aristóteles, Séneca, Boecio y el pseudo Boecio que se encuentran en la *Celestina* primitiva.[2] Se verá que su presencia en el primer acto sitúa a su autor —y, verosímilmente, a los lectores que deseaba— en un ambiente netamente escolar, confirma con absoluta precisión la frontera que Castro Guisasola, contra el testimonio del propio Fernando de Rojas, había establecido entre los "papeles" del anónimo y la continuación de Rojas y, entre otras cosas más, obliga siquiera a revisar algunas hipótesis —de aceptación poco menos que general— que han postulado para el primer autor lecturas, intenciones y afinidades filosóficas a partir en gran medida de la interpretación de estas sentencias como verdaderas citas de las obras y los autores a los que en última instancia pertenecen.

Los *Parui flores* o *Auctoritates Aristotelis* son una colección de sentencias filosóficas relativamente extensa (2.731 sentencias en la versión impresa más difundida) que en muchas universidades se utilizó como libro de texto en las facultades de artes, por donde debían pasar todos los que quisieran cursar derecho, teología y otros estudios.[3] De entre los innumerables

---

en la "Introducción" a su edición de F. de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. E. Russell, Madrid, Castalia, 1991, págs. 117-125; A. D. Deyermond, *The Petrarchan sources of "La Celestina"*, Oxford, Oxford University Press, 1961, págs. 2 y s. y K. Whinnom, *Spanish literary historiography: three forms of distortion*, Exeter, University of Exeter, 1967 e Id., "The form of *Celestina*: dramatic antecedents [ed. A. Deyermond]", *Celestinesca*, XVII (1993), págs. 129-146, 143 señalan que es esta clase de textos la que más verosímilmente puede estar tras citas y alusiones como las que se encuentran en *La Celestina*.

2 El título completo, en la versión impresa más difundida, es *Auctoritates Aristotelis, Senecae, Boethii, Platonis, Appuleii Africani, Porphyrii et Gilberti Porretani*. La única edición que existe es la de J. Hamesse, *Les "Auctoritates Aristotelis". Un florilège médiéval. Étude historique et édition critique*, Lovaina y París, Publications Universitaires y Béatrice-Nauwelaerts, 1974; hay también una concordancia: Ead., *Auctoritates Aristotelis, Senecae, Boethii, Platonis, Apulei et quorundam aliorum. I. Concordance. II. Index verborum, listes de fréquence, tables d'identification*, Lovaina, Cetedoc y Université Catholique de Louvain, 1972 y 1974.

3 Para los distintos aspectos de las *Auctoritates* son indispensables los estudios de Jacqueline Hamesse: fuera de la edición ya citada —y a partir de ella— deben verse J. Hamesse, "Les florilèges philosophiques du XIIIe au XVe siècle", en *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales*.

florilegios filosóficos que circularon entre los siglos XIII y XVII fue, con mucho, el que tuvo una mayor difusión: más de doscientos manuscritos se conservan repartidos por toda Europa. El contenido del repertorio está ordenado según las obras —y, dentro de éstas, los libros— o los autores de los que proceden las sentencias: hay secciones que recogen sentencias extraídas de la *Metafísica*, la *Física*, el *De caelo et mundo*, la *Ética*, etc. de Aristóteles —incluidas, obviamente, muchas obras apócrifas—, las *Epístolas* y el *De beneficiis* de Séneca, el *Liber de moribus* y la *Formula uitae honestae* del pseudo Séneca, el *De consolatione* de Boecio, el *De disciplina scholarium* adscrito también a Boecio, y otras muchas. La historia del texto es de una complejidad inabarcable: puede decirse que, de la apreciable cantidad de manuscritos que se nos conserva, no hay dos que contengan las mismas sentencias; es imposible tratarlo como un texto único o, dicho de otro modo, no puede plantearse siquiera una edición crítica basada en los manuscritos: de hecho, la única que existe —por cierto que no exenta de variantes— ha tenido que hacerse sólo a partir de las primeras ediciones impresas. Las divergencias entre los manuscritos pueden consistir bien

---

Définition, critique et exploitation. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 25-27 mai 1981, Lovaina la Nueva, Université Catholique de Louvain, 1982, págs. 181-191; Ead., "La diffusion des florilèges aristotéliciens en Italie du XIVe au XVIe siècle", en *Platonismo e aristotelismo nel Mezzogiorno d'Italia (sec. XIV-XVI). Testi della VII settimana residenziale di studi medievali de l'Officina di Studi Medievali (Carini, 19-25 ottobre 1987)*, ed. G. Roccaro, Palermo, Biblioteca dell'Officina di Studi Medievali, 1989, págs. 39-54, donde da noticia por primera vez de Johannes de Fonte, el franciscano que probablemente compiló el florilegio a finales del siglo XIII o principios del XIV; Ead., "Le vocabulaire des florilèges médiévaux", en *Études sur le vocabulaire intellectuel du moyen âge, III. Méthodes et instruments du travail intellectuel au moyen âge. Études sur le vocabulaire*, ed. O. Weijers, Turnhout, Brepols, 1990, págs. 209-230, pertinente también para la cuestión que aquí interesa; Ead., "Les florilèges philosophiques, instruments de travail des intellectuels à la fin du moyen âge et à la renaissance", en *Filosofia e teologia nel Trecento. Studi in ricordo di Eugenio Randi*, ed. L. Bianchi, Lovaina la Nueva, Université Catholique de Louvain, 1994, págs. 479-508; Ead., "Johannes de Fonte, compilateur des *Parvi flores*. Le témoignage de plusieurs manuscrits de la Bibliothèque Vaticane", *Archivum Franciscanum Historicum*, LXXXVIII (1995), págs. 515-531, donde se expone con detalle la hipótesis de la autoría de Johannes de Fonte; Ead., "Parafrasi, florilegi e compendi", en *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino. III. La ricezione del testo*, dir. G. Cavallo, C. Leonardi y E. Menestò, Roma, Salerno, 1995, págs. 197-220.

en la inclusión u omisión de una obra o un autor determinado, bien en las sentencias que, dentro de cada obra, son aceptadas o rechazadas; a esta consustancial predisposición a la variedad se le suma otra quizá aún más efectiva: el uso más frecuente de estos florilegios era el de servir de apoyo a la *lectio* que el profesor practicaba ante los estudiantes, de manera que, por un lado, su contenido estaba sujeto, al menos en parte, al programa que se había establecido para la disciplina o las disciplinas en cuestión —filosofía natural y moral—, y, por otro, no sería raro que circulara entre los estudiantes en copias parciales y de ínfima calidad. Así se explican, en efecto, muchos errores de los que están plagados los manuscritos de las *Auctoritates* y quizá también muchas variantes que, a su vez, casi sólo se entienden como *emendationes ope ingenii*. Éstos y otros problemas semejantes saldrán a relucir en el cotejo con los pasajes celestinescos implicados.[4]

---

4 Sobre el complicado panorama de los florilegios aristotélicos medievales sigue siendo la obra de referencia indispensable M. Grabmann, "Methoden und Hilfsmittel des Aristotelesstudiums im Mittelalter", *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Abteilung*, 1939, 5, Munich, C. H. Beck, 1939 [ahora reimpreso en Id., *Gesammelte Akademieabhandlungen*, ed. Grabmann-Institut der Universität München, Paderborn, Munich, Viena y Zurich, F. Schöning, 1979, págs. 1447-1637]; de la vida de los repertorios aristotélicos durante el Renacimiento trata Ch. B. Schmitt, "*Auctoritates, Repertorium, Dicta, Sententiae, Flores, Thesaurus*, and *Axiomata*: Latin Aristotelian *florilegia* in the Renaissance", en *Aristoteles Werk und Wirkung Paul Moraux gewidmet. II. Kommentierung, Überlieferung, Nachleben*, ed. a J. Wiesner, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1987, págs. 515-537; para la transmisión de esta clase de textos al dictado baste remitir, una vez más, a J. Hamesse, "Les autographes à l'époque scolastique. Approche terminologique et méthodologique", en *Gli autografi medievali: problemi paleografici e filologici. Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini (Erice, 25 settembre-2 ottobre 1990)*, ed. P. Chiesa y L. Pinelli, Spoleto y Florencia, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo y Fondazione Ezio Franceschini, 1994, págs. 179-205, especialmente págs. 197 s., y el volumen colectivo *La production du livre universitaire au Moyen Âge: exemplar et pecia. Actes du symposium tenu au Collegio san Bonaventura de Grottaferrata en mai 1983*, ed. L.-J. Bataillon, B.-G. Guyot y R. H. Rouse, París, CNRS, 1988. La relación más completa de los manuscritos de las *Auctoritates Aristotelis* es ahora la de J. Hamesse, "Les manuscrits des *Parvi flores*. Une nouvelle liste de témoins", *Scriptorium*, XLVIII (1994), págs. 299-332, a la que debe añadírsele el ms. 3057 de la Biblioteca Nacional de Madrid descrito en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional, X* (3027 a 5699), Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1984, pág. 8.

De los cuatro manuscritos que por el momento se han localizado en las bibliotecas españolas el que presenta un texto más próximo al de *La Celestina* es el ms. 2080 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (*Sa*): el ms. 3057 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Ma*) muestra divergencias considerables, no sólo en algunas de las lecturas que aquí interesan sino en el propio contenido del libro; muy próximo al manuscrito salmantino está en cambio el ms. 4215 también de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Mb*), que tiene un ordenamiento casi idéntico y un texto notablemente similar, pero también algunas lecturas claramente separativas tanto del manuscrito de Salamanca como, al mismo tiempo, de *La Celestina*; el ms. 7.2.15 de la Biblioteca Colombina de Sevilla (*Se*), en fin, ya se acerca a la versión impresa bastante más que cualquiera de los otros tres.[5] Es posible que *Sa* esté cerca del ejemplar del primer autor, pero es difícil que sea este mismo el que pasó bajo su vista: una de las sentencias de las *Auctoritates* que aparece recogida en *La Celestina*, "timoris enim tormentum memoria reducit, prudencia anticipat" ("...e el temor reduze la memoria e a la providencia despierta"), que desde la *Celestina comentada* se hacía venir directamente de Séneca *(Epístolas*, V, 9*)*, la

5 *Ma* diverge de los demás, como queda dicho, en el contenido y en el orden mismo de los libros, pero también en algunas lecturas: así por ejemplo en I, 230-231 sólo trae "In bonis actus est melior potentia sed in aliis potentia est melior actu", sin el ejemplo que sigue en los demás manuscritos —y en *La Celestina*— sobre la salud y la enfermedad; en XXI, 4-5 y 7-9 —"Peregrini multa hospitia habent..."— el texto es completamente distinto; en XXI, 20 lee "Illos autem admittere quos tu meliores facere potes", frente al *obmictere* de *Mb*; en XXV, 37 se encuentra "Que uero pestis eficatore est ad nocondum quam familiarius inimicus"; etc. *Mb*, con ser, como se ha dicho, muy próximo a *Sa*, tiene algunas lecturas que lo alejan de él: en XXVI, 8, por ejemplo, trae "Impossibile est enim esse magistrum qui numquam nouit esse discipulum" frente al "Miserum est esse magistrum..." de *Sa*; en XII, 137 lee "In infortuniis reffugium est amicos habere" frente a "In infortunis refugium ad amicos" de *Sa*; en XII, 136 presenta "Inter actus uiuencium intelligere et agere sunt potenciores" mientras *Sa*, aunque con un texto muy corrupto, se acerca al de *La Celestina* con "Duo simul <ui>uentes et intelligere et agere sunt potenciores"; etc. En fin *Se*, que tiene un texto muy similar al de la versión editada por Hamesse, se encuentra, en conjunto, más lejos de *La Celestina* que *Sa* o *Mb*: dejando de lado el hecho de que excluye obras enteras que sí están presentes en los otros dos manuscritos y que el antiguo autor recordó en sus papeles, tiene omisiones importantes como las de "unde nichil tam utile est quod transitu prodest" de 8 o "uicium est omnibus credere..." en XXI, 13.

tomó el anónimo del pseudo senequiano *De copia uerborum*, que en algunos manuscritos de las *Auctoritates* está contenido al final mismo de la colección, como sucede por ejemplo en *Mb*, mientras en *Sa*, aunque aparece anunciado en el último lugar del índice que, en un folio intercalar, encabeza el manuscrito *(Item epistula Senece de copia uerborum misa ad apostolum Paulum)* no se encuentra recogido en el texto. Cualquier circunstancia pudo haber hecho que el amanuense, al final de su trabajo, no estuviera en disposición de trasladar el *De copia uerborum* tal y como había previsto cuando escribió el índice: está igual de claro que sí estaba en su antígrafo y que sí podría haber estado por tanto en otras copias que se hubieran hecho a partir de aquél. Doy, de acuerdo con todo esto, el pésimo texto del manuscrito salmantino, enmendado en lo indispensable —con los necesarios avisos— a partir sobre todo de *Mb*; en nota recojo las lecciones también de *Mb*, no pocas veces más próximas a *La Celestina* que las de *Sa*, y las de *Se* sólo cuando apoyan a *Mb* contra *Sa* y viceversa o cuando ilustran de modo significativo la cuestión de cada momento.[6] La relativa arbitrariedad del procedimiento —empezando ya por tener en cuenta sólo los manuscritos españoles— se justifica por las peculiares características de la transmisión de este texto. Debe tenerse en cuenta que, salvo que se indique expresamente lo contrario, las sentencias latinas que se dan en cada parágrafo son consecutivas en el manuscrito citado aunque la referencia que se dé no lo refleje, ya que ésta es siempre la que corresponde a cada sentencia en la edición de Hamesse, donde el orden no siempre es el mismo que en *Sa*, *Mb* o *Se*; por lo que hace a los pasajes de *La Celestina*, nótese que en tres ocasiones he agrupado bajo un mismo número —pero en distintas líneas— dos o tres frases

6 Se entiende que, tratándose de un texto con una transmisión tan enrevesada y —previsiblemente— con un uso tan peculiar, cualquier conjetura sobre la mayor o menor proximidad de una de sus versiones con respecto a *La Celestina* no deja de ser una simple conjetura aun en los casos en los que, de ser otro tipo de escrito, podría haberse considerado una prueba irrefutable. Dentro, pues, de estas limitaciones parecen poder descartarse las dos versiones impresas más difundidas en España —siempre a juzgar por los ejemplares conservados actualmente—: la que se conoce como *Auctoritates Aristotelis* —que es la editada por Hamesse— y la llamada *Propositiones universales Aristotelis* que parece haber circulado por España más de lo que se creía.

que no son estrictamente contiguas: se trata siempre de frases muy próximas entre sí y que pertenecen claramente a una misma unidad lógica.[7]

1. ¡O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! (I, a ii v).	Mors homini felix que se non dulcibus amicis inserit et mestis ssemper uocata uenit (fol. 166r; *AA*, XXV, 3-4; Boecio, *De consolatione*, I, M I, 13-14).[8]
2. ...miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo (I, a v v).	Miserum est esse magistrum eum qui numquam se nouit esse dicipulum (fol. 168r; *AA*, XXVI, 8; ps. Boecio, *De disciplina scholarium*, II, 1226d).[9]
3. ...porque sin los bienes de fuera, de los quales la Fortuna es señora, a ninguno acaece en esta vida ser bienaventurado (I, a v v).	Sine rebus exterioribus quorum fortuna domina est non contingit felicem esse (fol. 158r; *AA*, XIII, 1; Aristóteles, *Magna moralia*, I, 8 [1206b33-34]).[10]
4. ...assí como la materia apetece a la forma, así la muger al varón (I, a vi v)	Materia apetit formam sicut femina masculum et turpe pulcrum (fol. 140v; *AA*, II, 32; Aristóteles, *Física*, I, 9 [192a22-23]).[11]

7 El texto de *La Celestina* es el de la supuesta *princeps* de la comedia (Burgos, Fadrique de Basilea, ¿1499?, reproducida en Nueva York, Hispanic Society of America, 1909 y otra vez 1970) que cito con las abreviaturas desarrolladas, regularizando la grafía y con acentuación y puntuación modernas; en las referencias indico primero el acto (con números romanos) y el folio de la edición mencionada. Las sentencias de las *Auctoritates Aristotelis* las cito, como he señalado y tratado de justificar más arriba, de *Sa*: no me ha parecido necesario en este caso distinguir tipográficamente los desarrollos de las abreviaturas; para cada sentencia o conjunto de sentencias doy las siguientes referencias: el folio del manuscrito salmantino, la numeración de libro y sentencia en la edición de Hamesse, y la referencia al autor, libro y capítulo al que originalmente pertenecía y que la bibliografía celestinista daba hasta ahora como fuente más o menos inmediata de la frase en cuestión.

8 *Mors hominum felix que se non dulcibus annis inserit et mestis sepe uocata uenit Mb*, fol. 76r.

9 *Impossibile est enim esse magistrum qui numquam nouit esse discipulum Mb*, fol. 78v; *Miserum... Se*, fol. 159v.

10 *Sine exterioribus bonis quorum fortuna domina est non contingit fellicem esse hominem Mb*, fol. 64r; *Sine exterioribus bonis... Se*, fol. 153v.

11 *Materia appetit formam sicut femina uirum et turpe bonum Mb*, fol. 10r; *...sicut femina uirum et turpe bonum Se*, fol. 139v.

5.

...que sin merced impossible es obrasse bien ninguna cosa (I, a vi v).	...quia sine mercede impossibile dominari (fol. 158r; *AA*, XIV, 9; Aristóteles, *Oeconomica*, I, 5 [1344a35, b2-4]).[12]
...que impossible es fazer siervo diligente el amo perezoso (I, a vi v).	Impossibile est dominis negligentibus seruos solicitos esse (fol. 158r; *AA*, XIV, 13; Aristóteles, *Oeconomica*, I, 6 [1345a10-11]).[13]

6.

...e el temor reduze la memoria e a la providencia despierta (I, b iii v).	<Timoris enim tormentum memoria reducit, prudencia anticipat> (ps. Séneca, *De copia uerborum*).[14]

7.

...en los bienes mejor es el acto que la potencia, e en los males mejor la potencia que el acto. Assí que mejor es ser sano que poderlo ser, e mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto, e por tanto es mejor tener la potencia en el mal que el acto (I, b vi r).	In bonis actus melior est potentia sed in malis melior est potentia actu quod patet <quia> actu esse sanum melius est quam posse fieri sanum sed pose fieri infirmum melius quam actu esse infirmum (fol. 139v; *AA*, I, 230-231; Aristóteles, *Metafísica*, VIII, 9 [1051a13-17]).[15]

---

12 *...quia sine mercede impossibile est dominari Mb*, fol. 65r y *Se*, fol. 153v. Todos los manuscritos españoles dan *dominari*, mientras en el texto editado por Hamesse se lee *operari*, claramente más cercano a la lectura de *La Celestina*.

13 *Impossibile est negligentibus dominis seruos sollicitos Mb*, fol. 65r.

14 Tal y como se ha señalado más arriba, *Sa* no contiene el *De copia uerborum* a pesar de que está anunciado en el índice; sí aparece, en cambio, en *Mb* (fols. 96r-106v), que está muy próximo a *Sa* tanto por lo que hace al texto como —quizá sobre todo— a la ordenación de los contenidos, aunque con una variante curiosa: "Amoris enim tormentum memoria reducit, prudencia anticipat" (fol. 101r). Tampoco está recogido en la versión impresa editada por Hamesse: de ahí que no se dé la referencia que le corresponde dentro de las *Auctoritates Aristotelis*.

15 *In bonis actus est melior potentia sed in malis potentia est melior actu, quod patet quia actu esse sanum melius est quam posse fieri sanum, sed posse fieri infirmum melius est quam actu esse infirmum Mb*, fol. 8r.

8.

...que, como Séneca nos dize, los peregrinos tienen muchas posadas e pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad; e el que está en muchos cabos no está en ninguno; ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos que, en comiendo, se lança; ni ay cosa que más la sanidad impida que la diversidad e mudança e variación de los manjares; e nunca la llaga viene a cicatrizar en la qual muchas melezinas se tientan; ni convalesce la planta que muchas vezes es traspuesta; ni ay cosa tan provechosa que, en llegando, aproveche (I, b vi v-b vii r).

...e tengo por onesta cosa la pobreza alegre. E aun más te digo: que no los que poco tienen son pobres, mas los que mucho dessean (I, b vii v).

Peregrini multa ospicia habent nullas amicicias. Nusquam est qui ubique. Non prodest cibus corpori qui statim sumptus emititur. Nihil ita sanitatem impedit sicut crebra remediorum mutatio. Non enim uenit uulnus ad cicatricem in quo medicamenta temperantur nec conualescit planta que tranfertur unde nichil tam utile est quod transitu prodest. Honesta res est leta paupertas. Non qui parum habet est pauper sed qui plus cupit habere (fol. 162v; *AA*, XXI, 4-5 y 7-11; Séneca, *Epístolas*, I, 2).[16]

9.

...¿quién que tenga bienes en la república que escoja vivir sin amigos?... quanto mayor es la Fortuna, tanto es menos segura. E, por tanto, en los infortunios el remedio es a los amigos. ¿E a dónde puedes ganar mejor este debdo que donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber: por bien e provecho e deleyte? (I, b vii v-b viii r).

Nullus eligeret uiuere sine amicis habens reliqua bona omnia. Quanto maior est fortuna tanto minus est secura... In infortunis refugium ad amicos... Triplex est amicicia scilicet propter utile bonum delectabile et honestum (fol. 156v; *AA*, XII, 134-135, 137, 143; Aristóteles, *Ética*, VIII, 1 y 3 [1155a5-6, 10-12]).[17]

---

16 *Peregrini multa hospicia habent nullas autem amicicias. Nusquam est qui ubique est. Non prodest cibus corpori qui statim sumptus emititur. Nichil ita sanitatem impedit sicut crebra remediorum mutacio. Non enim uenit uulnus ad cicatricem in quo medicamenta tentantur, neque conuallescit planta que sepe transfertur. Vnde nichil tam utile quod in transitu prosit. Honesta res est leta paupertas. Non qui parum habet est pauper sed qui plus cupit Mb*, fol. 69r. Todas estas sentencias que el antiguo autor importa en bloque están seguidas unas de otras y por este mismo orden en *Sa* y *Mb*, a diferencia de lo que sucede en la versión impresa editada por Hamesse.

17 *Nullus elligeret uiuere sine amicis habens in se reliqua omnia bona. Quanto maior est fortuna tanto minus est secura... In infortuniis reffugium est amicos habere... Triplex est amicicia scilicet propter bonum utile, delectabile, et honestum Mb*, fols. 47v-48r.

10.

...estremo es creer a todos, e yerro no creer a ninguno... ¡O mezquino! ¡De enfermo coraçón es no poder sufrir el bien!... que un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze, e que con aquéllos deve hombre conversar que le fagan mejor, e aquéllos dexar a quien él mejores piensa hazer (I, b viii rv).

Vicium est omnibus credere <et> nulli... Infirmi animi est non posse pati diuicias... Vnum exemplum luxurie siue aua[ra]ricie multum mali facit. Cum illis conuersari debes qui te meliorem faciunt illos autem <omittere> quos optime tu meliores facere poteris (fol. 162v; *AA*, XXI, 13, 16, 18-20; Séneca, *Epístolas*, I, 3, 5, 7).[18]

11.

...que adonde ay mayor entendimiento ay menor fortuna, e donde más discreción allí es menor la fortuna (I, b viii r).

Vbi plenus intellectus et ratio ibi minima fortuna ubi uero plurima fortuna minimus intellectus (fol. 158r; *AA*, XIII, 2-3; Aristóteles, *Magna moralia*, I, 8 [1207a4-5]).[19]

12.

...que de ninguna cosa es alegre possessión sin compañía (I, b viii v).

Null<i>us rei iocunda est posesio sine socio (fol. 162v; *AA*, XXI, 17; Séneca, *Epístolas*, I, 6).[20]

---

18 *Vtrumque uicium omnibus credere et nulli... Infirmi animi est pati non posse diuicias... Vnum exemplum luxurie atque auaricie multum mali fecit. Cum illis conuersari debes qui te meliorem facere possunt illos autem obmictere quos te meliores facere poteris Mb*, fols. 69rv. En la laguna que tiene *Sa* en "illos autem quos optime tu meliores facere poteris" conjeturo *omittere* sobre *Mb*, como siempre: frente a *admittere* de *Ma* y *admitte* de *Se* y de la versión impresa que edita Hamesse, *omittere* concuerda además perfectamente con el texto de *La Celestina*. (Para el texto de Séneca suele darse la lectura *admitte*, pero no faltan los manuscritos en los que se lee *amitte*). Obsérvese que estas sentencias están, en las *Auctoritates*, inmediatamente a continuación de las recogidas en el número 8 y, en *La Celestina*, justo después de 8 y 9 —además de alguna de las señaladas en la nota 31— y muy pocas líneas antes de 12 y 13. La sentencia "Vicium est omnibus credere <et> nulli", que Celestina dice aquí a Pármeno, es asimilada por éste, que la repite unas líneas más abajo (I, c i r): "yerro es no creer, e culpa creerlo todo". No hace falta decir que el texto de las *Auctoritates* invalida la *emendatio* que más de un editor ha introducido en este pasaje de *La Celestina* a partir de la lectura vulgata de las *Epístolas* de Séneca: Marciales por ejemplo establece "y aquellos *no* dexar a quien él mejores piensa hazer" (F. de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, introducción y edición crítica de M. Marciales, al cuidado de B. Dutton y J. T. Snow, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1985, II, pág. 50); y lo mismo vale, obviamente, para las hipótesis de los que han creído ver en esto un cambio intencionado por parte del antiguo autor.

19 *Vbi plenus intellectus ibi preminima fortuna. Vbi uero plurima fortuna ibi minus intellectus Mb*, fol. 64r. En las *Auctoritates* está inmediatamente después de 3.

20 *Sa* lee *sono*, que corrijo sobre el resto de los manuscritos. *Nullius rei est iocunda possessio sine socio Mb*, fol. 69v. La sentencia está en medio mismo de las de 10.

13. ...que la natura huye lo triste e apetece lo delectable (I, b viii v).	Natura maxime fugit triste et appetit delectabile (fol. 156v; *AA*, XII, 149; Aristóteles, *Ética*, VIII, 6 [1157b16-17]).[21]
14. ...e la prudencia no puede ser sin esperimiento, e la esperiencia no puede ser más que en los viejos (I, c i r).	Iuuenes non possunt prudentes esse quia prudencia requirit experienciam que indiget tempore (fol. 156r; *AA*, XII, 115; Aristóteles, *Ética*, VI, 9 [1142a15-16]).[22]
15. ¿E quándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres e a los maestros no puede ser fecho servicio ygualmente (I, c i r).	Magistris diis et parentibus non potest reddi equiualens (fol. 157r; *AA*, XII, 169; Aristóteles, *Ética*, IX, 1 [1164b4-5]).[23]
16. ...pues el loor e las gracias de la ación más al dante que no al recibiente se deven dar (I, c i r).	Laus et gratiarum actio debetur danti et non recipienti (fol. 155v; *AA*, XII, 61; Aristóteles, *Ética*, IV, 1 [1120a15-16]).[24]
17. Que dos en un coraçón viviendo son más poderosos de hazer e de entender (I, c i r).	Duo simul <ui>uentes et intelligere et agere sunt potenciores (fol. 156v; *AA*, XII, 136; Aristóteles, *Ética*, VIII, 1 [1155a15-16]).[25]

---

21 *Natura maxime fugit triste et appetit dellectabile Mb*, fol. 48r. En las *Auctoritates* se encuentra muy cerca de 9, 17 y alguna de las citadas en la nota 31.

22 *Iuuenes non possunt esse prudentes quia prudencia requirit experienciam que indiget tempore Mb*, fol. 47r. Parece que es esta misma sentencia la que aparece en *La Celestina* unas pocas páginas antes: véase la nota 31.

23 *Magistris diis et parentibus non potest reddi equiualens Mb*, fol. 48v.

24 *Laus et gratiarum actio debentur danti et non accipienti Mb*, fol. 45v; *...recipienti Se*, fol. 151v. En las *Auctoritates* está inmediatamente antes de las sentencias de 19 y 21.

25 *Inter actus uiuencium intelligere et agere sunt potenciores Mb*, fol. 47v; *Duo simul uenientes... Se*, fol. 152r. La palabra que *Sa* da en el lugar de *uiuentes* es ilegible en sus primeras letras, pero parece evidente, a la vista de los demás testimonios, que en el peor de los casos es una deturpación de *uiuentes*. Se encuentra, en el texto latino, entre las sentencias de 9.

18. ¡O Dios! No ay pestilencia más eficaz que el enemigo de casa para empecer (I, ii r).	Nulla pestis ad no[s]cendum eficacior est quam familiaris inimicus (fol. 166v; *AA*, XXV, 37; Boecio, *De consolatione*, III, P V).[26]
19. ...la honrra, que es el mayor de los mundanos bienes? Que ésto es premio e galardón de la virtud (II, c ii rv).	Maximum bonorum exteriorum est honor... Honor est premium uirtutis (fol. 155v; *AA*, XII, 66, 68; Aristóteles, *Ética*, IV, 7 [1123b20-21, 35]).[27]
...es mejor el uso de las riquezas que la possessión dellas (II, c ii v).	Melius est usus rei quam posesio (fol. 155r; *AA*, XII, 17; Aristóteles, *Ética*, I, 9 [1098b31-1099a7]).[28]
20. ...que la nobleza es una alabança que proviene de los merecimientos e antigüedad de los padres; yo digo que la agena luz nunca te hará claro si la propria no tienes (II, c ii v).	Nobilitas est laus quedam proueniens ex meritis parentum. Aliena claritudo si propriam non habes te splendidum non eficiet (fol. 166v; *AA*, XXV, 38-39; Boecio, *De consolatione*, III, P VI).[29]

26 *Nulla pestilencia ad docendum efficacior quam familiaris Mb*, fol. 77r. Está inmediatamente antes de las dos de 20 en las *Auctoritates*.

27 *Maximorum bonorum exteriorum est honor... Honor est premium uirtutum Mb*, fols. 45v-46r.

28 *Melior est usus quam possessio Mb*, fol. 44v; *Melius est usus rei... Se*, fol. 151r.

29 *Nobilitas est laus quedam proueniens ex meritis parentum. Aliena claritudo si propriam non habes te splendidum non efficit Mb*, fol. 77r; están entre las sentencias de 16 y 21. Este menosprecio de la nobleza de sangre fue interpretado por Américo Castro ("El problema histórico de la *Celestina*", en Id., *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva, 1929, págs. 63-75) como un indicio de cierto espíritu humanístico del autor de *La Celestina;* Leo Spitzer ("Zur *Celestina*", *Zeitschrift für romanische Philologie*, L, 1930, págs. 237-240, y en sintonía sobre todo con las ideas de Karl Vossler, precisamente objeto de crítica en el artículo de Américo Castro) discutía que pudiera deducirse nada de eso: no es que porque la frase esté tomada directamente de un texto tan poco 'humanístico' como las *Auctoritates* no haya podido ser utilizado por el antiguo autor con una intención como la que quería ver Américo Castro, pero sí le resta algo de verosimilitud a la hipótesis, sobre todo porque la cita no llega sola a *La Celestina*.

21.

...la honrra, que es el mayor bien de los que son fuera del hombre. De lo qual no el malo, mas el bueno como tú, es digno que tenga perfeta virtud. E aun más te digo: que la virtud perfeta no pone que sea fecho condigno honor (II, c ii v).	Maximum bonorum exteriorum est honor. Prauus honor<e> non est dignus... Secundum ueritatem solus bonus est honorandus. Virtuti perfecte non fit condignus honor (fols. 155v-156r; *AA*, XII, 66, 67, 69, 70; Aristóteles, *Ética*, IV, 7-8 [1123b20-21, 34-35, 1124a25, 7-8]).[30]

Así es que la presencia de las *Auctoritates Aristotelis* explica, con perfecta economía, todas y cada una de las reminiscencias de Aristóteles, Séneca, Boecio y el *De disciplina scholarium* que se habían identificado hasta ahora en la parte del antiguo autor.[31] De Séneca, Boecio y el pseudo Boecio, en efecto, no se

---

30 *Maximorum bonorum exteriorum est honor. Prauus honore non est dignus... Secundum ueritatem solus bonus honorandus est. Virtuti perfecte non fit condignus honor Mb*, fols. 45v-46r. Tal y como se ha señalado, estas sentencias están a continuación de las de 16 y 20 en el texto de las *Auctoritates*.

31 Hay otros pasajes de *La Celestina* que podrían haber tomado pie en las *Auctoritates Aristotelis* tan bien como en otros textos o, sencillamente, en auténticos refranes que estaban vivos en determinados ambientes: para más detalles pueden verse las notas correspondientes de la edición de *La Celestina* a cargo de P. Botta, P. Díaz Mas, F. Lobera, C. Mota e Í. Ruiz Arzálluz y que está en prensa para la "Biblioteca Clásica" (Barcelona, Crítica) dirigida por F. Rico. De esta clase son los paralelos que señalo a continuación: la lista, obviamente, podría alargarse —o abreviarse— fácilmente.

torpe cosa es mentir al que enseña a otro (I, a iv r).	Docentes alios mentiri non debent (fol. 162v; *AA*, XX, 5; ps. Aristóteles, *De pomo et morte*, pág. 59).
¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi coraçón? (I, a vii rv).	Loci distancia non separat amiciciam sed operationem (fol. 156v; *AA*, XII, 148; Aristóteles, *Ética*, VIII, 6 [1157b10-11]).
...vanamente se dize por muchas palabras lo que por pocas se puede entender (I, b i r).	Peccatum est aliquid ostendi per longiora quod inest per maiora [*minora Mb* y *Se*]. Vnde sprese habetur quod peccatum est fieri per plura quod potest fieri per mi<nora> [*pauciora Se*] eque bene (fol. 175r; *AA*, XXXVI, 124; Aristóteles, *Topica*, VIII, 11 [162a24-25]).

ha señalado ningún otro eco en *La Celestina*; por lo que hace a Aristóteles hay, fuera de las sentencias tomadas directamente de las *Auctoritates*, alguna alusión a principios casi populares que, como es natural, no coinciden palabra por palabra con nada que pueda encontrarse ni en este florilegio ni en las propias obras de Aristóteles: me refiero a las varias menciones de los tres tipos de bienes, la alusión a la inferioridad de la mujer, las palabras sobre la nobleza del que da y del que recibe, etc.[32]

...de las obras dudo, quánto más de las palabras (I, b iv v).	In actionibus humanis minus creditur sermonibus quam operibus (fol. 157v; *AA*, XII, 197; Aristóteles, *Ética*, X, 1 [1172a34-35]).
...cobra amigos, que es el mayor precio mundano; que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas vezes contezca (I, b vii v).	Amicos habere presciosisimum genus diuiciarum est (fol. 166v; *AA*, XXV, 30; Boecio, *De consolatione*, II, P VIII). Domini ad seruum non est amicicia secundum quod seruus sed secundum quod homo quia secundum quod seruus est sibi disimilis sed in quantum est homo est sibi similis (fols. 156v-157r; *AA*, XII, 161; Aristóteles, *Ética*, VIII, 13 [1161b3-5]).
...la prudencia no puede ser sino en los viejos, e tú mucho eres moço (I, b vii v).	Iuuenes non possunt prudentes esse quia prudencia requirit experienciam que indiget tempore (fol. 156r; *AA*, XII, 115; Aristóteles, *Ética*, VI, 9 [1142a15-16]).

32 En I, a iii r Sempronio dice: "...la vista a quien objecto no se antepone cansa"; F. Castro Guisasola (*Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios y Centro de Estudios Históricos, 1924 = reimpr. *ib.*, CSIC, 1973, pág. 25), siguiendo a la *Celestina comentada* (fol. 15r), señala que "parece inspirado" en Aristóteles, *De caelo*, II, 8 [290a17], que él cita como "visus enim, longe sese extendens, laxatur ob imbecillitatem" y que en la traducción de Guillermo de Moerbeke se lee "visus enim, cum multum fuerit remotus et extensus, revolvetur propter suam debilitatem" (en cambio, el texto que da el comentador anónimo es el mismo que el de Castro Guisasola salvo que en vez de *laxatur* lee *versatur*); ni siquiera está claro que la frase de Aristóteles esté en las palabras de Sempronio. También Sempronio, en I, a vi v, replica a Calisto: "...por ser tú hombre eres más digno"; es más que probable que la mayoría de los contemporáneos reconociera la idea como aristotélica, pero no era necesario haber leído a Aristóteles para sabérsela: se encontraba en cualquier parte, por ejemplo en el *Digesto* (I, 9, 1). En el principio mismo del acto segundo una vez más Sempronio dice, refiriéndose a la honra: "...e por esso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar" (II, c ii v); F. Castro Guisasola (*Observaciones*, pág. 31) remite a *Ética*, IV, 7 [1123b] "Dignitas... Maximum autem

Que el antiguo autor prefiriera las obras morales a las naturales era, en este caso, previsible: es lo que más fácilmente podían reclamar las situaciones de un libro como *La Celestina*. Basta con echar un vistazo a las dos columnas dispuestas más arriba para observar que, como en otros muchos casos similares, hay cierta tendencia a que los préstamos se tomen como cerezas: la mayoría de las veces una sentencia arrastra consigo la siguiente, ésta a su vez la que tiene a continuación, etc.; otras veces son sentencias que no están inmediatamente seguidas una de otra pero sí muy próximas entre sí; y, en fin, se observa que el anónimo tiene algunas series de sentencias preferidas a las que vuelve en distintos momentos: por ejemplo, en 8 ha citado varias sentencias contiguas extraídas de las *Epístolas* de Séneca ("Peregrini multa habent hospitia, etc.", al principio del libro XXI); en 9 y 10, después de haber tomado otras del libro XII, vuelve a las dos sentencias que siguen inmediatamente (al menos en *Sa* y en *Mb*) a "...nichil tam utile est quod transitu prodest" de 8; en 10 va otra vez al libro XXI (siempre después de haber recurrido a otros libros) e importa de nuevo varias sentencias que siguen, con la interposición de una que no recoge, a las de 8; en 12 regresa una vez más al libro XXI y cita una sentencia ("Nullius rei iocunda est possessio sine socio") que había dejado en medio de la serie de 10. Lo mismo ocurre con otro largo pasaje del libro XII, un par de veces en el libro XIII, varias más en el XXV. Basta, creo, leer con atención los paralelos recogidos más arriba para percatarse del procedimiento del antiguo autor: procedimiento que no parece tener nada de particular y que recuerda inevitablemente el de Fernando de Rojas con el índice de su Petrarca.

A la vista de la difusión castellana de las *Auctoritates* —no tan pobre, en su proporción, como se ha pretendido— resulta difícil no concluir que esa sucesión de sentencias era un dedo índice que apuntaba directamente al mundo de la escuela:

---

hoc utique ponemus, quod diis attribuimus... Tale autem honor" en la traducción de Moerbeke y "...maximum ponimus id quod et diis tribuimus, qualis... honos est" en la que él cita; es curioso que la *Celestina comentada* no mencione a Aristóteles: "*y por esso la damos a Dios*: siempre la Iglesia canta esto en el fin de los hymnos que dize soli Deo honor et gloria..." y sigue citando I *Timoteo*, I, 17 "soli Deo honor et gloria in saecula saeculorum", etc. (fol. 58v).

hacia ahí remitían ya, aunque no con tanta claridad, las dos o tres alusiones al *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* del Tostado o pseudo Tostado, quizá también las que pueda haber al *De amore* de Andrés el Capellán, y —sobre todo— las muchas deudas del primer acto para con la comedia humanística. Es inevitable suponer que la mayoría de los lectores de *La Celestina* reconocería esas sentencias como ejemplos y principios filosóficos elementales y que los percibiría también como partes o indicios de un todo homogéneo y único: algunos, los más aplicados, recordarían la crestomatía en la que podían leerse unas detrás de otras —las *Auctoritates Aristotelis* en cualquiera de sus innumerables versiones—, otros se quedarían sólo con la impresión —nada vaga sin embargo— de que allí se estaba tratando de la filosofía natural y moral que seguía privando en la universidad, pero probablemente a ninguno le remitirían seriamente a las obras de Séneca, Boecio o el pseudo Boecio, por mucho que el primero se mencione expresamente y los otros dos se reconozcan con relativa facilidad; eso sí, a todos ellos les traerían a la memoria el nombre de Aristóteles, por su identificación antonomástica con la escuela y la filosofía. Ahí es adonde nos remiten, al menos en primera instancia, las *Auctoritates* del anónimo autor del primer acto, antes que —por ejemplo— a una lectura fluida y libre de Séneca que podría revelar actitudes intelectualmente más avanzadas. En efecto, ya desde Petrarca los humanistas arremetieron contra los métodos de enseñanza que se apoyaban excesivamente en florilegios y epítomes —siempre, además, muy cuidadosamente expurgados—; como en tantas otras ocasiones similares, tales libros no dejaron por esto de utilizarse ni siquiera en Italia: como es sabido, la universidad fue siempre un reducto de la escolástica que, a pesar de alguna brecha ocasional, los humanistas nunca consiguieron tomar; trasplantado el caso a suelo castellano, parece poco probable que, al menos en el mundo de la escuela, alguien pensara siquiera en desterrar tales textos y tales métodos.[33]

---

33 Está claro, pues, que las *Auctoritates* han venido a darle la razón a Peter Russell: "el aristotelismo de la *Tragicomedia* (cuyo alcance y fuentes inmediatas merecen y necesitan sin duda alguna una concienzuda investigación) está

Importa también constatar que la presencia de las *Auctoritates Aristotelis* en *La Celestina* confirma limpiamente lo que había advertido Castro Guisasola: que la frontera entre la parte del antiguo autor y la de Rojas no está, como nos dice éste en la carta "a un su amigo", en el principio del acto segundo —"donde dize: 'Hermanos míos etc.'"—, sino después de la primera intervención de Sempronio: no es sólo que la larga parrafada de Sempronio contenga varias citas literales del florilegio, sino que hasta las famosas palabras sobre la verdadera nobleza ("E dizen algunos que la nobleza es una alabança que proviene de los merecimientos e antigüedad de los padres: yo digo que que la agena luz nunca te hará claro...") han llegado a *La Celestina* a través de las *Auctoritates*.[34] Importa aún más, quizá,

---

profundamente enraizado en la tradición textual medieval de Aristóteles y sus comentaristas" (P. E. Russell, "The Nessus shirt of Spanish history", *Bulletin of Hispanic studies*, XXXVI, 1959, págs. 219-226, que cito de su traducción española "Un crítico en busca de un autor. Reflexiones en torno a un reciente libro sobre Fernando de Rojas", en Id., *Temas de "La Celestina" y otros estudios. Del "Cid" al "Quijote"*, Barcelona, Caracas y México, Ariel, 1978, págs. 341-375, 364).

34 F. Castro Guisasola, *Observaciones*, pág. 188: "En cuanto a la cuestión de si el estudio de las fuentes de la Tragicomedia da alguna luz sobre el problema de los autores... no creo basten las fuentes para resolver[lo] definitivamente; sin embargo, no puedo dejar de anotar... el hecho harto significativo de la existencia de una diferencia profundísima en cuanto a las fuentes utilizadas en el acto primero ¡y principio del segundo! y los demás actos: aquellos, en efecto, recurren frecuentísimamente a Aristóteles, a Séneca y a Boecio, además de Orígenes, el Crisólogo y el Tostado, de quienes en los demás actos no se ve ningún recuerdo seguro, en tanto que los otros actos (lo mismo que las adiciones) tienen reminiscencias copiosísimas de Publilio Siro, Petrarca, Boccaccio y Fernández de San Pedro, sin contar a Carvajales, Cota, Manrique, Costana, Quiñones y Nicolás Núñez, de ninguno de los cuales he visto reminiscencias en el acto primero"; aunque desde que Castro Guisasola escribiera estas palabras ha habido aportaciones importantes a alguno de los aspectos interesados (para lo que me permito remitir a la exposición que hago en el capítulo "Género y fuentes" de la edición de *La Celestina* ya citada que aparecerá en la "Biblioteca Clásica" de Francisco Rico), no tengo noticia de que este panorama, en su conjunto, haya sido puesto en duda seriamente: otra cosa son las teorías que, sin negar la constatación fundamental de Castro Guisasola, prefieren suponer dos momentos en la escritura de *La Celestina* antes que dos autores distintos. Para las palabras de Sempronio sobre la verdadera nobleza (interpretadas en alguna ocasión, según se ha visto ya en la nota 29, como indicio de cierto espíritu humanístico) adujo un paralelo petrarquesco S. Gilman, *"La Celestina": arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982 (originalmente Madison, University of Wisconsin Press, 1956), págs. 269 s., aunque con la advertencia expresa de que no se trataba de ninguna fuente.

el hecho de que contar con la presencia de las *Auctoritates Aristotelis* simplifica radicalmente el panorama de las lecturas que deja ver el antiguo autor y, al mismo tiempo, da mayor intensidad al contraste que, por lo que hace a las fuentes, se percibe entre aquél y Fernando de Rojas. Se diría que el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, el *Corbacho* castellano, quizá también el *Libro de buen amor* y el *De amore*, forman en cierto sentido un conjunto homogéneo: la intención misma de la *Celestina* primitiva —tal y como parece entenderla la mayoría de los celestinistas— justificaría muy bien la presencia de todas estas obras, sin que con esto quiera decirse que su papel en el acto primero y su influencia en el antiguo autor se agoten ahí; el eslabón más visible entre al menos algunos de estos libros y las *Auctoritates* es la filosofía natural y moral que se cultiva en las universidades.[35] Bien distinta es la impresión que produce Rojas: por un lado, Petrarca y los *Proverbia Senecae*, que principalmente surten de *exempla* y sentencias sin que termine de estar claro si puede hablarse de una influencia más profunda, no son propiamente libros escolares; y la *Fiammetta*, la *Historia de duobus amantibus*, la *Cárcel de amor* son libros de éxito que, en relación con las lecturas del antiguo autor, parecen definirse sobre todo por tratar de lo mismo desde un punto de vista y desde unos modales exactamente opuestos.[36]

---

35 No está de más recordar que en el mundo de la filosofía escolástica los teólogos estaban como pez en el agua y que las *Auctoritates Aristotelis* fueron también muy utilizadas en las escuelas de diversas órdenes religiosas, aunque es algo que aún no está lo suficientemente estudiado —y menos en el caso hispano— como para que podamos ir más allá de esta simple constatación; no está de más recordarlo, digo, cuando hay quienes, desde argumentos de distinta clase, han sostenido que el antiguo autor podría muy bien ser un clérigo: baste citar a E. M. Gerli, "*Celestina*, act I, reconsidered: Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?", *Kentucky Romance quarterly*, XXXIII (1976), págs. 29-46 y A. Vermeylen, "Una huella de la liturgia 'mozárabe' en el auto I de *La Celestina*", *Nueva revista de filología hispánica*, XXXII (1983), págs. 325-329.

36 Está poco menos que probado que todas las reminiscencias senequianas y pseudo senequianas de los autos de Rojas pueden reducirse a *Los proverbios de Séneca* de Pero Díaz de Toledo —y, en algunos casos aislados, a sentencias ampliamente difundidas en la época—: véanse si no los estudios de B. A. Riss, *Pero Díaz de Toledo's Proverbios de Séneca: an annotated edition of ms. S-II-10 of the Escorial library*, Berkeley, Diss. University of California, 1979 y B. A. Riss Dubno y J. K. Walsh, "Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Séneca* and the composition of *Celestina*, act IV", *Celestinesca*, XI (1987), págs. 3-12, exageradamente prudentes

¿Significa todo esto que el antiguo autor no había leído ninguna de las obras que cita a través de las *Auctoritates*? No, a condición de que deje de significar que sí las había leído. Se trata, ni más ni menos —se ha apuntado ya más arriba—, de que el autor de la *Celestina* primitiva tiene sobre su escritorio y como instrumento de trabajo un florilegio que ha quedado identificado como las *Auctoritates Aristotelis:* para un lector o un escritor de esta época un florilegio no es obligatoriamente —aunque no pocas veces sí lo sea— un *Ersatz* del original del que se echa mano por pereza mental o por imposibilidad de acceder a la obra en cuestión. Es perfectamente verosímil una situación en la que un escritor que recurre regularmente a un repertorio tenga al alcance de la mano el original al que el repertorio remite: un buen ejemplo puede ser, una vez más, Rojas y su Petrarca. Ningún contemporáneo de *La Celestina* entendía que un escritor que se sirviera de estos florilegios como lo hacían el antiguo autor o Fernando de Rojas estuviera engañando de algún modo a sus lectores, por la misma razón por la que ningún lector de la época —a diferencia, quizá, de los actuales— pensaba que porque un escritor citara a Séneca tenía que haber leído a Séneca.[37] Pero lo cierto es que

---

en la defensa de su hipótesis. Baste, una vez más, remitir al capítulo ya citado sobre "Género y fuentes" de *La Celestina* para los detalles de las cuestiones aludidas en este párrafo.

37 No es sólo un ejemplo. El hecho de que todas y cada una de las citas de Séneca que se encuentran en el acto primero provengan directamente de las *Auctoritates Aristotelis* no prueba que el antiguo autor no quisiera remitir —con unas u otras intenciones— a algunos principios morales de Séneca, ni que la acción y los diálogos de *La Celestina* no respondan a un enfoque estoico, ni —menos— que no conociera algunas de sus obras, pero sí debería obligar a sostener con nuevos argumentos la hipótesis del senequismo de *La Celestina* defendida por L. Fothergill-Payne, "*La Celestina:* un libro hondamente senequista", en *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 22-27 de agosto de 1983)*, ed. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff y G. W. Ribbans, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, I, págs. 533-540 y sobre todo Ead., *Seneca and "Celestina"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; en cambio, puede que suponga un apoyo para el punto de vista en el que abunda más recientemente la propia L. Fothergill-Payne, "La cita subversiva en *Celestina*", en *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, ed. A. Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, págs.189-194. No es idéntico el caso de Boecio y el pseudo Boecio, pero es de temer que las *Auctoritates Aristotelis* tampoco vienen a reforzar la propuesta de F. Márquez Villanueva,

constatar la presencia de las *Auctoritates* en el acto primero elimina una por una las pruebas que hasta ahora habían permitido contar a Séneca, Boecio o el *De disciplina scholarium* —el caso de Aristóteles es muy distinto— entre las lecturas seguras del antiguo autor.

ÍÑIGO RUIZ ARZÁLLUZ

"*La Celestina* y el seudo-Boecio *De disciplina scolarium*", en *Hispanic medieval studies in honor of Samuel G. Armistead*, ed. E. M. Gerli y H. L. Sharrer, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, págs. 221-242. Sobre Aristóteles, véase la nota 33.

La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna

LA MEDICINA

Los médicos clásicos apenas dedicaron atención al tema de la enfermedad de amor, pero sí disputaron sobre la manera de diagnosticarla[1]. Entre todos ellos, Erasístrato —que no compartía la teoría de los humores de Hipócrates—, a veces confundido con el astrológo Lepidio, fue el precursor de una anécdota que de diversa manera recuerdan los historiadores griegos y romanos. Así, Plutarco, en la *Vida de Demetrio*[2], y Appiano, en la *Historia romana* [Sobre Siria][3], atribuyen al médico alejandrino la misma

[1] En los *Comentarios a las "Epidemias" de Hipócrates,* Galeno describe con cierto detalle el tratamiento para combatir la enfermedad de amor, consistente en el descanso, una buena dieta, baños, la ingestión de vino, paseos a caballo y audición de sonidos agradables; además, sugiere, en algunos casos, la estimulación de la ira en situaciones de flagrante injusticia o de la práctica del deporte en que pueda fácilmente conseguir la victoria, etc.; Galeno, pues, clasifica la enfermedad de amor, no como una patología orgánica, sino como enfermedad del alma, pero, sin embargo, no especifica el humor con que debe relacionarse; véase Mary F. Wack, *Lovesikness in the Middle Age.* The *"Viaticum" and its Commentaries,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, pág. 8.

[2] Plutarco, *Vides paralelles,* trad. de Carles Riba, Barcelona, Bernat Metge, 1929, págs. 41-42.

[3] Appiano, *Historia romana,* intr. y trad. por Antonio Sancho Royo, Madrid, Gredos, 1980, págs. 466-469.

anécdota: Seleuco, rey de Asia, había contraído segundas nupcias con Estratonice, de quien tuvo un hijo; pero el otro, habido de su primera esposa, el príncipe Antíoco se enamoró de su madrastra; y, al concebir sus deseos como criminales, subyugada la razón por el amor, decidió dejar de comer, fingiendo estar enfermo. En un principio, el médico de la Corte, Erasístrato, que recibía grandes retribuciones del rey, no acertó a dar un diagnóstico (si bien, según Plutarco, lo dio "sin ningún trabajo"); pero, al comprobar la inexistencia de ninguna patología orgánica, tras un examen clínico, conjeturó que el mal de su paciente procedía del alma, "de cuya salud o enfermedad se contagia el cuerpo" (Appiano, 466); y, por ello, permaneció durante todo el tiempo junto al enfermo, observando detenidamente sus reacciones cuando entraba alguien en la habitación: sólo advirtió importantes alteraciones en presencia de su madrastra Estratonice. Para describir los efectos producidos en el organismo de Antíoco, Plutarco recuerda a Safo ("ennuegament de la veu, vermellor de foc, fallença de la vista, suors sobtades, irregularitat i tumult en les pulsacions, en fi, quan la seva ànima era a viva força vençuda, perplexitat, esbalaïment, pal.lidesa"[4]), mientras que Appiano se limita a consignar que "su cuerpo, en contra de su voluntat, se tornaba más vigoroso y lleno de vida y de nuevo, al marcharse ella, se debilita" (466). Al descubrir la naturaleza de la enfermedad, Erasístrato recurre a una pequeña artimaña, confesando que Antíoco está enamorado de su mujer; y el rey, aliviado por conocer la causa de la enfermedad de su hijo, le pide al médico que renuncie a ella y se la ceda al príncipe. Erasístrato se opuso, aduciendo que ni el mismo padre podría ser capaz de hacer tal cosa; entonces, Seleuco juró antes los dioses que "de grado y gustoso [...] se la cedería y sería un hermoso ejemplo de la bondad de un

[4] "Me parece que es igual a los dioses / el hombre aquel que frente a ti se sienta, / y a tu lado absorto escucha mientras / dulcemente hablas / y encantadora sonríes. Lo que a mí / el corazón en el pecho me arrebata; / apenas te miro y entonces no puedo / decir ya palabra / Al punto se espesa la lengua / y de pronto un sutil fuego me corre / bajo la piel, por mis ojos nada veo, / los oídos me zumban, / me invade un frío sudor y toda entera / me estremezco, más que la hierba pálida / estoy, y apenas distante de la muerte / me siento, infeliz" (Safo de Mitelene, en *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV a. C.*, selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza Editorial, 1980, páginas 66-67.

buen padre para con la castidad y templanza de su hijo, no merecedor de tal desventura" (Appiano, 467). Ante tal juramento, Erasístrato se decidió a contar la verdad; y Seleuco reunió a todo el pueblo en una asamblea (en Appiano a sus tropas) para proclamar a Antíoco como rey de los "paises interiores" y casarlo con su mujer Estratonice, a quien convenció con la ayuda de amigos suyos.

Por su parte, Valerio Máximo, en los *Dicta et facta memorabilia* (V, vii, 1), ofrece una versión ligeramente distinta, conservando —eso sí— a los mismos protagonistas[5]. El historiador romano pone mayor énfasis en el estado de absoluta languidez al que llega Antíoco y en la desolación que tal suceso produjo en su padre y parientes. La intervención y destreza del "astrólogo Leptinio o, como otros aseguran, del médico Erasístrato" logró disipar la tristeza de palacio. Uno de los dos, el astrólogo o médico, se sentó a la vera del enfermo y comprobó que cuando entraba en la habitación Estratonice Antíoco "se encendía de rubor [...] y su corazón latía con más fuerza", mientras, cuando salía de ella su madrastra, "el joven palidecía y su corazón excitado recobraba inmediatamente su ritmo normal". Para asegurarse de su diagnóstico, cogía disimuladamente el brazo del príncipe tanto en presencia como en ausencia de Estratonice y "descubrió que el latido de las venas del joven era más fuerte al entrar y más débil al salir su madrastra" (326). Al instante informó de su descubrimiento a Seleuco, quien en ningún momento dudó en renunciar a Estratonice en favor de su hijo (pero Valerio Máximo no menciona para nada la abdicación de parte de su reino). Las versiones de Appiano y Plutarco recuerdan que Seleuco ya había tenido hijos con Estratonice, cuyo nuevo marido —Antíoco— se convierte a la vez en padrastro y hermanastro.

El médico bizantino Sorano atribuyó un diagnóstico parecido a Hipócrates, según lo recoge en la biografía que le dedicó (*Vita Hippocratis,* I), cambiando a los protagonistas de la anéctoda. El enfermo no se trata de de Antíoco, sino del joven príncipe de Macedonia, hijo de Alejandro Magno (según otras versiones era su general), quien se enamoró de una concubina de su padre

---

[5] Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables,* trad. de Fernando Martín Acera, Madrid, Akal/Clásica, 1988, págs. 325-326.

llamada Phita. Lo atendió un médico de Cnido, pero no pudo curarlo; pero, por fortuna, de Cos llegó Hipócrates, quien —gracias a un interrogatorio minucioso— pudo diagnosticar que Perdicas se moría de amor por la mencionada concubina: "En primer lugar, citaré a Sorano de Éfeso, que, en su *Vida de Hipócrates,* cuenta los medios por los cuales este buen viejo reconoció los amores del rey Perdica por Fila, concubina de su padre, por lo cual se había vuelto tísico". Identificada la enfermedad, según explica Jean-Charles Sournia, "el tratamiento fue fácil y el príncipe o rey curado"[6]. La historia de Perdicas —seguramente con otra identidad— fue desarrollada a lo largo de la Edad Media por un poeta desconocido del siglo XV, quien introdujó el incesto en el tema. Tras haber estudiado en Atenas, el joven Perdicas —antes de iniciar el viaje de regreso a su casa— hizo varias ofrendas a los dioses, a excepción de a Venus y a Cupido. Durante el agotador viaje, el joven y sus compañeros decidieron apartarse del camino para comer y descansar a la hora de la siesta en una arboleda. Cuando Perdicas se hallaba durmiendo surgió en su mente una imagen a la vez que el resentido Cupido lo hirió en su pecho con uno de sus dardos. Al día siguiente, cuando atravesaba el umbral de su casa, identificó a su madre con la imagen que se había aparecido en su sueño. El joven muchacho pasó la noche atormentado por un amor incestuoso, con la duda de si debía revelar a su madre el amor que sentía por ella. Al amanecer rechazó la comida, y su madre —alertada— llamó a los médicos de la ciudad, quienes no consiguieron averiguar la causa del mal de Perdicas; pero uno de ellos, Hipócrates, por casualidad, estando tomándole el pulso, notó que éste —hasta entonces lento y regular— se había acelarado cuando su madre entró en la habitación. Hipócrates, así, como Erasístrato, descubrió la etiología de la enfermedad; pero, a diferencia de él, no pudo proporcionar el remedio y renunció al tratamiento, alegando ser un mal propio de la mente. La madre —seguramente desconocedora del verdadero origen de la enfermedad— intentó en vano reconfortar a su hijo, quien, ante la progresiva delibilidad que iban sufriendo sus miembros, decidió ahorcarse[7]. Antes del poeta

---

[6] Jean-Charles Sournia, *Histoire de la médecine,* París, Découverte, pág. 42.

[7] Véase Mary F. Wack, *Lovesichness in the Middle Ages,* págs. 3-5; y Danielle

anónimo, otro bastante anterior, del siglo v d. de C., de origen vándalo, llamado Draconcio, introdujo en sus Carmina (II, 41) una referencia a Perdicas, a quien compara con la doncella Mirra, cuya fábula presenta muchas concomitancias con la del joven príncipe de Macedonia ("alter erit Perdica furens atque altera Myrrha")[8]. La madre de la doncella había ofendido a Afrodita (Venus), al pretender que su hija era más hermosa que ella; y, como venganza, la diosa inspiró en Mirra un amor incestuoso hacia su padre Cíniras. La muchacha, al comprender el carácter de su pasión, trató de ahorcarse; pero intervino su nodriza, quien —aprovechando las fiestas en honor a la diosa Ceres— introdujo a la hija en el lecho de su padre para aliviar o curar su mal. El padre, al descubrir, tras la relación incestuosa que duró varias noches, la identidad de su hija, la persiguió, pero —gracias a la ayuda de Afrodita— la muchacha —embarazada— se convirtió en árbol, cuya corteza rajó el padre, sacando a luz al niño Adonis[9].

En varias de sus obras (*De Praenotione ad Posthumun* y los *Pronósticos,* VI), Galeno, mencionando a Erasístrato, narra un

---

Gourevitch, *Le mal d'être femme. La femme et la medecine a Rome,* París, Les Belles Lettres, 1984, pág. 74 y n. 69.

[8] J. M. Díaz de Bustamante, ed., *Draconcio y sus "Carmina profana",* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1978, pág. 272.

[9] En el canto décimo sexto del *Crotalón,* Rosicler de Siria, adoptando el papel de narradora autónoma o interior, cuenta el relato de su pecado. Se da a conocer como hija de Narciso, rey de Damasco y de toda Siria, hermosa y pretendida en matrimonio por todos los príncipes del mundo, a los cuales desprecia por haberse enamorado de su padre, quien a pesar de sus años aún conserva una elegante figura. Entre los muchos pretendientes de Rosicler, llega a la corte un caballero, Dares, hijo del rey de Escocia, con el propósito de hacer méritos para casarse con la infanta; y el padre, para probarlo, organiza justas y torneos, donde Dares se distingue por su valor y habilidad en las artes caballerescas. Rosicler, por su parte, absolutamente enamorada de su padre, acaba aborreciendo al caballero escocés, a quien incluso tiende trampas —por medio de cuadrillas— para matarlo. Mientras el padre intenta convencerla para que favoreciese a Dares, la hija cree que —por esa razón— su padre la aborrece y parece bastante decidida a suicidarse; pero desestima tal idea cuando Narciso, al verla alterada, le manda acostar y le da dulces besos. Dares, con el permiso paterno, declara su amor a la infanta, avalado por las grandes conquistas que ha hecho para ella y su padre, agrandando en mucho la extensión de su reino; y, en esas condiciones, pide a Narciso la mano de su hija, quien amenaza a su padre con suicidarse si lo casa con Dares. El padre transmite la voluntad de su hija a éste, quien, interpretando la negativa de Rosicler como injerencia del padre, regresa a Escocia y, con un gran ejército,

diagnóstico de enfermedad muy parecido, con una importante variante, como veremos. Tras una crítica a los médicos sofistas por ignorar el modo en que Erasístrato "conoció el amor de un adolescente hacia la criada o esclava de su padre", se dispone a dar a conocer la manera en que él mismo —por su propia experiencia— llegó a descubrirlo: "Ego sane quomodo Erasistratus id deprehenderit, dicere non possum; quomodo autem ipse cognoverim, jam tibi aperiam"[10]. Al ser llamado para visitar a una mujer que padecía de insomnio y durante toda la noche no dejaba de dar vueltas en la cama, Galeno comprueba que no tiene fiebre y le pregunta por el tipo de imágenes que suelen aparecérsele durante sus vigilias: "Vocatus sum ad mulierem invisendam, quae noctu vigiliis torquebatur et alias in aliam decubitus figuram se transmutabat. Hanc dum febri carentem invenio, rogo de singulis particulatim ei obortis, unde vigilias accidere deprehindimus". La muchacha se muestra reacia a contestar, dando la espalda al

---

se lanza sobre Damasco y la región decapolitana, obligando al rey y a su hija a refugiarse en la ciudad de Jope. Para salvar a su padre, Rosicler —con sus mejores ropas y acompañada por una criada— se presenta por la noche en el campamento real de Dares, a quien —obligada por las circunstancias— le manifiesta la voluntad de casarse con él. Entonces Dares manda organizar una gran cena para celebrar el acontecimiento, con la esperanza de gozar de su enamorada esa misma noche. La infanta, aprovechando el regocijo de los capitanes de Dares, que bebieron en exceso, pone en las copas un fuerte somnífero y, a solas con el príncipe de Escocia, totalmente dormido, con la ayuda de su doncella, le corta la cabeza y la deposita en una caja donde Dares tenía el vaso con el que practicaba la acuamancia. Rosicler vuelve a Jope e informa a su padre cuanto había hecho; Narciso, no muy conforme con la actuación de su hija, se beneficia de la situación para entrar en el real y matar a todos los capitanes de Dares, que se hallaban desapercibidos y aún bajo los efectos de la bebida y el somnífero. La infanta, tras este incidente, sigue rechazando a más pretendientes y, decidida a cometer el incesto, confiando que su padre —al tenerla en el lecho— "holgaría con su conversación"; así, sin más dilación, cuando su padre se hallaba en la cama dormido, convence a los guardas que entra en la habitación del rey para vistarle como hija y, ya junto a la cama, habiéndose desnudado, con el ruido de introducirse en el lecho, despierta a su padre, quien con gran furia —creyendo estar en poder de enemigos— toma su espada y mata a su hija. El relato de Rosicler de Siria presenta grandes coincidencias con la fábula de Mirra, de la que Villalón compuso una tragedia; pero también parece haber alguna injerencia del relato bíblico de Holofernes (Juidit, 13, 1-3); véase Asunción Rallo, ed., Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 358-366.

[10] El texto aparece recogido en Massimo Ciavolella, La *"Malaltia d´amore" dall´Antiquità al Medieoevo*, pág. 26

médico, refugiándose en la colcha de la cama y apoyando la cabeza sobre una pequeña almohada: "Ipsa autem vix aut nequaquam respondebat, ceu frustra interrogaretur indicans; denique vultu averso vestimentis superinjectis exiguo pulvino caput inclinabat, quemadmodum ii, qui somno indigent". Ante tal comportamiento, y habiéndose alejado un tanto de ella, Galeno llegó a establecer un primer diagnóstico entre una afección del cuerpo y otra del alma: "o bien sufría de melancolía, o bien estaba afectada por algún tipo de tristeza" ("Digressus itaque ego, inde alterutrum ipsam pati existimabam, aut melancholice animo torqueri, aut quia tristitia quadam affectam"). Al regresar después de tres días, el médico habló con la criada y se inclinó por el segundo diagnóstico, que pudo corroborar por azar, como —según él debió de ocurrirle a Erasístrato— al observar en la paciente la alteración del rostro y del color de la cara cuando alguien procedente del teatro anunció que había visto al bailarín Pylas: "Veni postridie, ac solus cum ancilla multifariam differens cognovi manifesto tristitia quadam affectam, quam casu inveni, ut etiam Erasistrato accidisse puto. Nam cum certus essem nullum in corpore affectum existere, sed animali quadam ipsam invisebam, id confirmari, adventante quodam ex theatro et nuntiante se Pyladem videsse saltatem: mutatus enim ipsius visus est et faciei color"; entonces decidió tomarle el pulso, que latía de forma desigual y súbitamente agitada: "quod ego contemplatus manu mulieris brachiali injecta pulsum deprehendi inaequalem, subito ac multis modis agitatum, qui animam turbatam esse indicat". De esta manera, tras advertir exactamente lo mismo en los días siguientes, Galeno llegó a la conclusión que la muchacha amaba a Pylas: "deprehendi ita mulierem Pyladem amare, atque hoc exacte observatum diebus subsequentibus confirmatum est"; pero, sin embargo, no menciona para nada la terapia que debía seguir. A juzgar por el *Speculum al foderi,* debía de ser, sin duda, de índole sexual: "E atresí dix .G. en altre loch que [el coito] esclarex lo pensament e reposa lo consell, e assuauge la amor del anamorament, per bé que no u fassa a ssa enamorada"[11]; pero en

[11] Pere Vallribera, *Literatura mèdica medieval catalana. "Speculum al foderi". Transcripció y estudis mèdics d'un text del segle XV sobre sexologia,* Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, Divisió de Ciències de la Salud, 1993, págs. 235-236.

la fuente del texto catalán no se aduce a Galeno, sino a Rufo a propósito de la melancolía: "Rufus vero ait quia coitus [...] solvit amorem concupiscencie, licet concumbat cum alia quam concupivit" (*Constatini Liber de coitu,* 10[12]). En *Sobre los pronósticos,* Galeno introduce algún detalle más, según la versión de Jacques Ferrand: "A estos síntomas, Galeno con Erasístrato y todos nuestros médicos modernos, añaden la desigualdad y alteración del pulso. Con el conjunto de estos signos presume de haber descubierto que la mujer de Justo amaba perdidamente a un cierto Pílades: 'cuando me di cuenta —dice Galeno en el libro sobre conocimiento y curación de la enfermedades del alma, capítulo 6, *Sobre los pronósticos*— de que esta matrona no tenía fiebre ni enfermedad corporal alguna, me resultó fácil saber que estaba enamorada, porque al oír nombrar a Pílades cambió de color, su pulso se había vuelto muy desigual, como les ocurre a los que emprenden una obra importante: supe así que estaba enamorada de Pílades"[13].

La mayor novedad que introduce Galeno se centra en el sexo del protagonista de la anécdota: si Erasístrato e Hipócrates habían tratado la enfermedad de amor de un muchacho perteneciente a la realeza, Galeno, por el contrario, asiste a una mujer a la que ni tan siquiera identifica. Sin embargo, los tratados de medicina medievales —tal vez por influencia del *Canon* de Avicena— introdujeron un cambio interesante con respecto al original, según se atestigua en Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina*: "E el pulso d'ellos es diverso e non ordenado, pero es veloz e frequentido e alto si la muger que ama viniere a él o la nombrarem o pasare delante d'él. E por aquesta manera concosció Galieno la passión de un mancebo doliente que estaba echado en una cama muy triste e enmagrecido e el pulso era escondido e non ordenado e no lo quería dezir a Galieno. Entonces acontesció por fortuna que aquella muger que amava passó delante d'él, e entonces el pulso muy fuertemente e súbitamente fue despertado. E como la muger ovo passado, luego el pulso fue

[12] Enrique Montero Cartelle, ed., *Constantini "Liber de coitu". El tratado de andrología de Constantino el Africano,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, pág. 128.

[13] Jacques Ferrand, *Melancolía erótica,* Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría (Historia, 1), 1996, págs. 71-72.

tornado a su natura primera, e entonces conosció Galieno que estava enamorado. E dixo al enfermo: 'Tu estás en tal passión que a tal muger amas'. E el enfermo fue maravillado cómo conosció la passión y la persona"[14]. El cambio de la mujer del original por un "mancebo", en principio, sólo puede tener dos explicaciones: o bien la convicción —bastante extendida— de que la enfermedad de amor sólo la padecían los hombres (quizá por una mayor tendencia a la complexión venérea o sanguínea), o bien la influencia de la anécdota atribuida a Erasístrato y a Hipócrates[15].

En la *Sátira de felice e infelice vita* de don Pedro, Condestable de Portugal, cuya versión castellana se suele fechar entre 1450 y 1453, se introduce una glosa sobre el personaje de Antíoco —quizá tomada de las *Diez qüestiones vulgares* de Alfonso del Madrigal, más conocido como el Tostado—, cuya historia —a la que califica de *comedieta*— noveliza un tanto a partir de la versión de Valerio Máximo, aunque presenta ligeras influencias de la anécdota narrada por Galeno. La descripción de los síntomas de la enfermedad que padece el joven príncipe son bastante más exagerados que los de sus fuentes: "Entonçe las diversas affecciones ardientes e inflamadas, encarçelladas dentro en las medulas de sus entrañas, e la inmensa codiçia e deseo desordenado mesclado con muy gran vergueña levaron el gentil infante a la postrimera especie de thísica; e, los vigores corporales lo desamparando, el rico lecho costreñido visitó" (pág. 145). El padre, tras maldecir a la rueda de la fortuna y besar la frente y los ojos del "fiel enamorado", prorrumpe en "roncas y llorosas" exclamaciones, recordando las habilidades caballerescas y musicales que había exhibido su hijo en el pasado. En este punto de la historia se introduce la intervención del médico, al que por un error textual se confunde con el astrólogo Leptinio: "la prudencia de Leptinio, físico muy excelente, descubrió la causa de aqueste tristor; e, llegándose al inflamado Antíoco, parando mientes en que forma cómo entraba la reyna en la cámara del enfermo esta-

[14] Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina. Edición crítica de la versión española, Sevilla 1495*, eds. John Cull y Brian Dutton, Madison, 1991, pág. 108.

[15] Para diversas versiones literarias y médicas del episodio, véase Massimo Ciavolella, *La "malaltia d'amore" dall'Antiquità all Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, pág. 25.

va e revenía todo colorado, e suspirava e gemía con dolor inmenso, poco menos que sy el suelto espíritu de las aflitas carnes saliese [...] Pero no contentó requirió el pulso del mancebo, el qual, quando Estraconites era presente, con movimiento mayor de las venas denunciava su ansiosa e aquexada passión, e con mayor alteración que quando aquella era absente, demostrava el muy secreto amor". La forma de proceder de Leptinio se asemeja más a la de Galeno que a la de Erasístrato o Hipócrates: en principio observa las alteraciones que se producen en el enfermo coincidiendo con la entrada de la reina y después —para cerciorarse de su diagnóstico— toma el pulso del príncipe para comprobar los cambios de movimiento en función de la presencia o ausencia de la madrastra. Leptinio —como ocurre en la versión de Valerio Máximo— informa al padre de la naturaleza de la enfermedad de su hijo y de la persona que se la causa; el rey, a pesar de no contar con la aprobación del hijo, por la fuerza acabó casándolo con Estratonice: "el amor paterno venció la filial vergueña e rescibió el [alnado] la su madrastra por muger forçosamente"[16].

A mediados del siglo XVI, Pedro Mexía introduce en su *Silva de varia lección* (1540 y 1550-1551) reflexiones sobre la enfermedad de amor, mencionando la obra de Ovidio *Remedia amoris* y atribuyendo al historiador Cadmo de Mileto una obra sobre el tema; pero, especialmente, recuerda la anéctoda de Erasístrato: "Y desta manera curó Erasístrato, médico de Antíoco, hijo del rey Seleuco, estando enamorado de la reina su madrastra y determinando de se dexar morir antes que descubrir su dolor, por ser la causa la muger de su padre. El sabio médico, por el movimiento del pulso cuando la reina entraba, conosció ser ella la causa de su mal y de quién él estaba enamorado. Y, significándolo a su padre por galana manera, que sería muy largo de contar y también es cosa común que todos saben, el padre, hecha la esperiencia del hijo en el pulso y acabando de conocer ser verdad que su hijo penava por su muger, tuvo por bien, aunque contra la voluntad de su hijo, que antes quería morir que hazerlo, de dexar él la reyna y darla a su hijo por muger [...] Y fue luego

[16] *Obras Completas do Condestável dom Pedro de Portugal*, de Luis Adão de Fonseca, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, págs. 145-149.

sano su hijo y vivió grande tiempo con su amada mujer"[17]. La fuente de Pedro Mejía, como reconoce al final, es Plutarco, fácilmente reconocible por la actitud que adopta al médico ante el padre cuando descubre la etiología de la enfermedad de Antíoco. En los *Secretos de Philosophía y Astrología y Medicina [...] divididos en cinco quinquagenas de preguntas* (Zaragoza, 1546), el médico Alonso López de Corella menciona las alteraciones que recibe el amante, recordando las diversas versiones de la anécdota, además de los médicos y científicos que intervinieron con absoluta eficacia en ella: "Y, en tanto recibe alteraciones repentinas el amante que, como en el libro *De precognitione ad Posthumum,* dize Galeno, y más largamente Plutarcho en la *Vida de Demetrio*. Erasístrato, médico, en sólo el pulso conosció que Antíoco, hijo del rey Seleuco, estava enamorado de su madrastra, y el buen padre privóse de muger por guarescer al hijo, que ya por causa del amor estava en extrema enfermedad. Este secreto dizen otros que alcançó Leptino mathemático, como dize Valerio Máximo, libro V, capítulo lxv. Y no con menos industria conosció Galeno en Roma que una romana mujer estava fatigada del amor, porque, como cuenta él en el libro *De precognitione* ad *Posthumum,* fue llamado a ver esta señora, a la qual vio que no podía dormir y que de una parte a otra por la cama desordenamente se movía; y, a lo que le preguntavan cerca de las causas de su pasión, no respondía. De lo qual maravillado Galeno fuese porque le parescía que la señora quería dormir. Y finalmente tornó otro día y, al tiempo que le tenía el pulso, entró un criado y entre otras cosas dixo que a un gentil hombre que se llamaba Pílade havía visto bailar, de lo qual tanto se alteró la señora, que se turbó en la habla, mudósele el color de la cara, alteróse el pulso, de lo qual conosció Galeno que su enfermedad era estar enamorada de Pílade, de lo qual después fue más certificado"[18]. La primera versión de la anécdota no parece inspirada por Valerio Máximo, por cuanto, al igual que el Condestable de Portugal, sólo aduce el nombre de Leptinio, a quien en lugar de médico se

---

[17] Pedro Mexía, *Silva de varia lección,* de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, vol II, págs. 91-93.

[18] Jacobo Sanz Hermida, *La Literatura de problemas en España (siglos XVI y XVII): Alonso López de Corella y Alonso de Fuentes,* Tesis doctoral dirigida por Pedro Cátedra, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, págs. 501-507.

trata ahora de matemático, cuya especialidad concuerda mejor con la suya de astrólogo; la segunda versión, en cambio, podría derivar del texto de Galeno, a quien en algunos casos se sigue al pie de la letra, mientras que en otros se tiende a resumirlo.

En su *De la maladie d´amour ou melancholie erotique* (1610), el médico Jacques Ferrand, al igual que Galeno, introduce la propia experiencia en casos similares, eso sí, después de ponernos en antecedentes sobre los médicos de la antigüedad que se habían enfrentado a una situación parecida: "así, el gran médico Erasístrato reconoció antaño muy hábilmente que el príncipe Antíoco estaba enamorado de su madrastra Estratonice, porque su rostro cambiaba de color cuando ella entraba en su habitación, se le cortaba la voz, los ojos se le ponían tiernos y sonrientes (o bien, según Vigenère, inmóviles), el rostro se le arrebataba, su sudor era agrio, se le agitaba el pulso, latiéndole sin orden; finalmente, su corazón desfallecía, se volvía pálido a menudo, confuso y atónito, y presentaba otros signos que, según cuenta safo, se le presentan a los amantes melancólicos: 'apocamiento de la voz, color encendido, ojos caídos, sudores repentinos, alteración e intercadencia del pulso y, finalmente, desmayos, dudas, temores, y poco a poco se iba quedando pálido' [...] A estos síntomas, Galeno con Erasístrato y todos nuestros médicos modernos, añaden la desigualdad y alteración del pulso [...] Cuando yo empezaba el ejercicio de mi profesión, en el mes de mayo del año 1604, en Agen, ciudad de la que procedo, reconocí por la mayoría de estos síntomas los locos amores de un joven escolar originario del Mas d´Agenasis. Se quejaba de algunos remedios que los médicos del lugar y un seguidor de Paracelso le había recetado. No podía dormir, no le gustaba nada en el mundo, se hallaba en tal estado de desasosiego que se había obligado a retirarse de Tolouse de Agen, esperando hallar alivio a su mal con un cambio de lugar. Pero, por el contrario, su estado empeoró, se hallaba asqueado y muy alterado. Veía ante mí a un joven triste, sin causa alguna, cuando poco antes le había visto jovial; su rostro se había vuelto pálido, cetrino y ceniciento, con los ojos hundidos y el resto del cuerpo se hallaba en bastante buen estado. Empecé a sospechar que alguna pasión de espíritu atormentaba su alma y, dada su edad, su buen temperamento sanguíneo y su profesión, llegué para mis adentros a la conclusión que sufría de

amor. Cuando le pedí que me descubriera la causa externa de su enfermedad, una joven de la casa trajo una luz mientras le estaba tomando el pulso, que a partir de ese momento empezó a alterarse de formas diversas. Se pone pálido, se ruboriza y apenas puede hablar. Viéndose descubierto a medias, confiesa su mal, pero sólo quiere que le cure quien le ha herido, y me ruega que yo la pida en matrimonio a su madre para él [...] Ante la imposibilidad de llevar a cabo esa unión, se desespera, le asalta la fiebre, escupe sangre. Esto le asusta e le induce a seguir mis consejos. Así, con los remedios que le receté, consiguió curarse de su mal"[19].

La versión de la anécdota de Erasístrato narrada por el médico francés procede de Plutarco, mientras que la de Galeno podría proceder directamente de los *Pronósticos*. El diagnóstico de que se ufana Ferrand —extraído más por una experiencia literaria o de los clásicos que por observación clínica de nuevos casos de la enfermedad— presenta algunos aspectos que ya habían sido tratados por los médicos antiguos. La mención, por ejemplo, del cambio de lugar como una terapia para combatir la enfermedad constituye un auténtico motivo clásico de la medicina por influencia de Ovidio, *Remedia amoris*, 213-247: "Tu tantum, quamvis firmis retinebere vinclis, / I procul et longas carpere perge vias! / Flebis, et ocurret desertae nomen amicae, / Stabit et in media pes tibi saepe via [...] / Tempora nec numera nec crebo respice Romam, / Sed fuge: tutus adhuc Parthus ab hoste fugast [...]".

LITERATURA

La situación que presentan tales episodios suele aparecer repetidas veces en la literatura tanto clásica como del siglo de oro: un muchacho o una muchacha que enferma de amor y recibe la visita de uno o varios médicos, quienes con menor o mayor dificultad llegan a descubrir la naturaleza de la enfermedad.

[19] Jacques Ferrand, *A Treatise on Lovesickness*, traducido, editado y con una introducción crítica por Donald A. Beecher y Massimo Ciavolella, New York, Syracuse University Press, 1990; Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, vers. castellana de Julián Mateo Ballorca, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría (Historia, 1), 1996, págs. 70-73

Episodios de este estilo se repiten continuamente en la llamada novela griega o bizantina. En el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro —una de las obras más representativas del género— los protagonistas se enamoran durante la celebración de unas olimpiadas y sucumben a la enfermedad de amor. Cariclea en seguida debe guardar cama ante la preocupación de su padre adoptivo, Caricles, quien, al saber que su hijastra estaba enamorada, mandó "llamar a los mejores médicos de la ciudad" (pág. 149), prometiéndoles, si la curaban, toda su hacienda. El médico más famoso de todos ellos, el sabio Acestino, a pesar de la resistencia de la paciente, le tomó la mano "para tentalle el pulso" y, tras haberlo hecho durante bastante tiempo, se dirigió a Caricles, a quien dijo que en balde lo había hecho llamar, "porque la sciencia de los médicos ningún provecho le puede dar en esta enfermedad", pero a quien en privado le dio una explicación del mal de Cariclea: "Vuestra hija, señor, está enferma, mas no del cuerpo, porque no tiene humor superabundante, ni dolor de cabeza que la agrave, ni hiebre o calentura que la inflame, y en suma, no tiene parte en su cuerpo ni todo junto que le duela [...] Los mismos niños [...] conoscerán que es pasión del alma, y una enfermedad manifiesta de amor [...] Menester habéis, señor Caricles, buscar, si es posible, alguno que la sane" (pág. 150). Por lo pronto Caricles, va en busca del sabio Calasiris, quien le había pronosticado que su hija padecía mal de ojo y a quien le pregunta si sabe de quién está enamorada. Calasiris responde que no lo sabe, pero le gustaría que fuera de su sobrino Alcámenes, quien visita a Cariclea, pero quien resulta despedido con grandes gritos y amenazas. Al final, Cariclea consigue la curación total cuando emprende la huida junto a su amado Teágenes[20].

En el *Asno de oro* de Apuleyo, el narrador inserta una historia, ocurrida en casa de un decurión, a donde había llegado nuestro asno en compañía de su amo. El dueño de la casa tenía un hijo de su primera esposa; pero, a raíz de la muerte de ésta, volvió a casarse con una segunda mujer, quien le dio otro hijo. La madrastra se enamoró de su alnado, pero, en un princi-

[20] Heliodoro, *La historia de los dos leales amantes Theágenes y Chariclea*, vers. cast. de Fernando de Mena, Alcalá de Henares, 1587; ed. Francisco López Estrada, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca selecta de Clásicos Españoles, XIV), 1954, págs. 118-159.

pio, ocultó su pasión, fingiendo cierto decaimiento con el pretexto de un malestar físico. Sin embargo, los síntomas generales de su enfermedad no pueden escapar al médico más ignorante: "pallor deformis, marcentes oculi, lassa genua, quies turbida et suspiritus cruciatus tardite vehementior: crederes et illam fluctuare tantum vaporibus febrium, nisi quod et flebat. Heu medicorum ignare mentes! Quid venae pulsus, quid caloris intemperantia, quid fatigatus anhelitus et utrimquesecus iactatae crebiter laterum mutuae vicissitudines? Dii boni! Quam facilis licet non artifici medico, cuivis tamen docto Veneriae cupidinis comprehensio, cum videas aliquem sine corporis calore flagrantem" (X, 2-3). La madrastra acaba confesando su pasión al alnado, quien, a medida de precaución, no desengaña a la esposa de su padre, haciéndole concebir alguna esperanza de correspondencia. La madrastra, sin embargo, después de muchas dilaciones, convierte el amor por su hijastro en odio, y manda a un esclavo comprar una pócima venenosa para dársela a beber a aquél. Por vicisitudes de la Fortuna, el hijo menor, realizadas las tareas escolares, después de desayunar, un tanto sediento, bebe de la copa donde está el vino envenenado: al instante, cae fulminado. En lugar de arrepentirse por haber propiciado la muerte de su verdadero hijo, la madrastra prepara toda una trama que involucra al alnado como ejecutor de un presunto homicidio. Los magistrados convencieron a los decuriones de volver al procedimiento judicial regular y de dictar una sentencia fundada en el análisis imparcial de los argumentos alegados por ambas partes. Durante el juicio, el esclavo, sin inmutarse por hallarse ante tantos senadores, confirmó la versión de la madrastra, haciendo creer que el alnado —al recibir los desplantes de ésta— había urdido el asesinato de su hijo, dándole una pócima venenosa. Cuando todo acusaba al hijastro, el senador más antiguo (por más señas médico) tapó con su mano el orificio de la urna para evitar una votación precipitada y, de inmediato, se dirigió al resto de senadores, apelando a su propia consciencia. Empezó explicando que el esclavo que había declarado en contra del acusado había ido personalmente a verlo en busca de un veneno a cambio de cien escudos de oro; y, para ratificar su versión, negada rotundamente por el implicado, aclaró que la pócima que había preparado no contenía ningún veneno fulminante, sino una droga soporífera: si el chiquillo

ha tomado dicha pócima, en consecuencia no debe estar muerto. Todos acudieron al sepulcro donde estaba el cuerpo de la criatura, y el padre, con sus propias manos, abrió la tapa del ataúd en el preciso momento en que su hijo acababa de despertar del sueño y volvía a la vida. Se condenó a la madrastra al destierro de por vida y al esclavo a morir en la cruz[21].

En la *Historia Apollonii regis Tyri,* conservada en una versión latina del siglo VI d. de C. y traducida a diversos idiomas (castellano, francés, inglés, etc.), presenta dos historias que pueden relacionarse con la anécdota que venimos estudiando[22]. La primera corresponde al principio de la obra, donde el rey de Antioquía, Antíoco, se enamora de su hija, con quien —contra la voluntad de ella, dispuesta a suicidarse— comete varias veces incesto; y, para alejar a los muchos pretendientes que tiene la princesa, el padre plantea a todos ellos un enigma, de cuya resolución depende la boda con su hija o la muerte (si lo acertaban se casaban con la princesa, pero si no lograban hacerlo eran decapitados). El contenido del enigma revela, por una parte, las relaciones incestuosas entre padre e hija y, por otra, la enfermedad que padece aquél: "scelere uehor, maternam carnem uescor, quero fratrem meum, meae matris uirum, uxoris meae filium: non inuenio" ('Soy arrastrado por un crimen, me alimento de la carne materna, busco a mi hermano, el marido de mi madre, el hijo de mi esposa: no lo encuentro')[23]; de hecho, el protagonista de la

[21] La historia de Apuleyo contó con algunas reelaboraciones medievales, como la de Pietro Pittore, *De illa que impudenter filium suum adamit,* en *Poesía misógina en la Edad Media Latina (siglos XI-XIII),* ed. Mercè Puig Rodríguez-Escalona, Barcelona, Universitat de Barcelona (Aurea Saecula, 12), 1995.

[22] *Libro de Apolonio,* de Manuel Alvar, Madrid, Castalia-Fundación Juan March, 1976, 3 vols.; en el volumen II se reproducen las versiones latinas y castellanas del texto.

[23] El contenido del enigma, por otra parte, parece ir más allá de las relaciones incestuosas entre un padre y una hija; de hecho, en su respuesta, Apolonio sólo explica parte del enigma ("Scelere vehor, maternam carnem vescor"), dejando las otras para la libre interpretación del lector. Las traducciones francesas y castellanas o bien introducen cambios en la formulación (así, por ejemplo, lo hace el autor de la versión castellana en cuaderna vía) o bien soslayan el problema. El texto original del enigma difícilmente se deja relacionar con el incesto entre un padre y una hija; y, más bien, parece aludir al de una madre con su hijo y, particularmente, al de Yocasta y su hijo Edipo. En el *Edipo Rey* de Sófocles, Tiresias plantea al rey de Tebas en forma de enigma la identidad del asesino de su padre,

obra, el rey Apolonio, logra resolver el enigma y, de alguna manera, se convierte en el médico que diagnostica la enfermedad de Antíoco. La segunda historia ya tiene como protagonista a Apolonio, que, tras descubrir la depravada conducta de Antíoco, debe emprender la huida —convertido en un Ulises— por mar hasta que el barco en que navega naufraga y, solo y medio desnudo, llega a las costas de Pentápolis. El rey del lugar, Architrastes, lo recibe y lo invita a cenar en palacio, proporcionándole las ropas adecuadas; durante la cena, la hija del rey, Luciana, se enamora del joven extranjero, a quien —como Nausica en la *Odisea* o Dido en la *Eneida*— interroga sobre sus orígenes. La princesa, herida por las saetas de cupido, cayó enferma, y hubo de recluirse en la cama a causa de su debilidad. El padre, preocupado por tan repentina enfermedad de su hija, mando llamar a los médicos, quienes, tras tomarle el pulso de las venas ("temptantes uenas") y palparle cada una de las partes de su cuerpo ("tangunt singulas corporis partes"), no encontraron la causa de la enfermedad ("nec omino inueniunt aegritunis causas"). En el interín se presentaron en palacio tres pretendientes para casarse con Luciana, y el rey les pidió que escribieran en un papel su nombre y la cantidad de la dote que podían ofrecer para entregárselo a su hija, a quien, según él, correspondía tomar tal decisión. Apolonio se encarga de llevar los tres papeles a Luciana, quien, tras preguntarle si le pesa la concertación de su matrimonio, responde a las peticiones planteando un enigma: "yo deseo como cónyuge a aquél que se salvó del naufragio". El padre leyó la carta de su hija, pero no supo discernir la elección que había tomado con respecto a sus tres pretendientes, quienes disputan sobre cuál de ellos ha padecido naufragio. Apolonio, al leer la carta de Luciana, sabe que el náufrago mencionado es él; y, así, se lo hace saber al rey, quien permite el matrimonio de su hija con el rey de Tiro.

---

en términos muy parecidos a los manejados por Antíoco: "Y he aquí lo que te digo: el hombre ése al que desde hace rato buscas, con tus amenazas, con tus proclamas sobre el asesinato de Layo, está aquí [...] Y se verá que para sus hijos era a la vez hermano y padre, hijo y esposo de la mujer de que nació, sembrador del mismo campo que su padre y asesino" (trad. por Luis Gil, Barcelona, Labor, 1981, pág. 121). Véase, en ese sentido, Michel Zink, "L´eau et la lumière, l´inceste e l´enigme", en *Le roman d´Apolonius de Tyr*, París, Union Générale d´éditions, págs. 17-37.

En la anónima *Història de Jacob Xalabín*[24], una novela histórica compuesta a principios del siglo XIV, nos presenta al príncipe Jacob Xalabín, hijo del emperador turco llamado Murat, y a su madrastra —de origen griego— Issa Xalabina, que disfrutaba de la compañía del joven príncipe y que intentó seducir en una ocasión cuando se hallaba a solas con él en su habitación; pero Jacob, considerando "la mala volentat desordenada de la sua madrastra" (54) y no olvidando el respeto que debía su padre, decidió abandonar el palacio para dirigirse a casa de su amigo Alí Baxà, a donde Xalabina enviaba cartas destinadas a su alnado, pero de donde nunca recibía ninguna respuesta. Ante esta perspectiva, la madrastra, "penssant-se que negun remey no podia donar a la sua voluntat, sí perdé lo menjar e lo dormir, tant que caygué en gran malaltia de desplaer e de ira" (pág. 56); y el emperador mandó llamar a médicos de todas partes, prometiéndoles —si curaban a su mujer— grandes cantidades de oro y plata. Todos los médicos examinaron a Xalabina, analizando su orina y palpándola, y no le hallaron ninguna enfermedad al menos conocida en el mundo. El marido envió sendos mensajes al emperador de Constatinopla y al gobernador de Venecia, convocando a todos los médicos de sus dominios a presentarse en la ciudad de Bossa para curar a su mujer; pero ninguno de ellos tampoco supo diagnosticar la enfermedad de la emperatriz, declarando al marido que "no ha remey al món que li puguam donar". La paciente, al no poder satisfacer su deseo sexual, había dejado de comer y beber, esperando la llegada de la muerte; pero, sin embargo, entre los últimos médicos que llegaron al imperio otomano, figura uno judío, nacido en Constatinopla y llamado Quir Mossè, quien —incapaz de descubrir por sí mismo el mal que padecía la emperatriz— le hizo creer que ya lo conocía, prometiéndole cualquier tipo de ayuda en todas sus necesidades. Xacobina, entonces, reconoció —pensando que Quir Mossé ya lo sabía— que se había enamorado de su hijastro Jacob Xalabín. El médico primero intentó ganarse la amistad de Jacob Xalabín para convencerle de que correspondiera al amor de su madrastra; pero, al no poderlo conseguir, buscó otra terapia mucho más cruel: persua-

[24] *Història de Jacob Xalabín,* de Arseni Pacheco, Barcelona, Barcino, 1964, págs. 49-79.

dir a la emperatriz que la mejor solución a sus problemas estriba en la muerte de su alnado; y otro tanto hace después con el emperador, a quien convence de que la enfermedad de su mujer tiene origen en un "sobres de amor que ella ha haüda de vos" (pág. 69) y a quien propone como único remedio su higado o el de su hijo ("lo fetge vostro o de vostro fill, que lo vostro o lo seu és tot hu"). El emperador, ante tal disyuntiva, ordena a Alí Baixà matar a su hijo; pero su gobernador, gran amigo de Xalabín, aconsejado por su hijo, caza a una cierva, le saca el hígado y se lo entrega al sultán, quien a su vez se lo da al médico. Éste, tras preguntarle si es el verdadero hígado de su hijo, se lo enseña a la emperatriz, quien —creyendo muerto a Xalabín— ya no concibe ninguna esperanza de alcanzar la posesión del objeto deseado y quien —después que se lo ha mandado el médico— se lo comió junto a otras viandas. De esta manera, la emperatriz se curó ("la dona hac gorió") y el emperador recibió "gran goig e gran consolació" (pág. 79). La terapia aplicada por Quir Mossè comprende dos partes: la primera hacer desaparecer en la emperatriz cualquier esperanza de correspondencia (el auténtico estimulante de la enfermedad de amor) y la segunda obligar a la paciente a comer lo que cree tratarse de una víscera del ser amado, recordando ideas procedentes del mundo de la magia (muchos filtros amorosos se elaboraban a partir de la sangre o de un órgano de la persona que causaba la enfermedad). También la solución adoptada por el médico judío podría relacionarse con la vieja idea de que el amor no reside en el corazón, sino en el hígado, que solía comerse para castigar a los adúlteros, como le ocurrió a Titio por haberlo intentado con Latona[25].

En el *Libro del caballero Zifar,* el protagonista —en respuesta al cuento que su esposa Grima acaba de narrarle— empieza a contar otro del mismo tema: el de dos amigos que se han prometido amistad eterna, y uno de ellos ha sufrido la desgracia de perderlo todo, pero es acogido por el otro que dispone de todas las riquezas, pero que al cabo de un tiempo enviuda. Un vecino de éste último —igualmente rico— le entrega a su "fijuela" para que con los años se convierta en su mujer; pero el amigo

---

[25] Galeno, *De Hippocratis et Platonis decretis libri ix,* III y IV; *apud* Jacobo Sanz Hermida, *op. cit.,* pág. 506.

pobre se enamora de ella, y, en nombre de la amistad, decide callar sus sentimientos, habiendo de guardar cama. El amigo rico —muy preocupado— llama a los médicos, quienes resultan incapaces de diagnosticar el origen del mal del enfermo. Al llegar ya a un estado próximo a la muerte, manda llamar al sacerdote a quien confiesa la causa de su situación. Entonces el sacerdote convoca al amigo rico y, en confesión, le cuenta la etiología de la enfermedad de su amigo pobre; y el rico, con la misma piedad de Seleuco, le proporciona riquezas a la vez que a la muchacha que en un principio había sido destinada para él[26].

En la *Elegia di Madonna Fiammetta,* Boccaccio, siguiendo la tradición de la elegía ovidiana representada por las *Heroidas,* nos presenta a una joven a quien su amante ha abandonado y a quien su marido —ajeno de la infidelidad de su esposa— intenta buscar alivio cuando ésta ofrece claras muestras de padecer algún tipo de enfermedad, que más adelante se identifica con la melancolía: "Di tutte queste cose, delle lagrime e del dolore dico, ma non della cagione, s´avvedea il caro marito; e considerando il vivo colore del mio viso in palidezza essere cambiato, e gli occhi piacevoli e lucenti veggendo di purpureo cechio intorniati e quasi della mia fronte fuggiti, molte volte già si maraviglò perchè-fosse; ma pure veggendo me e il cibo e il riposo avere perduto, alcuna volta mi dimandò che fosse di ciò la cagione. Io gli rispondea lo stomaco averne colpa, il quale, non sappiendo io per quale cagione guastatomisi, a quella deforme magrezza m´avea condotta. Ohimè! che egli intera fede dando alle mie parole, il mi credeva, e infinite medicine già mi fece apparecchiare; le quali io per contenarlo usava, non per utile che di quelle aspettassi. E quale alleviamento di corpo puote le passioni dell´anima alleviare?"[27]. El marido de Fiammetta, al comprobar que las medicinas ingeridas por su mujer no habían surtido ningún efecto, decide aplicar el remedio más manido para combatir la melancolía, a la que el ingenuo marido atribuía los males de su mujer: el cambio de lugar por otro más ameno, cuyo paisaje ya de por sí podía producir la transformación deseada en su esposa. Fiammeta,

[26] *El libro del caballero Zifar,* ed. Charles Philip Wagner, Michigan, University of Michigan, 1929, págs. 23-32.

[27] Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta,* ed. Maria Pia Mussini Sacchi, Milán, Mursia, págs. 125-126.

sin embargo, se muestra escéptica en torno a la determinación de su marido: "Oh, quanto contraria medicina operava il mio marito alle mie doglie! Quivi, posto che i languori corporali molto si curino, rade volte o non mai vi s´andò con mente sana, che con sana mente se en tornasse, non che l´inferme sanità v´acquistassero"[28]. En *La Celestina*, Pleberio, al igual que el marido de Fiammetta, también cree a su hija enferma de melancolía y pretende —aunque inútilmente— tratarla con toda clase de remedios, sugiriendo primero la contemplación de "los frescos aires de la ribera" y después, a petición de la propia Melibea, quien pretende alejar a su padre de donde está, el entretenimiento con algún instrumento musical. Existe, pues, cierta correspondencia entre el principio y el final de la obra. Calisto, tras las desdeñosas palabras de Melibea, busca la soledad y el desahogo a través de la música: Sempronio decide no dejarlo solo, temiendo el suicidio de su amo; Melibea, después de la muerte de Calisto, se las ingenia para quedarse a solas con el pretexto de mandar "traer algún instrumento de cuerdas": Pleberio y Lucrecia, a diferencia de Sempronio, han obrado con negligencia al abandonar la compañía de su hija y señora.

En el *Decámeron*, Boccaccio incluye diversos relatos cortos o "novele" que reproducen —lógicamente, con personajes distintos— la anécdota que venimos estudiando[29]. Así, entre todas ellas, cabe destacar la "novela octava" de la "segunda jornada". De hecho, la historia que allí se nos relata presenta rasgos de la novela griega o bizantina: las andanzas de un conde que —por determinadas circunstancias— hubo de abandonar Francia en compañía de un hijo y de una hija, a los que, dada la pobreza en que se había sumido, entregó a distintas familias nobles. La hija, que había cambiado el nombre de Violante por el de Juaneta, se crió con la familia de uno de los mariscales de Inglaterra, mientras que el hijo, quien, como su hermana, para evitar ser reconocido, había mudado el nombre de Luis por el de Peroto, se educó con otra familia de los mariscales del mismo reino. El padre, por su parte, se dirigió a Irlanda, donde entró a servir como mozo en

---

[28] *Ibid.*, pág. 127.

[29] Para el estudio de este episodio, véase Massimo Ciavolella, *La "malaltia d´amore" dall´Antiquità all Medioevo*, págs. 115-116.

casa de un conde de aquella tierra. La familia que había acogido a Juaneta tenía un hijo solo seis años mayor que ella; y, con el paso del tiempo, éste se enamoró de Juaneta; pero, temiendo la desaprobación de sus padres por haber elegido mujer de bajo estado, encubrió sus sentimientos y, de esta manera, cayó en una gran enfermedad. Los muchos médicos que acudieron para atender al joven no pudieron diagnosticar la dolencia que padecía: "Y siendo allí llamados muchos médicos, y no viéndole calentura ni otro accidente alguno [...] cuidaran desesperar de su salud"[30]. Por casualidad uno de ellos, joven pero experimentado, tenía la mano puesta sobre el pecho del enfermo cuando en la habitación entró Juaneta: "Y cuando el mancebo la vio, sin decir ninguna palabra, el corazón se le esforzó con la fuerza del amor, e incontinente el pulso, que muy flaco y muy vagaroso andaba, comenzó a batir reciamente la mano del médico; lo cual éste sintiendo, maravillóse, y estuvo quedo, por ver cuánto duraría aquella fuerza del pulso". Al salir la moza de la habitación, el médico comprobó que el pulso latía con menos fuerza, y teniéndole tomado todo el rato esperó que Juaneta volviera a la habitación para verificar su sospecha: "tornó el batir del pulso tan esforzado como antes, y partida ella cesó". Convencido del diagnóstico, el médico sacó aparte a los padres del paciente y les informó de la naturaleza de la dolencia de su hijo Jaquete Lamiens: "Señores, la sanidad de vuestro hijo no está en manos de los físicos, mas en la voluntad de Juaneta, a la cual, como yo he visto y manifiestamente he conocido por ciertas señales, este mozo ama con gran ardor de su corazón, aunque puede ser que ella no lo entienda. De hoy más, haced lo que os cumple hacer, si la vida de vuestro hijo amáis". Como el caso de la *Història de Jacob Xalabín,* el muchacho padece un exceso de amor, según se lo hace saber la propia madre: "Y ella no es otra sino sobra de grande amor que tienes de alguna y buena gentil moza, quienquiera que ella sea". La madre intentó convencer a Juaneta de entregarse sexualmente a su hijo, con la promesa de casarla con un buen partido; pero la doncella no desea otra cosa que rendir su virginidad a quien haya de ser su marido. Ante tal negativa, la madre propuso a su

[30] Giovanni Boccaccio, *Decamerón,* vers. cast. por Marcial Olivar, con introducción de Francisco José Alcántara, Barcelona, Planeta, 1982, págs. 120-132.

hijo, cuando ya se hubiera del todo reestablecido, encercerrarlos a los dos en una habitación con el fin satisfacer sus deseos, empleando, si fuera necesario, la fuerza. Tal perspectiva no convenció al joven, quien súbitamente "volvió a guardar cama con gran empeoramiento". Los padres, ante semejante situación, tuvieron que claudicar permitiendo —a pesar de la supuesta diferencia social entre ambos— la boda de su hijo con la doncella: "de común consentimiento deliberaron de dársela por mujer, prefiriendo ver a su hijo vivo y casado con mujer que no convenía a su rango, que muerto sin mujer alguna". De hecho, la hija ha heredado la situación que había llevado a su padre al destierro y a la disgregación familiar. El padre había sido conde de Amberes y privado del rey de Francia, cuya nuera, aprovechando la ausencia de éste y de su marido, obligados a enfrentarse contra los tudescos, se le declaró; el conde, viudo, pero fiel a su rey, rechazó la oferta amorosa y, ante los gritos de la nuera que lo acusaban de frustrado violador, salió huyendo del reino llevándose consigo a sus dos hijos. Como en las novelas bizantinas, el conde recuperó su antigua posición y se reencontró con sus hijos ya casados. El relato de Boccaccio, pues, incluye un episodio muy cercano a los atribuidos a Erasístrato y Galeno, dentro, además, de las coordenadas del género bizantino, en el que, como hemos dicho, son habituales este tipo de episodios sobre enfermedad de amor.

En el *Tirant lo blanc,* el protagonista contempla "la gran belleza de Carmesina", quien "per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien"[31]; los ojos de Tirant "no havien jamés rebut past, per moltes honors e consolacions que sí hagués vistes, com fon sol aquest de veure la Infanta" (CXVIII). Ante tan inesperado espectáculo, Tirant, tras pedir licencia, decide retirarse a su habitación, donde "posà lo cap sobre un coixí als peus del llit" y empezó a dar muestras de la enfermedad que había contraído. Diafebus, ejerciendo un papel parecido al de Sempronio en *La Celestina,* se interesó por

[31] Joanot Martorell, *"Tirant lo Blanc" y altres escrits,* a cura de Martí de Riquer, Barcelona, Clàssics Catalans Ariel, 1990, pág. 374 (siempre cito por esta edición).

el estado de salud de su primo, a quien consiguió arrancarle el origen de sus penas: "car la fi de totes aquestes coses és dolor per aquella amor que és amarga". Tirant, al igual que la paciente de Galeno, dio la espalda a Diafebus, a quien no osaba mirar a causa de la verguenza: "E girà´s de l´altra part de vergonya que no gosà mirar a Diafebus en la cara, e no li pogué eixir altra paraula de la boca sinó que dix: —Jo ame" (*ibid.*). Después de recibir el consuelo de su primo, Tirant bajó a comer, pero "no pogué menjar", y, levantándose de la mesa, hubo de retirarse otra vez a su habitación. Todos atribuyeron la indisposición del joven caballero al viaje por mar: "E los altres se pensaven que per lo treball de la mar estava destemprat". El emperador, preocupado por el estado de salud de Tirant, mandó "que los seus metges l´anassen de continent a visitar". Los médicos, sin embargo, no supieron diagnosticar la naturaleza de la enfermedad y la atribuyerom a "mutació dels aires indigests". Este pasaje inicial sobre la enfermedad de Tirant presenta coincidencias parciales —y, quizá, fortuitas— con otras obras de la literatura caballeresca francesa. En el *Roman d´Eneas,* por ejemplo, la princesa Lavinia, ofrecida por su padre a Turno, contempla desde una ventana a Eneas, de quien se enamora ya no sólo por lo que había visto, sino por lo que había escuchado en la ciudad sobre su valor y galanura. La joven doncella, después de estar todo el día mirando a través de la ventana, se fue a acostar y, ya en el lecho, donde daba vueltas ya boca arriba ya boca abajo, no pudo conciliar el sueño:

> Por droit noiant s´ala colchier,
> car tote nuit l´estut veillier
> et degiter et tressaillir,
> descovrir soi et recovrir;
> el lit se torne de travers
> et donc adanz, puis a envers,
> *et met son chief as piez del lit* [32].

Tras pasar una mala noche, Lavinia, con un aspecto bastante lamentable, recibió el interrogatorio de su madre, quien llegó a

[32] *Eneas. Roman du XIF siècle,* ed. J.-J. Salverda de Grave, vol. II, Champion, París, 1983, pág. 76.

la conclusión que su hija padecía la enfermedad de amor, después de un atenta observación clínica:

Molt traist la nuit mal la meschine,
et l´andamain, quant la raïne
la vit ansi descoloree,
sa face et sa color müee,
de son estre li demanda,
et ele dit que la fievre a.
Bien sot la mere que´el mentoit,
altrement ert que en disoit;
ele la vit primes tranbler
et donc aneslopas süer
et sospirer et baaillier,
taindre, nercir, color changier:
bien sot que´amors l´avoit saisie,
qui la tenoit an sa baillie[33].

En el *Cligés* de Chrétien de Troyes, Alejandro, hijo del Emperador de Constantinopla, que había llegado a la corte del rey Arturo para recibir allí el nombramiento de caballero, se había enamorado de la doncella de la reina, Soredamor, durante un viaje por mar hacia Bretaña acompañando al rey y a su corte. La reina se da cuenta que tanto Alejandro como Soredamor pierden con frecuencia el color; pero, ajena a lo que sucede entre ellos, lo atribuye a la influencia del mar, como en el *Tirant*:

La reïne garde s´en prent
et voit l´un et l´autre sovent
descolorer et enpalir
et soupirer et tressaillir,
mais en set por coi il le font
fors que por coi il le font
fors que por la mer ou il sont.
Espoir bien s´en aperceüst
se la mers en la deceüst,
mes la mers l´engingne et deçoit

[33] Ed. cit., pág. 77.

si qu´en la mer l´amor en voit
qu´en la mer sont et d´amer vient
et amers est li maus quis tient,
et de cez trois net set blamer
la reïne fors que la mer,
car li dui le tierz li encusent
et par le tierz s´escusent
qui dou forfet sont entechié[34].

En el mismo *Cligès*, Fenice, hija del emperador de Alemania, con quien quiere comprometerse el hermano de Alejandro, Alis, y tío del protagonista, experimenta grandes alteraciones tras haber contemplado al joven Cligès, y por ello confía el secreto a su nodriza Tesala, experta en las artes mágicas, quien, como Celestina, somete a la joven muchacha a un interrogatorio para poder diagnosticar la enfermedad que padece:

Sa gouvernante se nommait Thessala,
qui l´avoit norrie d´enfance,
si savoit molt de nigromance.
Por c´estoit Thessala clamee
qu´ele fu de Tessaile nee,
ou sont faites les deablies,
enseigniees et establies,
car charaies et charmes font
les fames qui dou païs sont.
Thessala voit tainte et palie
cele qu´Amors a en baillie,
si l´a a conseil aresnice:
"Dex! fet ele, estes vos feniee,
ma douce damoisele chiere,
qui si avez teinte la chiere?
Molt me merveil que vos avez.
Dites le moi, se vos savez,
en quel leu li mals vos tient plus,
car se garir vos en puet nus,

[34] Chrétien de Troyes, *Cligès*, trad. y ed. de Charles Méla, Olivier Collet y Marie-Claire Gérard-Zai, Librairie Générale Française, París, 1994, págs. 74 y 76; véase Martín de Riquer, *Aproximació al "Tirant lo Blanc"*, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, págs. 226-227.

a moi vos en poez atendre,
car bien vos savrai santé rendre.
Je sai bien garir d´ydropique,
si sai garir de l´artetique,
de quinancie et de cuerpos.
Tant sai d´orine et tant de pos
que ja mar querrez autre mire,
et sai, se je l´osoie dire,
d´enchantement et de charaies [...]
Damoisele, vostre malage
me dites, si feroiz que sage,
einçois que il plus vos sorpreigne.
Por ce que de vos garde preigne
m´a o vos l´empereres mise,
et je n´en sui si entremise
que molt vos ai gardee seine.
Or avrai perdue ma peine
se de cest mal ne vos respas.
Gardez en me celez vos pas
se ce est mals ou autre chose"[35].

Fenice acaba por desvelarle cada uno de sus síntomas, fácilmente reconocibles para la nodriza, quien enseguida ofrece el diagnóstico exacto de su enfermedad:

Thessala, qui molt estoit sage
d´amor et de tout son usage,
set et entent par sa parole
que d´amor est ce qui l´afole[36].

La joven princesa debe casarse con el emperador de Constantinopla, cuando, como ha demostrado la nodriza, ama al sobrino de aquél; Tesala, sin embargo, ha preparado un brebaje para el emperador con unas propiedades muy especiales: cuando éste duerma creerá estar gozando de su esposa convencido de que lo hace despierto. Cligès, por otro lado, rescata a Fenice de los sajones y se enfrenta a su duque, a quien humilla ante todos

[35] Ed. cit., págs. 222-224.
[36] *Ibid.*

sus súbditos. Tras semejante victoria —y por consejo de su difunto padre—, decide marchar hacia Bretaña, donde se enfrenta con lo más granado de su caballería. De regreso a Grecia, confiesa su amor a Fenice, quien a su vez revela a Tessala su determinación de fingirse enferma y hacerse pasar por muerta para poder estar junto a Cligès; la nodriza no sólo está de acuerdo con ella, sino que contribuirá con la preparación de un líquido que la mantendrá fría y sin aliento. La emperatriz, pues, simula estar enferma y el emperador, alarmado, envía en busca de médicos; sin embargo aquélla no se deja reconocer por éstos, y la nodriza intercambia la orina de su señora por la de un enfermo incurable, de suerte que los médicos —cuando por fin examinan a Fenice— la creen realmente enferma. Por este procedimiento, Fenice logrará vencer su enfermedad de amor acostándose con Cligès. El emperador, Alis, tío de nuestro protagonista, al creerla muerta, involuntariamente cederá, como si fuera otro Seleuco, su esposa a Cligès, quien al final de la novela acabará convirtiéndose en el nuevo emperador de Constantinopla.

En el *Tirant,* el protagonista pone en funcionamiento la *virtus cogitativa* y la *aestimativa,* mientras se halla esperando la embajada de su primo Diafebus, a quien ha confiado la intercesión de sus amores con Carmesina: "Com Tirant hagué molt bé contemplada la bellea singular de la infanta, e lo seu entenimente discorregué fantasiant quantes dones e donzelles ell en son record haver vistes, e dix que jamés havia vista ni esperava veure una altra tal qui fos dotada de tants béns de natura com aquesta, car aquesta resplandia en llinatge, en bellea, en gràcia, en riquea, acompanyada d´infinit saber, que més se mostrava angèlica que humana; e mirant la proporció que la sua femenil e delicada persona tenia, mostrava que natura havia fet tot lo que fer podia, que en res no havia fallit quant al general e molt menys en lo particular" (CXIX). La *virtus cogitativa* se encarga de concertar unas imágenes con otras y, de todas ellas, separar la que se quiere, mientras que la *virtus aestimativa* se ocupa de enjuiciar —como si se tratara de un instinto natural— las imágenes reunidas y separadas por el sentido anterior[37] (despierta, por ejemplo,

[37] Véase E. Ruth Harvey, *The inward wits. Psychological theory in the middle ages and the Renaissance,* Londres, The Warburg Institute, Universidad de

los sentimientos de amistad y enemistad). Así, pues, Tirant ha reunido en su fantasía las imágenes de todas las mujeres que había conocido hasta entonces y las ha puesto en relación con la de Carmesina, que ha separado del resto y ha concebido como la más apetecible.

Carmesina, por su parte, también cae enferma de amor, especialmente cuando empieza a difundirse en palacio la noticia de la muerte de Tirant como consecuencia de una caída desde la terraza de la habitación de aquélla, donde el joven capitán había entrado con la colaboración de Plaerdamavida, en una escena que se ha considerado precursora de otra de *La Celestina*[38]. Tras el relato de Viuda Reposada sobre el percance acaecido a Tirant, la princesa no puede reprimir un grito estremecedor y evitar el posterior desmayo: "Mort és lo millor dels cavallers!. La princesa, oint dir semblants paraules, dix tres vegades: -Jesús, Jesús, Jesús!. E caigué de l´altra part esmortida". La Emperatriz y el Emperador, alarmados por tan repentino suceso, mandaron llamar a los médicos, a quienes se preguntó por la enfermedad que padecía su hija, después de haber tardado tres horas en recobrarle el sentido: "E l´Emperador demanà per quina causa sa filla era venguda en aquell punt. Digueren-li: -Senyor, ha tornada a veure una altra rata mol petita, e així com tenia la fantasia en la rata que en lo llit havia sentida, e ara vista aquesta, ha presa gran alteració" (CCXXXVI). Salvando ligeras distancias, los médicos atribuyen a la princesa una enfermedad parecida a la de la rabia, en la que el paciente no podía arrancar de su fantasia la imagen del

---

Londres, 1975, págs. 44-46; Massimo Ciavolella, *La "malattia d´amore" dall´Antiquità al Medioevo*, págs. 71-84; Giorgio Agamben, Stanze, *La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Eunadi, Turín, 1978, págs. 91-93 (vers. castellana por Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1996, págs. 140-143); y Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, págs. 67-68.

[38] Véanse los estudios magníficos de Rafael Beltrán, "Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del mal de amor", *Celestinesca*, XII (1988), págs. 3-13; "Las «bodas sordas» , en *Tirant lo Blanc* y *La Celestina*", *Revista de Filología Española*, LXX (1990), págs. 91-117; y "Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (*La Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto", en *Cinco siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 15-41.

perro que lo había mordido[39]. Al margen del diagnóstico, la escena de la princesa a punto de perder la vida por creer muerto a Tirant recuerda la reacción de Melibea después de conocer la muerte de Calisto.

La Emperatriz inicia relaciones amorosas con Hipòlit, sobrino de Tirant, que tendrán continuidad en capítulos posteriores, después de la campaña africana de Tirant y después de la muerte del Emperador. Para alejar a su marido y a los miembros del servicio, la Emperatriz finge un dolor de cabeza. A sugerencia de una de sus doncellas, llamada Eliseu, los médicos visitan a la presunta enferma y, al tomarle el pulso, "trobaren-lo-hi molt mogut per lo movimente que tenia, que s´esperava entrar en lliça de camp clos ab cavaller jove, e dubtava la perillosa batalla" (CCLX). Los médicos no supieron diagnosticar el origen de la exitación de la Emperatriz, a juzgar al menos por la terapia que le sugieren: "—Bo serà, senyora, que la majestat vostra prenga uns pocs de canyamons confits ab un got de malvesia, e alleujar-vos han lo cap e faran-vos dormir". No relacionaron —y la tradición es extensísima entre los tratados de medicina— la alteración del pulso con una posible patología de índole amorosa. Al introducir un elemento incestuoso, la escena en sí presenta reminiscencias de los episodios médicos analizados al principio de este trabajo. La Emperatriz trata a Hipòlit de "fill meu" y explica a todos —incluido el Emperador— que había soñado con el retorno de su hijo, de edad parecida a Hipòlit y muerto poco antes de la llegada de Tirant: "E no tardà que viu venir lo meu tan amat fill acompanyat de molts cavallers tots vestits de blanc, e portava a Hipòlit per la mà, e acostan-se a mi me prengueren les mans los dos e besaven-les-me, e volien-me besar los peus [...] Aprés nos n´entram en la cambra tenint-lo per la mà, e mon fill e jo posamnos en lo llit, e jo posí-li lo meu braç dret dejús les sues espatles, e la sua boca besava les mies mamelles" (CCLXII).

En *La Celestina,* Calisto, tras recibir el desdén de una colérica Melibea, se encierra en su habitación e invoca el nombre de Erasístrato, a quien gustaría resucitar para que se ocupase de su

[39] Véase Bienvenido Morros, "La enfermedad de amor y la rabia: conceptos médicos e imágenes literarias desde la antigüedad hasta el siglo de oro", en *Dicenda. Revista de Literatura Española* (en prensa).

enfermedad: "¡Oh si viviésedes agora, Erasístrato, médico, sentirías mi mal! ¡Oh piedad de Seleuco, inspira en el plebérico coraçón, por que sin esperança de salud no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe!"[40]. La apelación a la piedad de Seleuco contiene ya por sí misma una solapada referencia —quizá la única en toda la obra por parte de Calisto— a la intención —claro está, como recurso extremo— de casarse con Melibea. El joven "saltaparades" y "fantasma de la noche" menciona a Seleuco para que inspire en el padre de Melibea la misma piedad que aquél había tenido renunciando a su esposa en favor de su hijo (o, por mejor decir, casando a su esposa con él). Dicho en otras palabras: Calisto, en un estado de desesperación propia de un enfermo de amor y en un alarde de erudición propia de un personaje culto, concibe la posibilidad —sólo remota posibilidad— de contraer matrimonio con Melibea para aliviar su dolor[41]. Sempronio, al igual que Diafebus en el *Tirant,* desempeña el papel de médico que a partir de las reacciones y palabras de Calisto debe diagnosticar o conjeturar el origen de su mal. El criado *fallax,* en un principio, no osa entrar en la habitación de su amo, de quien teme —a juzgar por su estado colérico— lo peor: "¡Oh desventura, oh súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontescimiento que assí tan presto robó el alegría deste hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso? ¿Dexarle he solo, o entraré allá? Si le dexo, matarse ha; si entro allá, matarme ha"[42]. Después de ciertas dudas, al fin toma la iniciativa de entrar y averiguar la procedencia del mal de Calisto, a quien primero no parece entender cuando éste pondera el fuego en que se abrasa, pero a quien comprende en seguida cuando le oye decir que no concibe más Dios que Melibea: "No es más menester; bien sé de qué pie coxqueas; yo te sanaré"[43].

No sabemos si víctima del conjuro o de su temperamento y edad, Melibea acaba padeciendo la mismo enfermedad que

---

[40] Bienvenido Morros, ed. Fernando de Rojas, *La Celestina,* Barcelona, Vicens Vives, 1996, págs. 27-28.

[41] La brillante ocurrencia, como suya, se debe a Domingo Ynduráin, "Un aspecto de *La Celestina*", en *Homenaje al profesor Francisco Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro,* Madrid, Editora Nacional, 1984, pág. 527.

[42] Ed. cit., pág. 28.

[43] *Ibid.,* pág. 29.

Calisto y, al igual que una paciente con su médico, deberá someterse al interrogatorio de Celestina, quien, por otra parte, conoce de antemano la etiología de la enfermedad. Como la convaleciente de Galeno, Melibea, en un principio, no parece demasiado predispuesta a hablar, pero, a medida que se lo exige la alcahueta, va desembuchando todos los síntomas que ha ido descubriendo en su cuerpo: "Por cierto, tú lo pides como mujer bien esperta en curar tales enfermedades. Mi mal es de coraçón, la isquierda teta es su aposentamiento; tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nuevamente nacido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podría dolor privar del seso como éste haze; túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por ti preguntada de mi mal, ésta no sabré dezirte, porque ni muerto de deudo, ni pérdida de temporales bienes, ni sobresalto de visión ni sueño desvariado ni otra cosa puedo sentir que fuesse". A las preguntas de Celestina, muy parecidas a la de la madre de Lavinia su hija o de la maga Tessala a Fenice, Melibea, en primer lugar, identifica la procedencia de su dolor: en el corazón y, más concretamente, en su parte izquierda, la sede de los *espíritus vitales*, que ejercen la función hegemónica de todo el organismo, controlando todas las potencias del alma vegetativa (la nutrición, la generación y el crecimiento) y del alma sensitiva (sentido común, imaginación, potencia cogitativa, estimatiba, etcétera)[44]. En segundo lugar, Melibea menciona las posibles causas de la enfermedad, recordando las etiologías más características de la melancolía: la muerte de algún pariente, la ruina económica, el temor o miedo provocado por alguna alucinación o la alteración del sueño. Alguna de estas etiologías las tenía en

[44] Véase, por ejemplo, Francisco López Villalobos, Problemas, 438: "Ya vos sabéis que el corazón en su compostura tiene dos senos o concavidades, de las cuales la diestra está llena de sangre muy escogida, cual conviene para la recreación y gobierno de tal noble substancia, y en el seno izquierdo se contiene el espíritu vital, que es cuerpo sotil a manera de aire. Cuerpo invisible, celestial, purísimo, y en quien la naturaleza se esmeró tanto y le dio tanta perfeción, que por solo él fue hecho el corazón, como vasija suya, y todos los otros miembros son por él y para su servicio, porque él es el principalísimo subgecto del alma, y dél se comunica la vida y todas las virtudes a todas las partes del cuerpo" (en *Curiosidades bibliográficas*, ed. Adolfo de Castro, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 36), pág. 438.

cuenta Galeno cuando interrogaba a su paciente: "rogo de singulis particulatim ei obortis, unde vigilias accidere deprehindimus". El *sobresalto de visión* que menciona Melibea no debe identificarse con ningún 'trastorno ocular'[45], sino, según hemos dicho, con alucinaciones o visiones terroríficas.

En el *Ragionamento della Nanna e della Antonia*[46], Pietro Aretino introduce una historia que presenta una situación parecida a la que venimos estudiando. Una de las interlocutoras del diálogo, Nana, cuenta cómo una dama casada se había enamorado del capellán de la aldea "al haberle oído orinar estrepitosamente bajo su ventana", y cómo, a causa de dicha pasión, la hubieron de trasladar a la cama. El marido, sorprendido por tan repentina enfermedad, avisó al médico de la ciudad "por medio de un correo". El médico preguntó a la dama "si andaba bien de cuerpo"; y, al recibir una respuesta afirmativa, le recetó una pócima, que ésta vomitó nada más tomarla. Ante tal reacción, el marido empezó a preocuparse por la salud de su mujer, especialmente cuando la dama solicitaba la presencia del cura, quien llegó precisamente en el mismo momento en que el médico le estaba tomando el pulso para comprobar qué efecto le producía su aparición: el pulso de la dama se reanimó con la llegada del cura; pero el médico no supo interpretar el síntoma, quizá el más característico de la enfermedad de amor. Al volverlo a ver, la mujer se desmayó, y recuperó el sentido después de humedecerle los pulsos con vinagre rosado. Entonces el marido mandó desalojar la habitación, dejando al cura oír en secreto la confesión de su mujer. Mientras el marido estaba discutiendo con el médico, el cura se sentó en el lecho de la dama, quien le indicó que debía acercarse más. Tras la imaginable relación sexual entre el confesor y la moribunda, aquél abrió la puerta para dejar entrar al marido, quien, sorprendido por la mejoría que había experimentado su mujer, exclamó: "Ahora comprendo que éste es mucho mejor médico que los otros y que las cosas del espíritu son las que sostienen la carne". En su conjunto el episodio no

[45] Es la interpretación que ofrece Peter E. Rusell, ed., *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991, pág. 430, n. 27.

[46] Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi e altri scritti*, ed. Francesco saba Sardi, Bompiani, Milán, 1986; vers. cast. por León Ignacio, Barcelona, Ediciones 29, 1990, págs. 14-15 (cito por la traducción castellana).

deja de llamar la atención por varios motivos. Por un lado, responde a las exigencias mínimas de los episodios relacionados con el diagnóstico de una enfermedad de amor; pero, por otro, escapa a alguno de sus rasgos más característicos, como, por ejemplo, el tipo de enfermedad que padece la protagonista. Si nos atenemos a la alteración del pulso, debemos pensar en una patología amorosa; pero si nos fijamos en el desmayo, quizá habrá que relacionarla con alguna enfermedad de carácter ginecológico, como el mal de madre ocasionado por la retención del semen femenino.

En el *Tratado notable de amor,* un suerte de parodia de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, Cardona incluye —dentro de una novela histórica, desarrollada en el reinado de Carlos V— un relato de amor que tiene como protagonistas a Cristerno e Ysiana. Ante la amenaza de los turcos, Ysiana se refugió en la isla de Mitelena junto a otras doncellas encomendadas a Matilda, princesa de Carintia, a quien Yusuf Aben Azar le había quitado las tierras. Cristerno, por su parte, príncipe de la Romania, a quien también el turco le había tomado la mayor parte de su estado, servía al Emperador Carlos V, quien, después de la campaña de 1532, decidió enviarlo acompañado por Antisidoro, príncipe de los bulacos, por todas las islas del Helesponto que confinaban con las tierras de los turcos. Al llegar a Mitelena, Cristerno vio a Ysiana —de quien ya estaba enamorado de oídas— y "quedó tan preso de su amor y tan ageno de sý, que a ninguna cosa que allí se trató pudo responder a propósito"[47]. Al concocer la poca voluntad de Ysiana a través de una carta bastante áspera, Cristerno sucumbió en una enfermedad de fácil diagnóstico para los amigos, pero de difícil tratamiento por parte de los médicos: "Y esto no más ver la carta de su señora, tan blanda [...] y dióle tan gran frío, y después tan gran calentura, que pensó Carlos Estense que no se lebantara de la cama, según la calentura yva en crecimiento, y los médicos no sabían dar remedio a su salud. Luego pensó sy por ventura Cristerno tubiese alguna pasión ['enfemedad'] de amores, porque desde que pasó con Antisidoro a Mitilena jamás le veía alegre, y siem-

[47] Juan de Cardona, *Tratado Notable de Amor,* ed. Juan Fernández Giménez, Madrid, Ediciones Alcalá, 1982, pág. 77.

pre pensativo y deseoso de soledad"[48]. En nombre de la amistad, Carlos, cual Erasístrato, interrogó a su amigo, sabiendo que sufría mal de amores, aunque ignoraba la mujer que se los causaba: "Me quexo de mi ventura y de tu poco conocimiento pero, no obstante esto, como codicioso de tu salud, é sentido mejor tu dolencia que los físicos y, aunque tu amistad no lo merezca, he deseado tu salud. Y hallo que tu mal es fuerça de amor que te tiene preso y creo que lo deve de aver causado algún recaudo de Pancracio te aya traýdo de Mitilena [...], y, visto el deseo que as tenido que el César te diese cargo de governar el Elisponto, me á dado a pensar que tú estes preso de alguna dama de aquel sacro colexio"[49]. En lugar de censurar a las mujeres, a diferencia de Teseo en la *Cárcel de amor* y Sempronio en *La Celestina*, Carlos empezó a elogiar a Ysiana, a quien creía merecedora del amor que Cristerno le profesaba. Con estas y otras palabras de ánimo, Carlos consiguió encender la chispa de la esperanza en nuestro protagonista, quien "procuró de levantarse de la cama, porque, como su dolencia fuese la causa de amores, los semejantes presto adolecen y con qualquier cosa de consuelo conbalezen"[50]. Entre guerra y guerra (la campaña de la Goleta en 1535, la de Francia en 1536, etc.) y asambleas celebradas mayormente en Ratisbona, Cristerno siempre halló un momento para visitar a Ysiana, de quien, en primer lugar, "llegó a recibir la fruta de los enamorados", quizá en alusión al beso, pero a quien no pudo convencer que el suyo era un amor verdadero, debido a la mala interpretación de una carta que aquél había enviado a Todomira, convocándola en determinado sitio para hablar sobre Ysiana. Ante las reiteradas negativas por parte de ésta de dejarse ver, Cristerno cayó en "tan gran tristeza, que mayor en hombre no podía ser, y fue tal que se le quitó el comer y el dormir y se torno ético, y con ello diole tan grandes calenturas que estuvo en Callar más de tres meses syn poderse lebantar de la cama, y al fin del otoño le creció la enfermedad de tal manera, que conoció acabársele la vida"[51]. Al igual que Leriano, Cristerno sacó de un por-

---

[48] *Op. cit.*, pág. 85.
[49] *Op. cit.*, pág. 86.
[50] *Op. cit.*, pág. 88.
[51] *Op. cit.*, pág. 166.

tacartas todas las misivas que de Ysiana tenía y, tras quemarlas en un plato, se las bebió en un vaso de agua de azahar.

Dentro de la novela bizantina —como el *Teágenes y Cariclea* o el *Apolonius*—, inspirada muy remotamente en Il *Peregrino* de Caviceo, la *Selva de Aventuras* (1565) de Jerónimo Contreras tiene como punto de partida un episodio con casi todos los elementos de la anécdota estudiada. El protagonista, Luzmán, natural de Sevilla, se había educado junto a la hija, Arbolea, del mejor amigo de su padre; y con ella —por el espacio de trece años— se había tratado como si fueran verdaderos hermanos. Sin embargo, al cabo de este tiempo, Luzmán se enamoró de Arbolea a quien —ante las intenciones de sus padres de casarla— le confesó sus sentimientos; la joven muchacha le reprendió sus intenciones deshonestas y le dejó claro que entre ellos no podía haber más amor que el casto y puro; entonces el pretendiente, no pudiendo persuadirla a otro tipo de amor, acabó por sucumbir y decidió retirarse a su posada: "Cuando Luzmán oyó la repuesta de su señora Arbolea, quedó como muerto, y aunque con ella pasó otras palabras, jamás la pudo persuadir, ni traer a su voluntad; y, viendo que era escusado cumplir en esto su deseo, muy triste se fue a su posada, y de pura imaginación enfermó, y estaba tal, que sus padres se maravillaban de enfermedad tan súpita, y que los médicos no la entendían. Pues un día viniéronle a ver Calides y su mujer, trayendo consigo a la honesta Arbolea, y como estuviesen todos juntos en la presencia de Luzmán, y él viendo allí a su señora, esforzándose mucho, pidió un laúd, porque tañer y cantar lo hacía mejor que hombre de su tiempo, de lo cual su padre y su madre recibieron mucho placer, pareciéndoles que su hijo se aliviaba"[52]. Al ser incapaces de comprender la enfermedad de Luzmán, los médicos no pudieron ofrecer a sus padres un claro diagnóstico, que quizá hubieran podido dar de hallarse presentes cuando Arbolea entra en la habitación del enfermo, con cuya visita recupera parte de las fuerzas que había perdido. En este caso, dado el carácter de la novela, influida por la ideología de la Contrarreforma, Luzmán decide emprender la

[52] Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, en *Novelistas anteriores a Cervantes*, de Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1975, pág. 470.

huida, iniciando una peregrinación por otras tierras buscando aventuras —en ningún caso caballerescas—. Al final de la novelita, tras producirse el regreso del protagonista, Luzmán —absolutamente irreconocible— se dirige al monasterio donde se había recluido Arbolea, quien apela a los designios de Dios para justificar el camino de perfeción que había elegido. Luzmán acaba visitando a sus padres e instalándose en una ermita que había construido cerca de Sevilla, donde, entregado a la vida cristiana y mística, vivió los últimos veinte años de su vida.

En los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, los protagonistas —a pesar de profesar el amor neoplatónico— padecen la enfermedad de amor y precisan de la atención de médicos, que con más o menos éxito diagnostican la etiología de sus respectivas dolencias[53]. Sigismunda, que a lo largo de la novela se hace llamar Aureola, padece una indisposición poco después de la llegada al reino de Policarpo como consecuencia de los celos que siente de Sinforosa, quien cree a Persiles hermano de aquélla: "Entraron asimismo Mauricio, Ladislao y Transila, y con ellos Auristela, arrimada al hombro de Sinforosa, mal dispuesta, de modo que fue menester llevarla al lecho, causando con su enfermedad tales sobresaltos y temores en los pechos de Periandro y Arnaldo, que a no encubrillos con discreción, también tuvieran necesidad de los médicos como Auristela [...] Apenas supo Policarpo la indisposición de Auristela, cuando mandó llamar sus médicos, que la visitasen; y como los pulsos son lenguas que declaran la enfermedad que se padece, hallaron en los de Auristela que no era del cuerpo su dolencia, sino del alma. Pero antes que ellos conoció la enfermedad Periandro, y Arnaldo la entendió en parte, y Clodio mejor que todos. Ordenaron los médicos que en ninguna manera la dejasen sola, y que procurasen entretenerla y divertirla con música, si ella quisiere, o con otros algunos entretenimientos"[54]. A juzgar por la terapia, los médicos interpretan que Auristela sufre melancolia, si

[53] Para un análisis del tema en la obra, véase Aurora Egido, "El *Persiles* y la enfermedad del amor", en *Cervantes y la puerta del sueño. Estudios sobre "La Galatea", "El Quijote" y "El Persiles"*, Barcelona, Publicación y Promociones Universitarias, págs. 251-284.

[54] Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1970, págs. 168-169.

bien la música también se recomendaba en el tratamiento de enfermos de amor. Sinforosa, por su parte, está rendida a Persiles, mientras que Policarpo bebe los vientos por Aureola, a quien piensa convertir en reina, a pesar de la diferencia de edad (diecisiete por sesenta). La enferma Auristela asume a la vez el papel de confidente y médico de Sinforosa, quien no puede ocultar su amor por Periandro: "Yo, hermana mía, que con este nombre has de ser llamada, en tanto que la vida me durare, amo, quiero bien, adoro, ¿Díjelo? No, que la vergüenza, y el ser quien soy, son mordazas de mi lengua. Pero, ¿tengo de morir callando? ¿Ha de sanar mi enfermedad por milagro? ¿Es, por ventura, capaz de palabras el silencio? ¿Han de tener dos recatados y vergonzosos ojos virtud y fuerza para declarar los pensamientos infinitos de un alma enamorada?"[55]. Ante sus suspiros y sus llantos, Aureola invita a Sinforosa a confesar —si bien lo sabe o lo teme— la persona que se los causa, esperando no tengan origen en algún animal o planta, mencionando a Pasifae y a Jerjes, quienes se enamoraron respectivamente de un toro y de un plátano: "Despide de ti por algún pequeño espacio la confusión y empacho, y hazme tu secretaria: que los males comunicados, si no alcanzan sanidad, alcanzan alivio. Si tu pasión es amorosa, como lo imagino, sin duda bien sé que eres de carne, aunque pareces de alabastro [...] Dime, señora, a quién quieres, a quién amas y a quién adoras: que como no des en el diparate de amar un toro, ni en el que dio el que adoró el plátano, como sea hombre el que, según tú dices, adoras, no me causará espanto ni maravilla. Mujer soy como tú; mis deseos tengo y hasta ahora por honra del alma no me han salido a la boca, que bien pudiera, como señales de la calentura; pero al fin habrán de romper por inconvenientes y por imposibles, y siquiera en mi testamento, procuraré que se sepa la causa de mi muerte"[56]. Sinforosa explica con todo detalle el proceso de su enamoramiento, no tanto platónico, sino más bien patológico, ya que que somete la imagen del amado, no a una desmaterialización o abstracción intelectual, sino en una idealización, por influencia de la *virtus immaginativa* y de la *virtus cogitativa*: "Dijóle, también, cómo las gracias de su hermano Pe-

[55] *Ibid.*, pág. 169.
[56] *Ibid.*, pág. 170.

riandro habían despertado en ella un modo de deseo, que no llegaba a ser amor, sino benevolencia. Pero que después con la soledad y ociosidad, yendo y viniendo el pensamiento a contemplar sus gracias el amor se le fue pintando, no como hombre particular, sino como a un príncipe; que si no lo era, merecía serlo. 'Esta pintura me la grabó en el alma, y no inadvertida deje que me la grabase, sin hacerle resistencia alguna, y así poco a poco vine a quererle y aun a adorarle, como he dicho"[57]. Un poco más adelante, aún en la cama, sorprendentemente propone a Periandro casarse con Sinforosa, no sin dolor y amargura: "Sacó los brazos honestamente fuera de la colcha, tendiólos por el lecho, y volvió la cabeza a la parte contraria de donde estaba Periandro [...]"[58]. La terapia más eficaz, tal como acaban poniéndose las cosas, para combatir la enfermedad de Auristela es la huida: "confiada, te pido que con brevedad salgamos desta tierra; que en otra quizá convaleceré de la enfermedad celosa que en este lecho me tiene"[59].

Hacia el final de la novela, Seráfido, ayo de Periandro, explica a Rutilio el origen de la peregrinación de aquél y Sigismunda, remontándose a la decisión de Eusebia, reina de Frislanda, de enviar a su hija mayor a la corte de la reina Estoquia, en Tyle o Islanda, para criarse allí y, en un futuro, casarse con su hijo mayor y príncipe, Magsimino, si bien la reina Eusebia había alegado cierta prevención de unos enemigos que la amenzaban. Cuando Segismunda llegó a Islanda, no se hallaba en ella Magsimino, a quien enviaron un retrato de la muchacha para que diera conformidad al matrimonio. Sin embargo, Persiles, hijo menor de Eustaquia y hermano de Magsimino, se enamoró de Sigismunda y cayó gravemente enfermo: "Desde que la oyó no supo oír cosas de gusto, perdió los bríos de juventud, y, finalmente, encerró en el honesto silencio todas las acciones que le hacían memorable y bien querido de todos y sobre todo vino a perder la salud y a entregarse a los brazos de la desesperación de ella. Visitaronle médicos; como no sabían la causa de su mal, no acertaban con su remedio; que, como no muestran los pulsos

[57] *Ibid.*, págs. 170-171.
[58] *Ibid.*, pág. 177.
[59] *Ibid.*, pág. 192.

el dolor de las almas, es dificultoso y casi imposible entender la enfermedad que en ellas asiste. La madre, viendo morir a su hijo, sin saber quien le mataba, una y muy muchas veces le preguntó le descubriese su dolencia, pues no era posible sino que él supiese la causa, pues sentía los efetos. Tanto pudieron estas persuasiones, tanto las solicitudes de la doliente madre que, vencida la pertinacia o firmeza de Persiles, le vino a decir cómo él moría por Sigismunda, y que tenía determinado dejarse morir, antes que ir contra el decoro que a su hermano se le debía cuya declaración resucitó en la reina su muerta alegría, y dio esperanzas a Persiles de remediarle, si bien se atropellase el gusto de Magsimino, pues, por conservar la vida, mayores respetos se han de posponer que el enojo de un hermano"[60]. Eustaquia, entonces, convenció a Sigismunda para que huyese con Persiles antes de la llegada de Magsimino con el pretexto de viajar a Roma a enterarse en ella de la fe católica, que por aquellas tierras a la sazón andaba en quiebra. En esa huida, pues, se halla el principio de las vicisitudes de los dos protagonistas; y, cuando han alcanzado su objetivo, la visita de Roma, Magsimino, que había salido en su busca, los encuentra allí y, antes de morir a causa de una enfermedad llamada "mutación"[61], como la que padece Tirant, aunque menos grave, renuncia a Sigismunda en favor de su hermano, más o menos como Seleuco hace con su hijo Antíoco.

En *La española inglesa,* una reproducción en miniatura del *Persiles,* el protagonista Ricaredo se enamora perdidamente de Isabela, a quien el padre de aquél, Clotaldo, capitán inglés, se había llevado de Cádiz hacia Inglaterra para educarla en su casa. Al igual que en el *Persiles,* Ricaredo —en principio, representante del amante neoplatónico— enferma por amor y precisa de las atenciones de los médicos: "Pero como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo ardía tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla [...] Andaban todos los de la casa tristes y alborotados por la enfermedad de

[60] *Ibid.*, págs. 466-467.

[61] En el *Diccionario de Autoridades* se llama *mutaciones* a "los destemples de la estación en determinado tiempo del año, que se padecen sensiblemente en algunos países"; a Tirant se le atribuye el origen de la enfermedad por un simple cambio de aires.

Ricaredo, que de todos era querido, y de sus padres con el extremo posible, así por no tener otro, como porque lo merecía su muchísima virtud y su gran valor y entendimiento. No le acertaban los médicos la enfermedad, ni él osaba ni quería descubrírsela. En fin, puesto en romper las dificultades que él se imaginaba, un día que otro entró Isabela a servirle, viéndola sola, con desmayada voz y lengua turbada le dijo [...] `aquel imaginar que con seguridad eres mía será bastante para darme salud y a mantenerme alegre y contento hasta que llegue el feliz punto que deseo´"[62]. Sin embargo, como en el *Persiles,* Ricaredo, que cuenta con el obstáculo del conde Arnesto, también enamorado de Isabela, no deja de sentir los mismos sentimientos cuando ésta —por la maldad de la madre de aquél—, a causa de unos hechizos, empieza a enfermar y a sufrir una transformación física, en la que pierde la hermosura por la que había sido célebre y que había enamorado a medio mundo. Ricaredo, como Persiles, justifica su firmeza alegando el tópico de llevar fijamente grabada en su alma la imagen de la amada. El joven capitán inglés se está refiriendo a la imagen —que no idea— de la Isabela bella; en tanto recuerda esa imagen de belleza —porque el amor es, en principio, un deseo de belleza—, Ricaredo sigue fervorosamente enamorado de ella. Las *virtutes immaginativa, cogitativa* y *memorativa* logran separar, valorar y guardar el juicio de la imagen de la amada en el alma del amante, de suerte que esa imagen difícilmente podrá sustituirse por otra, aun cuando el objeto sensible haya experimentado una transformación, es decir, como diría Gordonio, aunque Diana se haya convertido en rana.

Dentro del género pastoril, en la *Galatea,* bastante anterior a estas obras, Cervantes introduce moderadamente el tema, limitándolo a uno de los pastores —el más rústico y, por más señas, Erastro—, quien por desterrar de la imaginación la figura de Galatea ha recurrido a la ayuda de los médicos: "no hallen en el verde prado para sustentarse sino amargos tueros y ponzoñosas adelfas, si no he procurado mil veces quitarla de la memoria y si otras tantas no he andado a los médicos para las ansias que por su causa padezco". Los médicos en cuestión no han podido suge-

---

[62] Cervantes, *Novelas ejemplares,* ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, vol. II, 1985, págs. 49-51.

rirle —ante una enfermedad que se les debía antojar incurable— paciencia y encomienda a Dios: "Los unos me mandan que tomé no sé qué bebedizos de paciencia; los otros dicen que me encomiende a Dios, que todo lo cura, o que todo es locura"[63]. Este tipo de terapias estaban bastante extendidas entre los poetas de Cancionero, como el madrileño Juan Álvarez Gato o el barcelonés Juan Boscan. El segundo compuso una obra titulada *Hospital de amor,* en que el protagonista llega a través de una nube a un prado donde se ha construido una casa para atender a los enfermos de amor; el poeta, guiado por un médico, rinde visita a cada uno de los pacientes que allí reciben una terapia específica para su dolencia. El médico del hospital ofrece una receta específica para uno que padece celos: "Lo que tú hazer debrías / por sanar tales estremos, / axoroparte unos días / porque después xaropeemos / todas estas fantasías. / Los xarabes han de ser / de paciencia y fortaleza, / y las aguas de plazer, / con que venças tu tristeza y apoderes tu poder"[64]. Los "xarabes [...] de paciencia" se corresponden exactamente con "no sé que bebedizos de paciencia", recomendados para un pastor que debe competir —a pesar de la amistad que hay entre ambos— con otro —de mayores luces— por el amor de Galatea. En relación con el cuento recogido en el *Zifar,* Cervantes introduce el relato también de dos amigos, Silerio y Timbrio, que enferman de amor por la misma muger, Nísida; si bien Silerio, recién llegado a Nápoles, después de una serie de vicisitudes con la justicia en tierras catalanas, no parece capaz de identificar la enfermedad que padece su inseparable amigo, tampoco resulta necesaria la intervención de ningún médico.

En el teatro la anécdota constituyó a veces punto de referencia ineludible para explicar la trama de la acción, como suele ocurrir en varias obras de Lope de Vega. En el *Castigo sin venganza,* por ejemplo, el duque de Ferrara ha decidido —obligado por sus vasallos, quienes le reprochaban su vida desenfrenada y viciosa— a sentar cabeza y casarse con Casandra, mandando a su

---

[63] Cervantes, *La Galatea,* de. Juan Bautista Avalle-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, vol. 1, 1968, pág. 23.

[64] Juan Boscán, *Las obras de [..] de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros,* Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993, pág. 123.

hijo, el conde Federico, a Mantua para traerla a Ferrara; Federico se halla disgustado por el matrimonio de su padre, porque dejará de convertirse en su único heredero; pero durante el viaje hacia Mantua debe socorrer a una dama cuyo carro ha salido de la carretera: se trata de Casandra, de quien Federico se enamora desde un principio. Tras un mes de matrimonio, el duque al ver enfermo a su hijo y aconsejado por médicos, le recomienda casarse con Aurora, insinuando, de alguna manera, el desenlace de la obra:

> Mucho presumen
> los médicos de Mantua y de Ferrara
> y todos finalmente se resumen
> en que casarte es el mejor remedio
> en que tales tristezas se consumen
> (vv. 1124-1128);

el duque de Ferrara, inconscientemente, guiado por la autoridad médica, está sugiriendo la terapia adecuada para la enfermedad de su hijo (la relación sexual, canalizada a través del matrimonio) y apuntando hacia su propio deshonor: al estar enfermo a causa de un deseo reprimido hacia su madrastra, Federico sólo podrá curarse cuando lo haya satisfecho. Por su parte, Casandra, enojada con su marido porque sigue llevando la misma vida desordenada que antes, interroga a Federico sobre la causa de su tristeza, achacándolo a celos de su sobrina Aurora, que empieza a tontear con el marqués de Mantua. Al comprobar la turbación que su presencia ha provocado en Federico, Casandra se erige en el médico que diagnostica la enfermedad de su alnado, recordando la historia de Antíoco con su madrastra Estratonice:

> Pues oye una antigua historia;
> que el amor quiere valor.
> Antíoco, enamorado
> de su madrastra, enfermó
> de tristeza y de cuidado...
> El Rey su padre, afligido,
> cuantos médicos tenía
> juntó, y fue tiempo perdido;

que la causa no sufría
que fuese amor conocido.
Mas Eróstrato, más sabio
que Hipócrates y Galeno,
conoció luego su agravio,
pero que estaba el veneno
entre el corazón y el labio.
Tomóle el pulso, y mandó
que cuantas damas había
en palacio entrasen...
Cuando su madrastra entraba,
conoció en la alteración
del pulso que ella causaba
su mal
(vv. 1879-1904)

Casandra no sólo se basa en la anécdota atribuida a Erasístrato —a quien sitúa por encima de Galeno e Hipócrates—, sino que ha leído —a través de fuentes indirectas— el procedimiento que Avicena aconsejaba para conocer la dama a la que amaba el enfermo de amor: "E por esso, si alguno quisiere saber el nombre de la muger que ama, nómbrele muchas mugeres, e como nombrare a aquélla que ama, luego el pulso se despierta; pues aquélla es, dígale que parta d'ella" (Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina*, II, 21) o "Es assí que dizen los médicos que, para conoscer de quién es uno enamorado, le tomen el pulso, y, nombrándole muchos nombres, teniendo muy grande aviso, quando oyen el nombre de la que aman, le dará el mismo pulso muchos golpes muy apriessa y de tal manera, que descubra ser aquélla la que él amava" (Pedro Mexía, *Silva de Varia lección*, III, 13)[65]. La primacía que Lope concede a Erasístrato en el famoso diagnóstico podría inspirarse en la

[65] Véase Avicena, *Canon*, III, 24: "Cognitio autem eius quod diligitur est una viarum curae ipsius, et ingenium in hoc est, ut nomina plura nominentur, iterando multotiens, et fit manus super pulsum ipsium. Quumque propter illud diversificatur diversitate magna, et fit similis interfecto, deinde iteratur, et experitur illud multoties, scitur quod illud est nomen eius quod diligitur, deinde similiter rememorentur figura et mansio et illud in quo valet et artes et genus et regiones et comparetur ad nomen eius quod diligitur unum quodque eorum".

Officina (Venecia, 1574) de Ravisius Textor, quien en el capítulo dedicado a los médicos famosos destaca a Erasistrato: "Erasistratus medicus fuit, qui primus cognovit morbum Antiochi ob amorem Stratonices nouercae" ('Erasístrato fue el médico que primero conoció la enfermedad de Antíoco por el amor de su madrastra Estratonice'; fol. 71 v.). La acción de *El castigo sin venganza* toma como modelo la situación descrita por la propia Casandra, quien ha advertido en Federico, su alnado, el mismo estado de perturbación ante ella que Antíoco ante su madrastra:

> No niegues, Conde, que yo
> he visto lo mismo en ti
> (vv. 1907-1908).

Y el conde Federico no sólo presenta los mismos síntomas que Antíoco, sino que coincide con él en el resultado de la terapia: la satisfacción de un capricho que no puede identificarse con el amor. Al regresar su padre, tras cuatro meses sirviendo bajo la bandera del Papa, el conde fácilmente olvida el amor hacia Casandra, quien, al haberse realmente enamorado de él, se resiste a aceptar la boda de su hijastro con Aurora. Pero mientras Seleuco, el padre de Antíoco, había por propia iniciativa permitido la relación sexual entre su mujer e hijo, el duque, en cambio, herido en su honor, superior al amor de padre, no puede consentir el adulterio de su mujer con su propio hijo y trama un castigo que no pueda interpretarse como venganza de su honor ultrajado: ata a Casandra de pies y manos cubriéndole la cara y hace creer a Federico que Casandra es un enemigo suyo al que conviene matar. El conde con su espada da muerte a Casandra, mientras el duque llama la atención de sus siervos, acusando a Federico del asesinato de su mujer, inventándose un móvil perfectamente verosímil: "A Casandra / ha muerto el conde, no más / de porque fue su madrastra / y le dijo que tenía / mejor hijo en sus entrañas / para heredarme" (vv. 2981-2986). El propio marqués de Mantua —quien acaba casándose con Aurora— mata a Federico. Así, pues, se ejecuta el castigo sin venganza.

La crítica, sin embargo, ha creído ver la trama de la obra de Lope inspirada en una novela de Bandello, traducida al castellano junto a otras a partir de la versión francesa de Pierre Bouistan

y Francisco de Bellforest, en un volumen titulado *Historias trágicas exemplares* (Burgos, 1589)[66]. En el texto original, el relato tiene una extensión bastante parca, mientras que en el castellano se prolonga dividido en cinco capítulos. En ambas versiones, el marqués Niccolò se nos presenta como un mujeriego empedernido, sobre todo desde la muerte de su primera mujer a consecuencia del parto de su hijo, el conde Ugo, a quien, a pesar de la falta de madre, se intentó educar como a un príncipe: "Prese poí egli per moglie la signora Gigliouola fligliouola del signor Francesco giovine de Carrara, che in quei tempi signoreggiava Padova. Da questa egli ebbe un bellissimo figliuolo sensa più, che Ugo conte di Rouigo fue chiamato. En´guari dopo il parto stette la madre in vita con gran dispiacere del marchese che unicamente l´amava [...] Il marchese si diede poi ad amare diverse femine, de essendo giovine e pacifico en lo stato, ad altro non attendeva che a darsi piacere"[67]. Después de tener muchos hijos bastardos, el marqués decidió tomar por mujer "una figliouola del signor Carlo Malatesta, alora potentissimo signore di molte città en la Marca e en la Romagna e tra italiani stimato gran capitano de l´arte militare". La futura esposa del marqués, que contaba a la sazón con quince años (según la versión castellana de "hasta 18 años"), llegó a Ferrara acompañado de marqueses. En la versión castellana, al igual que en la obra de Lope, se insiste sobre los motivos de esa segunda boda: "Después de auer vivido el Marqués mucho tiempo sin muger legítima, persuadido a lo que se entiende por alguno de sus vasallos, determinó casarse y negocióse de manera que vino a concluir con una hija del señor Carlos Malatesta, que a la sazón era grande y poderoso tirano [...]. El segundo matrimonio no cambió sin embargo las costumbres del marqués, quien siguió entregado a la vida desenfrenada y viciosa, desatendiendo a su bella y joven consorte: "Poco tiempo después el marqués [...] no dexó de continuar sus primeros vicios, andándose de muger en muger, y no parecía que había casado más por dar contento a sus vasallos o por encubrir sus apetitos

[66] Véase Manuel Alvar, "Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*", en *"El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Domenech, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 209-222.

[67] Mateo Bandello, *Novelle*, ed. Guiseppe Guido Ferrero, Turín, Classici U.T.E.T., 1974, págs. 355-364.

desordenados". La mujer, por su parte, acabó fijándose en su hijastro, sin cuya compañía y conversación se desasogeba: "tenía el marqués un hijo del primer matrimonio, gentil moço, que al tiempo de la marquesa su madrastra cayó en esta locura; podría estar en edad de veinte años poco más o menos; y deste se enamoró esta segunda Phedra, aunque no fue él quien imitó la virtud de Hyppólito el amazonio, en quanto toca a resistir este amor tan loco y incestuoso de la marquesa su madrastra, aunque fue heredero de otro griego que murió por la justa ira de su padre, puesto que esto no contra razón, porque lo auía pecado". La referencia al mito de Fedra e Hipólito también se halla en la versión original: "Era la marquesana bellissima e vaga e così baldanzosa e las civa, con dui occhi che amorosamente in capo le campeggiavano, che se Fedra così bella e leggiadra fosse stata, io porto ferma credenza che averebbe a´suoi piaceri il suo amato Ippolito reso piaghevole". En la obra de Lope, en cambio, el término de comparación, según hemos visto ampliamente, es la de la anécdota protagonizada por Antíoco y Seleuco, de la que no existe ninguna alusión en la novela de Bandello, como tampoco la hay del tratamiento de sus personajes como enfermos de amor. La versión castellana introduce un personaje nuevo: el de la dama de confianza de la marquesa que la aconseja y ayuda en sus actividades amorosas. En las dos versiones, se aprovecha la ausencia del marqués para consumar la relación sexual entre la madrastra y el alnado: "el duque de Milán Philippe Visconte embió a llamar al marqués Nicolás para ciertos negocios de importancia para cuya expedición auía de estar días en aquel estado [...]; y, finalmente, vencida de la rabia de sus deseos mandó a la dama de que tanto fiaua fuesse llamar al conde Hugo y que le dixesse viniesse solo, porque quería tratar cierto negocio de importancia" ("Fatto questa deliberazione, avenne che il marquese Nicolò chiamato del duca Filippo Vesconte andà a Milano, ove anco deveva alcuni giorni dimorare. Essendo adunque la marquesana un giorno in camera a` suoi disii fieramente pensando, nè più potendo dontenersi e parendole il tempo convenevole a ciò che intendeva di fare, quasi che di cose importanti volesse al conte Ugo parlare, mando a chiamarlo"). Estando, pues, en presencia del conde, la marquesa intentó convencerlo del escaso cariño de que ambos eran objeto por parte del marqués, quien —según ella—

velaba más por sus amantes e hijos bastardos que por ellos: "ma quello che peggio mi pare è che egli più stima fa di queste sue puttane e triste femine e dei figliuoli da loro avuti che non fa di me né di voi che di così vertuosa e nobil signora nasceste".

Entre sus novelas, Bandello incluye una dedicada exclusivamente al episodio de Antíoco y Seleuco: "Seleuco re de l´Asia dona la moglie sua al figliuolo che n´era innamorato e fu scoperto dal fisico gentile con ingegnosa inuenzione"[68]. El autor italiano, después de aludir a "il nostro coltissimo Petrarca nel *Trionfo d´Amore*", empieza presentando al gran protagonista de la novela, Seleuco I, a quien cuenta "tra i successori d´Alessandro Magno fortunatissimo", de quien menciona el hijo que tuvo con su primera mujer y habla de la "bellissima giovane" con la que contrajo matrimonio tras enviudar. El narrador se centra en seguida en los amores de la madrastra "Stratonica", quien había dado otro hijo al rey Seleuco, y el hijastro Antíoco, quien —al considerar "contra il natural" sus sentimientos hacia Stratonica— decide emprender un viaje durante el cual pudiese encontrar alguna tregua a sus penas: "Aveva il padre molti reami e provincie infinite sotto il suo imperio; il perché, sue scuse trovando, ebbe dal padre licenza d´andar qualque mese per quelle a diporto". El viaje, sin embargo, no produce el efecto esperado en Antíoco, quien, en lugar de olvidarse de su madrastra, se da cuenta que no puede vivir sin ella: "Ma egli non fu fuor di casa che si ritrovò mal contento, perciò che essendo egli privo di veder la sua bella Stratonica, gli pareva d´esser privo de la vita". Al fin, vencido por la pasión amorosa, determinó regresar a palacio, donde "vedeve egli ogni dì colei che era quanto gioia e quanto diletto egli avesse" y donde se interrogaba —un tanto retóricamente— sobre los orígenes y finalidad de sus sentimientos: "che bramo? che cerco? che spero?"; después de muchísimos razonamientos, que inquietaban su consciencia, al perder el apetito y sueño, poco a poco fue rindiéndose al amor y perdiendo las fuerzas propias de su juventud. El padre, que lo amaba tiernamente, hizo venir a Erasístrato, a quien se tenía en gran consideración y a quien se contaba entre los mejores de su oficio. El médico, en primer

[68] Podía basarse en un cuento con el mismo tema, compuesto en 1438 por Leonardo Bruni; véase Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*, Gredos, Madrid, 1963, pág. 29, n. 27.

lugar, sometió al enfermo a una observación clínica, en la que se incluía un análisis de orina, y, tras ella, no halló ningún síntoma que hiciera pensar en una patología de carácter orgánica; Erasístrato, después de pensarlo mucho, llegó a la conclusión que "quella infermità esser morbo e passione de l´animo", por cuya causa el príncipe podía morir. Bandello concede cierto protagonismo a la madrastra, quien, como la madre de Perdicas, asume el cuidado y alimentación de su alnado: "ché ella il tutto per amor di lui lui farebbe". Al atribuir la de Antíoco a una enfermedad del alma, Erasístrato creyó oportuno "con sommissima diligenza osservare tutte le azione sue, e sovra il tutto avvertire a le mutazione che il pulso facesse e per qual accidente si cangiasse"; y, de esta manera, se sentó en el lecho del enfermo, tomándole el brazo para comprobar el ritmo del pulso: al entrar la reina en la habitación, el médico advirtió que el pulso de Antíoco —hasta entonces "depresso e languido"— súbitamente comenzó a cobrar fuerza y vigor por la circulación acelerada de la sangre; y estuvo así, sin moverse, en tanto la reina no se marchó: "Partì la reina de il vigore insiememente del polso con lei se n´ando". Viendo, pues, la mutación que había experimentado el pulso del joven príncipe, el médico creyó haber encontrado la etiología de su enfermedad; pero, como deseaba tener una mayor certeza sobre el diagnóstico, esperó al día siguiente para someterlo a la misma prueba: situándose otra vez a la vera del enfermo, tomándole el pulso, comprobó que éste sólo se alteraba con la visita de la reina, mientras no sufría ningún tipo de cambio cuando recibía otras visitas, incluida la del rey. Siguiendo a Appiano y a Plutarco, Bandello atribuye a Erasístrato la misma estrategia para comunicar la noticia a Seleuco: "Vedi, re, il tuo Antíoco è feramente de la mia dona innamorato". Ante tal confesión, Seleuco conmina a Erasístrato a entregar a su mujer a Antíoco, especialmente si quiere seguir gozando del favor real: "perciò che io t´avviso che se la vita d´Antíoco non amerai Seleuco sarà insiememente da te odiato". El médico, en primer término, confiesa un amor irrenunciable hacia su mujer ("e di quella mi privi la quale io ferventissimamente amo; e mancando di lei, mancarei de la propia vita"); y, en segundo término, pone a prueba al rey, a quien, como en Appiano y en Plutarco, invita a imaginarse en su situación, esto es, a Antíoco enamorado de Estratonice: "Ora io non so, signor

mio, se Antíoco tuo figliuolo fosse de la tua Stratonica innamorato, se tu di lei fossi a lui così liberale como pare che tu voglia che io de la mia glia sia". Seleuco responde al médico, jurando por la memoria de su padre y abuelo, que en tal caso no dudaría en renunciar a su mujer y, si fuera necesario, a su propia vida. Ante tal actitud, Erasístrato revela la verdad al rey, quien se alegra de oírla, en la convicción de poder persuadir a su mujer e hijo que aceptasen el matrimonio entre ellos. Cuando ya los hubo convencido, Seleuco, como ocurre en Appiano, convoca a su ejército, a cuyos soldados hace saber que solo pretende quedarse —de las setenta y dos provincias de que consta su imperio— con "il reame dal mare a l´Eufrate"[69], en tanto entrega el resto a su hijo, a quien, además, ha dado por mujer a Estratonice.

En *Los locos de Valencia,* Floriano se refugia en el hospital de la ciudad, haciéndose pasar por loco, huyendo de la justicia, porque cree haber dado muerte al príncipe Reinero; al hospital también llega Erífila en compañía de un criado llamado Leonato, quien le arrebata las joyas y la ropa, dejándola en paños menores: la señora primero se esconde, pero después, al no poder eludir la vista de Valerio y Tomás, empieza a gritar, quejándose de haber sido robada; aquellos la toman por loca y la mandan encerrar. Una vez dentro, Erífila se enamora de Floriano, quien le confiesa la verdad sobre su presencia en el hospital, donde otras mujeres terminan también amándolo, especialmente Fedra, que incluso llega a enfermar. En el hospital Floriano adopta el nombre de Beltrán, mientras que Erífila se hace llamar Elvira. El médico del lugar, Verino, que ya conoce la etiología de la enfermedad de Fedra, dispone la terapia que debe seguir, poniéndose de acuerdo con Gerardo:

VERINO.

También es de peligro que no coma;
haced Gerardo, con regalo o fuerza
que reciba el sustento necesario.

---

[69] Se trata de una adaptación bastante literal de Appiano, *Historia Romana,* ed. cit., pág. 469: "Después de entregar la mayor parte de éste a su hijo, siguió siendo rey tan sólo de la zona comprendida entre el mar y el río Eufrates".

GERARDO.

Desde que dio, Verino, en su locura,
porque a Beltrán le quiten que no vea,
ho ha querido comer, ni bastan ruegos.

VERINO.

Ansí parece que el color del rostro,
que es lo que acá llamamos atrofia,
por falta de sustento muestra pálido;
descaece el estómago por hambre,
y enfríase de forma que se siente
del cuerpo en todas las extremas partes.
Daréisla a oler un poco de Vinagre
o algún caliente pan, que es gran remedio,
o bañaréisla todos los extremos[70].

GERARDO.

También ha dado en tal melancolía,
viéndose presa, que su vida temo.

VERINO.

Un poco la sentí de calentura;
viene también de humores melancólicos;
aqueste mal se llama catalepsis,
con el furor y el frenesí partícipe;
aunque más propiamente los antiguos
llamaron este mal de vuestra Fedra
Erotes, que es un género de tristes
que sólo del amor están enfermos[71].

---

[70] El baño de todas las extremidades del cuerpo se aconsejaba para curar muchas enfermedades, ya sea la enfermedad de amor o el frénesis (véase Bernardo Gordonio, II, 22, ed. cit., pág. 111).

[71] La misma definición ofrece en el *Peregrino* en su patria, cuya gran parte de la acción también se desarrolla en el hospital de locos de Valencia "Erotes llamaron a aquella melancolía que procede de mucho amor; curábanla con vino, baños, espectáculos, representaciones, músicas y cosas alegres, que separan el entendimiento de aquella profunda imaginación..." (ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, pág. 141); y en *La Dorotea*, III, 4: "LUD. Esta enfermedad, melancólica por amorosa inclinación o por la posesión perdida del bien que se

El frenesí conturba los sentidos,
levanta en ellos furia y fiera cólera.
Hácese cuando acaso el que le tiene
percibe dentro en sí vanas imágenes[72].

El médico, por un lado, explica el origen de la palidez de Fedra: al concentrarse en el cerebro en espíritus animales, para poder reproducir más firme e intensamente la imagen de la amada, en quien cada vez se piensa con mayor obsesión, los espíritus vitales se disipan y, por ende, dejan de suministrar esa parte sutil y transparente de la sangre a los espíritus naturales, encargadas de las potencias nutritivas del alma, cuyas funciones —al ser deficientes— debilitan el organismo en general[73]. El médico, por otro lado, sugiere remedios más propios para otras

gozaba, llaman los médicos *erotes*. Cúrase con baños, música, vino y espectáculos" (ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1980, pág. 266). La definición procede de Ravisius Textor, *Officina*, Venecia, 1574, pág. 56: "Erotes morbus est melancholiae, ex nimia amoris ãegritudine proueniens, qui curatur uini potatione, balneis, spectaculis et aliis rebus iucundis, mentem ab eo tormento auocantibus".

[72] Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, en *Comedias escogidas*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, XVI, 1859, páginas 128 y 132. La percepción de falsas imágenes o *phantasmata* es un síntoma clarísimo de melancolía, como, por ejemplo, pone de manifiesto Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina*, II, 19 ("E quando mal juzga d´ellas, agora sea en el tiempo del sueño o de la vigilia, e con aquesto fantasías diversas y terribles, como se vea entre sueños que vee diablos o monjes negros o aforcados o muertos, e todas otras cosas semejantes" (de cit., pág. 104), o Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, IV ("En todas las cosas que no se pueden averiguar de cierta ciencia nunca faltan opiniones diversas y contrarias; y así, en éstas habrá diversos juicios y pareceres, y yo antes lo atribuiría a obra del demonio que no al humor melancólico [...] A lo menos no podrían los médicos ni filósofos atribuirlo a la abundancia de melancolía, pues que por la visión que se halló sepultada, se pareció que vio el Ayola fue verdaderamente vista con los ojos, y no representada en la fantasía"; ed. Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, págs. 266-267 y 271-272).

[73] Véase Arnaldo de Vilanova, *Tractatus de amore heroico*, de Michael R. McVaugh, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985, págs. 51-52: "Ex hoc igitur impetu cogitationis intenso gravia quamplurimum accidentia patiuntur amantes heroici; assidua namque cogitationis tempestas continuas parit vigiliarum instantias, quibus sic excitatis vigiliis inducitur conquequenter omnis et aerundem effectus. Humor etenim nutrimento devotus insensibili consumptione vaporat seu evaporatione vigilando consumitur, quamobrem spiritus atque calor acutiores effeti, quod nutrimentile humidum profundiori necnon etiam fortiori actione devastant; hic etiam calidus atque siccus humor (videlicet colera) copiosum suscipit nutri

enfermedades: así, la inhalación de vinagre se aconsejaba a las mujeres histéricas[74], a quienes —por tal procedimiento— se conseguía devolver la matriz a su lugar, de donde se había desplazado hacia las partes de arriba buscando la humedad de que carecía, sobre todo por una carencia de relaciones sexuales. En ese sentido, el médico también establece un parangón entre la enfermedad de amor y la calentura, que cuenta con una larga tradición literaria desde la Edad Media, con textos tan representantivos como el *Roman d´Eneas*: "-Oïl, mialz lo diroie asez; / est donc amors anfermetez? / -Nenil, mais molt petit an falt, / une fievre quartaine valt. / Pire est amors que fievre agüe, / n´est pas retor, que l´an an süe"[75]; y, por ese mismo camino, contempla la

---

mentum. Hiis igitur causis ad exsiccationem instantibus, habitudo corporis extenuata relinquitur, cuius rei necessitatem confirmat insufficiens reparatio perditorum; virtutes namque naturales nequeunt sublata refundere cum earum intrumenta (scilicet spiritus et calor) quibus suas actiones exercent ad expletionem operum animalium fortiter detrahantur, in tantum videlicet ut appetitum tales comedendi postponant et usum negligant comestionis et potus. Macerantur igitur hiis de causis corporis membra, precipue rariora et molliora et ea que magis sunt resolutioni subiecta, quamobrem facies estenuatur et oculi concavantur et efficiuntur solito sicciores...".

[74] Véase Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina*, VII, 10: "Pues si está en el peroxismo, entonces en la primería fagan fregaciones fuertes en las estremedades con sal e vinagre" (ed. cit., pág. 315).

[75] vv. 7915-7920, en ed. cit., vol. II, pág. 61; en la poesía de cancionero suele establerse relación entre ambas enfermedades, como en el "Regimiento que hizo el mismo [Juan ¡lvarez Gato] que estaua mal der calenturas; dízele cómo se ha de regir: / Vuestro mal, según ecede / de lo que sentir soléis, / presumpción tomar se puede / que del coraçón procede / la passión que posséeys. / Quien mirar vuestra presencia / tan turbada y taan sentida, / por conoscida espiriencia, / conosco vuestra dolencia / de qual humor es nascida. // Porque vista la señal / que descubre vuestro gesto / por razón muy natural / la causa de vuestro mal / me fue clara y manifiesto; / qu´en hallaros qual halle / en la color alterada, / aunqu´el pulso no mire, / yo so bien cómo y con qué / vos auéys de ser curada..." (*Cancionero general*, fol. cxj ro). En las *Intercadencias de la calentura de amor* (1685), Luis de Guevara afirma: "No hallo enfermedad que se le paresca al amor más vivamente que la calentura; antes pienso que es ella mesma [...] la fiebre o calentura buelve pálidos a los mortales que la padecen [...]; pero el efeto más alto y más común que más tengo advertido es las intercadencias que causa; tome cada qual el pulso al amor y lo echará de ver. Si estuviera amor firme en el objeto amado, parece que fuera menor la enfermedad, sino el frenesí; pero es de tal complección este mal (aún en los sucesos prósperos) que he juzgado avía de llamarse siempre amor" (ed. Fernando Gutiérrez, Madrid, Selecciones Bibliófilas, 1912, págs. 17-18).

patología de Fedra como una suerte de frénesis o cólera rubia[76], cuyos síntomas a veces se relaciona con la licantropía o "manía lupina"[77], caracterizada por un comportamiento animal. Para evitar la muerte de Fedra, Verino recomienda —finalmente— a Gerardo que haga creer a su sobrina que se va a casar con Beltrán (esto es, Floriano); y, de esta manera, se prepara una farsa para la ocasión. Con solo la espectativa de contraer matrimonio con su amado, Fedra, según el médico, experimenta una notable mejoría:

GERARDO.

De suerte, señor doctor,
ha sido vuestro consejo,
que alegre y contenta dejo
a nuestra enferma de amor.
Apenas del casamiento
mi voluntad entendió,
cuando habló, comió y bebió
con excesivo contento.

VERINO.

El ver su tema ['obsesión, manía'] cumplida,
que fue con Beltrán casalla,
ha sido resucitalla
y darle segunda vida.
Con yerbas Ovidio dice
que el amor no es medicable[78],

[76] En la *Arcadia*, por ejemplo, Lope la cita junto a la *melancolía adusta:* SOL. Cólera rubia por pretensión de honra" (ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, pág. 399).

[77] Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina*, II, 22, ed. cit., pág. 111; en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Mauricio introduce una referencia a la enfermedad: "Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos, es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina" (ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1978, pág. 134).

[78] Ovidio, *Remedia amoris*, págs. 249 y sigs.: "Viderit, Haemoniae siquis mala pabula terrae / et magicas artes posse iuvare putat: / ista veneficii vetita est via"; y *Peregrino en su patria:* "Amor, dijo suspirando nuestro Peregrino, a quien Ovidio tiene por incurable [*Metamorfosis*, Y, 523], desconfiando de la humana física, hierbas y otros medicamentos" (ed. cit., págs. 242-243).

y ansí lo más saludable
fue el remedio que te hice.
Muy poco entiende Galeno
de curar la voluntad,
porque es una enfermedad
que se cura con veneno;
que, aunque le solemos dar,
con otras cosas templado,
aquí se ha de dar mezclado
en muerte que ha de sanar.

Verino parece apelar a la solución que desde un principio adoptó Erasístrato —a quien aquí no se menciona, a pesar de que el nombre del personaje podía haber permitido su introducción—: el matrimonio; pero no descarta otras terapias, prohibidas por Ovidio y Galeno, consistentes en la prepación de brebajes con algún tipo de veneno, que, en lugar de dar muerte, mezclado con otro tipo de ingredientes, debe devolver la salud al enfermo.

En la *Arcadia* Lope introduce la enfermedad de amor de Anfriso, quien se desespera al comprobar cómo su amada, Belisarda, se casa con el más feo de todos los pastores, Salicio, obrando, así, como la loba, que siempre elige al lobo más feo[79]. En el episodio, por el momento, no se introduce la figura del médico, aunque el enfermo tiene previsto someterse a la terapia de la maga y sabia Polinesta para, como Sireno en la *Diana,* alcanzar el arte del olvido. La escena, sin embargo, presenta puntos de analogía con la anécdota objeto de este trabajo. Así, Anfriso, sin ir más lejos, debe recluirse, dada la flaqueza que se apodera de él; y, sólo, de manera espontánea, logra recuperarse cuando —además de la de todos los pastores— recibe la visita de Belisarda: "Retiróse a descansar, por no ser visto, a su choza, donde venció la flaqueza del alma la corporal salud, derribada de una mortal melancolía. Duró algunos días, en los cuales fue visitado de todos los pastores y serranos del Arcadia, sin que faltase

[79] Véase Nicasio Salvador, "La tradición animalística en las *Coplas de las calidades de las donas,* de Pere Torrellas", en *Anuario de Filología Española. El Crotalón,* II (1985), págs. 215-224.

a esto su enemiga y Salicio. Fue su vista la medicina más famosa y la epítimia más saludable, porque fue una bebida compuesta de oro, esmeraldas, corales y perlas, y para el corazón, que toda esta confeción hacían sus cabellos, ojos, labios y hermosos dientes. Mejoró Anfriso, y cobrando algunas fuerzas, el primer día de su convalencia salió al vallle [...]". Las piedras preciosas, como el oro, el coral, como se aduce por ejemplo en *La Celestina,* se usaban para combatir la melancolía[80]; pero, aquí, Lope las equipara con cada miembro de Belisarda, estableciendo una correlación entre "oro" - "cabellos", "ojos" - "esmeraldas", "corales" - "labios" y "perlas" - "hermosos dientes". La curación de Anfriso, después de participar en la boda de Belisarda, pasa por el aprendizaje de las siete artes liberales y, como en la égloga II de Garcilaso, en el conocimiento de los grandes hechos protagonizados por el duque de Alba don Fernando y su nieto don Antonio. Se trata, en definitiva, de ocupar la memoria o el pensamiento en cosas más altas que la hermosura de una mujer[81].

---

[80] Así, por ejemplo, se recoge en *La Arcadia,* IV: "El rubí quita los malos pensamientos. El diamante atado al brazo siniestro es bueno contra los enemigos. La esmeralda causa buena memoria [...] El oro anima al corazón, quita el miedo, da virtud al pulso, y en la boca prohibe el mal olor, y bebido ayuda a conservar la vida" (ed. cit., pág. 346); o en *La Dorotea,* ed. cit., pág. 255: "Conviene a la complexión humana, y todo aquello en que va faltando, reduce a perennidad y templanza; ayuda al estómago frío, hace valiente al cobarde, confirma la sustancia del corazón y expele dél toda impresión maliciosa". En distintos tratados de medicina se menciona el oro como "medicina cordial" (Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina,* I, 13; II, 19), quizá a la zaga de los *Lapidarios,* como el de Alfonso X: "Et si la queman assí como la que dixiemos que tira el fierro, aura mayor poder de quemar que ella. Et aún a esta piedra otra uertud que da muy grand alegría al coraçón, assí que el que la carta de mannana andará alegre todo aquel día, si nol fiziesen sobeiana gran por que entristezca" (ed. Sagrario Rodríguez M. Montalvo), con un prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Gredos, 1981, pág. 29.

[81] [A propósito del relato latino de Leonardo Bruni, citado en pág. 48, n. 68, recientemente se ha descubierto una versión castellana anónima, conservada en un códice cuya "fattura" y "fascicolazione" son idénticas a manuscritos del Marqués de Santillana. El texto, de hecho, reproduce el contexto y contenido de una novela de Boccaccio (*Decamerón,* IV, 1), en la que los protagonistas leen primero la historia de Gismonda y Guiscardo y después —como contrapartida— la de Seleuco y Antíoco, en lugar de la de fray Alberto de Imola. Bruni había elegido el relato clásico para compensar la tristeza de la novela de Boccaccio, que acababa con la ejecución del protagonista y el suicidio de la protagonista ante el corazón de su amado. En cuanto a la narración que nos interesa, Bruni —según la traducción castellana— introduce algunos cambios con respecto a las versiones

conocidas. En primer lugar, presenta a Seleuco como sucesor de Alejandro Magno y casado, cuando mancebo, con Cleopatra, hija del rey de Egipto Tolomeo, de quien tuvo a Antíoco y a "a muchas fijas fembras" (pág. 189). Tras la muerte de Cleopatra, producida cuando Antíoco contaba sólo trece años, Seleuco volvió a casarse, ahora con "Stratonica", hija de Antipatro, rey de Macedonia. La nueva reina se adaptó en seguida a las costumbres de la corte y organizó fiestas en colaboración con su alnado, en cuya voluntad "engendró... flamas de muy ardiente amor". Antíoco, pues, experimentó un cambio físico importante: pasó de ser una "persona... fresca e [v]igorosa" a desmaya[da] e magra", además de pálida; y, a pesar de ser preguntado por su padre y amigos sobre el origen de tal transformación, siempre desviaba el tema hacia otros asuntos hasta pedir a aquél "lo enbíasse fuera a la governación de la hueste, diziendo e alegando qu'el cavalgar e el soportar las armas e la fatiga de la caballería le apartaría e le quitaría el defecto qu'en su persona era engendrado por la grande folgura e oçio en que bivía" (pág. 190). Sin embargo, lejos de la amada, no pudo conseguir por ningún modo olvidarla, pues llevaba su imagen arraigada en lo más profundo del corazón; y, al cabo de dos meses cayó enfermo y fue repatriado en andas hasta la corte de su padre, donde le visitaron muchos médicos, quienes —a pesar de sus medicaciones— no lograban curar al joven enfermo. Entre ellos sólo un médico llamado Felipe tuvo la sospecha de tratarse de una enfermedad de amor, frente al diagnóstico de los otros médicos, que atribuían a Antíoco "una enfermedat llamada distilaçión, que en vulgar continuamente se dize tísica" (pág. 191). Felipe, pues, decidió observar atentamente cada movimiento del enfermo y mandó al rey que la reina y otras mujeres de la corte visitaran al menos una vez al día a su hijo. Cuando Antíoco recibía las visitas Felipe "tenía el su braço siniestro en la mano e la mano derecha ençima de su pulso por sentir si podría comprender algún acçidente"; y, por este procedimiento, descubrió que la presencia de la reina —intentando consolar a su alnado— había provocado en el pulso de éste una reacción de quietud y reposo, mientras que su ausencia producía el efecto contrario, esto es, "la turbaçión e movimiento del pulso", junto a otros síntomas, como la mutación del rostro de alegre y contento a melancólico y triste. El médico, pues, confirmó su diagnóstico llevando a cabo la misma experiencia durante dos o tres días; y, al final, recriminó al joven príncipe la falta de confianza para con él y le hizo saber que su salud —lejos de lograrla con "píldolas" y "xaropes"— pasaba por la determinación del rey de dejar la mujer para no perder el hijo. De este modo, tras convencer a Antíoco que no debe de preocuparse por su enfermedad, Felipe se reunió en secreto con el rey, a quien confesó la naturaleza de la enfermedad del príncipe, engañándolo al hacerle creer que se había enamorado de su mujer. El rey, entonces, recriminó al médico su actitud de no ceder a su mujer cuando en la corte hay otras mujeres con las que se podría casar, alegando para el caso razones de Estado, por cuanto en Antíoco tiene depositadas todas las esperanzas de su sucesión. El médico, satisfecho por el razonamiento de Seleuco, reconoció que tanto si fuera la suya como otras diez mujeres a quien amara "las dexaría por conservar" a Antíoco; pero acabó declarándole la verdad al descubrir que éste amaba a su madrastra Estratonice. El rey, por su parte, hubo de claudicar y divorciarse de su segunda mujer para entregársela a su hijo, quien en seguida se recuperó al conocer la buena disposición del padre en tal sentido. Antíoco, pues, se casó con Estratonice y "ovo prestamente d'ella fijos" (pág. 195). Seleuco, así, pudo vivir contento, al liberar a su hijo de "tan peligrosa enfermedat" y satisfecho al ver

tantos nietos que le aseguraban una larga sucesión en el trono. La conducta piadosa del padre termina contrastándose con la cruel de Tancredo para con su hija (véase Lorenzo Bartoli, "Leonardo Bruni, il Marchese di Santillana e la versione castigliana della *Novella di Seleuco*", *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques,* III [1992], págs. 177-196; y, especialmente, la bibliografía sobre el tema citado en pág. 184, n. 16). La versión de Bruni constituye en muchos aspectos la fuente de la *novella* de Bandello. En cuanto al teatro, Agustín Moreto compuso una breve comedia titulada *Antíoco y Seleuco,* en la que también incorpora nuevos elementos. Para empezar Seleuco, antes de hacerlo con Estratonice, hija de Demetrio el Grande, había contraído matrimonio cinco veces; en la obra todavía no se ha casado con la princesa asiática y —como en el *Castigo sin venganza* de Lope— ha enviado a su hijo Antíoco a buscarla para apartarlo de una melancolía que se ha apoderado de él al ver el retrato de una mujer hermosa. Durante una tempestad Antíoco halla a Estratonice, a quien confía el origen de su melancolía, dándole el retrato que se la produce, sin haberse percatado aún que éste lo es de ella; y, cuando lo descubre, intenta pretextar que se ha confundido de retrato y que lleva el que le ha dejado su padre para poder reconocerla. Antíoco llega ya a palacio enfermo, pues ha sido incapaz de montar a caballo; y allí despierta la preocupación de su padre, especialmente cuando lo ve desmayarse; diversos médicos —según el bobo Luquete— han visitado al joven príncipe, pero ninguno de ellos puede ofrecer un diagnóstico claro y definitivo. El rey confía a Erasístrato la curación de su hijo, a quien —como en el relato de Bruni— va a someterlo a una prueba —pues barrunta el origen de su enfermedad—, consistente en hacer desfilar por la habitación de Antíoco a todas las doncellas de la corte incluida la reina. Erasístrato se fija atentamente en el enfermo al paso de cada una de ellas y se percata que su rostro padece una alteración cuando aparece Estratonice. Ante tal conclusión el médico convoca a Seleuco para revelarle su descubrimiento a la vez que su terapia, que radica en el matrimonio del hijo con la que iba a ser su mujer. El padre considera la voluntad de su hijo como una traición; pero, a pesar de ello, parece predispuesto a consentir el consejo del médico. Sin embargo, Antíoco —que en ningún momento pretende ser desleal a su padre— oculta el origen de su pasión e insiste —tal como estaba previsto— casarse con su prima Astrea. El rey, que da crédito a la versión de su hijo, ordena la preparación de las dos bodas; pero, ante la noticia de que su hijo ha sufrido un "mortal parasismo", debe intercambiar el emparejamiento de los enlaces si quiere salvar la vida del príncipe: Antíoco se casará con Estratonice, que a lo largo de la comedia ha puesto de manifiesto su amor por el que debía ser su alnado, mientras que Seleuco lo hará con su sobrina Astrea. La versión de Agustín Moreto, pues, presenta bastantes novedades, especialmente en la conducta de Seleuco, que parece menos piadoso —a pesar de la renuncia final— de cuanto la tradición había atribuido a su personaje; y, en ese sentido, su conducta se aproxima más a la del duque de Ferrara en el *Castigo sin venganza* (*Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña,* ed. Luis Fernández Guerra y Orbe, Biblioteca de Autores Españoles, XXXIX, Atlas, 1950)].

BIENVENIDO MORROS MESTRES
Universidad Autónoma de Barcelona

LAS PRIMERAS EDICIONES DE *LA CELESTINA* Y SU PUNTUACIÓN

Es sabido que *La Celestina* fue publicada, primero, bajo la denominción de *Comedia*, con dieciséis actos, y más tarde, a partir de 1502, como *Tragicomedia*, con veintiún actos, y algunas otras adiciones o modificaciones sobre el material originario [1].

De las primeras ediciones de la *Comedia* nos han llegado tres: Burgos [*circa* 1500], imprenta de Fadrique de Basilea; Toledo 1500, de las prensas de Pedro Hagenbach; y Sevilla 1501, estampada en la oficina de Stanislao Polono [2].

El éxito de la obra excitó la demanda de ampliación de su contenido, fruto de lo cual resultó la *Tragicomedia*. A partir de ese momento (1502) las ediciones se sucederán año tras año y en los más diversos lugares dentro y fuera de España [3].

Los responsables de la edición de Biblioteca Clásica dan por zanjada la autenticidad del "antiguo autor" y la confección en tres frases —el primer auto, obra del anónimo, la *Comedia* y la *Tragicomedia* por Fernando de Rojas [4]—. La filia-

[1] La reciente, y celebrada, edición de *La Celestina* de Biblioteca Clásica (Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 2000), además de proporcionar al lector y al estudioso la primera verdadera edición crítica, actualiza en su extenso prólogo la información y la bibliografía relativos tanto al autor como al origen y larga vida del texto. A su paginación nos remitiremos cuando hayamos de citar.

[2] Tan sólo se conoce un ejemplar de cada una de estas impresiones: el procedente de Burgos se conserva en la Hispanic Society de Nueva York, el de Toledo en la Biblioteca Bodmer de Ginebra, y el de Sevilla en la Bibliothèque Nationale de París. Véase, por ejemplo, Guillermo Serés, "La obra y sus autores" en el prólogo a la mencionada edición, págs. LXXIII-LXXV.

[3] "*La Celestina* fue un auténtico éxito editorial a lo largo del siglo XVI y los primeros decenios del siguiente: conocemos casi noventa ediciones en castellano, impresas entre 1500 y 1644 en España, Italia, Francia, los Países Bajos y Portugal; por menciones y repertorios nos consta, fuera de toda duda razonable, la existencia de otras ediciones, al día de hoy perdidas. Aunque se imprimió principalmente en aquellos países, circuló por toda Europa y América, dando lugar a numerosas traducciones a otras lenguas: la italiana de 1506, dos alemanas (1520 y 1534), tres francesas (1527, 1578 y 1633), tres inglesas (ca. 1530, 1598 y 1631), una holandesa (1550) y una latina (1624). Ningún otro libro español tuvo notoriedad y difusión mayores en los Siglos de Oro" (Guillermo Serés, *ibíd.*, pág. LXXXV).

[4] Véase, por ejemplo, Serés en el mismo lugar, págs. LVII-LXII.

ción de los impresos sigue siendo materia de estudio y discusión [5]. Incluso lo es la datación auténtica de cada uno de ellos, pues no se corresponde siempre con la fecha que se estampa. En concreto, el ejemplar de Burgos que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York, incompleto, incluye, después del último folio, una hoja en cuyo recto campea, en grabado, la marca del impresor, que incluye, además del anagrama, su nombre, F[adrique] de Basilea, un lema (*nihil sine causa*), y una fecha: 1499, todo ello no impreso sobre una hoja de papel originaria, sino en *facsímil* moderno. Existe documentación que avala que el taco que contenía la fecha 1499 junto al emblema de Fadrique de Basilea fue utilizado en su imprenta hasta 1502, lo cual deja pendiente de una mayor precisión la adjudicación de una fecha exacta [6]. Consideraciones de mayor amplitud, la hacen suponer posterior a las otras dos ediciones de la *Comedia* [7]. Siguiendo la propuesta de la edición de Biblioteca Clásica, que, al tiempo que se distancia de la adhesión a la fecha de la marca, mantiene los márgenes de probabilidad [8], optamos por referirnos al impreso burgalés de la *comedia* como Burgos [*c* 1500]. Por lo que se refiere a las cuatro ediciones de Sevilla 1502 —que se suelen conocer con las siglas *I, K, L* y *J*— está demostrado que son, cuando menos, diez años posteriores a esa fecha, lo mismo que las que ostentan idéntica datación en Toledo y en Salamanca, *H* y *M*, respectivamente [9].

[5] Acerca del estado de la cuestión y de las soluciones más plausibles, cfr. Francisco J. Lobera y Francisco Rico, "Stemma", en el Prólogo a la edición de Biblioteca Clásica, págs. CCXIX-CCXXVIII.

[6] Para la descripción del único ejemplar de *B*, y cuanto se refiere a su datación y al lugar que le corresponde entre las tres *comedias* conocidas, véase el volumen de Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos,* Ollero y Ramos, Madrid, 2001, págs. 456-458. En la descripción bibliográfica opta por la fecha hipotética de 1501? Tiene en cuenta y recoge en la bibliografía que cita, el trabajo de Guillermo Serés en el Prólogo a la edición de Biblioteca Clásica, y el artículo de Jaime Moll, "Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*", en *Voz y Letra* XI, 2000. Víctor Infantes tiene en prensa un nuevo trabajo de investigación acerca del mismo asunto.

[7] "Teniendo en cuenta que Moll postula la existencia de una primera edición —hoy perdida— de Salamanca, 1500, cuya justificación no viene al caso ahora, establece «un orden lógico para las ediciones conservadas»: considera que la edición perdida de Salamanca, 1500, «se reedita el mismo año en Toledo, y el año siguiente en Sevilla y, probablemente, en Burgos, que la ofrece con el atractivo y novedad de sus ilustraciones»". Martín Abad, *op. cit.*, pág. 457.

[8] Pág. LXXIV.

[9] "Conocemos seis ediciones de la *Tragicomedia* con la indicación falsa de 1502 como fecha de impresión, pero, tras Norton [1966/97 y 1978], todos los estudiosos aceptan los siguientes lugares y fechas para esos testimonios: el de Toledo, 1502, es una edición toledana de Pedro Hagenbach realizada en 1510-1514 (*H*); tres de las cuatro sevillanas de 1502 son ediciones de Cromberger de 1511 (*I*), 1513-1515 (*K*) y 1518-1520 (*L*); una cuarta edición sevillana es en verdad romana, estampada por Marcelo Silber en 1515-1516 (*J*); por último, Salamanca, 1502 es una impresión romana de Antonio

No es nuestro propósito adentrarnos en ninguna de esas dos cuestiones: datación y filiación, sino estudiar y comparar la puntuación en la ediciones más antiguas, anteriores a 1520: en concreto, los tres impresos que se conocen de la *Comedia*: Burgos [*c* 1500] *B*, Toledo 1500 *C*, Sevilla 1501 *D*; y cinco de las primeras ediciones de la *Tragicomedia*: Zaragoza 1507 *Z*, Valencia 1514 *P*, Sevilla [1502?] *I* = 1511, Sevilla [1502?] *K* = 1513-1515, Sevilla [1502?] *J* = en realidad, Roma 1515-1516, y Sevilla [1502?] *L* = 1518-20. Los documentos que estudiamos abarcan el preciso momento en que se pasa del incunable al posincunable. Con nuestro trabajo confiamos aportar datos que sirvan a otros estudiosos para ir un poco más allá de donde alcancen nuestras propias conclusiones.

Hemos dispuesto, para este propósito, de reproducciones fotográficas de los impresos, y nos ha sido de gran utilidad la cuidada transcripción en CD-ROM *Early* Celestina *Electronic Texts and Concordances*[10] —especialmente para la cuenta y localización de los signos de puntuación, y para establecer los valores estadísticos—. No hemos dejado de utilizar —con la precaución que este tipo de trabajo requiere— las ediciones facsimilares disponibles[11].

I. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

Hagamos, antes de nada, la presentación confrontada de los distintos sistemas de puntuación que utilizan unos y otros textos: tipo de signos, número de ellos, y proporción de signos por palabras:

de Salamanca, 1520 (*M*). La manipulación de las fechas —y la coincidencia en el año— se explica probablemente como una estratagema de los impresores para esquivar los efectos de la primera provisión real sobre la imprenta, decretada en Toledo el 18 de julio de 1502 y ratificada poco después en otros lugares de la corona de Castilla. La consecuencia más importante de esta legislación fue que todo libro debía obtener licencia real para su impresión y circulación, licencia que concedía, tras un examen previo, un experto designado por las autoridades judiciales o eclesiásticas. Una de las soluciones adoptadas por los talleres para ponerse a resguardo de este control fue publicar los libros con pie de 1502 o anterior" (Guillermo Serés, *op. cit.*, pág. LXXXIII). En la "Introducción al aparato crítico" de la misma edición de Biblioteca Clásica se relacionan exhaustivamente las ediciones en lengua española —además de la italiana de Roma, 1506— anteriores a 1650.

[10] Madison, 1997.

[11] Por ejemplo, hemos dispuesto de la edición facsimilar de Burgos [*c* 1500] publicada por la Hispanic Society of America, New York, 1995; la de Toledo 1500 con "Proscenio" de Daniel Poyán Díaz, Biblioteca Bodmeriana, Ginebra, 1961; las Tragicomedias de Zaragoza 1507, inserta en un *Volumen facticio* de la Biblioteca del Cigarral del Carmen, editado por Antonio Pareja, Toledo, 1999; Valencia 1514, editada por Espasa Calpe en 1975; y la llamada "de la puta vieja", Sevilla, 1502 (*L*), realizada en los Talleres de Tipografía Moderna, de Valencia, bajo la dirección de Antonio Pérez y Gómez, en 1958.

	Burgos [c 1500] *B*	Toledo 1500 *C*	Sevilla 1501 *D*	Zaragoza 1507 *Z*	Valencia 1514 *P*	Sevilla [1502] *I*	Sevilla [1502] *K*	Sevilla [1502] *J*	Sevilla [1502] *L*
Puntos	4284	2716	3271	3186	3379	2854	2657	1556	3132
Dos puntos	2905	4459	3839	3881	5038	7173	3410	6845	4429
Vírgula [/]	0	201	317	2585	2171	0	0	7	0
Coma	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Interrogante	0	708	745	833	775	756	711	712	794
Admiración	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Paréntesis	0	0	0	3	3	44	33	40	21
Calderón	15	62	67	29	50	58	43	38	57
Total signos	7204	8146	8239	10517	11416	10885	6854	9198	8433
Palabras	53428	54831	55206	65568	70322	69643	60987	69451	69433
Proporción s/p	1/7,41	1/6,73	1/6,70	1/6,23	1/6,15	1/6,39	1/8,89	1/7,56	1/8,23

En este recuento, hemos descontado todos los puntos que acompañan a las abreviaturas con que se designa a los personajes *more dramatico* para distinguirlos del texto. En el caso de las *tragicomedias,* estas mismas abreviaturas que acaban con punto se encierran además entre paréntesis [12]: su distribución es la siguiente

	Burgos [c 1500] *B*	Toledo 1500 *C*	Sevilla 1501 *D*	Zaragoza 1507 *Z*	Valencia 1514 *P*	Sevilla [1502] *I*	Sevilla [1502] *K*	Sevilla [1502] *J*	Sevilla [1502] *L*
Puntos de abreviatura	1215	1058	1218	1265	1265	1268	1171	1270	1296
Paréntesis de personaje				1265	1265	1268	1171	1270	1296

Un primer repaso de los datos que acabamos de mostrar, pone de manifiesto que hay en los diversos impresos distintos sistemas de puntuación: exceptuando el calderón, medio ornamental, del que hablaremos más adelante, hay impreso (*B*) que se desenvuelve con tan sólo dos signos para todo menester (punto y dos puntos); los otros incorporan, además, el interrogante; y, en proporciones significativamente diferentes, la vírgula oblicua y los paréntesis. En cualquier caso, se utilizan, siempre y sólo, los signos y tipos propios de las letrerías góticas, con las cuales se han confeccionado estas primeras ediciones de *La Celestina.* El estudio atento de estas diferencias nos ocupará en las próximas páginas [13].

[12] Estos puntos antes del paréntesis de cierre en las abreviaturas no los refleja la transcripción en CD-ROM que hemos citado.

[13] Para un conocimiento detallado de las normas por las que rige la puntuación en los textos: impresos en España por estos años, véase Fidel Sebastián, *La puntuación en los siglos XVI y XVII,* Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2002.

Los ejemplares más antiguos gozan de la elegancia y generosidad frecuentes en los incunables: especialmente, *B*, espléndido en el uso del papel, y abundoso en capitales y viñetas, así como limpio en la entintación, y con la impronta de tipos en buen estado.

La atención de un corrector a la buena factura ortográfica se da por descontado en todo libro, desde el mismo comienzo de la imprenta [14]. La intervención directa del corrector Alonso de Proaza, autorretratado de modo similar en casi todas las ediciones [15], no se conoce a ciencia cierta. No está presente en *B*, y sí en las otras dos *comedias*. Una hipótesis plausible apunta a que interviniera y dejara su huella, fecha y firma en una edición anterior a las conocidas, impresa en Salamanca, en 1501, y, a partir de esta, se repitiera automáticamente su presencia mediante el traslado de sus 'octavas', la última de las cuales sirve de colofón editorial, adaptando en cada ocasión el lugar y la fecha [16]. A continuación trataremos por separado las particularidades de unas y otras ediciones. Citaremos, según sea oportuno, por la signatura del impreso (letra del cuaderno y número de la plana —recto o vuelto [v]— seguido de la línea) y/o su localización en la edición de Biblioteca Clásica, con indicación de página y renglón.

II. SINGULARIDAD DE *BURGOS [c 1500]*

Esta edición, que pasaba hasta hace poco por ser la más antigua de las conocidas, ha venido a perder el carácter de *princeps*, como hemos visto más arriba. Sin embargo, algunas de sus características son tan singulares que, separándola de las otras *comedias* conocidas (*C* y *D*), la hacen más próxima al arquetipo [17]. Por lo que

[14] Información y bibliografía actualizada acerca de este oficio se puede encontrar en Trevor J. Dadson, "La corrección de pruebas (y un libro de poesía)", *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, págs. 97-128.

[15] Por primera vez, en *C*, se recogen seis octavas bajo el epígrafe "Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector". La última reza así: "El carro phebeo despues de auer dado / mill y quinientas bueltas en rueda: / ambos entonce los hijos de Leda / a Phebo en su casa tienen posentado: / quando este muy dulce: y breue tratado / despues de reuisto y bien corregido / con gran vigilancia: puntado y leydo / fue en Toledo impresso y acabado." (k viii).

[16] Acerca de la personalidad de Proaza y de su relación con la persona y obra de Fernando de Rojas, véase el trabajo citado de Guillermo Serés, "La obra y los autores", así como Francisco Rico y F. J. Lobera, "La transmisión textual", ambos en el Prólogo a la edición de Biblioteca Clásica, págs. LXXII y CCXXV respectivamente.

[17] Cfr. "La presente edición", en el Prólogo a la edición de Biblioteca Clásica, pág. CCXLI).

toca a nuestro asunto, llama la atención cómo esta edición presenta un sistema de puntuación totalmente característico, que la diferencia sensiblemente de las demás estampaciones de la *Comedia,* prácticamente contemporáneas. Lo más notorio, a primera vista, es la ausencia de signos de interrogación, pero nos parece mucho más definitorio su sometimiento estricto a unas normas que Nebrija publicaría en 1502. El nebrijense no había dedicado ni una palabra a tratar de la puntuación en su *Gramática* (1492), ni en sus *Reglas de Orthographía* (1517), seguramente porque daba por válidas para sí y para sus lectores las reglas que regían para la lengua latina, y que expuso en la que sería la más editada y conocida de sus obras, las *Introductiones in latinam grammaticen* [18]. Allí, en el capítulo dedicado a "De punctis clausularum", apuesta por tan sólo dos signos de puntuación —el punto y los dos puntos—: las *distinctiones per commata et cola* de San Jerónimo, como él mismo recuerda en el texto que citamos. En caso de necesidad, admite, no obstante, el recurso a un tercer signo, el interrogante, de larguísima tradición, por otra parte [19]. Pues bien, el impreso de la oficina burgalesa de Fadrique de Basilea, puntúa tan sólo con el punto y los dos puntos, con absoluta sobriedad. En lugar del interrogante, se sirve del punto seguido. Esta puntuación supone una dificultad añadida a la lectura de un texto dramático, como es el que nos ocupa, el cual había de ser leído en voz alta delante de público.

Concebida como obra dramática, no para ser llevada a las tablas, sino para ser leída por un único lector, requiere de éste una especial habilidad; se hace imprescindible para él una lectura previa silenciosa. Ésta se hace especialmente necesaria para el lector del impreso de Burgos, quien, seguramente, no tendría más remedio que puntuar por su cuenta —como hacían los lectores en los comienzos de la historia de la puntuación—, para avisarse a sí mismo de las pausas que habrá de observar, y asegurase del sentido de la frase.

En el impreso de Burgos no hay comas ni vírgulas oblicuas, ni, por supuesto, punto y coma.

Como el resto de impresos que analizamos en este estudio, echa mano del antiguo calderón, con objeto de señalar unidades mayores. Este signo ¶, que todavía se usará en el s. XVII, es un vestigio medieval, que se empezó a usar con esta forma

[18] Cfr. *La puntuación en los siglos XVI y XVII,* págs. 5 y sigs.

[19] "Estque illud in primis animadvertendum duas tantum esse notas: quibus eruditi omnem contextus ambiguitatem distinguunt: (...) Est igitur comma: quod per duo puncta designatur (...) Colum cuius nota punctum est: ponitur ubi clausula finitur (...) Non tamen dissimulaverim opportunam esse notam interrogationis in fine clausularum: quae interrogative aut cum interrogatione admirative proferimus: ut Hic pietatis honos? Sic nos in sceptra reponis?".

Ibid., pág. 45.

en el siglo XII, al inicio de los párrafos, por evolución de la antigua K, o, más bien, de la C inicial de "Capitulum"[20].

Al final de renglón, la palabra inacabada enlaza con el siguiente por medio de una doble rasgadura oblicua y ascendente, en ésta como en el resto de las ediciones examinadas (lo transcribimos por medio del guión).

III. *TOLEDO 1500*: PRIMERA EDICIÓN COMPLETA

Es la impresa por Hagenbach en 1500 la primera edición que conocemos que incorpora aquellas partes de que carece *B* y que, en general, reproducirán todas las ediciones siguientes —también las *tragicomedias*—: nos referimos a la carta del autor "a un su amigo" anónimo, once octavas acrósticas, y, al final del libro, seis octavas más, bajo la autoría de un humanista profesional, Alonso de Proaza, que declara haber actuado como corredor de la edición.

En primer lugar, hemos de tener en cuenta que nos hallamos ante una obra concebida como comedia, la cual, aunque no estuviera pensada para ser llevada a la escena, está constituida a base de cuadros en que unos personajes hablan con otros o consigo mismos. El autor tenía previsto que un lector avisado leería en voz alta, supliendo con la versatilidad de su voz la falta de escenario y tramoya. Así lo manifiesta Proaza en las octavas que añade al final de la obra. Por ejemplo:

> Si [a]mas y quieres a mucha atencion
> leyendo a Calisto mouer los oyentes.
> cumple que sepas hablar entre dientes:
> a vezes con gozo: esperança: y passion
> a vezes ayrado con gran turbacion:
> finge leyendo mill artes: y modos:
> pregunta: y responde por boca de todos:
> llorando y riendo en tiempo y sazon.
>
> (K vii^{v}:31) [352:18].

Puesto que es tanta la responsabilidad que se descarga sobre el lector, es justo que el texto le ofrezca suficientes apoyos para poder entonar y dar sentido a lo que lee. Desde este punto de vista, la elegante edición de Hagenbach brinda ayuda

[20] Cfr. Parkes, M. B., *Pause and effect (an introduction to the history of puntuation)*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993, pág. 43.

más que suficiente. Es conocida la pulcritud de las obras que salían de esta imprenta. En concreto, entre los años 1498 y 1502, en su taller de Toledo se imprimen "libros de condiciones tipográficas tan excelentes, que se pueden comparar, sin desmerecer, con los mejores incunables, no sólo de España, sino de fuera de la Península. Además de usar siempre un papel magnífico y de las mejores marcas, inmejorables tintas y fundiciones nuevas, sus obras ofrecen la particularidad de estar exentas de erratas, hasta el punto de ser sumamente difícil encontrar una de ellas"[21].

Desde el punto de vista de la puntuación, se combinan la pobreza de elementos y el arte con que se saca partido de ellos, intentando despegarse de usos medievales, que todavía se adhieren aquí y allá, y sin dejar paso todavía a algunos signos nuevos que, como la coma y el punto y coma, se irán adoptando, poco a poco a lo largo de los siglos XVI y XVII, a medida que se hayan incorporando las letretías de tipos redondos, por influjo de los impresores europeos de mayor prestigio[22].

Después de la "Carta a un amigo", que abre el libro y ocupa tan sólo página y media, y de las once octavas de acrósticos, que le siguen, comienza la comedia con un breve argumento general y, luego, delante de cada uno de los dieciséis "autos", unas breves líneas explicativas de los respectivos "argumentos". Es en estos cambios de asunto donde se encabeza el titular o el texto con el antiguo signo del calderón: ¶ (aparece 62 veces).

Por lo que toca a la comodidad del lector, se echan en falta unos mínimos comentarios que avisen del cambio de escena o que describan la nueva situación: todo se sabe por boca de los personajes. La única división manifiesta es la de los dieciséis actos, precedidos de sus respectivos "argumentos", con punto y aparte, calderón, mayúscula, y letra capital para comienzo del "auto".

Siguiendo la costumbre contemporánea, no se usa el punto y aparte dentro de los autos —en esta, ni en las otras ediciones de que tratamos—.

El aviso del personaje que va a hablar consiste en escribir su nombre a continuación del punto y seguido con que acaba el parlamento del anterior. Una norma se sigue tanto en *C* como en la otra *comedia* impresa en Sevilla: el nombre del personaje que va a hablar se distingue del texto por ir abreviado, y la abreviatura, seguida de punto. Cuando esto no se cumple, el lector se desorienta, lógicamente. No faltan ocasiones —pocas— en que se escriba el nombre completo, aunque seguido de punto (por ejemplo, en b vi:10 y b vi:20), o que la alusión a uno de los personajes dentro del parlamento de otro venga en abreviatura (en b v^v:7, b.vi:3, d:30, en i iiv^v:26 dos veces, y en i v^v:20). Por excepción, en el espacio de

[21] Pérez Pastor, C., *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días.* M. Tello, Madrid, 1887, pág. XX.

[22] Véase, por ejemplo, Parkes, *op. cit.*, págs. 51-52.

ocho páginas seguidas (de f iii a f vi^{v}) se produce una cantidad tan grande de anomalías de este tipo que ha llamado nuestra atención. De ellas vamos a tratar por extenso.

1. Unas *formas* fuera de norma y la huella del *componedor*

La confección de los incunables y posincunables —y de la práctica totalidad de los libros pertenecientes a la época de la imprenta manual—, en un afán comprensible por imitar los usos de los códices, se confeccionaban a partir de cuadernos, sencillos o conjugados, según fueran el resultado de doblar una o más veces un solo pliego, o de insertar un pliego doblado dentro del otro. La unidad de impresión no es la página, compuestas una después de otra, en el mismo orden en que las encontramos al leer, sino el pliego. Éste se imprime primero por una cara, después por la otra, y las páginas, que después de doblado el pliego, y cortado, serán consecutivas, se disponen en una u otra cara según un orden diferente del secuencial, y que varía según sea el formato del cuaderno —en folio, en cuarto, en octavo, etc.—. Como en las imprentas no había normalmente tipos suficientes, y como, además, era preciso organizar el trabajo para que ningún operario se mantuviera ocioso, primero se componían las páginas correspondientes a una cara del pliego, y luego, con los tipos y demás elementos que se habían retirado de la parte ya impresa, se componía y preparaba la imposición de la otra cara, y así sucesivamente. El conjunto de tipos y demás elementos preparados para la composición de cada plana, recibía el nombre de molde; y el agregado de moldes que integraban la cara de un pliego, forma[23]. La composición e impresión *por formas* exigía efectuar una *cuenta* de las líneas sobre el original, a fin de distribuir el trabajo entre los diversos cajistas. Éstos habían de empezar y acabar cada forma donde tenían señalado sobre el *original de imprenta.* Todo componedor tenía su sistema para cuadrar, sea apretando el texto por contracciones, sea alargándolo por otros medios[24].

La enmienda de una cuenta mal efectuada tiene que ser, necesariamente, la causa de las peculiaridades de una serie de ocho páginas de 30 líneas en medio de

[23] Cfr. Jaime Moll, "La imprenta manual" y Sonia Garza, "La cuenta del original", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro.*

[24] Gracias a Jaime Moll conocemos el testimonio de un impresor del Madrid del siglo XVII que, escribiendo acerca de su oficio, manifiesta: "Como no son Ángeles los que cuentan, es fuerça que vna, o otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos..." Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores,* ed. Jaime Moll, El Crotalón, Madrid, 1984, 25^{v}.

una cuidadísima edición en 32 renglones, que ha pasado inadvertida, por cierto, en la presentación de la edición *facsímil* de este ejemplar único, que se descubrió en 1947[25]. Se trata de las páginas comprendidas entre f iii y f vi^{v}, ocho planas que completan las dos formas que se estamparon sobre un mismo pliego por una y otra cara. Siendo, como es el impreso de Toledo, una composición en cuarto —como todas las ediciones antiguas de la *Comedia* y la *Tragicomedia*[26]—, en cuadernos conjugados, estamos hablando del pliego interior, que en su cara externa comprende las planas f iii, f iiii^{v}, f v y f vi^{v}, y en la interna f iii^{v}, f iiii, f v^{v} y f vi. El cajista al que se asignó la composición de estas dos formas hubo de aplicar su ingenio, porque le faltaba texto para llenar las líneas correspondientes. La decisión más eficaz que adoptó consistió en reducir en dos el número de los renglones. Pero echó mano, también, de otros ardides usuales en un componedor precisado de estirar el texto, los cuales concurren a singularizar estas "formas fuera de norma". Así, con una frecuencia más que notable, la designación del nombre del personaje *more dramatico* no se hace del modo convencional (abreviado), sino que se escribe desarrollado, pero sin signo de puntuación que lo separe de las palabras que va a pronunciar: estas irregularidades se localizan, por lo que se refiere a la cara exterior del pliego, en f iii:4, f iii:5, f iv^{v}:25, f iv^{v}:29, f v:11, f v:15, f v:17, f v:24, en f v:28 dos veces , y f v:29; por lo que toca a la cara interior del mismo pliego, en f iii^{v}:9, f iii^{v}:18, f v^{v}:8, f v^{v}:9, en f v^{v}:14 dos veces, f v^{v}:22, f v^{v}:28 y f v^{v}:30.

Aparte de las dos formas de 30 líneas, se deja ver el mismo proceder reiterado en algunas de las planas que corresponden a la cara externa del pliego exterior del mismo cuaderno: así en f ii.^{v}:9, f ii.^{v}:13, f ii.^{v}:20, f ii.^{v}:27; sólo en la plana f viii^{v} se salta el cajista ocho veces la norma de abreviar el nombre del personaje.

En cinco ocasiones más se puede observar el mismo comportamiento, ya fuera del cuaderno f, en la plana i vi.

Teniendo en cuenta que no se ahorran a lo largo de las páginas citadas abundantes contracciones que se podrían haber desplegado con todas sus letras, cabe pensar que este modo de escribir el nombre del personaje con todas las letras no se puede considerar sólo una artimaña para alargar el texto (de hecho omite el punto a continuación) sino, muy particularmente, una seña de identidad de aquel

[25] "El ejemplar consta de 80 hojas, sin foliación ni reclamos, pero con signaturas a8-k8, sin cambios. Mide 15 x 21,5 cm. Está encuadernado sencillamente en cartón gris (15,5 x 22,5 cm.) y lomo de cuero. Letra gótica; 32 líneas por plana. Tipografía a dos tamaños. Letras capitales. Dimensiones de la caja: 10,5 x 16,2 cm. Márgenes: superior, 18 mm.; inferior, 35 mm.; derecho 29 mm.; izquierdo, 18 mm. En el papel no se aprecian marcas. Dos grabados. Uno en la portada (11 cm. x 7,2 cm.) con la orla superior mal encajada; el otro como colofón" (Daniel Poyán, "Proscenio", pág. 9). En las "particularidades" que describe a continuación tampoco menciona las planas de 30 líneas.

[26] Cfr. Julián Martín Abad, *op. cit.*, págs. 456 y sigs.

concreto componedor. Su rebeldía con respecto a las normas ortográficas establecidas para la composición del texto denota un lamentable desaliño y/o falta de ilustración.

Este componedor tiene, sin duda, ideas propias, y, si acaso el corrector se dignó entrar en pormenores acerca de la puntuación del texto, el cajista sorteó su influencia, e impuso también su predilección por la vírgula oblicua, que aparece en proporción desusada en todos los textos donde vemos su traza. No se trata en este caso de poner más signos de puntuación para alargar la línea, pues lo mismo se habría conseguido con los dos puntos. Es, más bien, una opción que evidencia aquí y allí la mano de un mismo componedor que se salta las reglas.

La vírgula oblicua [/] es un signo que proviene de usos medievales, con valor de puntuación media; se incorporó con más o menos fortuna a las imprentas del siglo XVI, y tuvo una corta vida, que vino a expirar con la introducción de la vírgula curva, o coma, en las cajas de los impresores. El uso de dicha vírgula oblicua en *C* y *D* es más bien escaso (véase el cuadro general más arriba). En concreto, en *C*, a lo largo de todo el libro, encontramos 201 vírgulas: 71 de ellas preceden a la conjunción *o* disyuntiva). Pues bien, en las ocho páginas que componen las dos caras del pliego de 30 líneas, se encuentran —en los usos más diversos— 21 vírgulas: 3 precediendo a la conjunción *o*, y otras 18 desempeñando funciones que también podrían llevar a cabo los dos puntos (estas 21 unidades suponen en las ocho planas el doble de lo que les correspondería según la proporción que guardan en el conjunto de la obra). También se encuentran acumuladas en los otros pasajes donde hemos detectado la intervención de mismo componedor. Así, en las dos caras del pliego interior del cuaderno c, que incluyen las signaturas consecutivas c iii a c vi^{v}: en estas ocho planas se acumulan nada menos que 91 vírgulas utilizadas con enorme desenvoltura, y 16 excepciones en la obediencia a la norma seguida en la obra para distinguir los nombres de los personajes, cuando se les da entrada, o cuando se les menciona. También en i.vi (5 anomalías en los personajes, y 6 vírgulas) y i.vi^{v} (2 desarrollos de abreviaturas, y 5 vírgulas precediendo a la conjunción *o*)[27].

Si bien la vírgula oblicua es el signo preferido a lo largo del texto para preceder a la conjunción *o*, no se puede inferir una asociación necesaria entre este signo y la disyunción: en 7 ocasiones la conjunción *o* va precedida por los dos puntos, y en 20 por el punto y seguido, como en este pasaje:

> Ca[listo]. o desconsolado de mi la fortuna aduersa me sigue junta: que **contigo. o con el cordon.o con** entramos: quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y escura. (e vi^{v}:17) [161:14].

[27] Por cuadernos, la distribución de las vírgulas a lo largo del libro, es como sigue: a: 3 [/], b: 14 [/], c: 96 [/], d: 1 [/], e: 1 [/], f: 40 [/], g: 13 [/], h: 6 [/], i: [22/], k: 5 [/].

De modo parecido puntúa el pasaje *B*:

> Ca[listo]. o desconsolado de mi la fortuna aduersa me sigue junta: que **contigo o con** el **cordon. o con** entramos quisiera yo estar acompañado e-sta noche luenga & escura.

D, en cambio, en ese lugar coloca por dos veces la vírgula:

> Ca[listo]. o desconsolado de mi: la fortuna aduersa me sigue junta: **que contigo / o conel cordon / o con** entrambos quisiera yo estar acompa-ñado esta noche luenga y escura.

Cuando la *o* no es conjunción, sino interjección, el signo preferentemente usado para precederla es el punto (142 ocasiones) o los dos puntos (13). Sin embargo, la vírgula precede inusualmente a la interjección *o* en 7 ocasiones, que se localizan precisamente entre las "formas fuera de norma", como f vi^{v}:26, perteneciente al pliego de 30 líneas:

> Parmeno a dios te quedes O plazer **singular / o singular** alegria [188:8].

o i vi^{v}, y siguiente, entre las cuales acumulan 5 excepciones de este tipo:

> So[sia]. o mal auenturado **yo / o que** perdida tan **grande / o deshonrra** dela casa de mi **amo / o que** mal dia amanescio **este / o desdichados** mancebos (i vi^{v}:7) [265:7].

Finalmente, en g iii:32, un ejemplo similar aislado.

2. El papel de cada signo

El recurso a los dos únicos signos que preceptúa Nebrija frente a los tres tradicionales de la escritura clásica y medieval (la presencia alternativa de la vírgula la podemos obviar a partir de ahora), fuerza a que no puedan ser bien delimitadas las funciones de cada uno de ellos: en principio, el punto es puntuación de más entidad, y por ello se usa en el punto final[28], y, como norma general, al acabar las frases.

Pero es totalmente usual el empleo del punto con valor de puntuación menor: viene a ser el empleo a modo de *articulum* que propone Nebrija para trabar enumeraciones[29]. Lo podemos apreciar en muchos ejemplos como el que sigue:

[28] Tan sólo el final del auto tercero (c vii^{v}) termina en dos puntos (lo tomamos por errata).

[29] "Colum quoque ponimus inter singulas partes orationis: quae per articulum aut dissolutum sine coniunctione annectuntur: ut Grammaticus . rethor . geometres . pictor . aliptes". "De punctis clausularum, V", *Introductiones in latinam grammaticen,* apud Fidel Sebastián, *op. cit.,* pág. 45.

> Conviene a saber: **fermosura. gra[n]deza de miembros. fuerça. lijereza** (a vii^{v}:25) [42:19].

De mismo modo se comporta *B* en este pasaje:

> Conuiene asaber. **fer-mosura. gr[aci]a. grandeza de miembros. fuerça. ligere-za.**

Y *D* también:

> Conuiene a saber: **hermosura. gra[n]. gra[n]deza de miembros. fuerça. ligereza.**

(La contracción lleva a *D* a confundir 'gracia' con 'gran').

No se observa regularidad en la aplicación de uno u otro signo: en lugares similares, unas veces se acude al punto, y otras a los dos puntos. Esta versatilidad la podemos apreciar en el siguiente pasaje:

> Uisto el granpoder de tu padre temia: mirando la gentileza de Calisto osaua: vista tu discrecion me recelaua: mirando tu virtud y humanidad esforçaua: enlo vno hallaua el miedo, y enlo otro la seguridad. Y pues asi señora has quesido descobrir la gran merced que nos has hecho: declara tu voluntad. echa tus secretos en mi regaço. Pon en mis manos el concierto deste concierto. yo dare forma como tu deseo: y el de calisto sean en breue complidos. (h iii) [228:27].

La aplicación de la mayúscula tampoco sigue al punto según unos criterios bien delimitados, como se puede comprobar en el texto que acabamos de citar. En principio, señala el comienzo de una frase nueva, pero la práctica que se sigue en el texto —como sucede con los impresos de su época— no nos permite presentarlo como norma efectiva. Un dato objetivo, que quizá pone de relieve una mayor disciplina en la edición de Toledo sobre las otras dos, es que, contadas todas las veces que se escribe un nombre propio de personaje (abreviado o no), Toledo lo encabeza con mayúscula en el 94,72% de los casos, frente al 20,23% de Burgos, y al 15,94% de Sevilla, 1501 (las *tragicomedias* analizadas se mueven todas ellas en torno al 75% de uso de la mayúscula).

La utilización de unos u otros signos se lleva a cabo según criterios eminentemente prosódicos, pues el corrector —como dice la octava de Proaza citada más arriba— está pensando en un lector que ha de poder transmitir los más diversos matices y los cambios de escena o de personaje, las alteraciones en los ánimos, y las demás mutaciones de la acción. En este sentido, aparte de la oportuna colocación de uno o dos puntos, o, excepcionalmente, una vírgula, el auxilio más eficaz quizás le venga al lector de parte de la inteligente utilización de los signos de interrogación.

Los signos de interrogación están empleados en función de la entonación de la frase. Por ello, no encontramos prácticamente ningún caso de interrogativa indi-

recta acompañada de este signo[30]. Además se señalar las frases interrogativas directas, el interrogante se emplea también para concluir oraciones exclamativas, pero de un modo muy selectivo: mientras carecen de interrogante las muchas oraciones que comienzan con interjección y la mayoría de las que podemos considerar propiamente admirativas, lo llevan, en cambio, aquellas frases en las que predomina el matiz imperativo. Por ejemplo:

> jesu: jesu: quitamela Lucrecia de delante que me fino? (d iiii:2) [126:22],
> Respondeme traydora? como ossaste tanto hazer? (d iiii:17) [127:15],
> di no temas? (h ii:28) [227:11],

o en voces de llamada del señor a sus criados.

> Ca. Moços? moços? Par. señor.. (e vi^{v}:21) [161:17],
> Ca. Sempronio? Sem.señor. (a. v^{v}:13, a vi:29) [32:6, 36:5],
> Ca. Parmeno? Par. señor. (b ii:16) [52:1].

Encontramos otras frases no interrogativas, marcadas con este signo, en v^{v}:13, a v^{v}:16, a vi:6, a vi:21, a vi^{v}:9, a vii^{v}:31, a viii:22, b:12, b ii:15, c vi:22, d iiii:8, d vi:29, d vi^{v}:14, e vi^{v}:21, g iii:28, h ii:28, h ii^{v}:7, h viii:12, i iii^{v}:7, k^{v}:10, k ii:19, k ii:27, k iv:2, k iv^{v}:10, en todos los casos señalando una entonación diferenciada, sea admirativa o volitiva. Burgos, como ya sabemos, nunca usa el interrogante: en los pasajes que acabamos de mencionar, el texto correspondiente a *C* d iiii:2 lo termina con dos puntos, al igual que hace *D*. El resto de frases citadas las termina tanto *B* como *D* con punto, excepto un interrogante que *D* observa en la parte interrogativa de d iiii:17 [127:15] de este modo:

> Responde me traydora: como osaste tanto hazer?

[30] Encontramos estas excepciones de sendas proposiciones introducidas por *si* completivo: "Pero para yo dar mediante dios congrua y saludable melezina: es necessario saber de ti tres cosas. La primera a que parte de tu cuerpo mas declina y aquexa el sentimiento. Otra **si es nueuamente por ti sentido?** porque mas presto se curan las tiernas enfermedades de sus principios: que quando han hecho curso en la perseueracion de su officio. Mejor se doman los animales en su primera edad: que quando ya es su cuero endurecido: para venir mansos ala melezina. Mejor crecen las plantas que tiernas y nueuas se trasponen: que las que frutificando ya se mudan. Muy mejor se despide el nueuo pecado: que aquel que por costumbre antigua cometemos cada dia. La tercera **si procedio de algun cruel pensamiento: que assento en aquel lugar?**" (g viii^{v}:12 [22:4]. Y también algunas frases cortas en que se impera una respuesta, como "Y dimelo o pide lo que querrás? (e iiii:6) [153:11] y similares en h iii:24: "di a que hora?" [229:17], h v:30: "Cata señora que me dizes?" [235:15] y k ii^{v}:4: "y dime que sientes?" [328:15].

IV. LAS PRIMERAS *TRAGICOMEDIAS*

Del mismo modo que la *comedia* de Burgos [*c* 1500] se separa llamativamente de las otras dos por el sistema de puntuación que sigue, podemos ver entre las primeras *tragicomedias* —en concreto, las que analizamos en este estudio—, una cierta agrupación bimembre: Zaragoza y Valencia, por una parte, y las que ostentan en su colofón el lugar y fecha de Sevilla 1502, por otro.

Nos ha llevado a esta distinción, en primer lugar, la presencia activa de la vírgula oblicua entre las primeras, y la ausencia de ella en las otras. En segundo lugar, el uso tan diferente que en unas u otras se hace del paréntesis. Todas las ediciones de 21 actos que abarcamos en nuestro análisis utilizan el paréntesis para indicar que el nombre del personaje se utiliza *more dramatico* y así diferenciarlo del texto: dentro del paréntesis, el nombre va abreviado, y la abreviatura terminada en punto, punto que omite curiosamente la por otra parte escrupulosa transcripción de Wisconsin.

En efecto —aparte de este uso con mera función tipográfica—, los paréntesis tan sólo son utilizados tres veces en *Z* y *P*, mientras que las ediciones "sevillanas" los usan hasta cuarenta y cuatro veces, según la distribución y coincidencias que a continuación vamos a especificar, y que pueden ser reveladoras de dependencias. Los únicos tres casos en que coinciden todas las ediciones que tenemos en consideración[31], son verdaderos signos de pausa: en ellos particpan *Z* y *P*. Sin embargo, el resto de usos que hacen las ediciones sevillanas tienen la misión de advertir al lector que aquello se dice en voz baja —para sí, o para ser oído tan sólo por alguno de los circunstantes—. A continuación del cuadro de localizaciones y coincidencias, daremos cuenta de los textos:

Localización de paréntesis según *Z*	Zaragoza 1507 *Z*	Valencia 1514 *P*	Sevilla [1502] *I*	Sevilla [1502] *K*	Sevilla [1502] *J*	Sevilla [1502] *L*
a v^{v}:28	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
a v^{v}:29			SÍ		SÍ	SÍ
a vi:27			SÍ	SÍ	SÍ	
a vi^{v}:1			SÍ		SÍ	
a vi^{v}:23			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
a viii:2			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii:4			SÍ			SÍ

[31] Nótese, sin embargo, que *K* omite el paréntesis en el lugar correspondiente a *Z* c iii^{v}:29 [111:15].

Localización de paréntesis según *Z*	Zaragoza 1507 *Z*	Valencia 1514 *P*	Sevilla [1502] *I*	Sevilla [1502] *K*	Sevilla [1502] *J*	Sevilla [1502] *L*
a viii:7			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii:13			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii:15			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii:21			SÍ	SÍ	SÍ	
a viii^{v}:5			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
b^{v}:17	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
b viii:30			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
c iii^{v}:29	SÍ	SÍ	SÍ		SÍ	SÍ
c v:16			SÍ			SÍ
c vii:34			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
c viii^{v}:31			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
d:16			SÍ	SÍ	SÍ	
d:19			SÍ	SÍ	SÍ	
d:27			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
d:30			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
d ii^{v}:9			SÍ	SÍ	SÍ	
d ii^{v}:28			SÍ		SÍ	
d iii:38			SÍ	SÍ	SÍ	
d iii^{v}:29			SÍ	SÍ		
d iv:28			SÍ	SÍ	SÍ	
d v^{v}:8			SÍ			
e:28			SÍ	SÍ	SÍ	
e^{v}:17			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
e ii:36			SÍ	SÍ	SÍ	
e iii:17			SÍ	SÍ	SÍ	
a vii:16						SÍ
e vii^{v}:29			SÍ	SÍ	SÍ	
f iv:15			SÍ		SÍ	
f iv^{v}:18			SÍ	SÍ	SÍ	
f v^{v}:19			SÍ		SÍ	
f v^{v}:31			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
f vii:38			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
g iv^{v}:25			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
g vii:32			SÍ	SÍ	SÍ	
h vi^{v}:4			SÍ	SÍ	SÍ	
h viii:27			SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
i:15			SÍ		SÍ	
i iv:32			SÍ	SÍ	SÍ	
TOTAL	3	3	44	34	40	19

1. Paréntesis de pausa

Los textos donde los paréntesis realizan función de pausa, y que se repiten en todas las ediciones, excepto en *K*, que omite uno de ellos, son los siguientes (citamos por *Z*):

> a v^{v}:28 [30:4]: (Ca[listo]) ve te de ay no me hables: sino quiça (ante del tiempo de rauiosa muerte) mis manos causaran tu arrebatado fin.

El texto queda confuso por ausencia del posesivo 'mi' ('mi rabiosa muerte[32]'), que sí traen las tres *comedias*. Se puede hablar, en este caso, de un error común que comparten las seis *tragicomedias* estudiadas por nosotros. Las variantes no faltan, entre éstas. Y son las siguientes:

> *Z*: (ante del tiempo de rauiosa muerte)
> *P*: (ante del tiempo de rauiosa muerte)
> *I*: (ante del tiempo de rauiosa muerte)
> *k*: (ante de tiempo de rauiosa muerte)
> *J*: (asi del tiempo de rauiosa muerte)
> *L*: (ante de tiempo de rauiosa muerte)

> b^{v}:17 [52:22]: Por encubrir yo este hecho de parmeno: (a quien amor/ o fidelidad/ o temor pusieran freno[)]/ cay en indignacion desta/ que no tiene menor poderio en mi vida/ que dios.

> c iii^{v}:29 [111:15]: porque aquellas cosas que bien no son pensadas (aun que algunas vezes hayanbuen fin) comunmente crian desuariados effectos:

La apenas perceptible aparición del paréntesis en su uso más propio quizás denota obediencia a Nebrija, quien expresamente lo desaconseja en sus *Introductiones*[33]. La función que desempeña en estos pasajes, y que podría hacer en tantos otros, la define Venegas en 1531 con las siguientes palabras:

> Otra señal ay: que se dize parenthesis: que quiere dezir entreposicion: porque entrerompe la sentencia empeçada: y ponese en medio. la señal deste punto es vna .0. grande partida de arriba abaxo por medio: y entre aquellos dos cornezuelos metemos la sentencia: con que entrerompemos la clausula empeçada: como. Qui

[32] *B* y *C* escriben *rabiosa*, mientras *D* prefiere la ortografía que usarán los demás textos.

[33] "Nam qui quas appelant periodos virgulas et parentheses addiderunt: nullos habent auctores: cum e contrario Sacrae Scripturae libri colo et commate contenti sint". "De punctis clausularum", II, en las ya citadas *Introductiones*.

sine dei gratia dicesserit (stipendia enim peccati mors ut inquit apostolus) perenni vita mulctabit. y en castellano Caminos / libros / y dias (que no se compra la sciencia a dinero) hazen al hombre sabio[34].

2. Paréntesis indicativos de "apartes"

Las ediciones que llevan en el colofón la localización y fecha de Sevilla 1502, utilizan como un instrumento más al servicio de la ardua tarea de leer en voz alta y en público este texto dramático, un artificio que consiste en poner entre paréntesis aquellas partes del discurso que deben ser leídas en voz más baja o con afectación de pretender hacerlo, a fin de que no se enteren todos los circunstantes, bien porque se dice para sí, bien porque se dice para uno y no para el resto de los presentes. No se encuentra ninguno de estos paréntesis en las ediciones de Zaragoza y de Valencia.

Veamos los pasajes (citaremos el lugar por la edición de Biblioteca Clásica, con el texto de *I*, salvo cuando se indica otra cosa):

30:7 (Ca[listo]) ve con el diablo. (Se[mpronio]) (no creo segun pienso yr comigo el que contigo queda.) O desuentura.

33:3 (Se[mpronio]) Mira nero de tarpeya a roma como se ardia: gritos dan niños & viejos y el de nada se dolia. (Ca[listo]) mayor es mi fuego: y menor la piedad de quien agora digo. (Se[mpronio]) (no me engaño yo que loco esta este mi amo.)

34:1 Por cierto si el de purgatorio es tal: mas querria que mi spiritu fuesse con los delos brutos animales: que por medio de aquel yr ala gloria delos santos. (Se[mpronio]) (algo es lo que digo: a mas ha de yr este hecho: no basta loco: sino hereje?)

36:6 (Sem[pronio]) señor. (Ca[listo]) no me dexes. (Sem[pronio]) (de otro temple esta esta gayta.)

43:12 (Se[mpronio]) (que mentiras & que locuras dira agora este catiuo de mi amo) (Ca[listo]) como es esso?

43:15 (Se[mpronio]) dixe que digas: que muy gran plazer aure delo oyr. (Assi te medre dios: como me sera agradable esse sermon.)

44:1 (Ca[listo]) pues porque a-yas plazer: yo lo figurare por partes mucho por estenso. (Sem[pronio]) (due-los tenemos: esto es tras lo que yo andaua. De passar se aura ya esta im-portunidad.)

[34] Venegas, Alejo, *Tractado de ortographia y accentos en las tres lenguas principales,* ed. *facsímil,* con introducción y estudio de Lidio Nieto, Arco, Madrid, 1986.

44:9 no ha mas menester para couertir los hombres en piedras. (Se[mpronio]) (mas en asnos) (Ca[listo]) que di-zes? (Se[mpronio]) dixe: que essos tales no serian cerdas de asno.

44:14 (Ca[listo]) ved que tor-pe: & que comparacion? (Se[mpronio]) (tu cuerdo.)

45:6 (Se[mpronio]) (en sus treze esta este necio.)

47:1 (Sem[pronio]) prospere te dios por este & por muchos mas que me daras. (Dela burla yo me lleuo lo mejor: con todo si destos aguijones me da: traer gela he fasta la cama: bueno ando: haze lo esto que me dio mi amo: que sin merced impossible es obrar se bien ninguna cosa.)

89:4 (Par[meno]) (a prueue lo el diablo) (Ca[listo]) que dizes?

117:13 (Ce[lestina]) (por aqui anda el diablo aparejando oportunidad: arreziando el mal ala otra. Ea buen amigo tener rezio agora es mi tiempo: o nunca: no la dexes: lleua me la de aqui: a quien digo.)

127:4 (Ce[lestina]) (en hora mala vine aca si me falta mi conjuro. ea pues bien se aquien digo? ce hermano que se va todo a perder.)

128:15 (C3[lestina]) (mas fuerte estaua troya: & avn otras mas brauas he yo amansado: ninguna tempestad mucho dura.)

134:14 (Lu[crecia]) (ya: ya: perdida es mi ama secretamente quiere que venga celestina: fraude ay: mas le querra dar que lo dicho.)

135:3 (Lu[crecia]) (no miento yo: que mal va este he-cho.)

135:2 (Ce[lestina]) (mas sera menester: & mas haras: & avn que no se te agradezca.)

135:18 (Lu[crecia]) (trastocame esas palabras).

140:7 (Se[mpronio]) (o lisonjera vieja. o vieja llena de mal. o cobdiciosa & auarienta garganta: tambien quiere ami en-gañar como ami amo: por ser rica: pues mala medra tiene: nno le arrien-do la ganancia: que quien con modo torpe sube en alto: mas presto cae que su-be. o que mala cosa es de conocer elhombre: bien dizen que ninguna mercadu-ria: ni animal es tan difficil: mala vieja falsa es esta: el diablo me metio con ella: mas seguro me fuera huyr desta venenosa biuora: que tomalla: mia fue la culpa: pero gane harto: que por bien o mal no negara la promesa.)

141:7 (Ce[lestina]) el proposito muda el sabio: el ne-cio perseuera: a nueuo negocio nueuo consejo se requiere no pense yo fijo sempro-nio que assi me respondiera mi buena fortuna: delos discretos mensajeros: es hazer lo que el tiempo quiere: assi que la qualidad delo hecho no puede encubrir tiempo dissimulado: & mas que yo (se que tu amo segun) lo que senti es liberal: & algo antojadizo:

Este paréntesis aparece, como una excepción en dos ediciones sevillanas (*I* y *J*), con carácter de inciso dentro de la frase, y sin intención de marcar ningún "aparte". Es curioso, sin embargo, que está erróneamente acotado, pues debería encerrar el fragmento '*según lo que senti*'. *J* sigue al pie de la letra a *I* en esta excepción y en el modo errado de hacerlo:

> (Ce[lestina]) el proposito muda el sa-bio: el necio perseuera: a nueuo negocio nueuo consejo se requiere no pense yo fijo sempronio que assi me respondiera mi buena fortuna: de los discretos mensajeros: es hazer lo que el tiempo quiere: assi que la quali-dad delo hecho no puede encubrir tiempo dissimulado: & mas que yo (se que tu amo segun) lo que yo senti es liberal: & algo antojadizo:

La edición de Biblioteca Clásica acota el inciso mediante comas, corrigiendo: *Y más, que yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal y algo antojadizo*[35]. También Russell leía del mismo modo, con una ligera variante: *Y más que yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal y algo antojadizo*[36].

> 144:7 (Par[meno]) (temblando esta el diablo co-mo azogado: no se puede tener en sus pies: su lengua le querria prestar para que fablasse presto: no es mucha su vida: luto auremos de medrar destos amo-res)
>
> 146:5 (Se[mpronio]) (o mal hue-go te abrase: que tu hablas en daño de todos: & yo a ninguno offendo: o intolle-rable pestilentia & mortal te conssuma rixoso: embidioso: maldicto: toda esta es la amistad que con celestina & comigo auias concertado? ve te de aqui a mala ventura.
>
> 147:23 (Par[meno]) (o sancta maria y que rodeos busca este loco: por huyr de nosotros: para poder llorar a su plazer con celestina de gozo: y por descobrir le mill secretos de su liuiano & desuariado apetito: por preguntar y responder seys vezes cada cosa sin que este presente quien le pueda dezir que es prolixo: pues mando te yo desatinado que trasti vamos).
>
> 152:13 (Par[meno]) (si: si: porque no fuercen ala niña tu yras conella sem-pronio: que ha temor delos grillos que cantan con lo escuro:)
>
> 169:8 (Par[meno]) (no la medre dios mas a esta vieja: que ella me da plazer con estos loores de sus palabras.)
>
> 170:16 (Ce[lestina]) (lastimaste me don loquillo: alas verdades nos andamos: pues espera: que yo te tocare donde te duela.)

[35] 141:11.

[36] *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Clásicos Castalia, Madrid, 1993, pág. 332.

173:20 (Are[usa]) (vala la el diablo a esta vieja: con que vie-ne como estantigua a tal hora.)

181:8 (Par[meno]) (madre mia por a-mor de dios que no salga yo de aqui sin buen concierto. que me ha muerto de amo-res su vista. offrece le quanto mi padre te dexo para mi. dile que le daras quan-to tengo. Ea di se lo: que me parece que no me quiere mirar.)

195:16 (Par[meno]) (escucha: escucha sempronio: trobando esta nuestro amo."

Este "aparte", que deja sin cerrar el paréntesis que ha abierto, sólo se encuentra en el impreso *L*.

198:17 (Se[mpronio]) (creeslo tu parmeno? bien se que no lo jura-rias: acuerda te si fueres por conserua: apañes vn bote para aquella gentezilla quenos va mas: & a buen entendedor: en la bragueta cabra.) (Ca[listo]) que dizes sen-pronio?

218:20 (Lu[crecia]) (assi te arrastren traydora: como tu no sabes que es: haze la vieja falsa sus hechizos: & va se: despues haze se de nueuas)

221:3 (Ce[lestina]) (bien esta assi lo queria yo. tu me pagaras doña loca la sobra de tu yra.)

224:20 (Ce[lestina]) (nunca me ha de faltar vn diablo aca & alla: escapo me dios de parmeno: topo me con lucrecia)

225:13 (Lu[crecia]) (ya ya: todo es perdido:) ya me salgo seño-ra.

230:24 (Lu[crecia]) (tarde acu-erda nuestra ama.)

252:25 (Par[meno]) tan-to que si no lo ouiesse visto no lo creeria. (mas asi biuas tu como es verdad)

264:7 (Ca[listo]) (duerme y de-scansa penado: desde agora: pues te ama tu señora: de su grado: vença plazer al cuydado: & no levea: pues te ha fecho su priuado: melibea.)

295:13 (Lu[crecia]) (avn si bien lo supiesses rebenta-rias: ya ya: perdido es lo mejor: mal año se os apareja ala vejez. Lo me-jor calisto se lo lleua: no ay quien ponga virgos: que ya es muerta celestina: tar-de acordays: mas auiades de madrugar.)

302:10 (Eli[cia]) (o hide puta el pelon & como se desasna: quien le ve yr al agua con sus cauallos encerro: & sus piernas de fuera en sayo: & agora en ver se medrado con calças & capa: salen le alas y lengua.)

305:10 (Eli[cia]) (tienen te don handrajoso: no es mas menester. Maldito sea el que en manos de tal azemilero se donfia: que desgoznar se haze el badajo.)

321:25 (Lu[crecia]) (mala landre me mate si mas los escucho: vida es esta? que me este yo desfaziendo de dentera: y ella esquiuando se: porque la rueguen? ya. ya apa-

> ziguado es el ruydo: no ouieron menester despartidores: pero tan bien me lo fa-ria yo si estos necios de sus criados me fablasen entre dia: pero esperan que los tengo de yr a buscar.

Hoy, para el menester que desempeñan estos paréntesis, se usarían, cuando fuera preciso, acotaciones propias de la literatura de escena: ("Adentro"), ("Aparte"). En la descripción del paréntesis que hacen tanto los autores del Siglo de Oro, como los contemporáneos, incluida la reciente edición de la *Ortografía* de la Academia (1999), no se recoge esta utilidad. El uso del paréntesis para indicar cambio de voz y de destinatarios del discurso no deja de constituir, en su momento, un inteligente progreso en el arte de puntuar, el cual consiste, precisamente, en facilitar el entendimiento y la dicción. Para la recitación en voz alta que un solo lector había de efectuar de la obra, estos paréntesis, suponen, sin duda, una ayuda considerable.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras el análisis de los sistemas de puntuación utilizados por las primeras ediciones de *La Celestina,* anteriores a 1520, podemos concluir que son una muestra de la lenta evolución de los hábitos del puntuar. No están bien definidos los criterios generales para separar unidades —de sentido, sintácticas o prosódicas—, ni se sigue una conducta coherente dentro del mismo texto. Tampoco la opción por el punto, los dos puntos o la vírgula está suficientemente diferenciada.

Quizás lo más interesante que nos ha proporcionado el estudio comparado de las primeras ediciones mencionadas, es poder establecer unas diferencias sobradamente acusadas entre unas y otras ediciones, que, sin duda, ayudarán a la definición de su *stemma.*

Cuando menos, podemos decir —desde el punto de vista de la puntuación, naturalmente— que la edición de Burgos [*c* 1500] se aparta de las demás: le caracteriza el usar tan sólo el punto y los dos puntos. Las otras dos *comedias,* por su parte, vienen asociadas por hábitos comunes a ambas, como se describe más arriba.

En cuanto a las *tragicomedias, Z* y *P* se agrupan en comportamientos similares, por lo que hace al escaso uso del paréntesis en tres ocasiones idénticas —que se repiten en las ediciones siguientes—, y por el uso abundante de la vírgula, frente a las ediciones que exhiben el colofón de Sevilla [1502], las cuales no usan la vírgula oblicua, y, por otra parte, aplican al paréntesis una finalidad peculiar: marcar los "apartes" de los personajes que pretenden hablar en voz baja, para sí o para ser oídos de unos, y no de otros.

Por tanto, este examen —y estas conclusiones de los sistemas y comportamientos ortográficos de las ediciones primeras de *La Celestina* en cuanto a su puntuación— está en condiciones de avalar un *stemma* que considere a *B* como separada del resto de ediciones conocidas; que asocie a *Z* y *P* en un parentesco próximo, y que agrupe en otra rama familiar a todas las producciones "sevillanas".

FIDEL SEBASTIÁN MEDIAVILLA