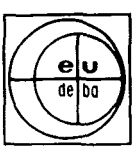
DOS OBRAS MAESTRAS ESPAÑOLAS: EL *LIBRO DE BUEN AMOR* Y *LA CELESTINA*

ENSAYOS

María Rosa Lida de Malkiel

Dos obras maestras españolas:

El Libro de buen amor y La Celestina



EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

Primera edición: diciembre de 1966
Segunda edición: octubre de 1968
Tercera edición: junio de 1971

Cuarta edición: Mayo de 1977

EUDEBA S.E.M.
Fundada por la Universidad de Buenos Aires

© 1966
EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES
Sociedad de Economía Mixta
Rivadavia 1571/73
Hecho el depósito de ley
IMPRESO EN LA ARGENTINA — PRINTED IN ARGENTINA

ÍNDICE

ADVERTENCIA A LA PRESENTE EDICIÓN 7
AGRADECIMIENTO 9
I. LOS AUTORES Y LOS TIEMPOS 11
II. EL "LIBRO DE BUEN AMOR": CONTENIDO, GÉNERO, INTENCIÓN 28
III. "AGORA COMENCEMOS DEL 'LIBRO' DEL ARCIPRESTE".. 44
IV. "LA CELESTINA": EL ARGUMENTO Y SU REALIZACIÓN 63
V. "LA CELESTINA": ALGUNOS ASPECTOS DE SU TÉCNICA DRAMÁTICA 80
VI. "LA CELESTINA": LOS CARACTERES 97
ÍNDICE ALFABÉTICO 113

A

Y. M.

Accipe cui faueras paruum, Iacobe, libellum
"in quo censendum nil nisi dantis amor"

ADVERTENCIA A LA PRESENTE EDICIÓN

La presente edición está basada, en general, en el texto original que María Rosa Lida de Malkiel dejó escrito en español —cotejado con la versión inglesa— y las notas que redactó para dicha versión. Las ha traducido Raimundo Lida con un cuidado extremo por ser fiel al estilo de la autora y conservar la unidad de la obra. En texto y notas se observarán algunas breves discrepancias con la edición inglesa, explicables porque Raimundo Lida ha querido guardar un difícil equilibrio, con el objeto de no retraducir del inglés (salvo en los casos indispensables) y al mismo tiempo respetar el pensamiento último de la autora que esa edición refleja. No ha incorporado aclaraciones necesarias para un auditorio norteamericano, pero superfluas para el lector hispánico; cuando lo consideraba oportuno ha conservado frases del original español eliminadas de la versión inglesa de la conferencia de Illinois, quizás por ahorrar tiempo; ha suprimido en la traducción de las notas inglesas, para evitar repeticiones, algunos datos que ya figuraban en el texto principal de la versión española. Así se ofrece la edición española de esta obra, que en cierto modo mejora o completa la inglesa.

Ha cuidado de ella Ana María Barrenechea, que agradece a Sonia Lida, Susana Thénon y María Kobrak la colaboración en la tarea de preparar el manuscrito y corregir las pruebas.

AGRADECIMIENTO

Se reúnen en este libro las seis conferencias que leí en la Universidad de Illinois durante el año en que estuve a cargo de su "Miller Visiting Professorship" (1959-1960). He tratado de conservar tan fielmente como he podido el texto original. Me he limitado a reponer los pasajes entonces suprimidos por limitaciones de tiempo, y he agregado un mínimo de notas al pie.

Me complace profundamente reiterar aquí mi gratitud a cuantos han favorecido mi tarea: en primer lugar, al Departamento de Español e Italiano en que tuve el honor de enseñar durante ese año, y en especial al jefe del Departamento, profesor William H. Shoemaker, y a los profesores Henry R. Kahane y su esposa y Angelina R. Pietrangeli, cuyas generosas atenciones me ayudaron inestimablemente a hacer de los meses en que estuve *urbanissimae Urbanae* una inolvidable experiencia de amistad.

Quedo además reconocidísima a los profesores Harris F. Fletcher y John R. Frey y en particular al profesor Philip Kolb, miembros de la Comisión Editorial de los *University of Illinois Studies in Language and Literature*, por su amable ofrecimiento de recomendar la publicación de mis conferencias como libro aparte. Gracias, también, a los señores Frederick T. Wall y J. Austin Ranney, de la Comisión de Estudios, que acordaron los fondos necesarios para pasar a máquina el texto, y a la señora María Elena D. de Valdés, que llevó a cabo la tarea con la mayor escrupulosidad.

Quisiera, por último, manifestar mi gratitud a mis estudiantes de Illinois, así como a los de Ohio State University, Universidad de Wisconsin y Universidad de California en Los Ángeles, a quienes antes presenté algunas de las ideas que se exponen en este libro, y que así me ayudaron, a su vez, a revisarlas críticamente y a reelaborarlas con todo el cuidado y claridad que me han sido posibles.

I

LOS AUTORES Y LOS TIEMPOS

Todos los estudiosos del *Libro de buen amor* y de *La Celestina* estamos de acuerdo en que son éstas dos obras maestras, y estamos en desacuerdo prácticamente en todo lo demás. Por eso urge tener presente algo que de puro obvio suele olvidarse: a saber, que la crítica literaria —como todas las disciplinas humanísticas— no puede aspirar a la certeza absoluta sino a la relativa y provisoria dentro del estado actual de los conocimientos. Lo que les voy a exponer no es *la* Verdad, con mayúscula; es *mi* verdad o, para decirlo sin retórica, es la opinión a que he llegado después de meditar sobre estos dos libros y de examinar cuanto he podido leer sobre ellos, durante muchos años.

El *Libro de buen amor* y *La Celestina* son dos obras maestras españolas relacionadas entre sí: el punto de partida del argumento de *La Celestina*, drama en prosa, es cierta comedia latina del siglo XII, titulada *Pamphilus*, cuya traducción libre constituye el episodio más largo y mejor conocido del poema titulado *Libro de buen amor*. Al reelaborar dramáticamente ese asunto, *La Celestina* muchas veces no continúa el *Pamphilus* original latino, sino los intencionados desvíos que caracterizan la versión libre del *Libro de buen amor*. Las dos obras maestras son muestras típicas de la literatura española no sólo por su modo peculiar de representar artísticamente la realidad, sino también porque ambas están en íntimo enlace con la literatura europea y, a la vez, en no menos íntimo contraste.

El *Libro de buen amor* pertenece a la primera mitad del siglo XIV; *La Celestina*, a los últimos años del XV y primeros del XVI; cada una de estas obras es muy representativa de su momento, y cada uno de estos momentos es decisivo en la historia cultural de España. Porque en el mundo hispánico, el pensamiento, el arte y las formas de vida medievales han tenido arraigo duradero, persistiendo básica-

mente bajo los aportes de más recientes modos de pensamiento, de arte y de vida. En el mundo hispánico, la Edad Media no es inactual, y su inmediatez se refleja materialmente, por así decirlo, en que la diferencia entre el lenguaje español medieval y el lenguaje español de hoy es mucho más leve que entre el francés medieval y el francés de hoy, y muchísimo más leve que entre el inglés medieval y el de hoy. Modernizando no muy adrede la pronunciación, pero sin modernizar en absoluto morfología, léxico y sintaxis, trozos del *Libro de buen amor* y escenas de *La Celestina* se recitan y representan hoy ante el público general, no universitario, de España y de la América española. El *Libro de buen amor* y *La Celestina* no son dos reliquias históricas, dos antiguallas cuya fecha y contenido hay que memorizar para aprobar exámenes de colegio: son dos libros vivos.

Muy poco se sabe de los autores de estas obras maestras. Todo cuanto se conoce acerca del autor del *Libro de buen amor* es lo que él declaró en su poema, esto es, su nombre y posición: "yo, Juan Rruyz, / arçipreste de Fita" (coplas 19bc = 575a),[1] y la fecha de las dos ediciones de su obra: 1330 en un manuscrito y 1343 en otro, más reciente y más extenso (copla 1634ab). Ante tan magra información, copistas primero y críticos después han achacado al poeta las varias y regocijadas andanzas que cuenta en primera persona, de la misma manera que los lectores medievales convirtieron a *Pamphilus* en autor de la comedia de que es protagonista y, para dar un caso más célebre, de la misma manera que las gentecillas de Ravenna veían en Dante el extraño viajero que había recorrido en vida Infierno, Purgatorio y Paraíso. La novela biográfica así compilada es bastante entretenida y melodramática: naturalmente, no es razonable exigirle coincidencia alguna con la realidad.[2]

[1] Utilizo la edición de J. Ducamin, Toulouse, 1901; para *La Celestina*, la de J. Cejador, 2 vols., Madrid, 1913. En las citas del *Libro de buen amor*, indico estrofa y verso; en las de *La Celestina*, acto y página.

[2] Ha habido quienes, a base de versos como "Yo vy allá en Roma, do es la santidat, / Que todos al djnero fazíanle homjldat" (493ab), infirieron que Juan Ruiz había visitado la corte papal. Pues bien, en vida de Juan Ruiz la corte papal residía en Aviñón. Por otra parte, F. Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor"*, Paris, 1938, p. 237 ss., ha demostrado que todo ese pasaje se apoya en la sátira latina de los siglos XII y XIII contra la simonía romana. Lo que los versos citados significan no es que Juan Ruiz hubiera estado personalmente en Roma, sino que se mantenía en estrecho contacto con las ideas y la literatura goliárdicas. Sobre el supuesto autorretrato en las coplas 1485 ss., véase Elisha K. Kane, "The Personal Appearance of Juan Ruiz", *Modern Language Notes*, XLV (1930), 103-108. Por lo que toca a la indicación (al final del manuscrito de Salamanca) de que Juan Ruiz compuso el poema estando encarcelado por orden de su Arzobispo, véanse mis "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI (1959), 69 ss. Sobre los peligros de

La situación de *La Celestina* es infinitamente más enigmática. La obra llamada comúnmente *La Celestina*, por el nombre de su personaje más popular, apareció primero con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, constando de dieciséis actos, el primero considerablemente más largo que los restantes. Apareció ¿cuándo y dónde? Eso es lo que nadie sabe con seguridad, pero, a base de una compleja asociación de conjeturas, se cree que el ejemplar existente en la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York, falto de las primeras y últimas hojas, representa la edición príncipe, que habría sido impresa en Burgos, 1499. La primera edición de fecha y lugar de veras conocidos es la de Toledo, 1500, a la que sigue la de Sevilla, 1501, ambas sin nombre de autor pero, al final, con unas coplas del corrector de imprenta donde se advierte que el nombre y tierra del autor se encuentran en acróstico en unas coplas que preceden al texto. El acróstico dice: "El Bachjler Fernando de Roias acabó la Comedia de Calysto y Melybea e fve nascjdo en la Puebla de Montalván". En la séptima y ss. de estas medianas coplas y en una carta de "El auctor a vn su amigo", en excelente prosa, Rojas declara haber hallado en Salamanca el acto I sin nombre de autor y que, como pasatiempo a su profesión de jurista, ha concluido la obra en quince días de vacaciones. En 1502 aparece en Sevilla y en Toledo una nueva forma, con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y un prólogo, donde el autor justifica la adopción de *Tragicomedia* en lugar de *Comedia* y menciona la reacción de los lectores, la mayoría de los cuales deseaba "que se alargasse en el processo de su deleyte destos amantes".[3] Y, en efecto, las ediciones de 1502 intercalan en medio del acto XIV cinco actos más, y entre ellos, la más hermosa escena de amor del drama y de la literatura española. Además, estas ediciones de 1502 retocan el texto anterior, sobre todo a partir del acto II, con alteraciones, supresiones y en particular, con agregados, algunos bastante largos. También están retocadas la carta de "El auctor a vn su amigo" y las coplas en elogio del acto I, que ahora proponen como autores a "Cota o Mena", dos poetas famosos de la generación anterior. Así, pues, el largo primer acto es de un "antiguo auctor", quizá Rodrigo Cota o Juan de Mena; los quince restantes de las pri-

---

la reinterpretación anacrónicamente biográfica de la literatura medieval, cf. D. Ciževsky, "On the question of genres in Old Russian Literature", *Harvard Slavic Studies*, II (1954), 105-115.

[3] Para un inventario bibliográfico de *La Celestina*, véase Clara Louisa Penney, *The Book called "Celestina" in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, 1954. Añádase una traducción al ruso, Moscú, 1959, y G. J. Brault, "English Translations of *The Celestina* in the Sixteenth Century", *Hispanic Review*, XXVIII (1960), 301-312.

meras ediciones y los veinte restantes de las ediciones de 1502 en adelante son de Fernando de Rojas. El examen atento del texto —fuentes, estilo, retoques, técnica dramática, trazado de caracteres— demuestra, en efecto, diferencias perceptibles entre el acto I y los demás. Y también muestra, ya en la *Comedia*, pero mucho más marcadamente en la *Tragicomedia* de 1502, huellas de colaboración. Este hecho choca con nuestro prejuicio sobre el individualismo de la creación artística, pero es bien sabido que en la pintura de los siglos XV y XVI la unidad de autoría es la del taller más bien que la del pintor. La colaboración literaria no es menos frecuente en España, y T. S. Eliot ha dicho: "En materia de drama isabelino, será crítico temerario el que se atreva a afirmar que cada obra tiene un solo autor".[4]

El Bachiller Fernando de Rojas es el principal autor de *La Celestina*; que se sepa, no escribió ningún otro libro, y ningún contemporáneo o autor cercano a sus tiempos le nombra. Es tan extraño que el autor de una obra de extraordinario mérito y extraordinario éxito, como *La Celestina*, no haya dejado rastro, que cierto insigne hispanista francés, mofándose de la ingenuidad española, llegó a afirmar que Fernando de Rojas era sencillamente un nombre imaginario, un seudónimo. Dos años después, un historiador español encontraba un proceso de la Inquisición de Toledo, 1525, en que la víctima, un tal Álvaro de Montalbán, declara tener una hija llamada Leonor, "mujer del Bachiller Rojas que compuso a Melibea, vecino de Talavera". Y cuando, conforme a su hipócrita procedimiento, los Inquisidores le invitan a nombrar defensor, Álvaro nombra al "Bachiller Fernando de Rojas, su yerno, vecino de Talavera, que es converso". Los Inquisidores recusaron a Rojas, y dijeron al acusado que nombrase para su defensa a "persona sin sospecha". En el curso del proceso, el cura de la Puebla de Montalbán agregó que apenas había en ella persona que no hubiese sido "reconciliada"; esto es: en la ciudad natal de Rojas (como en otras pequeñas ciudades españolas, Lucena o Carrión, por ejemplo), casi todos los pobladores habían sido judíos que no habían tenido más remedio que convertirse, y que seguían tan judíos como antes, por lo cual la Inquisición les había castigado, que es lo que quiere decir el eufemismo "reconciliado". Luego han aparecido otros documentos. En un largo proceso, un nieto de Fernando de Rojas logró probar su hidalguía, o sea, que pertenecía a la clase más modesta de la nobleza (lo cual llevaba consigo exención

[4] *Elizabethan Essays*, London, 1934, p. 119 (a propósito de Cyril Tourneur). Para un estudio más detallado de la autoría de *La Celestina*, véase la Introducción de *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, 1962, pp. 11-26.

de ciertos impuestos y obligaciones, y requería ciertas condiciones económicas). Algunos críticos han sostenido que, siendo hidalgo, Rojas no pudo haber sido judío. Pero los dos hechos eran del todo independientes; el padre y tíos de Santa Teresa también anduvieron en pleitos para probar su hidalguía, y en el curso de la probanza salió a relucir que el padre de los pleiteantes (y abuelo de la Santa Doctora) era un judío convertido que se había visto en enojosos líos con la Inquisición por continuar judaizando. Y el ejemplo más claro es el del propio rey Fernando el Católico, de remoto origen judío por su madre, doña Juana Enríquez, hija del Almirante de Castilla. Quizá el documento más interesante sobre Rojas es su testamento, que contiene el inventario de sus bienes (el de sus libros castellanos inclusive) y nombra a sus hijos, hijas y yernos, también judíos conversos, lo que muestra al Bachiller bien apegado a su linaje. Aquí también objetan algunos críticos que, cualquiera haya sido el origen de Rojas, no puede dudarse de su cristianismo, ya que vivió y murió como cristiano, ordenó misas por el descanso de su alma y fue enterrado en una iglesia en hábito franciscano. Estos críticos, por su incapacidad de imaginar siquiera la horrenda presión, la horrenda forma de vida que la Inquisición imponía, rinden el mayor homenaje a la libertad de nuestros tiempos y sobre todo, de nuestra América. Porque si Rojas no hubiese vivido como cristiano, hubiera ido a parar derechamente al brasero. Si, al morir, él y su familia no hubiesen observado escrupulosamente todos los ritos cristianos, su familia lo habría pagado muy caro. "Pagado" no es metáfora: bastaba que, al presentársele el crucifijo, el moribundo volviese el rostro, para que la Inquisición se incautara de la herencia y persiguiese a la familia. Fernando de Rojas, el converso, sospechoso en 1525 para la Inquisición de Toledo, es enterrado con hábito franciscano. Pero un viejo refrán español dice: "debajo del sayal, hay ál", y un caso conocido de la Inquisición de México revela que cierto converso (de nombre Antonio Machado) fue enterrado en la iglesia con hábito de fraile agustino. Años después, su hija, torturada por la Inquisición, confesó que, en obediencia a la voluntad de su padre, le había amortajado a la usanza judía, cubriendo la mortaja con el hábito frailuno. Dios sabe lo que había bajo el hábito franciscano en que fue sepultado Fernando de Rojas —y lo que había en el secreto de su alma.[5]

[5] Cf. *La originalidad artística de "La Celestina"*, Introducción, n. 11 y la bibliografía ahí citada; agréguese R. F. Giusti, "Fernando de Rojas, su obra de humanidad española y de arte renacentista", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XII (1943), 128, y O. H. Green, "Fernando de Rojas, *converso* and *hidalgo*", *Hispanic Review*, XV (1947), 384-387. Sobre Antonio Machado, véase A. Toro, *La familia Carvajal*, México, 1944, t. I, p. 157 ss. Si, como tantos de

Esto es cuanto se sabe de la biografía de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, autor del *Libro de buen amor*, y del Bachiller Fernando de Rojas, principal autor de *La Celestina*. Quedan sus libros, documentos reveladores, sobre todo si se examinan a la luz de su época. La época de Juan Ruiz es la primera mitad del siglo XIV, siglo en que circunstancias locales determinan un arte menos en común con el resto de la Europa occidental que en las centurias anteriores, más diferencialmente español. Hasta el siglo XII, la guerra de reconquista contra los moros que habían invadido España en 711, unifica las energías de Castilla a la vez que limita su desarrollo cultural; los letrados toman como modelo la literatura latina y francesa de la Europa cristiana allende el Pirineo. Pero en la primera mitad del siglo XIII, la Reconquista progresó extraordinariamente, de suerte que desde entonces el territorio árabe se reduce al reino de Granada. Hubo todavía batallas importantes, pero, de hecho, la partida estaba resuelta: la amenaza árabe se desvanecía. Una consecuencia es la falta de cohesión política y el surgimiento del feudalismo, de los grandes señores enriquecidos en la Reconquista, que levantan cabeza en el reinado desastroso de Alfonso el Sabio y en los tiempos inquietos de sus sucesores. Otra consecuencia es que, con el adelanto de la Reconquista, se incorpora a los reinos cristianos un número muy considerable de población no cristiana, moros y judíos. Por el momento se les permite proseguir en su fe y costumbres, no por verdadero sentido de tolerancia religiosa, sino porque se les necesita para que sigan ejerciendo su trabajo, que los guerreros cristianos ignoran y desdeñan. Además, la reconquista de las grandes ciudades de Andalucía, hace que Castilla se vuelva a su civilización, dependiendo menos exclusivamente de la tutela latina y francesa, común al resto de Europa. La compenetración entre las dos culturas nunca fue mayor: Juan Ruiz entiende y cita frases en árabe vulgar y, como las cita sin traducirlas, quiere decir que eran también corrientes para su público. En el siglo XIII se habían traducido del árabe al castellano muchas obras científicas y algunas literarias de intención didáctica; los grandes autores del siglo XIV no traducen: elaboran artísticamente motivos de esa literatura, adoptan su estructura y su plan-

---

los vecinos de Montalbán, Rojas (o su familia) había sido "reconciliado" y su sambenito pendía, según era costumbre, en la iglesia principal, el deseo de huir de esta nota infamante parecería una razón más poderosa para su partida de Puebla de Montalbán que no el áspero carácter del señor de la Puebla —motivo que se adujo en el pleito—; comp. el caso de los padres de fray Luis de León y su salida de Belmonte, en cuya colegiata habían estado exhibiéndose los sambenitos de dos antepasados suyos (A. Coster, "Luis de León", *Revue Hispanique*, LIII [1921], 47).

teo didáctico. Con razón un gran intérprete de la cultura española, don Américo Castro, ha hablado del mudejarismo de Juan Ruiz.[6] "Mudéjares", es decir, 'reservados', es el término con que se designaba a los árabes que seguían practicando su religión en una comunidad cristiana; estos árabes eran en su mayoría hábiles artesanos que desarrollaron un estilo muy peculiar, fusión del árabe y del gótico. Es, en verdad, el primer estilo nacional en España. Y el *Libro de buen amor*, también fusión de elementos comunes a la literatura de la Europa cristiana y de elementos propios de las literaturas semíticas de España, es asimismo arte mudéjar, más nacional que las grandes obras de los siglos anteriores.

El *Libro de buen amor* dice mucho sobre su autor; revela un poeta prendado de la realidad concreta: todo en él es actual, directo, sensorial; todos los sucesos tienen su fecha precisa; su lugar en tal o cual aldea o villa española; todas las abstracciones —plaga del didactismo medieval— son personas vivas. El poema abunda en breves y gráficas descripciones, es riquísimo en imágenes y, por primera vez en España, recrea el habla popular con inimitable donaire. Hay además en el poema mucho movimiento, mucho viaje; toda España está en él, desde Vizcaya hasta Andalucía, y no solo las ciudades, sino también las serranías agrestes, el campo y sus labores, retratados con rara atención y simpatía.[7] Para Juan Ruiz, como para todo autor medieval, la lectura no es una actividad aparte y opuesta a la experiencia vital, antes bien es una de sus formas más altas. Por eso se complace en exhibirla: gusta de citar la Biblia, los textos más divulgados de derecho canónico y civil, varios tratados morales, y también el *Arte de amar* de Ovidio, la comedia *Pamphilus*, las fábulas esópicas [8] y, sin citarla expresamente, refleja la magnífica poesía

[6] *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, 1948, p. 445; cf. la segunda edición de esa obra, considerablemente modificada, *La realidad histórica de España*, México, 1954, p. 413.

[7] Por otra parte, la falta de todo comentario sobre las calamidades de su propia época es muy sintomática del optimismo temperamental de Juan Ruiz. De la sola lectura de sus versos, nunca inferiríamos que el joven Alfonso XI se esforzaba entonces activamente en someter a la revoltosa nobleza, ni que estaba empeñado en una larga campaña contra los moros benimerines (campaña en que le ayudó eficazmente don Gil de Albornoz, el Arzobispo de Juan Ruiz), ni que la peste negra, que no tardaría en acabar con el Rey castellano, hacía estragos en Europa. Solo en las coplas 326d y 1696 s. parecen ocultarse alusiones a las reformas monetarias de Alfonso XI y a su concubinato con Leonor de Guzmán.

[8] Un significativo contraste se nos ofrece en la novela histórica de Benito Pérez Galdós *Carlos VI en la Rápita* (1905), cuyo mejor personaje ficticio es el Arcipreste de Uldecona. Esta moderna reencarnación de Juan Ruiz proclama enfáticamente su desprecio a los libros y al estudio: "Criatura, yo no tengo biblio-

satírica de los llamados goliardos. El prestigio del latín hace que los autores medievales no nombren sus fuentes vulgares, pero hay varios episodios, narrativos y líricos, de probable origen francés; sirva de ejemplo el cuento malicioso de Pitas Payas, pintor de Bretaña (copla 474 ss.), verdadero *fabliau* en tema, estructura y tono licencioso, cuyos personajes son franceses y chapurrean el español a la francesa o provenzal, de modo que, recitado por un buen juglar —y no olvidemos que el *Libro de buen amor* está compuesto para difundirse mediante la recitación juglaresca más que mediante la lectura individual—, haría desternillarse de risa a un auditorio castellano. Por supuesto, Juan Ruiz debió de prestar oído atento a la literatura de su propia tierra: son conocidas en su poema las huellas de la producción del siglo XIII y las alusiones a la moda literaria de sus propios días. También debió de gustar de la canción popular: una, por lo menos, la de la monja pesarosa, asoma en la escena más apasionada de un largo episodio (copla 1499 ss.), y claro está que conoció la literatura amena de la España no cristiana.

Desde su título, el poema refleja la devoción medieval de su autor, pues "buen amor" es, en su grado más alto, amor de Dios, y en un grado menos alto, aunque valioso, es amor cortés, mundano al fin. La devoción de este poeta castellano del siglo XIV no tiene nada del fanatismo calculador y sombrío de Felipe II y nada tampoco de la devoción razonable y decentita de tiempos más recientes. Juan Ruiz es muy poco dado a teología y moral abstracta; odia y teme como a enemigos personales al Diablo y sobre todo a la Muerte —con horror profundo, que es el reverso de su amor a la vida—, y confía, con la confianza absoluta del vasallo en su señor feudal, en la Virgen, su protectora personal e inmediata, su intercesora ante Jesús; Dios Padre, abstracto y remoto, asoma en las solemnes invocaciones al comienzo del *Libro*, y nunca más. Con mucha frecuencia habla Juan Ruiz de rezos, ceremonias, votos, festividades, lo que se come y no se come durante Cuaresma; nunca habla de piedad interior o de meditación en Dios. Es la suya una devoción absolutamente ortodoxa, muy respetuosa de la organización de la Iglesia y muy indulgente para las flaquezas morales de los eclesiásticos. El poeta bromea incansablemente sobre la avaricia, golosina y fragilidad de monjas, frailes y arciprestes, pero habla muy en serio del gravísimo pecado que comete un confesor cuando absuelve a un feligrés que no pertenece a su parroquia. Como está tan seguro de su devoción, Juan Ruiz se permite familiaridades que escandalizan a lectores me-

teca, ni me hace falta para nada. Jamás abro un libro... Mi biblioteca... es la Humanidad..." (cap. XIX).

nos seguros: Un galán dice a su dama al declararse (copla 661c): "ámovos más que a Dios", lo que aun hoy suena en español perfectamente inofensivo, porque Dios es, lisa y llanamente, el término elativo más alto, un modo de superlativo, y aun hoy es perfectamente natural decir en español "fulano es más bueno que Dios" y hasta "fulano es más malo que Dios" lo que solo quiere decir "fulano es malísimo".[9]

Otro aspecto de la religiosidad segura y familiar de Juan Ruiz es su complacencia en la parodia de textos devotos. Es sabido que la parodia religiosa no implica de ninguna manera crítica, rebeldía o menosprecio de los ritos o palabras parodiados; lo básico en ella es un goce de distensión, el juego de aplicar las frases o ceremonias, consideradas normalmente con la máxima reverencia, a cosas muy alejadas o totalmente opuestas en valoración. Chaucer, en su *Legende of Good Women*, aplica fórmulas devotas, tomadas de las vidas de santos, a heroínas de historias de amor grecorromanas (*Incipit legenda Cleopatrie martiris, Egipti regine*; *Explicit legenda Cleopatre martyris*, etc.). Para el eclesiástico John Skelton, empapado en liturgia, debía de ser chistosísimo celebrar la muerte del pájaro de una niñita, matado por el gato, conforme al Oficio de Difuntos e intercalando los versículos latinos originales. Por eso mismo, y con gran sorpresa del lector extranjero, la devota literatura hispánica es una de las más ricas en esta clase de parodias, desde los comienzos del siglo XII hasta hoy, y Juan Ruiz es el más asiduo, el más jovial, el más audaz de estos parodistas: la parodia religiosa es un resorte de su estilo y campea en todo su poema. Un solo ejemplo: al lamentar la muerte de la medianera (que responde al expresivo nombre de Trotaconventos), Juan Ruiz parodia una epístola en que San Jerónimo (LX, *Epitaphium Nepotiani*) lamenta la muerte de un joven sacerdote, y si San Jerónimo asegura que el joven sacerdote está en el Paraíso, "con Cristo y unido a los coros de los santos", Juan Ruiz afirma (copla 1570abc):

> **Cyerto, en Parayso estás tú assentada;**
> **con los mártyres deues estar aconpañada:**
> **sienpre en el mundo fuiste por dos martyriada.**

El *Libro de buen amor* también dice mucho sobre la relación de

[9] Buen paralelo a Juan Ruiz es Tirso de Molina, que, a juzgar por la carrera que hizo en su orden, parece haber sido fraile ejemplar y, sin embargo, es el autor dramático más procaz del Siglo de Oro, y el que más practica la sátira y parodia eclesiástica. Tampoco hay que olvidar que, para Tirso, el *Burlador* no es ante todo el estudio de un libertino, sino una lección para no confiar demasiado en la gracia divina.

Juan Ruiz con las minorías no cristianas que comprende la población de Castilla a mediados del siglo XIV. La edición ampliada de 1343 comienza con una plegaria solemne cuyos dos primeros versos rezan:

> Señor Dios que a los judíos, pueblo de perdición,
> sacaste de cabtiuo del poder de Faraón...

Pero esto es solemnidad de portada; *dentro* del *Libro* su autor muestra cordial familiaridad con la judería: la de Hita era considerable, y la de Toledo, donde verosímilmente habría hecho sus estudios, era la más populosa, la más próspera, la más culta de Europa. Juan Ruiz conoce sus fiestas, sus negocios, sus alimentos, sus devociones; para ponderar que cierta dama es celosamente guardada por su familia, dice con toda naturalidad (copla 78d): "más mucho que non guardan los judjos la Tora" y, a propósito de su producción lírica, leemos esta sorprendente declaración (copla 1513ab):

> Después fiz muchas cánticas de dança e troteras,
> para judías e moras e para entendederas...

Desgraciadamente no se han conservado estas cánticas, pero puede afirmarse que, si mucho escribió Juan Ruiz para juglaresas judías y moras, mucho aprendió del repertorio de ellas, según demuestra su *Libro*. La declaración citada continúa así:

> Cantares fiz algunos de los que dicen los ciegos,
> e para escolares que andan nochernjegos,
> e para muchos otros, por puertas andariegos,
> caçurros e de burlas: no cabrían en dyez pliegos.

Ahora bien: concilio tras concilio las autoridades eclesiásticas conminan a los clérigos a no darse a juegos chocarreros, a no tratar con clérigos irregulares y vagabundos y, desde luego, a no tener amistad con infieles. Es posible que Juan Ruiz exagere aquí su mala conducta para ostentarse como retrato ideal del clérigo pecador, así como Chaucer subraya satíricamente las flaquezas de las monjas mundanas en el delicioso retrato de Madame Eglentine, la prioresa. Pero, si Juan Ruiz exagera, no inventa totalmente, pues han quedado cánticas suyas para escolares mendigos y para ciegos (género lírico practicado entre los árabes). Y el resto de esta confesión profesional enumera los instrumentos musicales no adecuados para acompañar canciones árabes, de las que cita una (copla 1516c), habiendo citado otra en una enumeración previa de instrumentos musicales (1229b),

las dos veces en su lengua original. Es evidente que Juan Ruiz conocía muy de cerca la poesía y la música de los mudéjares. Y no solamente la poesía y la música. La citada confesión profesional se sitúa después de un breve y exquisito episodio en que una muchachita mora rechaza el amor del poeta con cuatro negativas, en árabe, y en su brevísima actuación emerge como el personaje más vigoroso del *Libro*, la versión más original de la amada intachable: curiosa idealización moral del pueblo vencido. Sí: Juan Ruiz es un artista mudéjar, en quien florece —como nunca antes ni después— la alegría de la Castilla de tres religiones.

La época de Fernando de Rojas, a fines del siglo XV y comienzos del XVI, es muy distinta. En los tres primeros cuartos del siglo XV, el fin de la Reconquista se ve tan próximo que la guerra pasa a segundo plano. Castilla comienza a salir del aislamiento a que la tenía reducida su "guerra santa", y Aragón, que extiende su dominio a Nápoles y Sicilia, trae a España la irradiación del Renacimiento italiano. Castilla, ya no unificada por el peligro árabe, se escinde en un poder real muy débil y en una nobleza turbulenta en guerra civil casi perpetua, mientras el pueblo sufre el vacío económico causado por el cese de la guerra: por una parte, ya no es posible ganar rápidamente fortuna y honores con las armas en la mano; por la otra, el pueblo se encuentra con que ni sabe ni quiere trabajar, comerciar ni administrar, y con que los que ejercen estos ramos son moros y sobre todo judíos. De ahí el rencor creciente contra los judíos, no entre la nobleza o el alto clero, sino entre el pueblo menudo y el clero bajo, rencor que estalla en violentos *pogroms* desde fines del siglo XIV. A su vez, los príncipes aprenden que el *pogrom* es un medio eficaz de distraer y recompensar al populacho exasperado por la miseria y la inseguridad. Como medida de defensa, muchos judíos se convierten y, protegidos por el bautismo, abandonan la indefensa judería y están en mejores condiciones que nunca para destacarse en la sociedad. Baste recordar a Salomón Haleví, rabino de Burgos, que se convierte, y llega a ser obispo de Burgos, canciller de Castilla y tutor del rey niño don Juan II; su hijo Alfonso le sucede como obispo de Burgos y representa al clero español en el concilio de Basilea; agentes diplomáticos de los Reyes Católicos son los conversos Juan de Lucena y Diego de Valera, y su tesorero, el converso Luis de Santángel es quien hace cambiar de opinión a Isabel la Católica en favor de Colón y adelanta de su peculio la suma necesaria para armar las tres carabelas. Huelga decir que el éxito de estos conversos excita más que nunca el rencor de los cristianos viejos de abajo.

En 1479, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón reúnen los reinos de España; Isabel, tras cinco años de lucha contra la here-

dera legítima, pues su advenimiento es una de las más sórdidas historias de usurpación de un trono. Con mucha suerte, pocos escrúpulos y bastante astucia para resolver los problemas inmediatos —recuérdese que Maquiavelo en *El Príncipe* toma a Fernando como modelo—, los Reyes Católicos logran someter a la nobleza feudal y convertirla en nobleza palaciega; también logran reconquistar Granada, lo que, en verdad, no tenía ya gran valor militar o político, pero sí enorme valor emotivo: infinitamente más grande, para los contemporáneos, que el descubrimiento de América el mismo año. Siguiendo las huellas de sus predecesores, Isabel y Fernando "recompensaron" al pueblo que les había apoyado en la guerra civil, con medidas represivas contra los judíos, en 1483 con el establecimiento de la Inquisición, destinado ante todo a hostilizar a los conversos y, en 1492, con la expulsión de los judíos de toda España, después de preparar convenientemente la opinión pública mediante un proceso fraguado.[10]

Ninguno de estos conversos nos ha dejado su diario o sus memorias. Pero no es aventurado conjeturar que su vida debió de ser una continua pesadilla de miedo, vergüenza y remordimiento, un desgarramiento perpetuo entre dos tradiciones.[11] Fernando de Rojas le-

[10] El del Santo Niño de la Guardia, cuya muerte se imputó a varios judíos y conversos; véanse los documentos publicados por el P. Fidel Fita, *El Santo Niño de la Guardia* (*Estudios históricos*, vol. VII), Madrid, 1887 (también en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XI [1887], 7-160) y los estudios de I. Loeb, "Le Saint enfant de la Guardia", *Revue des Études Juives*, XV (1887), 203-232, y H. C. Lea, "El Santo Niño de la Guardia", *English Historical Review*, IV (1889), 229-250; Lea señala "la afortunada coincidencia de semejantes casos con la preparación de medidas contra los judíos" (pp. 230, 231, 235 y, en especial, 244). La falsedad con que en esto procedieron los Reyes Católicos queda probada por su garantía de extender a los judíos granadinos los mismos privilegios concedidos a los mudéjares al caer Granada (25 de noviembre de 1491), es decir, apenas cuatro meses antes de firmar el decreto de expulsión. Fácil es observar asimismo que los sentimientos religiosos de Fernando e Isabel no tuvieron mucho que ver con la expulsión: poco antes, Isabel no había tenido escrúpulo en aceptar ricos regalos de las juderías (véase J. Amador de los Ríos, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, Buenos Aires, 1943, vol. II, p. 202), y ambos aprovecharon hasta el último momento los servicios de Isaac Abravanel y Abraham Senior. Análogamente, cuando en 1502 expulsaron a los moros —violando la real promesa que habían formulado en el acta de capitulación de Granada—, exceptuaron a los que residían en Aragón, donde los labradores moros eran mano de obra indispensable para cultivar los latifundios de los nobles. Sobre la ascensión de Isabel al trono y sobre su pertinaz difamación de su hermano Enrique IV y su sobrina doña Juana, a fin de disimular la usurpación, cf. O. Ferrara, *Un pleito sucesorio. Enrique IV, Isabel de Castilla y la Beltraneja*, Madrid, 1945.

[11] Solo el converso Antón de Montoro, el sastre poeta a quien no sin razón se ha llamado el Heine español del siglo XV, habla a la Reina Isabel —burlándose amargamente de sí mismo— del continuo sacrificio que la vida diaria era para

vanta por sola una vez la máscara dramática para verter la amargura personal del converso acosado por la Inquisición. Es en el acto VII; la vieja Celestina trata de humillar al mozo rebelde Pármeno, recordándole que su madre ha sido puesta a la vergüenza como bruja por la Inquisición, y comparándola con el mago Virgilio a quien, según la leyenda medieval, la hija del Emperador había expuesto a la vergüenza también. Pármeno replica: "Verdad es lo que dizes, pero esso no fue por justicia", y Celestina, jugando con el doble sentido de "justicia" ('poder judicial' y, en particular, 'poder judicial civil'), replica: "Calla, bouo. Poco sabes de achaque de yglesia, e quánto es mejor por mano de justicia que de otra manera". Como judío convertido, cuya familia había sido perseguida por la Inquisición, y como jurista, bien sabía el Bachiller Rojas cuánto más pesada era la mano del tribunal eclesiástico que la de la justicia ordinaria. Después de pasar revista al conflicto intelectual, religioso y político de Inglaterra en los tiempos de Shakespeare, el crítico inglés Theodore Spencer observa: "Nada podía ser más propicio para la aparición del gran drama trágico. En las épocas en que se han escrito grandes tragedias, dos cosas parecen haber sido necesarias: una forma convencional de creencia y conducta, y una aguda conciencia de cómo esa forma convencional puede violarse".[12] Estas condiciones se cumplen con creces para el joven converso Fernando de Rojas, y el prólogo que agregó en 1502 a la edición definitiva de su obra no deja dudas sobre la visión del mundo que subyace a su *Tragicomedia.* Es un prólogo extraño; para comunicar que la reacción a su obra ha sido varia, Rojas gasta tres cuartos de su espacio en parafrasear las reflexiones de Petrarca sobre un aforismo de Heraclito: en la naturaleza, cada cosa lucha contra las demás, y todas contra nosotros; en cuanto al hombre, todo su vivir es guerra sin sentido con otros hombres y consigo mismo. Leído solamente el prólogo, semejante introducción puede parecer desproporcionada e inoportuna; leída toda la obra, resalta su honda correspondencia con la *Tragicomedia,* y se comprende la urgencia de Rojas por exponerla.[13] Desde su angustiosa atalaya de hombre en conflicto con la tradición de sus mayores, a la

---

el "cristiano nuevo", sacrificio brutalmente rechazado por la mayoría de los "cristianos viejos"; cf. *Cancionero*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, nº XXXVI, pp. 99-100.

[12] *Shakespeare and the Nature of Man*, New York, 1942, p. 50.

[13] Reparó en ello el autor de *An Interlude of Calisto and Melebea* (impreso en Londres, hacia 1525, por John Rastell). La obra comienza con un parlamento de Melebea en que se resumen las ideas del Prólogo de Rojas y se las aplica a los personajes; el texto del *Interlude* puede verse en la ed. de H. Warner Allen de James Mabbe, *The Spanish Bawd*, p. 267.

que ha tenido que renunciar por fuerza, y con la tradición impuesta, en la que no halla fácil entrada, el converso Rojas observa la sociedad en que no puede integrarse subrayando sarcásticamente sus contrasentidos, sus prejuicios y sus convenciones. Ya el "antiguo auctor" del acto I, 65, probablemente también converso, observa como conducta normal del cirujano, alegrarse con nuevas de descalabrados y dañar al principio las llagas para encarecer la cura; Rojas, el jurista, describe como propio del buen procurador hacer méritos ante el cliente con razones fingidas y muchas idas y venidàs ante el juez (III, 132); la medianera Celestina, añorando el buen tiempo pasado, recuerda cómo a su entrada en la iglesia, le hacían reverencia "abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes" (IX, 47). Un interlocutor interrumpe escandalizado: "¡Sí, que no serían todos!" y la vieja rectifica, redoblando el sarcasmo: "No, hijo, ni Dios lo mande que yo tal cosa leuante. Que muchos viejos deuotos hauía con quien yo poco medraua e avn que no me podían ver; pero creo que de embidia de los otros que me hablauan". En esa sociedad en que vida, honra y hacienda dependían de la observancia del catolicismo, no escapaba al ojo crítico del converso todo lo que había de convencional y paradójico en la devoción al uso entre los distintos tipos sociales. Rojas encarnó en el noble caballero Calisto la religiosidad cortesana que se gozaba en la aplicación galante de lo divino: Melibea es su Dios, "Melibea ángel dissimulado es, que viue entre nosotros" (XI, 76) y Calisto reza largamente a la Magdalena por el buen suceso de su amor ilícito (VIII, XI). La devoción de Melibea es más íntima y grave, pero no le impide engañar a sus padres, entregarse a su amante y, al fin, suicidarse.[14] No es más positiva la devoción de su padre Pleberio, para quien el mundo es un caos cruel sin plan providencial ni esperanza ultraterrena. Impecablemente ortodoxa es la religiosidad de la medianera Celestina y de sus mozas, únicos personajes que piensan píamente en su parte de Paraíso y en quienes la devoción no empece el tráfico infame y el no menos sincero cultivo de la brujería. Y, por supuesto, es devoto Centurio, rufián y matón de alquiler, que apoya sus fanfarronadas con juramentos religiosos tan altisonantes como disparatados. También es típica del apartamiento crítico del converso Rojas su reacción al sentimiento del honor, clave de la sociedad castellana desde sus orígenes, y medievalmente entendido como sanción social antes que moral.

[14] El *Interlude* ofrece un instructivo contraste: el autor, empeñado en su mensaje moral, hace que Melebea interrumpa de pronto sus amores, por obra de sus sanas prácticas de la oración y el trabajo cotidianos. Transformación que sin duda satisfizo los propósitos didácticos del escritor, a costa de estropear el drama.

En la *Tragicomedia*, el noble caballero Calisto se acuerda de su honra cuando recapacita sobre su conducta en el instante de arrepentimiento que sigue a la primera satisfacción de su amor; pasado ese instante, se desase de su obligación de honor con una despreocupación que debía de sobrecoger al lector coetáneo. Melibea sí piensa dolorosamente en su honra, para sacrificarla a su amor. Su padre, a diferencia del padre duro y vengador de la Comedia española del Siglo de Oro, tras oír su confesión, no tiene una palabra de reproche: está demasiado inmerso en su dolor individual para cuidar de la sanción de la sociedad. Los nobles, pues, posponen la honra a la pasión, pero ahí están, paradójicamente, los villanos para recordarles su deber. Es el mozo de caballos quien despierta a Calisto con estas graves palabras (XIII, 117): "Recuerda e leuanta, que si tú no buelues por los tuyos de caýda vamos"; es la humilde criada de Melibea quien, al verla trastornada por la muerte de Calisto, la fuerza a guardar compostura (XIX, 201): "Ten esfuerço para sofrir la pena, pues touiste osadía para el plazer". Y es Celestina, sí, la medianera Celestina, maestra en mil artes infames, el personaje que alienta más vivo el sentimiento de la honra, la más consciente y orgullosa de su reputación en la ciudad, la que no duda en jugarse la vida por sacar en salvo su honor profesional. Como si la ironía no fuese bastante clara, en la edición de 1502 el fanfarrón Centurio también hace gala de su honor profesional y por burla se dice pronto a defender a punta de espada la honra de la moza que le mantiene, poniendo así en ridículo la noción misma del honor.

Con esa visión desolada construyó Rojas su drama, un drama sin héroes ni villanos, una guerra de egoísmos igualmente destructores: amor egoísta de unos nobles amantes, codicia egoísta de unos servidores, rencor egoísta de unas perdidas. Nada se admite de suyo, ni convención social ni convención literaria. Rojas desecha el azar feliz, complaciente colaborador de los dramaturgos de la Antigüedad y de la Edad Moderna: un suceso trae otro, en rigurosa concatenación causal, aunque de efectos imprevisibles, y su diseño total muestra el juego de una ironía que frustra cruelmente las intenciones humanas. Así como no hay situaciones dadas, tampoco hay personajes dados, y Rojas contrapone audazmente sus criaturas individuales a los correspondientes arquetipos. El noble caballero, todo pasión, es morbosamente egoísta y, a veces, un poco ridículo; la enamorada, que justifica su pasión con la muerte deliberada, miente desde su primera hasta su última actuación; los servidores, a diferencia de los sagaces esclavos de la comedia romana y de los criados de la Comedia del Siglo de Oro, meros instrumentos del amo, tienen aquí vida plena e independiente, y unos son necios, otros discretos,

unos fieles, otros infieles, unos disolutos, otros austeros. O sea: Rojas ha tenido la inaudita audacia de prestarles tanta atención como a los señores, y por si esto no fuera increíblemente revolucionario, en la edición de 1502, Rojas hace que las pasiones de los criados se atraviesen en el destino de los amos, y que el noble Calisto venga a morir por la venganza que traman unas mozas del partido, amigas de sus sirvientes y envidiosas de Melibea. Como si dijéramos: Romeo muere a manos de Samson y Gregory o Macbeth a las de su portero. Se comprende que ni Lope de Vega ni Shakespeare ni Racine pudiesen concebir tal interferencia de planos sociales; sólo pudo concebirla el converso que, sintiéndose vivir al margen o aun fuera de la sociedad, no veía el sentido de sus castas y podía dotar de igual dignidad artística a nobles y humildes.

Desasido de convenciones, es natural que Rojas mostrase apego al tradicional realismo de la literatura castellana, o sea, la evocación de lo particular concreto, que se expresa por primera vez en la *Tragicomedia* en la creación de toda una serie de personajes individuales y en la representación del espacio y del tiempo con una original libertad, desconocida aun al teatro español y al inglés de los tiempos modernos. Es sabido que la norma cultural de la época impone, para toda obra literaria que se respete, la imitación latina e italiana. Rojas acata la norma; sus personajes, como los de Shakespeare, son más elocuentes y eruditos que los personajes del teatro de nuestros días, por lo general balbuceantes y analfabetos; pero la erudición y elocuencia está puesta al servicio del drama, para perfilar un carácter o acentuar una situación: el amor de Calisto, a la vez muy apasionado y muy cerebral, es mucho más libresco que el de Melibea; Celestina no es parca en recomendar a los demás preceptos que, para su mal, es incapaz de observar ella misma; los padres de Melibea, enhebrando sabias máximas, deciden casarla pero no comunicarle su propósito para no escandalizar su virginal inocencia, y así rozan y se alejan de la última posibilidad de dar desenlace feliz al amor ilícito a que la joven se ha entregado a sus espaldas: la prudencia senil de sus máximas destaca irónicamente la ceguera de su situación. Rojas ha leído la *Fiammetta* de Boccaccio, pero, desentendiéndose de la convención literaria, endosa la introspección, la pasividad, el sentimentalismo de la heroína italiana al enamorado, no a la enamorada, que, en contraste con él, será activa y resuelta. El *Libro de buen amor*, como tanto poema medieval, trae el retrato retórico de la amada: cabello rubio, frente ancha, ojos claros, etc., etc. En el primer acto, el "antiguo auctor" presenta a Calisto pormenorizando este retrato de su amada, con gran tedio del criado que no tiene más remedio que escucharlo. El irónico planteo no bastó a Rojas, y por

eso contrapuso a esta visión embellecedora del amante, la caricatura que de la misma Melibea trazan las mozas de mal vivir que le envidian su belleza, su fortuna, su amor. Las palabras de las envidiosas derivan del libro en que un moralista de la generación anterior, Alfonso Martínez de Toledo, bosqueja satíricamente varios tipos de mujer: la avariciosa, la inconstante, la desobediente; pero en la *Tragicomedia* no hay semblanzas abstractas; las palabras surgen dramáticamente, como expresión personal del resentimiento de las mozas. La abundante lírica de fines del siglo XV también ingresa en el drama, no como adorno convencional, sino orgánica, dramáticamente, para caracterizar social e individualmente a sus personajes. Calisto recita versos sutiles de poetas cortesanos, o los compone a su semejanza; su criado canta unos versos de romance, que las gentes cultas de la época desdeñaban; Melibea entona canciones de corte pastoril, en las que se funden recuerdos de las *Églogas* de Virgilio y de cantarcillos populares hasta hoy.

En la España de fines del siglo XV y comienzos del XVI, la España siniestra de Torquemada, el Bachiller Rojas, persona *con sospecha*, no podía dar por sentado el orden del mundo y del hombre y todas sus convenciones anejas, como lo había dado por sentado Juan Ruiz, arcipreste de Hita, a mediados del siglo XIV, seguro de la protección personal de la Virgen y bien afianzado en su jerarquía eclesiástica. En manos del converso Rojas, la convencional comedia latina *Pamphilus*, alegremente reelaborada por Juan Ruiz, se transmuta en tragedia —casi la única tragedia española, pues apenas si la permite el pensamiento anquilosado del Siglo de Oro—; en lugar de acabar con las socorridas bodas de los jóvenes enamorados, la obra acaba con el lamento del padre de Melibea, impotente ante el desconcierto del mundo y la crueldad del amor, sin resignación y sin consuelo en la soledad de su vejez. Salvo unos pocos datos externos, todo lo ignoramos de Fernando de Rojas, principal autor de *La Celestina*, excepto *ese* dato de primera importancia que atañe a la biografía de su alma: el alma de un converso en los años más críticos de la historia de los judíos en España, años para el individuo de angustia mortal, que el artista sublimó en la creación de la sin par *Tragicomedia*.

II

EL LIBRO DE BUEN AMOR: *CONTENIDO, GÉNERO, INTENCIÓN*

Los grandes poemas españoles de los siglos XII y XIII, aunque vigorosamente originales, tienen sus paralelos en otras literaturas europeas: el *Cantar de Mio Cid* es comparable, por ejemplo, con la *Chanson de Roland*, el *Libro de Alexandre* con los poemas alemanes sobre el mismo héroe. El *Libro de buen amor* no tiene paralelo en otra literatura de la Europa occidental, lo cual ha perjudicado no poco a su apreciación, porque los conceptos que maneja la crítica literaria son los forjados en la producción europea general y por consiguiente poco aptos para aprehender lo que no es típico de ella. Por eso, la crítica literaria, al no reconocer nada familiar en la estructura total del *Libro*, lo desmontó en sus elementos, pues estos sí le resultaban familiares. Aparte un Prólogo en prosa, añadido en la edición de 1343, los elementos son: a) una novela amorosa de forma autobiográfica, muchas veces interrumpida y, engarzados en esa novela, b) una serie de cuentos y de fábulas, la mayor parte de estas últimas tomadas de fabularios latinos y quizá también franceses, unas pocas de colecciones orientales; c) un gran número de disquisiciones didácticas (sobre derecho civil, copla 321 ss.; sobre derecho canónico, copla 1131 ss.; sobre materias literarias y musicales —estilo y versificación, Prólogo, copla 15, 65 s., 1634; instrumentos musicales y sus características, copla 1228 ss.; instrumentos inadecuados para "cantares de aráujgo", copla 1515 ss.—), sobre el arte de amar —con mucha recomendación de buenas costumbres— y, muy principalmente, sobre moral; la enseñanza moral está esparcida por toda la obra y, además, concentrada en la sátira contra el clero libertino, larga y maligna, contra las mujeres, breve y risueña, en la diatriba contra los pecados capitales y contra el dinero, en el sermón de las armas alegóricas del cristiano, en la imprecación contra la Muerte; d) una versión libre del *Pamphi-*

lus, comedia latina del siglo XII; e) un relato alegórico, la Batalla de don Carnal y doña Cuaresma y el triunfo de don Amor; f) poesías líricas: las devotas son casi todas trovas a la Virgen; las profanas son una trova cazurra y cuatro serranillas burlescas, variaciones líricas de lo expuesto antes en verso narrativo, canciones para ciegos y para escolares mendigos. La crítica literaria también señaló, no sin desconcierto, el peculiar estilo del poema, a la vez muy concreto y sensorial, y muy rico en sentencias, refranes, citas, alusiones, parodias, juegos de palabras.

De todos estos elementos, el más importante desde el punto de vista estructural es la novela autobiográfica, que narra trece aventuras amorosas, curiosamente semejantes, nueve en la ciudad, cuatro en la sierra. En la ciudad, el poeta envía por medio de un mensajero versos y presentes a varias damas, una moza panadera, una viuda devota, una monja, una mora: con todas fracasa. En la sierra, cuatro serranas emprendedoras le pretenden a él: dos veces, el poeta logra zafarse, las otras dos es víctima de las horribles mujeronas; el resultado es el mismo: una derrota que le cubre de ridículo. No se trata, pues, de una novela cerrada, con exposición, nudo y desenlace, acerca de una acción central o de la trayectoria psicológica de un personaje, como la novela moderna de Balzac, Dickens o Tolstoy. Si con algo puede compararse, es con la novela española del Siglo de Oro —siglo en que Juan Ruiz era totalmente desconocido—, la novela picaresca y el *Quijote*, cuyos protagonistas dan unidad a una serie de aventuras paralelas en las que siempre acaban en posición desairada.[1]

[1] Unos pocos ejemplos podrían espigarse en la literatura helenística y en la latina; así en las invenciones autobiográficas de Petronio, Apuleyo y Luciano (véase G. Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, trad. E. W. Dickes, Cambridge, Mass., 1951, aunque Misch concentra su estudio más en el contenido autobiográfico que en la autobiografía como género literario), pero lo más seguro es suponer que Juan Ruiz no tenía el menor conocimiento de tales escritores. Hasta parece ignorar las *Confesiones* de San Agustín y la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, obras autobiográficas tan leídas entonces. Un par de ejemplos para ilustrar la desconfianza medieval frente a la autobiografía: 1) cuando Casiodoro (*ca.* 490-583) hizo traducir al latín las obras de Josefo, omitió la *Vida* del historiador, una de las rarísimas autobiografías heredadas de la Antigüedad, como si esa obra no tuviera sentido para él; 2) cuando Guibert de Nogent (1053-1124) compone *De vita sua*, adopta un estilo mucho menos artificioso que el utilizado por él mismo en sus obras históricas y, después del libro I, abandona la narración autobiográfica, salvo en uno que otro pasaje, y relata objetivamente los sucesos ocurridos en Nogent y en Laon. En tanto que sus tratados religiosos e históricos nos han llegado en gran número de manuscritos, *De vita sua* se ha conservado en una sola copia moderna, porque, como señala su editor, "l'oeuvre de Guibert ne rentrait pas dans les genres littéraires admis du moyen-âge" (Guibert de Nogent, *Histoire de sa vie;* ed. G. Bourgin, Paris, 1907, p. XXXV). P. Lehmann, "Autobiographies of the Middle Ages", *Transactions of the Royal Historical Society,*

¿Qué sentido tiene esa autobiografía que sirve de marco al abigarrado contenido ya enunciado? Para el lector ingenuo de entonces o de hoy un sentido auténtico, históricamente verdadero: ya hemos visto que el amanuense del códice más reciente y varios críticos españoles de nuestros días sostienen que mucho de lo que el *Libro de buen amor* narra en primera persona aconteció de veras al individuo Juan Ruiz, arcipreste de Hita, ya que lo cuenta "con criterio realista". La verdad es que con idéntico criterio realista cuenta el poeta sus coloquios con don Amor, con doña Venus y con don Carnal; además, la "biografía" así inducida del poema resulta un tejido de aventuras poco edificantes y que guardan entre sí una semejanza que poco tiene que ver con la infinita variedad de la vida, y, por último, en dos pasajes muy solemnes, al acabar el episodio más largo y al acabar el *Libro*, el poeta se encara directamente con su público y explica solemnemente (coplas 909ab y 1634bc):

> Entyende byen mj estoria dela fija del endrino:
> dixela por te dar ensienpro, non por que a mj avjno...
> fue conpuesto el rromançe, por muchos males e daños
> que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños...

El individuo Juan Ruiz asoma a menudo en el poema, pero esa autobiografía no es el relato de su historia personal. La autobiografía, escrita directamente, en primera persona, es muy rara en la Europa occidental, tanto en la Antigüedad como en la Edad Media. De hecho, en la Edad Media, la autobiografía es un género excepcional en la literatura latina, y en las literaturas vulgares, que yo sepa, es desconocida hasta el siglo XIII, en que Ulrico de Lichtenstein escribe su *Frauendienst*, y Dante su *Vita nuova*, de suerte que el uso ficticio de la forma autobiográfica no es natural como lo sería después del Renacimiento y, sobre todo, después del Romanticismo. Además, el *Frauendienst* y la *Vita nuova* despliegan un encadenamiento de lances no paralelos y un trazado dinámico del carácter del protagonista; Dante, sobre todo, cualquiera sea la relación entre verdad y fantasía, no solo compone su libro alrededor de su amor por Beatriz, sino también alrededor del desarrollo irreversible de su carácter: sus reacciones en la última página no pueden confundirse con las de la primera. Que es precisamente lo que sucede en el *Libro de buen amor* —y en

---

5ª serie, III (1953), 41-52, subraya que las *Confesiones* y las *Retractaciones* de San Agustín "se copiaron, leyeron y utilizaron ampliamente en la Edad Media, pero ni unas ni otras fueron en rigor imitadas" (p. 42; cf. p. 46), y que, aun en confesiones escritas en el sentido eclesiástico, "se evita normalmente el toque autobiográfico individual" (p. 43).

el *Quijote*—: tanto Juan Ruiz como Cervantes incurren en la distracción de citar como ya escrito un episodio que todavía no ha aparecido, por la sencilla razón de que los episodios son esencialmente lances paralelos que no implican desarrollo psíquico ni enlace causal en el tiempo.[2]

Dentro del ambiente cultural de la España cristiana a mediados del siglo XIV, la autobiografía del *Libro de buen amor* es extraordinariamente singular, y por eso en 1894 el arabista Francisco Fernández y González identifica el poema, desde el punto de vista del género literario, con las *maqāmāt*. Crea este género el autor árabe, nacido en Persia, al-Hamadhaní (muerto en 1008), asimismo creador de la canción para ciegos, cultivada por Juan Ruiz, y la lleva a perfección al-Hariri, también árabe de Persia (muerto en 1122). En las *maqāmāt* un pícaro —no hipócrita—, que predica la virtud y devoción que está lejos de practicar, maestro en gramática, retórica, poesía y en tretas para pasarlo bien à costa del prójimo, declama en reuniones (*maqāmāt*) donde repetidamente topa con él un narrador, que cuenta en primera persona sus fechorías (de las que a veces es víctima) y transmite sus declamaciones. Estos dos personajes dan unidad a las diversas aventuras, de tono popular, expuestas en prosa rimada con intercalación de poesías líricas en metros variados, de debates y disertaciones sobre temas morales y eruditos, en un estilo que es un alarde de virtuosismo verbal. Todo ello concuerda notablemente con el *Libro de buen amor*, pero estas *maqāmāt* árabes difieren en que sus poesías no son variación de lo ya narrado, no contienen cuentos o fábulas, apenas rozan el tema amoroso, y sus dos personajes están tan lejos del yo único que enhebra el *Libro de buen amor*, como al-Hamadhaní y al-Hariri, árabes de Persia, están lejos de la tierra de Juan Ruiz.

Desde el siglo XII al XIV, los judíos de Cataluña, Languedoc y Provenza, de orientación modernista y laica y, por consiguiente, con simpatía hacia la ciencia y el arte árabes, cultivan asiduamente el género de las *maqāmāt*, reelaborándolo con gran originalidad. Llama la atención, al comparar la obra maestra de las *maqāmāt* hispanohebreas, el *Tahkemoní* de Yehudá ben Selomó al-Harisí (entre 1165 y 1235) con las *maqāmāt* árabes, cómo el judío muestra mucha ma-

[2] En el *Libro de buen amor*, copla 1323c, Trotaconventos, la alcahueta, alude a su provechosa conversación con la mora, lo que en todos los manuscritos existentes aparece solo en las coplas 1508-1512. Comp. el relato de los tres casos juzgados por Sancho gobernador en el *Quijote*, II, cap. 45: para elogiar la sentencia de Sancho en el primero de ellos (el caso de las cinco caperuzas) dice Cervantes que fue más admirada que la que dictó Sancho en el pleito de la bolsa del ganadero, que es el tercero de los casos.

yor conciencia de su libro y coincide con Juan Ruiz en glosar profusamente su origen, intención literaria y moral, contenido y excelencias, junto con alternadas profesiones de maestría y de modestia. También coincide con Juan Ruiz en que su héroe no es un pícaro, y en que las poesías insertas son variación lírica de lo expuesto antes en forma narrativa. Un segundo ejemplo de las *maqāmāt* hispanohebreas muestra respecto del modelo árabe diferencias radicales que son otros tantos pasos en la dirección del *Libro de buen amor*: me refiero al *Libro de delicias* [3] del médico de Barcelona Yosef ben Meir ibn Sabarra (segunda mitad del siglo XII), donde protagonista y narrador aparecen fundidos en un solo personaje, identificado con el autor, el cual interviene en una sola y bastante floja narración que sirve para encuadrar debates, disertaciones, aforismos, proverbios, retratos, parodias, cuentos y fábulas que, a su vez, pueden introducir otros cuentos y fábulas. El *Libro de delicias* comienza y acaba con piezas explanatorias y dedicatorias de la obra, en verso lírico al principio y en prosa rimada al final, lo que recuerda la versión de 1330 del *Libro de buen amor*, con sus líricas a la Virgen al principio y su epílogo en verso narrativo. El protagonista narrador cuenta que se le aparece un gigante, el cual será su interlocutor en el resto de la obra, lo que recuerda la aparición de don Amor como "vn ome grande" (copla 181c), interlocutor de Juan Ruiz en el debate más largo de su poema. El gigante, con toda suerte de promesas, se ofrece a conducirle a su ciudad; tras larga deliberación en pro y en contra de los viajes, comparable a la deliberación del *Libro* castellano en pro y en contra del amor, Yosef acepta, tal y como, tras el debate con don Amor, el Arcipreste comienza su más largo episodio. Las andanzas de los dos viajeros evocan la movilidad de Juan Ruiz por su ciudad y por las sierras, así como su desagrado con la ciudad extraña y nostalgia de su tierra recuerda el pasaje en que Juan Ruiz, de paso por Segovia, echa de menos su hogar y expresa su soledad en la ciudad extraña en un verso exquisito que echó a volar la imaginación de Azorín (copla 973):

non fallé poço dulçe njn fuente perenal [4]

Tal es el esqueleto de la narración autobiográfica del *Libro de delicias*; a las semejanzas indicadas, pueden agregarse otros rasgos que tienen su paralelo exacto en el *Libro de buen amor*: igual gusto

[3] Trad. inglesa de Moses Hadas, New York, 1932. Merece también consultarse la trad. catalana de I. González-Llubera, Barcelona, 1931, con excelente introducción y notas.

[4] "Juan Ruiz" (*Al margen de los clásicos*, Madrid, 1915, p. 20 ss.).

por las reminiscencias de las Escrituras, una disquisición sobre arte fisiognómica (*Libro de delicias*, p. 22 ss.; De las figuras del Arçipreste, copla 1485 ss.), una semblanza caricaturesca de mujer (p. 180; La sserrana et de las figuras della, copla 1008 ss.), un retrato humorístico basado en antítesis y paradoja verbal (p. 164 s.; De don Ffurón, moço del Arçipreste, copla 1619 ss.), una invectiva contra el vino (p. 13 ss.; De cómo el Amor castiga al Arçipreste. . ., copla 544 ss.), una retahila de los nombres malignos del interlocutor, ensartada no al aparecer este por vez primera, sino mucho más adelante, en una riña que acaba en reconciliación (p. 160 ss.; De los nonbles del alcayueta, copla 924 ss.); varios chistes de los que solo mencionaré uno; cuenta Yosef (p. 39) que Sócrates, casado con una mujer pequeña, explica: "He escogido del mal lo menos"; al acabar el sermón burlesco "De las propiedades que las dueñas chicas han", dice Juan Ruiz, 1617cd:

> Del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor:
> por ende, delas mugeres la mejor es la menor.

En esta autobiografía ficticia —y la larga intervención de un interlocutor sobrenatural, el gigante o don Amor, subraya su carácter ficticio— los dos autores vierten, por lo demás, su experiencia personal: de ahí que las disertaciones sean médicas en el *Libro de delicias* y eclesiásticas en el *Libro de buen amor*. La diferencia obvia, en cuanto al contenido, estriba en que, aunque Yosef trata largamente de mujeres, toca en sus cuentos algún caso de amor e interviene en ajustar las bodas del gigante, de hecho no narra lances amorosos; pero otras *maqāmāt* hispanohebreas, como las de al-Harisí, los ofrecen, y las de Salomón ibn Siqbal de Córdoba (comienzos del siglo XII), precursor de al-Harisí y autor, como el Arcipreste, de "muchas cánticas de dança", narran en primera persona los repetidos desengaños del protagonista al proseguir sus amores. Sería insensato postular para Juan Ruiz lectura o imitación libresca de las *maqāmāt* hebreas, pero la preciosa confesión "después fiz muchas cánticas de dança e troteras / para judías e moras" y su familiaridad con la judería, prueban que bien pudo llegarle noticia detallada de tales obras. El papel de los judíos como mediadores de la filosofía y la ciencia árabes es bien conocido; también lo es el de los conversos, como Pedro Alfonso y Juan de Capua, en la difusión europea del cuento árabe. Los contactos del *Libro de buen amor* con las *maqāmāt* hispanohebreas muestran otra faceta, y no la menos original, en su actividad como transmisores de la cultura árabe.

Lo que cabe preguntar es por qué Juan Ruiz eligió la estructura

de las *maqāmāt* hispanohebreas en lugar del marco novelístico en forma de un cuento que encuadra una serie de cuentos —como en las *Mil y una noches*— que le ofrecían varias colecciones árabes traducidas al castellano en el siglo XIII, y que adoptaron otros autores del siglo XIV (el del *Caballero Cifar*, por ejemplo). La verdad es que si algo resalta en el *Libro de buen amor* es una personalidad exhuberante, irreprimible, que no podía satisfacerse con ese marco novelístico impersonal donde el autor no asoma. De ahí que Juan Ruiz prefiera la flexible autobiografía ficticia de las *maqāmāt* hispanohebreas, que le permiten figurar en primer plano para proclamar su experiencia aleccionadora, verdadera o imaginaria. Pues el presentar en primera persona las aventuras amorosas siempre fallidas cuadraba con la intención didáctica que guiaba su pluma, según declara el autor y demuestra el *Libro*. Cabalmente un modo, al parecer espontáneo, de subrayar la eficacia pedagógica de una enseñanza es presentarla como experiencia personal del maestro. El Salmista no se limita a enunciar objetivamente que el hombre de bien no padece miseria; lo que dice es (Salmo XXXVII, 25): "Mozo fui y he envejecido, y no he visto justo desamparado ni su simiente que mendigue pan". Ovidio —si se me perdona la yuxtaposición medieval de las Escrituras y el *Arte de amar*— enseña que el enamorado pobre no puede permitirse el lujo de tener mal genio y lo ilustra con una anécdota personal (II, 169 ss.): "Alguna vez, en un arranque de ira, le revolví la cabellera. ¡De cuántos días me privó esa ira! No me di cuenta de haberle desgarrado la túnica... ni creo haberlo hecho; pero ella Aseguraba que sí, y con mi dinero tuve que comprarle otra. Si sois prudentes, evitad los errores de vuestro maestro; Temed las tristes consecuencias de mi culpa". En suma: los libros más caros para el clérigo medieval autorizaban el hábito espontáneo de la enseñanza en primera persona que Juan Ruiz halla expandido en la autobiografía didáctica de las *maqāmāt* hispanohebreas.

Ahora bien: el lector de nuestros días —me refiero principalmente al hispánico— tolera el didactismo simbólico, no directo, en la novela y en el teatro; en la poesía lo rechaza categóricamente. Tampoco admite compromisos y chanzas en la instrucción moral y religiosa, y condena como antipedagógica la enseñanza por ejemplos vitandos. Por estos motivos, muchos lectores del *Libro de buen amor* (especialmente lectores españoles) se resisten a admitir su intención didáctica. Claro es que dichos motivos no son sino modos o modas de nuestros tiempos, o sea, que la resistencia de esos lectores brota solamente de que Juan Ruiz se conduce como un hombre del siglo XIV y no como un hombre del siglo XX.

1. Ante todo, la intención didáctica no es una conjetura; consta por declaración expresa y reiterada del poeta. Verdad es que toda obra maestra, una vez realizada, sobrepasa con mucho el intento determinado de que partió el autor: la *Eneida* es bastante más que la glorificación del Emperador Augusto, así como el *Quijote* es bastante más que el ataque contra los libros de caballerías. Pero ese punto de arranque expresamente sostenido por los autores es un dato valiosísimo, que no se puede desechar sencillamente porque no se compadece con el modo de pensar de la crítica actual, sobre todo cuando concuerda con muchos rasgos del texto para los cuales, quienes no admiten las declaraciones del autor, han de conjeturar explicaciones sumamente aventuradas. También es verdad que un autor puede, más o menos sinceramente, atribuir a su obra, una vez escrita, una intención que no le guiaba mientras la escribía.[5] Pero lo que ocurre con Juan Ruiz es distinto: Juan Ruiz declara su intención didáctica en el Prólogo en prosa, en las primeras setenta y una coplas, a modo de introducción, al comienzo y fin de muchos episodios (coplas 76, 105 ss., 161 ss., 892 ss., 944d, 850 y 951d, 1319c, 1503 s., 1508d), en pasajes ocasionales (por ejemplo, 986cd, 1390cd) y en la peroración final (1626 ss.). Evidentemente, el propósito didáctico está presente todo a lo largo del poema, no solo en el Prólogo y Epílogo.

2. El *Libro de buen amor* pertenece al género literario de las *maqāmāt* semíticas, género esencialmente didáctico. La enseñanza de las *maqāmāt* es, ante todo, moralizante; también despliegan virtuosismo literario y los conocimientos diversos del autor, es decir, exactamente las tres categorías de enseñanza que ofrece el *Libro de buen amor*. Los historiadores del derecho y de la música y poesía castellanas utilizan, desde luego, las informaciones de Juan Ruiz aunque, paradójicamente, suelen rechazar las informaciones morales que el autor destaca como su propósito didáctico más importante. Además,

[5] Este es, me parece, el caso de *La Celestina*, cuyo declarado propósito didáctico ("en reprehensión de los locos enamorados" y "en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes", I, p. 27) es mucho más estrecho y más trillado que el amargo mensaje que fluye de la obra en conjunto. Cervantes declara en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*: "Heles dado nombre de *ejemplares* y, si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso". No hay motivo para negar la sinceridad de Cervantes en su prólogo, pero tampoco sería irrazonable dudar de que la edificación del lector fuese lo que más preocupaba a Cervantes mientras describía con tanta satisfacción y regocijo las aventuras de dos muchachos que, en lugar de estudiar en Salamanca conforme a la voluntad de sus padres, se entregan a la vida picaresca (*La ilustre fregona*), o la placentera libertad de los gitanos (*La gitanilla*), o la curiosa organización del hampa de Sevilla (*Rinconete y Cortadillo*). Para un estudio detallado del didactismo de Juan Ruiz, cf. "Nuevas notas...", pp. 28-60.

y siempre siguiendo el modelo de las *maqāmāt*, el didactismo del *Libro de buen amor* no se expresa solamente en la novela autobiográfica que sirve de marco, sino también en los cuentos, fábulas y sátiras encuadrados, los cuales pecarían de inoportunos si no tuviesen nada que ver con la intención didáctica general de la obra.

3. El título del poema, *Libro de buen amor*,[6] corrobora dicha intención. Juan Ruiz formula el título tres veces en el cuerpo de la obra (coplas 13cd, 933ab, 1630ab), y la primera vez indica sin dejar dudas que aspira al ideal de la literatura didáctica amena, *deleitar aprovechando*, pues pide a Dios ayuda para

> que pueda fazer *Libro de buen amor* aqueste,
> que los cuerpos alegre e alas almas preste.

En la segunda mención, el poeta cuenta que para aplacar a la vieja medianera con la que había reñido, la llama "Buen amor" y por amor a ella ha dado este título al *Libro* aunque a la vez agrega (copla 933a) "y por dezir rrazón". Esta broma no prueba que Juan Ruiz no tome en serio título y tema. Llamar a la agente del loco amor "Buen amor" es una travesura tan manifiesta como imaginar —según ya hemos visto— que la vieja pecadora y medio bruja está en Paraíso entre los mártires (copla 1570ab). Pero ni de esta última broma puede inferirse que Juan Ruiz no creía en el Paraíso o en los mártires, ni de la primera que no creía en la superior jerarquía del buen amor y en el propósito de su *Libro* de enseñarlo. Shakespeare pone estas palabras en boca de Falstaff (*Enrique IV*, primera parte, I, 2): "y que oigan que somos hombres de buen gobierno", y un crítico, C. L. Barber (*Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, 1959, p. 197), comenta: "Aquí se pretende llamar Buen Gobierno al Desgobierno".

4. Varios rasgos de estructura, presentación de los personajes, estilo y métrica son inherentes al propósito didáctico. El rasgo estructural más saliente es la repetición de lances paralelos; las trece aventuras amorosas de la novela autobiográfica, muy semejantes en su planteo e idénticas en el desenlace, que contradice el deseo del poeta, ilustran con su reiterado fracaso la tesis didáctica que Juan Ruiz glosa explícitamente al meditar sobre la primera derrota (copla 105):

[6] Ramón Menéndez Pidal, "Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, serie III, II (1898), 106-109, ha probado terminantemente que ese es el verdadero título.

Como dize Salamo (e dize la verdat)
que las cosas del mundo todas son vanjdat,
todas son pasaderas, vanse con la edat:
ssaluo amor de Dios, todas sson lyujandat.

Además, hay varios pasajes didácticos que Juan Ruiz repite y no por distracción, ya que los pasajes posteriores remiten a los anteriores (copla 608 ss. a 423 ss., 937 ss. a 699 ss., 1583 a 217 ss.), prueba de que priva tanto en él el afán de impartir su doctrina, que acoge gustoso cualquier oportunidad de volver sobre ella.

La presentación de los personajes ofrece una singularidad paradójica a primera vista: cuanto más importante es el personaje, tanto menos individualizado está. No solo muestran tal singularidad las personificaciones y figuras mitológicas (don Amor, doña Venus, don Carnal, doña Cuaresma), sino también el protagonista, quien, a pesar de introducirse con su nombre y cargo, afirma solemnemente al principio de su autobiografía, y repite con variantes al empezar varias aventuras, su condición universal (copla 76a): "E yo, como ssoy ome como otro pecador". Es decir: yo, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, voy a contar mis lances amorosos no en tanto que el individuo Juan Ruiz, no como confidencia individual y romántica, a la manera de Rousseau o de Goethe, sino como confesión humana universal, en tanto que hombre pecador, a la manera del romero Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora* o como *Everyman* en la "moralidad" de su nombre. Tanto es así que, cuando una de las amadas pide el retrato del Arcipreste, el retrato que sigue no es individual, antes reúne las notas genéricas que la medicina medieval atribuía al temperamento sanguíneo, o sea, al tipo del hombre alegre y sensual. Tampoco es individual la semblanza de la medianera; don Amor describe en general cómo son "estas trotaconventos" (copla 441d); luego el protagonista describe a la medianera particular que figurará en el *Libro*, siempre en términos generales (copla 699 s.): "Era vieja buhona, *destas* que venden joyas, / *estas* echan el laço, *estas* cavan las foyas . . .".[7] Otro tanto sucede con las amadas: el poeta las alaba por bellas o por nobles en los términos más generales; aun al describir con cierto detalle a doña Endrina y doña Garoza (coplas 653, 1499bc y 1502a), los retratos tienen ciertos rasgos en común, y coinciden significativamente con el arquetipo de belleza antes trazado por don Amor (copla 432 ss.). El retrato pormenorizado de una de las

[7] Este y otros rasgos didácticos fueron señalados por L. Spitzer, "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIV (1934), 237-270, aunque no en relación con las *maqāmāt*.

serranas tampoco es individual: es una caricatura que acumula todos los rasgos imaginables de fealdad femenina, ejercicio retórico no raro en la Edad Media: testigo el paralelo mencionado del *Libro de delicias*, y alguno que otro caso en el *Perceval* francés en prosa, en *Sir Gawain and the Green Knight* y todavía en John Skelton, *The Tunning of Elinour Rumming*. En contraste, Juan Ruiz sobresale en individualizar con raro vigor y concretez las figuras muy secundarias que introduce en comparaciones y descripciones: la cantadera y el tejedor, que no pueden tener los pies quietos, el uno operando el telar, la otra al son del pandero (copla 470 s.); el mes de febrero, personificado como un caballero que "con el frío a las devezes en las sus vñas besa" o sea se sopla los dedos de frío (copla 1274d); el mes de junio, personificado como un campesino: "agraz nueuo comjendo, enbargóle la boz... traya las manos tyntas de la mucha çereza" (copla 1290 s.). Pues bien: esta singularidad es inherente a la literatura didáctica de todos los tiempos. La fábula o el teatro de figurón no individualizan al zorro, al lobo, al avaro, al hipócrita, precisamente porque se proponen representarlos como tipificaciones convencionales de la conducta humana, pero autores que son grandes artistas —fabulistas como Juan Ruiz, don Juan Manuel, Lope de Vega, La Fontaine; dramaturgos como Alarcón, Ben Jonson, Molière— apoyan sus obras didácticas en la riqueza concreta que han intuido libremente fuera de la convención esquematizadora del género.[8]

Como el propósito didáctico es inherente al *Libro de buen amor* y no justificación pegadiza, se revela en el estilo: así, la aplicación general de cada lance concreto (coplas 76, 260, 592), la inscripción de cada personaje en una categoría (coplas 433cd, 699a); la referencia de cada pensamiento a un texto docto que lo autoriza (coplas 44a, 446c); la riqueza en sentencias y refranes, que suelen dar peso al final de la copla y, sobre todo, el procedimiento típico del maestro y del predicador: la variación sobre un tema dado que es, en rigor, la técnica esencial del poema. Por último, recuérdese que la forma métrica del *Libro de buen amor* —cuarteta monorrima de versos que oscilan entre las 14 y las 16 sílabas— es la introducida en España el siglo anterior por poetas eclesiásticos que romanzan para

[8] Nótese que, aunque en el *Libro de buen amor* las descripciones de los personajes animales suelen ser muy superiores a las que encontramos en la mayoría de los fabulistas (recuérdese el retrato del caballo estropeado, 242 s.), Juan Ruiz descuella en el rápido dibujo de animales que introduce en comparaciones o evoca brevemente y como de paso: cf. copla 563b: el pavo real; 569c: la garza; 1092a: el buey viejo; 1219b: el galgo; 1293cd: el tábano, etc.

instrucción del público lego las historias que los clérigos venían leyendo en la lengua docta.

5. Ya sabemos que el episodio más largo del *Libro de buen amor* es una brillante paráfrasis de la comedia latina del siglo XII *Pamphilus*; tanto más significativo es que Juan Ruiz imprima a este material ajeno su preocupación moralizante. a) Como la comedia era una historia de seducción que paraba en casamiento, Juan Ruiz ha agregado de suyo una larga moraleja, la más larga del poema, evidentemente para contrarrestar ese desenlace feliz. b) Cotejada con la Vieja del *Pamphilus*, Trotaconventos es una figura mucho más vivaz. Pero en rigor, Juan Ruiz —con esquematismo inherente a la literatura didáctica— se limita a multiplicar las notas accesorias de ambiente y a desarrollar un solo aspecto del personaje: la maestría en las artes que inducen al loco amor, el único aspecto que se propone fustigar. Fernando de Rojas, en cambio, provee a su Celestina de muchas otras facetas, porque aspira, sin esquematismo didáctico, a una representación artísticamente desinteresada de una criatura humana integral. O, para decirlo de otro modo: Celestina es personaje de drama; Trotaconventos es personaje de fábula. c) En el original latino, los protagonistas llevan nombres clásicos: *Pamphilus*, tomado de las comedias de Terencio; *Galathea*, de las églogas de Virgilio. Juan Ruiz rechaza los decorativos nombres antiguos, con su connotación estética y erudita, y los reemplaza por nombres castizos, moralmente significativos. Pero no a la manera abstracta de Langland, Ben Jonson o Bunyan, sino a una manera muy suya, a medio camino entre la imagen y el dicho popular: *Pamphilus* se convierte en don Melón; *Galathea*, en doña Endrina. Don Melón, porque en el lenguaje corriente el melón es el símbolo de las personas o cosas con las que el éxito no depende de la elección sino del azar, y un refrán lo declara formalmente.[9] Doña Endrina, porque la endrina es la ciruelita silvestre, cubierta de vello, que simbolizaba lo delicado del honor femenino: "que también la doncella es como endrina —explica un poeta humorístico—, / que apenas la han tocado / cuando el dedo le dejan señalado".[10] El reemplazo de los bellos nombres antiguos por estos nombres vulgares, a la vez jocosos y moralizantes, estaba destinado, pues, a orientar al público desde el comienzo sobre el sentido didáctico de los personajes.

[9] "El melón y el casamiento ha de ser acertamiento".

[10] Luis Quiñones de Benavente, *Entremés de Pipote* (E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, Madrid, 1911, I, 2, *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, XVIII, p. 715a, nº 301).

6. Al lector de hoy, poco familiarizado con la mentalidad medieval, se le hace difícil tomar en serio una enseñanza moral que, para predicar el buen amor, ensarta asiduamente casos de loco amor. Pero el procedimiento era dogma para la pedagogía medieval, asida al precepto de San Pablo (Epístola a los tesalonicenses, I, v, 21), con el que Juan Ruiz encabeza su autobiografía (copla 76) y el relato de sus aventuras por la sierra (950a):

> E yo como ssoy ome como otro pecador,
> ove de las mugeres a las vezes grand amor.
> Prouar ome las cosas non es por ende peor,
> e saber bien e mal, e vsar lo mejor.[11]

No es otra la base de la instrucción fabulística, ya que la moraleja más frecuente es la que amonesta: "No hagas como la cigarra", "No hagas como el cuervo". Ni es otro el principio justificativo de la novela picaresca, la más típica de las cuales se subtitula "Atalaya de la vida humana" y, según unos versos laudatorios, "enseña por su contrario, / la forma de bien vivir". Y lo mismo puede decirse de las *Novelas ejemplares* de Cervantes y de sus imitaciones del siglo XVII (cf. Tirso, *Deleitar aprovechando*), de las comedias de figurón y teatro de tesis de época más reciente: pienso, por ejemplo, en los dramas de Bertolt Brecht sobre la vida en la Alemania nazi, o en el de Arthur Miller sobre la persecución de las brujas en Salem.

Tampoco congenia con el lector moderno el hábito de amenizar la enseñanza moral y religiosa, pero los autores medievales que lo aconsejan y practican son demasiado numerosos para citados.[12] Como, además, la noción de lo ameno y de lo decoroso es muy distinta en el siglo XIV y en el XX, sucede que a veces lances muy desenvueltos pueden usarse sin hipocresía para impartir lecciones edificantes. Este

[11] Claro que muchos olvidaban la segunda parte del precepto, como la dama en el ejemplo de William Langland, *The Vision of Piers the Plowman*, III, v. 334 ss.: "Eres como la dama aquella que leía cierta vez: *Prueba todas las cosas*, con lo que se le alegró el corazón, Porque así terminaba el último renglón de la página. Si hubiera mirado bien, si hubiera vuelto la hoja, Habría visto las palabras que siguen inmediatamente: *Aférrate a lo bueno*". Que yo sepa, entre los moralistas españoles es Juan de Pineda el primero en oponerse al modo medieval de enseñar sabiduría mediante la exhibición de la insensatez (*Diálogos de la agricultura cristiana*, Salamanca, 1589). A propósito de la supuesta lección moral de *La Celestina*, Pineda replica que el no despertar la sensualidad del lector es expediente mucho más seguro que el de excitarla con la presentación artística —demasiado vivaz— del vicio.

[12] A los autores arábigos que favorecen la alternancia de asuntos cómicos y serios, citados por Castro, *La realidad histórica de España*, pp. 282 y 415, agréguense las contrapartes cristianas identificadas por O. H. Green, "On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours", *Hispanic Review*, XXIV (1953), 13.

hábito, tan chocante para nosotros, no desapareció en un día. Basta recordar que Margarita de Valois, reina de Navarra, princesa de intachable conducta, devota y aun mística, y muy interesada en la reforma ortodoxa del catolicismo, compone no en sus mocedades sino en sus últimos años el *Heptamerón*, colección de cuentos lúbricos o sucios en su mayoría, cuyo meollo edificante glosa infatigablemente.[13]

7. El hacer palpable una enseñanza abstracta mediante una historieta regocijada también se apoyaba en la exégesis alegórica de las Escrituras, de rigor en la Edad Media entre judíos, cristianos y musulmanes. A su zaga, cualquier texto prestigioso podía alegorizarse, esto es, podía descubrirse en él lo que interesaba descubrir al lector medieval; así, la historia de Dafne y Apolo, en las *Metamorfosis* de Ovidio, es según Chrétien Legouais, la de la Virgen María, amada de Dios, el verdadero sol, y según Juan de Garlandia es la gloria a que aspira el sabio. Y, recíprocamente, el autor podía componer por su cuenta historias nada austeras y señalar después que, aparte el sentido literal, de puro entretenimiento, el lector podía hallar otros sentidos más valiosos, conforme a su capacidad moral e intelectual. Semejante concepto del libro, y sus varios niveles de sentido, dependientes del mérito del lector, es concomitante de la visión medieval del mundo, según la cual toda la creación es valiosa, pero se ordena con respecto al Creador en una escala que va del goce vital a la renuncia ascética, del loco amor al buen amor. Así como el hombre escoge libre y responsablemente, conforme a sus luces, la posibilidad mejor o peor entre todas las que le ofrece el mundo, así el lector, igualmente responsable de su elección, será dueño de abrir el libro —múltiple como el mundo— en la página fructífera o en la vana, y de detenerse en el frívolo sentido literal o de buscar el provechoso sentido alegórico. Sería fácil ilustrar estos conceptos con obras tan importantes como el tratado *De arte honeste amandi* del Capellán Andrés, el *Decamerón* de Boccaccio, los *Canterbury Tales* de Chau-

[13] Véase P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, Paris, 1930, II, pp. 887, 911, y más especialmente E. V. Telle, *L'Oeuvre de Marguerite d'Angoulême, Reine de Navarre, et la Querelle des Femmes*, Toulouse, 1937, pp. 94, 139-145, y L. Febvre, *Autour de l'Heptaméron; amour sacré, amour profane*, Paris, 1944, pp. 208-213. Recuérdese la muy difundida práctica medieval de animar los sermones con cuentos y fábulas, práctica que el Concilio de Burdeos, 1624, prohibió por primera vez. El tan celebrado predicador bávaro Abraham a Sancta Clara (1644-1709) seguía apoyando su enseñanza religiosa en parodias y cuentos chocarreros: cf. T. G. von Karajan, *Abraham a Sancta Clara*, Wien, 1867, pp. 234, 241 s., y G. Highet, *La tradición clásica*, trad. A. Alatorre, México - Buenos Aires, 1954, t. II, p. 33 ss.

cer. En su *Maqāmāt* el árabe al-Hariri insiste ante el lector rudo y mal pensado en el valor moral de su obra, que el lector discreto comprenderá y juzgará análogo al de las fábulas y apólogos, y en el Prólogo de su *Tahkemoni*, el judío español al-Harisí declara: "Puedes comparar este libro a un jardín donde se encuentra toda suerte de plantas. A cada cual ofrece lo que desea, a cada cual otorga lo que anhela, conforme a su instrucción y condición, conforme a su capacidad y aptitud. Quien venera la palabra de Dios, aprende allí a temer a Dios; quien no presta atención a ello, puede aplicarse a las materias terrenales que contiene. De su amplio ámbito sacan provecho el necio y el sabio, el joven y el viejo, cada cual de distinto modo". Y así comprendemos como, sin sombra de la "perfidia diabólica" que le atribuye la crítica poco familiarizada con la Edad Media, Juan Ruiz podía escribir en su Prólogo que, en las risueñas historias de su *Libro*, el lector "de buen entendimjento que se quiera saluar, descogerá e obrar lo ha", mientras el pecador hallará trazas para pecar: "E ansí este mi libro a todo ome o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendjere el bien e escogiere saluaçión e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere, puede cada vno bien dezir: *jntellectum tibi dabo*" (p. 6).[14]

A tal punto es esa actitud la clave del *Libro de buen amor* que Juan Ruiz, no satisfecho con explanarla en Prólogo y Epílogo y aludirla en varios pasajes (por ejemplo, copla 986cd), intercala a manera de guía, antes de comenzar el relato autobiográfico, un delicioso apólogo, la Disputación que tuvieron los griegos y los romanos. Los romanos piden leyes a los griegos, los cuales imponen como condición previa una disputa y, a ruego de los romanos, que ignoran griego, consienten en que la disputa sea por señas. A falta de sabios, los atribulados romanos toman un bellaco y le visten "muy bien paños de grand valía, / como si fuese doctor en la filosofía". Llegado el momento, el más sabio de los doctores de Grecia se pone de pie y alza el dedo índice; el bellaco, muy bravo, saca pulgar, índice y mayor; el griego tiende la palma; el romano muestra el puño. El doctor griego se declara entonces perfectamente satisfecho de la sabiduría del romano, pues, explica, cuando él alzó un dedo para indicar que Dios es uno, el romano sacó tres, para indicar que tiene tres personas; cuando él tendió la palma para indicar que el mundo está bajo su voluntad, el romano mostró el puño para indicar que Dios tiene el mundo en su poder. Interrogado el bellaco, explica a su vez: el griego

[14] La cita está tomada del Salmo XXXI, 8. Este versículo 8 sirve de autoridad bíblica para todo el Prólogo.

me dijo que me quebraría el ojo con un dedo; yo le contesté que con un dedo le rompería los dientes y con los otros dos le sacaría los ojos; luego me dijo que me daría una palmada en los oídos; yo le dije que le daría un puñetazo que en su vida podría vengar, y entonces dejó de amenazarme''. Sí: el signo es multivalente; todos sus significados son admisibles, pero no todos son igualmente valiosos; el sentido chocarrero, que escoge el villano conforme a su villanía, es inferior al sentido teológico, que escoge el doctor, conforme a su sabiduría.

En suma: el *Libro de buen amor*, obra de arte mudéjar, engarza sus motivos cristianos en la estructura semítica de las *maqāmāt* y, en particular, de las *maqāmāt* hispanohebreas. Es, por consiguiente, no un tratado o un poema didáctico a la manera grecorromana, sino una composición amena de fin docente, que se propone inculcar sobre todo preceptos de moral práctica y se vale para ello de la autobiografía articulada en torno al autor, a la vez protagonista y maestro, que reiteradamente derrama ridículo sobre sí mismo para mejor desaconsejar al público su propio extravío. En su siglo y en el siguiente, su intención doctrinal no le enajenó simpatías. Las citas antiguas corresponden todas a porciones didácticas, y ninguna de las varias lagunas y omisiones con que nos ha llegado el poema ha menoscabado dichas porciones. Don Ramón Menéndez Pidal, el gran maestro de la filología española, ha descubierto un curioso manuscrito que nos ha conservado algo así como el programa de una recitación juglaresca hacia 1420. En ese programa, el juglar ''al sentir desfallecer el interés de su público, le daba una sacudida con palabras mágicas: 'Agora comencemos del *Libro* del Arcipreste', seguro de que este simple anuncio hacía al auditorio regocijarse de antemano, esperando mil fantasías de historias burguesas y serranas, maldecires, pintadas fablillas, inimitables imitaciones de Pánfilo y Nasón, cantigas y trovas''.[15] En esta enumeración el insigne crítico de nuestros días ha omitido todo elemento didáctico, que repugna a su gusto, pero lo que de hecho recita el juglar después de las mágicas palabras 'Agora comencemos del *Libro* del Arcipreste' es un par de pasajes moralizantes sobre los daños del beber con exceso y sobre el poder del dinero. Que la moda de los siglos XIV y XV no tiene por qué ser la moda del siglo XX.

[15] Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957, p. 209; cf. p. 234 ss.

III

"AGORA COMENCEMOS DEL LIBRO *DEL ARCIPRESTE"*

Hasta ahora hemos hablado del autor y su ambiente, del contenido, estructura e intención del *Libro de buen amor*. Siguiendo el ejemplo del juglar del siglo XV "al sentir desfallecer el interés de su público", diré las "palabras mágicas": "Agora comencemos del *Libro* del Arcipreste". Recorramos, pues, el poema en su versión definitiva, deteniéndonos solo en unos pocos pasajes.

Ya sabemos que el *Libro* —escrito en su mayor parte en "cuaderna vía" o cuartetas monorrimas cuyos versos oscilan entre 14 y 16 sílabas— comienza con una plegaria a Dios y a la Virgen y con el prólogo en prosa que señala los varios niveles de su significado. Luego viene una invocación en verso, probablemente el prólogo de la primera versión, que aplica al poema el contraste, muy del gusto medieval, entre ruin envoltura y noble contenido, expresado mediante una serie de símiles (coplas 16-18): buen dinero puede hallarse en vil bolsa, blanca harina bajo negra tapadera, azúcar dulce en humilde caña, la noble rosa bajo las espinas, gran sabiduría en fea letra y, bajo mala ropa, el *Buen amor*. Después de dos poesías líricas a los siete gozos de la Virgen, la "cuaderna vía" se reanuda recordando una vez más al lector u oyente que el sentido del *Libro* es múltiple y que a él le toca, bajo su responsabilidad intelectual y moral, escoger el mejor. La amonestación se imparte concretamente mediante la ya citada Disputación de los griegos y los romanos; el poeta la comenta largamente en muy hermosas coplas que culminan en la última (70), donde el *Libro*, personificado, se compara a sí mismo con los instrumentos musicales y advierte al lector: "te hablaré bien o mal, conforme al talento con que me toques".

Y ahora comienza la novela autobiográfica, escudada en una cita burlesca de Aristóteles y una cita grave de San Pablo, ambas con referencia al sentido universal de la supuesta autobiografía. La pri-

mera aventura, frustrada por la virtud de la dama, y por la intervención de los parientes, que calumnian al poeta, anuncia varias composiciones líricas, que el Arcipreste compone para agradar a su amada, pero que los manuscritos no han conservado. En cambio, han transmitido varias fábulas con las que la dama apoya sus réplicas, a usanza del libro didáctico oriental, que Juan Ruiz adopta a lo largo de su obra. En esta primera aventura, la tónica cortés, evidente en la melancolía del amor doblemente frustrado, en las canciones que la dama encarga, en los cizañeros que enemistan a los amantes, es mucho más marcada que en las restantes, y el poeta la subraya, asumiendo aquí la defensa de las mujeres.[1] La Edad Media, como es sabido, oscila entre el vituperio ascético y el elogio cortesano de la mujer, y ambos, muy templados por la vitalidad y la malicia de Juan Ruiz, se encuentran en el *Libro.* La consecuencia lógica de la defensa es que el poeta emprende la segunda aventura, de tono muy distinto al de la primera, pues se trata de un tema jocoso tradicional: Juan Ruiz, enamorado de una moza panadera de nombre Cruz, le envía su mensajero, Fernán García, el cual se la birla; al alegre relato del percance en "cuaderna vía", sigue la versión lírica, que, como todas las del *Libro*, adopta la forma métrica que se designa en español con el nombre arábigo de zéjel, o canción formada por un estribillo y varias estrofas cuyo último verso rima con el estribillo, sin duda coreado por el público (copla 115 ss.):

Mys ojos non verán luz
pues perdido he a Cruz.

Cruz cruzada panadera
tomé por entendedera,
tomé senda por carrera
como [faze el] andaluz.

[Mys ojos non verán luz...]

Coydando que la avría,
díxielo a Ferrand Garçía
que troxies(e) la pletesía
e fuese pleytés e duz.

[1] A las razones corteses, Juan Ruiz agrega una teológica (copla 109), también incluida en la ristra de argumentos con que Dama Prudencia, en Chaucer, refuerza sus recomendaciones a Melibeo: "Aquí podéis ver que, si la mujer no fuese buena, y buenos y provechosos sus consejos, Nuestro Señor Dios de los Cielos nunca la hubiera creado, ni la hubiera llamado ayuda del hombre, sino más bien confusión del hombre" (*The Canterbury Tales*, ed. F. N. Robinson, Boston, 1957, p. 171b).

[Mys ojos non verán luz...]

Dixo m(e) quel plazía de grado
(e) fizo s(e) de la Cruz priuado:
a mj dio rrumjar saluado,
el comjó el pan más duz.

[Mys ojos non verán luz...]

Prometiol por mj conssejo
trigo que tenía anejo,
e presentol vn conejo,
el traydor falso marfuz.

[Mys ojos non verán luz...]

Dios confonda menssajero
tan presto e tan ligero,
non medre Dios (tal) conejero
que la caça ansy aduz.

[Mys ojos non verán luz...]

La segunda derrota provoca una nueva reflexión de orden general: ¿puede el hombre sustraerse al influjo de los astros bajo los cuales ha nacido? El autor, como tantos hombres de sus tiempos y de muchos otros tiempos, cree firmemente en el poder de los astros (que ilustra con el bonito cuento del hijo del rey moro Alcaraz) y no menos firmemente en el libre albedrío y la omnipotencia de Dios, a quien concibe como a un rey que puede quebrantar las leyes que él mismo ha fijado. Juan Ruiz, claro está, ha nacido bajo el signo de Venus: pero no le pesa de sus fracasos, porque el amor enaltece al enamorado, dice insistiendo en un pensamiento de Ovidio repetido por los cultivadores del amor cortés (copla 156 ss.). De ahí, tercera aventura con una dama perfecta, que rechaza presentes y canciones. Y como don Amor se le aparece en visión, el exasperado Arcipreste le acusa, desde el punto de vista eclesiástico y no cortés, de fomentar todos los pecados mortales, discurriendo teóricamente sobre cada uno con ejemplos de historia sagrada y profana e ilustrándolo con una fábula. Es Juan Ruiz un sobresaliente fabulista, hábil en animar dramática y muchas veces patéticamente a los personajes, en actualizar el escenario y la acción con finos rasgos concretos; muchos de sus mejores versos se leen en sus fábulas y, cosa más rara todavía, en sus moralejas. Solo me detendré en la más larga titulada "Aquj fabla del pleito quel lobo e la rrapossa (que) ovieron ante don ximjo, alcalde de bugía" (coplas 321-371). Es la fábula que en la versión

de Fedro (I, 10) tiene 10 versos y en la de La Fontaine (II, 3), 17; en la de Juan Ruiz tiene 200, porque, en lugar de comunicar al lector que el lobo acusa a la zorra, esta niega la acusación y el mono condena a los dos, cuenta cómo y por qué el lobo decidió acusarla, quiénes eran los abogados, refiere cada coyuntura legal del proceso, detalla la enredada relación de pleitistas y leguleyos, los cabildeos de las partes y sus defensores, las tentativas de sobornar al juez, y transcribe, por así decirlo, con exacta parodia que incluye un minucioso despliegue de conocimientos jurídicos, los dos alegatos, la sentencia del juez y su justificación legal.[2] Como cebado por el gusto de la parodia, Juan Ruiz acusa a don Amor de ser enemigo de la religión y lo documenta con una página de inspiración netamente goliárdica que refiere las andanzas amorosas de un clérigo a los distintos oficios devotos, marcando la correlación mediante textos litúrgicos aplicados a veces con equívoca malicia. Una nueva invectiva, confirmada por una nueva fábula, cierra esta primera parte del debate.

La respuesta de don Amor contiene uno de los elementos esenciales del poema: la preceptiva amorosa, que Juan Ruiz completa con reglas de moral y urbanidad, y que se remonta al *Arte de amar* de Ovidio a través de una concepción bastante sobria y aburguesada del amor cortés medieval. Así, por ejemplo, el enamorado ha de servir a la dama asiduamente, y dos chascarrillos encarecen los inconvenientes de la pereza y de la ausencia (Enssienplo de los dos perezosos que querían cassar con vna dueña, copla 457 ss.; Enxienplo de lo que conteçió a don Pitas Payas, pyntor de Bretañja, 474 ss.); ha de ser dadivoso y, para destacar el poder de las dádivas, otra página goliárdica, la sátira contra el dinero, que trastorna la sociedad y corrompe la Iglesia (copla 490 ss.):

Mucho faz el dinero e mucho es de amar,
al torpe faze bueno e ome de prestar,
ffaze correr al coxo e al mudo fabrar,
el que non tiene manos dyneros quier(e) tomar...

Yo vy allá en Roma, do es la santidat,
Que todos al djnero fazíanle homjldat,
Gran onrra le fazían con grand solenjdat:
Todos a él se omjllan como a la magestat...

Vy fazer maravillas a do él mucho usaua:
Muchos meresçían muerte, que la vida les daua,

[2] Esta fábula se ha estudiado como fuente de información sobre los procedimientos legales en la época de Juan Ruiz: cf. M. Eizaga y Gondra, *Un proceso en el "Libro de buen amor"*, Bilbao, 1942.

Otros eran syn culpa, que luego los matava:
Muchas almas perdja, muchas almas salvaua...

Continúa don Amor sus preceptos, en los que por momentos asoma un código mucho más austero que el ovidiano o el cortés —el código eclesiástico del autor—, y parte. Como aplicación práctica de la lección recibida, Juan Ruiz intercala su paráfrasis del *Pamphilus*, la comedia latina del siglo XII. Dicha comedia se abre con la queja del protagonista, prendado de su vecina Galatea, naturalmente en primera persona, ya que se trata de una composición dramática. En el *Libro de buen amor*, esta primera persona enlaza sin ruptura con la narración autobiográfica, pero, como advierte luego Juan Ruiz explícita e implícitamente, el enamorado no es aquí el poeta, protagonista de la novela autobiográfica, sino Pánfilo (o, en su versión, don Melón), protagonista de la comedia latina. No será superfluo quizá recordar que esta obrilla, de cuyo título deriva la palabra *pamphlet*, tuvo durante más de tres siglos un éxito nada común: fue estudiada en las universidades, vertida a las lenguas romances, imitada por humanistas en latín. Tal éxito sorprende a primera vista, pues el *Pamphilus* no sobrepasa ni en estilo ni en presentación dramática a otras comedias de su género, y no puede compararse en belleza y finura psicológica con las obras maestras de la literatura sentimental en los siglos XII y XIII, que vieron la aparición del *Enéas*, por ejemplo, del *Tristan*, de los poemas de Chrétien de Troyes, de *La Chastelaine de Vergi*. Pero a poco que se lo examine se echa de ver su atractivo y su novedad: frente a las otras comedias elegíacas, bufonescas y estrafalarias, frente a los remotos temas mitológicos, frente a los artificiosos planteos del amor cortés, con su predilección por el adulterio, el *Pamphilus* brinda un amor de curso irregular, pero que acaba en paz con la sociedad, esto es, brinda el asunto más grato al gusto popular desde la comedia de Menandro hasta las películas de Hollywood, y lo estructura en un sencillo argumento verosímil, fundado en la realidad coetánea, cuyas situaciones y sentimientos refleja bajo el traje prestigioso de la lengua docta y la imitación ovidiana. La inmensa fortuna del *Pamphilus* se debe a su aburguesamiento realista, y tanto Juan Ruiz como Fernando de Rojas calaron intuitivamente ese acierto y lo intensificaron: desde ese punto de vista, el *Pamphilus*, el presente episodio del *Libro de buen amor* y *La Celestina* son realizaciones sucesivamente superiores de un mismo ideal artístico. De ahí también la extensión, sucesivamente creciente, de las tres obras. La paráfrasis de Juan Ruiz casi dobla el original sin apenas alterar el argumento, y no tanto por intercalar un par de fábulas en el diálogo como porque su evocación de la realidad es mucho más minuciosa

en lo espiritual y en lo material. Baste un solo ejemplo; después de recibir nuevos consejos de doña Venus,[3] el enamorado va a hablar a su bella vecina —la doncella Galatea en la comedia latina, la viudita doña Endrina en la versión castellana—, describiéndola primero tal como la ve andar por la calle. Dice Pánfilo (v. 153):

Quam formosa, Deus, nudis uenit illa capillis!

Dice don Melón (copla 653):

¡Ay Dios, e quám fermosa vyene doña Endrina por la plaça!
¡qué talle, qué donayre, qué alto cuello de garça!
¡qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança!
Con saetas de amor fyere quando los sus ojos alça.

Lo mejor que podemos hacer, pues, es dejar hablar a don Melón (copla 654 ss.):

Pero tal lugar non era para fablar en amores;
amj luego me venjeron muchos mjedos e tenblores,
los mjs pies e las mjs manos non eran de sí señores,
perdí seso, perdí fuerça, mudaron se mjs colores.
Vnas palabras tenía pensadas por le dezir,
el mjedo de las conpañas me facían ál departir,
apenas me conosçía njn sabía por dó yr,
con mj voluntat mjs dichos non se podían seguir...
"Señora, la mj sobrina, que en Toledo seýa,
se vos encomjenda mucho, mjll saludes vos enbýa;
sy oviés lugar e tienpo, por quanto de vos oýa,
desea vos mucho ver e conosçer vos querría.
"Querían allá mjs parientes cassar me en esta sacon

[3] En el *Pamphilus* ocupan 780 versos; su paráfrasis en el *Libro de buen amor* comprende 311 coplas (580-891), es decir, 1244 versos; pero como hay tres extensas lagunas (entre las coplas 765 y 766, 781 y 782, 877 y 878: véase la edición de Ducamin, pp. 136, 138, 154) que suman 70 coplas, esto es, 280 versos, abarca en realidad 1524 versos. Pánfilo empieza por dirigirse a Venus, que le da oportunas instrucciones. Tales instrucciones se parecen mucho a las que antes ha recitado don Amor, como que unas y otras provienen en última instancia de la misma fuente, el *Arte de amar*; Juan Ruiz se da perfecta cuenta de la reiteración: su doña Venus comienza citando el anterior consejo de su "marido" don Amor (copla 608a). Ciertos críticos, ansiosos de descubrir en el *Libro de buen amor* la compacta estructura del relato moderno, no han atinado a explicar tan evidente caso de *double emploi*. La repetición es inherente a la estructura de estas *maqāmāt* castellanas, y Juan Ruiz, empeñado en transmitir el mensaje didáctico, no pierde ocasión de recalcar su consejo, ni de insistir en lo provechoso del esfuerzo continuo y del aprendizaje paciente.

con vna donçella muy rrica, fija de don Pepión;
a todos dy por rrespuesta que la non quería, non:
de aquella sería mi cuerpo que tiene mi coraçón."
Abaxé más la palabra, díxel que en juego fablaua,
por que toda aquella gente de la plaça nos mjraua.
Desque vy que eran ydos, que ome aý non fyncaua,
comencel dezir mi quexura del amor que me afyncaua...
"Enel mundo non es cosa que yo ame a par de uos;
tienpo es ya pasado, de los años más de dos
que por vuestro amor me pena; amo vos más que a Dios;
non oso poner presona que lo fable entre nos...
"Señora, yo non me atreuo d [*sic*] dezjr uos más rrazones
fasta que me rrespondades a estos pocos sermones;
dezjt me vuestro talante, veremos los coraçones."
Ella dixo: "Vuestros dichos non los preçio dos piñones.
"Bien así engañan muchos a otras muchas endrinas;
el ome tan engañoso así engaña a sus vezjnas;
non cuydedes que so loca por oyr vuestras parlillas,
buscat a quien engañedes con vuestras falsas espinas."
Yo le dixe: "¡Ya, sañuda, anden fermosos trebejos!
son los dedos en las manos, pero non (son) todos parejos;
todos los omes non somos de vnos fechos njn consejos;
la peña tien(e) blanco e prieto, pero todos son conejos...
"El yerro que otro fizo a mj non faga mal.
Auet por bien que uos fable allý so aquel portal,
non uos vean aquí todos los que andan por la cal(le):
aquí vos fablé vno, ally vos fablaré ál."
Paso a paso don Endrina so el portal es entrada,
bien loçana e orgullosa, bien mansa e sosegada,
los ojos baxo[s] por tierra, en el poyo asentada;
yo torné en la mj fabla que tenja començada...

Después de la entrevista, en que doña Endrina se muestra cortés, pero inconmovible, don Melón, en obediencia a los preceptos de don Amor y doña Venus (fundados, por supuesto, en las costumbres de la época), va a buscar medianera, y tiene la fortuna de topar con la sin par Trotaconventos, a quien caracteriza desarrollando los atisbos del modelo. En cambio, Juan Ruiz se aparta de su modelo para evocar el escenario concreto; en el *Pamphilus*, las sumarias acotaciones están dadas en el diálogo o se infieren de él. Por ejemplo: acabado el trato entre el enamorado y la vieja, esta alaba a Pánfilo en un monólogo, y al cabo de 14 versos anuncia:

En iuxta portam uideo stantem Galatheam.

Debemos inferir, pues, que la escena ha cambiado, que la vieja ha tenido la suerte de hallar a Galatea sola a la puerta de su casa, que

ha fingido no verla y ha pronunciado la alabanza de Pánfilo pretendiendo hablar consigo misma. Juan Ruiz da las acotaciones en forma narrativa, y de ese modo su escenificación es mucho más rica y verosímil. Eliminando el azar feliz que en el *Pamphilus* pone a Galatea a mano de la vieja siempre que esta y el autor lo necesitan, el *Libro de buen amor* muestra a Trotaconventos, arreada como buhona, pregonando sus mercancías por la calle de doña Endrina, que la oye y la llama; una vez que ha picado la curiosidad de la joven, Trotaconventos entra hábilmente en materia fingiendo compadecer su encierro (coplas 725-727):

"Ffija, sienpre estades en casa ençerrada,
sola envejeçedes, quered alguna vegada
salyr, andar en plaça con vuestra beldat loada:
entre aquestas paredes non vos prestará nada.
"En aquesta villa mora muy fermosa mançebía,
mançebillos apostados e de mucha loçanía,
en todas buenas costunbres creçen de cada día,
nunca veer pudo ome atan buena conpañía.
"Muy byen me rresçiben todos con aquesta pobledat,
el mejor e el más noble de lynaje e de beldat
es don Melón de la Verta, mançebillo de verdat,
a todos los otros sobra en fermosura e bondat.

Etcétera, etcétera. En la deliciosa escena que sigue, original del Arcipreste, la viudita no hace ascos a la posibilidad de un nuevo casamiento, y pregunta muy sesudamente (copla 737):

"Buena muger, dezid me: ¿quál es ese o quién
que vos tanto loades, e quántos bienes tyen?

Pero cuando le identifica con el galán que la ha hablado en la calle, responde desconfiada, alegando preocupaciones más serias (copla 742):

"Dexa me de tus roydos, que yo tengo otros coydados
de muchos que me tyenen los mjs algos forçados.

Y aquí, en un nuevo acierto de caracterización, muestra Juan Ruiz cómo Trotaconventos saca partido de esa coyuntura imprevisible; con un talento para la improvisación típicamente español, aumenta los temores de la atribulada viuda y presenta a don Melón como el protector ideal, atribuyéndole una insospechada versación en asuntos legales (coplas 743, 755):

"A la fe, dyxo la vieja, desque vos veen biuda,
sola, syn conpañero, non sodes tan temjda;
es la vyda sola más que vaca corrida;
por ende aquel buen ome vos ternja defendida...
"(Mas) éste vos defendrá de toda esta contienda,
ssabe de muchos pleitos e sabe de leyenda;
ayuda e deffiende a quien se le encomjenda:
si el non vos defiende, non sé quién vos defienda."

Pero doña Endrina vacila: no ha pasado el año reglamentario de luto y, si casa antes, perderá la honra y la herencia del primer marido. Trotaconventos es demasiado hábil para replicar con razones; lo que hace es esgrimir con mucho brío y elocuencia su argumento *ad feminam* (copla 762a):

"¿Qué provecho uos tien vestir ese negro paño?...

La negativa de doña Endrina destaca la maestría psicológica de Juan Ruiz en lo que dice y en lo que calla (copla 764):

Respondió doña Endrina: "Dexat, non osaría
fazer lo que me dezides njn lo que él querría;
non me digas agora más desa ledanja,
non me afinques tanto luego el primero dja..."

En la segunda entrevista con don Melón, Trotaconventos, en obediencia a un pedido de doña Endrina, pone a prueba la sinceridad del enamorado anunciándole que su dama casa con otro; don Melón hace tales extremos trovadorescos, apostrofando dolorido a su corazón, a sus ojos y a su lengua, que Trotaconventos, satisfecha, le consuela, confiándole que doña Endrina está enamorada y describiéndole los correspondientes síntomas: a solas, las dos hablan siempre y exclusivamente de don Melón; cuando alguien viene, cambian de conversación; la joven enrojece y palidece alternativamente, le tiemblan los labios, le salta el corazón, suspira al oír el nombre del amado. Permítaseme observar, a trueque de interrumpir el relato, primero, que aunque el tema de las señas del amor no es original del Arcipreste, sí lo es su elaboración, psicológica y estilística, particularmente el primoroso manejo del diminutivo. Y, segundo, que doña Endrina no ha mostrado tales síntomas en la entrevista previamente narrada; o sea, Juan Ruiz sugiere, con sabia vaguedad, escenas no desplegadas ante el lector, que hacen más verosímil la persuasión de la medianera y el cambio afectivo de la joven: ya veremos que tan flexible representación del tiempo no escapó a Fernando de Rojas.

La segunda entrevista con doña Endrina se abre con una pequeña peripecia original que vuelve a documentar la antipatía de Juan Ruiz por el funcionamiento convencional del azar feliz en su modelo. Pues en el *Pamphilus*, la doncella Galatea, que se dice muy guardada por sus padres, de hecho está siempre accesible a las solicitaciones de la tercera; Juan Ruiz ha motivado cuidadosamente, como hemos visto, la primera entrada de Trotaconventos; a la segunda, la vieja topa muy naturalmente con la madre de doña Endrina, de quien ha de deshacerse con una improvisada mentira que, de paso, acredita su talento. En esta segunda entrevista, el poeta castellano aventaja decididamente al latino en pintar el doloroso vaivén de su heroína entre amor y honor, pero tampoco sabe trazar la trayectoria cabal de su pasión hasta la entrega voluntaria, como la trazó Fernando de Rojas, y resuelve la dificultad a la zaga de su modelo, esto es, por engaño y violencia. Trotaconventos se trae a doña Endrina engañada a su casa, donde ha apostado a don Melón, y los deja solos so pretexto de acudir al llamado de una vecina;[4] a su vuelta, halla a la joven deshecha en llanto. Con otro acertado toque psicológico original, Trotaconventos rechaza ahora con despego casi cínico los reproches de su víctima (copla 878).

> **"Quando yo salý de casa, pues que veyades las rredes,**
> **¿por qué fyncauades con él sola entre estas paredes?**
> **A mj non rebtedes, fija, que vos lo merescedes;**
> **el mejor cobro que tenedes, vuestro mal que lo calledes.**

Pero, ante la desesperación de la joven, propone al fin el casamiento, y todo acaba en paz y regocijo . . . y setenta y dos versos de moralización para desaconsejar vehementemente a las "señoras dueñas" la conducta de doña Endrina.

Nuevas aventuras amorosas, riña con Trotaconventos en la que, con fruición verbal digna de Rabelais, Juan Ruiz enumera 41 apodos que no deben decirse a la medianera, a quien aplaca llamando por broma "Buen amor", como al *Libro*: la moraleja del curioso

[4] Dado lo incompleto del texto (véase la nota anterior), resumo la narración siguiendo la del *Pamphilus*, v. 669 ss. Como esta laguna corresponde, en la comedia latina, a una escena licenciosa, se ha inferido que las coplas que faltan entre la 877 y la 878 se suprimieron por escrúpulos morales. Lo cierto es que algunas otras coplas escabrosas se han conservado, y los otros dos pasajes que faltan en el mismo episodio eran, al parecer, absolutamente inofensivos. Comp. el indignado comentario de un antiguo lector, a propósito de la historia de Pasífae en la *General estoria* alfonsina, parte II, ed. de A. G. Solalinde, L. A. Kasten y V. R. Oelschläger, Madrid, 1957, vol. I, p. 396; pero los manuscritos no ofrecen rastro alguno de mutilación.

episodio encarece las ventajas de pensar antes de hablar y de reservarse prudentemente los juicios desfavorables. Luego, al amparo del mismo precepto de San Pablo que encabezaba la novela autobiográfica (copla 76cd), el poeta narra sus encuentros con cuatro vaqueras en la Sierra de Guadarrama, agregando al final de cada uno la correspondiente versión lírica, que es en los cuatro casos una pastorela burlesca. Como poeta de ciudad, no de corte, Juan Ruiz no es propenso a idealizar la vida de campo; sus vaqueras son interesadas y lascivas, mucho más fornidas y emprendedoras que el viajero; una, goyescamente fea; otra es una serrana lerda, muy dispuesta a casarse con el poeta, el cual se zafa bonitamente so pretexto de ir a comprar los presentes requeridos por ella; en la graciosa cántica correspondiente, la enumeración de quehaceres y prendas rústicas sin duda provocaría la carcajada del público urbano (coplas 997-1005). Después de rendir tributo en la sierra al loco amor, Juan Ruiz rinde tributo en el valle al buen amor, haciendo sus devociones en el santuario de Santa María del Vado, para el que compone tres cánticas piadosas a la Virgen y a la Pasión.

A continuación se sitúa otro largo episodio de tema tradicional (y, por consiguiente, no autobiográfico), De la pelea que ouo don Carnal con doña Quaresma.[5] Comienza con una parodia del estilo curialesco en las cartas con que doña Cuaresma se dirige a los fieles (especificando, con burla enderezada al poeta mismo, "a todos los arciprestes e clérigos con amor", copla 1069a) y desafía a don Carnal. Este recluta una hueste numerosa, es decir, una lista de las distintas clases de carne presentadas como animales vivos en el orden en que aparecían en una comida medieval, y armadas de las correspondientes piezas de menaje. Por ejemplo (copla 1086 s.), en la retaguardia del ejército van faisanes y pavones con yelmos, (que son ollas de cobre) y adargas (que son calderas y sartenes). Mientras don Carnal y los suyos duermen después de una opípara cena, doña Cuaresma penetra por sorpresa en el real y traba la batalla; así, en lugar de un segundo catálogo de manjares, los alimentos de cuaresma están

[5] La recurrencia anual de las épocas de hartura y escasez ha sido, según creen muchos estudiosos, resorte importantísimo para la religión primitiva y para la tragedia griega. En la Edad Media inspiró disputaciones, poemas paródicos y prosa retórica (véase Lecoy, *Recherches*, p. 245 ss.). En los últimos años del siglo XV, el poeta y músico Juan del Encina escribió su rústica *Égloga de Antruejo o Carnestolendas*, con un villancico final cuya música se ha conservado. A mediados del siglo siguiente, Peter Brueghel el Viejo pinta su "Combate entre Carnaval y Cuaresma", en que representa una celebración popular de la fiesta. Un eco en el folklore de nuestros días puede verse en J. A. Carrizo, *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945, p. 517.

indicados en la acción y acompañados de su procedencia, de suerte que constituyen una verdadera carta gastronómica de los pescados y mariscos de España. Forzosamente, la tropa de doña Cuaresma arrolla a la de don Carnal, que es hecho prisionero. Un fraile predica y confiesa a don Carnal (y aquí el poeta discurre muy en serio sobre "cómo el pecador debe confessar e quién ha poder de lo absoluer"), imponiéndole en penitencia una dieta mortificante. El Domingo de Ramos, mientras doña Cuaresma se ocupa en obras piadosas, don Carnal burla la vigilancia de su guardián, don Ayuno, y se refugia en la judería, que no observa la cuaresma. Jinete en el caballo que le proporciona el rabino, don Carnal recorre la región ganadera de España, con gran espanto de los rebaños y, a su vez, envía desde allí cartel de desafío a su rival. Pero las semanas de cuaresma han pasado. La "dueña", no dispuesta a sostener el reto, huye disfrazada de peregrina, como el héroe del *Roman de Renard*.

Y llegamos a abril, el mes primaveral de la resurrección de la naturaleza; Juan Ruiz celebra la entrada triunfal de los dos emperadores, don Carnal y don Amor, reelaborando con visión muy personal una larga tradición poética que se remonta a Ovidio. Reciben al monarca árboles y aves cantoras, instrumentos de música personificados a medias y largas procesiones de todas las jerarquías y órdenes religiosas, que agasajan a don Amor acomodándole burlescamente frases de la liturgia ("te Amorem laudamus", por ejemplo). Los distintos estados sociales se disputan el honor de hospedar al ilustre visitante, y con ese motivo los unos satirizan a los otros y todos a las monjas (coplas 1247-1258). Para evitar bandos, don Amor aloja en la casita del Arcipreste los instrumentos de música —graciosa propaganda del poeta—, y hace levantar en un prado su rica tienda. Con brevedad rara en un poeta medieval, el Arcipreste detalla un solo motivo de su ornato, la alegoría de los meses y, en lugar de describir las distintas figuras alegóricas, narra dinámicamente las faenas propias de cada mes. A pedido de su huésped, refiere don Amor sus andanzas por España, su éxito en la alegre Andalucía y su fracaso en la austera Castilla: claro que Juan Ruiz es castellano y compone para castellanos.

El poeta, retomando su supuesta autobiografía, vuelve a solicitar los oficios de Trotaconventos, y luego de dos breves aventuras desfavorables, ella le recomienda cortejar monjas, que, sobre confeccionar golosinas y electuarios, vencen a todas las mujeres en gracia y cortesía (copla 1332 ss.). Va, pues, Trotaconventos a visitar a una monja a quien ha servido antes. La monja no lleva nombre cristiano; se llama doña Garoza, que en árabe quiere decir 'desposada' y, como en el caso de doña Endrina y de Trotaconventos, el nombre signifi-

cativo encierra la esencia moral del personaje: bajo la cubierta del nombre "infiel", insinúa el poeta, se esconde la fiel desposada del Señor. Por otra parte, Trotaconventos y doña Endrina confirman, particularizándolos, los tipos que les dan nacimiento (la medianera, la dama); en cambio, doña Garoza cobra existencia particular desmintiendo el tipo de monja anticipado, en una línea quebrada de constantes sorpresas, que estructura el episodio en la forma más detenida y compleja del zigzagueo humorístico grato a Juan Ruiz. En efecto: Juan Ruiz ha estado satirizando a las monjas en general a lo largo de todo el *Libro* y en particular en el chusco panegírico que encabeza este episodio y, por añadidura, doña Garoza comienza por acoger amistosamente a Trotaconventos, pero —primera sorpresa— muy lejos de mostrarse fácil, como lo han hecho esperar las promesas de la medianera, inicia un largo debate por fábulas. Por otra parte, el tono amistoso de la monja y su autorización a la mensajera de volver al día siguiente inducen al lector, predispuesto por tanta copla satírica, a creer que su resistencia no será cosa mayor, y al día siguiente, Trotaconventos, más osada, se mofa de la vida monjil y el poeta subraya maliciosamente la complacencia con que las monjas galantes dejan el coro para ir al locutorio; pero —segunda sorpresa— doña Garoza responde mucho más resuelta que la víspera, al punto de que Trotaconventos se reduce a reclamar para su protegido no más del saludo que a nadie puede negarse por cortesía. La monja, tras oír el retrato verbal del Arcipreste, condesciende al fin a hablarle; Trotaconventos sale esperanzada, y el poeta acumula versos que crean la impresión de que las prevenciones y dilaciones solo servirán para realzar "la buena çima" (copla 1498d) de la conquista amorosa. La entrevista de los amantes comienza con un verso solemne que a la luz de los siguientes parece irrisión sacrílega (copla 1499 ss.):

En el nonbre de Djos fuy a mjsa de mañana,
vy estar a la monja en oraçión: loçana,
alto cuello de garça, color fresco de grana,
¡desagujsado fizo quien le mandó vestir lana!
¡Val me, Santa Marja, mjs manos me aprieto!
¿Quién dyo a blanca rrosa ábito e velo prieto?
Más valdrie a la fermosa tener fijos e njeto,
que atal velo prieto nin que ábitos çiento.
Pero que sea errança contra nuestro Señor
el pecado de monja a ome doñeador,
¡ay Djos! ¡e yo lo fuese aqueste pecador
que feziese penjtençia deste fecho error!
Oteóme de vnos ojos que paresçían candela,
yo sospiré por ellos; diz mj coraçón: ¡hela!

fuyme para la dueña, fablóme e fabléla,
enamoróme la monja, e yo enamoréla.

Pero un vuelco súbito —tercera sorpresa— pone en salvo el verso inicial de la entrevista, nada sacrílego en verdad: doña Garoza, la desposada del Señor, es fiel a sus votos, y "la buena cima" anunciada es el "lynpio amor", de veras contraído en nombre de Dios (copla 1503 s.):

Resçibió me la dueña por su buen serujdor,
ssyenprel fuy mandado e leal amador;
mucho de bien me fizo con Djos en lynpio amor:
en quanto ella fue byua, Dios fue mj guiador.
Con mucha oración a Djos por mj rogaua,
con la su abstinençia mucho me ayudaua,
la su vida muy lynpia en Djos se deleytaua,
en locura del mundo nunca se trabajaua.

Y, por último, un nuevo viraje vuelve a brindar una generalización maligna sobre los defectos de las monjas, en irónico contrapunto con el panegírico que comienza el episodio (copla 1505):

Para tales amores son las religiosas,
para rrogar a Djos con obras piadosas,
que para amor del mundo mucho son peligrosas,
e son muy escuseras, perezosas, mentirosas.

Ya se ve cómo el poeta se goza en encaminar al lector en una dirección para sorprenderle inmediatamente con la opuesta.[6] En este caso, el más largo y elaborado ejemplo de esa arquitectura en el *Libro*, la sorpresa gira entre la categoría general y el personaje particular, que la desmiente: curiosa relación que perdura en *La Celestina* y funciona allí como uno de los más delicados resortes en la creación de los caracteres.

[6] La sorpresa juguetona es recurso favorito de Juan Ruiz. Así, después de tanto insistir en que, para hacer justicia a la obra, debemos atender a su sentido profundo, el lector, al encontrarse con el verso 64d, que comienza: "Entiende bien mi libro...", espera que a continuación se le diga algo como: "...verás cuán cierto es"; pero lo que en cambio se le ofrece es un chiste inesperado: "avrás dueña garrida". Un ejemplo más sutil, en la copla 109 ss.: después de un elogio de las mujeres en estilo cortés, el Arcipreste narra su aventura con la panadera, el más bajo de los episodios amorosos situados en ambiente ciudadano. Veremos otros casos (el llanto por Trotaconventos, la alabanza de las mujeres chicas, el retrato de don Hurón) en las páginas que siguen; la historia de doña Garoza es el ejemplo más complejo y desarrollado de esta estructura zigzagueante que recorre el *Libro* entero.

Las coplas que describen a la bella doña Garoza parecen tener en cuenta cierta canción medieval (de la que ha quedado muestra en latín, francés, alemán, italiano, catalán) donde la monja de vocación forzada se nos aparece quejosa de la vida monástica, maldiciendo a quien la ha puesto en ella y ansiando goces mundanos.[7] Juan Ruiz ha preservado estas tres notas de la canción de monja pesarosa, pero ha introducido dos cambios fundamentales. El tono de la canción suele ser más burlón que sentimental y, a veces, francamente libertino; el de Juan Ruiz es tan grave como apasionado:

¿Quién dyo a blanca rrosa ábito e velo prieto?

Además, Juan Ruiz se guardó de exhibir a la monja sin vocación, lamentable criatura, que resulta inferior al papel que le ha deparado el destino, antes bien expresó por su propia boca, como espectador, la natural piedad hacia la hermosa que ha renunciado al siglo, realzando así el mérito de la monja, a quien deja intacta en su pedestal de perfección.

Pero doña Garoza muere a los dos meses; en la breve aventura siguiente, De cómo Trotaconventos fabló con la mora de parte del Arcipreste e de la respuesta que le dio (coplas 1508-1512), Juan Ruiz, desasiéndose de toda previa forma literaria conocida, recorta en su ambiente cotidiano un trozo de vida que vierte en forma de un pequeño debate, y aquí la esencia estática del debate cuadra íntimamente con la oposición irreconciliable de la muchacha mora a las solicitaciones pecaminosas del mundo cristiano. Con taimada garrulería, Trotaconventos prodiga los nombres amistosos a la muchacha; finge dolerse del largo tiempo pasado sin verse, y regocijarse con su buena fortuna; encarece los dones del galán, y trata de insinuarse en su ánimo acumulando léxico y giros arabizados. La mora ataja tan variado juego con cuatro lacónicas respuestas en su lengua —*lesnedrí* 'no sé'; *legualá* 'no, por Alá'; *ascut* 'cállate'; *amxí* 'vete'—, hábilmente colocadas al final de cada copla, como sonoros acordes que marcan su inexpugnable voluntad. El breve episodio de la mora contrasta sabiamente en contenido, estructura y extensión con el largo episodio de la monja y es, si no me equivoco, el único horro de moralización en todo el *Libro*, aunque no de moral, pues el último verso de la es-

[7] Más detalles sobre la monja pesarosa, en "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII (1959), 65 ss. A los ejemplos y paralelos allí citados, agréguese Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. J. F. Montesinos, Madrid, 1929, pp. 94 ss., 225.

trofa introductoria contrapone soberbiamente la amada silenciosa e intachable al poeta verboso y pecador (copla 1508d):

ella fizo buen seso, yo fiz mucho cantar.[8]

No parece casual el contraste entre la apariencia de la monja, equívoca hasta el final, y la inequívoca postura de la mora desde el principio, contraste que se refleja también en la afición de la primera a lucir su bella palabra, frente a las cuatro frases descarnadas de la mora, cuya lengua extraña simboliza su deliberado alejamiento. La delicada figura de doña Garoza, a la vez frívola y virtuosa, surge lentamente de los preliminares de su episodio, de sus variadas reacciones a lo largo del largo debate, de las reacciones de la vieja y del enamorado, de la sorpresa de la entrevista final. La recia figura de la mora brota de una pieza de sus cuatro negativas, que deshacen la astuta verbosidad de Trotaconventos. Creo que la singularidad de haber elegido a una mora por heroína de la más vigorosa versión de la amada zahareña solo puede explicarse como voluntario embellecimiento, en lo moral, del mundo musulmán, de igual sentido al que operan otros autores castellanos del siglo XIV que evocan la pompa y sabiduría de las cortes hispanoárabes, iniciando la idealización nostálgica del pueblo derrotado.[9]

En una pausa en la narración, Juan Ruiz da noticia —ya citada— sobre su actividad de poeta lírico y enumera los instrumentos que no se prestan a acompañar canciones árabes; luego anuncia la muerte de Trotaconventos. Con este pretexto, "el Arcipreste faze su planto", muestra de un género medieval que en la poesía española ha alcanzado varias veces rara excelencia: basta pensar en las *Coplas* de don Jorge Manrique a la muerte de su padre y en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca. Por muy universal que fuese desde luego este tema, y por muy convencionalizado que ya estuviera su desarrollo, Juan Ruiz se muestra aquí altamente original. El sentimiento que le guía es un profundo horror a la muerte, no mitigado por ninguna consideración teológica ni moral, y solo cede a lo que, bien mirado, no es sino otra faceta del mismo sentimiento: la exaltación producida por el triunfo de Jesús sobre la

[8] Para una interpretación y comentario de las palabras arábigas, véase J. Oliver Asín, "La expresión *ala ud* en el *Libro de buen amor*", *Al-Andalus*, XXI (1956), 212-214.

[9] Cf. D. Bodmer, *Die granadinischen Romanzen in der europäischen Literatur. Untersuchungen und Texte*, Zürich, 1955; M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid, 1956, y su reseña en *Hispanic Review*, XXVIII (1960), 350-358.

muerte. Después de la apasionada gravedad de estas coplas (1520-1564), el poeta, con característico cambio de rumbo, canta burlesca y rapsódicamente la ascensión de Trotaconventos al Paraíso, y añade, en fin, su epitafio —en el tono contrito que la ocasión exige, pero no sin disparar un verso (copla 1578b) cargado de malicia—.

La muerte recuerda al poeta los pecados capitales y los tres enemigos del hombre: diablo, mundo y carne; la defensa moral contra estos enemigos está presentada según el llamado tema de la loriga —cada virtud simbolizada por una pieza de la armadura medieval—, tema que tiene su punto de arranque en la Biblia y es acogido con entusiasmo por la piedad medieval porque responde al concepto de la vida devota como milicia de Dios.[10] El verso que sigue a este sermón (copla 1606a: "Quiero vos abreujar la mi predicaçiõn") es una fórmula que Juan Ruiz ha empleado con cierta frecuencia, pero el término "abreviar" introduce el asunto del nuevo trozo, De las propiedades que las dueñas chicas han, que se disimula todavía como simple ejemplo en los tres versos siguientes. Es esta una muestra más del gusto de Juan Ruiz por la estructura zigzagueante para lograr efecto humorístico. Predispuesto por el sermón anterior, el lector cree hallarse ante otra prédica edificante. Con rápido viraje, el poeta se engolfa en el delicioso elogio, que concluye parafraseando las palabras iniciales; pero precisamente al volver al punto de partida, cuando parecería confirmar el elogio, lanza el silogismo burlón que demuestra cómo todo lo anterior venía preparando desde el principio la distensión cómica (copla 1606 ss.):

Quiero vos abreujar la mj predicación,
ca sienpre me pagué de pequeño sermón
e de dueña pequeña e de breue rraçón,
ca lo poco e bien dicho finca en el coraçón...
En pequeña girgonça yaze grand rresplandor,
en açúcar muy poco yaze mucho dulçor,
en la dueña pequeña yaze muy grand amor:
pocas palabras cunple al buen entendedor...
Como en chica rrosa está mucha color
e en oro muy poco grand preçio e gran valor,
como en poco bálsamo yaze grand buen olor,
ansy en chica dueña yaze muy grand amor.
Como rroby pequeño tyene muncha bondad,
color, vertud e preçio, nobleza e claridad,
asy dueña pequeña tyene muncha beldad,

[10] Cf. Lecoy, *Recherches*, p. 184 ss., y *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, ed. S. Gaselee, Oxford, 1928, nº 26 y nota en la p. 212; añádase San Cipriano, Epístola LVIII, IX, 1.

fermosura e donayre, amor e lealtad.
Chica es la calandria e chicó el rroysyñor,
pero más dulçe canta que otra ave mayor:
la muger, por ser chica, por eso non es pior;
con doñeo es más dulçe que açúcar njn flor...
Ssyenpre quis' muger chica más que grand' njn mayor:
non es desaguisado de grand mal ser foydor.
Del mal, tomar lo menos: dízelo el sabidor.
Por end' de las mugeres la menor es mjjor.[11]

La última aventura del *Libro* es, como una de las primeras, una malograda mensajería; contiene el retrato moral del mandadero del poeta, don Hurón, "vn apuesto doncel, / sy non por quatorze cosas nunca vy mejor que él"; el retrato consiste en una acumulación de tachas ("Era mjntroso, bebdo, ladrón e mesturero...") conforme a un esquema jocoso que se halla también, como se ha visto, en el *Libro de delicias* de Yosef ben Meir ibn Zabarra y en muchos humoristas posteriores. La versión de 1343 agrega todavía, sin conexión con la novela autobiográfica, un episodio sobre el revuelo ocasionado en Talavera por la carta que el Papa Benedicto XII había enviado en 1342 a las autoridades eclesiásticas españolas conminándolas a estrechar la disciplina del clero. Los esfuerzos del Papado en este sentido habían dado origen durante el siglo anterior y, al parecer, en Inglaterra, a varias brillantes sátiras goliárdicas que fustigaban la resistencia del clero bajo a los preceptos severos de sus superiores. El Arcipreste, con su destreza en el toque concreto y actual y su don de hacer hablar a los personajes en lenguaje directo, vierte dramáticamente su realidad coetánea en el molde heredado.[12]

El *Libro* concluye con cuidadosa simetría: a los Gozos de Santa María del comienzo corresponden nuevos cantares devotos a la Virgen, entre otros, la joya mariana de Juan Ruiz (coplas 1678-1683):

Quiero seguir a ty, flor de las flores,
sienpre dezjr cantar de tus loores,
non me partir de te serujr,
mejor de las mejores.

[11] Más sobre la preferencia de la "mujer chica", en "Nuevas notas", p. 26 s. Comp. Angelo Poliziano (*Tagebuch*, ed. A. Wesselski, Jena, 1929, nº 145): "Havendo tolto un parente di Maestro Bartolomeo da Pistoia una moglie picciola e minuta, detto mastro Bartolomeo lo commendò, dicendo che della moglie quanto meno sene toglie, tanto meglio è".

[12] Menéndez Pidal estudia brillantemente este episodio en *Poesía juglaresca*, p. 205 ss.

Grand fyança he yo en ty, Señora,
la mj esperança en ty es toda ora,
de tribulança syn tardança
ven me librar agora...

Sufro grand mal syn meresçer a tuerto,
esquiuo tal por que pienso ser muerto;
mas tú me val, que non veo ál
que me saque a puerto.

Hay algunas canciones más —de ciegos, de escolares mendigos, a la Ventura—, a manera de apéndice de composiciones sueltas. La verdadera conclusión del *Libro*, simétrica con la larga introducción, copla 44 ss., es el epílogo titulado De cómo dice el Arcipreste que se ha de entender este su libro. En él, Juan Ruiz vuelve a insistir en el título, materia y recta interpretación de su poema, particularmente en su sentido recóndito, que solo se revelará a la meditación atenta de los lectores del futuro: una vez más, pues, y con gravedad casi solemne, Juan Ruiz expone el curioso concepto medieval del libro no como un todo concluso entregado al lector pasivo, sino como el texto cuya virtualidad total ha de realizar el lector mediante su esfuerzo activo: la glosa. Y el poeta se despide, excusándose modestamente por su actuación de juglar y, a la vez, pidiendo, no como juglar, sino como poeta docente —como Cynewulf o Gonzalo de Berceo—, la recompensa espiritual de las oraciones del oyente. Contradictorio, pues, hasta el final (para el lector moderno y para sus nociones, grecorromanas al cabo, de unidad y categorías artísticas) [13] es este libro mudéjar, escrito por un sacerdote cristiano al término de una tradición árabe y judía, que acoge en sus vibrantes coplas toda la variedad del mundo bajo el título de *Buen amor*, "que es el de Dios", autor de todo.

[13] Cf. las observaciones de G. Williams, *The Burning Tree*, London, 1956, pp. 13 y 15, sobre la poesía galesa, con su simultaneidad de tonos opuestos y su falta de plan claramente centrado: rasgos, el uno y el otro, explicables por ser esa poesía independiente de la herencia grecolatina. Los poemas XI y XII de Hywel ab Owain Gwynedd (siglo XII) son una significativa contrafigura de la actitud de Juan Ruiz ante la devoción cristiana y las enseñanzas ovidianas.

IV

LA CELESTINA: *EL ARGUMENTO Y SU REALIZACIÓN*

Hay pocas obras literarias de argumento más sencillo que *La Celestina*. Calisto, rechazado por Melibea, acude, según consejo de su criado Sempronio, a la alcahueta Celestina; esta obtiene el sí de Melibea y una rica recompensa de Calisto. Sempronio y otro criado riñen con Celestina por su parte en el pago, la asesinan y son ajusticiados. Calisto, al volver de los brazos de Melibea, tropieza en la escala y se mata. Melibea se despeña, y su padre lamenta el desconcierto del mundo y la crueldad del amor. Así, en la versión primitiva; en la de 1502, alargada a pedido de los lectores, Calisto y Melibea no mueren inmediatamente después de la primera noche de amor. Elicia y Areúsa, pupilas de Celestina y amigas de los criados muertos, envían unos matones para vengarles; al ruido de estos, Calisto, en una nueva cita, se lanza de la escala para hacerles frente, cae y muere. Esto es todo; comparada con *Romeo y Julieta*, drama con el que la *Tragicomedia* guarda notables semejanzas y esenciales diferencias, asombra, por una parte, la extensión, mucho mayor —veintiún actos, en lugar de cinco— y, por la otra, la mucho menor complicación. Además, *Romeo y Julieta* cuenta con veinticinco personajes, coro, masas de ciudadanos, de parientes de Montesco y Capuleto, de enmascarados, guardias, la ronda, acompañantes; en *La Celestina* no hay coro ni masas de figurantes, y los personajes (uno de los cuales, Crito, dice exactamente cuatro palabras) son trece en la versión primitiva y catorce en la definitiva. En *Romeo y Julieta*, tan importante como el amor es la presión hostil del mundo exterior, encarnada en los bandos de Verona, que resulta más poderosa que el amor. El planteo de *La Celestina* es más elemental, y más pesimista: sin intromisión de fuerzas externas, muestra la trayectoria del amor desbaratado en su propio curso. ¿Qué sentido, pues, tiene la inusitada sencillez del argumento y las inusitadas proporciones de su realización?

Creo que una ojeada a la tradición literaria en que *La Celestina* se inscribe ayuda a comprenderlo. El mismo Rojas, en sus coplas, califica el acto I de "terenciana obra", y uno de sus más antiguos imitadores declara que "naturalmente es estilo de Terencio lo que hablan en ayuntamiento".[1] En efecto: el examen de *La Celestina* demuestra que la comedia romana y en especial la de Terencio ha sido el modelo, directo e indirecto, para buen número de recursos técnicos, ha fijado las categorías de los más personajes (los enamorados, los padres, los sirvientes, las cortesanas), ha impuesto el tema amoroso y ha dejado huella tangible en algunas situaciones y en innumerables sentencias y ecos verbales. A la par, el examen de *La Celestina* demuestra también divergencias muy marcadas, que resaltan si se la coteja con la *commedia erudita* iniciada por Ariosto y Maquiavelo o con la comedia de Molière, mucho más dóciles a la norma romana. Pues *La Celestina* descarta muchos resortes poco verosímiles de la comedia romana, reelabora con gran independencia aun los que adopta y, sobre todo, imita a Terencio en lo formal y externo, no en el asunto, en el tono afectivo, ni menos en la pintura del ambiente o de los caracteres. En los mil versos, en que por término medio se desarrolla la comedia romana, apenas hay espacio para bosquejar más que tipos o figurones y para evocar muy tenuemente el convencional ambiente griego heredado de sus originales. En cuanto a la diferencia en asunto y tono afectivo, basta tener presente el esquema genérico de la comedia romana: el joven amo, más libertino que enamorado, logra sus amores, ya con una doncella de baja extracción (reconocida al final como hija de buena familia, lo que conduce inexorablemente a las bodas), ya con una cortesana. Para llevar a cabo sus difíciles amores, necesita dinero, que no posee. Quien se lo obtiene es el esclavo astuto (fidelísimo y abnegado con su amo, de quien es mero instrumento), gracias a su ingenio para burlar al malvado traficante de la cortesana o al severo padre del enamorado, de suerte que el núcleo de la comedia consiste en lo intrincado del argumento, en el enredo a cargo del esclavo astuto. En una palabra: el juego de ingenio para lograr el amor interesa más que el amor mismo.[2] También en *La Celestina* el joven caballero

[1] Pedro Manuel Jiménez de Urrea, *Penitencia de amor*, ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona - Madrid, 1902, p. 3.

[2] Plauto acumula obstáculo sobre obstáculo para subrayar mejor el ingenio del *seruus fallax*: véanse, por ejemplo, las comedias *Bacchides*, v. 739 ss., y *Pseudolus*, 508 ss., en que el astuto personaje le saca dinero al *durus pater* aunque antes él mismo, con alarde virtuosista, ha prevenido al viejo que debe andarse con cuidado. A veces, después que la intriga ha sido llevada a cabo con buen éxito, Plauto ni siquiera se toma la molestia de desarrollar teatralmente el desen-

cumple su amor gracias a la mediación de sus servidores, pero sin estratagema alguna; el núcleo de la *Tragicomedia* consiste en el amor de los protagonistas y en los intereses y pasiones que desencadena.

A propósito del episodio de don Melón y de doña Endrina en el *Libro de buen amor* ya nos hemos encontrado con la comedia elegíaca, o sea, la escrita en dísticos elegíacos latinos. Es un grupo que abarca obrillas aun más cortas que la comedia romana, compuestas en su mayoría entre los siglos XII y XIII, principalmente en Francia e Italia, y de escaso mérito: el ya citado *Pamphilus* es la joya del género. En general, aparte el uso de algunos nombres, giros y sentencias, estas comedias deben mucho más a los poemas elegíacos de Ovidio que a la comedia romana. Como en esta, predomina la fábula de amores logrados por esfuerzo ajeno, pero los argumentos son sencillos, sobre todo cuando parecen de invención original, como en el *Pamphilus*. La comedia elegíaca exagera la tendencia de la comedia romana a reducir al mínimo la evocación del ambiente, aunque mostrándose original en un aspecto importante: a pesar de sus nombres grecorromanos y de su adorno erudito, no retiene el ambiente clásico, antes bien acoge el de sus propios días. Pánfilo y Galatea viven en una ciudad medieval; Galatea está sola porque sus padres se han ido a misa, etc. Paralelamente, aunque más pobre todavía que la romana en el trazado de caracteres, la comedia elegíaca ha alterado las categorías de personajes que ofrecía la comedia antigua: falta el padre severo, escasean los personajes lupanarios y aparece una nueva figura, el medianero al servicio del enamorado. Además, la presentación de la pareja de enamorados y de sus servidores es radicalmente distinta y trasunta las condiciones y prejuicios de la época. El enamorado, libre de la tutela paterna, se entrega de lleno a su pasión y, como el sencillo asunto no se centra en una intriga de los criados, no queda eclipsado por estos. La enamorada abandona la penumbra en la que la retenía la comedia grecorromana, participa activamente en el diálogo y, a veces, toma la iniciativa en los amores. En consecuencia, los servidores tienen un papel bastante secundario; además, en oposición diametral a la comedia romana, se caracterizan por su egoísmo y deslealtad: en la comedia *Baucis et Traso*,[3] por ejemplo, entran en liga con la codiciosa alcahueta para

---

lace, y lo comunica en unos pocos versos apresurados (*Casina*, 1012 ss., cf. *Cistellaria*, 774 ss.). Terencio recurre a su característico procedimiento de *contaminatio* sobre todo para acentuar el artificioso enredo de la intriga. Tanto Plauto como Terencio introducen en sus comedias esclavos que se deleitan y asombran de sus propias mañas.

[3] Para esta comedia, como para el *Pamphilus*, véase G. Cohen, *La "comédie" latine en France au XIIe siècle*, II, Paris, 1931.

explotar al amo. Esta nueva fisonofía refleja la reacción hostil del letrado medieval al villano y, dentro de su uniforme malignidad, no es menos falsa que la uniforme fidelidad y abnegación del esclavo en el teatro antiguo, pero aporta un germen fecundo: el criado no es un instrumento del protagonista sino una criatura autónoma. A la vista está la importancia de semejante innovación, que *La Celestina* lleva a sus extremas consecuencias artísticas. Muy variable es el tono afectivo en estas comedias, pero aun siendo las más de intención regocijada, sorprende el desborde sentimental, ajeno a la comedia romana y trasunto del erotismo que invade tantas formas de la literatura latina y vulgar a partir del siglo XII. El amor es siempre ilícito, algunos lances singularmente escabrosos; sin embargo, los autores le otorgan su simpatía y ponen al servicio de su expresión todo su arte de variación retórica. Precisamente el *Pamphilus*, que anticipa en esquema el planteo de *La Celestina*, destaca por su tono sentimental; los soliloquios y tiradas de los amantes, sus tentativas de introspección amorosa, descubren, bajo el adorno ovidiano, motivos y conceptos del *roman courtois*, tales como los reproches trovadorescos de Pánfilo a su corazón y a sus sentidos, que dejarán eco perdurable en una situación análoga de la *Tragicomedia* (VI, 218, 222 s.). También brinda el *Pamphilus* la primera aparición dramática de la heroína que, frente a las fáciles enamoradas de Plauto y Terencio, lucha dolorosamente consigo misma, como la Lavinia del *Roman d'Énéas*, y las Soredamor y Fénice del *Cligès*: el agitado monólogo de Melibea, desgarrada entre pasión y honor (X, 53 s.), se arrima cabalmente a la queja de Galatea (*Pamphilus*, 573 ss.) en situación y tono emotivo.

En la primera mitad del siglo XIV y, según se cree, iniciada por Petrarca con una o más obras (hoy perdidas) aparece una nueva forma dramática que florece en Italia hasta los primeros años del siglo XVI: la comedia humanística. Algunas están escritas en verso; las más numerosas y originales en prosa, de calidad y estilo muy variados. El influjo de Plauto y Terencio es considerable, sobre todo en las más tardías, pero accesorio y externo. La comedia humanística aspira evidentemente a una representación de la realidad rica, libre y movida; de ahí que en todos sus aspectos acoge más bien que escoge los recursos que le brindaban la comedia romana, la elegíaca y el teatro devoto medieval, lo que a veces la ha llevado a una verosimilitud incomparable con la de sus antecedentes, por ejemplo, en el uso del aparte y en su representación del lugar y del tiempo, que es su principal aporte técnico a *La Celestina*. Frente a la economía de la comedia romana, atenta a anudar y desanudar su enredo, la humanística revela su sentido de la diversidad de lo real en la afición

a repetir situaciones y personajes semejantes, con aspiración al matiz más bien que al contraste. Con pocas excepciones, el tema es un amor ilícito y el argumento es muy sencillo; la introspección y la elocuente queja amorosa alternan con chistes y lances lúbricos: es decir, se acoge la representación medieval del amor, como en la comedia elegíaca, y no su estilización antigua. Otro importante desvío de la comedia romana, parejo con la simplificación del argumento, es la andadura muy despaciosa que expande la breve acción. Al acabar de exponer el contenido de una de las mejores y más imitadas comedias humanísticas, la *Poliscena*, atribuida a Leonardo Bruni de Arezzo, reza un manuscrito: "Esta es toda la comedia, pero el poeta la amplifica maravillosamente". Y, en efecto, debía de ser maravilloso para el lector de Plauto y Terencio el enfoque miniaturesco que se complace en la repetición de situaciones y caracteres, en la abundancia de episodios no imprescindibles para la acción, aunque muy valiosos para otros aspectos, en la motivación que explica con inagotable detalle cada coyuntura de la acción. Gracias a ese enfoque pormenorizador campea en todas las comedias humanísticas, aun en las más aferradas a la imitación externa de Plauto y Terencio, la realidad presente, la vida cotidiana en las ciudades de Italia, sus clases sociales, sus magistrados, sus ceremonias y diversiones, sus formas de trabajo y de devoción. En cuanto a los personajes, la comedia humanística introduce muchos tomados de la realidad contemporánea y reelabora con sorprendente falta de convencionalismo las categorías heredadas, sobre todo la relación de padres e hijos y, lo que es más curioso, la de padres e hijas. Predomina la concepción del enamorado sensual, que deja pasivamente la iniciativa a allegados y servidores, pero con variaciones originales, siendo la predilecta el enamorado soñador e ineficaz (*Paulus*, *Oratoria*, *Aetheria*),[4] inmortalizado bajo los rasgos de Calisto. La innovación más radical afecta a la heroína, figura casi ausente en la comedia romana y trazada en la humanística con una pujanza que implica el florecimiento de la literatura medieval en lengua vulgar, ya patente en la comedia elegíaca. Como en esta última, las enamoradas muestran pasión vehemente, y protestan contra las convenciones sociales que aherrojan sus afectos en términos que se remontan al *roman courtois*: am-

[4] Cf., por ejemplo, Pier Paolo Vergerio, *Paulus*, ed. K. Müllner, *Wiener Studien*, XXI-XXII, 1901, p. 232 ss.; Leon Battista Alberti, *Philodoxus*, ed. A. Bonucci, *Opere volgari*, I, Firenze, 1843, p. CXX ss.; Tito Livio Frulovisi, *Oratoria*, ed. C. W. Previté-Orton, *Opera hactenus inedita*, Cambridge, 1932; la anónima *Aetheria*, ed. E. Franceschini, *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, Nuova Serie, LVI (1939-40), 103 ss.; Johannes de Vallata, *Poliodorus*, ed. J. M. Casas Homs, Madrid, 1953.

bos rasgos culminan en la pasión y la protesta de Melibea. Prevalece el criado fiel de la comedia romana más bien que el villano de la elegíaca, pero, a la zaga de este último, con personalidad autónoma, con aventuras amorosas, por ejemplo, que nada tienen que ver con las de su amo. Pues el enfoque lento permite una novedad trascendental: la de conceder la misma atención, la misma simpatía artística a todos los personajes, cualquiera sea su condición moral o social.

La comedia humanística desapareció en Italia ante el triunfo de la *commedia erudita*, favorecida por el auge de cuanto supiese a Antigüedad grecorromana, pero no sin dejar muy interesantes rastros en lengua vulgar. Por una parte, en los llamados *drammi mescidati*, que estructuran —conforme a la convención antigua: cinco actos en verso, coros al final de los actos, aunque manteniendo la presentación de lugar y tiempo propia del teatro medieval— asuntos varios, preferentemente amorosos, tratados con la honda simpatía inherente al *roman courtois*, y con desenlace trágico. Por otra parte, la comedia humanística dejó en lengua vulgar una muestra de gran mérito, *La Venexiana*, obra de autor desconocido, escrita en los primeros años del siglo XVI,[5] de trama muy simple y andadura muy lenta y que, por añadidura, da la impresión de estar trunca. En sus cinco actos despliega minuciosamente los temperamentos y motivaciones de sus escasos personajes; sin propiamente describir ni enumerar, logra sugerir la opulencia y actividad de Venecia; el trazado de sus caracteres descuella sobre el de todas las comedias humanísticas: los seis personajes se retratan por sus propios hechos y palabras y por su manera de retratar a los otros, y motivan originalmente sus acciones en su carácter, no por impulso externo. En conjunto, la obra tiene poco de risueña; predomina en ella un sombrío tono pasional, presente hasta en escenas muy atrevidas, pero no repugnantes, porque no son aditamento para hacer reír (como en tanta *commedia erudita*), sino que están rigurosamente sujetas al plan artístico, rasgos todos que concuerdan con los de *La Celestina*.

Ahora bien: consta por varias coincidencias textuales que los autores de *La Celestina* conocían algunas comedias humanísticas, y su examen muestra que comparte con la mayoría de ellas la forma en prosa, los recursos técnicos de la comedia romana a la vez que los agregados por la comedia medieval y, sobre todo, su concepción

[5] Sobre los *drammi mescidati*, cf. V. Rossi, *Il Quattrocento*, 3ª-4ª ed., Milano, 1953, p. 532; I. Sanesi, *La Commedia*, 2ª ed., Milano, 1954, p. 208 ss. *La Venexiana* fue publicada por primera vez (Bologna, 1928) por E. Lovarini; véase Sanesi, *Saggi di critica e storia letteraria*, Milano, 1941, p. 223 ss.; Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, 2ª ed., Bari, 1946, p. 299 ss.

fluida e impresionista de lugar y tiempo.[6] Como casi todas las comedias humanísticas, *La Celestina* pone en escena un sencillo caso de amor ilícito en el que tercian criados y medianera. El enfoque, muy detenido, motiva la escueta trama con gran pormenor, usando como especial resorte las pasiones e intereses de los personajes, y merced a esta determinación psicológica la acción cobra una fatalidad trágica que no hubiera podido darle el mero enlace de causas externas.[7] El enfoque detenido se complace en señalar la inadecuación irónica entre el sentido que los personajes dan a su actuación y el sentido que tiene para autores y lectores, y convierte en procedimiento sistemático la geminación de personajes, frases y situaciones para subrayar la semejanza y diversidad infinita de la realidad. En el Prólogo de 1502, Rojas regaña a los lectores que "roen los huessos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta", esa "hystoria" que en *La Celestina* es el mínimo necesario para desplegar la plástica evocación del ambiente y la pintura de los caracteres.

Precisamente porque el primer fin artístico de la *Tragicomedia* no es dibujar una intriga ingeniosa cuyas peripecias compliquen por fuera a los personajes, sino reflejar la realidad que entrelaza inextricablemente aun los pocos hechos del drama más elemental, hallamos una secuencia rigurosa de causas y efectos desde el momento en que, según informa el argumento del acto I, "entrando Calisto en una huerta empós de un falcón suyo, halló y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar". Melibea rechaza ásperamente los cumplidos de Calisto, descubriendo por su cuenta intención pecaminosa en sus rendidas hipérboles. En la escena que sigue, Calisto llama a su criado Sempronio y le ordena aderezar la cámara en la que corre a refugiarse. Recordemos que en la comedia romana, en la italiana, en la del Siglo de Oro español, en la de Molière, el criado apenas ejerce su oficio y actúa en cambio como confidente o cómplice, como

[6] Para los contactos entre la comedia humanística y *La Celestina*, M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid, 1910, p. LXIX ss.; y *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), 415 ss.

[7] Cf. T. S. Eliot, "Wilkie Collins and Dickens" (*Selected Essays*, London, 1932, p. 467): "¿Qué diferencia hay entre *The Frozen Deep* [el melodrama de Collins] y *Edipo rey*? La que hay entre la coincidencia —presentada sin rubor ni disimulo— y el destino, que se funde con el carácter. Para el drama elevado, no es necesario que se elimine el accidente. Pero en el gran drama sentimos siempre que el carácter es, no más importante que la acción, sino algo que está, de algún modo, integrado en la acción misma. Nos quedamos, al menos, con la convicción de que, si las circunstancias no hubieran dispuesto que los sucesos ocurriesen de esta o aquella manera, los personajes eran tales, que habrían acabado tan mal, o tan bien, como acabaron, y poco más o menos en la misma forma".

criatura de convención literaria. Pero *La Celestina* posee el rasgo dramático (en el sentido genuino de la palabra) de mostrar a los personajes en acción: el criado aparece funcionando como criado, ocupado en menesteres de su oficio y ateniéndose a los requisitos de su condición. Por eso, aunque los extremos de Calisto intrigan vivamente a Sempronio —sobre todo por lo que pueda resultar para él— no se lanza de suyo a aconsejarle, y delibera sobre qué partido tomar, pesando alternativamente las soluciones que le proponen su codicia y su cobardía. Solo un nuevo llamado del amo corta la duda; entonces le predica la misoginia que él no practica, y satiriza adusta y pedantemente las flaquezas femeninas. Pero como Calisto persiste, acaba por secundarle: es su propia floja voluntad y el aliciente de una dádiva —en una palabra, es su propio carácter— lo que le hace recomendar a Celestina. Enviado por Calisto a buscarla, llega en un momento muy inoportuno, precisamente cuando su amada Elicia atiende a otro parroquiano, Crito. Por suerte, ahí está Celestina para enseñar a la joven cómo debe esconder al galán de turno diciéndole que ha llegado su primo, mientras ella detiene con arrumacos al recién venido. Escondido el galán, Elicia se finge celosa y dolida porque Sempronio ha pasado tres días sin verla, mientras él escucha deleitado sus improperios y se esfuerza por consolarla con bellas frases apasionadas, que interrumpe al oír los pasos que da Crito, encerrado en la camarilla de las escobas. Elicia, jugando con el peligro, se las da de ofendida y le invita a subir y cerciorarse. Otra vez ha de intervenir Celestina improvisando a toda prisa una nueva mentira: los pasos son de cierta moza reservada para cierto fraile gordo. Y Sempronio, satisfecho, conduce a Celestina a casa de Calisto. Es esta una de las varias escenas de distensión que poco influyen en la marcha del argumento; aquí separa el agitado diálogo de amor e interés entre Calisto y Sempronio del diálogo de aparcería y cálculo entre Sempronio y Celestina; muestra la rápida inteligencia, el don de improvisación con que la vieja sortea las más difíciles situaciones y domina a sus interlocutores; el nerviosismo irritable de Elicia, su perfidia y afición a engañar con la verdad, y muestra a Sempronio, que en la escena anterior ponía a Calisto en guardia contra los engaños de las mujeres, grotescamente engañado por la medianera y su pupila, a Sempronio, que reprueba el amor de la noble Melibea y profesa la más ingenua pasión por la perdida Elicia. De camino, en una conversación típica de la libre representación del movimiento de esta obra, Sempronio entera a Celestina de su cometido y subraya el provecho común, sobre el que la vieja no dice palabra, insinuando así el conflicto de codicia que acabará por separarles. Cuando llaman a la puerta, Calisto envía a abrirles al otro criado, Pármeno, hijo

de una antigua amiga de Celestina, que previene largamente a su amo sobre la infamia de la vieja, cuya reputación en la ciudad y artes de brujería y corrupción describe con gozosa prolijidad. Pero sus prevenciones no hacen mella en Calisto, atento a satisfacer su amor por cualquier medio. Mientras ellos bajan, Celestina advierte las palabras hostiles de Pármeno; por eso, no bien Calisto sube, acompañado de Sempronio, a buscar el oro con que ha de pagar sus servicios, Celestina dirige una larga ofensiva contra Pármeno, en la que tienta todos los argumentos posibles para atraérsele y anular así su oposición al pingüe trato con Calisto. Al fin le encuentra su precio: el amor de la moza Areúsa. Calisto, después de despedir a la tercera, despacha a Sempronio para darle prisa, y queda en compañía de Pármeno, a quien pide su opinión sobre lo tratado con ella. Y Pármeno, que se había declarado persuadido por las razones y promesas de Celestina, frente a su amo, vuelve a señalarle honradamente el peligro de entregar su secreto a mujer tan infame: esto es, la persuasión de Celestina ha arrollado sus defensas intelectuales, pero no se ha enseñoreado, por así decirlo, de los niveles más hondos de su personalidad. Calisto, que ha pedido la opinión de Pármeno a la espera de que coincida con la suya, se irrita al oír una opinión contraria, decide salir a rondar la casa de Melibea y le ordena ensillar su caballo —grave ofensa para Pármeno, que se siente degradado en su jerarquía, y ofendido por tanta ingratitud ante su perspicacia y honradez. Entretanto, Sempronio ha alcanzado a Celestina y le expone la prisa de su señor; ella indica los peligros de la empresa —que aterran a Sempronio— y se jacta de sus artes para vencerlos; llegados a su casa, deja a Sempronio en compañía de Elicia y, con gran pompa mitológica y suntuoso estilo —homenaje de Fernando de Rojas a la moda literaria de sus tiempos—, invoca la ayuda del "triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada", para la empresa que va a acometer.

Conjuros aparte, al encaminarse a la casa de Melibea sin interlocutor ante quien mantener la apariencia de su maestría, descubre en un angustiado soliloquio su natural terror, pues si los padres de Melibea se enteran de su mensajería arriesga nada menos que el pellejo. Pero a sabiendas resuelve arriesgarlo, porque, con admirable motivación psicológica, a todo antepone su honra profesional. A las puertas de Melibea ve a la criada Lucrecia, prima de su pupila Elicia, y logra llegar a presencia de Melibea y de su madre Alisa so protexto de vender un poco de hilado. Mientras se negocia la venta, llega un paje a llamar a Alisa de parte de su hermana enferma; y aquí Rojas dispone los sucesos en un doble plano de causalidad, aprendido probablemente en la epopeya y en la tragedia greco-

rromanas. Pues la partida de Alisa sorprende a Celestina, que ve en ella la intervención del "triste Plutón, señor de la profundidad infernal", etc., pero no sorprende a Alisa, Melibea o Lucrecia, pues, según se infiere repetidamente del texto, la dama visita a diario a su hermana enferma. Si Alisa, a pesar de conocer muy bien la calaña de Celestina, no tiene escrúpulo en dejarla con su hija, es porque tiene en su hija confianza ciega, trágicamente ciega, y esta es la primera pincelada de ese error de conducta que motiva negativamente la acción. Sigue un largo coloquio, complejamente arquitecturado, en que con hábiles rodeos Celestina se acerca a su propósito y, a urgente pedido de Melibea, acaba por revelar que viene por cuenta de un enfermo que sanaría "con sola una palabra de su noble boca": Calisto. Al oír el nombre, la doncella estalla en ruidosas amenazas e injurias; Celestina, con su don de improvisación, se apresura a agregar que lo que le duele a Calisto es una muela y lo que viene a pedir en su nombre es la oración de Santa Apolonia [8] y el cordón de Melibea, que ha tocado reliquias de Roma y Jerusalén (terapéutica infalible, en el siglo XV, y muchos después, para el dolor de muelas). Apenas puede la joven ocultar su desencanto al oír que eso es todo; la vieja comprende, y la conversación sobre el enfermo continúa, magistralmente equívoca. Melibea entrega su cordón, pues "es obra pía e santa sanar los passionados e enfermos", y añade (IV, 189): "E porque para escriuir la oración no haurá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare ven mañana por ella muy secretamente". A lo que observa la criada Lucrecia: "Ya, ya, perdida es mi ama. ¿Secretamente quiere que venga Celestina? Fraude ay. Más le querrá dar que lo dicho". La tercerona corre a la casa de Calisto felicitándose de su pericia; Sempronio la espera y pronto echa de ver cuánto ha cambiado la situación: Celestina ya no es la cómplice agradecida al buen negocio que él le ha traído y dispuesta a compartir con él impresiones y paga. En la exaltación causada por su triunfo profesional, no suelta prenda para gozar de las completas albricias de Calisto, y deja escapar una palabreja fatal (V, 196): "Que avnque ayas de hauer alguna partizilla del prouecho..." "¿Partezilla, Celestina?, inquiere Sempronio; mal me parece eso que dizes", y ella trata de enmendar el traspié: "Calla, loquillo, que parte o partezilla, quanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo". Pero el mal ya está hecho: esa "partezilla" es la "pequeña

[8] *El cuarto poder*, la novela de Armando Palacio Valdés (1888), cap. IV, atestigua aún la popularidad de esta oración. Para versiones corrientes en el folklore español e hispanoamericano, véase el *Quijote*, parte II, cap. VII, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1916, vol. IV, p. 153 s.

palabra'' sofoclea,[9] preñada de consecuencias trágicas, porque Sempronio comienza a ver claro en su peligrosa aliada; aquí se abre, pues, la brecha que terminará con el asesinato de ella y con la ejecución de él. En presencia de Calisto y de los dos sirvientes, Celestina refiere la entrevista con Melibea encareciendo las dificultades y pordioseando insistentemente manto y saya, recompensa que tiene la ventaja de no poderse compartir con los cómplices. La escena es típica de la maestría de Rojas en desplegar la reacción diversa de los personajes a un mismo estímulo: Calisto, absorto en su pretensión amorosa, no tiene ojos ni oídos más que para satisfacerla; Pármeno, resentido por la injusticia de Calisto y percibiendo muy bien la perfidia de la vieja, comenta sarcásticamente la actuación de uno y otra, mientras Sempronio, mucho más lerdo, quiere tenerle a raya, pero está él mismo lleno de zozobra entre la esperanza con que le ha encandilado al principio Celestina y sus aviesas intenciones, cada vez más evidentes. Al fin, Calisto, al recibir el cordón de Melibea, ordena a Pármeno llamar al sastre para dar a la medianera las ropas que pide. Por despecho, Pármeno observa que es muy noche y logra así aplazar la dádiva. Como es noche, Calisto le hace acompañar a Celestina y en este camino ella, a quien por supuesto no se le ha escapado su hostilidad, vuelve a tratar de atraérsele, escudándose en la infamia de su madre cada vez que Pármeno le enrostra su infamia. Para librarse de este enemigo, más inteligente y luego más peligroso que Sempronio, Celestina deja a un lado razones y decide entregarle a Areúsa. Sube a ver a la moza, ya acostada, la aturde con su palabrerío, vence su indecisión, sus restos de temor y recato, y arroja lúbricamente a su lecho al adolescente Pármeno, que, a la vista de la cortesana, pierde todo dominio de sí, y concede a la vieja cuanto le pide, bien que, en perfecta secuencia psicológica, la corrupción moral que ella ha consumado se volverá contra ella.

En efecto: en el acto siguiente, entre bromas y confidencias,[10]

[9] Véase en especial *Edipo en Colono*, vv. 443 y 620; cf. mi *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, 1944, p. 32.

[10] El exaltado monólogo de Pármeno y su busca de confidente (VIII, 8 s.) tienen su punto de arranque en Terencio, *Eunuchus*, v. 549 ss.: aquí el joven Quereas huye de la casa de la cortesana después de violar a una muchacha, y por "feliz coincidencia" se topa con un amigo, que aparece para oficiar de confidente y desaparece como ha venido una vez recitada la confidencia. La cuidadosa motivación de Rojas se nos presenta en vivo contraste con ese desaliñado procedimiento. El placer de las confidencias amorosas y, por otra parte, la posesión de Areúsa son las dos tentaciones que Celestina ha hecho relumbrar ante los ojos de Pármeno en la primera conversación que con él ha mantenido; el haber gozado Pármeno de lo uno y lo otro señala, pues, el éxito del plan urdido por la vieja desde el principio. Y señala a la vez el comienzo de la camaradería entre Pár-

los dos sirvientes sellan su amistad burlándose de Calisto y esquilmándole, lo que él ni siquiera advierte, pues, presa de su obsesión amorosa, devanea confundiendo día y noche, sin más consuelo que la poesía y la música. Y mientras corre a la iglesia a rezar devotamente para que la Magdalena, patrona de los enamorados, le conceda la gracia de seducir a Melibea, los dos sirvientes se dan a su costa un festín en casa de Celestina y en compañía de sus amigas. Como tema de conversación propone Sempronio "los amores deste perdido de nuestro amo e de aquella graciosa e gentil Melibea"; pero sucede que las mozas no están de acuerdo con semejante valoración masculina. Ellas no tienen reproche contra Calisto (salvo el haberse enamorado de Melibea), pero a esta se lo reprochan todo, su belleza, su riqueza, su linaje, todo lo que Melibea posee y ellas no. "Que si algo tiene de hermosura —vocifera la irascible Elicia— es por buenos atauíos que trae. Poneldos a vn palo: también diréys que es gentil. Por mi vida, que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea". Y la secunda su prima Areúsa arguyendo que la belleza de la alta doncella es, en verdad, resultado de afeites malolientes que apenas encubren su deformidad senil, para concluir con una protesta no menos reveladora de la rencorosa inferioridad que las agobia: "No sé qué se ha visto Calisto, por qué dexa de amar otras que más ligeramente podría hauer e con quien más él holgasse". Celestina pone paz, pero en eso llaman a la puerta: es Lucrecia, que viene a buscar a la vieja de parte de Melibea, que "se siente muy fatigada de desmayos e de dolor del coraçón". A pesar de lo urgente de la dolencia, Lucrecia, como criada que es, se detiene un buen rato a escuchar a Celestina, quien, inspirada por los recuerdos de antaño y por el jarro que la acompaña, evoca la época de su esplendor, cuando se sentaban a su mesa no menos de nueve mozas de entre catorce y dieciocho años: "Mío era el prouecho, suyo el afán. Pues ¿seruidores no tenía por causa dellas? Caualleros viejos e moços, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la yglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera vna duquesa". Pero en seguida vuelve a la realidad, según prueba su comentario a la dolencia de Melibea: "Marauillada estoy sentirse del coraçón muger tan moça". En verdad, Melibea, enamorada del caballero desde que le vio por primera vez, según confiesa, lucha todavía entre amor y honor, entre el deseo muy sincero de ocultar su amor y el ansia incontenible de revelarlo, y en una larga escena, por momentos casi cómica, por momentos exalta-

meno y Sempronio, que Celestina ha preparado también astutamente y que acabará por volverse, destructora, contra ella misma.

damente lírica, que reelabora con insuperable finura y hondura la revelación del amor mediante el nombre del amado —tradicional desde el *Hipólito* de Eurípides—,[11] acaba por declararse y concede para la noche siguiente una cita, puertas por medio. Al salir, Celestina da de manos a boca con Alisa, que vuelve —sin duda de la visita cotidiana a la hermana enferma—, y pregunta recelosa a qué ha venido: a traer un poco del hilo que faltaba ayer, improvisa la vieja; luego, Alisa interroga a su hija, que le responde con otra mentira, naturalmente distinta: a venderme afeites. La diversidad de las respuestas no abre los ojos a la madre; ni se le ocurre dudar de su Melibea, pero la amonesta gravemente a no recibir a la sospechosa vieja en su ausencia. La criada acota compasiva: "Tarde acuerda nuestra ama", pero la hija, con la rebeldía que le da su nueva experiencia de enamorada, responde, fingiendo sarcásticamente: "¿Dessas es? ¡Nunca más! Bien huelgo, señora, de ser auisada, por saber de quién me tengo que guardar". Celestina corre a buscar a Calisto; el día anterior, Pármeno había logrado aplazar el manto y saya; la consecuencia es que ante el anuncio de la victoria, Calisto entrega a la vieja la cadena de oro que lleva al cuello, la cual enciende la codicia de los cómplices como nunca hubieran podido encenderla manto y saya. En la cita, Melibea pone a prueba a Calisto diciéndole que le ha llamado para disuadirle de sus amores; el desconsuelo de Calisto es tan vivo en su casi inocente egoísmo, que maternalmente Melibea se apiada, confiesa su amor y dispone un encuentro en su jardín para la noche siguiente. Su padre ha sentido pasos y voces y la interroga; ella sale del paso con otra rápida mentira, pero en las palabras con que comenta con su criada la reacción de los padres ya no hay el sarcasmo con que respondía la víspera a su madre, sino como una vislumbre de remordimiento. Entretanto, los criados van a casa de Celestina a exigir su parte. La vieja, tan hábil para manejar las pasiones de los demás, se deja cegar por la

[11] En la literatura occidental, estas revelaciones han sido tradicionales desde el *Hipólito* de Eurípides, vv. 304 ss., 345 ss.; cf. Ovidio, *Metamorfosis*, X, 401 ss.; *Énéas*, 1275 ss., 1324; Gautier d'Arras, *Éracle*, 4199 ss. Pero las diferencias entre *La Celestina* y esa tradición son muy reveladoras del arte realista de la motivación en Fernando de Rojas. En los ejemplos griegos, latinos y franceses, una vieja, movida de sincero afecto, interroga a la enamorada y acierta en el diagnóstico de su mal, y por "feliz coincidencia" da con el nombre del amado. Rojas no participa de esa fe optimista en el azar feliz, ni cree que las gentes de baja condición sirvan por puro afecto a las de alta cuna. Celestina llega porque Melibea ha enviado por ella; no necesita interpretar los síntomas de la "enferma" porque sabe perfectamente cuál es el mal que la aqueja; no pronuncia el nombre de Calisto por casualidad, sino deliberadamente, como para provocar la confesión de Melibea.

suya —la codicia—, no echa de ver la gravedad de la situación; se obstina en mentiras contradictorias, en fútiles promesas, repite las maniobras que le han dado éxito otras veces, recordando por ejemplo, las mañas de la madre de Pármeno. Pero precisamente esta mención hace estallar el rencor acumulado del mozo, que azuza a su cómplice, y a pesar de los gritos de Elicia, la matan y huyen, al acudir la justicia, arrojándose por la ventana.

En el acto siguiente despierta perezosamente Calisto recordando el coloquio con Melibea, pero la falta de sentido de la realidad, toque esencial de su carácter, le hace llamar, para cerciorarse, a los criados que le han acompañado. Los criados no están; en su lugar llega el pajecito Tristán y poco después el caballerizo Sosia con la terrible nueva: Sempronio y Pármeno han sido ajusticiados. Por un momento, Calisto se estremece ante el escándalo y el deshonor, pero, solo atento a la esperanza de la nueva cita, suple indiferente los criados muertos con los que le quedan, escala por la noche las altas tapias del huerto de Melibea, obtiene su amor y —sigo la edición de 1502— vuelve, silencioso y hastiado, a encerrarse en "la solitud e silencio e escuridad" de su cámara o, mejor dicho, de su conciencia. Tras lenta meditación consigue, dolorosa, laboriosamente, alejarse de la realidad, desechar escrúpulos, reavivar su amor. Mientras bucea insatisfecho en su alma, los criados, que le creen dormido, admiran desde la ventana a una "bonita moça" que entra a visitar a otra de más puntos. Esta última es Elicia, quien se halla riñendo con el "bravo" Centurio, a quien ella mantiene; la otra es Areúsa, que trae la noticia de la muerte de sus amigos y de la madre Celestina; el duelo exaspera en las perdidas el rencor contra Melibea, manifestado en la escena del convite, y deciden castigar a Calisto para "que Melibea llore quanto agora goza". El instrumento de la venganza es Centurio, a quien, contra su mejor entender, Elicia cree enamorado y valiente, y el simple Sosia, a quien, so pretexto de recomendar discreción, sonsaca el lugar y hora exacta de la próxima cita. Centurio se divierte en reírse de las dos mujerzuelas representando el papel del paladín a las órdenes de la señora de sus pensamientos, pero, después de embaucarlas con sus fanfarronadas, piensa ante todo cómo zafarse del compromiso, y lo realiza ecargando a unos cofrades que hagan un poco de ruido para espantar a los criados de Calisto. A todo esto, los padres de Melibea, ajenos a cuanto pasa, cavilan sobre casarla, haciéndose lenguas de la virtud y obediencia de la hija. Lucrecia, compadecida y burlona, escucha sus ilusiones y, atraída por ella, también Melibea presta oído, resuelta y desafiante en su amor. Y los viejos deliberan. ¿Será oportuno —pregunta el padre, que no tiene nada del despotismo de Capuleto— darle a esco-

ger marido, como permiten las leyes? La madre responde (XVI, 162 s.): "¿Qué dizes? ¿En qué gastas tiempo? ¿Quién ha de yrle con tan grande nouedad a nuestra Melibea, que no la espante? ¡Cómo! ¿E piensas que sabe ella qué cosa sean hombres, si se casan o qué es casar?... No lo creas, señor Pleberio... Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija". Melibea, torturada, ordena entonces a Lucrecia interrumpir el habla de sus padres con cualquier pretexto, y así se aleja la última eventualidad de desenlace feliz. Los amantes vuelven a reunirse, con tierna confianza, con amor mucho más concorde e íntimo, con sosiego que les permite sentir la belleza del canto y de la noche que les rodea. Sus caricias y protestas, acotadas con envidia por Lucrecia, se interrumpen a las voces de los criados, que responden valientemente al ruido de los matones delegados por Centurio. Pero Calisto sabe que solamente guardan sus espaldas el mozo de caballos y el niño Tristán y, en un único momento de deber y generosidad, se lanza a socorrerles, tropieza y cae de la escala. La desesperación de Melibea es tan intensa que olvida toda cautela; Lucrecia es quien la lleva a su cámara y llama alarmada a Pleberio, que propone medicinas y distracciones: "Vamos a ver los frescos ayres de la ribera"; esas palabras hacen surgir en Melibea el plan de su muerte; fingiendo aceptar, sube a su torre, desde donde aleja con varios pretextos a Pleberio y a Lucrecia. Sola en lo alto, confiesa a su padre todo lo sucedido, con franqueza de quien no tiene nada que perder y, acabada la confesión, se precipita. Ante su cadáver pierde el conocimiento la madre, y el padre pronuncia el largo lamento que encierra, no la moraleja, sino la desolada lección moral de la obra.

Así motiva la *Tragicomedia*, con infinito esmero, en pequeñas coyunturas materiales sugeridas por el ambiente, en consecuencias forzosas de actos, en resultados de rasgos esenciales de carácter, en efectos de impulsos pasionales, los hechos que marcan el trazado de la sencilla fábula. Cada palabra, cada presencia, cada acto está anudado lógica y psicológicamente, con verosimilitud valedera para todas las épocas dentro del drama, con independencia de supuestos literarios e históricos, casi sin excepción.[12] Ahora comprendemos

[12] Estas excepciones comprenden: el encuentro casual de los protagonistas en el acto I, la intervención de Celestina y el uso de la magia. La más importante es la segunda, o, dicho de otro modo, el que Calisto y Melibea se conduzcan como si no les estuviera dado cumplir su amor lícitamente. La explicación debe buscarse, creo, en que la única forma literaria entonces existente para pintar con simpatía artística un amor trágico era la relación ilegítima que hallamos en la lírica trovadoresca, el *roman courtois* y las historias de caballerías. Para los lectores contemporáneos de *La Celestina*, que compartían la formación litera-

por qué sus autores rechazaron la intriga ingeniosa de la comedia romana y sus reflejos modernos, y necesitaron veintiún actos para vestir de carne "los huessos que no tiene virtud, que es la hystoria toda junta". Verdad es que los autores no han expuesto sus razones para elegir la escala de realización de la comedia humanística, que "dilata maravillosamente" sus argumentos. Pero nada menos que la primera figura literaria de la España contemporánea, Benito Pérez Galdós, las proclamó sin ambages al volver a la forma dramática de *La Celestina*: [13] "Demos espacio a la verdad —escribía Galdós en el prólogo de su drama *Alma y vida*, 1902—, a la psicología, a la

ria del autor y para quienes era familiar el papel de la alcahueta en la vida real, la falla era menos evidente; de hecho, los críticos tempranos de la *Tragicomedia* no formularon tal objeción. Además, el carácter de Calisto —aunque no el de Melibea— disimula el defecto, en cierta medida. Para un análisis detallado de esta cuestión, véase *La originalidad artística de "La Celestina"*, cap. VIII.

[13] Es muy probable que el eclipse de la comedia humanística haya sido el principal motivo de que se clasificara *La Celestina* como diálogo o, más a menudo aún, como novela dramática. Que yo sepa, antes de 1700 no hubo crítico que formulara duda alguna sobre su carácter dramático, y, por otro lado, *La Celestina* ejerció especial influjo en ciertas obras teatrales, algunas de ellas efectivamente representadas. Pero, desde comienzos del siglo XVIII, aparecen críticos que, empapados en la codificación neoclásica de las formas artísticas, ponen tachas a la desmesurada extensión de la obra y a la libertad con que en ella se tratan el espacio y el movimiento. Así se explica que los desconocidos autores de la adaptación inglesa que se incluye en el t. II de *The Life of Guzman d'Alfarache*, London, 1707, escogiendo como epígrafe el precepto horaciano de "neue minor quinto, neu sit productior actu / fabula", motejen *La Celestina* de "a Monster to the Conduct", de obra indigna —puesto que tiene veintiún actos— de llamarse tragedia, ni comedia, ni tragicomedia, y que la declaren en última instancia "properly Dramatical Dialogues". En 1738, un oscuro compilador francés, Louis-Adrien Du Perron de Castera, afirma en su colección de teatro español que obras como *La Celestina* son, a lo sumo, "des Romans en Dialogues", fórmula que refleja la bien conocida propensión neoclásica a rotular como novela todo aquello que se resista a la clasificación tripartita —aristotélica y horaciana— en épica, lírica y dramática. A su vez los críticos neoclásicos españoles adoptaron la fórmula, y el más grande de ellos, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), le dio, no sin vacilaciones, la más amplia difusión, en España y en el extranjero: "la novela dramática intitulada *Celestina*" (*Orígenes del teatro español*, Madrid, 1830 [edición póstuma], p. 26). Para la mayoría de los lectores de nuestra época, los rasgos novelísticos de *La Celestina* son su longitud y su presentación individualizadora, minuciosa, de la realidad física y psíquica, es decir, precisamente las características que *La Celestina* debe en particular a la comedia humanística. Son los rasgos que hallamos también en las modernas novelas de Stendhal, Dickens, Tolstoy, pero lo cierto es que de ellos carecen decididamente la novela caballeresca y sentimental familiares a los autores de la *Tragicomedia*. Para un estudio detenido del género literario de *La Celestina*, en su relación con la teoría y práctica dramática de Pérez Galdós, cf. *La originalidad artística de "La Celestina"*, cap. I.

construcción de los caracteres singularmente, a los necesarios pormenores que describen la vida". O sea: lo que llevó a Galdós a adoptar la amplia forma dialogada de *La Celestina* es el anhelo de representación verosímil que requería el "espacio" que en sus tiempos poseía la novela, pero no el drama; que en el siglo XV no poseía la novela, pero sí la comedia humanística, y que *La Celestina* expande en ámbito inusitado.

V

LA CELESTINA: *ALGUNOS ASPECTOS DE SU TÉCNICA DRAMÁTICA*

La Celestina no fue escrita para representarse en un teatro, por la sencilla razón de que no había entonces teatros en Europa. Fue escrita para recitarse, según se infiere del Prólogo y de una copla que recomienda leerla expresivamente, variando la voz para denotar las diferencias de afectos y personajes. El hecho negativo de no estar destinada a materializarse en las tablas, más la lectura del drama antiguo (leído sin trabas arqueológicas) y la lectura y conocimiento del drama medieval explican la libertad de su escenificación imaginaria, libertad que conduce a una asombrosa verosimilitud. Los autores han dado las indicaciones necesarias para visualizar la escena y los cambios de escena, los personajes, sus movimientos y ademanes; han hecho mucho más verosímiles los monólogos; han diversificado el diálogo, desde el tipo oratorio, que en sus sinuosos períodos alberga adecuadamente la doble intención, la insinuación, la duda, hasta el diálogo brevísimo en que se entienden los cómplices.[1]

[1] Contra lo que a menudo ocurre en la comedia latina, los monólogos no son aquí exposiciones de la intriga, programas de acción, descripción de escenas que de hecho no se representan, ni resumen biográfico de los personajes, todo ello con miras a aclarar las complicaciones del argumento en beneficio del auditorio. Son más bien desahogo de tensas emociones (II, 125 s.; V, 193 ss.), sondeos en el pensar y sentir del hablante (XIV, 132 ss.), en su conflicto entre fidelidades opuestas (I, 37 ss.; X, 53 ss.). Frecuentísimo es que los apartes sean percibidos por personajes que no estaban destinados a escucharlo, y el grado de percepción varía según el estado de ánimo del interlocutor: Calisto, por ejemplo, no advierte las conversaciones que en apartes mantienen sus criados mientras él y Celestina hablan de Melibea, pero sí las oye en cuanto Celestina menciona lo estropeado que está ya su manto y la esperanza de obtener uno mejor (VI, 210 s.). Además de los diálogos oratorios (II, 113 ss.; IV, 175 ss., etc.) y de los en *staccato* (I, 60; I, 111; X, 66, etc.), podrían subrayarse aquellos en que una aguda salida de tal o cual personaje provoca la réplica prolija de otro (I, 46 ss.; VII, 247 ss., etc.),

Y, precisamente porque no estaba destinada a la escena, *La Celestina* cuida celosamente de la ilusión escénica: rehuye, por ejemplo, los tipos artificiosos de diálogo —los contrapuntos líricos al gusto de Calderón o los contrapuntos epigramáticos al gusto de Molière—, no interrumpe la representación para encararse con el público —como es tan frecuente en Plauto— y se guarda muy bien de señalar que lo que se está mostrando es comedia y no vida —donaire grato a Terencio y a Lope y a Calderón y a Shakespeare—. Los autores de *La Celestina* y muy en particular Fernando de Rojas concentran todo su esfuerzo en crear la ilusión escénica,[2] meta que es causa y

---

y el diálogo de extensión moderada que logra un efecto "natural" y "moderno"; este último tipo, que prevalece cuantitativamente a lo largo de la *Tragicomedia*, señala acaso su más importante contribución al drama español en prosa del siglo XVI. Para un análisis más completo de ese y otros aspectos del arte dramático de *La Celestina*, véanse los correspondientes capítulos de *La originalidad artística de "La Celestina"*.

[2] Por eso *La Celestina* evita la disputación, grata a la comedia antigua y medieval; ciertas situaciones, para las cuales era de rigor la disputación, aparecen en la *Tragicomedia* en escenas altamente dramáticas, en relación funcional con el resto de la obra. Compárese el debate entre heroína y anciana en la tragedia romana (*Agamemno*, v. 141 ss.; *Hercules Oetaeus*, 233 ss.; *Medea*, 116 ss.; *Octauia*, 75 ss.) y el diálogo dramático entre Melibea y Celestina (IV, 165 ss.; X, 55 ss.); el debate cómico entre criados en la comedia romana (*Asinaria*, vv. 297 ss., 545 ss.; *Mostellaria*, 1 ss.; *Persa*, 272 ss.; *Pseudolus*, 358 ss., 912 ss.; *Rudens*, 938 ss.) y las conversaciones entre Sempronio y Pármeno (VIII, 9 ss.; IX, 25 ss.; XII, 84 ss.), o entre Sosia y Tristán (XIII, 115 s.; XIV, 127 s., 139 s.; XIX, 187 ss.). Claro que no faltan diálogos cómico-grotescos en el teatro moderno: cf. Shakespeare, *The Comedy of Errors*, III, 1; *The Two Gentlemen of Verona*, II, 3; Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, I, 10; Calderón, *Antes que todo es mi dama*, I, 1, etc. Se evita asimismo el diálogo irrealistamente equívoco, como el de la *Aulularia* de Plauto, v. 731 ss. (escena imitada por Molière en *L'Avare*, V, 3), donde el amante se refiere a la hija del avaro, mientras este se refiere a la olla en que se oculta su tesoro. Ni hallamos en *La Celestina* diálogos cuyo efecto humorístico se logre mediante la repetición de las mismas palabras por uno o más interlocutores, como en Plauto, *Casina*, v. 406 ss.; *Poenulus*, 428 ss.; *Pseudolus*, 483 ss.; *Rudens*, 1212 ss.; *Trinummus*, 583 ss.; Terencio, *Phormio*, 353 s., 373 s., 437-440; comp. Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, III, 7 y 8, y algunas de las más famosas de Molière, como *Les Fourberies de Scapin*, II, 7; *Tartuffe*, I, 4; *Le Misanthrope*, I, 2.

Es frecuente en los autores romanos romper la ilusión teatral haciendo que el actor hable al auditorio en lugar de dirigirse a los otros personajes, ya en largos parlamentos y monólogos (véase la nota anterior), ya en apartes que sirven de libre comentario, no integrado en las escenas correspondientes (Plauto, *Asinaria*, v. 265 ss.; *Casina*, 685 ss.; *Mostellaria*, 157 ss.; Terencio, *Eunuchus*, 265): de tales apartes, solo he visto un caso en toda *La Celestina*, y ese, significativamente, en el acto I, 44. Plauto se complace en interrumpir la ilusión dramática mencionando las circunstancias técnicas de la representación; así, en su *Poenulus*, v. 550 ss., los testigos pagados replican al personaje que empieza a aleccionarlos: "Todo eso ya lo sabemos nosotros, si estos espectadores lo saben... Es a ellos a quienes debes instruir... No te preocupes de nosotros... que lo hemos aprendido

efecto de su ideal artístico: el realismo verosímil. Veamos algunos aspectos de ese esfuerzo.

LA ACOTACIÓN. *La Celestina* da tratamiento artístico a la acotación incorporándola al texto mismo del drama. Prácticamente, puede ordenarse la gran variedad de sus tipos en cuatro clases principales. La acotación enunciativa declara sencillamente la presencia o actuación de un personaje. Por ejemplo Celestina, que ha prometido a Pármeno la posesión de Areúsa, declara al acercarse a la casa de la moza (VII, 247): "Sobiré yo". Pero rara vez hallamos en la

---

todo en los ensayos al mismo tiempo que tú, para poder responderte"; cf. también *Bacchides*, 212 ss.; *Curculio*, 462 ss.; *Mercator*, 160; *Persa*, 59 s.; *Pseudolus*, 388. Tampoco el teatro moderno excluye estas situaciones humorísticas: testigo, la deliciosa comedia de Alessandro Piccolomini *L'amor costante*, cuyos personajes transponen incesantemente la frontera entre escenario y auditorio, y, en la comedia española del Siglo de Oro, la frecuencia con que el gracioso habla directamente al público.

El deliberado propósito de romper la ilusión teatral por medio de alusiones literarias abunda tanto en Plauto como en Terencio; así, en Plauto, *Bacchides*, v. 694 ss., el esclavo, mientras discurre su estratagema, habla desdeñosamente de las estratagemas de los esclavos en las comedias (cf. *Amphitruo*, 987 ss.; *Casina*, 64, 860 s., 1006; *Captiui*, 778 s.; Terencio, *Hecyra*, 866 ss., etc.); en cuanto a la literatura medieval directamente relacionada con *La Celestina*, baste recordar el *Libro de buen amor*, copla 698, en que don Melón elogia los buenos oficios de Trotaconventos estimándolos en más que los buenos oficios de Venus a Pánfilo, es decir, aludiendo a la efectiva fuente de la historia de don Melón. El teatro moderno ha favorecido en sumo grado estos procedimientos (Ariosto, *I suppositi*, II, 2; V, 8; *La lena*, III, 1; Shakespeare, *Love's Labours Lost*, V, última escena; *Twelfth Night*, III, 4; Lope de Vega, *Santiago el Verde*, II, 3; *La fuerza lastimosa*, III, 19, etc., y muy especialmente Calderón: recuérdense, entre muchos ejemplos, *No hay burlas con el amor*, II, 13, y *La desdicha de la voz*, uno de cuyos personajes subraya el parecido de la situación en que se encuentra con las comedias "de don Pedro Calderón" (II, 16). Calderón es por cierto la antítesis misma de los autores de *La Celestina*: mientras el propósito de estos es escribir una obra dramática que sugiera la realidad ambiente, Calderón ve la realidad como teatro, visión que, presente en muchas de sus obras, culmina en su soberano drama religioso, *El gran teatro del mundo*. Para ejemplos más recientes, comp. Gogol, *El inspector*, V, 8; Ibsen, *Peer Gynt*, V, 2. En *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello y en *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, es esencial la compleja estructura del drama dentro del drama, como lo fue para *The Knight of the Burning Pestle*, de Beaumont y Fletcher. No solo no hay nada comparable en *La Celestina*, sino que podemos percibir el serio propósito de sus autores de evitar en la obra sugerencia alguna de su naturaleza teatral, que pudiera perjudicar su realismo ilusionista. En el *Pseudolus*, v. 1081 ss., un *leno* desprecia los insultos que ha recibido: "Tonterías de teatro; las injurias que suelen propinarse al alcahuete en las comedias: cosas que hasta los chicos saben. Me trató de canalla y de bandido y de perjuro"; comp. la evidente imitación de ese pasaje en *La Celestina*, VI, 213, donde las dos alusiones al teatro han sido cuidadosamente eliminadas.

Tragicomedia el seco tono enunciativo frecuentísimo en la comedia romana y en sus derivados medievales; leída en su contexto, esta acotación está casi siempre matizada por indicar a la vez la intención, deseo, temor, esperanza del personaje que la profiere. En el caso citado, las palabras completas de Celestina son: "Sobiré yo a uer qué se podrá fazer sobre lo hablado, e por ventura haremos más que tú ni yo traemos pensado". La acotación enunciativa que predomina en la *Tragicomedia* es la que se disimula en forma de orden, ruego, pregunta, saludo. Celestina pone fin al segundo coloquio con Melibea con estas palabras (X, 66): "Adiós, que viene hazia acá tu madre", donde el "adiós" implica un 'me marcho' y el resto no solo indica la llegada de Alisa, sino indica que dicha presencia, que ambas temen, es la causa de la partida de la vieja. De más está encarecer la importancia de esta acotación enunciativa para la representación del lugar, pues subraya la continuidad de la acción a la vez que su desplazamiento, ya a lo largo de un camino, ya a través de escenarios diversos, pasando de uno o más interiores a la calle, y de la calle a uno o más interiores, cosa impensable en la escenografía del teatro clásico.

Un segundo tipo, la acotación descriptiva, muy variada y abundante, traduce la viva atención al aspecto y mímica de los personajes, a las circunstancias materiales que encuadran la acción, y concretizan el diálogo. Merced a ella visualizamos a Celestina, la vieja pintarrajeada (I, 66), barbuda (III, 127), con una cicatriz siniestra que le cruza la cara, otro tiempo hermosa (IV, 170 s.), desdentada (IX, 41), arrastrando su manto raído y faldas agujereadas (VI, 203 ss.). Merced a las palabras de bienvenida de Melibea a Calisto en la última cita, conocemos su jardín en la noche (XIX, 194):

> Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna quán clara se nos muestra, mira las nuues cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontezica, quánto más suaue murmurio e ruzio [*sic*] lleua por entre las frescas yeruas. Escucha los altos cipreses, cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de vn templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras quán escuras están e aparejadas para encobrir nuestro deleyte.

Un tercer tipo de acotación, indicadora unas veces de la presencia o actuación de un personaje, otras brevemente descriptiva, se infiere del diálogo en lugar de estar dada explícitamente. Así, al subir a la sala de Alisa, Celestina marca su entrada saludando a la dama, que ha actuado en la escena previa, y saludando también a Melibea, que no ha actuado y cuya presencia colegimos repentinamente de ese saludo (IV, 161). Una ojeada al uso de esta acotación muestra

que Rojas se ha valido sistemáticamente de ella para soslayar la presentación directa de escenas escabrosas: la impaciencia amorosa de Calisto, por ejemplo, se refleja de rechazo en la queja de Melibea contra sus manos descomedidas (XIV, 126; XIX, 195). Por último, la acotación enlazada con la acción y con los caracteres es la que recibe más varia y sutil elaboración, ya que el encaje perfecto de acciones y motivos y el diseño minucioso de los personajes han presidido evidentemente a la composición de la *Tragicomedia*. Me limitaré a un solo ejemplo. En el acto VI, 225, Celestina, tras referir a Calisto su primera entrevista con Melibea, trata de retirarse, pero el enamorado la detiene, ansioso de continuar la plática sobre la amada. Pármeno, hostil a ambos y nada sentimental, impone su voluntad en un aparte a Sempronio, que escucha gustoso el relato de la embajada amorosa, para indicar por señas a Celestina que ponga fin al palabreo del amo:

Pármeno — **Ea, mira, Sempronio, qué te digo al oýdo.**
Sempronio — **Dime, ¿qué dizes?**
Pármeno — **Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargar en su razón a nuestro amo. Llégate a ella, dale del pie, hagámosle de señas que no espere más, sino que se vaya.**

Admira lo complejo del juego escénico: una primera acotación marca el comienzo del aparte; la segunda describe "aquel atento escuchar de Celestina", una de sus fingidas artes, ya que con esa muestra de simpatía inspira confianza al enamorado. La tercera recomienda una mímica que se lleva a cabo, puesto que poco más adelante leemos la respuesta cuchicheada de Celestina:

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

Y a la vez que el juego escénico, el breve pasaje destaca el arrobo elocuente del enamorado, la impaciencia rencorosa de un sirviente, la pasividad del otro, la astucia acomodaticia de la medianera.

Un rasgo muy peculiar de la *Tragicomedia* es su libérrimo tratamiento de lugar y tiempo, ambos exclusivamente supeditados a la lógica del asunto, sin intervención de ningún factor externo: hay tantos lugares como los requiere el desplazamiento de los personajes, y no solo como puede proporcionarlos el escenógrafo; transcurre tanto tiempo como verosímilmente lo exigen para cada acción los hechos indicados en el diálogo, sin que entre en cuenta para nada la duración del espectáculo ni los preceptos de los críticos.[3] Preciso

[3] Mi interpretación del tiempo y el espacio en *La Celestina* debe mucho a la

es insistir en las condiciones negativas de esta solución: por un lado, la anterioridad de *La Celestina* al montaje material del teatro moderno; por el otro, su anterioridad a la polémica sobre las unidades dramáticas, iniciadas por los intérpretes italianos de la *Poética* de Aristóteles, y por la cual aun hoy cuesta prescindir de la relación entre tiempo y lugar de la obra y tiempo y lugar del espectador.

EL LUGAR. El escaso interés de la *Tragicomedia* en la peripecia dramática y su aversión a esquematizar la realidad, se refleja en sus escenarios, que fluyen múltiples del diálogo. Conocemos así, entre otras casas, la casa de Celestina, en los arrabales malolientes de la ciudad, apartada y medio derruida, pero ruidosa de músicas, canciones, cuchilladas y escándalos, con su puerta barrida, con la camarilla para guardar las escobas y esconder a un parroquiano a la llegada súbita de otro, con el sobrado alto de la solana, que custodia el ajuar de la bruja, con las cámaras altas donde duermen vieja y moza y el comedor bajo, contiguo a la puerta de calle, con las ventanas por donde se echan los sirvientes acosados por la justicia. Conocemos la ciudad con la plaza del mercado, donde se ejecuta a los criminales y se corren toros; las iglesias, las calles, esas calles temerosas por el peligro de alguaciles, perros, hoyos y calzadas, estremecidas por el estruendo de la ronda e iluminadas de súbito por el paso de gentes con hachas y de las que hasta conocemos dos nombres; y luego, los arrabales, cerca del río, con sus tenerías y sus casuchas ruinosas y de mala reputación. Estos escenarios no preexisten a la acción, como en las didascalias del drama realista, desde el siglo pasado, antes bien, surgen a medida que la acción los requiere y, en muchos casos, la complementan sutilmente. Las ventanas de la casa de Celestina, por ejemplo, se abren trágicamente en el preciso instante en que, tras el asesinato, acude el vecindario y la justicia, y solo en el acto siguiente, al describir el lamentable estado en que han quedado Pármeno y Sempronio después de saltar por ellas, se nos dice que eran "vnas ventanas muy altas" (XIII, 119), para más subrayar la desesperación de los asesinos. Los personajes de *La Celestina* no actúan en un vacío abstracto, como el fondo monocromo de la primitiva pintura medieval, sino en escenarios, interiores o exteriores, de perspectiva in-

---

del profesor Stephen Gilman, "El tiempo y el género literario en *La Celestina*", *Revista de Filología Hispánica*, VII (1945), 149 ss., y *The Art of "La Celestina"*, Madison, 1956, pp. 105 ss., 114, 137 ss. También me ha sido útil "El tiempo en *La Celestina*", del profesor Manuel J. Asensio, *Hispanic Review*, XX (1952), 28 ss.

mediata o lejana, que los autores visualizaron con la concretez de los fondos de la coetánea pintura flamenco-española.[4]

No solo supera *La Celestina* a la Comedia española del Siglo de Oro y al drama isabelino en el número de escenarios que brinda, sino que su complejo y original empleo de la acotación crea un escenario dinámico que nos hace visualizar en su continuidad natural las andanzas de los personajes. Gracias a esta técnica, puede *La Celestina* retratar a cada personaje en su intimidad: a Calisto, entregado en su cámara al llanto, a la meditación o a la música, a Areúsa doliente o lasciva en su cama perfumada, o Pleberio y Alisa, desvelados en su alcoba por el cuidado de la hija. Otra consecuencia es que la *Tragicomedia*, para representar situaciones simultáneas, prefiere reducir el uso del inverosímil aparte, y alternar en cambio el diálogo entre distintos grupos de personajes: así, en el acto XVI, los padres, que deliberan sobre casar a Melibea, comienzan por ocupar el proscenio para ceder el paso al diálogo primeramente trivial entre Lucrecia y Melibea, luego agrandado por la exaltación de la enamorada; a su vez, las palabras de las jóvenes se alejan ante un nuevo diálogo de los padres, y luego reaparecen para cerrar el acto en máxima tensión. Frente a esta compleja maestría, es ruda la convención cinematográfica que traduce con tomas de primer plano el mayor grado de atención que el autor asigna a tal o cual grupo de interlocutores. La representación dinámica del lugar en *La Celestina* no tiene paralelo en ningún género dramático que yo sepa, y como ya se ve, ni siquiera en el cinematógrafo, que se ha evadido de las limitaciones del tablado por artificio mecánico.

El tiempo. Entre las muchas notas de la *Tragicomedia* extrañamente a tono con nuestra propia época, hay una que nunca se destacará lo bastante: su aguda conciencia de tiempo. Celestina, como introducción sutil a su tercería, señala el vuelo del tiempo, que ha arrasado su belleza (IV, 164); al volver sobre sí, Calisto deplora la "mísera suauidad desta breuíssima vida" (XIV, 133); lo fugitivo del tiempo mueve, demasiado tarde, a Pleberio y a Alisa a casar a

[4] En ciertos respectos, la pintura hispano-flamenca de la época refleja sorprendentemente el tratamiento del espacio en *La Celestina*, en particular el uso de escenas simultáneas, el paso de los fondos interiores a los exteriores, etc. Es probable que esto nos dé la clave adecuada para interpretar "la deleytosa vista de los nauíos" (acto XX, 206) —fondo favorito de pintores flamencos y españoles del siglo XV— y el cielo nublado (XIX, 194), nada usual en los jardines "literarios"; cf. C. H. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass., 1934, vol. V, pp. 148, 162 s.

Melibea, quien, a su vez, defiende su derecho a amar, porque se siente acosada por la premura del tiempo (XVI, 155 ss.). Tal sentimiento de lo fugitivo del tiempo es otra faceta de la absorción de *La Celestina* en la vida, que reduce la muerte y el más allá a conceptos negativos, sin existencia propia. De la primera a la última página, los jóvenes viven en estremecida espera. Calisto se impacienta porque Sempronio no corre a traerle a Celestina, y porque Pármeno se detiene a abrirles, y cuando Celestina vuelve de su embajada, la aguarda en verdadera agonía y, como ella usa de circunloquios para aumentar la importancia de su éxito, él le suplica (VI, 204): "Madre mía, abreuia tu razón o toma esta espada e mátame"; y no son menos impacientes para sus propios asuntos los servidores que satirizan su impaciencia y la misma Melibea.

Aparte la consideración elegíaca de lo fugitivo del tiempo y la prisa febril de que pase, la *Tragicomedia* expresa su preocupación por el tema mediante una profusión de tiempos concretos, solo comparable a la de los lugares concretos de la acción. No es un lapso indefinido, sino tres días precisos los que Sempronio ha pasado sin ver a Celestina y Elicia; hace dos años —dos años decisivos de adolescencia— que Melibea no ha vuelto a ver a Celestina; ocho son los días que el supuesto dolor de muelas tiene derribado a Calisto, y veintitrés los años del paciente (IV, 186 ss.). La peculiaridad de los personajes de *La Celestina* de poseer historia como individuos —peculiaridad inusitada en el teatro latino y en la novela medieval— sostiene estas indicaciones de tiempo y las proyecta en la lejanía de cada pasado. Sorprende también a lo largo de la *Tragicomedia* la conciencia alerta de la hora: Celestina desea volverse, pues está cayendo la noche (VI, 216); Pármeno despierta alarmado al ver que es "de día claro" (VIII, 7); los criados están atentos a la hora del convite (IX, 25). Por añadidura, de muchos hechos, representados o no, se da la hora precisa de reloj: Sempronio aguarda a Celestina "desde que dio la vna" (V, 196); Celestina y Melibea conciertan la primera cita "en dando el relox doze" (X, 66 y XI, 74) y desde las once vigila Calisto los toques del reloj, poniendo a prueba la vigilancia de los criados en un entremés que ridiculiza sin piedad la impaciencia del enamorado (XII, 81 ss.). Pero el soliloquio de Calisto después de haber obtenido el amor de Melibea (XIV, 138) incorpora el reloj a la obra de arte dentro de una de las situaciones más intensas del teatro moderno, muy afín a la del Doctor Fausto en el último acto de la tragedia de Marlowe, pues tanto Calisto como Fausto se enfrentan con el reloj, creado para mayor ironía por la mano del hombre, como con el rostro impasible de la Naturaleza, indiferente a su dolor y a su deseo. Marlowe plan-

tea la situación del hombre ante el reloj como conflicto de moral teológica, pintando a su héroe anegado en el espanto de pagar el "breue deleyte mundano" con el tormento cuya eternidad subraya con desesperado regateo. La *Tragicomedia* lo planteó como conflicto cosmológico y psicológico: lo que tortura a Calisto es la marcha regular del cosmos, marcada ingeniosamente por las manecillas sobre el cuadrante, sin tomar en cuenta la arbitrariedad del alma humana. Y entre la regularidad del mundo exterior y el ímpetu del deseo, no hay para Calisto otro puente que revivir el pasado en la memoria y anticipar el futuro en la "dulce ymaginación", o sea, burlar la espera, anular el tiempo.

El teatro moderno esquematiza la marcha del tiempo tal y como esquematiza el desarrollo espacial, a lo sumo deja correr el tiempo en el blanco implícito entre jornada y jornada, como recomienda Lope,[5] y como ha hecho Shakespeare señaladamente en el *Enrique V*, donde los coros intercalados en la acción crean espacio apelando a la imaginación del público y le cuentan los hechos transcurridos en los entreactos; el monólogo del Tiempo (de dudosa autenticidad) en *Cuento de invierno*, IV, 1, corresponde exactamente a subterfugios parecidos en varias obras de Cervantes, Lope y Calderón.[6] La representación del tiempo en *La Celestina* está

[5] En su *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 199 ss., donde aconseja, entre compungido e irónico —es su personal manera de reaccionar ante la tiranía de los preceptistas italianos—: "cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica / [la acción] pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años, / que éstos podrá poner en las distancias / de los dos actos..." Lope se atiene a su propia regla, por ejemplo, en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*; en el acto I, el rey Alfonso VIII es un niño; en el II, casa con Leonor de Inglaterra y se enamora de la judía Raquel, y en el III, después de siete años de amores, los nobles matan a Raquel.

[6] En *El rufián dichoso* de Cervantes, el acto II comienza con un diálogo en que Comedia explica a Curiosidad cómo ha estado hasta ese momento (es decir, durante el acto I) en Sevilla, representando la vida profana del protagonista, que luego se ha convertido a la "vida grave" en Toledo y ahora vive como "bendito fraile" en México. Y la Comedia añade entonces: "A México y a Sevilla / he juntado en un instante, / zurciendo con la primera / ésta y la tercera parte". En *El Perseo* de Lope, acto I, Júpiter, que acaba de visitar a Dánae, ordena al Tiempo que avance nueve meses, para que el nacimiento de Perseo impida el matrimonio de su madre con un pretendiente indigno. La jornada I del *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* transcurre en tiempos de San Ildefonso de Toledo (mediados del siglo VII) y, al terminar, el gracioso Payo, en nombre del poeta, invita al auditorio a esperar la jornada siguiente, subrayando, con el cambio de época, el de las gentes y sus costumbres; la jornada II corresponde a la invasión de los árabes en España (comienzos del siglo VIII) y, al final, el toledano Godmán esconde a la Virgen prediciendo su futura victoria; en la jornada

lejos de tal rigidez y de tales subterfugios. Ante todo, no hay correspondencia estricta en la duración de las distintas acciones; Pármeno, por ejemplo, pronuncia su larga información sobre Celestina (I, 66 ss.), mientras esta y Sempronio, que han llamado a la puerta, están aguardando a que se les abra, y es claro que en términos naturalistas la prolija biografía de Celestina no puede encajar en el intervalo entre su llamado y su entrada, aunque sí encaja impresionísticamente, enfocada como un primer plano espacial. Comparable a la correlación impresionista y no objetiva de hechos dados en la *Tragicomedia* como coextensivos, es el tiempo implícito en varios momentos de la acción, pero no transcurrido ante el lector-espectador: en el acto II, 116, por ejemplo, Sempronio da a entender que el devaneo a que se ha entregado Calisto en el acto anterior no es un hecho insólito, y, sin indicación expresa de que no se esté en el mismo día del comienzo, Pármeno se refiere al halcón, punto de partida del drama, como perdido "el otro día". Cuando Melibea se da por vencida, confiesa a Celestina: "Muchos e muchos días son passados que esse noble cauallero me habló en amor" (X, 64), aunque de hecho el texto solo ha mostrado un día y una noche. La insistencia con que se alude a este compás de espera apunta al móvil del curioso procedimiento: hacer verosímil, dentro de su carácter, la entrega de Melibea, que resultaría inconcebible si, rechazando airadamente a Calisto la mañana del primer día, se le rinde ciega a la tarde del día siguiente. Ya hemos visto que Juan Ruiz había sugerido escenas, de hecho no narradas, para hacer menos brusco el cambio afectivo de la viudita doña Endrina. La evolución psicológica de la doncella requiere el servicio amoroso de "muchos y muchos días", que va madurando su ánimo hasta el momento en que la habilidad de Celestina remata la ya resuelta partida. Una importante consecuencia se desprende de este hecho: por demorada que sea, la acción de la *Tragicomedia* no representa compactamente lo que pasa desde que el halcón de Calisto penetra en el jardín de Melibea. Por más que el comer, el dormir, anochecer o amanecer que sirven de jalones den la ilusión de que todo se desarrolla a la vista del lector-espectador, la acción representada en *La Celestina*

III, la Reina de Castilla, esposa de Alfonso VI, y el Arzobispo de Toledo (fines del siglo XI) hallan la imagen y la restauran en su culto. Aún más próxima al monólogo de *The Winter's Tale* es la situación que se nos presenta en *San Francisco de Borja, Duque de Gandía*, comedia atribuida al P. Pedro de Fomperosa y, presumiblemente, escrita a base de una obra de Calderón hoy perdida. El acto III de *San Francisco de Borja* se abre con un diálogo entre Virtud y Tiempo; a este se le ordena narrar todo lo que le ha sucedido al Santo durante cuatro años, reanudando el hilo roto al final del acto II, y la orden se cumple detalladamente.

no es la secuencia ininterrumpida de la realidad, sino una muestra típica de su serie, una selección de ilustraciones, por así decirlo, que nunca coincidirá con el nexo continuo de la vida. Por sabia y minuciosa que sea la pintura de las almas en sus parlamentos, estos no son sino hitos alejados entre los cuales maduran y cambian los personajes. Y por eso, la singular representación del tiempo es esencial en la *Tragicomedia*, pues responde a dos móviles tan inherentes como el deseo de reflejar la realidad sugiriendo el tiempo adecuado para cada acción, y el deseo de verosimilitud psicológica, dando tiempo suficiente para la evolución del carácter de los personajes que cambian dentro del drama.

La concepción de la realidad, no ya como providencialmente regida por un código que la voluntad de su Hacedor puede suspender, según opinaba Juan Ruiz, sino como un continuo irrevocable de causas y efectos, transluce en *La Celestina* mediante otros dos procedimientos sistemáticos ya mencionados: la ironía y la geminación.

La ironía. Es decir, lo que se dice o hace tiene su sentido como reacción directa a las circunstancias inmediatas dentro de cada situación, pero para el lector que, a diferencia de los personajes, conoce la verdad en cada aspecto e instante del drama, y está al tanto de su asunto entero, presenta además otro sentido, ligado a la esencia de la obra y, en particular, a su desenlace trágico. Recuérdese, como ejemplo de ironía en las palabras, el verso en que Otelo garantiza con su vida la fidelidad de Desdémona y afirma la honradez de Yago: "My life upon her faith! Honest Iago", sin sospechar que la perfidia de Yago le llevará a creer infiel a Desdémona y, en consecuencia, a perder la vida. Entre la muchedumbre de casos que ofrece la *Tragicomedia*, bastará citar las palabras con que Celestina quiere desvanecer el recelo que ha despertado en su cómplice su imprudente uso del diminutivo "partezilla" (V, 197): "Calla, loquillo, que parte o partezilla, quanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo. Gozémonos e aprouechémonos, que sobre el partir nunca reñiremos". Ella misma documenta lo sabio de sus consejos, ya que es su obstinación en no compartir la ganancia lo que acarrea su muerte y la de sus cómplices. No obstante, como sus palabras están dichas con falsía, el efecto es menos conmovedor que en los casos que no encierran doblez, como cuando Alisa, al dejar a su hija en compañía de la siniestra vieja, recomienda (IV, 164): "Pues, Melibea, contenta a la vezina en todo // lo que razón fuere darle

por el hilado''. La pausa entre la oración principal y la de relativo crea un equívoco cuya trágica intensidad evoca el verso 928 del *Edipo rey*, en el que el orden de palabras y la cesura inyectan tremendo alcance a la inocente frase con que el Coro indica a Yocasta: ''Esta es su mujer y madre // de sus hijos''. Al oír que Melibea accede a una cita, Calisto prorrumpe en extremos que le atraen la sesuda reconvención de Celestina (XI, 74): ''Siempre lo oý dezir que es más difícile de sofrir la próspera fortuna que la aduersa''. Es esta una de las muchas sentencias morales de Petrarca que pululan en la obra y que en muchos casos, como precisamente aquí, lejos de ser mero aditamento estilístico o moralizante, poseen gracias a la ironía una básica función dramática: pues tales palabras, pronunciadas poco antes de recibir la fatal cadena de oro, tienen en la vieja su irónica aplicación; ella, que ha manejado a amantes, sirvientes y mozas con tanta habilidad, al posesionarse de la inesperada paga no sabe gobernar su próspera fortuna y por codicia se labra su muerte.[7] En la última cita, Rojas ha acumulado ironías que obran a modo de premoniciones del desastre inminente. Melibea, sorprendida por Calisto mientras entretenía la espera cantando, menciona modestamente su ''ronca boz de cisne'' (XIX, 194): cualquier lector, inducido sobre todo por la afición de la *Tragicomedia* al bestiario tradicional (Prólogo, p. 19 ss.; IV, 176 ss.), cogería al vuelo la alusión a la bella fábula del cisne que canta al sentir cercana la muerte. Calisto, soñador impaciente, ansía siempre el paso del tiempo; solo un breve instante antes de morir, en el goce perfecto en brazos de Melibea, expresa el deseo de detener el tiempo (XIX, 197): ''Jamás querría, señora, que amaneciesse...'': y, en efecto, nunca más amanecerá para él.

En cuanto a la ironía de hechos o situaciones, recuérdese *Mucho ruido para nada,* III, 5, donde los grotescos policías vienen a enterar a Leonato de la maquinación del villano contra el honor de su hija, pero, en su prisa por celebrar el desposorio de esta, Leonato no les presta oído, exponiéndose así a la afrenta que hubiera podido evitar. La ironía en los hechos es, por así decirlo, el eje de la actuación de Sempronio en la *Tragicomedia*: después de nombrar a Elicia como principal razón de su vida, aconseja vehementemente a Calisto no fiar de mujeres (I, 37 ss.), y en la escena inmediata le vemos declarar su pasión con no menos vehemencia, que culmina cabalmente cuando suenan los pasos del rival escondido; por añadidura, Celestina le llena de mentiras y Elicia se divierte en engañarle con la verdad (I, 61 ss.; cf. también III, 142 y IX, 40). Es hondamente

[7] Gilman, *The Art of "La Celestina"*, pp. 122 s., 171 ss.

irónico que sea el indeciso Sempronio quien ponga en movimiento el drama introduciendo a Celestina, y que, tras esto, su única y última acción consista en asesinarla. Muy peculiar de la *Tragicomedia* es el irónico contraste entre el cálculo humano y el encadenamiento fatal del acontecer, que burla su fútil esfuerzo. Celestina se empeña en sellar la amistad entre los dos sirvientes, no por evangélico amor a la paz, sino para despejar el terreno de adversarios que le impidan esquilmar a Calisto; lo que no prevé es que los cómplices, unidos por su mediación, se concertarán contra ella: es su propia obra, la unión de la fuerza madura de Sempronio y de la malicia juvenil de Pármeno, lo que le quitará la vida. Otros ejemplos presentan una secuencia de ironías: Pármeno impide, por despecho, que Celestina reciba el manto y saya que Calisto le ha concedido (VI, 218); de resultas, al día siguiente, la dádiva es mucho más crecida, pues Calisto entrega la cadena de oro cuya partición causará la muerte de todos (XI, 71 ss.). La bondad y solicitud de Pleberio hace casi tangible la posibilidad de un desenlace feliz, ya que piensa casar a su hija y darle a escoger marido: es Melibea misma, en su arrebato pasional, y es su madre, enteramente ignorante de la hija a la que cree conocer tan bien, quienes desvían esa posibilidad cuya inminencia hace aun más trágica la catástrofe final. Los últimos actos interpolados parecerían complacerse en contrastar irónicamente lo que el hombre propone con lo que Dios dispone. No son los sirvientes desleales sino el leal Sosia, sonsacado por la cortesana, quien da ocasión a la muerte del amo por quien arriesga resueltamente la vida. A su vez Calisto, que creía valientes a los cobardes Sempronio y Pármeno, juzga apocados a Sosia y a Tristán, y se mata en la inútil prisa de socorrerles (XIX, 197 ss.). Los amantes perecen víctimas de la venganza de las perdidas, cuya existencia apenas sospecha Calisto (I, 43) y Melibea ignora por completo, pero que detestan a Melibea mucho más que a Calisto. Resorte esencial de la comicidad de Centurio, instrumento de esa venganza, es el contraste irónico entre su apacible condición y el oficio de espadachín profesional que ha elegido; intimidada por sus fantásticas bravatas, una de las mozas insiste en que se castigue a Calisto sin causarle muerte, y la cobardía del matón, que solo piensa en zafarse sin peligro del compromiso, es la mejor garantía de su inocuidad. A pesar de todo, la muerte, que nadie quiere dar a Calisto, sorprende al egoísta la única vez que deja de serlo. En la guerra elemental que es nuestro mundo —parece decirnos la *Tragicomedia*— un propósito humano es un azar demasiado pequeño para abolir el encadenamiento total y obtener la solución que cuadra al individuo.

LA GEMINACIÓN. A poco que se examine la *Tragicomedia*, salta a la vista la geminación de personajes, dichos y situaciones, esta última visible también en la concepción del argumento y en la técnica de su exposición. El "antiguo auctor" colocó a ambos lados de Calisto a los dos criados, opuestos un tanto esquemáticamente en carácter y en la relación con el amo y con Celestina. Rojas mantiene la individualización, pero hace evolucionar a Pármeno, atenuando el contraste y uniendo a ambos en la acción: el tratamiento es característico, pues las situaciones, dichos o personajes repetidos nunca son réplicas absolutamente idénticas ni absolutamente opuestas de un mismo arquetipo. Cuando Sempronio y Pármeno han muerto, les reemplazan Sosia y Tristán, los cuales se asemejan respectivamente a Sempronio y Pármeno en lo intelectual (con la diferencia de que Sempronio es el necio erudito, Sosia el necio ignorante) pero se apartan de ellos en lo moral. Además, los nuevos sirvientes difieren entre sí: Sosia, ingenuo y enamoradizo, desconfía teóricamente de todas las mujeres, hasta de la noble Melibea, y confía de hecho en la ramera más despreciable, tal como Sempronio; Tristán, aunque casi un niño, es como Pármeno, desengañado y cauto, pero se aleja de Pármeno en no padecer resentimiento ni tentación. Elicia y Areúsa son parientas, amigas y colegas, pero una se aloja en casa de Celestina, la otra es independiente; la una es nerviosa, resuelta y taimada; la otra es imaginativa, indecisa y afectuosa. Frente a ellas, está Lucrecia, de su misma clase y familia, pero de distinto oficio, honesta, nada apasionada y fiel a sus amos. En los actos agregados en 1502, Centurio compensa, en cierto modo, la desaparición de Celestina. Como ella, pertenece al mundo del hampa, ejerce un oficio infame, es devoto y elocuente, y domina a sus interlocutores por su inteligencia. A diferencia de Celestina, Centurio echa a broma su oficio y honra social; su devoción no consiste en rezos sino en extravagantes juramentos; su elocuencia, ni erudita ni moralizante, se singulariza por la fantasía caballeresca; no conoce la pasión del vino ni de la codicia; su pasión es el cubilete de los dados, y lo único que no puede hacer es trabajar o guardar dinero. En una misma situación —el monólogo en que ambos discurren sobre la ejecución de la empresa encomendada—, la una arriesga la vida por el honor profesional, el otro se escuda con mentiras para no arriesgar la vida: la grotesca y trágica Celestina perdura en el grotesco y cómico Centurio subrayando en el todo la unidad a través de la variación.

La *Tragicomedia* se abre con un encarecimiento teológico de vieja estirpe, que ve en la belleza de la amada la prueba de la grandeza de Dios: "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios. —¿En

qué, Calisto? —En dar poder a Natura que de tan perfeta hermosura te dotasse e fazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse e en tan conueniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiesse". Rojas brinda dos versiones más de ese solemne comienzo, las dos distintas entre sí y distintas del original por su tono afectivo: la primera es casi una caricatura, pues corre por cuenta de la alcahueta, quien, sintiendo más mansa a la doncella, aplica a Calisto el tradicional elogio de la belleza femenina (IV, 188); la segunda es de efecto humorístico más leve, aunque inequívoco, ya que pertenece a una escena que exhibe a luz cómica los éxtasis del enamorado (VI, 227). "¡O angélica ymagen, o perla preciosa!", exclama Celestina para prolongar la entrevista cuando Melibea la da por acabada (IV, 172); "perla de oro", dice a Areúsa, en variante más popular, en la entrevista en que, paralelamente, emprende la seducción de la muchacha (VII, 247); "¡o mis perlas de oro!" es el saludo que dirige a los dos sirvientes, que aprecian su zalamería en lo que vale (IX, 27); las primeras palabras de Calisto, al bajar de la escala a los brazos de Melibea son exactamente: "¡O angélica ymagen, o preciosa perla ante quien el mundo es feo!" (XIV, 125): el sabor literario de los apóstrofes está aquí acentuado, lo que cuadra a maravilla con la fisonomía de Calisto, pero su previo empleo por parte de Celestina ha contaminado el encuentro de los amantes con la evocación de los medios impuros por los cuales se realiza.

Semejante simetria, sugerida y negada, es muy frecuente en las situaciones. Dos veces apura Celestina sus dotes de persuasión para atraerse a Pármeno, la primera en forma discursiva y razonadora, la segunda en forma dramática y emotiva; en las dos se refugia en la infamia de la madre del mozo, risueñamente la primera, vengativamente la segunda, y en el último altercado con los cómplices volverá a buscar ese mismo refugio, con error que le costará la vida (XII, 109). Dos veces Celestina y Sempronio, de camino, platican sobre los amores confiados a su intercesión: la primera, Sempronio se muestra aprensivo y encogido, mientras Celestina alardea de su aplomo y experiencia, aunque los temores del sirviente no dejan de contagiarla; la segunda, Celestina, ciega de orgullo profesional, no disimula su codicia ni el desprecio en que equivocadamente tiene a Sempronio. Dos veces Celestina pronuncia largos monólogos: la primera, al encaminarse a casa de Melibea, tan amedrentada que solo su sentido del deber la decide a perseverar en su propósito; la segunda volviendo triunfante de la temida entrevista. Dos veces ejerce Celestina sus artes de tercería, idénticas en la intención, pero diversas en la forma por adaptarse a interlocutoras

tan diversas como Melibea y Areúsa, y dos veces practica su lúbrica medicina, asistiendo a la moza en su mal de madre y a la doncella en sus desmayos y dolor de corazón, y propinando a cada una la "yerba" transparentemente alegórica adecuada a cada achaque. En su desatentada fuga, Sempronio y Pármeno se arrojan por la ventana de la casa de Celestina casi matándose en la caída (XII, 111); Calisto muere de igual suerte, pero en un abrir y cerrar de ojos, cuando tropieza en la escala (XIX, 198); Melibea, no por necesidad o por azar, sino por libre elección, se precipita desde su torre (XX, 213): cada uno de estos tres casos análogos obra como presagio siniestro del que le sigue, y ninguno es totalmente igual a los otros dos.

Dentro de la sencillez del argumento y del detallismo de la representación, el drama avanza tan dinámicamente que las situaciones subrayan por su paralelismo externo la etapa recorrida en el desarrollo de la acción. Tal es el caso de las dos visitas de Celestina a Melibea o de las dos noches de amor de los protagonistas. Pero hay breves lances incidentales no menos elocuentes: Alisa, por ejemplo, al volver a su casa y encontrarse con Celestina (X, 68) halla la misma situación que dejó la víspera, al partir para su visita diaria y dejar a Celestina en compañía de Melibea (IV, 163 s.), aunque, para el lector, la engañosa semejanza destaca el camino andado entre las dos situaciones. Y lo mismo podría decirse de las dos escenas en que la vieja trae nuevas al enamorado y los criados comentan el coloquio, y de las tres escenas que presentan el descanso de Calisto, jalonando sabiamente el trazado de su carácter.

Dos peculiares modos de geminación, en íntimo enlace con el uso del tiempo implícito para sugerir la serie completa del acontecer, conciernen a la concepción y exposición del argumento. A todo lector de la *Tragicomedia* sorprende la multiplicación de obstáculos para realizar ciertas acciones. Así, para sacar toda la ganancia que ambiciona de la seducción de Melibea, Celestina ha de seducir antes a Pármeno, que amenaza malquistarla con Calisto, y para seducir a Pármeno, ha de seducir previamente a Areúsa, única tentación del mozo. En cambio, como hemos visto, la seducción de Galatea en el *Pamphilus* o la de doña Endrina en el *Libro de buen amor* no ofrece tales etapas intermedias. En el *Pamphilus*, la Vieja dice al tender sus redes, v. 353: "En iuxta portam uideo stantem Galatheam". Parecería que estas palabras resuenan casi literalmente en las que pronuncia Celestina cuando se acerca a la casa de Melibea (IV, 158): "veo a Lucrecia a la puerta", con la notable diferencia de que, en lugar de hallarse directamente a la persona que buscaba y entrar de lleno en su negocio, Celestina deberá insinuarse

en la confianza de la criada, y conducida por esta llegará ante la señora, cuya prevención también deberá vencer astutamente, para quedar al fin en presencia de Melibea. De modo semejante, las perdidas deseosas de venganza delegan la empresa en el rufián cobarde, quien a su vez la delega en sus compinches. En contraste con la comedia romana y sus derivados modernos, donde la intriga complicada y las limitaciones escenográficas fuerzan muchas veces a suplir la representación por la narración, en *La Celestina* apenas hay lance que deje de llevarse directamente a su imaginaria escena. Sin embargo, lo ya representado vuelve a narrarse, con nuevos toques que no parecen añadido embustero del narrador, sino detalles verdaderos no incluidos en la representación previa. Celestina, por ejemplo, cuenta a Sempronio en el acto III, destacando su propia estrategia, la sustancia de lo tratado con Pármeno en el I, y a Calisto en el VI, la entrevista con Melibea, desplegada en el IV, de la que revela nuevos incidentes. Pármeno refiere a Sempronio en el acto VIII su aventura con Areúsa en el acto VII, ponderando méritos que la moza no ha tenido tiempo de lucir en lo representado. Estos y muchísimos ejemplos más parecen apuntar a una misma convicción: ninguna representación artística, por minuciosa que sea, puede reflejar en su totalidad la densidad de lo real.

Así, pues, apretada motivación, subrayada por el juego irónico de sentidos, fluido concepto de lugar y tiempo, sostenida geminación, todo converge para sugerir la variedad infinita de la vida y la individualidad irreducible de cada caso. Para *La Celestina*, la vida no es una patraña torpe, contada dos veces, como quiere Shakespeare.[8] Es, como dijo Heraclito, no en balde citado en el Prólogo, flujo y cambio perpetuo; nunca mera duplicación mecánica, sino creación nueva o —en frase del Heraclito de nuestro siglo— "un momento original de una historia no menos original".[9]

[8] "...As tedious as a twice-told tale" (*King John*, III, 4).

[9] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, 1908, p. 7: "il [cada estado de conciencia] est simple, et il ne peut pas avoir été déjà perçu, puisqu'il concentre dans son indivisibilité tout le perçu avec, en plus, ce que le présent y ajoute. C'est un moment original d'une non moins originale histoire".

VI

LA CELESTINA: *LOS CARACTERES*

Entre todas las obras dramáticas escritas en castellano, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es primera y única en cuanto a creación de caracteres. Uno de ellos se ha desprendido para incorporarse a las figuras míticas de la cultura hispánica: en lenguaje corriente, toda astuta medianera es hoy una celestina. Pero no se trata del caso de don Juan Tenorio, asimismo desprendido de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, donde el personaje famoso es, en verdad, el único atendido por el autor, no pasando los demás de bocetos o comparsas. Si la fortuna de los otros personajes y, sobre todo, la de los amantes no ha igualado a la de Celestina. es porque son figuras opuestas a las convenciones admitidas y cuya rica individualidad no es fácil reducir a tipos esquemáticos.

INDIVIDUALISMO. El rasgo sobresaliente de los personajes de *La Celestina* frente a los de la comedia romana y la elegíaca, frente al teatro medieval devoto, con caracteres prefijados, y frente al teatro de la Edad Moderna en Italia, España y Francia, de personajes fuertemente tipificados, es su individualismo. Son criaturas singulares, no tipos, y para realzar esta intención artística, la *Tragicomedia* no escatima las referencias al tipo que sirve de pauta y de contraste a la variación individual. Así, Rojas ha cuidado de proyectar a Celestina sobre su cofradía (V, 194), del mismo modo que Calisto está proyectado sobre los enfermos de amor (III, 128; IX, 30), Melibea sobre las enamoradas novicias (III, 137), Lucrecia, fiel y discreta, sobre las sirvientas, ladronas y parleras (I, 70; IX, 42). El último caso ilustra la afición de Rojas a contrastar el individuo con su arquetipo, que ha desconcertado a varios intérpretes al sorprender, por ejemplo, al noble Calisto en postura no heroica (I, VI, VIII, XIII); asimismo, la noble Melibea burla de su madre

y miente a su padre (X, XII); los sirvientes Sempronio y Pármeno aman a sus amigas con exaltación caballeresca (I, 61; VIII, 15; IX, 39); la ramera tiene un momento de pudor (VII, 254 ss.): es el arte de variación individual, preludiado por Juan Ruiz, que satiriza a las monjas siempre que habla de ellas en general, pero en lo particular crea a la intachable doña Garoza.

Tampoco hay tipificación social, lo cual, frente a la práctica casi unánime de la literatura medieval y moderna, es muestra de originalidad punto menos que prodigiosa. Para Kaspar von Barth, que en 1624 tradujo al latín la *Tragicomedia*, la razón última de la vileza de Pármeno es la ruindad heredada de su madre e inherente a su situación social; [1] pero ahí está Sosia, criado e hijo de destripaterrones, y con sentido moral y social muy superior al de su amo (XIII, XIV, XIX), ahí están el discreto Tristán y la fiel Lucrecia para probar que Rojas no compartía el prejuicio de su traductor. Un crítico tan agudo como don Juan Valera podía estampar en nuestros democráticos tiempos que el autor vela discretamente el goce de los amantes nobles y guarda los pormenores eróticos para la escena amorosa entre los amantes plebeyos: [2] así debió ser para el ánimo resabiado de don Juan Valera, pero así no fue para Rojas, quien, por cierto, menudea más los pormenores eróticos en las escenas entre los señores que en la escena entre el sirviente y la perdida.

Precisamente por ser individuos y no tipos, no se retratan estas criaturas de una vez por todas, como en las comedias de figurón; recordemos cómo en el *Tartuffe* de Molière el primer acto ofrece una pormenorizada (y admirable) semblanza del hipócrita, y todo cuanto este diga y haga, hasta el desenlace, viene a alinearse bajo esa semblanza ya conocida. En *La Celestina* los caracteres surgen lentamente, en sus pocos hechos, en sus muchas palabras, frente a los otros en diálogo y frente a sí mismos en soliloquios y, además, en el juego mutuo de los juicios, descripciones y reacciones de los demás personajes, no pocas veces contradictorios o equivocados, ya que en ellos retratan no solo al personaje en cuestión, sino principalmente a sí mismos. Véase el caso de Melibea: Calisto pinta su belleza física, exaltándola conforme al canon retórico tradicional (I, 54 ss.); más adelante pondera su perfección natural (VI, 226), y

[1] A propósito de Pármeno, de su lealtad a Calisto y de los intentos de Celestina por corromperlo, Barth afirma que el verdadero motivo es su odio a Sempronio, y explica: "Así, tampoco él olvida nunca la maldad materna ni su propia condición de criado" (*Pornoboscodidascalus*, Frankfurt a. M., 1624, p. 349).

[2] "Nueva edición de *La Celestina*", en *El superhombre y otras novedades*, Madrid, 1903, p. 233 s.

luego del primer abrazo evoca sus melindres y audacias de enamorada primeriza (XIV, 139). Pero otros personajes contribuyen también al retrato, cada uno con su personal pincelada. Celestina declara conocer de antiguo su casa y madre, e insinúa que hasta hace poco era Melibea una niña insignificante (VI, 225). El criado rencoroso Pármeno alude procazmente a su atractivo (II, 124) y el criado satisfecho Sempronio se mofa del amo pero alaba a "aquella graciosa e gentil Melibea" (IX, 32). Estas palabras provocan la furia de las mujerzuelas, que a porfía denigran a la "alta doncella" hasta reducir sus gracias a afeites malolientes y deformidad senil (IX, 32 ss.); para los nuevos criados es Melibea una joya fatal, que Calisto ha comprado con la muerte de sus servidores (XIV, 128). Las palabras mismas de la heroína (XX, 207, 213 ss.), la jactancia de su madre (XVI, 157, 162), la inquietud (XII, 98; XVI, 156 ss., 162) y quejas de su padre (XXI, 218, 223) revelan el esmero con que ha sido criada, y cómo converge en ella la vida toda de los suyos. Así, el retrato de Melibea brota —aparte su propia actuación— del complejo reajuste entre las exageraciones del enamorado, la observación fría de la tercera, la admiración de los sirvientes, la envidia de las perdidas, el orgullo y desvelos de los padres.

UNIDAD ORGÁNICA Y CAMBIO. Por ser cada personaje una perfecta individualidad, la minuciosa pintura no es una composición rígida, lo que implicaría falsedad artística y vital. Como los personajes de Cervantes —y como *homo sapiens*—, los de *La Celestina* observan en su desarrollo una unidad interna, una línea muy clara, junto con una no menos clara libertad de variarla, pero a su vez, las variaciones permiten reconocer un diseño coherente. Calisto, apasionado y verboso, consumido y destruido por su amor, tiene momentos de silencio y de hastío (XIV, 130, 133, 137); aunque débil e inactivo, puede mostrar decisión cuando se trata de satisfacer su pasión a cualquier precio (XII, 88) y, aunque egoísta, puede lanzarse temerariamente a proteger a un criado bisoño (XIX, 198 ss.), pero estas notas, en apariencia discordantes, integran hondamente su fisonomía de soñador solitario, en eterno desajuste con la realidad. Celestina, inteligencia alerta al medro, puede obrar contra sus intereses cuando la ciega el amor al vino (IV, 173 ss.), el júbilo de su triunfo profesional (V, 196 ss.) o su misma codicia (XII, 104 ss.).

Los personajes varían: esto es evidente en el caso de Melibea y de Pármeno, cuya conducta pasa de extremo a extremo ante los ojos del lector, mientras ni el *Pamphilus* ni siquiera el *Libro de buen amor* logran trazar con recursos exclusivamente psicológicos

la trayectoria cabal de la heroína, desde el rechazo hasta la entrega. Pero también los otros personajes oscilan, se contradicen, se alejan y acercan con respecto a su posición primitiva. Sempronio, por ejemplo, sabe que Celestina, codiciosa y astuta, le escamoteará su parte en los despojos de Calisto, pero largo tiempo prefiere engañarse y creer que no se decidirá a burlarle, hasta que al fin no puede menos de admitir la verdad y, con odio acumulado, recurre a la violencia. Celestina entra en escena muy unida a Sempronio y hostil a Calisto: bien pronto, por avaricia y orgullo profesional, sirve fielmente a Calisto y separa sus intereses de los de Sempronio.

Por extraordinaria novedad, los personajes no solo varían en la obra, cambiando cada cual dentro de cierta ley —esto es, viviendo—, sino que leemos que han variado y vivido ya. Los personajes tienen tras sí su historia; conocemos con abundante detalle la de Celestina, menor de las cuatro hijas de su madre (IV, 172), lo que subraya subjetivamente la amargura de su envejecer; ha sido hermosa (IV, 170 ss.), solicitada y desdeñosa (IX, 41), lasciva (I, 69; III, 138; VII, 253; IX, 41); sabemos de su maestra (VII, 262) y condiscípula (III, 134 ss.; VII, 238 ss.), de su prosperidad (IX, 45 ss.), de sus entredichos con la justicia (IV, 160; VII, 239 ss.). También conocemos el pasado de Pármeno, hijo de Alberto y Claudina (I, 98 ss.), que en su niñez sirve a Celestina (I, 69, 98) y luego a muchos otros amos (XII, 96) hasta parar en casa de Calisto. Aun la misma Melibea tiene su pasado: los años de niña en que la conoció Celestina, cuando aún no se había "fecho grande, muger discreta, gentil" (VI, 226) cuando su padre, por más aclarar su ingenio, la hacía leer "antigos libros" (XX, 213).

VUELO IMAGINATIVO. La representación de estos personajes es tan completa que no solo abarca su realidad sino también su ensueño, el cual, naturalmente, ocupa buena parte de sus vidas, hasta en los más activos e interesados, como Celestina, los sirvientes y las mozas, y hasta en los más sesudos, como los padres de Melibea. Por otra parte, ni siquiera el mismo Calisto se entrega a un vago ensueño lírico. Los personajes de *La Celestina* duplican su apasionado vivir con un apasionado y tenso soñar; conciben vívidas y actuales las circunstancias que temen o ansían; un mínimo pie de realidad les basta para lanzarse a la pintura minuciosa de un personaje o de una situación, atizándose ellos mismos al oírse amontonar frases en copiosos soliloquios o en largos parlamentos. Así irrumpe Calisto en retóricos apóstrofes la primera vez que se encara con Celestina, porque no ve en ella la realidad presente —la vieja pintarrajeada,

barbuda, desdentada, con el rostro cruzado por la cicatriz, el manto raído y las sayas agujereadas— sino el deseado futuro (I, 90 s.): "¿Miras qué reuerenda persona, qué acatamiento?... ¡O vejez virtuosa, o virtud enuejecida, o gloriosa esperança de mi desseado fin, o fin de mi deleytosa esperança! ¡O salud de mi passión, reparo de mi tormento, regeneración mía, viuificación de mi vida, resurrección de mi muerte!" En el relato de la primera embajada, el refrán vulgar aducido por Celestina ("Consuélate, señor, que en vna hora no se ganó Çamora") sirve de tema a las variaciones de Calisto, las cuales pintan a la amada como ciudad inexpugnable (VI, 221), de igual modo que, al final del mismo acto, el elogio de Celestina, demasiado parco para el enamorado, desencadena en este una fogosa alabanza, que no solo pasa revista a la belleza de Melibea, sino también a las beldades pasadas y presentes, a su historia, a sus artificios, para oponerlas a la sencillez de la amada y a su superioridad teológica (VI, 226 ss.). Calisto, ducho en la introspección alegórica de la lírica trovadoresca, endereza sus palabras con igual concretez de imaginación a sus sentidos, a sus miembros (VI, 219 s.; 222 s.) y a las prendas de la amada (VI, 220, 222). Con igual brío, sin necesidad ya del menor trampolín de realidad, Calisto "reconstruye" trecho a trecho el proceso psicológico que se ha desarrollado en el espíritu del juez, transforma en muestra de benevolencia la ejecución sumaria de sus criados y saborea en esperanza su vida nueva (XIV, 137). No siempre es dable, sin embargo, disolver en palabras las ásperas circunstancias del mundo exterior; entonces, cuando la impaciencia del amante se estrella, por ejemplo, contra la regularidad cósmica, Calisto empuña la única arma valedera (XIV, 139): "Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes, me acorre".[3]

También Melibea inflama su pasión hablando. Es su propia imaginación lo que le hace descubrir propósito pecaminoso en los rendidos cumplimientos de su enamorado. En la entrevista con Celestina, a la primera mención del nombre de Calisto, su imaginación alborotada acumula visiones de castigo para la vieja (IV, 177 ss.); a la segunda, evoca satíricamente al galán noctámbulo, pálido

[3] Variante de una piadosa frase hecha que subraya la omnipotencia de Dios; cf. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, copla 551d; *Martirio de San Lorenzo*, 45d; *Sacrificio de la Misa*, 47c; el anónimo *Caballero Cifar*, ed. C. P. Wagner, Ann Arbor, 1929, p. 43; Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, ed. L. B. Simpson, Berkeley, 1939, pp. 85, 160. Difícil hubiera sido expresar más adecuadamente hasta qué punto depende Calisto de su vida interior, ni su peculiar manera de piedad, que reemplazando "Dios" por "dulce imaginación".

y delgado, y se complace en penetrarle el pensamiento (IV, 180). Con idéntica intensidad imaginativa, pero de signo opuesto, aparece en su soliloquio del acto X, 53, arrepentida de su tardanza y figurándose que por un día de desdén ya no será agradecida su entrega. Para subrayar la sumisión debida a Calisto, su imaginación se remonta a extremos novelescos, tan alejados de la realidad que con su casi cómica exageración juvenil destacan la furia imaginativa de la enamorada.[4] Con idéntica exageración, Melibea evoca ante su padre una visión del duelo por Calisto, de sones lúgubres, de ropas de luto, de ruina y desconcierto, que primero abarca la ciudad y luego el mundo todo (XX, 211).

Celestina dispone de una imaginación práctica, encaminada a proteger su acción, y de una imaginación desinteresada, poética, evocadora del pasado o del futuro. La primera caracteriza su táctica, no premeditada en frío, como la de Ricardo III o la de Yago, sino nacida con improvisación española, al calor de los hechos y genialmente amoldada a la variación de las circunstancias. La segunda se dispara, aun contra sus propios intereses, cuando entran en juego varios resortes de su carácter: el orgullo de su oficio (III, 137), el temor (IV, 153 ss.), el amor al vino (IV, 173; IX, 45 ss.). Pero esta misma imaginación colabora a veces muy sutilmente con los planes de la medianera: la conmovedora evocación de su perdida juventud (IV, 171) ha de ser acicate epicúreo para Melibea, así como la de sus horas lascivas lo será para Areúsa la recalcitrante (VII, 256), para las mozas y sirvientes (IX, 40 ss.), y como la briosa pintura de sus tiempos de poderío servirá para dar a la vieja desdentada, sin más compañía que el jarro, prestigio muy superior al de sus festejadas pupilas (IX, 45 ss.).

Los ruines —Sempronio, Pármeno, Centurio— espolean su cobardía con la imaginación. En el acto I, Sempronio duda qué pasos dar, pintándose alternativamente las consecuencias de su intervención y las de su inercia (I, 37 ss.). Una vez puesta la empresa en manos de Celestina, el temor de las represalias de Pleberio le atenacea (III, 140 ss.; XI, 75; XII, 85 ss.), hasta el momento en que va a reclamar su porción y perder la vida. Su temor se contagia

[4] XVI, 159: "Haga e ordene de mí a su voluntad. Si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléueme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer". El último arranque de imaginación alude probablemente a la leyenda de la Niña de Gómez Arias, la muchacha que su seductor vende a los moros de Granada; la patética historia inspiró una canción popular, que a su vez fue punto de partida de la comedia de Vélez de Guevara, luego refundida por Calderón; cf. R. Rozzell, "The Song and Legend of Gómez Arias", *Hispanic Review*, XX (1952), 91-107.

a Pármeno, más agudo y nervioso, capaz de alborozarse imaginando la rica parte que le tocará en la ganancia (XI, 72) y de saltar de gozo al enumerar los imaginarios peligros de que se ha librado con mentiras (XII, 84 ss.). De puro miedo, imagina Centurio no ya pretextos para eludir la venganza que le han encomendado Elicia y Areúsa, sino la reacción de las mujercillas a cada embuste (XVIII, 184) y, por otra parte, la complacencia en su mentirosa fantasía es una de las notas que le singularizan entre todo el elenco de *La Celestina*. De las mozas, Areúsa vive atemorizada por el qué dirán de las vecinas y por el presumible castigo de su soldado (VII, 251 ss.), pormenoriza las miserias de las mozas de servir (IX, 42 ss.) en una vívida pintura que tuvo muchos imitadores, Cervantes entre otros; plañe con elocuencia a Celestina (XV, 145 y 149) y llena de poéticas maldiciones a Calisto y Melibea exasperada sobre todo por imaginarla feliz con el amor de Calisto y orgullosa por las muertes que ha causado (XV, 149).[5]

Obscenidad. El vuelo imaginativo de los personajes permite justipreciar una nota estridente, por la cual *La Celestina* se aparta de todas las obras maestras de la literatura española: la obscenidad. Obscenidad, escatología, glotonería, pereza, riñas entre personajes de baja estofa son materia cómica presente hasta la saciedad en la comedia grecorromana y sus derivados, incluso el teatro de la Edad Moderna. Desde el punto de vista histórico, lo peculiar de la *Tragicomedia* es, una vez más, no el haber retenido uno de los elementos tradicionales, sino el haber eliminado todos los otros. ¿Qué sentido tienen las tres situaciones y los varios dichos obscenos de *La Celestina*? La innegable espiritualidad del amor en *La Celestina* —a tono con la viva imaginación de los personajes, y consecuencia del influjo del *roman courtois* en su génesis— es en esencia incompatible con la obscenidad, lo mismo que su sobria técnica, enemiga de todo recurso inorgánico, tampoco la admite como materia jocosa. En *La Celestina*, la obscenidad es resorte dramático, que ahonda el trazado de los caracteres y la presentación directa, en acción, de varias escenas decisivas. Sempronio, desde el acto I, es el moralista cuya prédica está desmentida por su conducta: por eso, aunque neciamente sentimental en lo que concierne a su propio amor, es satírico y obs-

[5] Por una confusión que el "interpolador" (1502) parece haber advertido demasiado tarde (cf. XVII, 175), aparecen trocados los nombres y ciertos detalles personales de Elicia y Areúsa en los actos XV, XVII y XVIII; véase *La originalidad artística de "La Celestina"*, cap. XVII.

ceno para juzgar el de Calisto o el de Pármeno (I, 44 ss.; VIII, 10 ss.). Pármeno, como adolescente, es el más aficionado a la ocurrencia obscena (I, 66 ss., 70 ss., 79, 92, 97 ss.; VI, 205, 216) y, de vuelta de su aventura con Areúsa, afirma su hombría ante el incrédulo Sempronio con procaces palabras (VIII, 14). Por eso es Pármeno el único personaje a quien Celestina —bien al tanto de esa flaqueza juvenil— aborda con una broma indecente (I, 95) que tiene por virtud poner en seguida a los dos en pie de intimidad. Por su parte, la vieja se refocila desinteresadamente con salidas escabrosas, como compensación senil de la lujuria que ya no puede satisfacer (III, 137 ss.; VII, 256 ss.; IX, 28, 41). En los criados fieles, el comentario obsceno con que asisten al amor de sus señores es pura envidia, como lo confiesan las palabras de Lucrecia, acerca de Calisto y Melibea (XIX, 196): "¿Vida es esta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquiuándose porque la rueguen!"

No es menos claro el sentido de las tres situaciones escabrosas que la *Tragicomedia* pone en escena. Desde el acto I, Celestina trata de atraerse a Pármeno, el más sagaz y arisco de sus contrincantes; todavía en el acto VII la escaramuza continúa sin éxito. Pero lo que no han podido lograr la dialéctica y la sugestión de Celestina, el ejemplo de Sempronio y la injusticia de Calisto, lo logra en un instante —y esa es la razón de la presentación directa— el impacto brutal de los sentidos: la vista de Areúsa en su cama da por tierra con todas las reservas morales e intelectuales de Pármeno. La escena marca una etapa decisiva de la acción y perfila el carácter de sus tres personajes: el adolescente ofuscado por la solicitación erótica, la meretriz vacilante y pasiva, y la vieja, conocedora de las debilidades de uno y otra, manejando resueltamente a ambos en provecho propio, pero también gozándose en atizar el placer que ella no puede compartir. En cuanto a las escenas de amor entre los protagonistas, siendo característico de la *Tragicomedia* pintar a las gentes en acción —a Celestina en el tráfico de su casa, a los criados en su quehaceres—, era lógico que no escamotease el cumplimiento del amor al que la obra se encamina desde sus primeras líneas. También aquí se perfila la individualidad de cada personaje. En la primera cita, Calisto se muestra elocuente, impaciente y ufano de su triunfo al principio, luego silencioso y hastiado al choque de la realidad, de la que deberá alejarse en alas de la imaginación para volver a encenderse en amor de Melibea; ella, presa sucesivamente de amor, temor, recato, pesar por la falta cometida y, al final, toda rendimiento y ansia de asegurarse al amado; el mozo de caballos, Sosia, desdeñoso y duro; el pajecito Tristán, sensualmente excitado por envidia al amo, y vuelto en seguida a su habitual cautela. En la última

escena de amor, agregada en la edición de 1502, solo la risueña protesta de Melibea y el despecho de Lucrecia insinúan el juego amoroso, y tras él no hay hastío, sino renovada ternura: a diferencia del caso anterior, los caracteres de los amantes no se muestran aquí contrapuestos, sino armonizados, como correspondiendo a una fase más madura de su pasión, y su armonía subraya irónicamente la cruel muerte que les acecha. *La Celestina,* pues, sólo admite la obscenidad como resorte dramático y, alejada igualmente de la pudibundez victoriana y de la obsesión erótica de nuestros días, la maneja con maestría nunca vista en España.

Erudición. Tampoco ha sido examinada en su función artística la erudición, común a todos los personajes, bien que su censura es poco menos que obligada en la crítica actual de *La Celestina.* Es el caso que en la Europa de sus tiempos y de mucho después, esa erudición era infinitamente menos chocante, pues, en primer término, por ser el latín la base de la enseñanza, las sentencias, anécdotas y nociones mitológicas de los autores latinos no eran solo mejor conocidas que hoy, sino que lo eran en una proporción incomparable con la del mundo actual, orientado al aprendizaje práctico y científico, a las lenguas nacionales y modernas. Aparte la decadencia del cultivo de las letras grecorromanas del siglo XVIII acá, particularmente dentro de la cultura hispánica, otro factor más importante todavía contribuye a la repugnancia del lector de hoy a la erudición de *La Celestina.* Hasta fines del siglo XVIII, el hombre occidental exalta el esfuerzo humano, la razón, el saber y, en el arte, la maestría técnica, mientras a partir de esa época ha predominado el culto de la naturaleza, de lo afectivo, de la voluntad, de lo subconsciente, de lo biológico y de la inmediatez en el arte. De ahí que para el lector actual la expresión sincera de los sentimientos y las reminiscencias eruditas (y, sobre todo, eruditas para él) sean incompatibles, separadas como parecen estar para él por el abismo que media entre vida y literatura.[6] Pero antes del romanticismo, en un mundo que

[6] Creo que los versos de Garcilaso, *Égloga I,* 370 ss., a propósito del parto que costó la vida a doña Isabel Freyre, ilustran la diferencia. Para la mayoría de los lectores de hoy, convencidos de los sagrados valores de la maternidad, el llamado a la diosa romana Lucina y la referencia al mito de Diana y Endimión pueden sonar a perifollo libresco, frío, casi cruel frente a la dignidad biológica de esa muerte, e inoportuno en medio de tan tierna y cálida poesía. Para Garcilaso, cuyo sincero amor a doña Isabel no puede ponerse en duda, las eruditas alusiones debieron ser un modo de dignificar artísticamente una miseria humana casi grotesca (recuérdese que tanto en la literatura medieval como en la del Siglo

acataba la razón como la más alta guía de la conducta humana en todos los campos, y por eso respetaba el saber y admiraba el artificio en el arte, la lectura era una experiencia vital, la literatura ni se oponía ni se sobreañadía a la vida y, en consecuencia, la reminiscencia erudita no implicaba esterilidad de pensamiento, pobreza emotiva o insinceridad. Vale la pena recordar que, hasta el siglo XIX ningún crítico tacha de pedante *La Celestina*, y que su traductor latino Kaspar von Barth y su traductor inglés James Mabbe (1631) aumentan considerablemente la proporción de sus referencias mitológicas. Choca además al lector de nuestros días el que las muestras de erudición abunden no ya en boca de Calisto, de Sempronio, quien asume con frecuencia el papel de ayo, y hasta de Pleberio y Melibea, en quienes puede admitirse en estrictos términos realistas, sino también en boca de Pármeno, de Tristán y especialmente de Celestina: ¿no se quebranta aquí el ideal artístico de realismo verosímil que ha presidido a la creación de la *Tragicomedia*? Claro que no. Benedetto Croce ha equiparado agudamente ese desafío a los preceptos estrechos del realismo con la adopción de la forma métrica.[7] En efecto: la erudición no es sino un aspecto del lenguaje estilizado de todos los personajes, el cual es una convención artificiosa y placentera, análoga a la de que todos los personajes de la comedia española del Siglo de Oro hablen en verso y la de que todos los personajes de una ópera hablen cantando. No es más inverosímil el hecho de que Celestina y Pármeno esmalten sus palabras con reminiscencias clásicas que el hecho de que todos los apasionados personajes de Rojas o de Shakespeare, aun al hablar consigo mismos, se expresen en cadenciosas frases todas cabales, todas asociadas con impecable raciocinio y enlazadas con perfecta musicalidad. Como apunta Croce, la erudición de *La Celestina* (así como su gusto por la enumeración pintoresca y por el refrán popular) es un aspecto de su estilo, que a veces y muy eficazmente puede ser conciso, pero que prefiere por lo general ser amplificatorio. Y con rara novedad los autores de *La Celestina*, no contentos con el uso de la erudición como material estilístico para la amplificación, la pusieron al servicio del drama y, sobre todo, del trazado de los caracteres. Así lo prueba el hecho de que los dos únicos casos de uso ornamental, no didáctico, de la mitología están asignados a Calisto, empapado de literatura (VIII, 21 s.). Dice Calisto que no comerá "avnque pri-

---

de Oro la maternidad era principalmente materia cómica). Véase mi estudio "Dido y su defensa en la literatura española", *Revista de Filología Hispánica*, IV (1942), 248 ss., y *La originalidad artística de "La Celestina"*, cap. XIV, nota 13.

[7] *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, 3ª ed., Bari, 1950, p. 219 s.

mero sean los cauallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada''. Sempronio, que ha empedrado de citas y autoridades su diatriba contra las mujeres (I, 47 ss.), rechaza el circunloquio de Calisto: ''Dexa, señor, essos rodeos; dexa essas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: avnque se ponga el sol, e sabrán todos lo que dizes''; pero el rechazo no implica la aversión al circunloquio erudito del lector de nuestros días, prendado de la ''inmediatez''; lo que en verdad implica es la aversión del pedante, atiborrado de máximas y tópicos doctrinales al empleo desinteresadamente estético de la mitología. Como la distribución de romancero y cancionero, la de erudición didáctica y de erudición ornamental perfila netamente la vulgaridad de Sempronio frente al refinamiento de Calisto.[8]

PLEBERIO. Me gustaría, finalmente, tratar en particular de un personaje y, para mayor brevedad, de un personaje secundario: Pleberio; tan secundario que varias imitaciones y adaptaciones de *La Celestina* lo han suprimido. Peculiar de Pleberio es su tardía entrada en escena, en el acto XII, a la vez que su presencia en el pensamiento de los otros personajes desde el principio (I, 36), cuando Calisto invoca el ''plebérico coraçón'', generalmente en connotación de cuidado y vigilancia. Tanto más patética resulta esa entrada tardía, ya decidida la perdición de Melibea y en la que, conforme al señalado contraste entre el arquetipo y su variación individual, Pleberio no se muestra como un gran señor imperioso, rodeado de servidores, inflexible celador de su honra, sino padeciendo zozobra casi animal por la seguridad de la hija y desvelado al menor ruido en su cámara. Y no es menos patético que Pleberio confíe en su hija y no le haga reproches ni siquiera prevenciones, lo que, a su vez, provoca en la joven la dolorida conciencia de la aflicción que reserva a sus padres. El acto XVI, agregado en 1502, forma puente entre la figura concreta del padre, presentada en el XII, y la figura abstracta, encargada de recitar la peroración de la *Tragicomedia*. En el acto XVI, geminación trágica de la citada escena del XII, Pleberio se muestra solícito por el porvenir de Melibea, a quien tiernamente juzga perfecta, situándose no en el plano biológico del episodio previo, sino en el plano social que Melibea está infrin-

[8] El segundo ejemplo de mitología puramente ornamental aparece en el soliloquio de Calisto (XIV, 138): "¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino!"

giendo: de este modo funciona la cruel ironía que domina el acto. Corroborado en su engaño por el orgullo maternal de Alisa, vacila en ejercer despóticamente su autoridad —lo que *a posteriori* justificaría la culpa de Melibea—, y se inclina a concederle libertad de elegir marido, lo que permite una última eventualidad de desenlace feliz. Pero, por una nueva ironía, Pleberio pide consejo a su esposa, y ella le aleja de la verdad a que estaba por asomarse: de este modo Rojas lleva al extremo la tensión dramática, oponiendo el carácter aprensivo y razonable de Pleberio a la ceguera y obstinación de su mujer e hija, y reforzando la visión pesimista del mundo como caótica lucha. Pues para el optimismo racionalista de Cervantes, la cuerda propuesta de Pleberio garantizaría el orden natural y, en consecuencia, la felicidad de todas las partes; [9] en *La Celestina*, la razón de Pleberio sucumbe al primer embate del apasionado error de Alisa, y ni llega a la realidad para impedir la catástrofe.

Luego, al llamado de Lucrecia, alarmada por el dolor de Melibea a la muerte de Calisto, reaparece el Pleberio del acto XII, lleno de inquieta solicitud, yendo afanoso de su mujer a su hija, pronto a satisfacer todos los caprichos de la amada niña y, a la vez, apelando desvalido a su compasión (XX, 203 ss.). Tal actitud sorprende por lo totalmente inusitada en la literatura española,[10] no ya en la anterior a Rojas o en la coetánea, sino hasta en la de nuestros días, y empalma con la no menos excepcional intimidad entre padre e hija. Hasta cierto punto, se prolonga en Rojas el afán de la comedia humanística de presentar la relación entre padre e hija, mientras se desecha su tradición de dureza y rebeldía, que persiste, por ejemplo, en *Romeo y Julieta*. La actuación más extensa de Pleberio es pronunciar la peroración de la obra (XXI, 216 ss.), como el "maestro" de la representación medieval —tal el Doctor de *Everyman*—, quien, acabado el espectáculo, se encara con el público para puntualizar la lección. Pero, urgido por su viva simpatía humana, resorte esencial de su calidad de dramaturgo, Rojas mantiene *dentro* de la *Tragicomedia* la máscara docente que recita la conclusión moral, porque esa máscara es al mismo tiempo un personaje, un concreto caso humano, cuyo lamento, atestado de aforismos y ejemplos generalizadores, acaba en una desgarradora pena individual.

[9] Cf. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, p. 129 ss.

[10] Es muy probable que no se deba a mero azar el que Cervantes, en su "Historia del cautivo" (*Don Quijote*, parte I, cap. 41), escoja a un moro, Agi Morato, como única encarnación trágica del amor paternal en toda su obra (cf. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, p. 147, y sus penetrantes observaciones sobre ese sesgo trágico del personaje), como si los hombres del Occidente cristiano quedaran excluidos de sentimiento tan elemental.

Entre el recuerdo del pasado y la tristeza de la soledad que le aguarda, se sume Pleberio en ascética meditación. Su queja: "¡qué solo estoy!" (XXI, 221) le muestra torturado por su imaginación: el padre se ve a sí mismo en el futuro entrando en la cámara de la hija y hallándola vacía; llamándola y aguardando en vano su respuesta (XXI, 223).[11] Con su don de dotar de historia particular a cada una de sus criaturas, Rojas evoca aquí todo lo vivido por el padre desolado: pasiones de juventud, vida ordenada de la madurez, trabajos para asegurar el caudal de la heredera —poco antes, XX, 213, la hija ha recordado el esmero en su educación— y la presente catástrofe, de suerte que, con egoísmo de padre y de viejo, Pleberio incluye el destino de su hija en el suyo, pues no logra concebirlo sino como desenlace de su propia vida. La evocación de sus afanes, probablemente sugerida por el tratado de Petrarca, *De remediis*

[11] Las palabras de Pleberio ("¿Qué haré quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas, si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta que tú me hazes?") resuenan como tema de la bella variación barroca de *King John*, III, 4: "El dolor ocupa el cuarto de mi hijo ausente, Está tendido en su cama, va y viene conmigo, Adopta su bello rostro, repite sus palabras, Me recuerda todas sus gracias, Llena con su forma sus vacías vestiduras". Sobre una probable huella de *La Celestina*, I, 39 s., en *Twelfth Night*, cf. M. Carayon, "L'Amour et la Musique. Sur un passage de *La Celestina*", *Revue de Littérature Comparée*, III (1923), 419-421. Sobre la traducción inglesa (1506) y las tres adaptaciones de la *Tragicomedia* accesibles en tiempos de Shakespeare, véase J. H. Herriott, reseña (en *Romance Philology*, X [1957], 368) de la traducción inglesa de la *Comedia* por L. B. Simpson. Otras coincidencias —aparte de las bien conocidas— con *Romeo and Juliet* pueden verse, por ejemplo, en *Much Ado About Nothing*, III, 2: Benedick, enamorado de Beatrice, dice para explicar su repentina melancolía: "Me duele una muela"; comp. *La Celestina*, IV, 181. *The Winter's Tale*, I, 2: Leontes incluye como "indicio infalible" de enamoramiento el "desear que los relojes anden más de prisa, Que las horas sean minutos, y el mediodía medianoche"; comp. *La Celestina*, XIV, 138; IV, 3: el príncipe Frolizel describe cómo empezó el amor que siente por Perdita: "Bendigo el instante En que mi buen halcón cruzó, volando, El campo de tu padre"; comp. *La Celestina*, argumento del acto I. Cierto número de coincidencias podrían explicarse, probablemente, por comunidad de creencias y saberes; pero es significativo que no impliquen tópicos corrientes. Algunos ejemplos: *Love's Labours Lost*, II, 1: para elogiar a su Princesa, Boyet exclama que la Naturaleza, "Privando de sus dones al mundo entero, Os los concedió todos, pródiga, a vos"; comp. *La Celestina*, VI, 226 ss.; III, 1: el paje Moth desahoga sus verdaderos sentimientos en un aparte, que repite por orden de Armado, pero con oportunas modificaciones; comp. *La Celestina*, I, 40 s., 45, 53 s., etc. *Much Ado About Nothing*, IV, 1: el fraile aconseja que se haga correr la voz de que Hero ha muerto, "pues ocurre Que no apreciamos debidamente los bienes De que gozamos, pero, cuando los perdemos, Entonces sí que extremamos su valor"; comp. *La Celestina*, XIX, 201. A la luz de los trágicos soliloquios de Calisto y de Doctor Faustus ante el reloj, ¿no será que la deliciosa meditación de Touchstone ante su reloj de sol (*As You Like It*, II, 7) encubre una intención paródica?

utriusque fortunae, I, 90, es una muestra soberbia de cómo Rojas ha recreado dramáticamente sus materiales. El diálogo de Petrarca es una prolija enumeración de las previsiones y trabajos tras los cuales el necio se dispone a gozar de su prosperidad, sin reparar en lo breve de la vida y en lo tornadizo de la Fortuna. Muy lejos de estas trivialidades doctrinales, Rojas enumera, con evidente intención engrandecedora, solo cuatro trabajos, semejantes, aunque no idénticos a los de Petrarca, y no para acentuar la engañosa seguridad en que vivía Pleberio, sino para acentuar cómo su vida toda giraba en torno de Melibea (XXI, 217-218): "¡O duro coraçón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué nauíos?" Las palabras siguientes, en que Pleberio no reconoce a la Fortuna jurisdicción sobre la vida, se desvían por entero de Petrarca —quien específicamente incluye la pérdida de hijos entre los golpes de la adversa Fortuna—, para subrayar el amor paternal de Pleberio, quien de buena gana hubiese rescatado con los "grandes heredamientos" su "florida planta".

Las actividades de Pleberio no cuadran muy bien a un magnate castellano, mientras faltan las que serían típicas, como por ejemplo, vida de guerra y corte. A mi ver, la razón de esta disparidad emana de que Rojas se propuso despojar al personaje de todo atuendo circunstancial,[12] ligado a tal o cual región o casta, y erigirle, cuando pronuncia la peroración, en ejemplar de validez humana universal. Por esa dualidad, peculiar a su concepción, se funde en Pleberio, más que en ningún otro personaje, lo individual con lo que, por elemental, es universal y supera convenciones literarias y sociales que gozaban de pleno vigor en su época y muchísimo después. No puede menos de llamar la atención lo moderno (o, con menos soberbia, lo no convencional, lo eterna y esencialmente humano) de semejante concepción del bondadoso padre, deshecho por la desgracia que deja

[12] Caso paralelo es el del lugar en que transcurre la acción de la *Tragicomedia*, que ha desafiado toda identificación geográfica precisa porque los autores han reunido y condensado hábilmente rasgos comunes a la mayoría de las ciudades, evitando aquellos que pudieran revelar un lugar determinado (por ejemplo, el nombre del río que pasa por él, la presencia de una universidad o de la corte, un ramo peculiar de comercio o industria). Así, también, aunque dinero y vestidos tienen papel importante en la obra, los autores utilizan sólo los términos más generales para designarlos, e impiden de esta manera toda inferencia sobre la época en que transcurre la acción, que de lo contrario quedaría individualizada por una moda o un sistema monetario particulares. Estudio más minuciosamente esta deliberada ausencia de detalles identificadores en *La originalidad artística de "La Celestina"*, cap. VI, hacia el final, y nota 10.

en soledad su vejez, indignado contra Fortuna, Mundo y Amor, que le han quitado la hija, pero sin reproche contra ella, con la comprensión total que ella presuponía al dirigirle su confesión, inusitadamente franca, y sin una palabra sobre la pérdida de su honor y la condenación de su alma. Más notable todavía que en el joven Calisto, a quien ciegan egoísmo y pasión, es la ausencia del sentido de la honra en el anciano Pleberio, que en ello se opone a la tradición literaria y a la realidad coetánea, y el tono ascético, pero nada devoto, de sus palabras, aquí y al comienzo del acto XVI, realzado por instantes con las más amargas resonancias del Antiguo Testamento. La condición de converso de Fernando de Rojas no pudo menos de contribuir a creación tan divergente de cuanto ofrece la literatura española. En la obra de arte en sí, esas dos notas negativas condicen a maravilla con la calidad elemental de padre con que entra en escena Pleberio en el acto XII, y con el valor universal de la desengañada lección que cierra la *Tragicomedia*.

No puede concebirse más hondo y sugestivo trazado de caracteres que el que ofrece *La Celestina*. Pero a la vez, *La Celestina* es más que un estudio de caracteres; en ella, la sencilla acción es básica e indisociable de los personajes y enhebra los veintiún actos necesarios para el despliegue de la pormenorizada evocación de hombres y cosas. Unos hechos, muy pocos y triviales, acaecen en *La Celestina*. Y acaecen de esta y no de otra manera porque los personajes, en fuerza de su carácter singular, reaccionan a los estímulos externos de esta y no de otra manera: acción y reacción recíproca y continua como en el mejor drama, como en la vida misma.

ÍNDICE ALFABÉTICO

Abravanel, Isaac, 22
acotación, en *La Celestina*, 82-85
Ætheria, 67
Agi Morato, 108
Agustín, San, 29, 30
Alberti, Leon Battista, *Philodoxus*, 67
Alcaraz, 46
alegoría, 41, 55
Alfonso VI, 9
Alfonso VIII, 88
Alfonso X, el Sabio 16; —*General estoria*, 53
Alfonso XI, 17
Alfonso de Cartagena, Obispo de Burgos, 21
Amador de los Ríos, J., 22
amor cortés, 18, 46-48
Andalucía, 17, 55
An Interlude of Calisto and Melebea, 23-25
aparte, en *La Celestina*, 80, 81, 86, 109
Apolonia, Santa, 72
Apuleyo, 29
árabes, 16, 17, 20-22, 31, 33, 34, 40-42, 46, 55, 58, 59, 88; —canciones, 20, 31, 45, 59
Aragón, 21, 22
Arcipreste de Hita, véase Juan Ruiz
Ariosto, 64; —*I suppositi*, 82; —*La lena*, 82
Aristóteles, 44, 78; —*Poética*, 85
Asensio, Manuel J., 85
Augusto, 35
autobiografía, en el *Libro de buen amor*, 12-13, 29-34, 36, 37
autoría de *La Celestina*, 14
Azorín, *Al margen de los clásicos*, 32

Balzac, 29
Barber, C. L., 36
Barth, Kaspar von, 98, 106; —*Pornoboscodidascalus*, 98
Baucis et Traso, 65
Beaumont y Fletcher, *The Knight of the Burning Pestle*, 82
Benedicto XII, 61
Berceo, Gonzalo de, 62; —*Martirio de San Lorenzo*, 101; —*Milagros de Nuestra Señora*, 37, 101; —*Sacrificio de la Misa*, 101
Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, 96
Biblia, 17, 33, 34, 41, 42, 60, 111
Boccaccio, 16; —*Decamerón*, 41; —*Fiammetta*, 26
Bodmer, D., 59
Boecio, *Consolación de la filosofía*, 29
Bonucci, A., 67
Bourgin, G., 29
Brault, G. J., 13
Brecht, Bertolt, 40
Brueghel el Viejo, Peter, 54
Bruni de Arezzo, Leonardo, *Poliscena*, 67
Bunyan, 39

Caballero Cifar, 34, 101
Calderón de la Barca, Pedro, 81, 82, 88; —*Antes que todo es mi dama*, 81; —*El gran teatro del mundo*, 82; —*La desdicha de la voz*, 82; —*La niña de Gómez Arias*, 102; —*No hay burlas con el amor*, 82; —*Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, 88
canciones árabes, véase árabes
Cantar de Mio Cid, 28
Capellán Andrés, *De arte honeste amandi*, 41
Capua, Juan de, 33
caracteres, en el *Libro de buen amor*, 37, 38, 50, 51, 53, 55-57; —en *La Celestina*, 53, 57, 68-73, 77, 80, 83, 84, 89, 90, 93, 97-111; —unidad orgánica y cambio en los caracteres, 52, 53, 89, 99-100

Carayon, M., 109
Carrasco Urgoiti, María Soledad, 59
Carrizo, J. A., 54
Casas Homs, J. M., 67
Casiodoro, 29
Castilla, 16, 21, 55, 89
Castro, A., 17, 40, 108
Cejador, J., 12
Cervantes, 99, 103; —*Don Quijote*, 29, 31, 35, 72, 108; —*El rufián dichoso*, 88; —"Historia del cautivo", 108; —*La gitanilla*, 35; —*La ilustre fregona*, 35; —*Novelas ejemplares*, 35; —*Rinconete y Cortadillo*, 35
Cipriano, San, 60
Ciževsky, D., 13
Cohen, G., 65
Colón, Cristóbal, 21
Collins, Wilkie, 69
comedia, de la Edad Moderna, 25, 69, 78, 81, 82, 88, 96, 103; —elegíaca, 65-67; —española del Siglo de Oro, 25, 69, 82, 86, 106; —humanística, 66-69, 78, 79, 108; —romana, 25, 64-69, 78, 96, 97, 103
commedia erudita, 64, 68
Concilio de Basilea, 21
Concilio de Burdeos, 41
contenido, en el *Libro de buen amor*, 28-29
convenciones literarias, en *La Celestina*, 25-26
convenciones sociales, en *La Celestina*, 25-27, 65, 67, 98
conversos, 14, 15, 21-24, 26, 27, 33, 111
Coster, A., 16
Cota, Rodrigo, 13
Cotarelo y Mori, E., 23, 39
Croce, Benedetto, 68, 106
cultura grecorromana, 105; —hispánica, 11, 97, 105
Cynewulf, 62

Chanson de Roland, 28
Chaucer, *Legende of Good Women*, 19; —*The Canterbury Tales*, 20, 41, 45
Chrétien de Troyes, 48; —*Cligès*, 66
Chrétien Legonais, 41

Dante, 12; —*Vita nuova*, 30
debate, 31, 32, 47, 56, 58, 81
diálogo, 70, 79
Dickens, 29, 69, 78
didactismo, en el *Libro de buen amor*, 35-42; —en *La Celestina*, 107
diminutivo, 52
dinero, 17, 47, 110
drama isabelino, 14, 86
drammi mescidati, 68
Ducamin, J., 12, 49
Du Perron de Castera, L.-A., 78
Edad Media, 11, 12, 17, 19, 26, 30, 31, 35, 38, 40-42, 44, 45, 54, 58, 60, 62, 66, 67, 82, 108
ediciones de *La Celestina*, 13
Eizaga y Gondra, M., 47
ejemplos negativos, 40-43
Eliot, T. S., 14, 69
episodios paralelos, en el *Libro de buen amor*, 28, 36
Encina, Juan del, *Égloga de Antruejo o Carnestolendas*, 54
Enrique IV, 22
Enríquez, Doña Juana, 15
erudición, 105-107
España, 11, 14, 16, 17, 21, 22, 27, 31, 38, 55, 97, 105; —literatura, 11, 13, 17-19, 27, 35, 78, 97, 103, 108, 111
estilo, 38; —en el *Libro de buen amor*, 29, 52
estructura del *Libro de buen amor*, 28-34, 35, 43, 57, 58, 60
Eurípides, *Hipólito*, 75
Europa, 11, 16, 17, 28, 80
Everyman, 37, 108

fábulas, 17, 28, 31, 32, 36, 45-47, 56
Febvre, L., 41
Fedro, 47
Felipe II, 18
"feliz coincidencia", 25, 53, 73, 75
Fernando el Católico, 15, 21, 22
Fernán García, 45
Fernández de Moratín, L., 78
Fernández y González, Francisco, 31
Ferrara, O., 22
Fita, P. Fidel, 22
Fomperosa, Pedro de, *San Francisco de Borja, Duque de Gandía*, 89
Fortuna, 110, 111
Freyre, Doña Isabel, 105
Frulovisi, Tito Livio, *Oratoria*, 67
fuentes del *Libro de buen amor*, 17-18, 47, 55, 58, 60

García Lorca, F., 59
Garlandia, Juan de, 41

Gaselee, S., 60
Gautier d'Arras, *Éracle*, 75
geminación, 69, 93-96, 107
género del *Libro de buen amor*, 28-37, 42, 43, 49
Gil de Albornoz, Don, 17
Gilman, Stephen, 85, 91
Giusti, R. F., 15
Goethe, 37
Gogol, *El inspector*, 82
goliardos, 18, 47, 61
González-Llubera, I., 32
gracioso, 82
Granada, 22
Green, O. H., 15, 40
Guibert de Nogent, 29; —*De vita sua*, 29
Guzmán, Leonor de, 17
Gwynedd, Hywel ab Owain, 62

Hadas, Moses, 32
Haleví, Salomón, 21
Hamadhaní, al-, 31
Harirí, al-, 31, 42
Harisí, Yehuda ben Selomó al-, 33; —*Tahkemoni*, 31, 42
Heine, 22
Heraclito, 23, 96
Herriot, J. H., 109
Highet, G., 41
hipérbole teológica, 24, 69, 93-94
honor, 24, 25, 39, 53, 71, 74, 93, 107, 111
Horacio, 79

Ibsen, *Peer Gynt*, 82
Ildefonso de Toledo, San, 88
ilusión escénica, 81, 82
individualismo, 14, 97-99
Inglaterra, 23, 61
Inquisición, 14, 15, 22, 23
intención del *Libro de buen amor*, 33-43, 62
ironía, 90-92
Isabel de Castilla, 21, 22

Jerónimo, San, *Epitaphium Nepotiani*, 19
Jesús, 18, 59
Jiménez de Urrea, Pedro Manuel, *Penitencia de amor*, 64
Jonson, Ben, 38, 39
Josefo, 29
Jourda, P., 41
Juan II, 21
Juana, Doña, 22
Juan Manuel, Don, 38
judíos, 14, 15, 20-23, 27, 31, 33, 41, 42, 55

Kane, Elisha, K., 12
Karajan, T. G. von, *Abraham a Sancta Clara*, 41
Kasten, L. A., 53

La Celestina, acróstico, 13; —argumento del acto I: 69; I, 37 ss.: 91; I, 39: 109; I, 40 s., 45, 53: 109; I, 44: 81; I, 54 ss.: 98; I, 66 ss.: 83; I, 90 ss.: 101; II, 116: 89; II, 124: 99; III, 132: 24; IV, 158: 95; IV, 161: 83; IV, 164: 86; IV, 165 ss.: 81; IV, 172: 94; IV, 181: 109; IV, 188: 94; IV, 189: 72; V, 196 s.: 72, 87; VI, 204: 87; VI, 210 s.: 80; VI, 213: 82; VI, 218, 222: 66, 92, 101; VI, 225: 99; VI, 225 ss.: 84; VI, 226 s.: 98, 109; VII, 242: 12; VII, 244: 82; VII, 247: 94; VIII, 8 s.: 73; VIII, 9 ss.: 81; VIII, 21 s.: 106; IX, 25 ss.: 81; IX, 27: 94; IX, 32 ss.: 99; IX, 42 ss.: 103; X, 53: 66; X, 55 ss.: 80; X, 64: 89; X, 66: 83; X, 68: 95; XI, 71 ss.: 92; XI, 74: 91; XII, 84 ss.: 81; XII, 109: 94; XIII, 115 s.: 81; XIV, 125: 94; XIV, 126: 84; XIV, 127 s., 139 s.: 81; XIV, 138 s.: 87, 107, 109; XVI, 159: 102; XVI, 162 s.: 77; XIX, 187 ss.: 81; XIX, 194: 83, 91; XIX, 195: 83; XIX, 197: 91, 92; XIX, 201: 25, 109; XX, 206: 86; XXI, 216 ss.: 108; XXI, 223: 109; —incipit, 35; —prólogo, 13, 23, 80, 91; —coplas finales, 12; —"El auctor a vn su amigo", 13; —título, 13
La Chastelaine de Vergi, 48
La Fontaine, 38, 47
Langland, William, 39; —*The Vision of Piers the Plowman*, 40
latín, 16, 18, 19, 26, 29, 48, 53, 58, 65, 75, 78, 106
La Venexiana, 68
Lea, H. C., 22
Lecoy, F., 12, 54, 60
Lehmann, P., 29
León, Fray Luis de, 16

Leonor de Inglaterra, 86
Libro de Alexandre, 28
Libro de buen amor, prólogo en prosa, 28, 35, 42, 44; —"Disputación que tuvieron los griegos y los romanos", 42-44; —coplas, 1 ab: 20; 13 cd: 36; 16 ss.: 44; 19 bc: 12; 70: 44; 76: 37; 78 d: 20; 105: 36; 115 ss.: 45; 321 ss.: 46, 47; 432 ss.: 37; 441 d: 37; 474 ss.: 18; 490 ss.: 47; 493 ab: 12; 653: 37, 49; 654 ss.: 49; 661 c: 19; 698: 82; 699 ss.: 37, 38; 725 ss.: 51; 737: 51; 742 ss.: 51; 762 a: 52; 764: 52, 878: 53; 909 ab: 30; 933 ab: 36; 950 a: 40; 973 b: 32; 1323 c: 31; 1332 ss.: 55, 56; 1485 ss.: 33; 1499 ss.: 37, 56, 57; 1502 a: 37; 1503: 57; 1508 ss.: 58, 59; 1513 s.: 20; 1520 ss.: 60; 1570: 19, 36; 1606 ss.: 34, 60; 1626 ss.: 35; 1630 ab: 36; 1634 ab: 12; 1678 ss.: 61, 62; —título, 36
Lida de Malkiel, María Rosa, "Dido y su defensa en la literatura española", 106; —*Introducción al teatro de Sófocles*, 73; —*La originalidad artística de "La Celestina"*, 14, 15, 78, 81, 103, 106, 110; "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen amor*", 12, 61
literatura española, véase España
Loeb, I., 22
loriga, tema de la, 60
Lovarini, E., 68
lugar, en *La Celestina*, 85-86, 110

Mabbe, James, 23, 106
Machado, Antonio, 15
Manrique, Jorge, 59
maqāmāt, 31-37, 42, 43, 49
Maquiavelo, 64; —*El Príncipe*, 22
Margarita de Valois, 41; —*Heptamerón*, 41
María, Santa, 18, 27, 29, 32, 41, 44, 54, 56, 61
María Magdalena, Santa, 74
Marlowe, 87-88; —*Dr. Faustus*, 87, 109
Martínez de Toledo, Alfonso, 27, 101
Mena, Juan de, 13
Menandro, 48
Menéndez Pelayo, M., 69
Menéndez Pidal, R., 36, 43, 61
métrica, en el *Libro de buen amor*, cuaderna vía, 38, 44, 45; —zéjel, 45
Mil y una noches, 34
Miller, Arthur, 40
Misch, G., 29
mitología, 105, 107
Molière, 38, 52, 57, 64, 68, 69, 85; —*L'avare*, 81; *Le misanthrope*, 81; *Les fourberies de Scapin*, 81; —*Tartuffe*, 81, 98
monja pesarosa, 18, 58
monólogo, 66, 80, 81, 87, 88, 94, 102, 108, 109
Montalbán, Álvaro de, 14
Montalbán, Leonor de, 14
Montesinos, J. F., 58
Montoro, Antón de, 22
moros, véase árabes
movimiento, en *La Celestina*, 70, 80, 83, 84; —en el *Libro de buen amor*, 17, 53, 55
mudéjar, 17, 21, 22, 43, 62

Niño de la Guardia, 22
novela picaresca, 29, 40

obscenidad, en *La Celestina*, 84, 103-105
Oelschläger, R. B., 53
Oliver Asín, J., 59
Ovidio, 34, 46, 55, 65; —*Arte de amar*, 17, 34, 47, 49; *Metamorfosis*, 41, 75

Pablo, San, 40, 44, 54
Palacio Valdés, Armando, *El cuarto poder*, 72
Pamphilus, 12, 17, 27, 28, 39, 48-51, 53, 65, 66, 95, 99
parodia, en el *Libro de buen amor*, 19, 33, 47, 54, 60
Pedro Alfonso, 33
Penney, Clara Louisa, 13
Perceval, 38
Pérez Galdós, Benito, 78-79; —*Alma y vida*, 78; —*Carlos VI en la Rápita*, 17
personajes en *La Celestina*: —Alberto, 100; —Alisa, 71, 72, 75, 83, 86, 90, 95, 108; —Areúsa, 63, 71, 73, 74, 76, 82, 86, 93-96, 102-104; —Calisto, 24-27, 63, 67, 69-78, 80, 83, 84, 86-89, 91-95, 97-104, 106-109 111; —Celestina, 23-26, 39, 63, 70-76, 80-87, 89-95, 97, 99-104, 106; —Centurio, 24, 25, 76, 77, 92, 93,

102, 103; —Claudina, 100; —Crito, 63, 70; —Elicia, 63, 70, 71, 74, 76, 87, 91, 93, 103; —Lucrecia, 71, 72, 74, 76, 86, 93, 95, 97, 98, 104, 105, 108; —Melibea, 24-27, 63, 66, 68-78, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 89-108, 110; —Pármeno, 23, 70, 71, 73, 75, 76, 81, 82, 84, 85, 87, 89, 92-96, 98-100, 102-104, 106; —Pleberio, 24, 77, 86, 92, 102, 106, 107-111; —Sempronio, 63, 69-74, 76, 81, 84, 85, 87, 89, 91-96, 98-100, 102-104, 106, 107; —Sosia, 76, 81, 92, 93, 98, 104; —Tristán, 76, 77, 81, 92, 93, 98, 104, 106; —en el *Libro de buen amor*, presentación, 37, 39; —Amor, Don, 29, 30, 32, 33, 37, 46-50, 55; —Ayuno, Don, 55; —Carnal, Don, 29, 30, 37, 54, 55; —Cruz, 45; —Cuaresma, Doña, 29, 37, 54, 55; —Endrina, Doña, 37, 39, 49, 50-53, 55, 56, 65, 89, 95; —Garoza, Doña, 37, 55-59, 98; —Hurón, Don, 33, 57, 61; —Melón, Don, 39, 48-53, 65, 82; —mora, 29, 31, 58, 59; —Trotaconventos, 19, 31, 39, 50-53, 55, 56, 58-60, 82; —Venus, Doña, 30, 37, 49, 50, 82
Petrarca, 23, 66, 91; —*De remediis utriusque fortunae*, 109-110
Petronio, 29
Phillips Barker, E., 23
Piccolomini, Alessandro, *L'amor costante*, 82
Pineda, Fray Juan de, 40; —*Diálogos de la cultura cristiana*, 40
pintura hispano-flamenca, 86
Pirandello, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, 82
Pitas Payas, 18, 47
planto, 59
Plauto, 64-67, 81, 82; —*Amphitruo*, 82; —*Asinaria*, 81; —*Aulularia*, 81; —*Bacchides*, 64, 82; —*Captiui*, 82; —*Casina*, 65, 81, 82; —*Cistellaria*, 65; —*Curculio*, 82; —*Mercator*, 82; —*Mostellaria*, 81; —*Persa*, 81, 82; —*Poenulus*, 81; —*Pseudolus*, 64, 81, 82; —*Rudens*, 81
poesía galesa, 62
Poliziano, Angelo, 61
Post, C. H., 86
Previté-Orton, C. W., 67
Puebla de Montalbán, 13, 16
Quiñones de Benavente, Luis, *Entremés de Pipote*, 39

Rabelais, 53
Racine, 26
Rastell, John, 23
realismo, 11, 17, 26, 30, 52, 58, 64, 66, 69, 75, 80, 82, 84, 90, 106; —excepciones, en *La Celestina*, 77
Reconquista, 16, 21
religiosidad, en *La Celestina*, 24; —en el *Libro de buen amor*, 18
Renacimiento italiano, 21, 26, 30, 68
retrato retórico, 26, 33, 37, 38, 49, 54, 56, 98
Robinson, F. N., 45
Rodríguez Marín, F., 72
Rojas, Fernando de, 13-16, 21, 23-27, 39, 48, 52, 53, 64, 69, 71, 73, 75, 81, 84, 91, 93, 94, 97, 98, 106, 108-111
Roma, 12, 47, 72
roman courtois, 66-68, 77, 103
Roman d'Énéas, 48, 66, 75
Roman de Renard, 55
Romanticismo, 30, 105
Rossi, V., 68
Rousseau, 37
Rozzel, R., 102
Ruiz, Juan, 12, 16-21, 27, 29-40, 42, 45-62, 89, 90, 98; —relaciones con las minorías no cristianas, 20, 21
Ruiz de Alarcón, 38

Salamanca, 12, 35
Salomón ibn Siqbal de Córdoba, 33
Sanesi, I., 68
Santángel, Luis de, 21
Séneca, *Agamemno*, 81; —*Hercules Œtaeus*, 81; —*Medea*, 81; —*Octauia*, 81
Senior, Abraham, 22
serranillas, 29, 54
Sevilla, 13, 35
Shakespeare, 23, 26; —*As You Like It*, 109; —*Henry IV*, 36; —*Henry V*, 88; —*King John*, 96, 109; *Love's Labours Lost*, 82, 109; *Macbeth*, 26; —*Much Ado About Nothing*, 91, 109; —*Othello*, 90, 102; —*Richard III*, 102; —*Romeo and Juliet*, 26, 63, 76, 108, 109; —*The Comedy of Errors*, 81; —*The Two Gentlemen of Verona*, 81; —*The Winter's Tale*,

88, 89, 109; —*Twelfth Night*, 82, 109
Simpson, L. B., 109
Sir Gawain and the Green Knight, 38
Skeat, W. W., 29
Skelton, John, 19; —*The Tunning of Elinour Rumming*, 38
Sócrates, 33
Sófocles, *Edipo en Colono*, 73; —*Edipo rey*, 69, 91
Solalinde, A. G., 53
sorpresa, en el *Libro de buen amor*, 56, 57
Spenser, T., 23
Spitzer, L., 37
Stendhal, 78

Talavera, Arcipreste de, véase Martínez de Toledo, Alfonso
Telle, E. V., 41
Terencio, 39, 64-67, 82; —*Eunuchus*, 73, 81; —*Hecyra*, 82; —*Phormio*, 81
Teresa, Santa, 15
The Life of Guzman d'Alfarache, 78
tiempo, 52, 69, 86-90, 109
Tirso de Molina, 19, 40; —*El burlador de Sevilla*, 97
Tolstoy, 29, 78
Toro, A., 15
Torquemada, 27
Tourneur, Cyril, 14
tragedia grecorromana, 71-72, 81
Tristan, 48

Uldecona, Arcipreste de, 17
Ulrico de Lichtenstein, *Frauendienst*, 30

Valdés, Alfonso de, 58
Valera, Juan, 98; —*El superhombre y otras novedades*, 98
Vallata, Johannes de, *Poliodorus*, 67
Vega, Garcilaso de la, *Égloga I*, 105
Vega, Lope de, 26, 38; —*Amar sin saber a quién*, 81; —*Arte nuevo de hacer comedias*, 88; —*El mejor alcalde, el rey*, 81; —*El perseo*, 88; —*La fuerza lastimosa*, 82; —*Las paces de los reyes y judía de Toledo*, 88; —*Santiago el Verde*, 82
Vélez de Guevara, Luis, *La niña de Gómez Arias*, 102
Vergerio, Pier Paolo, *Paulus*, 67
verosimilitud, véase realismo
Virgilio, 23; —*Églogas*, 27, 39; —*Eneida*, 35
vuelo imaginativo, 100-103

Wagner, C. P., 101
Warner Allen, H. P., 23
Wesselski, A., 61
Wilder, Thornton, *The Skin of Our Teeth*, 82
Williams, G., 62

Yosef ben Meir ibn Zabarra, 33; —*Libro de delicias*, 32, 33, 38, 61

ÍNDICE

ADVERTENCIA A LA PRESENTE EDICIÓN 7
AGRADECIMIENTO 9
I. LOS AUTORES Y LOS TIEMPOS 11
II. EL "LIBRO DE BUEN AMOR": CONTENIDO, GÉNERO, INTENCIÓN 28
III. "AGORA COMENCEMOS DEL 'LIBRO' DEL ARCIPRESTE".. 44
IV. "LA CELESTINA": EL ARGUMENTO Y SU REALIZACIÓN 63
V. "LA CELESTINA": ALGUNOS ASPECTOS DE SU TÉCNICA DRAMÁTICA 80
VI. "LA CELESTINA": LOS CARACTERES 97
ÍNDICE ALFABÉTICO 113