



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

“Tragicomedia de Calisto y Melibea”.
Anotaciones Críticas y Textuales
y Versión Modernizada

D. José Antonio Torregrosa Díaz

2015

UNIVERSIDAD DE MURCIA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA**

**"TRAGICOMEDIA
DE CALISTO Y MELIBEA".
ANOTACIONES CRÍTICAS Y TEXTUALES
Y VERSIÓN MODERNIZADA**

Tesis Doctoral

JOSÉ ANTONIO TORREGROSA DÍAZ

Dirección:

Dr. FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA TORRES

2015

ÍNDICE

Introducción	3
¿Una edición definitiva de <i>Celestina</i> ?	4
El texto de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> de Zaragoza 1507.....	8
¿ <i>Recentiores non deteriores</i> ? La edición de Salamanca 1570.....	10
<i>Celestinas</i> modernas.....	12
El sentido y la forma del texto.....	16
Nuestro propósito	18
Método y resultados	19
Conclusión.....	25
Agradecimientos.....	26
Bibliografía: Textos de <i>Celestina</i> utilizados	28
Manuscrito	28
Ediciones antiguas.....	28
Ediciones modernas.....	30
Traducciones	33
Versión rimada	35
Versiones actualizadas y adaptaciones	35
Concordancias	35
"Tragicomedia de Calisto y Melibea". Anotaciones críticas y textuales	37
El autor a un su amigo	39
El autor, escusándose de su yerro en esta obra que escribió	48
[<i>Prólogo</i>]	74
Síguese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea	88
Primer auto	89
Segundo auto	180
Tercero auto.....	197
Cuarto auto	210
Quinto auto	242
Sesto auto.....	257
Sétimo auto.....	270
Otavo auto	289
Noveno auto	304
Décimo auto	332
Onceno auto.....	345
Doceno auto.....	355
Treceno auto	393
Catorceno auto.....	404
Decimoquinto auto	429
Decimosesto auto.....	441

Decimoséptimo auto.....	446
Decimooctavo auto.....	458
Decimonono auto.....	469
Veinteno auto	491
Veinte y un auto.....	503
Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó.....	518
Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector.....	525
"Tragicomedia de Calisto y Melibea". Versión modernizada	529
Propósito.....	531
Método.....	534
<i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	541
El autor a un su amigo.....	543
El autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió.....	544
[<i>Prólogo</i>]	547
Síguese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea	551
Primer acto.....	553
Segundo acto	571
Tercer acto.....	575
Cuarto acto.....	580
Quinto acto	590
Sexto acto	593
Séptimo acto	601
Octavo acto.....	610
Noveno acto.....	615
Décimo acto.....	622
Undécimo acto.....	628
Duodécimo acto.....	632
Decimotercio acto.....	643
Decimocuarto acto.....	646
Decimoquinto acto.....	652
Decimosexto acto	656
Decimoséptimo acto	659
Decimooctavo acto	663
Decimonono acto.....	666
Vigésimo acto.....	671
Vigésimo primer acto	675
Concluye el autor, aplicando la obra al propósito con que la hizo.....	679
Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector.....	680
Bibliografía citada.....	683

Introducción

La publicación en el año 2000 de *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* en la colección "Biblioteca Clásica" (a veces, en adelante, BC) de la Editorial Crítica, de Barcelona, supuso un hito en la historia editorial de la gran obra castellana. La ocasión del quinto centenario (si es que puede señalarse con seguridad cuándo aparecieron la primera *Comedia* y la primera *Tragicomedia*) nos trajo, de manos de un equipo de especialistas, una nueva edición que revisaba en profundidad los criterios para la fijación del texto. Se dejó la *Comedia* (sobre todo Burgos ¿1499?) solo como testimonio auxiliar, para adoptar el texto de la *Tragicomedia* a partir de las ediciones antiguas más autorizadas, con especial protagonismo de la primera conocida, la de Zaragoza 1507, aunque haciendo presente -cuando se creía que aportaba mejoras- prácticamente toda la tradición de la obra hasta mediados del siglo XVII, y también los más importantes testimonios modernos, e incluso un manuscrito de época que contiene parte del primer acto. Además, se puso al alcance del lector interesado un ambicioso conjunto de anotaciones de una trascendencia enorme: más de tres mil notas a pie de página que inciden sobre todo en la explicación del sentido del texto y de las fuentes que lo nutren. Y cuatrocientas páginas de aparato crítico y notas complementarias, destinadas, sobre todo, al lector especializado. En el aparato crítico se justifica cada una de las decisiones adoptadas en el plano textual. En muchos casos podemos entender que las lecciones fijadas después de la colación de variantes (impagable aportación de la *escuela celestinista* de la Universidad de Roma) debieran quedar ya incorporadas para siempre al texto de la *Tragicomedia*, fueren quienes fueren los futuros editores. Por su parte, las notas complementarias acogen un enorme caudal de información que amplía la sobriedad de las notas explicativas al pie. La magnitud de este trabajo filológico solo

parece haber sido posible, precisamente, por el concurso de un grupo de expertos que aunaron esfuerzos.

En las *Normas para los colaboradores de la Biblioteca Clásica* se anunciaba, en su primera salida, la siguiente declaración de intenciones:

ofrecer los títulos que pueden considerarse el núcleo esencial de la tradición literaria española hasta los últimos años del siglo XIX y [...] presentarlos en ediciones que se conviertan en la *vulgata* autorizada e impecable de todos ellos.

Tras diferentes avatares editoriales, la colección reinició hace unos pocos años su actividad bajo el patrocinio de la Real Academia Española, mecenazgo que ha de contribuir aún más, sin duda, a esa aspiración declarada de convertir cada edición en la *vulgata* de la obra respectiva y, por tanto, de ser el texto de referencia para los estudiosos e incluso servir de base para ediciones populares.

Tocante a *Celestina*¹ (reeditada en la colección en 2011 sin cambios textuales), quizá la inmensa labor filológica, de aspecto monumental, volcada en la edición de la *Tragicomedia* haya sido un freno para el debate fértil sobre la misma. Una publicación de semejante envergadura parece merecedora de una atención en profundidad por parte de los expertos, una reflexión que produjera reseñas verdaderamente críticas. Someter a juicio las decisiones en ella tomadas habría resultado enriquecedor para los propios responsables (con vistas a posibles reediciones) y, en último extremo, para el conocimiento general la obra. Pero, por desgracia, en la misma medida en que han abundado las notas periodísticas, encomiásticas y acríicas, se ha producido una casi ausencia de tales reseñas (con la excepción de Paolini 2012). Y ello puede tentar a los menos advertidos a colocar a este trabajo la etiqueta fetichista de *edición definitiva*.

¿Una edición definitiva de *Celestina*?

Por su historia textual, *Celestina* es una de las obras españolas más complicadas de editar. Aspirar a una edición definitiva de la *Tragicomedia* es -creemos- solo una ilusión. Contamos con ediciones antiguas que presentan multitud de lecciones diferentes, tenemos noticias de la existencia de otras hoy perdidas (pero podrían aparecer, como apareció, en las postrimerías del siglo XX, un ejemplar completo de la

¹ Utilizaremos *Celestina* como título de la obra, ya se aluda a la *Comedia* o a la *Tragicomedia*, siempre y cuando resulte claro el referente o, por el contrario, resulte irrelevante la distinción. Vid. Whinnom (1980) y Berndt-Kelley (1985).

edición de 1507), podemos leer parte del primer acto en una copia de época (acaso de los primeros años del siglo XVI), manuscrita y anónima, divulgada también a finales del siglo pasado; existen traducciones tempranas al italiano, al alemán (sobre la versión italiana) y al francés; y más tardías al flamenco, al latín (neolatín) y al inglés; nos ha llegado una versión metrificada, bastante fiel, de Juan Sedeño, de 1540. Y los mismos testimonios que en unos casos nos ayudan a tomar decisiones filológicas bastante seguras, o incluso definitivas, solo nos dejan otras veces la duda y la vacilación. Patrizia Botta (2001b, 2008) ha hecho una enumeración de los "inmensos problemas" que conlleva la edición crítica de *Celestina*, "un caso único de tradición textual, que no tiene semejantes en ninguna otra obra del Siglo de Oro" (2001b, p. 100).

Por otra parte, la bibliografía acerca de cómo se llevaba a cabo hace unos siglos la impresión de un libro en la imprenta artesanal no cesa de crecer. Ahora estamos mucho mejor informados que hace unos pocos años acerca del proceso que durante la época incunable y durante el Siglo de Oro transformaba un manuscrito en un libro listo para la venta. De este mayor conocimiento que nos ha traído la llamada *bibliografía analítica*, se aprovecha la ecdótica, que ya no confía ciegamente -por lo menos la tendencia que se dice neolachmanniana- en la exclusiva autoridad de la primera edición de una obra. Los estudios al respecto nos permiten constatar como normal el hecho de que los operarios de un taller de imprenta intervinieran en una obra impresa en función de las necesidades inmediatas de la composición. El grado de esa intervención es muy difícil de medir. Los anónimos seguidores de Gutenberg ajustaban aquí y allá el texto para adecuarlo a los espacios predestinados en la línea y en la plana, pues, de ordinario, no se imprimían las páginas con la misma secuencia lógica que imponía la lectura del producto acabado. Por lo general, se trataría, claro, de pequeños añadidos y supresiones (con mayor incidencia -lógico es- en los últimos renglones de cada página) que no afectaban a la semántica de la obra, pero sí a su forma. En todos aquellos casos en los que no se ha conservado el manuscrito utilizado al pie de las cajas, resulta imposible dilucidar enteramente la carga ajena que sobrelleva el texto impreso producido por un autor. Pero cabe lanzar muy fundadas sospechas sobre la *ratio typografica* de determinadas lecciones. Rico (2000) ha llamado la atención sobre estas incidencias en el texto de *Celestina* y también ha estudiado el asunto, con informaciones que sirven para propósitos más amplios, en el *Quijote* (2005).

Y a esas modificaciones surgidas consciente y *necesariamente* en el proceso de edición de la imprenta manual han de añadirse los naturales e irremediables "errores de distracción" en la lectura (Timpanaro 1977, pp. 24-25). Entre otros que resultan muy comprensibles, podemos citar aquellos que son consecuencia de trivializaciones (identificación de una palabra que no pertenece al bagaje cultural del componedor con otra, de parecida forma, más familiar para él) y de fallo de la memoria en el tiempo que transcurre entre la lectura troceada del cajista (unas cuantas palabras cada vez de la copia que tiene delante) y la selección efectiva que hace de los tipos de imprenta con los que va componiendo lo que cree haber leído. Son solo dos ejemplos de una casuística más extensa, a la que hay que sumar (en las mismas condiciones de lectura de pequeños fragmentos memorizados para la copia) los errores previamente cometidos por los amanuenses que habían pasado a limpio el texto autógrafo recibido. De manera fatal, se convertían así, al realizar su copia (el llamado *original de imprenta*), en agentes de infiltrados descuidos de diversa naturaleza no siempre advertidos o corregidos por el autor.

Pero no acaba aquí la maraña editorial. Sabemos igualmente que la tirada completa de una obra podía contener varios estadios (*estados*) textuales (Moll 2011, pp. 36-46), debido a que los primeros ejemplares salidos de las prensas podían utilizarse para eliminar en los siguientes los errores descubiertos, sin que fueran después destruidos aquellos. También era posible que dos componedores del mismo taller trabajasen en la reedición de ciertas obras de éxito utilizando cada uno de ellos una muestra de ediciones diferentes, con lo que producían un texto contaminado. O que incluso corrigieran pruebas del texto impreso con un ejemplar distinto del que había servido de modelo. Las posibilidades de hibridación -que Rico (2000) ha señalado para el caso de *Celestina*- son tales que resulta fácil que el crítico pierda el hilo -y la paciencia- en los primeros callejones del laberinto. Añadamos a todo esto la imposibilidad de reconstruir la *lengua del autor*, pues lo que nos ofrecen las ediciones más antiguas es un diasistema que refleja a menudo el uso gráfico y fonético propio de cada impresor (*haver-auer, hoy-oy, parece-parece-paresce, leísmo, etc., etc.*), si no antes el de los copistas, con la consiguiente "impostura lingüística" (Castillo Lluçà 2006) ejercida sobre el original sin conciencia ninguna de corruptela. La misma impostura que, propiciada por un sistema de puntuación arcaico e inestable hacia 1500 (Sebastián Mediavilla 2003 y 2010), aboca

en muchas ocasiones a una sintaxis mal establecida por el editor moderno, con el resultado imaginable: una interpretación del sentido del texto viciada por un error de partida.

Con la suma de todo ello se comprenderá que para la edición de la *Tragicomedia* nos hallamos ante un panorama desconcertante, en el que la ilusión de una edición definitiva se sitúa en un punto perdido del horizonte, que, paradójicamente, se halla tanto más lejano cuanto más sabemos sobre estos problemas que hemos mencionado someramente y sobre otros también engendrados en los obradores tipográficos. Y es que el cúmulo de circunstancias que rodean la impresión de un libro en determinadas épocas parece debilitar unos métodos críticos que con frecuencia enemistan la teoría con la práctica (Rico-Lobera 2011), dada la imposibilidad de casar siempre esta con la rigurosa aplicación mecanicista de aquella. Y por eso mismo, Rico (2004, por ejemplo) ha sometido a revisión -por no decir impugnación- los procedimientos filológicos de *escuela* aplicados hasta hoy a los textos impresos (en España, el neolachmannismo, sobre todo). Al menos, los planteamientos teóricos que pretenden una ¿imposible? aplicación universal de la doctrina. Contrariamente, Alberto Blecua se ha mostrado sólido defensor de un método que él mismo ha contribuido en gran medida a difundir en nuestro país: la crítica textual y su sistema de filiaciones basado "en el error común de dos o más testimonios o en la coincidencia de las lecturas divergentes" (Blecua 2008, p. 21). Creemos, con todo, que críticos y defensores de tal o cual método estarán de acuerdo en que cada obra necesita un tratamiento individualizado, pues singular es, también, la circunstancia de su difusión. Lo ha escrito Germán Orduna (2005, p. 22) recordando a Giorgio Pasquali:

este oficio del editor crítico es *arte*, pero no arte mecánica. Requiere una actividad metódica, lo que no quiere decir que requiera *un* método fijo, sino el o los métodos apropiados al texto particular, objeto de la edición.

Y aún no hemos hablado de la aclaración de pasajes oscuros, difíciles de entender *palabra por palabra*, que aún existen -y no pocos- en *Celestina*. Una lectura más o menos superficial de la obra puede pasar por alto la comprensión literal de un sintagma o una oración difíciles, pues el contexto interno aporta las apoyaturas necesarias para la intelección del conjunto. De esta manera, el lector obtiene la segura sensación de haber comprendido el texto en su totalidad, de no haber perdido ninguna información relevante. Pero el problema sobreviene cuando entresacamos tales pasajes oscuros y nos

preguntamos qué quiso decir ahí el autor *exactamente*. Nadie piense que se trate de un concepto puntilloso de la lectura. Por el contrario, es un problema que debe enfrentar el lector riguroso de la obra, el crítico que se apoya en el texto para sus juicios y argumentaciones sobre ella y también, siempre, los traductores o los adaptadores fieles, que no se conforman con ir parafraseando el texto párrafo a párrafo, sino que quieren trasladar línea a línea la escritura original.

La edición de "Biblioteca Clásica" no soslaya, en verdad, ningún lugar de la obra que ofrezca dificultades aparentes de comprensión. En este sentido, la abundante tradición crítica y editorial de *Celestina* ha sido utilizada provechosamente y, además, se aclaran pasajes nunca antes elucidados. Pero este camino no ha alcanzado, ni mucho menos, su meta, pues, de nuevo, nos encontramos en esta edición con notas que no hacen sino exponer las diferentes explicaciones del sentido que, a tal o cual palabra, sintagma u oración, han dado los diferentes editores y críticos de la obra; o notas encabezadas por un "entendemos...", que son muestras de la inseguridad de las explicaciones, rebajadas a conjetura. Y no faltan tampoco, como intentaremos demostrar en el presente trabajo, las explicaciones erróneas, resultado de una incomprensión del texto.

Con todo, sería una injusticia absoluta incidir demasiado en estas carencias cuando el aporte de información que esta obra nos trae no tiene parangón en el mundo de las publicaciones celestinescas. Solo queremos señalar, una vez más, que estamos lejos aún de la *Celestina* "definitiva" y que, acaso, esta no la consigamos ver nunca.

El texto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea de Zaragoza 1507*

Aun así, la edición de "Biblioteca Clásica", novedosa y encomiable en su factura, está llamada a ser durante muchos años la referencia primera de nuestro clásico castellano. Precisamente por ello la tomamos como punto de partida en el trabajo que ahora estamos presentando. Y también porque se apoya sobre todo, pero no únicamente, en el texto que creemos más aceptable hoy. El profesor Lobera, uno de los responsables de esta edición, ha escrito (2001, p. 80) que

No existe un texto de *La Celestina*. Y sin embargo existe *La Celestina*. Por ahora existen unos noventa textos antiguos de *La Celestina*, y otras ediciones modernas que se basan sobre una edición antigua (generalmente la de Valencia 1514) considerada "buena" en nuestro siglo por una tradición editorial poco crítica.

En unos momentos en que una parte de los estudiosos de la obra está volviendo sus ojos al texto de la *Comedia* para resaltar sus virtudes literarias, se hace aún más preciso -pero siempre debió ser un principio de actuación para no traicionar al autor- separar muy claramente los dos textos, el de 16 actos y el de 21. No puede admitirse la mezcla de ambos en tanto que el resultado es un producto que nunca existió y que es ajeno a la voluntad creadora del autor. No es que BC haya sido pionera, en absoluto, en este deslinde, pero sus editores han sido tenaces en la defensa del mismo (como también lo ha sido la profesora Botta, quien, por razones que habrían de ser explicadas en otro lugar, quedó finalmente fuera del equipo de especialistas encargados de la publicación). Y entre los textos conservados han reconocido a la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 -la más antigua, pero no prínceps- como uno de los más autorizados, un modelo de que ya se habían servido -aunque excesivamente enmendado en algún caso- Tomás Gorchs (1841), Dorothy Severin (1987) y Bienvenido Morros (1996).

La colación de variantes de los testimonios antiguos, de la que es fruto la edición de "Biblioteca Clásica", señala que la *Tragicomedia* zaragozana (por el impresor alemán Jorge Coci), es la muestra más cercana al arquetipo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Aunque la antigüedad, por sí sola y sin más análisis, no otorga a un testimonio la credencial de *codex optimus* o *editio optima*, en este caso la cercanía cronológica con el texto de la *Comedia* parece haber favorecido coincidencias (sobre todo con Burgos ¿1499? y Toledo 1500) en un gran número de lecciones frente al resto de posteriores testimonios en 21 actos, incluyendo *lectiones singulares* acertadas (Berndt-Kelley 1977, Botta-Infantes 1999, Lobera 2011).

El establecimiento del árbol genealógico de las ediciones (o de los manuscritos, si los hubiere) de una determinada obra no es un fin en sí mismo. El entramado de dependencias de unas ediciones respecto de otras, cuando se logra fijar con éxito, nos sirve para determinar en qué texto se ha basado cada una de ellas y, en último extremo, para saber cuál o cuáles se hallan más cerca del origen, entendiendo por tal un concepto ("forma del texto que materializa la voluntad expresiva del autor", Ruiz 1985, p. 72) que, referido a ciertas épocas, no es más que un ideal inalcanzable que ya hemos visto cuán difuso nos puede llegar. Con todo, después de los estudios llevados a cabo, ha de aceptarse que Zaragoza 1507 ocupa la rama más alta del árbol estemático entre las *Tragicomedias* conocidas (Lobera 1994, p. 971). En consecuencia, supone hoy el texto

base más apropiado para la edición de la obra. Por supuesto que también trae numerosos errores (contiene menos desviaciones que Valencia 1514, que se ha empleado muchas veces como modelo). Pero una parte de ellos tiene fácil sanación sin ayuda, dada su transparencia, o es fácilmente enmendable a la vista de la *Comedia* o de otros testimonios. En todo caso, creemos que la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ha de editarse hoy a partir del texto zaragozano de 1507, aun reconociendo sus lugares de penumbra que han de ser alumbrados por otros testimonios y aun sabiendo que alguna edición posterior, todavía en el siglo XVI, se propuso mejorar el texto de una obra que ya se había convertido en un fenómeno editorial.

***¿Recentiores non deteriores?* La edición de Salamanca 1570**

La edición de Salamanca de 1570 es el más destacado de esos intentos de mejora. A partir de ella quizá sea oportuno hacer alguna matización acerca de un conocido postulado que, sobre todo desde Giorgio Pasquali (1934), se maneja con frecuencia en la crítica textual y que, aunque apareció referido a los manuscritos de una obra, se ha aplicado también a los testimonios editados: *recentiores non deteriores*: un texto no está necesariamente más viciado por ser más reciente. Es innegable que puede ofrecerse el caso de que dados dos impresos de la misma obra (A: más antiguo y B: más reciente) A tenga su modelo en una copia (o ejemplar) más reciente y con más errores que la copia (o ejemplar) más antigua de que se sirvió B, con lo que el testimonio B, más reciente, puede ser mejor texto que A. Ciertamente es que en manos de un editor culto, crítico o escrupuloso pueden corregirse y mejorarse ciertas lecciones que se han ido estropeando durante la transmisión de la obra. Pero si aplicamos el postulado al primer siglo y medio de la historia editorial de *Celestina*, vamos a concluir que *recentior* ha tendido a *deterior*. El principio citado puede mantenerse, cuando sea el caso, *lectio a lectio*. Si analizamos caso por caso podrá suceder que, en efecto, en algunas ocasiones una edición *recentior* contenga tal o cual lección que mejora la de otras más antiguas. Pero si consideramos el texto en su conjunto, veremos que se han introducido más errores de los que se han reparado y, por tanto, ese testimonio no servirá como texto base en el intento optimista (pero imposible) de restaurar la pretendida (e ideal) voluntad del autor, aunque se puedan rescatar con provecho algunas de sus variantes o enmiendas. De

modo que bien podríamos aceptar, como propone Bernabé (2010, p. 62) una leve rectificación del postulado: *recentiores aliquando non deteriores*.

La edición salmantina de Mathias Gast (1570), promovida por Simón Borgoñón, se inscribe en "una tendencia que se ubica después de los años sesenta del siglo XVI y que consiste en retocar el texto por conjetura con una actitud protofilológica" (Scoles 1994, p. 951). Goza, por ello, de cierto predicamento entre los celestinistas por su declarado interés en presentar la obra "corregida y emendada de muchos errores que antes tenía", como se anuncia en la misma. Incluso al cabo de más de cuatro siglos ha sido reeditada en 2006, dentro de una prestigiosa colección de clásicos ("Biblioteca Castro") que, por desgracia, no permite al editor explicar sus decisiones textuales. De ella se ha alabado la docta erudición que exhibe en la restauración de nombres propios de la antigüedad y en la corrección de muchos pasajes de texto dudoso para adecuarlos a su fuente. Emma Scoles (1975) le dedicó un extenso trabajo en el que afirma que se trata de "un testimonio importante, *recentior* pero no *deterior*, que deberá tener en cuenta la futura edición crítica de la *Celestina*" (p. 67).

Después de realizado nuestro trabajo, nos cuesta aceptar esa fama de edición *mejorada*, si con este adjetivo se pretende anteponer su autoridad a la de las ediciones *prior*es y, en concreto, a la autoridad de Zaragoza 1507. Es cierto que hubo una tarea de discernimiento crítico que, en principio, se puede elogiar. Pero hemos detectado una frecuencia indeseada de malas lecciones que unas veces pudieran corresponder a su texto base, pues tiene precedentes en ediciones del grupo llamado crombergeriano (I: "a do provecho *se* [no] puede") y otras veces corresponden a erróneas conjeturas propias (II: "del olvido porque no *se* [le] olvidaba", IX: "los nacidos por linaje *escogido*[s]"), o a alteraciones sin fundamento (XIV: "nadando por este *piélag*o [fuego] de tu deseo", XX: no había de *imitarlos* [remedarlos] en los que mal hicieron"). Son solo unos pocos ejemplos, entre bastantes más, de deturpaciones producidas incluso allí donde la tradición impresa es unánime y correcta. No estamos diciendo que esto suceda a cada paso. Solo queremos ajustar la valoración de la calidad textual de esta edición.

Es cierto que sus enmiendas huyen de la extravagancia y suele guiarlas el buen sentido (lo que también se ha señalado con aprobación), y así consigue en ocasiones ofrecer lecciones nuevas que podrían merecer una consideración acerca de si estarían en un plano alto del estema de la obra. Pero, aunque parezca una paradoja, ese "buen

sentido" genera más veces estrago que reparación. De hecho, en las ediciones modernas proliferan las enmiendas gratuitas a las que también se les podría poner la etiqueta de *buen sentido*, porque, en efecto, consiguen ofrecernos un texto fácilmente inteligible, donde antes aparecía una oración oscura y de sentido poco menos que inescrutable. Pero, en el fondo, muchas de tales correcciones obedecen solo a una trivialización del texto, consecuencia de la incapacidad lectora para entenderlo como el autor lo escribió.

De modo que, si trasladamos a su forma negativa las ideas antedichas, obtendremos una obviedad: por el hecho de no tratarse de un disparate formal o semántico, no se garantiza la pertinencia de una enmienda. Incluso, como sucede en 1570, en la mayoría de ocasiones la enmienda propia es improcedente. Sin duda, una lección puede extraerse de todo esto: aun orientadas por una aparente sensatez, las intervenciones críticas por conjetura son en su mayor parte erróneas, lo que viene a dar la razón a los teóricos de la crítica textual cuando afirman que solo un tanto por ciento muy pequeño de las enmiendas *ope ingenii* nos devuelven el texto original de un autor (Blecua 1983, p. 125). Lo que no quiere decir que haya de rechazarse su cultivo crítico, pues consigue el efecto beneficioso de llamar la atención sobre un *locus obscurus* y genera un debate filológico que puede mejorar nuestro conocimiento del texto (Blecua 1983, p. 125-126).

Celestinas modernas

En tanto que la edición decimonónica de León Amarita se sirve indirectamente de Salamanca 1570 (lo hace a través de la edición bilingüe de 1633 o 1634), cumple ahora poner en su justo lugar cada una de las dos principales ediciones del siglo XIX, la de Amarita (1822 y 1835; retomada por Buenaventura Carlos Aribau en 1846 para la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra) y la de Tomás Gorchs (1841). Se ha considerado a veces la edición de Amarita como la mejor *Celestina* del ochocientos (la edición de Krapf, 1899-1900 la consideramos ya en la línea del siglo XX). Es cierto que llenaba un larguísimo vacío editorial en la historia de la obra (más de un siglo y medio), también lo es que en el Prólogo se critica la incuria con que editores anteriores trataron el texto, lo que indica un empeño decidido de mejora; incluso Gorchs se valió de algunas de sus aportaciones (no siempre acertadas). Pero un análisis atento de ambos textos, comparando cada una de sus elecciones en multitud de *loci critici*, nos demuestra la clara superioridad de la edición de Tomás Gorchs. La clave está en que este se valió

como texto base de un ejemplar de la edición de Zaragoza de 1507. Y en muchísimas ocasiones prefiere mantener el texto de esta edición (correcto, aunque fuera más difícil desentrañar su sentido) antes que dejarse llevar por la enmienda conjetural de otros testimonios. Por ello, es una edición que presenta, aun con sus errores, menos desviaciones que la de Amarita. Eugenio Krapf (1900, "Bibliografía", LVII) dijo de ella: "entre las ediciones modernas, la más notable".

La aurora del siglo XX nos trajo las primeras reediciones de la *Comedia*, a cargo del erudito francés Raymond Foulché-Delbosc (textos de Sevilla y Burgos, por su orden de aparición: 1900 y 1902, respectivamente). Las ediciones posteriores de Holle (1911: edición de Burgos ¿1499?) y Rank (1978: edición de Sevilla 1501) obedecían a un empeño *filológico* de rescatar un texto castellano preterido, pero no tanto a la conciencia de que el texto de la *Comedia* pudiera rivalizar con el de la *Tragicomedia*. La asunción del principio de superioridad artística del texto corto sobre el ampliado llegó con fuerza a través de un trabajo tan novedoso como poco academicista: *La adulteración de La Celestina*, de Guillermo García Valdecasas (2000), aunque ya Cejador, en 1913, había hecho numerosos comentarios acerca de la impertinencia de muchos añadidos de la *Tragicomedia*. García Valdecasas se propone aclarar la génesis de la obra y reconstruir el texto de la primitiva *Comedia*. Este trabajo, que ha tenido crítica diversa, aunque en general se le ha notado de inconsistencia hermenéutica (por ejemplo, López-Ríos 2001), ha servido de estímulo a José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo para su edición de la *Comedia* (2010; texto de Burgos ¿1499?). También la edición de José Luis Canet Vallés (2011: texto de Toledo 1500) obedece al convencimiento de que la *Comedia* supera en méritos literarios a la *Tragicomedia*. No hay unanimidad en el establecimiento de la cronología de la edición burgalesa. En todo caso, sea de 1499 o algo posterior, la *Comedia* de Burgos (por Fadrique de Basilea), presenta el texto más cercano al arquetipo de la obra en 16 actos, "más antiguo y fidedigno que las otras dos comedias conservadas" (Botta 2005, p. 40).

En cuanto a la *Tragicomedia*, el primer intento de edición crítica lo llevó a cabo Eugenio Krapf: el texto de Valencia 1514 con anotación de las variantes de un reducido número de ediciones (entre las que se contaban las de Amarita y Gorchs). Desde el punto de vista bibliográfico, interesa por la descripción detallada de numerosas ediciones antiguas, realizada a partir, sobre todo, de los *Catálogos* de Vicente Salvá.

Un aspecto digno de ser reseñado entre las *Celestinas* modernas, sobre todo en el siglo XX, fue la entronización de un modelo de edición híbrido, que mezclaba texto de la *Comedia* y texto de la *Tragicomedia*. Sin tener en cuenta que en la *Tragicomedia* el autor había hecho retoques en el texto de 16 actos; o, a lo sumo, referenciando esto en nota solamente. La edición de Julio Cejador, de 1913, reeditada con éxito hasta hoy mismo y tomada como base para multitud de ediciones divulgativas y para traducciones a otras lenguas, inauguró esta manera de hacer. La misma que todavía aceptó Peter E. Russell, a finales de siglo (y antes, otros), para su edición publicada en una colección de gran crédito, "Clásicos Castalia". A Cejador hay que agradecerle los problemas de léxico que resolvió con su gran erudición, aunque a cambio nos endosara en las notas su particular crítica de la obra, enmendando la plana aquí y allá al autor (recuerda a veces al Clemencín del *Quijote*). Igualmente, los conocimientos de Russell nos han ayudado a conocer mejor aspectos muy diversos de *Celestina*, lingüísticos y temáticos: la retórica, la magia, el derecho. Pero reconocidas las muy valiosas contribuciones de ambos al esclarecimiento de las muchas aristas del clásico, no podemos aceptar hoy su criterio de edición. Como más arriba hemos dicho, el texto ofrecido no tuvo nunca vida editorial ni fue voluntad del autor que la tuviera.

Durante algunas décadas de la segunda mitad del siglo XX, tuvo cierta prevalencia entre la crítica (fue publicada por el CSIC) una edición de la *Tragicomedia* considerada de 1502, cuyo título es *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Su fecha temprana y su cuestionada presencia en la biblioteca de Fernando de Rojas (*vid.* Infantes 1998, pp. 34-35 y n. 47) engendraron alguna vez la ilusión de que podría estar investida de más autoridad textual que otros testimonios, supuesto que la circunstancia biográfica abría, en principio, la posibilidad de que contuviera variantes de autor. Norton (1966, pp. 141-156) demostró la falsedad de la fecha del colofón, no solo de esta sino de otras ediciones con la misma data: en concreto el *Libro de Calixto* no vio la luz antes de 1518. Y en cuanto a la excelencia del texto, queda probado -lo veremos en este trabajo también- que contiene una buena cantidad de lecciones erróneas que descartan la idea de que el autor se hubiera aplicado en ella a un proceso de mejora o corrección. Sin ir más allá del principio, en los versos acrósticos aparecen algunas variantes que suponen una prueba incontestable de la intervención de una mano ajena a la de Rojas. Se trata, en efecto de lecciones que rompen el ritmo acentual de las coplas de arte mayor, desarreglo

que, por estropear la técnica del metro, hay que imputar, sin dudarlo, a un agente que desconoce el modelo de verso que trajina, no al autor.

Destronada esta edición del lugar preeminente que había ocupado durante unos años, las preferencias críticas volvieron hacia un texto que a lo largo del siglo XX -desde el principio hasta el final- siempre gozó de muy buena consideración: Valencia 1514 (por Juan Joffré). Con frecuencia, su texto se ha tomado -completo- como modelo para la reproducción de la *Tragicomedia*, pero también -en la parte de los añadidos- para formar ese texto híbrido -entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*- que, desde Cejador y hasta casi hoy, ha sido una constante editorial. Quizá su aspecto aseado ha favorecido que se la considerara el mejor texto disponible, cuando no es así, pues presenta numerosos retoques y modificaciones "ajenos a la mano del Autor, e incluso errores que comparte con las «falsas 1502»" (Botta 1999, p. 26), frente a 1507, que es más conservadora.

El caso de la edición de Miguel Marciales (aparecida póstumamente en 1985, aunque de forma restringida circuló antes) es el de una labor formidable llevada a cabo por una sola persona, pero con resultados muy discutibles, cuando no rechazados hoy por la crítica, debido a sus juicios aventurados y, en general, a la inconsistencia de su método. Su edición no está, desde luego, destinada a la lectura y presenta una peculiar ordenación de los actos de acuerdo a indemostradas teorías sobre la génesis de la obra. Emma Scoles (1994, p. 949) habla de

macroscópica manipulación del texto en la secuencia de los Actos, que da como resultado un texto híbrido en 17 actos en el que se salta de la mitad del acto XIV al XVI, y de este a la segunda escena del XIX.

Incluso con frecuencia acoge lecciones que provienen de la primera traducción italiana de 1506, pero que no tienen refrendo en ninguna edición castellana hoy conocida.

De todas maneras, salvadas las críticas justificadas, hay que reconocer al crítico venezolano el mérito de que muchas apreciaciones que el volumen teórico y las notas a pie de página albergan han pasado al debate ecdótico.

Ya en el siglo XXI, la edición de Fernando Cantalapiedra Erostarbe ofrece un texto *acumulado* que comienza con los 16 actos de la *Comedia*, seguidos de las interpolaciones de la *Tragicomedia* y, finalmente, del auto de Traso. Pese a esta peculiar disposición del texto, manifiesta seguir la edición de Valencia 1514. Pero quizá lo más

valioso de esta publicación se halle en el gran caudal de informaciones que reúne en sus tres volúmenes, especialmente en el tercero de ellos, que contiene un rico material sobre refranes, dichos, sentencias, personajes, etc., presentes en la *Comedia* y en la *Tragicomedia* y que ahorran al investigador un sinfín de complicadas consultas, a veces arduas, en fuentes diversas y dispersas. Y a su responsable hay que agradecer ese acopio inmenso de materiales que, sin duda, facilitará la tarea de los futuros editores del clásico.

El sentido y la forma del texto

Cuando se hace un repaso detenido del devenir editorial de *Celestina*, resulta sorprendente la cantidad de artificiosas complicaciones textuales que con el tiempo se han amontonado sobre la obra. No hablamos ahora de los intrínsecos y azarosos avatares propios de la génesis y la conversión de la *Comedia* en *Tragicomedia*. Aludimos, únicamente, a un aspecto que ha tenido poco tratamiento crítico pero que, después de nuestra larga relación con el texto celestinesco, nos parece de una gran envergadura desde el punto de vista ecdótico: la deficiente explicación del sentido de algunos pasajes. Son lugares difíciles que siguen explicándose hoy a través de la conjetura de tal o cual editor, conjetura que con el tiempo y la acumulación de ediciones irrelevantes se ha convertido en certeza sin más análisis, aun cuando sea errónea.

La montaña bibliográfica que constituyen los estudios sobre *Celestina* se ha ido formando en atención a los más diversos asuntos que emanan de la obra: asedios literarios, lingüísticos, históricos, sociológicos..., para alumbrar los más recónditos aspectos. Y no poco se esconde aún en la penumbra. Pero el esclarecimiento de la literalidad del mensaje es una prioridad de la Filología. Como ha escrito Roncaglia (1975, p. 27):

para ser utilizado de modo correcto cualquier texto (religioso o filosófico, científico o jurídico, histórico o literario) de un modo preliminar debe hacerse accesible en su forma auténtica. Cualquier, por aparentemente mínima deformación en el fundamento documental, amenaza con alterar gravemente (y en muchos casos lo ha alterado gravemente) la perspectiva de nuestro juicio. Sin textos seguros no se puede hacer seguramente ni historia ni crítica, ya sea literaria, ya sea de otro tipo. (Citado y traducido por Lucía Megías 1998, p. 119, n. 6.)

Una parte no pequeña de los problemas que a lo largo de su historia se han ido cargando sobre el texto de *Celestina*, hasta convertir la obra en piedra de toque para la

paciencia del estudioso de su ecdótica, se explican, llanamente, por el hecho de que el receptor -crítico, editor- no ha descodificado adecuadamente el mensaje que le llegaba. La consideración de texto abstruso o mal construido suscita rápidamente la sospecha de errores en la transmisión. En el fondo de este recelo se halla, aunque sea inconscientemente, la asunción de un dogma que nos devuelve de nuevo al idealismo: el autor creó un texto perfecto. A veces el recelo está justificado y la investigación consigue certificar la anomalía. Pero en otras ocasiones se trata de una desconfianza infundada que solo conduce a una falseada enmienda de tipo *facilior* para hacer transparente aquello que a los estudiosos, por incapacidad nuestra, se nos presenta turbio. Asumir esta deficiencia, colocada en el deber del hacer filológico, no resulta trago gustoso, máxime cuando casi se da por hecho que este primer paso del vínculo entre el especialista y la obra pertenece a la prehistoria de la relación entre ambos y, en consecuencia, parece que debiera representar un estadio superado. Pero no es siempre así, reconozcámoslo humildemente.

Los quinientos años que nos separan del original suponen la dificultad no solo de un cambio de lengua, sino también de una mudanza importante en las formas de vida, con todo el inmenso contenido que este sintagma encierra. Pero, si no fuera esto poco, hay otros escollos que hemos de sortear. Un texto completamente dialogado y sin acotaciones explícitas, como es *Celestina*, trae problemas añadidos. A veces los personajes ironizan y quieren decir lo contrario de lo que expresa su discurso, otras veces acompañan su mensaje con gestos y movimientos que, obviamente, no percibimos y que nos ayudarían a entenderlos mejor; o aluden a referentes que se hallan en la situación comunicativa, que el lector no puede ver pero que estaban en la mente del autor. Son solo algunas de las muchas circunstancias que pueden hacer que el texto de la obra presente una problemática descodificación. Hemos de actuar ante él con mucho tiento y no poca dosis de prudencia. Y aun así no siempre estaremos seguros de haber acertado.

Y parecido razonamiento podemos hacer en cuanto a su forma. Ciertamente, podemos aceptar que no existe un solo texto de *Celestina*, sino muchos, pero el editor moderno no debe contribuir a esa dispersión aumentando los errores textuales de transmisión. A veces se proponen enmiendas que atentan contra los más elementales principios de la crítica textual. Enmiendas que atienden a lo que parece que *debería ser*,

pero cuyo introductor no se pregunta por qué no fue, ni tampoco expone cuál es el paso que lleva desde la supuesta lección original, que se desea restituir, hasta la lección que realmente tenemos y que se reputa como deturpación: no se explica cuál es el proceso de degradación textual. Y en muchas ocasiones, considerando las dos formas (la transmitida y la que se propone como enmienda), sucede que es poco menos que imposible que ese paso se haya dado.

Todavía más. Creemos que debiera imponerse en la tarea ecdótica un proceso de eliminación de las variantes y enmiendas del pasado (ello hasta donde sea juiciosamente posible) de las que haya pruebas contrastadas de su impertinencia. Las ediciones modernas de *Celestina* deberían incorporar los hallazgos y avances de la investigación, en lugar de atenerse con pertinacia al texto base del que parten. Por no poner un ejemplo entresacado de nuestras investigaciones, citaremos el caso de *Celestina*, XIX, "murmurio y zurrío". En 1971, un artículo de Ferreccio Podestà demostraba que esta lectura, presente ya en *Zaragoza 1507*, era la correcta, frente a otras simplemente disparatadas o innecesariamente enmendadas. A pesar de eso, algunas ediciones posteriores, realizadas con intención filológica sobre determinado texto base, siguen manteniendo la lectura errónea transmitida por su modelo. Se produce así la perpetuación de la *letra corrupta*, como diría Celestina, a pesar de que la investigación ya haya salvado ese escollo textual. Hasta donde hemos sido capaces de alcanzar, incorporamos a nuestra investigación aquellos avances textuales y hermenéuticos que entendemos consolidados ya.

Nuestro propósito

Acometer una edición *verdaderamente* crítica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es, para una sola persona, un intento que sobrepasa lo temerario, de modo que hemos optado por plantearnos una meta diferente para nuestro trabajo.

Pretendemos recorrer los veintiún actos del texto celestinesco (y también los llamados paratextos) para analizar y explicar una muchedumbre de pasajes de la obra que aún hoy presentan problemas de fijación textual o de comprensión. Entre ellos, unos cuantos han suscitado un enorme interés crítico, sobre todo en el primer acto: *Crato y Galieno, Minerva con el can, comedor de huevos asados...* Esta reincidencia en ellos puede hallar su justificación en el hecho de que se mezclan aquí problemas de índole

textual con otros no menos laberínticos que afectan a la autoría de la obra, a tal punto que se ha podido llegar a escribir alguna vez que la mayoría de los problemas de *Celestina* se pueden reducir a uno solo: la autoría, en tanto que, por fuerza, este contamina a otros muchos.

No queremos rebajar, en absoluto, las implicaciones de todo tipo que pueden derivarse de esta problemática autoría. Pero lo cierto es que nuestro clásico presenta todavía hoy una gran cantidad de incidencias textuales a las que el silencio crítico ha permitido vivir libres del asedio, no sabemos si como consecuencia de hallarse en lugares menos *expuestos*, en zonas menos *calientes* del texto: decenas y decenas de pasajes que ofrecen, en ocasiones, tantas dificultades como aquellos otros citados, y a los cuales se ha prestado escasa o ninguna atención. Bien porque se daban por buenas determinadas lecciones en ellos, bien porque no han levantado sospecha de complejidad, bien porque se creía explicarlos adecuadamente, cuando no era así. Desde luego, la atención dedicada a unos y a otros no establece, en absoluto, el baremo de la trascendencia de cada uno dentro la obra.

Método y resultados

Partimos de la edición *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* ("Biblioteca Clásica" 2000 y 2011, con la misma paginación para el texto en las dos). En el aparato de variantes sus editores presentan las lecciones distintas que en cada caso han ido surgiendo en la tradición textual de la obra, explican -cuando ello es posible- la probable causa de su origen y razonan la pertinencia de unas u otras. Se trata de un trabajo impagable que rinde un beneficio filológico inmenso. Estamos muy acostumbrados a regalar el adjetivo *crítica* a cualquier edición prologada y anotada que declare seguir este o aquel texto base. Parece un abuso del término. Convendría restringir el uso de esta etiqueta, reservándola solamente para empresas como la que ahora estamos considerando: aquellas que permiten al interesado, en cada momento de su lectura, tener noticia cumplida de *qué* texto se le ofrece y por *qué* se le ofrece *precisamente* ese texto; aquellas que proporcionan y cimentan para futuros estudios un laborioso compendio de informaciones que exoneran a otros investigadores de volver a levantar *ex novo* el mismo pesado y tedioso andamiaje de partida.

Reproducimos el texto que se debate en cada nota según aparece en BC, antecedido por el número de la página en que se encuentra. Si para una página tenemos varias notas, cada una de ellas lleva el mismo número, seguido de una letra distinta, según el orden alfabético (ejemplo: 41a, 41b, 41c, 41d). Con respecto al resto de las numerosas ediciones de *Celestina* que introducimos en el estudio, no damos -por extremadamente enfadoso- la página en que se sitúan los pasajes analizados o las notas del editor a ellos referidos. Entendemos que resulta fácil su localización en cada obra.

-Cuando reproducimos una palabra o un pasaje controvertidos y decimos que hay coincidencia entre varias ediciones, hacemos abstracción de los criterios gráficos particulares de cada editor. Solo nos interesa la lección controvertida, el problema textual, por encima de los criterios de edición. De modo que despreciamos variantes lingüísticas del tipo *e-y*, *una-vna*, *o-oh*, *uiuir-vivir*, *dizes-dices*, *conocer-conoscer*, *de ella-della*, etc. La propia edición de Zaragoza 1507 tiene también sus particularidades ortográficas, resaltadas por Berndt-Kelley (1977, pp. 11-14).

-Analizamos pasajes que, a nuestro entender, necesitan una nueva propuesta textual o de sentido, diferente de la/s que hasta ahora se ha/n dado. También aquellos a los que hasta ahora no se ha dedicado atención crítica, cuando consideramos que contienen determinados aspectos ecdóticos o de sentido que han pasado desapercibidos.

-Argumentamos en favor de determinada opción textual o de sentido, con la que nos identificamos, cuando no existe consenso crítico anterior.

-Reforzamos con nuevos argumentos una determinada opción textual o de sentido hoy mayoritariamente aceptada por la crítica, y que compartimos, pero que generó bastante disensión o incertidumbre en el pasado.

-Aplicamos a menudo un método de detección de errores que se ha demostrado enormemente eficaz: la contextualización del pasaje conflictivo. Se trata de no enfocar exclusivamente la lección oscura, pues en ese reduccionismo puede hallar aceptabilidad una variante o una enmienda que, considerada en la dimensión más amplia del contexto interno de la obra, se nos revela como absurda y contradictoria con los principios que se postulan en otras partes del texto y con la lógica de la exposición de un personaje. De esta manera, se han reputado como inaceptables bastantes lecciones repetidas por la tradición o introducidas *ope ingenii* por tal o cual editor, que, si funcionaban dentro de la semántica de la oración, atentaban contra la elemental semántica del discurso del que

formaban parte. En realidad, si nos despojamos de cualquier prurito ilustrado y no se tiene miedo a llamar a las cosas por su nombre, el método no consiste más que en la aplicación del sentido común.

-Utilizamos la *res metrica* en el debate sobre la aceptabilidad de ciertas lecciones de las octavas acrósticas y de otros versos presentes en la obra.

-Intentamos atenernos a la explicación del sentido literal de los pasajes que debatimos, sin entrar apenas en otras implicaciones. Por supuesto, entendemos *sentido literal* no solo en términos léxicos, sino también, y sobre todo, en su vertiente textual, "donde la literalidad subsume los casos evidentes de uso figurativo" (Montaner Frutos 2010, p. 195). Una tara crítica -enemiga de la humildad- que se prodiga con nuestras grandes obras clásicas consiste en sospechar en cada enunciado la existencia de significados ocultos, más cuanto más acreditada está la obra que se analiza, pues la fama de esta -se piensa- no puede más que derivar de sus ilimitadas interpretaciones. A partir de ahí, el descubrimiento de tales significados incógnitos constituirá un mérito del crítico. La hipertrofia de esta actitud ha conducido a sobreinterpretaciones en el ámbito primario del texto, con el corolario -para el caso de *Celestina*- del establecimiento, por ejemplo, de teorías sobre la génesis o la autoría de la obra -emanadas de particulares interpretaciones- que en algunos casos llegan a ser pintorescas.

Los instrumentos de que nos hemos servido en nuestra labor han sido muy abundantes, pero en la bibliografía hemos querido dejar constancia únicamente de aquellos que en nuestro trabajo son citados. Nos ha parecido innecesario ofrecer un listado abrumador de publicaciones celestinescas que diera entrada incluso a aportaciones que, habiendo sido consultadas, resultaron finalmente ajenas a nuestros intereses. Un recuento exhaustivo puede encontrarse, por ejemplo, en la bibliografía anotada que hasta el año 1985 recopiló el admirado Joseph T. Snow (1985) y en las recopilaciones actualizadoras que periódicamente lleva a cabo el mismo investigador en la revista *Celestinesca*, continuadas ahora también por Devid Paolini. Igualmente, resulta muy completo el repertorio que ofrece la edición de "Biblioteca Clásica". Cumple decir con llaneza lo que a nadie puede extrañar: lo publicado sobre *Celestina* desborda absolutamente las proporciones que un investigador puede abarcar de manera razonable. Se trata, eso sí, de intentar que las aportaciones de incuestionable mérito no queden silenciadas. Por otra parte, en nuestro caso la bibliografía se nutre también de

referencias a obras del pasado literario que hemos utilizado, sobre todo, en la localización de pasajes formal o semánticamente paralelos a otros de *Celestina*. Entre el material de que nos hemos servido, y que citamos en este trabajo, señalaremos ahora el que contiene el texto celestinesco.

En cuanto a textos antiguos, las transcripciones semipaleográficas contenidas en el CD-ROM *Early Celestina Electronic Texts and Concordances* (1997) han constituido para nosotros un corpus amplio de cómodo manejo: veinte ediciones antiguas, incluidas, por supuesto, todas las *prior*es (*Comedias* y *Tragicomedias*; la más moderna de estas últimas, de 1540) y, además, el manuscrito *Celestina de Palacio*. El acceso fácil a cada texto, el cotejo de varios de ellos a la vez y el uso de sus concordancias han facilitado nuestra labor.

Nos hemos servido, igualmente, de textos facsimilares, bastantes de ellos a través de digitalizaciones en red (*vid.* Lucía Megías 2010) en los que hemos certificado, sobre todo, problemas de grafías y de puntuación del texto.

Hemos cotejado unas treinta ediciones modernas de la *Tragicomedia*, comenzando por la de Amarita, 1822, y siete ediciones modernas de la *Comedia*, la primera de ellas la de Foulché-Delbosc, 1900. No todas tienen para nosotros el mismo interés. Las que no incluyen anotación explicativa solo son citadas a propósito de la elección textual que realizan en determinados pasajes conflictivos. Otras nos han interesado solo por la anotación que traían, pues el texto era deudor de una edición anterior que ya estaba incluida en nuestra lista de referencias. Unas cuantas (entre ellas, por supuesto, BC) reunían un doble interés, aspectos textuales y explicación del sentido.

Nos han sido de mucha utilidad las concordancias de la edición de Julio Cejador (en red) y las de la edición de Zaragoza 1507 (Lobera 1995).

Hemos consultado también once traducciones (dos al italiano, dos al alemán, cuatro al francés, una al neolatín, dos al inglés), que abarcan un amplio periodo desde 1506 hasta 1958. Los más antiguos traductores podían, en ocasiones, comprender mejor ciertas expresiones que hoy han desaparecido o tienen un significado distinto. Pero esto no quiere decir que queden libres de deficientes interpretaciones del texto. En cualquier caso, estos testimonios secundarios deben usarse con tiento, especialmente los de aquellos traductores que al comenzar su labor tenían a su alcance otras traducciones anteriores que pudieran condicionar la nueva versión. Y debe tenerse muy en cuenta

también de qué texto original parten. No hemos aceptado el testimonio de una traducción como sola prueba para defender determinada lección dudosa o explicación insegura, pero sí lo empleamos como una apoyatura más en la argumentación.

Útil nos ha sido igualmente la versión rimada de Juan Sedeño, de 1540, aunque, como en el caso de los traductores, utilizada también con cierta cautela: el metro y la rima, por ejemplo, pueden condicionar su elección lingüística.

Cinco versiones actualizadas hemos tenido a la vista en nuestro trabajo. Descontadas la de Camilo José Cela, 1988, y la de De Miguel, 1999, que obedecen a criterios más respetuosos con la *Tragicomedia*, el resto se encuadra dentro de un mercado editorial que abunda cada vez más (podríamos citar fácilmente otras diez o doce ediciones de este tipo) con el fin de ganar al público estudiantil. No suelen estas actualizaciones (más bien adaptaciones) plantearse otra exigencia que la fidelidad a la trama (aunque a veces recortan lo accesorio), pero no al texto, con frecuencia (no es el caso de Cela, ni de De Miguel, repetimos) simplemente parafraseado, incluso acudiendo a veces a un lenguaje *demasiado actual* que desvirtúa la obra. Por su naturaleza y por sus destinatarios, no se declaran -si los hay- los criterios filológicos que guían el trabajo. En ocasiones hemos utilizado este material para comprobar cómo entiende el adaptador este o aquel pasaje de *Celestina*. Si exceptuamos la edición de De Miguel, no han representado tales ediciones una ayuda significativa para nuestra labor.

Al margen del texto de *Celestina*, original, traducido o adaptado, nos hemos servido de un buen número de obras lexicográficas y paremiológicas con las que hemos intentado dar respuesta a los innumerables problemas que el léxico de la obra nos plantea. En este sentido, el investigador actual se halla infinitamente más asistido que el de hace décadas, al disponer en red de innumerables herramientas que alivian su tarea. Antiguos glosarios nunca reeditados, viejos diccionarios bilingües semiolvidados o refraneros ignorados se hallan ahora, fácil y rápidamente, a nuestro alcance, de la misma manera que lo está el *Nuevo Tesoro de la Lengua Española* o el *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, ambos de la RAE y otros bancos de datos digitalizados. Algunas prevenciones, sin embargo, han de tomarse ante la consulta de ciertas voces o expresiones en algunos de los repertorios utilizados. En efecto, imaginemos que en un determinado lexicógrafo hemos hallado un sentido particular para una palabra, y ahora queremos buscar una nueva fuente que confirme o refuerce lo hallado. Puede suceder

que la segunda fuente, presuntamente *confirmadora* de la primera, se haya nutrido del caudal léxico de esta, por lo que no nos sirve para la función que le habíamos encomendado. De la misma manera, no siempre es fácil determinar si una fuente paremiológica posterior a *Celestina* recoge un refrán secular que también aparecía en nuestro clásico, o si meramente está *vaciando* el texto de la obra castellana de todo aquello que *huele* a refrán o frase hecha. Sabemos que, por ejemplo entre otros, Hernán Núñez o César Oudin tomaron copiosamente material de la *Tragicomedia*.

Y después de la consulta de decenas y decenas de ediciones de *Celestina* (con sus respectivas lecciones), de obras lexicográficas, de textos críticos de muy diversa índole, la sensación que le queda al estudioso es que la parte más sustanciosa de su tarea en la elucidación de problemas textuales y de explicación del sentido, se asienta, antes que nada, en su familiaridad con el texto, una cercanía que cuesta teorizar (pues atañe a lo temático, a lo lingüístico, a lo estilístico y a otros muchos aspectos) y que solo se consigue con lecturas y relecturas, cada vez más enriquecedoras, a lo largo de los años. Ellas nos han ayudado a resolver -eso creemos, al menos- bastantes de las complicaciones que nuestro clásico nos ha planteado. Incluso han hecho brotar a veces difusas intuiciones con las que evidenciar y abordar las asperezas que se ocultaban bajo la falsa apariencia de un texto llano. Con solo trasladarlas a nuestro objetivo, podemos suscribir las palabras escritas por Pasquali en 1952 para presentar la traducción italiana del *Textkritik*, de Paul Maas:

Una tradición puede no presentar dificultad de contenidos, puede ofrecer un texto, gramaticalmente y en cuanto a su sentido, posible, y sin embargo revelarse intolerable para quien sea capaz de percibir el estilo griego o latino, el estilo de tal autor y de tal obra (en Maas 2012, p. 18).

Este aspecto más *humano* de la relación con el texto es, precisamente, uno de los obstáculos en que hasta hoy tropieza -algunos otros ha sido posible salvarlos- el mecanicismo de los intentos de aplicar los medios electrónicos a la edición de textos (Reeve 2011). Al final, el *iudicium* del investigador, obviamente asistido por una coherente metodología, habrá de elucidar una buena cantidad de problemas textuales. Esa especial relación nuestra con la *Tragicomedia* ha hecho muy provechosa también la lectura de textos medievales y del Siglo de Oro, pues nos ha permitido establecer inmediatos paralelos expresivos o temáticos, al aflorar enseguida el recuerdo del texto de *Celestina*.

El resultado de todo este proceso ha sido el conjunto de seiscientas notas que ofrecemos aquí. Notas de índole diversa y extensión variada: las hay sobre aspectos textuales, de interpretación e incluso sobre fuentes literarias; algunas, breves y concisas; otras, convertidas en pequeños artículos. Creemos que constituyen un aporte sustancial de novedades y una contribución valiosa para una futura edición crítica de *Celestina*. Adelantamos ya un dato: son más de un centenar los *loci* de la *Tragicomedia* editada por "Biblioteca Clásica" para los que proponemos una edición distinta, una corrección en la anotación o simplemente incorporamos una anotación que no existía y creemos necesaria.

Conclusión

Somos absolutamente conscientes de que la historia crítica del texto celestinesco es larga y muy rica. Entre las ediciones modernas de *Celestina* las hay de gran mérito por haber contribuido, cada una a su manera y en distinto grado, a mejorar nuestro conocimiento de la obra castellana. Algunos de los nombres de sus responsables han sido reseñados aquí, otros quedan registrados en la lista de referencias que incluimos al final de esta introducción. La aportación de estos estudiosos -y la de aquellos críticos que se han ocupado del texto aun sin haber entregado a la imprenta una edición- ha sido tenida muy en cuenta en nuestro trabajo. Incluso valorando las afirmaciones que nos parecían erróneas, los juicios que estimábamos aventurados o las decisiones que considerábamos inconsistentes. Siempre les atribuiremos a sus autores el mérito de haber puesto en tela de juicio muchos pasajes de *Celestina* que han pasado al debate ecdótico o explicativo-interpretativo. Y si una vez hemos creído descubrir errores en su tarea, muchas más nos hemos aprovechado de su saber. Desearíamos, por ello, que nunca se entendiera en clave personal la refutación, en nuestro trabajo, de argumentos ajenos o la mostración de datos que evidencian la debilidad de tales argumentaciones. Además, en muchos casos -quizá la mayoría- sus investigaciones hubieron de realizarse en medio de unas circunstancias materiales bastante menos favorables que las nuestras, que se aprovechan del desarrollo tecnológico: acceso cómodo e inmediato desde el despacho a documentos lejanos, facilidad de manipulación y archivado de los mismos, etc., etc. Sabemos que no es frecuente traer a un trabajo como este unas consideraciones así, quizá extemporáneas. Y lo hacemos con insistencia porque deseamos eliminar

cualquier apariencia de tópico en la anterior declaración. Ocurre aquí lo que con el método ecdótico: vivimos la paradoja de que solo trabajando entre errores -para advertirlos e interpretarlos- conseguimos dar pasos hacia adelante. Pedimos por ello que se entienda y disculpe, de antemano, la injusticia que cometemos al aplicar el altavoz a los pocos yerros que cometieron quienes, en logros silenciados, acertaron mil veces.

"El conocimiento mata la capacidad de actuar; la acción requiere sumergirse en el velo de la ilusión", escribía Nietzsche en *El nacimiento de la Tragedia*. Al conocer la magnitud de los obstáculos que el texto de *Celestina* presenta, el estudioso pudiera ver refrenado su ánimo, sabedor de las lagunas que en su trabajo quedarán, de las fallas que se le imputarán. Sin desconocer nuestras limitaciones, hemos preferido, con un tanto de osadía, la acción consciente. Si nos hemos envuelto en el velo de la *ilusión*, no ha sido para dejar de ver la áspera realidad, sino para, en el otro sentido de la palabra, alimentar la esperanza de que nuestro esfuerzo contribuya a alumbrar algunas de las muchas oscuridades que todavía encierra la *Tragicomedia*. Desearíamos que este trabajo se convirtiera también en objeto de debate crítico. La aceptación o refutación, correctamente argumentadas, de cada una de sus propuestas solo ha de traer beneficio al mejor conocimiento de la obra que admiramos y ha de añadir a esta el brillo que, como un cuadro restaurado, la acercará un tanto a la verdad de su origen.

Agradecimientos

El apartado último de este tipo de textos introductorios suele reservarse para los agradecimientos, e introduce así aspectos que rozan lo íntimo. Por eso podemos dejar ya de lado la primera persona del plural para comunicarnos de una manera más personal.

A Consolación Baranda, Patrizia Botta, José Luis Canet Vallés, Emilio de Miguel Martínez, Enrique Fernández, Devid Paolini, Guillermo Serés, Joseph T. Snow y Paolo Tanganelli he de agradecerles la gentileza y la cortesía con que respondieron a mis consultas, la amabilidad de sus mensajes y, en más de un caso -aquellos en los que, de añadido, les incluía la petición de algún tipo de material-, el trabajo que se tomaron para satisfacer mis demandas. Luis Mariano Abad ha sobrellevado con paciencia de amigo leal muchas conversaciones celestinescas por mí promovidas -no siempre a cuento- como vía de escape de lo que es siempre un trabajo solitario. Y también ha leído, con interés -lo sé-, algunos adelantos que quise someter a su buen criterio. En cargo le soy.

Mi esposa y mis dos hijos merecen una recompensa imposible. Han vivido, literalmente, entre *Celestinas* nuevas y viejas, de prestancia aristocrática y de astrosa y desencajada

arquitectura, olorosas a tinta reciente y rancias de rincones oscuros y humedades de tiempo desconocido. Con apacible resignación, me han oído encajar, como si tal cosa, frases de la obra en nuestra convivencia cotidiana. Y han comprendido, como casi solo la familia lo puede comprender, las horas (años) de dedicación a esta tarea. No hay recompensa ya que alcance a ellos.

Y dejo para cerrar este capítulo la mención de mi maestro, el profesor don Francisco Javier Díez de Revenga Torres. Su afecto de muchos años ha permanecido inalterado siempre, su confianza en la finalización de esta labor se ha mantenido íntegra en todo momento, alentada por su ilusión de verla rematada. Su consejo sabio, su diligente respuesta a cada mensaje mío, la puesta a mi disposición de materiales bibliográficos para mí casi vedados, todo ello junto, ha permitido que un trabajo tan dilatado en el tiempo no se despeñase por las laderas de la desesperación. A él, y a la Universidad de Murcia, quiero expresar mi agradecimiento más profundo.

Benejúzar, Alicante, enero 2015

BIBLIOGRAFIA.

TEXTOS DE *CELESTINA* UTILIZADOS

Referenciamos todos los testimonios -directos e indirectos- que van a ser citados en este trabajo y que contienen el texto de *Celestina*: manuscrito, ediciones antiguas y modernas, adaptaciones, actualizaciones del texto, traducciones, la versión de Juan Sedeño... Puesto que nuestro trabajo parte de BC, a esta edición remitimos (concretamente a la "Introducción al Aparato Crítico") para la descripción bibliográfica y la ubicación de los ejemplares antiguos existentes. Mayor información sobre este asunto ofrecen Patrizia Botta (2002a) y, sobre todo, Víctor Infantes (2007), este último en un exhaustivo trabajo con informaciones e hipótesis que alcanzan hasta la edición valenciana de 1514. No utilizaremos el sistema de identificación de testimonios antiguos mediante letras, pero, puesto que BC lo hace (como antes Marciales), damos esta información en la lista que sigue. De momento, quedan fuera los textos emparentados con *Celestina* pero ya distantes, en sus pretensiones, de la obra original (continuaciones, breves recreaciones en verso, comedias de estirpe celestinesca). Aquellos que son citados en este trabajo se referencian en la Bibliografía final.

Manuscrito

Celestina de Palacio: Charles Faulhaber: "Celestina de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1520", *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39. [Mp]
(Omitimos el texto manuscrito y discontinuo que, hacia mediados del siglo XVI, aparece en *Celestina Comentada*)

Ediciones antiguas

Comedia

Comedia de Calisto y Melibea. Burgos, Fadrique de Basilea, ¿1499? [B].

Existe edición facsímil: Fernando de Rojas: *Comedia de Calisto y Melibea*. ¿Burgos 1499?, 2 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999. (Transcripción y versión modernizada de Emilio de Miguel, y facsímil.)

Comedia de Calisto y Melibea. Toledo, Pedro Hagenbach, 1500 [C].

Existe edición facsímil: Ed. de Daniel Poyán Díaz, Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana, 1961.

Comedia de Calisto y Melibea. Sevilla, Stanislao Polono, 1501 [D].

Tragicomedia

Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Zaragoza, Jorge Coci, 1507 [Z].

Existe edición facsímil: *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*. Ed. de Julián Martín Abad, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999.

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511 (falso colofón de 1502) [I].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Toledo, Pedro Hagenbach, 1510-1514 (falso colofón de 1502) [H].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Valencia, Juan Joffré, 1514 [P].

Existe edición facsímil: *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*, 2 vols., Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 1999. (Edición paleográfica por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, y facsímil.)

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513-1515 (falso colofón de 1502) [K].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Roma, Marcellus Silber, 1515-1516 (falso colofón de Sevilla 1502) [J].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Valencia, Juan Joffré, 1518 [U].

Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1518-1520 (falso colofón de 1502) [L].

Existe edición facsímil: Ed. de Antonio Pérez Gómez, Valencia, "...la fonte que mana y corre...", 1958.

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Roma, Antonio de Salamanca, 1520 (falso colofón de Salamanca 1502) [M].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Sevilla, 1523 (quizá impresa en Venecia por Juan Bautista Pedrezano) [Sev₂₃].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Barcelona, Carles Amorós, 1525 [Bar₂₅].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Toledo, Remón de Petras, 1526 [añade el "Auto de Traso"] [Tol₂₆].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Medina del Campo, ca. 1530-1540 [Med₃₀].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Burgos, Juan de la Junta, 1531 [Bur₃₁].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Venecia, Juan Bautista Pedrezano, 1531 [Ven₃₁].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Toledo, Juan de Ayala, 1538 [Tol₃₈].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Amberes, Martín Nucio, 1545 [Amb₄₅].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Venecia, Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 1553 ["con suma diligencia corregida por el s. Alonso de Ulloa (...) con una exposición de muchos vocablos castellanos en lengua italiana"] [Ven₅₃].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Salamanca, Mathias Gast, 1570 [Sal₇₀].

Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. ¿Leiden?, Oficina Plantiniana, 1599 [Amb₉₉].

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Madrid, Andrés Sánchez, 1601 [*Mad*₆₀₁].

Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgarmente llamada Celestina. Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1632 [*Mad*₆₃₂].

Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgarmente llamada Celestina... corregida y emendada nuevamente y traducida de Castellano en Francés. Ruan, Charles Osmont, 1633 [*Rua*₆₃₃]. Se publicó también con pie de imprenta en Pamplona, por Carlos Labayen y Charles Osmont, 1633. Con el mismo texto existe una tirada fechada en Ruan, Charles Osmont, 1634.

Repertorio digital

Early Celestina Electronic Texts and Concordances. Ed. de Ivy A. Corfis y John O'Neill. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997. (CD ROM. Contiene la transcripción de 20 ediciones antiguas, entre ellas todas las *prior*es, y también la transcripción del manuscrito de *Celestina de Palacio*. El folleto que acompaña a la publicación da cuenta de la procedencia de los ejemplares utilizados.)

Ediciones modernas

Comedia

Bernaldo de Quirós Mateo: Anónimo/Fernando de Rojas: *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*. Ed. de José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, Madrid, Editorial Manuscritos, 2010. Texto base: *Comedia de Burgos* ¿1499?

Canet: *Comedia de Calisto y Melibea*, Ed. de José Luis Canet Vallés, Valencia, Universitat de València, 2011. Texto base: *Comedia de Toledo* 1500.

De Miguel-B: Fernando de Rojas: *Comedia de Calisto y Melibea. ¿Burgos, 1499?*, 2 vols. Ed. de Emilio de Miguel, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999. (Facsímil de Burgos, ¿1499?, transcripción del texto y versión actualizada.)

Foulché-Delbosc (1900): *Comedia de Calisto & Melibea (Único texto auténtico de la 'Celestina')*. Ed. de R. Foulché-Delbosc, Barcelona-Madrid, Bibliotheca Hispánica, 1900. Texto base: *Comedia de Sevilla* 1501.

Foulché-Delbosc (1902): *Comedia de Calisto & Melibea (Burgos, 1499)*. Ed. de R. Foulché-Delbosc, Barcelona-Madrid, Bibliotheca Hispánica, 1902. Texto base: *Comedia de Burgos* ¿1499?

García Valdecasas: José Guillermo García Valdecasas: *La adulteración de La Celestina*. Madrid, Castalia, Literatura y Sociedad, 2000. Pretende reconstruir la "comedia original", eliminando del texto base (Burgos ¿1499?) los supuestos añadidos que este incorporaba.

Holle: *Comedia de Calisto e Melibea*. Ed de Fritz Holle, Estrasburgo, J. H. Ed. Heitz, Bibliotheca Romanica, s.f. [1911]. Texto base: *Comedia de Burgos* ¿1499?

Rank: Fernando de Rojas: *Comedia de Calisto & Melibea*. Ed. de Jerry R. Rank, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1978. Texto base: *Comedia de Sevilla* 1501.

Tragicomedia

Amarita: *La Celestina o Tragi-comedia de Calisto y Melibea*. Madrid, Imprenta de Don León Amarita, 1822 [nueva ed.: 1835]. Texto base: *Tragicomedia* no declarada. Ensalza la edición de Salamanca 1570, dice haber cotejado "muchos ejemplares de distintas ediciones", pero parece seguir más de cerca la *Tragicomedia* de Ruan o Pamplona 1633.

BC: Fernando de Rojas (y "antiguo autor"): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011. "El texto crítico [...] está fundado en el cotejo y valoración de todas las ediciones primitivas y la mayor parte de las posteriores". Se concede especial autoridad a las ediciones de Zaragoza 1507 -tiene ya en cuenta el ejemplar completo de la obra procedente de la Biblioteca del Cigarral del Carmen, de Toledo y Valencia 1514. Mantiene el texto -con la misma paginación- de la primera salida: Barcelona, Editorial Crítica, Biblioteca Clásica, 2000.

Bohigas: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Pedro Bohigas, Barcelona, Montaner y Simón, 1952. Texto base: *Comedia* de Burgos ¿1499? con las interpolaciones de la *Tragicomedia* al final, según el texto del *Libro de Calixto y Melibea y de la Puta vieja Celestina* (1518-1520).

Botta: Edizione critica de *La Celestina* di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla fine) a cura di Patrizia Botta. (Univ. Roma "La Sapienza", Fac. Lettere e Filosofia) [Edición electrónica. Fechada: 1996-1999.]. En red:

<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/celest.htm>. Texto base: *Tragicomedia* de Zaragoza 1507. La profesora Botta formaba parte en un principio del equipo que había de editar la *Tragicomedia* para la colección "Biblioteca Clásica". A pesar de su salida del proyecto, contamos con esta edición suya en red que cubre los actos VIII-XXI. Contiene algunas decisiones textuales diferentes a BC. Damos solo unos pocos ejemplos colocando entre paréntesis la lección distinta de Botta: *de risa no puedo (de risa no puede)*, *Temperancia (Ten paciencia)*, *tiene consuelo (no tiene consuelo)*, *tu gentileza (su gentileza)*, *solicitud (soledad)*, *utilidad (punibilidad)*, *visítanos (vístanos)*, *atenienses (ginoveses)*, *secases (sacases)*.

Cabello: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Maite Cabello, Barcelona, Círculo de Lectores, Biblioteca de Clásicos Españoles, 1989. Texto base: *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Cantalapiedra: Anónimo/Fernando de Rojas: *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999*, 3 vols. Edición crítica, con un estudio sobre la Autoría y la "Floresta celestinesca", de Fernando Cantalapiedra Erostarbe, Kassel, Reichenberger, 2000. Dice seguir el texto de la *Tragicomedia* de Valencia 1514 y, para el Auto de Traso, el de Toledo 1538. Pero edita los 16 actos, seguidos del Tratado de Centurio y del auto de Traso.

Cappelli-Vallín: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Guido M. Cappelli y Gema Vallín, Barcelona, Círculo de Lectores, Opera Mundi, Clásicos Españoles, 1999. Texto base: *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Cejador: Fernando de Rojas: *La Celestina*, 2 vols. Ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1972 [primera ed.: 1913]. Texto base: *Comedia* de Burgos ¿1499?, completado con el texto de la *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Criado-Trotter: *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*. Ed. de M. Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Clásicos Hispánicos, 1984 [primera ed.: 1958]. Texto base: *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, con colofón, falso, de Sevilla 1502

(pero la edición no es anterior a 1518; *vid.* para este y otros casos de falsa data, Norton 1966, pp. 141-156).

Damiani: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Bruno Mario Damiani, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1984 [primera ed.: 1974. Revisada en: Scripta Humanística, 80, Potomac, Maryland, 1991]. Sigue el texto de Krapf.

De Miguel-S: Fernando de Rojas: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Emilio de Miguel, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 2006. Texto base: *Tragicomedia* de Salamanca 1570. Por criterios editoriales no se explican las decisiones textuales.

Del Río: Fernando de Rojas: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. (electrónica) de Alberto del Río: <http://www.badosa.com/bin/obra.pl?id=n266-01>. Sigue el texto de Krapf.

Garci-Gómez: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Edición interactiva de Miguel Garci-Gómez. En red: <http://aaswebsv.aas.duke.edu/cibertextos/CELESTINA>. Sigue el texto de Cejador.

Gorchs: *La Celestina o Tragi-comedia de Calisto y Melibea. Empezada por Juan de Mena o por Rodrigo Cota y concluida por Fernando de Rojas*. Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1841. Texto base: *Tragicomedia* de Zaragoza 1507. Pero acepta lecciones tomadas de la edición de Amarita.

Haro-Conde: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Marta Haro y Juan Carlos Conde, Madrid, Castalia, Castalia Didáctica, 2002. Sigue el texto de Russell, de la misma editorial.

Krapf: Fernando de Rojas: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2 vols. Ed. de Eugenio Krapf, Vigo, Librería de Eugenio Krapf, 1900. Texto base: *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Lacarra: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de M^a Eugenia Lacarra, Barcelona, Ediciones B, 1996. Texto base: *Tragicomedia* de Valencia 1514.

López Morales: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Humberto López Morales, Barcelona, Cupsa Editorial, Hispánicos Planeta, 1976. Texto base: *Comedia* de Burgos ¿1499?, completado con Valencia 1514.

Lopez-Ríos: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Santiago López-Ríos, Barcelona, J. M. Ollero y Ramos, Clásicos comentados, 2002. Texto base: *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Marciales: Fernando de Rojas: *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2 vols. Ed. de Miguel Marciales (al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow), Urbana y Chicago, University of Illinois Press, Illinois Medieval Monographs, 1985. Ofrece una peculiar secuencia de los actos que no obedece a los testimonios conservados, sino a hipótesis indemostradas. Se basa en un complicado sistema de adiciones, supresiones y sustituciones - debatibles unas, injustificadas otras- que vienen a configurar, en efecto, un texto muy manipulado en el que se aceptan incluso lecciones de la traducción italiana de 1506 vueltas al castellano.

Mateos: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Juan Mateos, Barcelona, Ramón Sopena Editor, Biblioteca Sopena, s.f. [¿ca. 1930?]. Sigue el texto de Cejador.

Morros: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Vicens Vives, col. Clásicos Hispánicos, 1996. Texto base: *Tragicomedia* de Zaragoza 1507

(el ejemplar incompleto de la Real Academia de la Historia, conocido entonces), y suple los pasajes de que carece el ejemplar y la edición (textos preliminares, argumentos) con la *Tragicomedia* de Valencia 1514 y "otras ediciones del siglo XVI".

Ortega y Mayor: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Cayo Ortega y Mayor, Madrid, Librería de Perlado, Páez y C^a, 1907. Texto base: *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Piñero: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Pedro M. Piñero, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1997 [primera ed.: Selecciones Austral, 1980]. Texto base: *Comedia* de Burgos ¿1499?, completado con *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Riquer: *La Celestina y Lazarillos*. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Vergara Editorial, 1959. Sigue el texto de Criado-Trotter.

Rodríguez Puértolas: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Ediciones Akal, Nuestros Clásicos, 1996. Texto base: *Comedia* de Burgos ¿1499?, completado con *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Russell: Fernando de Rojas: *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 2001 ("Tercera edición corregida y revisada"). Texto base: *Comedia* de Burgos ¿1499? completado con *Tragicomedia* de Valencia 1514. Da por buenas bastantes lecciones -muy discutibles o directamente erróneas- de Marciales.

Severin-A: Fernando de Rojas: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 2008 [primera ed.: 1969]. Texto base: *Tragicomedia* de Valencia 1514, con el apoyo de las tres ediciones de la *Comedia*.

Severin-C: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Ed. de Dorothy S. Severin, Notas en colaboración con Maite Cabello, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1988 [primera ed.: 1987]. Texto base: *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 (el ejemplar incompleto de la Real Academia de la Historia, conocido entonces), y suple los pasajes de que carece el ejemplar y la edición (textos preliminares, argumentos) con la *Comedia* de Toledo 1500 y la *Tragicomedia* de Valencia 1514.

Traducciones

Italiano

1506, Ordóñez: *Tragicocomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*. Trad. de Alphonso Hordognez, Roma, Eucharius Silber, 1506. Reproducida en: Kathleen V. Kish (ed.): *An edition of the first italian translation of the "Celestina"*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1973.

Gasparetti: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Trad. de Antonio Gasparetti, revisada y actualizada por Francisco J. Lobera Serrano, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006 (primera ed.: 1943). Gasparetti utilizó el texto de Cejador. Para la nueva edición revisada y corregida en el texto y en la traducción, Lobera utiliza el texto de BC.

Alemán

Von Bülow: *Celestina. Eine dramatische Novelle*. Trad. de Eduard von Bülow, Leipzig, Brockhaus, 1843. Utiliza la edición de Amarita.

Wirsung: *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung. Ain Hipsche Tragedia* (Augsburg 1520). Utiliza la traducción italiana de Ordóñez. Hay ed. facsímil: Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff (eds.), Hildesheim, George Olms Verlag, 1984. Contiene también el facsímil de la versión *protestante* de 1534.

Francés

1527: *Celestine, en laquelle est traicte des deceptions des seruiteurs enuers leurs maistres & des macquerelles enuers les amoureux translate d'ytalien en françois*, París, 1527. Reproducida en: Gerard J. Brault (ed.): *Célestine. A critical Edition of the first French Translation (1527) of the Spanish classic "La Celestina"*, Detroit, Wayne State University Press, 1963. A pesar de lo consignado en la portada original, es seguro que el anónimo traductor utilizó la *Tragicomedia*, dadas las divergencias que su versión presenta con el texto de la traducción italiana y su cercanía al texto castellano en ocasiones.

1578: *La Celestine fidellement repurgee, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin*, París, Gilles Robinot, 1578. Reproducida en: Denis L. Drysdall (ed.): *La Celestine in the French translation of 1578 by Jacques Lavardin*, Londres, Tamesis Books Limited, 1974. Utiliza la traducción italiana de Ordóñez.

1633: *La Celestine ov Histoire Tragicomique de Caliste et de Melibee. Composée en Espagnol, par le Bachelier Fernam Rojas Et traduite de nouveau en François*, Ruan, Charles Osmont, 1633. Tiene muy en cuenta la *Tragicomedia* de Salamanca 1570, aunque en ocasiones se aparta de ella.

Lavigne: *La Célestine. Tragi-Comédie de Calixte et Melibée*. Trad. de Germond de Lavigne, París, Charles Gosselin, 1841. Nueva ed.: París, Alphonse Lemerre, 1873. Utiliza la edición de Amarita.

Latín

Barth: *Pornoboscodidasculus Latinus (1624): Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of "Celestina"*. Ed. y traducción de Enrique Fernández, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006. Utiliza la edición de Plantin, Leiden 1599.

Inglés

Mabbe: *Celestina or the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea. Translated from the Spanish by James Mabbe, anno 1631. Also An Interlude of Calisto and Melebea (for the first time accurately reproduced from the Original Copy) printed by John Rastell, circa 1530. Edited by H. Warner Allen with Introduction on the Picaresque Novel and Appendices*, Londres, George Routledge & Sons; Nueva York, E. P. Dutton & Co., s.f. [1908]. Según Botta-Vaccaro (1992), Mabbe utiliza la edición plantiniana de 1599.

También: Fernando de Rojas: *Celestine or The Tragick-comedie of Calisto and Melibea*. Translated by James Mabbe. / Ed. de Guadalupe Martínez Lacalle, Londres, Tamesis, 1972. Se trata de la primera traducción -no impresa- realizada por Mabbe, ca. 1598.

Singleton: *Celestina. A play in twenty-one acts attributed to Fernando de Rojas*. Trad. de Mack Hendricks Singleton, Madison, The University of Wisconsin Press, 1975 [primera ed.: 1958]. Utiliza la edición de Cejador.

Versión rimada

Sedeño: Juan Sedeño: *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano por...* Salamanca, Pedro de Castro, 1540. Reproducida en: Lorenzo Blini (ed.), *Lemir*, 13 (2009). En red: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/2_Texto_Sedeño.pdf. Según Blini (2009), Sedeño parte de una edición, hoy perdida, base de las del grupo valenciano que comienza en 1514.

Versiones actualizadas y adaptaciones

Alonso: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Adaptación de Eduardo Alonso, Barcelona, Vicens Vives, Clásicos adaptados, 2007. Utiliza la edición de Morros.

Cela: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Versión actualizada de Camilo José Cela, Barcelona, Ediciones Destino, Destinolibro, 1988 [primera ed.: 1979]. No informa de su texto base.

De Miguel-B: Fernando de Rojas: *Comedia de Calisto y Melibea. ¿Burgos, 1499?, 2 vols.* Ed. de Emilio de Miguel, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999. (Facsímil de Burgos, ¿1499?, transcripción del texto y versión actualizada.)

Navarro Durán: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Adaptación de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Edebé, Clásicos para Estudiantes, 2008. No informa de su texto base.

Puértolas: Fernando de Rojas: *La Celestina*. Versión actualizada de Soledad Puértolas, Madrid, Castalia, Odres Nuevos, 2012. Dice partir de la edición de Russell y de la de Cabello.

Concordancias

Ivy A. Corfis y John O'Neill (eds.): *Early Celestina Electronic Texts and Concordances*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997. [CD ROM]. Además de la transcripción de 20 ediciones antiguas (entre ellas, todas las *priorés*) y también de la transcripción del manuscrito de *Celestina de Palacio*, contiene herramientas para la búsqueda de concordancias.

Francisco J. Lobera Serrano: *Fernando de Rojas, Tragicomedia de Calisto y Melibea. Edición de Zaragoza 1507. II: Concordancias*. Roma, Dipartimento di Studi Romanzi, Università «La Sapienza», Bagatto Libri, 1996.

Concordancias de la edición de Julio Cejador y Frauca (1913). En red: <http://www5.cervantesvirtual.com/cgi-bin/cgiconcordancias?ref=000090>.

Tragicomedia
de Calisto y Melibea.
Anotaciones críticas y textuales

El autor a un su amigo

5a.- ...de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal servir a los conterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen

No hay que suponer que el texto presente aquí, como sospecha Marciales, una laguna textual ("con la tal *complida*"), aunque creemos que acierta el crítico en el sentido que le da al texto. *La tal* se refiere, en efecto, a *inopia o falta*: el ausente aprovechará la existencia de esa necesidad que hay en su tierra para pagar las mercedes recibidas de sus conterráneos. El pago será, obviamente, supliéndola. El autor trabaja con la elipsis, y el sentido es claro.

Si con su obra Rojas daba pago "a un su amigo" *real* por "las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas" es asunto que se ha debatido a veces. En todo caso, se trata también de un elemento común a la tónica del exordio. Véase, por ejemplo, una de las cuatro razones que movieron a Juan de Aviñón, hacia 1418, a compilar su *Sevillana medicina* (p.15):

La segunda, por servicio de la muy noble ciudad de Sevilla; conociendo muchos bienes y muchas mercedes que recibí della, las cuales nunca podría agradecer, quise fazer algún conocimiento en esto.

5b.- ...asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano

El autor se refiere a que tiene la cabeza 'inclinada', 'apoyada sobre la mano', y no a que esté 'echado', en el sentido actual. Así lo entendió el traductor de 1506: "appoggiando la testa sopra la mia propia mano". Hay también testimonios castellanos semejantes, como este de Juan de Flores (ca. 1495):

...un mancebo de nueva y floresciente edad asentado, vestido todo de azul con unas muy pessadas prisiones, y sobre la mano izquierda acostada su cabeça, y en la otra mano un rótulo que dezía... (*Grimalte y Gradisa* p. 137. Consulta CORDE).

Es el mismo uso del verbo *acostarse* ('inclinarse', 'ladearse') que aparece en esta intervención de Sempronio en el acto III: "Que primero que caiga del todo, dará señal, como casa que se acuesta" (a Celestina).

6-7.- ...por la gran copia de sentencias entrejeridas que so color de donaires tiene

En la edición de Zaragoza 1507 aparece, como testimonio único frente a toda la tradición textual, *entretexidas*, que Patrizia Botta y Víctor Infantes (1999) defienden en consonancia con las metáforas alusivas a la obra como "artificio" y "labor". Las *Comedias* de Toledo y Sevilla traen *entrexeridas* (el ejemplar de Burgos carece, como se sabe, de los textos preliminares), al igual que Valencia 1514. Otros testimonios antiguos ofrecen *enxeridas*. La traducción italiana de 1506 usa un participio de la misma familia léxica: *inserto*, lo que hace suponer que tuvo a la vista un *entrexeridas*. Dos editores modernos que toman como base para su edición Zaragoza 1507, Severin-C y Morros, editan *entrexeridas*, pero hay que decir que el ejemplar que utilizaron carecía de los paratextos iniciales y acudieron por ello al texto de la *Comedia*. Gorchs parece seguir en este punto el texto que edita Amarita: *enjeridas*. BC corrige en *entrejeridas*, por considerar *entretexidas* lección *facilior*. He aquí un testimonio paralelo del verbo *entrejerir* con el sentido de 'intercalar un texto en medio de otro más extenso'. Corresponde a las *Vidas de San Ildefonso y San Isidoro*, del Arcipreste de Talavera:

Un fraile llamado Arnalic vino de las partes de Francia a la çibdat de León, el cual traía (según paresçió después) por offiçio corromper libros de algunos sanctos, principalmente de sanct Hidrónimo, sanct Agustín, sanct Isidoro y sanct Bernardo. De los quales quitava sentençias católicas y entrexería algunas heréticas, y presentávalos o vendíalos ("Vida de Sanct Isidoro", p. 155).

No parece, pues, muy aventurada la explicación de que, efectivamente, la lección zaragozana sea solo una trivialización y haya que leer, por tanto, *entrexeridas* ('injeridas, intercaladas, insertadas').

7a.- ...con temor de detractores y nocibles lenguas

El particular uso que de las parejas de sinónimos (o casi sinónimos) se hace en la obra (*vid.* R. P. de Gorog y L. S. de Gorog 1972), incluso en este breve texto preliminar ("inopia o falta", "modo y manera", "celar y encubrir", "acto o cena") hace sospechar la existencia de un original manuscrito *detractoras y nocibles lenguas*. Marciales también atisbó esa posibilidad, pero la tradición textual es unánime en cuanto a *detractores*, que hace buen sentido. Por lo demás, en el *Prólogo* se habla también de "nuevos detractores". Sería muy arriesgado, por ello, proponer la enmienda.

7b.- ...no me culpéis si en el fin baxo que le pongo no expresare el mío

Algunas ediciones antiguas, como la *Comedia* sevillana o Valencia 1514, ofrecen la variante *lo pongo*. La *Comedia* toledana y Zaragoza 1507, entre otras, reproducen *le pongo*. Creemos que no se trata de variantes adiaforas, pues el referente del pronombre no admite más que *le*, como intentaremos demostrar más adelante

Este pasaje, que Marciales califica como "construcción no clara", se ha explicado de maneras diferentes y no todas razonables. Interesa que sea bien entendido porque su diversa interpretación ha servido para construir teorías acerca de la intervención de Rojas en los papeles del antiguo autor e incluso acerca del contenido del manuscrito rojano.

El traductor italiano no debió de entenderlo, pues atribuyó a *bajo* un valor adverbial (*sotto*).

Cejador tampoco acertaba al explicar el pasaje: "[Rojas] quiere decir que pone en mal lugar al autor publicando su obra del primer auto, por lo menos para con esas detractoras (*sic*) lenguas, y por eso tampoco quiere poner su nombre como continuador". Hace también algunos comentarios poco pertinentes acerca de la labor de Rojas y ve contradictoria la expresión *fin baxo* con el hecho de que el autor considere *discreta* la obra: "si lo es, ¿cómo con ella pone al autor en un fin baxo, esto es, ruin, despreciable?". Cejador ofrece la lección *lo pongo* y ello explica, quizá, los problemas que le plantea la interpretación del pasaje y la manera de casar las diferentes afirmaciones de Rojas. Una mala elección textual, y una deficiente interpretación del pasaje acaban propiciando un injustificado dardo contra el autor.

Creemos que tampoco es acertada la interpretación de BC (quizá influida por la anotación de Cejador) al decir que *en el fin bajo que le pongo* alude a la 'finalidad' o 'propósito' de escaso mérito (*captatio benevolentiae*). Incluso una de las citas de la propia obra que, en el aparato crítico, trae en su apoyo BC vuelve a ser mal interpretada: *Compuse tal fin que el principio desata* es verso que no alude, en absoluto, a la intencionalidad de la obra, sino a la continuación de los "papeles". Creemos que tampoco acierta BC al considerar que el pronombre *le* es referente de la palabra *nombre* de la línea anterior.

Consideramos, en cambio, acertada la interpretación de Menéndez Pelayo, quien escribe que Rojas: "afecta desdeñar los quince actos por él escritos" (p. 33). Más

explícitamente, Juan Mateos anota: "El sentido es: Puesto que el autor del primer acto quiso encubrir su nombre, no me culpéis a mí, si no expresare el mío en la continuación y fin defectuoso que pongo a su labor". Y Morros: "continuación de poco valor ('baxo') que le he puesto o escrito".

En realidad, el texto no es tan confuso como Marciales creía. Lo que el autor dice es que él le pone una continuación y un desenlace a los papeles que se encontró. A esa continuación y a ese desenlace los llama *fin*, en tanto que consiguen culminar lo hallado. Pero ese final que le ha puesto es de escasa calidad, de escaso primor ("baxo") si se compara con la excelencia de lo escrito por el antiguo autor. Rojas no se cansa de repetir esta idea en el exordio y, por ello, no entendemos cómo este pasaje ha podido generar tantas interpretaciones desviadas. Recordemos que su intervención fue "dorar con oro de lata" lo que ya era "lo más fino tibar que vi con mis ojos", y que no hizo sino "encima de rosas sembrar mil abrojos". Y si el primer autor, a pesar de sus méritos literarios, no quiso poner su nombre en la parte que le correspondía por temor a los detractores, menos aún lo pondrá él en la suya (esto es, "en el fin bajo que le pongo"), pues su aportación es inferior en logros ("mis mal doladas razones", dice en *El autor a un su amigo*).

El reconocimiento humilde de que los méritos literarios del continuador no corren parejos con los del primer autor es una idea tópica, una de las múltiples formas que conoce la *captatio benevolentiae*. Podemos recordar aquí la confesión de Gómez Manrique cuando se dispuso a continuar (no fue el único que lo hizo) las *Coplas de los siete pecados mortales*, obra que Juan de Mena dejó inconclusa a su muerte. Manrique la *acabó* añadiendo cuatrocientos versos a los ochocientos originales. Y dada la nombradía y la estima unánime del poeta cordobés, se creyó obligado a disculpar su atrevimiento a través de unos versos que, como también Rojas haría, inciden en la superioridad del primer autor:

Si con la grande pobreza
de la mi sabiduría
no podré seguir la vía
de su perfeta sabieza [la de Mena]
/ ... /
seguire yo su sermon
pero no su polidez.

Esto escribe Gómez Manrique. Y por eso estima

que seyendo principiada
por ombre tanto prudente,
de otro más eloquente [que yo]
deuia ser acabada (ambas citas en: *Cancionero Castellano del siglo XV*, I, p.
133).

Insistimos en esto: cuando Rojas dice que no descubre su nombre en el *fin* que le pone a la obra, debemos entender que no se refiere específicamente al *final*, sino a *la parte que es de su autoría*, con la cual consigue rematar -poner *fin*- los papeles inacabados.

Como hemos dicho, algunas ediciones antiguas traen el pronombre *lo* (que creemos incorrecto) en lugar de *le*, complemento indirecto, e incurren por ello en loísmo. Pero quizá no se trate de una variante adifora, de un solecismo explicable por la procedencia geográfica de quien en él incurre, sino que probablemente sucede como consecuencia de una mala intelección del texto. El pronombre *le* se refiere a los papeles encontrados por Rojas. Esta falta de concordancia se explica porque Rojas tiene en su mente un sustantivo singular, como *obra*, *escrito*, o algo tan vago como *lo que encontré*. Esto que decimos no es una suposición, y lo demuestra el propio texto, en el que, después de aparecer la mención de "estos papeles", se recurre enseguida a los pronombres en singular: "leílo tres veces", "tanta más necesidad me ponía de releerlo", "quince días [...] en acabarlo me detuviese" (vid. Botta 2001a, p. 243, n. 33). En todos estos casos *lo* funciona como complemento directo. Pero en "el fin baxo que le pongo" solo cabe la lección *le* de complemento indirecto.

Por otra parte, no podemos atribuir a *fin* el valor de 'finalidad' o 'propósito', entre otras razones por ir acompañado, precisamente, por el adjetivo *baxo*. En efecto, poco antes de que apareciera esta expresión (*fin baxo*), Rojas había dicho que su patria (su 'tierra de origen') tenía mucha necesidad de una obra como esta "por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee". Y que con tal obra pagaba "las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas". Y enseguida dirá que es "obra discreta", porque, precisamente sirve a esos fines. Resultaría absurdo -además de ofensivo para sus "conterráneos"- que después de escribir el autor tales palabras viniera ahora a desmerecer con el adjetivo "baxo" el propósito o finalidad que le ha guiado en la continuación de la obra: ayudar a los enamorados para que estos se defiendan de los fuegos amorosos, y, en particular, a su joven amigo. Y esto lo hacía como un deber de gratitud. No puede ser, ciertamente, menos "baxa" la intención de Rojas. Por el

contrario, es bien noble. Argumentar que la obra literaria como ofrecimiento de gratitud y como *utilitas* podría ser solo un tópico literario de exordio, sin más trascendencia, en nada afecta a la coherencia que hay que suponerle a las ideas que expone Rojas. La crítica textual, extendida a la que se ejerce para elucidar dificultades semánticas, no solo no puede pasar por alto la lógica interna del razonamiento de un autor, sino que ha de tenerla muy en cuenta, pues es un aliado importante en el correcto entendimiento del mensaje. No queremos decir que el autor no pueda incurrir en contradicciones que afectan a la construcción de su obra, sobre todo si ésta es suficientemente extensa (no hace falta acudir al *Quijote*, hay ejemplos notorios en *Celestina*). Pero ahora nos las tenemos con un texto, la carta de *El autor a su amigo*, que contiene solo unas pocas decenas de líneas. Desde este punto de vista, aplicar "baxo" a la palabra 'propósito' en este contexto no es aceptable -por incoherente, ya que Rojas incurriría en una contradicción pueril- ni siquiera en el marco de una retórica *humilitas*.

Sí es admisible, en cambio, que el *resultado* del intento, el remate que le ha puesto al manuscrito hallado, lo califique el autor de "baxo", porque ahora el asunto se centra en lo literario, lo retórico, los saberes adquiridos, en fin. Y en este quehacer él se declara muy inferior al antiguo autor, a quien alaba y cuyos méritos coloca muy por delante de los suyos propios (bien que todo ello no sea más que la expresión de una tópica fingida modestia que apela a la benevolencia del receptor).

Este planteamiento que acabamos de realizar desatiende las observaciones de aquellos críticos que otorgan a la palabra *fin* un sentido restrictivo identificándola con la conclusión narrativa de la obra, excluido su desarrollo, que no pertenecería a Rojas. Valga como ejemplo extremo el de García Valdecasas, para quien la labor de Rojas fue solo la de escribir un "final rastrero" (2000, p. 82).

Entendemos que la cuestión es mucho más sencilla. El problema radica en que Rojas utiliza *poner fin* en el sentido de 'dejar terminado' (ya sea mediante quince líneas o mediante quince actos) algo interrumpido, algo que no tenía final cuando él lo encontró, y él consigue *acabar* (así lo pregonaba también el acróstico), para lo cual, por supuesto, y antes de llegar al desenlace, le aplicó un desarrollo. No podemos aceptar la opinión de los críticos antes citados porque tenemos abundantes testimonios, repartidos en diferentes lugares de la obra, que confirman esta idea. Ya que hablamos de quince actos, hay que decir que en las ediciones de la *Comedia* se podía leer en la carta del

autor algo que después fue sustituido en las *Tragicomedias* por un intento de atribución a Mena o a Cota: "vi que no tenía su firma del autor, y era la causa que *estaba por acabar*". Y desde luego, a tenor de lo que podemos leer en el primer acto, en el que prácticamente solo se construye el *planteamiento* del problema, aún queda lejos el desenlace de la obra para que ésta *acabe*. Por tanto, al *estaba por acabar* de Rojas no hay que otorgarle un sentido restrictivo, vinculado solo con el desenlace, sino que alude también al desarrollo que conduce hacia este. Si nos centramos en los versos acrósticos, estos nos revelan que "Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea". En la estrofa séptima se dice: "Yo vi en Salamanca la obra presente; / Movime a acabarla por estas razones...". El epígrafe que da paso a estos versos reproducidos reza: "Prosigue dando razón por que se movió a acabar esta obra". Y el mismo razonamiento podemos hacer respecto de este otro epígrafe que se halla en los materiales posliminares: "Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó".

Cuando el segundo autor hace esa serie de afirmaciones que hemos reproducido es siempre consciente de lo mucho que al manuscrito original le faltaba para alcanzar su conclusión. Y ello no le impide emplear siempre el verbo *acabar*. Como tampoco hoy tendríamos problemas para decir que tal o cual novelista dejó a su muerte una novela *inacabada*, aunque solo llevara cuarenta o cincuenta folios escritos. De hecho, nos podríamos preguntar, *sensu contrario*, por qué a Gómez Manrique no le incomodaba el verbo *principiar* para aludir a la labor de Mena en el testimonio arriba citado: "que seyendo principiada / por ombre tanto prudente, / de otro más eloquente / deuia ser acabada". ¿Por qué *principiar*, solo, si Mena era el autor de dos tercios de la obra referida? ¿Estará Manrique, con esta afirmación, despojando a Mena de la paternidad de parte del material que se le atribuye en las *Coplas de los siete pecados mortales*? O, sin que le quitemos nada a Mena, ¿cuestionaremos puntillosamente la afirmación de Gómez Manrique, por considerar que hace un uso mezquino del verbo *principiar*? Ni lo uno ni lo otro, pues sabemos perfectamente a qué se refería. La cuestión, pues, parece clara: tanto el *principiar* de este como el *acabar* de Rojas están desposeídos de cualquier valor vinculado con la cantidad de materia literaria producida, y aluden solo al primer autor y al segundo autor respectivamente. Lo escribió Rojas: "Compuse tal fin que el principio desata". ¿Le hemos de reprochar que se olvidara, entre el *principio* y el *fin*, del *desarrollo* intermedio?

Patrizia Botta (1995, p. 275) apunta que la labor de Rojas encuentra paralelos anteriores:

non è da escludere che anche Rojas, ricorrendo al termine *acabar*, avesse in mente la prassi corrente nella poesia cortese di riprendere e portare a termine un troncone precedente (anche se non «tagliandolo» appositamente per dar luogo al proprio esercizio letterario, ma continuandolo naturalmente, perché trovato in partenza già incompiuto).

En fin, el testimonio de algunos casi contemporáneos es reincidente. Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (p. 209):

De *Celestina* me contenta el ingenio del autor que la començó, y no tanto el del que la acabó; el juicio de todos dos me satisfaze mucho, porque sprimieron a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introduxeron en su tragicomedia, guardando el decoro dellas desde el principio hasta el fin.

Alonso de Villegas en las coplas acrósticas preliminares de su *Comedia llamada Selvagia*:

Sabemos de Cota que pudo empear,
Obrando su ciencia, la gran Celestina,
Labrose por Rojas su fin con muy fina
Ambrosía, qué nunca se puede estimar.

Ya en el siglo XVIII Luzán expresa lo mismo: "El que la empezó hizo solo el primer acto; y habiéndola concluido el bachiller Fernando de Rojas..." (*La poética*, p. 306). Y en el siglo XIX la edición de Gorchs imprime en la portadilla que la obra fue "empezada por Juan de Mena o por Rodrigo Cota y concluida por Fernando de Rojas".

No importa ahora que no se acepte como verdad la afirmación de Rojas a propósito del acto primero como límite de la intervención del primer autor (o autores). No importa que consideremos, mediante hipótesis, que tal intervención ha de llevarse mucho más adelante. No importa tampoco que nos creamos o no el plazo de quince días - ciertamente inverosímil- invertido en la *continuación* de la obra. Lo que intentamos dilucidar en este momento es solo lo que Rojas dice en su obra, no si miente o no miente. Y el caso es que Rojas *quiere* aplicar el verbo *acabar* a la labor que él nos transmite como verdadera (lo sea o no): la de los quince actos. Y por ello mismo no se puede desnaturalizar el valor que voluntariamente él le otorga a la palabra.

Para cerrar esta nota, larga en exceso: la parte que Rojas ha escrito la llama *fin* dos veces ("el fin baxo que le pongo", "el fin que el principio desata"), pues consigue que la obra encontrada ya no esté inconclusa. Él ha conseguido acabarla. Y la declara *baxa* no en cuanto a *propósito*, sino en cuanto a *aspectos literarios*, los cuales le parecen de

escaso mérito comparados con los del primer autor; y esta es la causa -quizá falsa, pero eso no nos lo planteamos ahora- a la que obedece la aparente anonimia de la obra.

8.- Y por que conozcáis dónde comienzan mis mal doladas razones acordé...

Presentados alegóricamente los papeles encontrados por el segundo autor como un conjunto de armas defensivas contra los fuegos del amor, como armas "*esculpidas (...)* en los claros ingenios de doctos varones castellanos", parece acertado que el autor acuda a la expresión "mal doladas" ('mal talladas', 'mal labradas') casi como una exigencia estilística y semántica, pues el adjetivo *dolada* se aplicaba a la madera o a la piedra. Pero lo cierto es que, sin mediar alegoría, don Juan Manuel ya había escrito lo mismo en su *Libro de los estados (Obras Completas I, p. 420)*: "Et vos, si de las mis palabras mal doladas vos pudieredes aprouechar, plega vos ende et gradesçedlo a Dios". Es decir, 'palabras poco pulidas, de poco arte'. Y *Gómez Manrique*: "En conclusión d'esta mal dolada obra..." (*Cancionero, p. 447*) y "en conclusyón d'este mal dolado prohemio" (*ídem, p. 628.*).

El autor, escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara

Las octavas acrósticas no han merecido una excesiva atención crítica que atendiese, primordialmente, al significado literal de lo que en ellas dice Rojas. Siendo materiales ajenos a la peripecia argumental de los enamorados, se han utilizado siempre para obtener (o deducir) información sobre diversas circunstancias extraliterarias y *enigmáticas* (Blanco 1995) que rodean la obra. Y con frecuencia se ha forzado el sentido de este o de aquel verso para traerlo en apoyo de tal o cual hipótesis acerca de la génesis de *Celestina*. Jesús Montoya Martínez (2001) les ha dedicado un artículo en el que a la vez que hace un repaso de la tónica retórica a la que obedecen, intenta también desentrañar el sentido de algunos pasajes oscuros y en ocasiones llega incluso a proponer enmiendas particulares. Algunas de sus interpretaciones no las compartimos. También Cantalapiedra (2011) ha prestado atención a "los paratextos de *Celestina*", para, igualmente, poner de relieve que la mayoría de ideas expresadas en ellos por el autor sigue una trillada senda de tópicos de exordio.

Se trata de once octavas de arte mayor, cuyos versos están sometidos a la constricción prosódica del ritmo acentual dactílico y no a la regularidad contable del número de sílabas. Por eso no procede hablar de "once octavas reales de versos endecasílabos" (Montoya 2001, p. 25) o de "once coplas de arte mayor de versos dodecasílabos" (Cantalapiedra, p. 60). Aunque es cierto que predomina el dodecasílabo, no hay regularidad en el número de sílabas métricas. Y, en cuanto a su texto, presenta numerosas variantes entre las diferentes ediciones.

Un aspecto que en el verso, en general, ayuda con frecuencia a detectar lo que es mero error de transmisión, y no voluntad de cambio del autor, es la métrica. Pero en las coplas de arte mayor castellano prevalece el principio rítmico sobre el silábico (cada verso presenta dos hemistiquios, y cada uno de ellos tiene dos acentos separados por dos sílabas átonas); y aunque predomina el verso de doce sílabas, se pueden encontrar desde decasílabos hasta alejandrinos. Para conseguir el esquema acentual el autor se ve obligado a ejercer una enorme violencia sobre la prosodia, desplazando de lugar muchas

veces la sílaba tónica natural de una palabra. Y lo mismo ocurre a veces con el léxico, que ofrece palabras que no están en uso en el idioma de la época, pero que se avienen al metro o a la rima. Incluso la cesura puede diluirse para favorecer la sinalefa. Lázaro Carreter (1979) estudió magistralmente este asunto en Mena y en el Marqués de Santillana.

En lo que toca a nuestro texto de *Celestina*, el acierto textual de una variante u otra no se puede juzgar, por tanto, a partir de un cómputo silábico que busque endecasílabos o dodecasílabos. Pero sí, a veces, por la condición de rítmica o arrítmica de esa variante. Y, que sepamos, este factor no ha sido introducido en la crítica textual de *Celestina*. Lo veremos con algunos ejemplos.

Para el verso segundo de la primera octava tenemos estas versiones:

"Las faltas de ingenio y las torpes lenguas" (*Comedia*).

"La falta de ingenio y torpeza de lenguas" (*Tragicomedia*).

Que exigen esta prosodia:

"Las fáltas deingénio y lás torpes lénguas".

"La fáлта deingénioy torpéza de lénguas".

Como se ve, en un caso ha sido preciso acentuar un monosílabo átono (*las*) y en el otro ha habido que difuminar la cesura natural (haciendo la sinalefa *ingenioy*), para desplazarla tras la conjunción. Lo uno y lo otro resulta aceptable, y habrá que pensar que la modificación de la *Tragicomedia* es voluntaria y hecha por mano docta.

El verso 5º de esta misma estrofa se nos presenta de estas dos maneras:

"Como la hormiga que deja de ir" (*Comedia*).

"Como hormiga que deja de ir" (*Tragicomedia*).

Hormiga no admite sinalefa (por h- aspirada) y, por ello, la omisión del artículo elimina una sílaba del primer hemistiquio, y queda un verso endecasílabo. Pero esto no tiene trascendencia alguna porque la exigencia acentual se cumple igualmente, aunque con pronunciación distinta. En el primer caso:

"Comó la hormíga que déja de ír".

Y en el segundo:

"Cómo hormíga que déja de ír".

Como el cambio ha sido mínimo y sin trascendencia rítmica, resulta difícil saber si ha sido voluntario o si la caída del artículo se explica por un descuido del cajista.

Vemos que las cuatro versiones que hemos presentado (que no ilustran, en absoluto, el grado máximo de retorcimiento a que llegaron los poetas del siglo XV bajo el yugo del arte mayor) tienen pertinencia rítmica. Estamos, por tanto, ante casos en los que la acentuación no nos permite decidimos por una u otra forma. Y en último extremo elegimos, en ambos casos, la segunda opción por suponerla más cercana a la voluntad del autor, y aun ello, sobre todo en el segundo caso, con reservas, dado que todos los versos de esa estrofa presentaban en la *Comedia* un ictus en segunda sílaba del primer hemistiquio. La eliminación de *la* en la *Tragicomedia* ("como [la] hormiga") obliga a adelantar la acentuación rítmica a la primera sílaba, y se rompe esa regularidad (que, ciertamente, no obliga al poeta). Y, claro, podemos sospechar de la negligencia de algún operario del taller. Pero nada impide pensar que haya sido el autor el responsable de tal cambio porque aunque la inmensa mayoría de los versos de las octavas traen acento en la segunda sílaba, también los hay con acento en la primera (un solo ejemplo: "VÍ que portába senténcias dos míl"). Otra cosa es cuestionarse qué perseguía el autor con esta inane eliminación, lo que, en fin, de nuevo nos llevaría a sospechar de mano ajena.

Tenemos, sin embargo, algunos otros casos de variantes en estos versos preliminares en los que sí podemos dictaminar sobre su pertinencia o impertinencia a tenor del factor rítmico. Con todo, los problemas de estos versos preliminares no acaban aquí. Basta hacer un cotejo de las ediciones modernas que tomamos en consideración para comprobar, por ejemplo, las diferencias de puntuación entre ellas. Lo cual es especialmente trascendente cuando el sentido del texto se altera en función de un punto o una coma de más o de menos. Todo ello lo iremos analizando.

[Estrofa primera]

9a.- A quien mucho habla sin mucho sentir.

BC anota para *sentir*: "tener sentido, tener seso", aunque reconoce que "en el resto de la obra, el significado más usual es 'oír'". El refranero avala esta interpretación: "Quien mucho habla y poco entiende, por asno lo venden en San Vicente"; "Mucho hablar y poco saber, mucho gastar y poco tener, mucho presumir y poco valer, echan presto al hombre a perder".

Pero tampoco es descartable aquí el valor de *sentir* como 'oír'. En esta estrofa el autor está enfrentando dos actitudes: el silencio y su contrario, el exceso de lengua. Y se

censura al que "mucho habla" sin mucho *oír* a los demás, porque oír mucho es una forma de ese silencio que tanto se alaba.

Acerca del *silencio* y el *hablar* como pregoneros de la condición del hombre, conviene esta cita de *Bocados de oro*: "Si el ome fabla es conosciado si es conplido o menguado. E si calla es en dubda" (la cita en: *Sendebarr*, ed. Lacarra, p. 138, nota). También: "El mucho fablar non fallece de pecado; quien se mesura e se atiempra en ello muy sabio es"; "El loco otrossí si callare, por sabio será tenido, e si despreciare los dezires, por entendudo"; "La boca del loco su quebranto es d'el, e los sus labros derribamiento de su alma" (Alfonso El Sabio, *General Estoria*, "Proverbios", pp. 214, 239 y 240, respectivamente). Pedro Luys Sanz (¿1545?) lo expresaba así en esta sentencia:

El hombre de gran prudencia
Nunca fue gran hablador,
Pues callar le haze mayor.

En fin, Hernán Núñez (1555) recogía este refrán: "El bouo si es callado por sesudo es reputado". Pero en nuestro refranero abundan las sentencias al respecto, como se puede comprobar leyendo la entrada "Hablar" en Martínez Kleiser. En realidad, Rojas se vale de una derivación del *peccatus linguae*, tópico medieval del que existen numerosos testimonios (*vid.* Bizarri, 1993).

9b.- Lleváronla en alto, no sabe dónde ir

En su aparato de variantes BC no ofrece la lección *dondyr*, que es precisamente la que editan Foulché-Delbosc (1900), Holle y Rank, procedente de la *Comedia* sevillana (1501). La ausencia de tal variante puede deberse a que se la considera adiafóra. Y aunque tiene toda la apariencia de serlo y en nada cambia el significado del verso, la cuestión encierra algunos problemas de índole rítmica que no hay que soslayar cuando estamos considerando una forma métrica y acentual que tanto esclaviza la escritura, como es el arte mayor. Tanto que fuerza a los autores hacia formas impensadas, como ya demostró Lázaro Carreter en su destacado artículo, ya citado. El mismo Marciales, al dar cuenta a pie de página de esta variante, colocaba a continuación de ella un "(sic)", muestra de la sorpresa que le causaba semejante forma. Pero dentro del arte mayor castellano, el uso abusivo de recursos léxicos y prosódicos que suponen un distanciamiento sorprendente de la lengua en uso tiene carta de naturaleza. Podemos adelantar que, a pesar de su singularidad, Sevilla 1501 ofrece en este caso, con la forma

dondyr, un texto mejor que todos los demás testimonios primarios. La razón es la siguiente. El segundo hemistiquio presenta un ictus obligatorio en *sábe*, y ello obliga a buscar el segundo ictus tres sílabas más allá, lo que nos lleva a *dondé*, o lo que es lo mismo a *dondéir*, por sinalefa. Pero en tal caso estropeamos la rima aguda en *-ir*, que viene exigida (*encubrir, sentir, ir*). Obsérvese que en un hemistiquio anterior con la misma rima *-ir* ("que deja de ir") se exige también no hacer sinalefa: *que déja de ír*. Las soluciones que tiene a su alcance el autor para el caso anómalo e incorrecto de *donde ir* son dos. Y en ambas ha de recurrir a la apócope: o bien utiliza *do* y no realiza sinalefa: *no sábe do ír*; o, como efectivamente hace, se decanta por *dond*: *no sábe dond ír*, (en Sevilla 1501, por aglutinación, *dondyr*). Hay que rechazar, por tanto, la lección *dónde ir*.

En otro orden de cosas, el uso que en la obra se hace de esta estrofa exige un punto al final de la misma, y no la coma que coloca BC, la cual produce una lectura diferente.

[Estrofa segunda]

9c.- Rapina es ya hecha de aves que vuelan, Fuertes más que ella...

La variante *Rapina es hecha*, de Sevilla 1518-1520 (*Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, falso colofón de 1502), hay que considerarla errónea por arrítmica (*Ra-pí-naes-hé-cha*, frente al correcto *Ra-pí-naes- ya- hé-cha*).

La mayoría de ediciones actuales no colocan ningún signo de puntuación al final del verso (...*vuelan*), pero parece adecuado colocar coma, como hace BC, o punto y coma. Se evita así el probable equívoco *vuelan / fuertes*, cuando lo que se quiere decir es 'aves fuertes'. En la Edad Media es frecuente el sintagma *aves que vuelan* en contextos en que hoy emplearíamos solo *aves*, sin más especificación. En la segunda parte del *Quijote* (cap. 53, p. 1164), a propósito de la ínsula, Sancho cita dos veces este refrán de la hormiga:

...que, maguera tonto, se me entiende aquel refrán de "por su mal le nacieron alas a la hormiga". (cap. 33, pp. 989-990).

Quédense en esta caballeriza las alas de la hormiga, que me levantaron en el aire para que me comiesen vencejos y otros pájaros, y volvámonos a andar por el suelo con pie llano, que si no le adornaren zapatos picados de cordobán, no le faltarán alpargatas toscas de cuerda. Cada oveja con su pareja, y nadie tienda más la pierna de cuanto fuere larga la sábana..

9d.- Razón es que aplique a mi pluma este engaño

La necesidad de que el primer ictus del segundo hemistiquio no caiga más allá de la segunda sílaba obliga a difuminar la cesura para propiciar la sinalefa *aplíquea*. Hay que hacer notar que la *Comedia* de 1501 no presentaba la preposición *a*. De esta manera, la oración toma un sentido distinto (ahora es *mi pluma* el sujeto de *aplique*) y resulta métricamente menos forzada. Sin embargo, todas las *Tragicomedias* traen *a mi pluma*.

9e.- No despreciando a los que me arguyen

La pronunciación del verso es: "No despreciando a los que meargúyen"

Arguyen ha de entenderse según la tercera acepción del DRAE: "Echar en cara, acusar". Como este sentido está bastante olvidado hoy, el término rojano tiene toda la traza de ser de un cultismo semántico, pues en latín *arguere* significaba 'acusar, inculpar, denunciar, notar algo a alguien para echárselo en cara'. El mismo valor lo vemos al principio de las octavas acrósticas: "El autor contra sí arguye".

[Estrofa tercera]

10a.- Donde esta gozar pensaba volando

Esta Se refiere a la hormiga, no a la pluma. Hay en los dos primeros versos de la estrofa un evidente paralelismo antitético entre lo que le ocurre a la hormiga y lo que le sucede al autor. Por eso tres versos después se dice "ella [la hormiga] es comida".

10b.- Ella es comida y a mí están cortando; Reproches, revistas y tachas callando Obstara, y los daños de envidia y murmulos; Insisto remando, y los puertos seguros Atrás quedan todos ya cuanto más ando.

Marciales hizo notar que "todas las [ediciones] primarias y secundarias que traen las octavas acrósticas traen puntuación fuerte (:) después de *cortando*". A pesar de ello, la mayoría de las ediciones que estamos consultando omiten cualquier signo de puntuación en ese lugar (sí lo colocan Holle, Marciales, BC, López-Ríos, Bernaldo de Quirós Mateo y Canet). Con ello, convierten parte del verso siguiente (*reproches, revistas y tachas*) en complemento directo de *cortando*. Creemos que se impone respetar la unanimidad de criterio textual de las fuentes, pues la oración hace perfecto sentido. Se emplea aquí el verbo *cortar* con el valor que da Covarrubias para la expresión *cortar a uno de vestir*: "murmurar dél" (s. v. "cortar"). El *Diccionario de*

Autoridades lo ratifica: "Cortar de vestir. Metaphóricamente se toma por murmurar y decir mal de alguno". Y trae un testimonio del *Estebanillo González*. Pero como "cortar de vestir vale lo mismo que hacer vestidos, cortarlos y coserlos" (ibíd.), el primer diccionario académico aporta también una cita de Quevedo, perteneciente a *El alguacil endemoniado*, en que se juega con el doble sentido: "Un sastre, porque dixo que havía vivido de cortar de vestir, fue aposentado con los maldicientes". La maliciosa ambivalencia de la expresión, con el sastre de por medio, era frecuente en el Siglo de Oro para aludir a la murmuración. Véase este solo ejemplo de Rojas Villandrando (*El viaje entretenido*, p. 317):

RAMÍREZ.- Ahora venid acá, Solano; decidme qué es cosa y cosa que no es juez y juzga, no es letrado y arma pleitos, no es verdugo y afrenta, no es sastre y corta de vestir, y es todo esto y no es nada de esto, y si no hace nada, goza del cielo y si todo lo hace le lleva el diablo.

SOLANO.- ¿Qué es, en efecto?

Ramírez.- La mala lengua. Porque sin ser juez juzga las vidas ajenas; sin ser letrado arma pleitos con todos sus vecinos; sin ser inquisidor quema aquel y al otro, y sin ser verdugo afrenta a todos, llamando bellacos a unos y cornudos a otros; y sin ser sastre corta de vestir a todo un lugar; y ya se ve que es todo esto y que no es nada de esto, y que si no lo hace gana el cielo, y si todo lo hace se le lleva el diablo.

Por otra parte, ningún testimonio antiguo coloca signo de puntuación tras *murmuros*. Esto en la *Comedia* estaba justificado porque el verso que sigue es: "y así nauegando los puertos seguros" en lugar del "Insisto remando..." de las *Tragicomedias*. Parece, pues, obligada ahora la colocación de punto y coma o punto detrás de *murmuros*. Con el cambio en las *Tragicomedias* de *y así navegando* por *insisto remando* el editor moderno ha de optar entre seguir manteniendo esa puntuación que venía obligada por el sentido y omitir cualquier signo, como sucede en todas las ediciones antiguas. Si opta por lo segundo, el texto nos transmite la idea de que el autor insiste tercamente en acciones que producen envidias y murmuraciones hacia su persona:

Reproches, revistas y tachas callando
Obstara; y los daños de invidia y murmulos
Insisto remando, y los puertos seguros
Atrás quedan todos ya cuanto más ando.

Pero en este caso, habría que explicar el anómalo uso transitivo de *insistir*, aunque de efecto atenuado, es cierto, por la anteposición del complemento. El verso tiene un ictus en segunda sílaba (*obstára*) y se impone el siguiente en quinta (*dáños*). Y es cierto que no podría lograrse esta distribución si se intercalara la preposición *en* (*insisto en*), porque tendríamos una sílaba más y, por tanto, un hemistiquio arrítmico. Pero lo cierto

es que el responsable del cambio de *y así navegando* en *insisto remando* (equivalentes prosódicamente) tuvo a su alcance una solución muy sencilla: eliminar el artículo *los* e incluir la preposición que propicia la sinalefa: "...y *en* daños de invidia y murmulos". Que no diera este paso tan sencillo abona la idea de que ha de mantenerse la misma estructura de frase que en la *Comedia*, y por ello hemos de colocar signo de puntuación fuerte tras *murmulos*.

La variante única *acortando* de la *Tragicomedia* crombergeriana de Sevilla 1518-1520 (*Libro de Calixto*, falso colofón de 1502) hay que rechazarla de entrada por aritmética, ya que la prótesis en *acortando* genera la anomalía de que el segundo acento del hemistiquio aparece tras tres sílabas átonas ("a miéstan acortándo").

Igualmente, la variante única *y a los daños* (*Comedia*, Sevilla 1501), frente al generalizado *y los daños* ha de ser desatendida por las mismas razones rítmicas y, como en el caso anterior, hemos de pensar que se trata tan solo de intervenciones particulares y desafortunadas de persona ajena a la creación del texto.

[Estrofa cuarta]

**10c.- Si bien queréis ver mi limpio motivo
A cuál se endereza de aquestos extremos,
Con cuál participa, quién rige sus remos,
Apolo, Diana o Cupido altivo,
Buscad bien el fin de aquesto que escribo,
O del principio leed su argumento;
Leeldo, veréis que, aunque dulce cuento,
Amantes, que os muestra salir de cativo.**

Creemos que la cuarta octava no ha sido bien entendida en las ediciones actuales. A *estremos* le adjudica BC el valor de 'asuntos, materias', que no parece adecuado. En cuanto a las alusiones mitológicas parece clara la sabida representación de la castidad o del 'vivir honesto' en la figura de Diana, mientras que, contrariamente, *Cupido altivo* es la imagen de lo lascivo en la obra. Pero no se ha explicado satisfactoriamente la presencia de Apolo en el mismo verso y en lo que aparentemente es una enumeración (pero no lo es) mitológica.

Hay que decir que el significado de *estremos* es mucho más concreto que 'asuntos o materias'. Y es, además, el mismo que aparece en otros pasajes de *Celestina*. En realidad, se puede deducir del contenido de la estrofa. Veamos otras apariciones del vocablo en la obra. Cuando al principio de la *Tragicomedia* Calisto se encierra

enfurecido en su cámara, Sempronio no sabe si entrar allí o no. Y dice el criado: "En estos extremos en que estoy perplejo lo más sano es entrar". Un poco más adelante, en el mismo primer acto, otra vez Sempronio le dice a Calisto: "Peor extremo es dejarse hombre caer de su merecimiento, que ponerse en más alto lugar que debe". En el acto IV manifiesta Celestina: "Cuando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano, es discreción". Y en el *Prólogo* Rojas alude a la disputa sobre el nombre de la obra, y propone: "Yo viendo, estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llamela tragicomedia". En todos estos pasajes se plantean dos conceptos o realidades antitéticos, enfrentados, cada uno de los cuales representa un *extremo* respecto a otro. Y es lo mismo que se nos presenta en la cuarta octava acróstica, en donde los dos extremos representados son Diana y Cupido. Pero no Apolo.

Es oportuno recordar ahora que el verso *Apollo Diana o Cupido altivo* venía a sustituir en las *Tragicomedias* a este otro de las *Comedias*: "Amor [ya] aplazible o desamor esquivo", en el que al lector le resulta sumamente fácil identificar dos elementos ("aquestos extremos") polarizados, pues la antítesis es muy evidente y concierne tanto a sustantivos como a adjetivos, dentro de una estructura bimembre: *amor/desamor, aplazible/esquivo*. Pero también la segunda versión, *mitológica*, sigue manteniendo, aunque con más oscuridad, esa contraposición: "Aquestos extremos" es otra vez, en la nueva versión, sintagma catafórico porque anticipa los dos términos enfrentados: *Diana / Cupido altivo*, esto es: castidad (el "limpio motivo" de Rojas) frente a lascivia. Como también aparecen enfrentadas en *La Lozana andaluza* las dos deidades. En el mamotreto III de esta obra, el personaje Diomedes, súbitamente enamorado de Aldonza y en presencia de ella, exclama: "¡Oh, Diana! ¡Oh, Cupido!, socorred el vuestro siervo!" (p. 19), pues se debate entre el freno de la castidad y la pasión desbordada. Sin perjuicio de reconocer las imágenes venatorias presentes en la obra, bien puestas de relieve por Garci-Gómez (1994), no puede aceptarse la interpretación de Diana (y de las otras dos deidades) que ofrece Montoya (2001, p. 34), según la cual Rojas nos estaría diciendo que su propósito no es hacer un libro de caza (Diana), ni simplemente de amor (Cupido), ni meramente lírico (Apolo).

Y ahora cumple que nos planteemos, por fin, qué función tiene la cita del dios de las artes y de la poesía. Puesto que el valor de *extremos* en el texto celestinesco exige el contraste de *dos* términos, resulta claro que Apolo no participa de esa contraposición.

La mención de Apolo remite, sencillamente, al viejo motivo del poeta que busca el amparo creativo de la divinidad. Apolo es dios de las artes y de la poesía y protector de las Musas. Por eso desde la épica antigua ha sido un motivo recurrente, hasta convertirse en tópico perpetuado durante siglos, la invocación del dios en la obra literaria. Recordemos, ya en la tradición cristiana, un pasaje de *La Divina Comedia*, de Dante, en donde el poeta de Florencia escribe:

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sí fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
(...)
entra nel petto mio, e spira tue
sí come quando Marsia traesti
de la vagina de la membra sue. (*Paradiso*, I, vv. 13-15 y 19-21)

(¡Oh buen Apolo! Haz de mí para este último trabajo un vaso lleno de tu valor, tal como lo exiges para conceder tu laurel amado.

(...)
Entra en mi seno e inspírame el aliento de que estabas poseído cuando sacaste los miembros de Marsias fuera de su piel. Ed. Chiclana)

Y en tanto que su influencia en *Celestina* es notable, podemos recordar el *Laberinto de Fortuna*, en donde son frecuentes las alusiones que Mena hace a Apolo, bien como simple referencia bien como invocación. Leemos en la segunda octava:

Fasta que al tiempo de agora vengamos
de fechos pasados cobdiçia mi pluma
e de presentes fazer breve suma:
dé fin Apolo, pues nos començamos.

Pasaje que Hernán Núñez glosa así:

Este [Apolo] es dios de la sciencia y de la adivinación y de la poesía, por lo qual los poetas en sus obras le suelen invocar para que les dé ayuda y gracia con que más dignamente escrivan. (www.ehumanista.ucsb.edu/projects)

Y en la sexta octava de Mena:

Ya, pues, derrama de tus nuevas fuentes
pierio subsidio, inmortal Apolo;
espira en mi boca por que pueda solo
virtudes e viçios narrar de potentes.
A estos mis dichos mostradvos presentes,
fijas de Tespis, con vuestro thesoro,
e con armonía de aquel dulce coro
suplid cobdiçiando mis inconvenientes.

Como se ve, el autor invoca a Apolo para que le proporcione el auxilio de las Musas ("pierio subsidio") y la inspiración ("espira en mi boca").

En la XXXII:

Febo ya espira, pues, de tu doctrina
módulo tanto que cante mi verso
lo que allí vimos del orbe universo...

Y en la LII:

...llamada Delós,
de la qual Delio se dixo aquel dios
que los poetas suelen invocar.

El Marqués de Santillana, en la segunda octava de la *Defunción de don Enrrique de Villena*, recuerda la costumbre de algunos autores en sus escritos:

Algunos actores en sus connotados
pidieron favores, subsidio e valencia
al fulgente Apolo, dador de sciencia,
a Cupido e Venus los enamorados;
al Jove Tronante en otros tractados,
en bélicos actos al feroçe Mares,
a las nueve Musas en muchos logares
insignes poetas vi recomendados. (ed. Gómez-Kerkhof, p. 156)

Y a la altura del Barroco español el tópico puede llegar a convertirse en motivo de parodia, como en este apóstrofe cervantino:

¡Oh perpetuo descubridor de las antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la poesía, inventor de la música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, ¡oh sol, con cuya ayuda el hombre engendra el hombre!, a ti digo que me favorezcas y alumbrés la escuridad de mi ingenio, para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza, que sin ti yo me siento tibio, desmazalado y confuso (*Quijote*, II, 45, p. 1082. *Vid.*, sobre este asunto, Arturo Marasso 1954, pp. 117-119, "Invocación a Apolo").

Estamos en todos los casos ante alusiones que remiten, en último extremo, a un pasaje del *Ión* platónico, en donde el filósofo pone en boca de Sócrates la célebre doctrina acerca de la inspiración poética y el "endiosamiento" del poeta.

Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar [los poetas] así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de los profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla. (*Ion*, 534cd)

Y esta doctrina platónica se ve plasmada a la perfección en un pasaje de los *Remedia amoris*. Ovidio, al dar consejos para evitar los daños del amor, actúa como médico y como poeta, y en esa doble función invoca a Apolo:

Te precor incipiens, adsit tua laurea nobis,
carminis et medicae, Phoebe, repertor opis.
Tu pariter vati, pariter succurre medenti:
utraque tutelae subdita cura tua est. (vv. 75-78)

*(A ti dirijo mis súplicas al comenzar; que tu laurel me asista,
Febo, inventor de la poesía y de la medicina.
Ven tú en ayuda tanto del vate como del médico:
bajo tu tutela están estas dos actividades. Trad. Montero Cartelle.)*

En realidad el poeta no es más que un mediador:

Quod siquid praecepta valent mea, siquid Apollo
utile mortales perdocet ore meo... (vv. 489-490)

*(Si algo valen mis consejos, si Apolo
enseña algo útil a los mortales a través de mi boca... Trad. Montero Cartelle.)*

A través de mi boca: esa es la cuestión. Apolo se enseñorea de la composición y el autor obedece a sus dictados. Y a esta misma virtud de Apolo es a la que alude Rojas en su texto. Pero además concurre en el pasaje el viejo tópico de la escritura como navegación, de cultivo frecuente desde la literatura romana (cfr. Curtius 2004, pp. 189-193). El mismo Dante, al comienzo del Canto II del *Paradiso* habla del "mio legno" y dice:

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse. (7-9)

*(El agua por la que voy no fue jamás recorrida;
Minerva sopla en mi vela, Apolo me conduce
y las nueve Musas me enseñan las Osas. Ed. Chiclana)*

En la *Comedieta de Ponça* escribe el Marqués de Santillana:

Aquí Caliope, Molpómone e Clío
e las otras musas, pues voy comediando,
dad remos e vela al flaco navío
en el fondo lago dond'entro dubdando;
ca yo non soy Marçia, mas fuygo su vando,
nin loo las fijas del rey Perineo,
e vuestros favores invoco e desseo,
e qu'el sacro Apolo me vaya guiando. (ed. Gómez-Kerkhof, p. 194-195)

Como en Ovidio, como en Dante, como en Santillana, el dios de la poesía gobierna-conduce la escritura-embarcación de Rojas. Y si ese dios inspirador y conductor se inclina más hacia lo honesto o hacia lo lascivo, si cede sus remos a Diana o a Cupido, el lector de *Celestina* lo descubrirá en la propia obra o leyendo el argumento del principio.

Y ahí, viendo con claridad que el apetito desordenado tiene su castigo, podrá comprobar el "limpio motivo" del autor, su 'honesta intención' (no su 'propósito sincero',

como apunta Montoya 2001, p. 34). Recordemos que también Celestina, en el acto IV, proclamaba su "limpio motivo" ante la airada Melibea. La joven le pregunta a la alcahueta que por qué expresó con palabras equívocas su embajada, y la vieja responde: "Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que aunque en otras cualesquier lo propusiera, no se había de sospechar mal".

En el caso de los versos preliminares de Rojas, se trata de una declaración semejante a la que encontramos en uno de los epigramas de Marcial (I, 4), dirigido al emperador Domiciano para que este excuse la lascivia de las composiciones del autor: "Lascivia est nobis pagina, vita proba" ("que lascivas son mis páginas, pero mi vida es honrada", trad. Ramírez de Verger).

Que el adjetivo *limpio* tiene en Rojas un significado opuesto a *lascivo* lo confirma el propio contexto que enfrenta a las dos divinidades pero también el abundantísimo uso medieval de los adjetivos *limpio* y *sucio* en referencia a la oposición castidad y virginidad frente a lujuria: "Virginidad es la mas linpia cosa del mundo", se afirma en los *Castigos y documentos de Sancho IV*, 175 (en Cacho Blecua 2000, p. 92); "su contraria es della [de la "luxuria"] la linpia puridad" (*Rimado de Palacio*, estr. 91c). "Obscenus es 'suzio'", leemos en las *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas* (González Cuenca 1983, I, p. 399) y se alude ahí mismo al "viçio de la suzia luxuria". En la misma *Tragicomedia Sempronio* (acto I) censura a las mujeres por "su lujuria y suciedad", sustantivos que funcionan como casi sinónimos.

Como hemos dicho, el texto de esta estrofa presentaba notables diferencias en las *Comedias* de Toledo y Sevilla:

Si bien discerneys mi limpio motiuo
a qual se endereça de aquestos estremos [Sevilla: *adereça*]
con qual participa quien rige sus remos
amor ya aplazible o desamor esquiuo... [Sevilla: omitido *ya*]

Si en la *Comedia* el sujeto de *se endereça* y de *participa* es mi *limpio motivo*, la modificación de la *Tragicomedia* ocasiona algunas peculiaridades sintácticas.

Podemos seguir considerando que, como en las *Comedias*, los dos verbos, *se endereça* y *participa*, tienen como sujeto a *mi limpio motivo*. Pero ahora nos vemos obligados a suponer un anacoluto en "quién rige sus remos / Apolo" ('quien rige los remos de Apolo').

Por supuesto, cabe la posibilidad de replantear toda la sintaxis de los versos y considerar que en la *Tragicomedia* Apolo es el sujeto gramatical de ambos verbos, y

entre *participa* y el sujeto se ha introducido una nueva oración, de intención sinonímica, que incluye un elemento posesivo catafórico: *quién rige sus remos*, en alusión a los de Apolo. El dios es nombrado a continuación, al principio del verso siguiente. Y el hecho de verse desplazado a posición de encabalgamiento abrupto y compartir verso con las otras dos deidades ha traído la oscuridad del sentido. Si ordenamos la oración se verá su claridad: "Con cuál participa Apolo, quién rige sus remos: Diana o Cupido altivo".

De todas formas, seguimos apostando por la primera opción, porque al autor no le era posible mantener una construcción *natural* del tipo: "quién rige los remos / de Apolo: Diana o Cupido altivo". En efecto, aunque haciendo la sinalefa *deApolo* se mantiene el ritmo, era obligatorio para el acróstico que el verso comenzara por la letra *a*, y ello no se consigue sin violencia sintáctica.

Después de todo lo dicho, proponemos esta puntuación:

*Si queréis ver mi limpio motivo
A cuál se endereza de aquestos extremos,
Con cuál participa, quién rige sus remos,
Apolo: Diana o Cupido altivo,
Buscad bien el fin de aquesto que escribo,
O del principio leed su argumento.
Leeldo: veréis que, aunque dulce cuento,
Amantes, que os muestra salir de cativo.*

Y esta interpretación:

'Si queréis ver mi limpia intención hacia cuál de estos extremos se inclina, por cuál toma parte, quién rige los remos de Apolo: Diana o Cupido altivo, buscad bien la finalidad de esto que escribo, o leed el argumento del principio. Leedlo: veréis que, aunque dulce cuento, amantes, os enseña a salir de desdichas'.

[Estrofa quinta]

11a.- Imponiendo dichos lascivos, rientes

Acerca del sentido de *lascivos*, y de acuerdo con la argumentación que expondremos en la nota 349c (*narrar lo lascivo que aquí se te muestra*), otorgamos a este adjetivo el mero valor de 'obscenos, impúdicos'.

[Estrofa sexta]

11b.- Teman groseros y en obra tan alta O vean y callen, o no den enojos.

Aquí *temer* en el sentido de 'moderarse', 'ser cauto', 'ser prudente' y, en último extremo, 'abstenerse' de hacer consideraciones o dar opiniones que, por venir de

groseros, carecen de valor y solo producen *enojo*. Es un valor semejante al que adopta el sustantivo *temor* en la estrofa siguiente: "estos amantes les pondrán temor / a fiar de alcahueta ni falso sirviente". Es decir, la historia de Calisto y Melibea hará cautos a los lectores enamorados, para no confiar en tales personas.

Los *groseros* son las personas 'de poco tino', 'de poca discreción'. En el Prólogo a la edición sevillana del *Libro del Caballero Zifar*, de 1512, se nos habla del "subido estilo (...) del qual todos no gozan, por donde las tales obras son traydas en vilipendio de los grosseros" (p. 460). "Pueblo rudo y grosero", escribía Diego de Valera en una de sus *Epístolas (Prosistas Castellanos del siglo XV*, p. 7). Y Alfonso de la Torre, en su *Visión deleytable*: "non dezir al rústico cosas sotiles, porque no caygan al puerco las margaritas, nin al yngenioso las cosas groseras e rudas, porque no den al gabilán paja" (ed. García López, I, p. 298. Consulta CORDE). Alfonso de Palencia (*Universal vocabulario en latín y en romance*) define: "*Stultus*: es boto de coraçon, grossero" (el DRAE define *boto*: 'Rudo o torpe de ingenio o de algún sentido').

Pero quizá el testimonio más cercano a Rojas lo hallamos en la copla XXXIII de *Laberinto de Fortuna*:

Si coplas, o partes, o largas diçiones
non bien sonaren d'aquello que fablo,
miremos al seso, mas non al vocablo,
si sobran los dichos segunt las razones,
las quales inclino so las correçiones
de los entendidos, a quien solo teman,
mas non de groseros que siempre blasfeman
segunt la rudeza de sus opiniones.

La glosa de Hernán Núñez es muy clara:

Juan de Mena haze aquí una breve protestación en que dize que somete su
escritura y todo lo que en ella dixere al juyzio de los doctos y prudentes, y
no de aquellos que como carezcan de toda doctrina suelen reprehender lo
que no entienden (...) Así dezía Aristóphanes, poeta, que no le leyese el
vulgo profano y apartado de la sciencia.
(www.ehumanista.ucsb.edu/projects)

En el texto de Rojas los "groseros" no tienen criterio para emitir juicios (de ahí el "vean y callen"). Contrariamente, se dice en el *Prólogo* que del menor detalle de la sentencia de Heráclito reproducida "se sacaría harto fruto entre personas discretas".

[Estrofa séptima]

12a.- Es la primera, que está en vacaciones,

La variante *porque está*, de algunas *Tragicomedias* antiguas (crombergerianas), hay que desecharla por arrítmica.

12b.- Vuelta y mezclada en vicios de amor.

Vicios debe entenderse, creemos, en un sentido estrictamente moral, sentido que viene reforzado a continuación con las alusiones a alcahuetas y falsos sirvientes. Por ello no es equivalente a 'deleites', como propone BC.

12c.- A fiar de alcahueta ni falso sirviente.

El último verso de esta octava era en las *Comedias*: *a fiar de alcahueta ni de mal sirviente* (a-fiár-deal-ca-hué-ta / ni-dé-mal-sir-vién-te). Al sustituirse *mal* por *falso* en la *Tragicomedia*, se genera una sílaba más en el segundo hemistiquio, y por motivos rítmicos se impone la compensación, eliminando la preposición *de*. Es un caso claro de intervención letrada.

[Estrofa octava]

12d.- Vi que portaba sentencias dos mil, En forro de gracias, labor de placer.

Así en BC y todas las ediciones modernas. Creemos que la lección correcta es *enforro* (es decir, 'forro'), sustantivo documentadísimo durante la Edad Media. Hay una enumeración de tres elementos que constituyen el complemento directo de *portaba*: *sentencias dos mil, enforro de gracias, labor de placer*. No hay que entender que 'debajo de un *forro de gracias* se encubra una obra de placer', porque estaríamos ante un enunciado absurdo, ya que el segundo elemento del verso bimembre no es más que una iteración del primero: *enforro-labor, gracias-placer*.

Autoridades en la voz *enforro* dice: "Lo mismo que aforro. Es voz anticuada". En el mismo *Diccionario* de 1726, *forro* remite a *aforro*. Y en esta segunda entrada se lee: "Algunos dicen forro; pero lo más común es aforro". O sea, que *enforro, aforro* y *forro* es lo mismo. *Vid.* Nieto-Alvar (2007), s. v. "enforro".

12e.- No hizo Dédalo cierto a mi ver Alguna más prima entretalladura, Si fin diera en esta su propia escritura Cota o Mena con su gran saber

Opinan Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (1991, p. 56) que *entretalladura* alude al texto de la *Comedia* completo, y que con la alusión a *Dédalo* Rojas nos quería sugerir veladamente los misterios (como los del laberinto cretense) de la composición -tan debatida- de la obra. Creen, además, que *entretallar* equivale a

entretejer, que fue, según ellos, lo que hizo Rojas: ir metiendo entretalladuras, engarces y arreglos en un texto pensado como comedia con final feliz para convertirlo en tragedia.

No es nuestra labor entrar en el debate sobre la génesis de la obra, sino establecer, hasta donde nos sea posible, el sentido literal del texto castellano. Y a esa tarea nos limitaremos.

Un asunto que ha dado pie para debate es, en efecto, la alusión a *Dédalo* y a la *entretalladura*. Foulché-Delbosc (1902, p. 198n.) ya reputó estos dos versos como de procedencia meniana (*Laberinto* de *Fortuna* 142h y 144f, respectivamente). La estrofa 142 de *Laberinto* muestra "al muy prepotente don Juan el segundo" en su trono, "una silla tan rica labrada / como si Dédalo bien la feziera". Y el participio *labrada* no alude aquí al simple valor de la perfección en la construcción del asiento, sino a las "escultas entretalladuras" (estrofa 144) que tiene y que representan episodios notables de la historia de España, los cuales va describiendo Mena a lo largo de más de sesenta estrofas. Es la talla de las figuras y de los hechos tan prodigiosa que, según Mena, podría haberla realizado el mismo Dédalo. Hernán Núñez, por su parte, en la glosa que hace de la estrofa 144 de *Laberinto* escribe:

Dize agora el autor que el escudo de Achilles con que peleava contra los troyanos, el qual hizo Vulcano, herrero de los dioses, no tovo tan prima obra ni tan sotiles y perfectas entretalladuras como las que tenía la silla del rey don Juan. (www.ehumanista.ucsb.edu/projects)

Que Rojas, en la octava acróstica referida, tenía en mente a Mena, parece claro, dada la concurrencia de los dos sustantivos: *Dédalo* y *entretalladura* ('bajorrelieve'). Incluso, a tenor del uso en este contexto de los adjetivos *prima* y *sotiles*, podríamos plantearnos que Rojas (que emplea en su estrofa *prima* y *sotil*) manejaba aquí también la glosa de Hernán Núñez.

Pero lo que interesa ahora es señalar que Rojas, como Mena, nombra a Dédalo a propósito de su maestría como escultor, y no como constructor del laberinto de Creta, labor esta última por la que en tiempos de ambos autores era, sin duda, más conocido el personaje griego. Recordemos, además, para abonar esta idea, que el verso de la *Tragicomedia* "No hizo Dédalo cierto a mi ver" aparecía en la *Comedia* como "No hizo Dédalo en su oficio y saber". Los cultos, como Mena, se podían permitir, efectivamente, recordarlo "en su oficio y saber", como lo presentan los testimonios más antiguos: como el primer escultor, un artesano tan prodigioso que parecía infundir la vida en las estatuas

que creaba, las cuales producían la ilusión de que iban a echar a andar. Platón ponía en boca de Sócrates la afirmación de que las estatuas de Dédalo "si no están sujetas, huyen y andan vagabundeando, mientras que si lo están, permanecen" (*Menón*, 97d). Y repite el testimonio en *Eutifrón* 11b-c.

Diodoro de Sicilia (*Biblioteca Histórica*, IV, 76, 1) reseña que

aventajaba notablemente a todos los demás hombres por sus dotes naturales y se dedicó con entusiasmo al arte de la construcción, a la ejecución de estatuas y al trabajo de la piedra. Fue inventor de muchos ingenios que contribuían al desarrollo de su arte y realizó obras que fueron objeto de admiración en muchos lugares de la tierra habitada.

En la ejecución de estatuas superó de tal manera a todos los hombres que las generaciones posteriores forjaron sobre él el mito de que las estatuas que había esculpido eran absolutamente iguales a los modelos vivos; miraban y andaban, y en todos los aspectos guardaban las proporciones del cuerpo, de modo que la imagen modelada parecía un ser vivo.

Al ser el primero en representar los ojos y en tallar las piernas separadas y asimismo las manos y brazos tendidos, era natural que fuera objeto de la admiración de los hombres. Los artistas anteriores, en efecto, esculpían sus estatuas con los ojos cerrados y con las manos y brazos caídos y pegados a los lados".

Apolodoro afirmaba en su *Biblioteca* (III, 15, 8) que "era un excelente arquitecto y el primer escultor". Y hacia 1500 Hernán Núñez, en su glosa a la copla 142 de Mena, escribe que Dédalo era

tan grande maestro en el arte de la carpintería que sobrepujo a todos los maestros que antes dél avían sido. Hizo muchas obras en diversas partes del mundo. Principalmente sabía hazer estatuas tan perfectas y con tan propias faciones que parecía bivas. (www.ehumanista.ucsb.edu/projects)

Igualmente el Brocense habla, en su glosa al *Laberinto*, de "Dédalo, gran carpintero" (*Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Nigris 1994, p. 262, n. 52f-g).

Por supuesto que las fuentes mitográficas que recogen la historia de Dédalo aluden también, y con detalle, a su huida a Creta y al episodio que dio origen al laberinto. Pero lo que nos interesa ahora es el hecho de que Rojas, casi con toda seguridad siguiendo la estela de Mena, alude a la pericia artesanal de Dédalo, bien sea con la madera, especialmente, o con la piedra. Y ello está implícito en la palabra *entretalladura*. En suma, alude, solo, al Dédalo escultor (contra lo sugerido, como ejemplo entre otros, por Gilman 1974, p. 103). Y la nota pertinente en las ediciones actuales debería señalar este aspecto.

Percyvall (1591) no trae *entretalladura* pero sí *entallar*, *entallador* y *entalladura*, y señala el respectivo equivalente latino de cada voz: *exculpere*, *excultor* y *excultura*. Y

unos años después, Oudin (1607) trae: "*Entretalladura* voyez *entalladura*" y "*Entalladura*: sculpture, graueure, ciseleure, entaillement, la taille".

Covarrubias tampoco registra la entrada *entretalladura*, pero en la voz *talla* escribe lo siguiente:

La obra de escultura de relieve, del verbo italiano *tallere*, porque taxando y cortando poco a poco la madera o piedra, se viene a formar la figura, y esto se llama *entallar*, y el artífice *entallador*, y su oficina *taller*. (...) Entre los entalladores o escultores y los pintores, ay una cuestión muy reñida cuál destas dos artes es más excelente...

De modo que lo que Rojas viene a decir en esta parte de la estrofa de la *Tragicomedia* es que si el antiguo autor hubiese dado fin a su propia escritura, esta sería una creación más delicada, más perfecta, que las esculturas de Dédalo. Y recordemos que ya en el texto de la carta preliminar se emplea la palabra *esculpidas* aplicada al texto del antiguo autor: las defensivas armas "esculpidas en estos papeles". La afirmación de Rojas es, de manera implícita, una nueva demostración de humildad. Ha sido él quien ha dado remate a los papeles, pero de haberlo hecho Cota o Mena, presuntos iniciadores de los mismos, y no él, la obra hubiese alcanzado la categoría de excelsa. Se trata, por supuesto, de una nueva *captatio benevolentiae*, que incide, otra vez, "en el fin baxo que le pongo" a los antiguos papeles.

Hay que decir, por otra parte, que el último verso de esta estrofa se presenta en las *Comedias* de esta manera: "corta: un gran [Sevilla 1501: "grande"] hombre y de mucho valer" (los dos puntos corresponden a la puntuación de los impresos conservados). Pero desde Bataillon (1961, p. 55) algunos críticos han sospechado un error en la palabra *corta*, que a principio de verso conforma un encabalgamiento tan violento que se ha creído ajeno a la escritura del autor. Y como además en la *Tragicomedia* se sustituye este verso por otro en el que aparecen los nombres de Cota y de Mena, se ha pensado (Marciales, Russell...) que *corta* no sería más que una trivialización de *Cota*. Si fuera así, tendríamos que ya en la *Comedia* se hallaría la primera alusión al antiguo autor.

En sentido contrario, Pérez Priego (2001, p. 148n.) afirma que no es verosímil que *corta* sea lección errónea:

Sería un error poligenético que es difícil admitir se haya producido de forma mecánica e independiente en todos los testimonios de la *Comedia*. Si así no fuera, habría que admitir -para explicar la conjetura- que estamos ante un error monogenético, un error guía, que, por tanto, aseguraría la filiación de todos los testimonios y que se hallaría ya en el original o en el arquetipo. Lo cual es también poco probable, al tratarse de la lección de un pasaje

especialmente relevante, en el que se alude nada menos que al autor de la obra.

La obra de veintiún actos, como decimos, no ofrece dudas en este punto: todos los testimonios leen de la misma manera: "Cota o Mena con su gran saber". Pero interesa que nos detengamos en una cuestión textual que afecta solo a la *Comedia* porque el verso que consideramos ha sido citado con frecuencia por los críticos al respecto del problema de la autoría de la obra.

Hay que decir que a veces parece que sea un problema de intelección del texto original de la *Comedia* el que haya forzado en algunos críticos la teoría de la errata. Russell, además del "inelegante encabalgamiento", resalta el "poco sentido del verso". Y antes Marciales había mostrado aún más contundencia y sostenía que con la lección *corta* el último verso tenía un sentido "totalmente absurdo", por lo que, para él, la alusión a Cota debía restituirse. Creemos que estos juicios provienen de una deficiente comprensión del texto, como veremos más adelante.

Vamos a considerar, en este asunto, cuál es la actuación de Rojas en la *Tragicomedia*. Primero, incorpora en la carta una alusión concreta a Mena y a Cota, como posibles autores de los antiguos papeles. Y a continuación, en la octava acróstica que analizamos, vuelve a citar, en el verso nuevo que sustituye al de la *Comedia*, a estos dos escritores: "Cota o Mena con su gran saber" (invirtiendo ahora el orden de los nombres, obligado por el acróstico).

Distinto es el caso previo de la *Comedia*. En el texto que se nos ha transmitido no hay ninguna alusión a nombres concretos ni en la carta ni en las octavas acrósticas. En la primera, Rojas se muestra ignorante respecto a la autoría de los papeles encontrados y alude al antiguo autor con la frase "quien quiera que fuese". Se explicaría mal, por ello, que en las octavas que siguen a la Carta se lanzara Rojas a declarar abiertamente la paternidad literaria de Cota, contradiciendo la silenciosa prudencia que acababa de mostrar. A lo más que llega es a una referencia encomiástica: "un hombre de mucho valer". Además, una de las razones que, según Rojas, le movieron a acabar la obra fue, según el texto de la *Comedia*, que "oý su inventor ser ciente". Rojas habla aquí como quien no tiene en la cabeza un nombre conocido, simplemente 'ha oído decir que era persona docta'.

Pero en el momento en que en la *Tragicomedia* da entrada, aunque sea como hipótesis, a los nombres de Cota y de Mena, Rojas elimina la frase anterior ("oý su

inventor ser ciente") y la sustituye por esta otra, más concreta y definida: "inventarla persona prudente". La razón de este proceder parece obvia: declarados los nombres, no tiene sentido hablar de ellos con un vago y lejano "oý", (que alude a difusas informaciones) pues, ya identificados, Rojas tiene su propio criterio acerca de la valía de ambos autores.

Podemos decir que *Cota* es una corrección conjetural que mantiene la coherencia en el pequeño entramado de la estrofa: hace sentido y resguarda el acróstico. Pero es difícil mantenerla en cuanto cruzamos referencias con textos inmediatos, situados en los preliminares de la obra. Incluso dentro de la misma estrofa, "escritura corta" no es más que una iteración sinonímica de lo que se dice al comienzo de la octava: "...esta obra en el proceder / fue tanto breve cuanto muy sutil". Así pues, los antiguos papeles son una obra *breve* y *corta*. A falta de que alguien les dé fin. Y además, con los versos de la octava siguiente:

Loable a su autor y eterna memoria,
Al cual Jesucristo reciba en su gloria,

que parecen ser una alusión a la muerte ya sucedida del antiguo autor (pero *Cota* murió en 1506), nos veríamos forzados a hacer malabarismos interpretativos.

No vemos, en absoluto, que sea poco natural -y mucho menos, incorrecta- la expresión *escriptura corta* para lo que Rojas entendía como 'escritura inacabada' del antiguo autor. Es cierto que representa un forzamiento estilístico la colocación de *corta* en posición de encabalgamiento abrupto, pero no es caso único: en la estrofa tercera tenemos un *obstara* encabalgado y lo mismo sucede con *Apolo* en la estrofa cuarta (*vid.* nuestra anotación al respecto). Y no hay que olvidar (pero se olvida muchas veces) que el verso y sus constricciones actúan en contra de la naturalidad expresiva, de la cual no podemos recelar sistemáticamente: desde el principio, el autor ha de subordinarse a un triple pie forzado: el verso en general, el arte mayor castellano en particular y el acróstico de añadido. Los argumentos mayores, insistimos, obligan a pensar que *Cota* no aparece hasta la *Tragicomedia*.

Pero recordemos que Marciales (y, a la zaga, Russell) notaba, además, un sentido absurdo en el verso de la *Comedia*, al entender el pasaje de esta manera: 'si un gran hombre y de mucho valer, le hubiese dado fin con su propia escritura corta'. Marciales interpreta erróneamente. No se trata de 'dar fin con', sino 'dar fin en'. *Dar fin en su propia escritura corta* es, sencillamente, 'continuar y acabar algo que ya era suyo ("propia escritura") pero que estaba inacabado ("corta")'.

Los versos preliminares presentan una acumulación enorme de tópicos retóricos. Ello no hace diferente el proceder de Rojas del que tuvieron tantos escritores de la época. Lo que queremos decir es que con frecuencia se ha analizado el contenido de las coplas acrósticas con una mirada excesivamente *crítica*, viendo en cada palabra o en cada sintagma significados ocultos, creyendo encontrar las claves de algunos problemas cuya existencia a veces es solo hipotética. Y si se construye un problema hipotético se impone a veces forzar las interpretaciones para resolver aquello cuya existencia es, en realidad, dudosa. Y por ello lo que quizá deberíamos hacer es restarle trascendencia a algunas de las afirmaciones que Rojas hace y considerarlas en el contexto de la tópica medieval, dentro de la cual atenúan su gravedad. Sin ir más lejos, en el texto que estamos considerando ahora, Rojas está trajinando de nuevo un *topos* bien conocido: la humildad le hace confesar (como ya hemos señalado más arriba citando a Gómez Manrique) que la obra que tiene entre manos habría sobrepasado los méritos de las creaciones de Dédalo si una persona sabia -y no él: en el *Prólogo* habla de "mi pobre saber"- hubiese rematado la escritura inacabada ("corta").

No se trata solo de que no existan pruebas en contrario de la lección *corta*. Resulta, además, que tal lección es semánticamente muy razonable en el contexto, y hemos de pensar que su transmisión en la *Comedia* ha sido correcta.

12f.- Alguna más prima entretalladura

Léase *entrétalladura*.

El uso de *alguna* viene, muy probablemente, exigido por el acróstico, porque en la obra el adjetivo indefinido empleado con negación es *ninguno,-a*. Por ejemplo: "no es capaz de ninguna redención ni consejo ni esfuerzo" (I, Pármeneo). *Vid.*, al respecto, Llorens 1929.

[Estrofa novena]

**12-13.- Jamás yo no vi en lengua romana,
Después que me acuerdo, ni nadie la vido,
Obra de estilo tan alto y sobido
En tusca ni griega ni en castellana.**

El sentido, que difumina el hipérbaton impuesto por el metro la rima y el acróstico, sería: 'Que yo recuerde, no he visto jamás -ni nadie la ha visto- una obra de estilo tan alto y subido en lengua latina, ni en italiana ni en griega ni en castellana'.

El primer verso de esta estrofa conoce en la *Comedia* estas variantes:

Toledo: "Jamás no vi sino terenciana".

Sevilla: "Jamás yo no vi terenciana".

La variante del primer hemistiquio en la edición de Toledo (desaparición de *yo*) parece un simple descuido, que obliga a una forzada pronunciación ("Jámas no ví"). Sevilla 1501 y la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 ofrecen una prosodia más natural: "Jamás yo no ví". La mayoría de *Tragicomedias* traen *vide*, forma extraña al *usus scribendi* y que puede ser contaminación del *vido* que aparece en el segundo verso en posición de rima.

El verso en la *Comedia* sevillana resulta anómalo. El segundo hemistiquio exige la pronunciación "térenciána", pero eso crea una juntura de ictus: al final del primer hemistiquio y al principio del segundo: "Jamás yo no ví / térenciána".

13a.- No trae sentencia de donde no mana

Podríamos pensar en la posibilidad de que el autor quisiera decir que 'no recoge sentencias de lugares de los que no mana, sino que las allega de donde hay sabiduría' (todo ello por el principio de una *imitatio* provechosa). En tal caso, *de donde* no sería un elemento anafórico de *sentencia*, sino que remitiría a un innominado lugar, a las fuentes sapienciales de las que se nutre el autor. Pero el hecho de que las *Comedias* ofrezcan la lección *tiene* donde las *Tragicomedias* colocan *trae* hace difícil que se pueda aceptar este sentido. Además, en la *Carta* leemos que "de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía". El sentido es, entonces, que 'de todas las sentencias que contiene mana', es decir, son 'sentencias fructuosas'. Aunque, claro, no hay problema en sobreentender que lo que mana es *sabiduría* o *filosofía*.

En las coplas preliminares de la *Segunda Celestina* (p. 109) se lee: "pues vemos que mana de cada renglón / sentencia excelente y muy provechosa".

Parece necesaria la coma tras *mana*.

[Estrofa décima]

13b.- Vos los que amáis, tomad este enjemplo

Oudin: "*Prendre exemple*: escarmentar".

13c.- Andad sobre aviso, no seáis denjemplo

La construcción del vocablo *denjemplo* es la misma que *deservir*, con prefijo negativo. Según Juan de Valdés, *dexemplar* es forma que "en algunas partes de España usan por *disfamar*" (*Diálogo de la lengua*, ed. Quilis Morales, p. 90).

13d.- Estando en el mundo yacéis sepultados;

Existe el tópico de *sepultarse al mundo* (renunciar a sus vanidades), repetido desde los Padres de la Iglesia y muy presente en la literatura moral, pero es obvio que el verso presente tiene el sentido contrario, que hay que emparentar, por ejemplo, con Séneca, quien, hablando de la vana ociosidad, de la molicie, sentenciaba que

está muerto por igual el que yace entre perfumes que el arrebatado por el garfio; el descanso sin estudio es para los vivos muerte y sepultura. (*Epístolas morales a Lucilio*, X, 82, 3).

Pero también guarda relación con Mateo 23, 27:

¡Ay de vosotros, escribas y fariseos farsantes!, porque os semejáis a sepulcros encalados, que de fuera parecen vistosos, mas de dentro están repletos de huesos de muertos y de toda inmundicia.

En *El Fisiólogo. Bestiario medieval* leemos:

Nuestro Salvador comparó a los fariseos con las víboras: del mismo modo que estas matan a sus padres y a sus madres, así también el pueblo judío, que no tiene Dios, mató a Jesucristo, su padre, y a Jerusalén, su madre terrenal. ¿Cómo huirán, pues, de la ira que llega? Nuestro padre Jesucristo y nuestra madre la Iglesia viven, sin embargo, para siempre, mientras que ellos, al vivir en el pecado, están muertos en vida. (p. 30)

Alude, pues, Rojas, a los enamorados, quienes por estar metidos de lleno en los "vicios de amor" están ya sepultados (en el juicio moral del autor) aunque estén vivos.

[Última estrofa]

14a.- Oh damas, matronas, mancebos, casados:

Los cuatro sustantivos que contiene el verso, y que abarcan la generalidad de personas a quienes conviene amonestar sobre los peligros del amor, se organizan según una estructura bimembre basada en la oposición mujer/hombre: *damas, matronas / mancebos, casados*. Existe una segunda oposición basada en la condición de soltero o casado: *damas, mancebos / matronas, casados*. Por ello debe entenderse que *casados* se refiere aquí a 'hombres casados' exclusivamente.

14b.- A otro que amores dad vuestros cuidados.

En la creencia de que haya un error con respecto al original manuscrito, Muñoz-Mariño (1977, p. 122) ha querido enmendar de la siguiente manera la lección de todas las *Tragicomedias*: "A Otro, que Amor es, dad vuestros cuidados". La alusión remitiría entonces a la primera epístola de San Juan: "Dios es amor, y quien permanece en el amor, en Dios permanece, y Dios en él" (4, 16). Aunque la corrección resulta particularmente ingeniosa, el hecho de que Rojas copie aquí casi literalmente un verso de Mena (*Laberinto de Fortuna*, 107d), en el que el uso de *amores* es claro a través de la concordancia en plural (*los quales*), debe resolver cualquier duda. En el contexto de la copla 107 de Mena se nos aparece el enamorado Macías intentando desengañar a los amadores para que dejen de servir al amor, por las grandes amarguras que este causa y, como dice Hernán Núñez de Toledo en su glosa aclaratoria, por el escaso "deleite que en ellos [los amores] se recibe" (www.ehumanista.ucsb.edu/projects). Escribe Mena:

sabed deservir a quien tanto servistes,
a otro que amores dad vuestro cuidado;
los quales, si diesen por un igual grado
sus pocos plazerres segunt su dolor
non se quexara ningunt amador
nin desesperara ningunt desamado.

Verso también semejante encontramos en Diego del Castillo: "a otro que esfuerzo dad vuestra esperanza" (*Edad Media: Lírica y cancioneros*, p. 502), en donde el poder mortal se abate sobre los hombres, sin que a estos les valgan riquezas o ánimo esforzado. No procede, en consecuencia, modificar el texto. Por otra parte, nótese el apunte que ofrece Covarrubias sobre *amores*, en plural: "De ordinario son los lascivos" (*s. v. "amor"*).

BC anota que *otro* significa 'otra cosa', el mismo valor que le atribuye en este pasaje de *Celestina*: "¿Si piensas en mí o en otro?" (XIII, Calisto) o en la expresión "Uno piensa el bayo y otro el que lo ensilla" (XIX, Tristán a Sosia). Y también el mismo que tiene en el pasaje de Mena. Pero en el contexto en el que nos movemos no es imposible que haya en *otro* una alusión a Dios, pues en la octava anterior el autor "Amonesta a los que aman que sirvan a Dios y dejen las vanas cogitaciones y vicios de amor". Y, además, hay que recordar que, en la *Comedia*, la última de las coplas de "El autor escusándose..." no era esta que estamos considerando ahora, sino la que en la *Tragicomedia* es la primera de las coplas finales ("Concluye el autor..."). Y en ella, por

cierto, había un circunloquio para nombrar a Jesucristo, incitando al lector a que huya la danza de los enamorados y dirija su amor a Él:

Amemos a Aquel que espigas y lanza,
azotes y clavos su sangre vertieron.

Y ese circunloquio que en las *Tragicomedias* se relegó al final, sería parejo al que ahora, de forma más simple (*otro*), aparece en la última de las coplas iniciales. Es, por otra parte, el mismo uso gramatical (pronombre indefinido masculino) que vemos en *La Lozana andaluza*: "A otro que tú habría ella de menester, que le hallase mejor la bezmellerica y le hinchese la medida" (XIV, p. 58), le dice al inexperto Rampín su tía cuando él proclama su interés sexual por Aldonza. Y en *Lazarillo de Tormes* afirma el escudero con orgullo: "un hidalgo no debe a otro que a Dios y al rey nada" (tratado III, p. 62).

Si esta fuera la intención del autor (lo que, desde luego, no podemos demostrar), podría editarse *Otro*, con letra mayúscula, tal como hace BC con *Aquel* en el texto que acabamos de citar.

[Prólogo]

15.- 'Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo'

Ofensión en su sentido etimológico de 'encontronazo', 'choque'. En la cita latina que sigue se dice: "rapido stelle obviant firmamento", en donde el verbo *obviare* muestra el mismo valor: 'salir al encuentro', tal como traduce el propio autor: "las estrellas se encuentran ['se chocan', 'se topan'] en el arrebatado firmamento del cielo".

16a.- El verano vemos que nos aqueja con calor demasiado; el invierno con frío y aspereza

En este pasaje -prácticamente un plagio de Petrarca- el autor simplifica el texto original y reduce a dos estaciones las cuatro que aparecen en el *De remediis utriusque fortunae* (II, *Praefatio*): ver, aestas, autumnus, hyems; es decir: verano, estío, otoño e invierno. El año reducido, en términos prácticos, a dos estaciones, en alusión al clima extremo, lo vemos también en "buen fuego de invierno rodeado de asadores, buena sombra de verano" (VII, *Celestina a Pármeno*).

Para el valor en la obra de *verano* como 'primavera', *vid.* nota 179-180.

16b.- El verano vemos que nos aqueja con calor demasiado, el invierno con frío y aspereza; así que esto que nos parece revolución temporal, esto con que nos sostenemos, esto con que nos criamos y vivimos, si comienza a ensoberbecerse más de lo acostumbrado, no es sino guerra

La tradición textual presenta *así que esto nos parece*, salvo el *Libro de Calixto* (1518-1520; falso colofón de 1502) y la edición de Roma 1520 (falso colofón Sevilla 1502) que traen: *así que esto que*. Amarita y Gorchs fueron los primeros editores modernos en aceptar el añadido, que parece razonable (aunque solo lo acogen Cappelli-Vallín, BC y De Miguel-S), pues confiere al texto un sentido del que carece sin el pronombre relativo. También el traductor francés de 1527 se decanta por la misma construcción:

Ainsi donc ce qui nous semble revolution temporelle, ce de qui nous soustenons, ce de qui nous nourrissons et vivons, s'il se commence à enorgueillir plus que de coustume, ce n'est que guerre.

El traductor inglés, James Mabbe, debió de usar una edición que traía la segunda lección o bien la incorporó él a su texto.

So that this which seemeth unto us a temporal revolution, this by which we are bred up and nourished and live, if it once begin to passe above its proportion and to grow to a greater height than usual, it is no better than open warr.

Revolución temporal es expresión que alude, obviamente, al movimiento repetido ('vueltas') de los astros y, en consecuencia, a la *sucesión* temporal. Se hablaba de la *revolución* de la luna o de los planetas. Una *revolución* del sol era un año.

Algunos editores modernos ponen punto tras *temporal* y vinculan la frase *así que esto nos parece revolución temporal* con lo que se dice del verano y del invierno. Pero el texto tiene mejor sentido si se restituye el elemento omitido. Por otra parte, la pérdida se explica por la confluencia del doble *que*.

16c.- ...la fuerza de los aguaduchos

Aguaduchos tiene aquí el valor de "arroyo que se forma de repente, por una grande agua que viene súbitamente", tal como explica Covarrubias (s. v. "aguar"). Oudin (1607): "*Aguaducho*: un torrent d'eau quand il pleut fort". Aunque para *Autoridades* el término *aguaducho* vale "lo mismo que aguacero", el docto diccionario académico le asigna la equivalencia latina *alluvio, -onis*, que Raimundo de Miguel traduce como "avenida, crecida, inundación".

16d.- ...no es menor la disensión de los filósofos en las escuelas que de las ondas en la mar

La frase parece bastante clara, pero se ha interpretado mal a veces. No se dice que haya tanta disensión entre filósofos como olas hay en el mar (esto es lo que interpretó tempranamente el traductor francés de 1527: "n'est pas moindre la discention en l'escolle philosophalle que il y a de diversitez de undes en la mer").

Lo que se dice es, obviamente, que la disputa entre los filósofos es tan grande como la contienda que tienen las olas en el mar. Petrarca, que es la fuente (*De remediis*, II, *Praefatio*), es claro: "non minorem philosophorum in scholis quam fluctuum ipso in pelago litem movit" (traducción de 1513: "ay en las escuelas tanta discordia entre los philosophos como en el mar entre las ondas").

16e.- ...una especie a otra persigue: el león al lobo, el lobo el perro, el perro la liebre

Así en BC y, antes, en Marciales (*el lobo al perro*), pero toda la tradición textual de *Celestina* trae *el lobo la cabra*, en lugar de *el perro*. Ambas ediciones, a la vista de Petrarca, que es la fuente de este pasaje ("leo lupum, lupus canem, canis leporem insequitur", *De remediis*, II, *Praefatio*), introducen una enmienda para restituir la concatenación lógica de sustantivos. BC considera que debió de haber intervención de un tipógrafo, para quien sería más familiar la asociación lobo-cabra que lobo-perro. Pero, por otra parte, tal persona vería con facilidad que estaba rompiendo una retahíla y esa circunstancia podría frenar su impulso de intervenir en obra ajena. Pero si es que intervino, habrá que entender que la modificación no sería producto de una de lectura rápida o descuidada del manuscrito, sino que el tipógrafo obraría mediante hipercorrección, consecuencia de su *conocimiento del mundo* y de su desconocimiento de la fuente latina petrarquesca: en su percepción la juntura lobo-perro del texto que tenía delante habría de ser errónea, y por ello introdujo un cambio *natural*.

Pero semejante hipótesis es muy arriesgada, porque nada impide pensar que fuera el propio autor quien se desviase intencionadamente del texto fuente y optase, en el mismo sentido, por una asociación bien reconocible por sus lectores, con quienes él compartía ese mismo conocimiento del mundo circundante, en el que el lobo ataca *naturalmente* al ganado, según una realidad ampliamente reflejada por la literatura y el folklore universales. La imagen del lobo persiguiendo a la cabra aparece desde la clasicidad: la vemos, por ejemplo, en Teócrito (*Idilios* X, 30-31), en Virgilio (*Bucólicas*, II, 63), y en los fabulistas con abundancia. Horacio (*Odas* I, 33), para encarecer el desdén de una bella por el hombre que la corteja y lo imposible de que se amiste con él, dice que antes que ocurra eso "se ayuntarán las cabras con los lobos de Apulia" (trad. A. Cuatrecasas). En la *Biblia*, Isaías, 11, 6, leemos: "Entonces morará el lobo con el cordero, y el leopardo con el cabrito se echará; y el ternero y el leoncillo pacerán juntos"; por no citar las numerosas alusiones de carácter ejemplificador que hablan del lobo y del rebaño. En nuestra literatura, y para no salirnos de *Celestina*, encontramos este ejemplo del fanfarrón Sempronio: "así se holgó [Pármene] cuando vido los de las hachas como lobo cuando siente polvo de ganado" (XII, a Calisto); y los versos cantados por Lucrecia: "Saltos de gozo infinitos / da el lobo viendo ganado" (XIX).

Se trata, decimos, de una realidad fácilmente constatable a lo largo de los siglos, que es consecuencia de un modo de vida y que está además muy presente en cuentecillos, refranes, frases hechas y otras manifestaciones populares. Pero si nos atreviéramos a sugerir alguna interferencia de la tradición literaria culta en la desviación sobre el texto de Petrarca (en Teócrito y en Virgilio -en el pasaje citado de *Bucólicas*- hallamos retahílas en que el lobo persigue a la cabra), no habría más remedio que reforzar la idea de la responsabilidad exclusiva del autor en tal iniciativa, pues es más fácil atribuirle conocimientos humanistas a este que a un operario de taller.

Pero sucede, además, que la situación del lobo persiguiendo al perro es del todo extraña a la realidad. El perro es el garante de la seguridad del ganado, y, como tal, persigue al lobo, y no al revés. Es cierto que entre las fábulas de Esopo hallamos una en que un lobo pretende devorar a un perro, pero media en el intento la manifiesta indefensión de este último, el cual, además, consigue con astucia esquivar a su enemigo ("El perro dormido y el lobo", p. 72). Sin embargo, lo corriente es ver al lobo recelando de la presencia del perro o incluso herido por este, como en la fábula esópica "El lobo herido y la oveja" (p.83). En el *Libro de buen amor* (estr. 999) el Arcipreste confiesa sus habilidades a la serrana de Cornejo:

Yol dixe: "Bien sé guardar mata,
e yegua en çerro cavalgo;
sé el lobo cómo se mata:
quando yo en pos él salgo,
antes lo alcanço qu'el galgo". (Ed. Blecua.)

Incluso resulta llamativo el miedo cerval del lobo al perro en una de *Las fábulas extravagantes del Ysopo*, la titulada "Del lobo y perro y carnero". En ella, tras morir el mastín que defendía el rebaño, un carnero da en la idea de cubrirse con la piel de su guardián para seguir manteniendo a raya al lobo,

el qual viendo el carnero en figura de perro e creyendo que era el perro, el lobo se ensuziava de miedo, e assí començó a fuyr con mayor priessa, al qual el carnero siguió muy afincadamente.
(<http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Ysopo/EstYsop.htm>)

Hasta que a la res se le cae la piel postiza, muestra al enemigo su verdadera naturaleza débil e indefensa y es al fin devorada.

De hecho, en el pasaje de Petrarca que utiliza Rojas, tras la alusión al lobo y al perro, se hace una amplia glosa acerca del poderío del perro.

El león al lobo, el lobo al can y el can persigue a la liebre. Y hay algún linaje de canes más osados que no solo resiste a los lobos, mas acostumbra seguir y

acometer leones pardos, puercos y osos. Y en otros hay tan generosa ferocidad y tan noble soberbia que, despreciando los puercos y osos, no se precia de acometer sino solos elefantes y leones; de los cuales leemos que fue enviado uno al rey Alexandre, y, despreciado por mal conocido, le mandó matar. Mas después le enviaron otro que, probándole como convino, fue del rey muy estimado y en mucho regalo tenido (*De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, II, Prólogo, trad. 1513).

Se podrá decir que la relación león-lobo tampoco obedece a una realidad comprobable y a pesar de ello se mantiene en *Celestina*. Pero lo cierto es que cuenta con el aval de una tradición literaria copiosísima a través de las más diversas manifestaciones, populares y cultas, como se puede comprobar, sin ir más lejos, en Virgilio, *Bucólicas*, II, 63, o en el *Libro de buen amor*).

Todo esto puede hacernos pensar que fuera el propio Rojas quien adecuara el texto fuente a la propia realidad conocida por él y por los lectores, por parecerle que el original, si no era explicado, mostraba una anomalía inaceptable para los lectores.

Aunque no es posible demostrar la intervención del autor, creemos que con la argumentación que en este caso se puede presentar ninguna prueba demuestra que no fuera el propio autor quien se desviase conscientemente del texto de Petrarca. Y por ello parece prudente mantener el testimonio transmitido.

Un recuerdo de este pasaje lo encontramos en el *Menospreciode corte y alabanza de aldea*, de Fray Antonio de Guevara:

la onza pelea con el león, el rinoceronte con el cocodrilo, el águila con el avestruz, el elefante con el minotauro, el girifalte con la garza, el sacre con el milano, el oso con el toro, el lobo con la yegua, el cuclillo con el picazo, el hombre con el hombre y todos juntos con la muerte (p. 281-282).

17a.- El elefante, animal tan poderoso y fuerte, se espanta y huye de la vista de un suciuelo ratón

Covarrubias trae los siguientes testimonios:

[el elefante] aborrece al ratón; fuera del mal olor suyo, quizá por la facilidad con que se le puede entrar por la trompa y ahogarle (s. v. "elefante").

Animal sucio que suele engendrarse de la corrupción, aunque también se multiplica por generación (s. v. "ratón").

El adjetivo *suciuelo* incide en el origen 'inmundo' del animal.

17b.- La víbora, reptilia o serpiente enconada

Aunque en el español antiguo uno de los significados de *enconado* era, según acredita el DRAE, 'teñido o manchado' (lat. *inquinare*: 'manchar'), es claro que aquí el

adjetivo no se refiere a ello. Los textos medievales ofrecen también abundantes testimonios de la palabra *enconado,-a* referida al recrudescimiento de las llagas y heridas. Lo vemos, por ejemplo, en *Celestina*: "oído he decir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras, porque mas se enconan" (I, Sempronio). Pero BC anota que en este caso la palabra alude a la violencia, a la fiereza o saña con que se comporta una persona o animal. Creemos que no es así. A la víbora se la califica en este pasaje como "enconada" no por su legendario comportamiento encarnizado en el contacto sexual, ni por el cruento episodio de las crías en el nacimiento. Tampoco porque muestre fiereza con otros seres vivos. Es "enconada" porque, como anotan Haro-Conde, es 'venenosa'. *Enconado* como 'venenoso' (a veces el matiz puede ser el de 'infectado' o 'infeccioso', *vid.* Corominas-Pascual, s. v. "enconado") es de uso corriente en la Edad Media y aun después. Son, pues, sinónimos. Lo vemos en Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* 507c: "pisó por su ventura yerva fuert enconada".

En el *Libro de buen amor* (ed. Blecua, 187bc) le dice el Arcipreste al Amor:

Eres tan enconado que, do fieres de golpe,
non lo sana mengía, emplasto ni xarope,

Alberto Blecua lo vierte como "Eres tan envenenado ('infeccioso')...". Y más adelante: "¡Lengua tan enconada Dios del mundo la tuelga!" (418d), que Blecua explica: "¡Lengua tan venenosa Dios la quite del mundo!".

Don Juan Manuel emplea el término en el *Libro del cauallero et del escudero*:

Otrosi dizen que ay otra manera de bestias poçonnadas a que llaman basiliscos, mas destos nunca bi yo ninguno nin bi omne que lo biesse. Et otrosi alacranes et samalaquesas et lagartos; pero los lagartos, commo quiere que muerden mal, non son muy enconados (p. 89).

En el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* (Hernando del Castillo: *Cancionero General*, II, p. 4), de Rodrigo de Cota, dice el Viejo:

Las culebras y serpientes
y las cosas enconadas
son muy blandas y pintadas
y a la vista muy plazientes.

Alfonso de Palencia trae esta entrada en su *Universal vocabulario*: "*Vipera*: Vibora, muy enconado linaie de serpiente".

Francisco López de Gómara escribe en *La conquista de México*:

cogen las culebras a mano, y hablando mejor, a pies; porque se atan los cazadores la hierba *picietlh* a los pies, con la cual adormecen las culebras; no son tan *enconadas* ni ponzoñosas como las nuestras... (pp. 471-472).

Los lexicógrafos son unánimes:

Palet: (1604): "enuenimé: enconado, emponçoñado".

Oudin (1607): "enconado: infecté, enuenimé, enflé de venin". "La biuora enconada, la vipere enflée de venin".

Franciosini (1620): "Biuora enconada: vipera invelenita o piena de veneno".

Y Sobrino (1705) ofrece esta equivalencia: "Enconado, Envenimé", y pone el siguiente ejemplo: "La bívora enconada".

Cuando el lector actual, con el DRAE a la vista, comprueba la versión italiana de Ordóñez ("la uipera, reptile o serpente uenenosa..."), podría creer que, con el adjetivo *enconada*, el traductor se ha permitido la licencia de realizar un *quid pro quo* irrelevante entre 'encarnizada' y 'venenosa', creyendo que solo el primer valor es el real. No es así. El traductor es absolutamente fiel al texto original y se mueve en los estrechos márgenes de la literalidad. Porque cuando Rojas dice que la víbora es enconada está diciendo, simplemente, que es 'venenosa'.

17c.- ...y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda; él cuasi como vengador de la paterna muerte

La edición salmantina de 1570 añade *se la come* (De Miguel-S) después de *muerte*. Amarita, Gorchs y Marciales aceptan la innovación. Este último considera que el hecho de que a continuación se diga *quien coma sus entrañas* es indicio de que "antes debe venir el mismo verbo o la frase queda trunca; aparte de la creencia medieval general de que el hijo devora a la madre". En consecuencia el texto que publica Marciales es: "ella muerta queda y él casi como vengador de la paterna muerte, se la come".

La conjetura no es atendible por varias razones. Sí hay sentido en la frase transmitida, ya que en "rompa las ijares" está expresada la idea de devorar a la madre, el *comer* sus entrañas. Por otra parte, el añadido vendría a decir que el hijo se come a la madre *después de haberla matado*, lo cual es, por supuesto, completamente ajeno a una tradición que es unánime en el testimonio: el hijo *mata* a la madre al destrozar sus entrañas. Sin más. Lo podemos leer, por ejemplo en Heródoto (*Historia*, III, 109), Aristóteles (*Historia de los animales*, 558a), Plinio (*Historia natural*, X, 169), Claudio Eliano (*Historia de los animales*, I, 24 y XV, 16) San Isidoro (*Etimologías*, XII,4,10-11), en *El Fisiólogo* y en los bestiarios medievales. Y también en Petrarca (*De remediis*, II, *Praefatio*), fuente de Rojas. La superstición estaba tan arraigada que la vemos

recogida incluso por el lexicógrafo Alfonso de Palencia. Por reproducir un solo testimonio, tomemos a Claudio Eliano por ejemplo:

La víbora macho se enrolla a la hembra para realizar la cópula. Cuando ya han satisfecho el placer sexual, la novia, en recompensa de su amorosa compañía, corresponde a su compañero con una inicua manifestación de afecto; pues, cogiéndose a su cuello, se lo secciona a raíz de la cabeza. El macho muere, mientras que ella concibe y queda preñada. No pone huevos, sino que pare hijos, que, al instante manifiestan una actividad acorde con su perversísima naturaleza. En efecto, roen el vientre materno, salen inmediatamente después y vengán así a su padre (I, 24; aunque en XV, 16, el autor duda de que todo esto sea verdad).

Vid., por lo demás, Alcalde Galán (1996) y Marcos Celestino (2006).

17d.- ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?

Conquista es sinónimo de *lid* y de *guerra*. Encontramos la palabra en Juan del Encina ("Juan del Enzina en alabança y loor de la gloriosa reyna de los cielos", Pérez Priego 1996, p. 123) con el valor de 'pendencia', 'litigio', 'pleito', 'controversia':

En ti pongamos los ojos,
no te perdamos de vista,
apartemos los enojos
de los desseos y antojos
porque ell alma esté bien quista,
con tal tino
que después en el camino,
no tengamos más conquista.

El latín *contendere*, está en la raíz de la palabra *contention*, empleada por Mabbe para traducir *conquista*. Salamanca 1570 edita *contienda*. Modernamente, le siguen Amarita y Gorchs, pero De Miguel-S restituye *conquista*.

No parece que se pueda tener en cuenta el sentido de 'quejas' que Russell da para la siguiente aparición de *conquistas* también en este *Prólogo*: "Así que viendo estas conquistas, estos dísonos y varios juicios...". La presencia aquí de los adjetivos *dísonos* y *varios* exige para el sustantivo *conquistas* un sentido tal como 'desavenencias' o 'discordias'. Lo que ocurre es que este último sustantivo lo acababa de emplear el autor un par de líneas antes ("Yo, viendo estas discordias...") en una oración muy semejante y por ello acude a la sinonimia.

18.- No falta allí el pez dicho *echeneis*, que detiene las fustas cuando el viento Euro estiende las cuerdas en medio de la mar

Echeneis es el pez llamado -tanto hoy como en tiempos de Rojas- *rémora*.

En la traducción castellana de *De remediis* (1513) se lee:

el Echeneys o Remora pez de grandeza de medio pie detiene una nave
aunque sea muy grande (II, Prólogo).

Fusta vale 'nave', por sinécdoque. Como apuntó Foulché-Delbosc ("Observations sur la *Célestine*", 1902, p. 198), la traducción que incorpora aquí Rojas de Lucano (*Farsalia*, VI, 674-675) la toma, con alguna modificación, de la glosa de Hernán Núñez a la copla 242 de *Laberinto de Fortuna*. Del pez legendario escribe Mena que "retiene las fustas que van su camino" (242d; otros usos de *fusta*, en la misma obra, también con valor de 'nave', en 42b y 180h). El Comendador griego traduciendo al poeta latino, fuente de Mena, emplea también *fustas*, 'nave':

No faltó allí el pez dicho "echeneis" que detiene las fustas en mitad del mar,
quando el viento Euro estiende las cuerdas.
(www.ehumanista.ucsb.edu/projects)

En los dos versos de Lucano (o, por decirlo mejor, en el verso y medio) que copia Rojas ("Non puppim retinens, Euro tendente rudentes, in mediis echeneis aquis") ha de sobreentenderse la forma verbal *defuit* ('faltó'), que aparece en el verso 673 y sirve para una larga enumeración dentro del episodio de la maga Ericto. Hernán Núñez y Rojas, al descontextualizar su cita, llevan a su texto el verbo.

Pero la modificación de Rojas consiste en escribir, más cercano al orden sintáctico del original latino, lo siguiente:

no falta allí el pez dicho *echeneis*, que detiene las fustas cuando el viento
Euro estiende las cuerdas [de la nave] en medio de la mar.

Así construida, la oración puede inducir a ambigüedad en la interpretación: ¿consideraba Rojas que *en medio de la mar* es complemento de *detiene*, como en Lucano, o de *estiende*? La falta de cualquier signo de puntuación en las ediciones antiguas hace difícil responder a esta pregunta. La traducción de Ordóñez sigue aquí al pie de la letra la disposición del texto rojano: "Non li manca lo pesce dicto echeneis, che retiene le naue, quando el uento stende le soe corde in mezzo el mare".

Como no se puede demostrar que Rojas no entendiese bien el texto de Lucano (no demasiado complicado, por otra parte) y como además parece probado que tenía delante la traducción de Hernán Núñez, muy clara y correcta, habrá que convenir en que optó deliberadamente por mantener la disposición original de la frase latina que acababa de copiar, sabiendo que *en medio de la mar* es complemento de *detiene* y no de *estiende*. Y, por ello, habría que colocar hoy -como hace solo Marciales- signos de puntuación

que lo evidenciaran: "no falta allí el pez dicho echeneis, que detiene las fustas, cuando el viento Euro estiendo las cuerdas, en medio de la mar".

Es frecuente el hipérbaton que afecta a complementos ya sea verbales o nominales. Véase un ejemplo: "para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes *de hallar las melecinas*" (X, Celestina a Melibea). En ocasiones la disposición sintáctica puede producir casos de ambigüedad. Al respecto, *vid.* las notas 180-181 y 310c.

19a.-Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si...

Así toda la tradición textual, excepto Valencia 1514, que trae *visitada* en lugar de *usitada*. Pero por ser esta edición el texto base de numerosas reproducciones modernas, se ha extendido erróneamente la lección *visitada*. Rodríguez Puértolas edita así, pero aduce un testimonio paralelo de las *Letras* de Hernando del Pulgar -ya citado por Marciales- que, en realidad, sirve para devolvemos la lectura correcta: "pleito muy viejo toman por cierto, e querella muy antigua *usada*". En el Marqués de Santillana: "mas sola una senda muy poco usitada" (*Defunción de don Enrique de Villena* (ed. Gómez-Kerkhof, 1988, p. 157, 5e).

19b.- ...ella, con todas las otras cosas que al mundo son, van debajo de la bandera desta notable sentencia; que aun la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla. Los niños con los juegos, los mozos con las letras....

La mayoría de ediciones modernas hacen de *notable sentencia* un sintagma catafórico y colocan, por ello, dos puntos después de *sentencia*, de modo que lo que sigue lo convierten en la *notable sentencia* presuntamente anunciada (¿se trata, en algún caso, de una influencia inconsciente de la puntuación que se halla en las ediciones antiguas, en donde los dos puntos representan solo el valor aproximado de la coma actual o del punto y seguido?). Incluso algunos editores, insistiendo en el asunto, colocan comillas ("que aun la misma vida de los hombres...es batalla").

Sin embargo, creemos que este pasaje muestra solo una progresión argumentativa más, tomada otra vez de Petrarca, que nos hace ver que todas las edades tienen su contienda. En este sentido, Petrarca le sirve al autor para corroborar las palabras de Heráclito, como ocurre durante todo el *Prólogo*. En contra de su consideración como

sentencia obran también algunos factores, por ejemplo su imprecisa autonomía, pues después de *batalla* podríamos colocar dos puntos:

que aun la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla: los niños con los juegos, los mozos con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y estos papeles con todas las edades.

Pero, sobre todo, no parece convenir a la firmeza de una sentencia el *si bien lo miramos*. En cambio, el adjetivo *notable* (*noble* en otras ediciones) se acomoda bien con la procedencia antigua y reverencial de la cita heraclitana.

Creemos, por ello, que "[d]esta notable sentencia" se refiere, anafóricamente, a la de Heráclito, reproducida textualmente al comienzo del *Prólogo* y glosada a lo largo de todo él. En consecuencia, lo que el texto viene a decir es que tanto la obra presente, como todas las cosas que en el mundo son, incluida la propia vida de los hombres, se atienen a la notable sentencia de Heráclito: todo es contienda. Nos parece acertada, pues, la puntuación de BC.

19c.- ...los mancebos con los deleites

Resulta curioso comprobar que Rojas se queda solo con el comienzo de la formulación petrarquesca, porque en el *De remediis* (II, Prólogo, trad. 1513) leemos:

qué pleito los mancebos con los deleites, o, por mejor decir, qué contienda y repugnancia de affectiones tienen consigo mismos, que con los deleites ninguna cuestión tienen, antes consentimiento, tal que es muy peor que ninguna cuestión.

20a. Unos les roen los huesos, que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos

Se trata de un pasaje que ha resultado poco claro. Entre los editores que lo anotan tenemos dos interpretaciones distintas. Por un lado, Russell, Lacarra y Morros (que no colocan coma tras *huesos*) interpretan que el autor se refiere a una lectura superficial e infructífera, por tomar de la obra lo que no tiene sustancia: 'roen huesos que no tienen ningún valor ('virtud')'.

En sentido distinto, Damiani y Rodríguez Puértolas atribuyen a la expresión *roer los huesos* el valor de 'murmurar, criticar' y, por tanto, *que no tienen virtud, que es la*

historia toda junta sería lo murmurado, lo criticado (ya Cejador creía ver también este sentido). BC, que no ofrece nota para *roen los huesos*, otorga el siguiente sentido a *que es la historia toda junta*: 'que el argumento es demasiado unitario'. Con ello podemos deducir que los editores interpretan también *roer los huesos* como 'criticar'. Pero no se entiende bien qué clase de crítica sea declarar la excesiva unidad del argumento. En todo caso, estas dos últimas interpretaciones parecen valerse de la traducción de Ordóñez: "Alchuni li rodeno lossa, dicendo che non ha uirtu, et che e tutta la historia insieme...". Y si bien la cercanía cronológica de este testimonio con respecto al texto que le sirvió de base sirve en muchas ocasiones para avalar interpretaciones, lo cierto es que lo que se desprende de la lectura de este pasaje completo de *Celestina* no parece ir en esta dirección. Veamos.

El autor habla de tres tipos de lectores. Como el primer tipo es el que origina las disensiones interpretativas entre los editores, dejaremos su análisis para el final. El segundo lo representan aquellos que se quedan con elementos muy superficiales (el verbo *pican* es muy apropiado a la levedad de sus preferencias), de modo que, por ejemplo, los donaires y refranes que la obra contiene los valoran en sí mismos, sin percatarse del motivo de su inclusión ni de que tienen una función trascendente, pues están al servicio de una intención más profunda.

Lo que se nos dice del tercer tipo de lectores -el lector perfecto- es que hallan agrado en todo lo que la obra contiene (su "verdadero placer es todo") de todo sacan provecho. Pensando así, podría otorgarse a *desechan* la pronunciación /desecan/ (vid. nota 73a), es decir, 'extraen la sustancia' y se quedan, para su provecho, con la suma de la historia (*suma*: 'lo mejor'). Pero aunque diéramos a *desechan* el valor de 'desprecian', habría que ir en la misma dirección. *Desechan* lo anecdótico de la historia y se quedan (*coligen*) con lo más sustancioso, con la *suma* ("conclusión o sustancia de alguna cosa", *Autoridades*).

Es cierto que "ríen lo donoso", pero no se quedan en esa corteza, pues saben darle una utilidad a "las sentencias y dichos de los filósofos" trasponiéndolos "en lugares convenientes a sus actos y propósitos". Como vemos, se habla repetidamente de utilidad y provecho en el texto. Y con esa clave hemos de desentrañar el pasaje que nos ocupa. El primer tipo de lectores es el que se queda con los huesos que no tienen sustancia o "virtud", o sea, con la anecdótica historia de los enamorados.

Es fácil ver que en este pasaje del *Prólogo* el autor está insistiendo en las discordancias de los lectores frente a la obra. Engloba a los tales en tres grupos, según qué elementos agradan a cada uno de ellos, y emite un juicio acerca de qué le parece el proceder de cada uno. Y lo hace con una evidente contraposición: mientras en los dos primeros casos que presenta se nos describe la actitud de quienes se quedan con lo superficial o insustancial (bien sea por elegir la historia externa o por elegir elementos aislados sin descubrir su finalidad, cosa fútil en ambos casos), otros, en cambio (de ahí la conjunción adversativa *pero*), saben extraer lo provechoso de la obra.

Ahora bien, la contraposición se plantea igualmente entre las dos primeras clases de lectores, ambas descalificadas por el autor: la de quienes gustan de la historia anecdótica amplia ("roen") y la de quienes prefieren solo donaires y refranes ("pican").

En realidad, el autor está retomando ideas que ya había planteado en la carta de *El autor a un su amigo*:

Vi no solo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras.

Repárese en que ya en este texto de apertura aparecen expresiones como "historia o ficción toda junta" al mismo tiempo que "algunas sus particularidades" (sentencias, donaires, avisos...) que aparecerán a continuación en el *Prólogo*.

Creemos, por tanto, que *roer los huesos* no tiene aquí el valor de 'murmurar' o 'criticar', sino el que también aparece en el mismo *Prólogo* y que el autor se aplica a sí mismo como lector de los papeles encontrados: "Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas..."; y en el acto I en boca de Celestina vuelve a parecer la expresión: "Los huesos que yo roí piensa este necio de tu amo de darme a comer". De modo que quedarse solo con "la historia toda junta", con lo anecdótico, es roer huesos "que no tienen virtud", que no tienen sustancia. Se trata, en suma, de una cuestión de "provecho". Es significativa la traducción libre de Lavigne:

Les uns ne s'occupent pas du fond et ne s'attachent qu'à la forme, c'est-à dire au sujet, sans faire plus de cas des particularités....

La mayoría de editores no coloca coma tras *huesos*.

Nótese el paralelo que establece el Prólogo de la edición de Sevilla de 1512 del *Libro del Caballero Zifar*:

no de una cosa sola gozan lo que leen los libros e historias; porque vnos gozan de la materia de la obra, otros de los enxemplos que en las tales obras se enxeren, e donayres, otros del subido estilo de que es compuesta: del qual todos no gozan, por donde las tales obras son traydas en vilipendio de los grosseros (p. 460).

20b.- Que aun los impresores han dado sus punturas poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron

Puede haber, como han anotado varios editores, un juego de palabras en el término *punturas*, usado entre los impresores. Pero no hay que olvidar que el término designaba, antes, cualquier 'picadura' o 'punzada'. Lo que el autor viene a decir es, simplemente, que los impresores 'han picado' (o 'han dado sus puntadas') en la obra, insertando encabezamientos y resúmenes al principio de cada acto, intervención de la que se dice que es "cosa bien escusada". Algunos críticos han interpretado que el sentido de este sintagma viene a ser que Rojas justifica ('excusa') las intervenciones de los impresores. Pero lo cierto es que *cosa excusada*, *cosa bien excusada* o *cosa harto excusada* son expresiones que menudean en el español clásico con el sentido, siempre, de 'cosa inútil o innecesaria'. Ya Foulché-Delbosc (1900, p. 49) lo vio así.

El pasaje presentó dificultades a los traductores. En algunas versiones se dice que los sumarios o argumentos que anteceden a cada acto eran habituales entre los antiguos y ello justifica el proceder de los impresores.

Mabbe: "a thing very excusable, in former times being much used, and in great request with your ancient writers".

Barth: "quae tamen res antiquitatis imitatione possit facillime excusari".

Lavigne coincide en parte con los anteriores: era costumbre antigua, pero ello no justifica las "punturas" de los impresores: "Chose fort inutile, bien que les anciens auteurs l'aient faite".

Singleton acierta con el sentido, esto es, los argumentos eran innecesarios y los antiguos no tenían esa costumbre: "They have put unnecessary headings and summaries at the beginning of the acts -which was a custom not followed by ancient authors".

Síguese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea

23.- ...a sus amigas llaman y dicen ser su dios

Llaman y *dicen* funcionan como pareja de sinónimos. Ha de entenderse: 'a sus amigas llaman su dios y a sus amigas dicen su dios'.

Primer auto

(La indicación *primer auto*, *segundo auto*, *tercero auto*, etc., así como los argumentos que anteceden a cada acto, no aparecen en Zaragoza 1507. BC los toma de Valencia 1514.)

27a.- ...ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar

Los gloriosos santos se glorifican *puramente* porque no perderán nunca su bienaventuranza. O sea, se glorifican 'enteramente' o 'absolutamente'. Calisto, en cambio, sabe que ha de perder la bienaventuranza de que ahora disfruta en cuanto deje de ver a Melibea. Por eso su dicha es *mista*, está *mezclada* con el recelo de la pérdida de su bien. Garci-Gómez interpreta que "Calisto se alegra de lo esquivo del amor al que se enfrenta, en clara muestra del carácter paradójico del amor cortés" (nota en edición digital). Pero no parece ser ese el sentido. Calisto no dice que se alegre del esquivo tormento, sino *con recelo del esquivo tormento*. El enamorado se alegra ahora de ver a Melibea, pero su felicidad está empañada (*con recelo*) por el hecho de saber que la visión de la bella ha de ser fugaz. Bataillon consideraba que había una correlación entre *puramente* y *misto*, debido al valor adverbial "de toute évidence" (1961, p. 59n.) de esta última palabra. Cejador había anotado antes: "mezclado de cuerpo y espíritu, a diferencia de los gloriosos Santos que están sin cuerpo en el cielo". Explicación que Bataillon considera "absurda" y que se ha repetido sin crítica en todo tipo de ediciones, en versiones modernizadas y se ha utilizado en traducciones. Pero que quizá es errónea.

Lo que el enamorado dice sencillamente es que los santos se alegran de manera *pura* mientras que él se alegra de manera *mezclada* (su gozo lo *enturbia* el tormento inminente de la ausencia de Melibea). Por supuesto que el origen de esto está en que Calisto, frente a los santos, es hombre mortal imperfecto (incluso podemos decir, con Cejador, mezcla de cuerpo y alma). Pero esto es la *causa* que subyace, la causa que sabemos, pero que no está en el texto, porque Calisto alude solo a la *consecuencia*: los santos gozan de manera pura, nunca perderán su felicidad, y él goza de manera impura,

pronto perderá su dicha. Podríamos decir con Bataillon, que él se alegra *mistamente*, a medias. De modo que la anotación que se viene repitiendo no nos parece acertada. La de Mateos parece atinada: "con mezcla de gozo y temor".

27b.- Pues aun más igual galardón te daré yo, si perseveras

Para BC *igual* significa 'justo', por calco semántico de *aequus*. Existe un paralelo en la invectiva final de Pleberio contra el amor, incluso en juntura con *galardón*: "No das iguales galardones, inicua es la ley que a todos igual no es (XXI)".

Pero no se olvide que, también por latinismo semántico, podría significar igualmente 'favorable' o 'propicio'. Véase este ejemplo de Tito Livio:

aequis iniquisque persuasum erat tantum bello virum neminem usquam ea tempestate esse (*Ab urbe condita*, V, 45, 1).

(*Tanto los que estaban a favor como los que estaban en contra, tenían el convencimiento de que era el hombre de más talla guerrera de su tiempo.*
Trad. José Antonio Villar Vidal)

O este de Ovidio: "aequa Venus Teucris, Pallas iniqua fuit," (*Tristia*, I, 2, 6. "Venus era favorable a los teucros, Palas hostil". Trad. José González Vázquez). En ambos casos se perciben con claridad los antónimos *aequa* e *iniqua* ('favorable' y 'hostil').

Vemos también el uso de *igual* como 'favorable' o 'benévolo' en *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena:

¡O grant profetisa, quienquier que tú seas!,
con ojos iguales suplico que veas
mi dubda e le prestes razón verdadera (270bcd).

Si aceptamos que el autor juega con la polisemia del vocablo, o sea, que Melibea quiere decir 'justo' pero que Calisto entiende 'favorable', quizá se explique mejor aún la exclamación de asombro del enamorado ("Oh bienaventuradas orejas..."). Tal asombro se produce porque Calisto cree que las palabras de Melibea son la promesa de *mejorar* el premio que ya tiene, que ahora es estar delante de la muchacha, hablándole. Si el joven persevera, tendrá un galardón *aun más igual*, 'más favorable'. Entendidas así, las palabras de Melibea serían, además de groseras, blasfemas, pero Calisto no se escandaliza de ello porque su propia afirmación de preferir el momento que está viviendo antes que un lugar entre los justos ya era en sí misma blasfema. Atento solo a la consecución de su deseo, Calisto confunde el mensaje de Melibea: en primer lugar porque toma *igual* como 'favorable' y, en segundo lugar, porque aunque hubiese entendido 'justo', que es lo que con toda probabilidad quiere decir la muchacha, tal

sentido solo cobra su real valor negativo cuando Melibea, en su siguiente parlamento, utiliza el verbo *merecer*: la paga será 'justa', 'ecuánime', *igual*, porque es la que *merece* el osado galán.

De todas formas, aun entendiendo *igual* como 'justo', Calisto podría tener motivos de alegría al haber oído la palabra *galardón*: "¡Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído!".

28a.- Mas desventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seído. ¿Cómo de ingenio de tal hombre como tú habié de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo?

Se trata de un texto de difícil edición, quizá estragado. El traductor italiano y Sedeño intentaron sendas maneras de fijarle un sentido, pero sin respeto a la tradición textual. Salamanca 1570 llegó incluso a hacer tales enmiendas que, con propiedad, no cabe sino hablar de adulteración del texto. Son evidencias de la dificultad que presentaba el comienzo de la obra ya para los primeros lectores.

BC edita, con Zaragoza 1507, *habié de salir*, testimonio único (junto a *Celestina de Palacio*) frente a *haber de salir*. No sabemos si es fiable o si la divergencia pretendía arreglar el sentido.

Aunque bastantes de las ediciones modernas no colocan punto tras *ha seído*, creemos que el mismo es necesario, pues sin él resulta un texto falto de cohesión sintáctica. Las primeras ediciones traen un signo bastante polivalente [:], que a veces hacía la función de nuestro punto y a veces de nuestra coma. Esas mismas ediciones colocan el signo interrogativo a continuación de *como yo*, y la versión de Sedeño utiliza también una oración interrogativa en esta parte.

Con tales dificultades textuales no cabe sino optar por una solución y, en consecuencia, conjeturar un sentido. La que edita BC, propuesta también por Patrizia Botta (2002b), parece, de momento la menos arriesgada, pues se atiene a la puntuación de las más antiguas ediciones. Ciertamente parece inaceptable el criterio de bastantes ediciones actuales que, como escribe Botta, "suelen imprimir este trozo todo seguido y con dudosa o escasa puntuación, lo que no le da sentido y nos entrega una frase única, amorfa e incomprensible" (p. 47). Entendemos así que *habié de salir* se refiere a *el intento de tus palabras*.

Ahora bien, Botta otorga a Sedeño la facultad de discernir cuál sería el sentido último del pasaje. Y Sedeño versificó:

¿Cómo pudo proceder
tal palabra de tu lengua,
por do se aya de perder
una tan alta muger
en quien más clara es la mengua?

Es decir, según esta versión, Melibea se estaría lamentando de que el intento de Calisto -sus palabras-, podría echar a perder la fama de una mujer *alta* como ella. Pero no parece ser eso lo que encontramos en el texto de la *Tragicomedia*, sino que la muchacha habla más bien de que ese intento *habié de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo*. No dice "para se perder la virtud", sino *para se perder en la virtud*. El sujeto de *perder* no es *la virtud* (en Sedeño, "una tan alta muger"), sino el mismo de *habié de salir* (o *aver de salir*), o sea, *el intento de tus palabras*. Melibea, entonces, reprocha al enamorado -como explica Russell en nota, a pesar de editar un texto falto de cohesión- que ese intento se haya producido estando destinado a perderse ante la firme virtud de ella: era desde el principio un intento vano; Calisto, con su entendimiento (*ingenio*), debería haberlo sabido y, por tanto, debería haberse abstenido. Por eso, precisamente, la airada joven despide al galán diciéndole que no puede soportar que un hombre haya concebido siquiera la posibilidad de compartir con ella los deleites del ilícito amor. Y no lo puede soportar por una razón natural: cualquier hombre debería saber que la virtud de Melibea habría de condenar ese intento al fracaso, y por tanto debería haber refrenado sus deseos. Actuando, Calisto ha presupuesto que Melibea podría plegarse a sus deseos. Por eso Melibea le llama *torpe*, es decir, 'lascivo', 'deshonesto', 'desvergonzado', 'infame'.

Con esta interpretación, las palabras de Melibea sobre el *ingenio* de Calisto no serían despectivas (pues le *extraña* que de ese 'entendimiento' haya salido una actitud tan desafortunada). Por otra parte, la forma *aver de salir*, que traen casi todas las ediciones antiguas, podría ser válida también aquí.

28b.- ¡Vete, vete de ahí, torpe!

Torpe: 'indecente o deshonesto', por cultismo semántico, porque Calisto ha tenido un comportamiento indecoroso en su petición y en presuponer que Melibea se avendría a sus deseos. Por las mismas fechas de *Celestina*, Alfonso de Palencia escribía que "turpis es suzio, adultero, luxurioso". Y sirve también recordar su definición de

indecorus: "es lo desonesto y indigno de honrra". Melibea echa en cara a Calisto el haber actuado de una manera que contravenía su propio decoro, pues del entendimiento del joven no se había de esperar tal comportamiento.

1506 traduce "ignorante" y lo mismo Wirsung: "Unwissender". 1527 omite la palabra, pero 1578, 1633 y Lavigne ya se acercan al sentido: "infâme". Von Bülow traduce con absoluta fidelidad: "Unzüchtiger" ('obsceno'). Aunque Singleton se vale de un circunloquio, atina igualmente: "Leave, leave instantly with the lasciviousness of your thoughts and deeds". Gasparini: "svergognato". De Miguel-B: "desvergonzado".

28c.-Abatióse el girifalte y vénele a enderezar en el alcándara

Prieto de la Iglesia (2001, p. 286-287) propone interpretar el texto en el sentido de que el ave se lanza sobre una presa, lo que traería importantes consecuencias desde el punto de vista de la construcción temporal de la obra. Se apoya en una acepción que del verbo *abatir* ofrece *Autoridades* y en que *Celestina de Palacio* trae la variante *debatióse*, que sí sería 'se cayó'.

Creemos, en cambio, que lo que cuenta Sempronio es que el gerifalte ha caído de la percha, y por eso él ha ido a *enderezarlo*, a ponerlo en su sitio. No parece que quepa aquí otro valor que nos haga presuponer que el halcón haya volado libre y que Sempronio haya debido ir a buscarlo. El criado, preguntado por Calisto, afirma que estaba cuidando de los caballos, y cita el asunto del gerifalte solo como hecho circunstancial, al que ha dedicado apenas un momento. Por tanto le quita toda importancia al mismo. Se trata de un simple movimiento inesperado del ave, bien sea por caída accidental o, más probablemente, porque se lanza al vuelo y, al estar atado, cae. Sedeño utiliza el mismo verbo *abatirse*.

1506: "e se abbatuto lo girifalco".

1527: "Le gerfault es tumbé".

Barth deja *volar* su imaginación: "falconum unus rupto loro evolaverat, quem ego persecutus in ponte demum reprehendi".

Mabbe: "The gerfalcon bated".

1633: "le faucon estoit descendu, je le suis venu remettre sur la perche".

Lavigne y Von Bülow, que leyeron *abatiose*, tradujeron con claridad: "Votre faucon était descendu" y "Der Gerfalke war herabgefallen" ('el gerifalte se cayó'), respectivamente.

Sedeño entiende que el ave caída se hallaba en una estancia alta:

Cal: Di, de maldades esmalte,
¿en la sala no te vi?
Trabajo nunca te falte.
Sem: Abatiosse el girifalte
y a endereçalle subí.

De Miguel-B: *cayóse*.

29a. ¡Ansí los diablos te ganen! ¡Ansí por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intolerable tormento consigas, el cual en grado incomparablemente a la penosa y desastrada muerte que espero traspasa!

Así en BC, que rechaza la lección, única entre las priores, *traspasse* de Zaragoza 1507 (después: Salamanca 1570, 1633). Amarita, Gorchs, Haro-Conde y De Miguel editan *traspase*. Dos cuestiones suscita este pasaje. Por un lado, algunas ediciones modernas (así Marciales) sustituyen el adverbio *incomparablemente*, presente en todas las *Tragicomedias*, por el adjetivo *incomparable*, que aparece en las *Comedias*. Marciales califica de "castellano bárbaro" la expresión *en grado incomparablemente*, y la explica como "un simple desliz de amanuense o de cajista". Hace esta afirmación queriendo ver un sintagma compuesto por nombre más adjetivo, y de ahí su enmienda. Pero no hay tal. Lo que hay es un violento hipérbaton latinizante que ha venido a juntar el adverbio con el sustantivo *grado* y ello puede ocasionar alguna duda en la interpretación del sentido. Pero lo que nos debe quedar claro es que el *incomparablemente* de las *Tragicomedias* se predica del verbo que cierra la oración. Un caso semejante aparece también en el acto I, otra vez en boca de Calisto: "...juzgo incomparablemente ser mejor..." ('juzgo que es incomparablemente mejor...'). Volviendo a nuestro pasaje, lo que Calisto viene a decir en el texto de BC (que creemos erróneo) es que en su intensidad ('en grado') el tormento perpetuo que desea para Sempronio supera (*traspasa*) incomparablemente a la muerte que él mismo espera.

Ahora bien, hay un segundo escollo que salvar. Excepto la edición zaragozana de 1507, que trae la forma verbal *traspasse*, los testimonios más antiguos reiteran *traspasa* (y por ello la elección de BC y también de Severin-C y Morros contra Zaragoza 1507). Con el modo indicativo lo que Calisto estaría haciendo es simplemente afirmar que el tormento eterno (el infierno) supera en grado a su propio sufrimiento que acabará en muerte. Pero esta actitud resulta extraña dentro de la tónica amorosa que el personaje Calisto desarrolla en su parlamento, pues estaría rebajando la intensidad de su

mal. Y en la tradición amatoria el enamorado se inclina siempre hacia la expresión hiperbólica de su propio sufrimiento (*vid.* Lida de Malkiel, 1946), que supera cualquier otro mal que en el mundo pueda darse. Lo vemos claramente un poco más adelante, cuando Calisto se queja ante Sempronio de que el fuego amoroso que a él le quema es mayor que el que quemó Roma en tiempos de Nerón. Y cuando en el acto XII pretende derribar las puertas de acceso a Melibea dirá: "¡Oh molestas y enojosas puertas, ruego a Dios que tal fuego os abraza como a mí da guerra, que con la tercia parte seríades en un punto quemadas!". No existe fuego mayor que el de la pasión dolorosa del enamorado.

La traducción italiana construye la frase de manera que no permite saber su elección verbal. Tampoco queda del todo clara la versión de Sedeño:

Assí ganes el tormento
perpetuo y intollerable,
con el qual venido a cuento
el penoso mal que siento
es sin duda incomparable.

Pero la traducción francesa de 1527, realizada sobre *traspassa*, hace decir a Calisto que su sufrimiento es inferior al del infierno: "¡...perpetuel et intolerable torment ensuyvez, lequel sans comparaison passe á la peneuse et malheureuse mort que jéspere!".

Si aceptamos la lección *traspasse* de Zaragoza 1507, Calisto no estaría afirmando que su dolor sea inferior al "perpetuo intolerable tormento". Por el contrario, dentro de la maldición que lanza a Sempronio, estaría expresando un deseo que sería la ponderación máxima del mal que le envía al criado: que el infierno que espera a este sea de peor condición que "la desastrada y penosa muerte" que él mismo espera. Pero no estaría diciendo que realmente lo sea, sino que lo desea. El subjuntivo, por otra parte, formaría correlación con el resto de oraciones desiderativas: *ganen*, *perezcas*, *consigas*, *traspase*. El anónimo responsable del texto denominado *Celestina de Palacio* entendió así el pasaje, y lo demuestra con su exposición del intenso sufrimiento de Calisto, que queda por encima: "As'y perpetuo tengas el tormento que yo traygo *ques* peor *comme* dizes' verdad" (transcripción de Faulhaber, 1990). Y también Salamanca 1570 optó por la misma interpretación con el verbo en subjuntivo (aunque establece la lección *incomparable*, que no modifica el sentido de la oración).

La traducción de 1633 realizada sobre la forma *traspase* es clara: "que un perpetuel et intolerable tourment plus violent que la cruelle mort que j'attens te puisse faire perir".

Resumiendo: Calisto le desea a Sempronio que muera arrebatadamente, que vaya al infierno y que ese infierno sea de peor condición que el sufrimiento que a él le va a llevar a la muerte. Proponemos, por tanto, recuperar la forma *traspase* de Zaragoza 1507.

29b.- Señor, luego. Hecho es

Calisto ordena enfurecido a Sempronio: "¡Anda, anda, malvado, abre la cámara y endereza la cama!". Y Sempronio responde: "Señor, luego. Hecho es". Así es como edita BC la respuesta del criado, conforme a la tradición textual de las *priores*, en donde aparece signo de puntuación tras *luego*. Pero casi todas las ediciones modernas presentan así el texto: "Señor, luego hecho es". Cejador explica en nota: "*Hecho es*, por futuro, a causa de la certidumbre y presteza con que espera hacerlo". BC acepta la explicación, pese a la diferente puntuación que introduce. Sempronio estaría diciendo, por tanto: 'lo voy a hacer al instante'. Canet ofrece: "Señor, luego; hecho es". Y, antes, Amarita y Gorchs habían editado: "Señor, luego, hecho es". Morreale propone una puntuación que propicie el siguiente sentido (que creemos erróneo): 'Señor, en seguida se hace' o 'Señor, dicho y hecho'.

Creemos que la manera de editar el texto es: "Señor, luego. Hecho es". Ahora bien, el sentido dista de ser el que propone Cejador y el que se desprende de la puntuación de casi todas las ediciones modernas. Lo que en verdad está diciendo Sempronio es: 'Señor, al instante. Ya lo he hecho'. Y hay que dar por entendido que en la realidad de la acción dramática, existe un intervalo de tiempo entre *Señor, luego* y *Hecho es*. El necesario para que Sempronio ejecute el mandato del señor. Veámoslo.

Sempronio acepta obedientemente la orden: "Señor, luego". A continuación, hemos de suponer que el criado abre la puerta, no sabemos si seguido por el amo. Y, finalmente, con la ventana abierta para que entre la luz, prepara la cama. Concluida la tarea dirá: "Hecho es", 'ya está'. Solo cuando Calisto recibe la notificación de que su primera orden ha sido cumplida, expresará un nuevo mandato: "Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad".

Creemos que el traductor italiano no llegó a entender el sentido del pasaje: "Subito serra facto". Semejante interpretación hace 1633, que entiende la acción como de inmediata realización: "Monsieur, c'est tout incontinent fait". Sin embargo, tanto el primer traductor francés ("Le voyla, prest, monsieur"), como Mabbe ("Presently, sir, the

bed is ready for you") parecen dar la acción de Sempronio por concluida. Y, modernamente, también Lavigne ("Tout cela est fait, seigneur") y Von Bülow ("Gleich, Herr; es ist fertig", 'al instante, señor; está terminado'), que seguían el texto de Amarita. Singleton acude a una frase hecha (*dicho y hecho*) que parece apuntar a que Sempronio promete hacer la acción con rapidez ("no sooner said than done"). La versión de De Miguel-B incide en lo mismo: "Señor, inmediatamente está hecho". Pero esta interpretación, insistimos, no refleja lo que ocurre en la escena (o, en todo caso solo refleja el *señor, luego*).

La versión de Sedeño es concluyente:

Señor, todo está acabado;
cerraré tras mí la puerta.

Pero antes de salir el criado, Calisto le ordena: "Esa ventana me cierra".

Es interesante destacar que las ediciones más antiguas que colocaban punto tras *luego* en este pasaje del primer acto, no lo colocan en este otro del acto XX en que Pleberio, tras recibir el encargo de su hija de que mande traer algún instrumento de cuerdas con que acompañe su dolor, contesta: "eso hija mia luego es fecho [o *hecho*]". Aquí, obviamente, sí hay una perspectiva de acción que se piensa realizar en un futuro inmediato. Y el lapso de tiempo que el padre dedicará a la acción lo aprovechará Melibea para encerrarse en la torre de la casa.

También Pedro Manuel de Urrea, autor de la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* parece entender que Sempronio ha realizado ya la acción: "Ya, señor, ya hecho es".

Este particular uso del tiempo real de las acciones dramáticas ocurre con frecuencia en la obra. En el acto III, por ejemplo, Celestina envía a Elicia al sobrado alto de la solana para que baje "el bote de aceite serpentino" y "un papel escrito con sangre de murciélago". En cuanto acaba Celestina de dar las instrucciones a su pupila, esta le contesta que no están las cosas en el sitio indicado. Pero es claro que ha debido de transcurrir un tiempo para que Elicia suba las escaleras, busque el bote y el papel y, finalmente, se dé por vencida al no hallar lo que se le pide: "Madre, no está donde dices; jamás te acuerdas a cosa que guardas". Del mismo modo, cuando a continuación la vieja le pide que vaya a "la cámara de los unguentos" y le traiga "la sangre del cabrón y unas poquitas de las barbas que tú le cortaste", ha de pasar otro lapso de tiempo para que Elicia conteste: "Toma, madre, veslo aquí". Al final del acto VIII Sempronio envía a

Pármeno a la despensa a traer "una tajada de diatritón" para Calisto. Y sin transición leemos las palabras de Pármeno: "Hela aquí, señor". Pero, igualmente, el cumplimiento de la tarea exige el paso de, al menos, unos segundos. Este es también el procedimiento que se da en el pasaje que motiva esta nota. Sempronio le traslada a Calisto dos mensajes. El primero es de mera aceptación y obediencia: 'Señor, enseguida arreglo la cama'. El segundo es informativo y ha de producirse, por fuerza, unos segundos o minutos después: 'Señor, ya está arreglada la cama'.

29-30. ¡Oh si viniédeses agora, Crato y Galieno médicos, sentiríades mi mal! ¡O piedad celestial, inspira en el plebérico corazón por que, sin esperanza de salud, no envíe el espíritu perdido con el del desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe!

Se trata, quizá, del pasaje de *Celestina* que más atención ha recibido, el que más opiniones ha suscitado. Casi toda la crítica celestinesca ha visto en este lugar una referencia a una anécdota clásica contada por Valerio Máximo (*Hechos y dichos memorables*, V, 7), Plutarco (*Vida de Demetrio*, 38), Apiano (*Historia Romana, Sobre Siria*, 59-61). Fue incluso recogida por Petrarca en sus *Triumpho* (*Triumphus Cupidini*, II, 94-135): el viejo rey de Siria, Seleuco I, casó en segundas nupcias con la jovencísima Estratonice, hija de Demetrio. Pero esta había despertado una violenta pasión amorosa en Antíoco, hijo del rey. Antíoco sufría en secreto, y su vida se apagaba por el dolor. Fue el médico Erasítrato quien descubrió que la causa del mal era la atracción que Antíoco sentía por su madrastra. Enterado el rey, consintió en divorciarse para salvar la vida de su hijo y permitir que se casara con Estratonice (*vid.* Morros, 1999).

Tal como se lee en la *Comedia* y en la *Tragicomedia* (salvo Valencia 1514) ningún resto queda de la historia de tales personajes, pero a la luz de determinadas variantes es como se ha emparentado este pasaje con la historia aludida. Y, a partir de ahí, se han introducido diferentes soluciones en el texto con el fin de restaurar las referencias a la supuesta fuente. Así *Eras* y *Crato*, que aparece en la *Comedia*, cambiado en *Crato* y *Galieno* en la *Tragicomedia*, se corrige a veces, desde Menéndez Pidal (1917, p. 69 n. 1), como *Erasítrato* (Russell, Marciales, Botta 1996). Lo que exige un verbo en singular. En cambio, Garci-Gómez (1982) y Castells (1993) justifican la presencia de *Eras* y *Crato* por ser médicos especialistas en enfermedades visuales y del oído (*piedad de silencio* tendría entonces sentido) y, en consonancia, entender el mal de amores de Calisto, que penetra por los ojos y los oídos del galán. Sin embargo, dada la oscuridad

de sus nombres y de su fama cuesta aceptar que sean aludidos aquí. McGrady (1994), que acepta la lección *Eras y Crato*, hace un detallado estudio de la cuestión (con presupuestos no siempre fáciles de compartir: *vid.* Conde 1997), con amplia bibliografía.

Es curioso que Covarrubias, en la entrada "Erasítrato" (*Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana*), refiere la historia que ya hemos contado y concluye: "A Hipócrates, Galeno y Avicena les acontecieron casos semejantes".

En el contexto de una comedia podría pensarse incluso en la deformación cómica de un nombre hecha por un personaje, en este caso *Eras y Crato* por *Erasítrato*. En este mismo acto quizá suceda eso en la expresión de Sempronio "Minerva con el can" ('Minerva con Vulcán'). Pero no procede aceptar este procedimiento puesto en boca de un personaje elevado, como Calisto.

Sánchez Serrano (2001) no descarta que el texto que ofrece la *Comedia* no sea consecuencia de una mala lectura de Rojas, sino producto de la firme creencia del escritor de que tanto Seleuco como Erasítrato eran referencias desafortunadas dentro del drama amoroso celestinesco que él estaba poniendo en pie. De ahí la introducción de cambios en los nombres, "con lo que la cita quedaba desvirtuada" (p. 276) conscientemente. Pero no se aclara por qué en la *Tragicomedia* el *Eras y Crato* pasa a *Crato y Galieno*.

La tendencia sistemática a restaurar lecciones para acomodarlas a la fuente es muy arriesgada, como se irá viendo en este trabajo. Ahora bien, en este caso contamos con un testimonio -*Celestina de Palacio*- que parece constituirse en representante de un estadio redaccional de la obra anterior a los impresos (no entramos en si pudiera tratarse de escritura de Rojas o no, aunque parece ser obra de dos copistas distintos). Tal estatus le atribuyen, por ejemplo, Faulhaber (1990 y 1991), Botta (1993 y 1997) y Lobera (1993 y 2001). Y Alberto Blecua (2009, p. 23) insiste también en que determinadas variantes del manuscrito demuestran "de forma irrefutable que se trata de una copia de una versión primitiva" anterior a los impresos. Y el manuscrito trae *sentirias mi mal*, en singular, sin que nos sea posible leer qué nombre antecede a ese texto por aparecer cortado el margen inferior de la hoja. Pero la forma del verbo resulta significativa, máxime cuando la línea continúa y se remata con un *o piedad de seleuco*, lección que contrasta con lo que parecen ser bárbaras deformaciones de la *Comedia* (*piedad de*

silencio) y de casi todas las *Tragicomedias* (*piEDAD celestial*; en Valencia 1514: *piEDAD de Seleuco*). En busca del origen, encontramos modernamente *seleucial* (Marciales) y *seleucal* (Russell). Por tanto, *Celestina de Palacio* trae una versión primitiva que confirma las sospechas de Menéndez Pidal: ha de leerse *Erasístrato* y *piEDAD de Seleuco*.

Sabemos que lejos de ser aprovechada la *Tragicomedia* para restablecer el nombre de *Erasístrato*, lo que se hace es introducir una pareja distinta de médicos: *Crato* y *Galieno*. Y no sabemos a quién atribuir la responsabilidad de la intervención. Hay suficientes muestras en la obra que hablan del escaso interés del autor por la corrección de lo que en las primeras ediciones era error evidente. Por ello mismo hemos de pensar con Lida (1970, p. 18n.) que no hay razones para suponer que Rojas desconociera la famosa anécdota referida por Valerio Máximo y, por tanto, la posible referencia *piEDAD de Seleuco* (según aparece en el Manuscrito de Palacio), muy probablemente representada en los papeles del antiguo autor. Más verosímil que la ignorancia de Rojas, resulta el manejo de algún copista o cajista con escaso conocimiento de la Antigüedad y propenso a trivializar lecturas de nombres exóticos y complicados.

En cuanto al *plebérico corazón*, Garcí-Gómez (1983) otorga al adjetivo el significado de 'plebeyo', en alusión al corazón de Calisto. Y considera que es Calisto el sujeto de *envíe*, con lo cual el enamorado está amenazando directamente con el suicidio. La lección de Salamanca 1570 (y también 1633) es *Pleberio corazón*, pero De Miguel-S edita *plebeyo corazón* (Amarita y Gorchs: *pleberio corazón*). Fernández Rivera (2009) propone la enmienda *pletórico*, adjetivo que remite a *plétora*, término médico que se aviene con el sustantivo *corazón*. Di Camillo (2010), en cambio, conjetura un *frenético corazón*. Pero *plebérico* parece provenir de Pleberio. *Celestina comentada*, considera que se alude al 'corazón de Pleberio'. El nombre del padre, por lo demás, está presente ya en el Argumento general. Y en la obra encontramos, aunque con autorías distintas, este tipo de adjetivación: *aceite serpentino* (III), *étnicos montes* (III), *ascánica forma* (VI), *tribunicia constitución* (XIV), *carro febeo* (coplas de Proaza). Ahora bien, la comparación de Pleberio con el rey de Siria resulta improcedente, pues el acto de *piEDAD* de Seleuco hacia su hijo, renunciando a su esposa, no tiene, evidentemente, paralelismo en nuestra obra. Pleberio no ha de renunciar a su matrimonio, y el primer obstáculo para el amor de Calisto es la propia Melibea, no Pleberio, que de nada está enterado. Es más, ni siquiera ha sido nombrado en el cuerpo de la obra. Si fuera Pleberio quien debiera

ablandar su corazón en un acto piadoso hacia Calisto, sería necesario que el autor hubiera introducido algunos elementos en la trama que mostraran la oposición paterna a los amoríos de los jóvenes (como sucedía, por ejemplo, en la historia de Píramo y Tisbe). Pero la única oposición, de momento, es la de la dama. Ahora bien, para que la alusión sea a Pleberio no hay más remedio, otra vez, que establecer el paralelismo -por poco afortunado que sea- con Seleuco. Podría pensarse que el autor de este pasaje pensaba en Seleuco únicamente como la persona que evitó una muerte, sin querer establecer conexiones con la circunstancia de que entregó su esposa a su hijo. Si así fuera, se trataría, en efecto, de un paralelismo poco afortunado.

Cejador, en cambio, sostiene que el *plebérico corazón* es el de la hija de Pleberio, Melibea, "a la latina", (ya Lavigne había traducido: "Inspire la fille de Plebère"). El sentido de la oración podría reflejar que es Melibea la que podría hacer con su conducta esquiva que Calisto se suicidase. De ahí que el enamorado reclame un cambio de actitud en la muchacha para evitar la tragedia. De modo que el sujeto de *envíe* sería Melibea (y no Calisto, como proponen Haro-Conde): si Calisto se suicida, la responsable será ella. En este sentido apunta la posterior intervención de Calisto después de que Sempronio entone el romance *Mira Nero de Tarpeya*: "Mayor es mi fuego, y menor la piedad de quien yo ahora digo", en donde evidentemente se recusa la falta de piedad de Melibea. Barth traduce *envíe* como "mittat", tercera persona. Pero si aceptamos todo esto, encaja mejor que Calisto implore la piedad del cielo antes que la piedad de Seleuco, pues no se comprende qué relación puede establecerse entre Seleuco y Melibea.

Como se ve, al editor moderno se le plantean importantes problemas a la hora de editar este pasaje de *Celestina*. Cualquiera que sea la opción por la que opte se encontrará con dificultades insalvables, con argumentos contrarios que no podrá contrarrestar con la información de que hoy disponemos. Pero sus detractores se hallarán en la misma situación cuando intenten defender su opción distinta. A la vista del que consideramos el más antiguo testimonio, optamos por rescatar *Erasístrato y piedad de Seleuco*.

30a.- ...no envíe el espíritu perdido con el del desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe

Así BC. Todas las ediciones *prior*es ofrecen *con el desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe*, que es como editan la mayoría de ediciones modernas, a pesar de que la construcción resulta sospechosa. 1570 enmendó eliminando la preposición *de*: "con el

desastrado Píramo y la desdichada...". 1633, Amarita, Gorchs, Marciales, Russell, Morros, De Miguel-S y Bernaldo de Quirós Mateo editan también así.

Pero, antes, las primeras traducciones apuntaban hacia una enmienda distinta que incide en una caída de *del* en el arquetipo de la *Comedia* no subsanada en la *Tragicomedia*:

1506: "con quello deli sfortunati Pyramo e Tisbe".

1527: "...avec celluy du malheureux Pyramus et l'infortunee Tisbé".

Mateos parece haber sido el primero en editar *con el del desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe*. Riquer no enmienda el texto pero anota que "tal vez habría que leer *con el del desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe*".

Desde luego, hay que rechazar que la preposición *de* (*de la desdichada*) sea postiza en los primeros testimonios y, por tanto, nos parece un error eliminarla para *normalizar* la sintaxis del texto. Resulta mucho más fácil explicar el hecho de que en la juntura de palabras semejantes *el-del* haya desaparecido la segunda.

30b.- ...mis manos causarán tu arrebatado fin

El DHLE utiliza este pasaje de *Celestina* para ejemplificar el valor de *arrebatado*: 'súbito, imprevisto'.

31a.- ...quíerole dejar un poco desbrave, madure, que oído he decir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras, porque más se enconan

Madurar es el verbo que define el proceso de ablandamiento de los tumores, llagas, úlceras, etc., bien sea de manera natural o, como se puede leer en bastantes tratados antiguos de medicina, por la aplicación tópica de sustancias variadas, de yerbas e, incluso, como se recomienda en este pasaje del *Lapidario* alfonsino, de una piedra llamada *miliztiz*, "que quiere dezir tanto en caldeo como madurador de postemas" (p. 22), y que

en razon de fisica faze grand pro, ca el qui la moliere et la amassare con alguna licor et la pusiere sobre la postema, faz la madurar luego. Et si la colgare sobrella, faz esso mismo (p. 23).

Autoridades dice de *madurar*: "En la Cirugía es cocer y aparejar con medicinas madurativas el humor que está en el apostema, para que con más facilidad lo arroje fuera".

En la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Urrea, se dice que el barbero "las madura primero / que hierros sean metidos". Garcilaso quizá recordara el pasaje de *Celestina* en su *Égloga II*: "solo quiero dejalle, / que aun está la postema / intratable, a mi ver, por su dureza" (vv. 710-712).

Sempronio utiliza el verbo *madurar*, aplicado al estado anímico de Calisto, porque está pensando en la inmediata comparación con las apostemas duras y su adecuado tratamiento antes de abrirlas. Por tanto, *madure* remite, por antítesis, al *duras* inmediato, y tanto vale para las apostemas como para el ánimo furioso de Calisto. De la misma manera *más se enconan* ('empeoran' o 'se infectan') actúa como antítesis de *las lágrimas* y *sospiros mucho desenconan* ('mitigan') *el corazón dolorido*. En fin, Sempronio prefiere esperar a que ese ánimo *madure*, ('se ablande'), se desencone y se vuelva benigno. Lo mismo que se hace con las apostemas. Era idea tópica que se recoge en *Remedia amoris*, de Ovidio:

Impatiens animus nec adhuc tractabilis artem
respuit, atque odio verba monentis habet.
Adgrediar melius tum, cum sua vulnera tangi
iam sinet, et veris vocibus aptus erit (vv. 123-126).

(*El espíritu impaciente y no tratable todavía por el arte rechaza y odia las palabras del que le amonesta. Mejor es acercarse a él cuando ya deje de tocar sus heridas y esté dispuesto a escuchar la voz de la razón.* Trad. Montero Cartelle.)

Por otra parte, una de las acepciones que el DHLE da de *apremiar* es "oprimir (apretar materialmente)" y ofrece este ejemplo de *Celestina*. Las ediciones modernas anotan "apretar, oprimir, estrujar".

31b.- La vista a quien objeto no se antepone, cansa, y cuando aquel es cerca, agúzase

En la glosa que hace de unos versos de la copla 15 de *Laberinto de Fortuna*, escribe Hernán Núñez:

Objetos llaman los filósofos a las cosas que están opuestas a los sentidos, como la color es objeto de la vista, el sonido es objeto del oír, el sabor del gusto, etc. (www.ehumanista.ucsb.edu/projects)

31c.- Quizá con algo me quedaré que otro no lo sabe con que mude el pelo malo

La expresión *pelo malo* la explica así *Autoridades* (s. v. "pelo"): "En las aves es lo mismo que plumón". Sempronio utiliza la expresión según el uso metafórico muy

extendido. Franciosini (1620) la explica bien: "si dice metaforicamente di chi ha migliorato il mangiare o il vestire" (s. v. "pelo").

Correas da este significado para *mudar el pelo*: "Estar más medrado que antes" (p. 610).

La interpretación de Maravall (1976, p. 96) es que Sempronio intenta "sacar buen partido, quedándose con cosas cuya existencia los otros ignoren, mejorando de esta manera en su suerte".

En el acto VI Pármeno dirá de Celestina: "Y esta puta vieja querría en un día por tres pasos desechar todo el pelo malo, cuanto en cincuenta años no ha podido medrar". Vid. 145a.

32.- ...porque si posible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarecer por arte y por cura

En acto X dice Celestina a Melibea: "como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melecinas, dellas por esperiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto, alguna partecica alcanzó a esta pobre vieja".

Por arte y por cura significa 'con los conocimientos que aporta el saber y con la aplicación de los cuidados pertinentes'. Lo contrario es *sin arte ni aparejo*.

A propósito de *guarecer por arte*, Russell anota que este es un "ejemplo temprano de la preocupación de *La Celestina* con [*sic*] metáforas, imágenes, sentencias y refranes que tienen que ver con la enfermedad y su curación" y que relacionan el amor con una enfermedad. Sin embargo, ya hemos visto que la primera aparición de tal interés ocurre unas líneas antes: cuando Sempronio dice que antes de entrar a la cámara de su amo, esperará a que este *madure*, utilizando el verbo en clara alusión a las apostemas *duras* que no han de ser tratadas hasta que, precisamente, *maduren*.

34.- SEMPRONIO. Porque lo que dices contradice la cristiana religión. CALISTO. ¿Qué a mí?

No creemos que Calisto esté respondiendo, como anota BC, '¿Y a mí qué?' en el sentido de 'No me importa contradecir la religión cristiana' (Lavigne: "Eh! que m'importe?"). Que en su locura amorosa Calisto se manifieste militante de la *religio amoris*, que se declare *Melibeo*, no anula la ortodoxa religiosidad del enamorado, como ocurre también con la religiosidad interesada y pervertida de Celestina. En dos

ocasiones desprecia Calisto, en el acto I, la gloria de los santos, pero en cambio en su primera entrevista amorosa con Melibea se dirige así a la dama: "¿Por qué llamas yerro a aquello que por los santos de Dios me fue concedido?" (XII). Como hace ver López Morales en nota citando diversos estudios, "el tópico de preferir la amada a las glorias del paraíso está ya en la tradición de la poesía provenzal". Igualmente es tópica la consideración de la amada como Dios. Lida de Malkiel (1970, pp. 363 y ss.) ha estudiado oportunamente la mezcla de paganismo y religiosidad presente en la obra con referencias que se extienden sobre todo a la literatura en lengua latina e italiana. En este pasaje, Calisto más bien parece responder con un '¿qué tiene que ver eso conmigo?' cuando Sempronio tilda de herejía un comentario del amo (*¿qué a mí? calca el latino quid mihi?*). El traductor italiano ya iba en esa dirección: "Che mi fa questo a me?". Singleton hace más explícita la respuesta de Calisto: "I don't see how you can say that about me, Sempronio", y Morreale (1960, p. 369) reseña que la traducción más certera sería: "what has that to do with me?".

35a.- ...el comienzo de la salud es conocer hombre la dolencia del enfermo

Véase este paralelo, "a lo divino", de *Rimado de Palacio* (estr. 18ab):

Segunt dize un sabio conosçer el pecado
es señal de salud al omne que es errado.

Anota Orduna en su edición de esta obra que el sabio aludido es San Gregorio (*Moralia*, XXII, 30). De todas formas, como registra *Celestina comentada*, es sentencia que se encuentra ya en Séneca, aunque este la atribuye a Epicuro: "El principio de la salud es la conciencia de la culpa" (*Epístolas morales a Lucilio*, III, 28, 9).

35b.- ¿Cuál consejo puede regir lo que en sí no tiene orden ni consejo?

Consejo es palabra que aparece en la obra con diversos significados: 'consejo', 'determinación', 'modo de obrar', 'remedio'. Puesto que Sempronio ha prometido a Calisto "yo te sanaré", parece que *consejo* en boca del amo alude a esa curación o 'remedio' de la que, en su desesperación, desconfía el enamorado. Para este variado uso polisémico de la palabra, *vid. El conde Lucanor*, parte III, 9, y las notas de Guillermo Serés, pp. 244, 350 y 425.

En el *Libro del Caballero Zifar* (p. 430) encontramos este pasaje:

Amigo -dixo el enperador-, salid acá, que a lo pasado, non ay consejo ninguno; e conortadvos e catad lo de adelante.

35c.- Su límite pusiste por maravilla

Covarrubias: "*por maravilla*: raras veces" (s. v. "maravillarse"). En nuestra obra: "una perdiz sola por maravilla vuela" (VII, Celestina a Areúsa).

36.- ...a ti y a tu ley desamparan, como agora Calisto

Ley en el sentido de 'religión' o 'creencia'. Por ejemplo, en Quevedo (2003, p. 325):

Y es gente que apenas se conoce de qué ley son, porque el nombre es de cristianos, las almas de herejes, los pensamientos de alarbes y las palabras de gentiles (*Sueños y Discursos. Infierno*).

El verbo *desamparar* tiene el valor de 'abandonar, dejar', 'alejarse de algo o de alguien'. Su empleo aquí viene condicionado por la oración anterior: "Mandaste al hombre por la mujer dejar el padre y la madre".

Su uso es antiguo:

"dexó el poyo, todo lo desenparava" (*Cantar de Mio Cid*, v. 910).

"despidiose de todos, desamparó la tierra" (Berceo: *Vida de Santo Domingo de Silos*, 181b).

"desampararon todos [los diablos] a la alma mesquina" ('abandonaron') (*Milagros de nuestra señora*, 278d).

"Pues como Federico se viese pobre hubo, más por fuerza que de grado, de desamparar su patria" (*El patrañuelo*, Patraña veintidós, p. 213).

37a.- Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora

Todas las ediciones antiguas coinciden en el indicativo *hay*, excepto Zaragoza 1507 que ofrece *haya*. Gorchs edita *haya*, en cambio Severin-C, Morros y BC corrigen su texto base y editan *hay*. Marciales, con el apoyo de la traducción italiana ("che...sia"), acepta la forma de subjuntivo de Zaragoza, porque "es mucho más idiomático con el *no creo* anterior".

Cuando se trata de un asunto puramente lingüístico, en el que la variante no introduce connotaciones de estilo ni cambios de sentido, la coincidencia en la parte alta de la tradición textual parece declarar la forma *hay* como correcta. Téngase en cuenta, además, que el uso de indicativo con el valor actual de subjuntivo, esta perfectamente documentado en diferentes tipos de oraciones, como esta subordinada. BC recuerda, dentro de la obra el caso de "no creo que fueron otras" (IV, Celestina a Melibea). Se

pueden aducir, además, ejemplos muy semejantes, como este del *Viaje de Turquía* (p. 611) en que Pedro describe la ciudad de Génova:

Las calles tiene angostas, pero no creo que hai en Italia çibdad que tenga a una mano tantas y tan buenas casas.

Tras *por Dios la confieso* Marciales introduce el añadido *por Dios la adoro* otorgando una muy discutible carta de propiedad a la traducción italiana: "per Dio l'adoro".

La sintaxis del fragmento presenta alguna particularidad. *Aunque entre nosotros mora* es periodo que podría abrir la oración. Lo que Calisto viene a decir es: 'aunque Melibea viva en la Tierra la considero y la declaro el único Dios que hay en el cielo'. Sería aconsejable colocar signo de puntuación tras *cielo*, como hacen algunas ediciones modernas. La coma tras *confieso* puede eliminarse.

37b.- SEMP. Ríome que no pensaba que había peor pecado que en Sodoma.

CAL. ¿Cómo?

SEMP. Porque aquellos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos y tú con el que confiesas ser Dios

Como escribe Ottavio Di Camillo (2001, p. 597), "la manera con que ha hilado [el autor] tal blasfemia en el texto parece haber escapado a los lectores modernos". En su conversación, Sempronio ha conducido a Calisto hasta un punto en que le hace ver lo sacrílego de identificar a Melibea con Dios: desear tener trato carnal con Melibea es reconocer que lo desea tener con Dios. Pero Sempronio se escandaliza no solo por esto, que es evidente para el lector, sino también porque Dios es nombre masculino, con lo que el recuerdo de Sodoma se hace pertinente: el pecado de Calisto es, en su naturaleza, como el de Sodoma, pero aun peor, pues en ese *nefando pecado* se hace intervenir a la divinidad. De ahí que el criado diga "con *el* que confiesas ser Dios" y no, como esperaríamos, "con *la* que confiesas ser Dios" (el énfasis es nuestro en ambos casos). A Calisto le parece tan disparatado el razonamiento que, aun en su situación, se ve forzado a reír.

El traductor italiano obvia el matiz: "et tu con Melibea che confessi essere Dio". Y Sedeño incluso *corrige* el texto: "pero tú quieres pecar / con *la* que dizes ser Dios".

38a.- ...muchas de las cuales, en grandes estados constituidas, se sometieron a los pechos y resollos de viles acemileros, y otras a brutos animales

1506 traduce: "...se sottomissero a li pecti et fiati de uili mulactieri, e altre a uili animalì".

Con bastante probabilidad hay en *pechos y resuellos* una "muy directa alusión al acto sexual", como anota BC. La traducción francesa de 1527, sin embargo, entiende algo más general: que estas mujeres se someten absolutamente a la mínima voluntad de los acemileros (trato sexual incluido, claro):

...se sont soubzmises à la volonté et commandement de vilz mulletiers et d'autres bestes brutes.

La traducción de 1578 presentan una curiosa interpretación, queriendo ver en *resollos* una alusión al hedor del aliento de los acemileros, el cual no parece molestar a las mujeres que se someten a ellos. También puede haber en ello, por supuesto, una implícita referencia sexual:

...se sont vilainement soumises a l'orde poitrine, et puante aleine de vils mulletiers, et autres infames animaux.

Mabbe incide en lo mismo:

...have basely prostituted themselves to the embracements of muletteers and stablegrooms, suffering them to breathe in their faces with their unsavoury breaths, and to embosom them between their breasts: and other some not ashamed to have companied with brute beasts.

Y también 1633:

prostituées et sousmises a l'orde et puante haleine des plus vils et abjects pallefreniers.

38b.- ¿No has leído de Pasife con el toro, de Minerva con el can?

Resulta curioso que Sedeño diga que esta relación zoofílica "es tan notoria / que ya se sabe de coro" ('de memoria'). Aunque, por supuesto, pudiera ser una expresión vacía de contenido y exigida por la rima con *toro*:

Mira aquella antigua istoria
de Pasife con el toro;
de Minerva su memoria
con el can es tan notoria
que ya se sabe de coro.

Ya en la primera mitad del siglo XIX Lavigne se planteaba la dificultad textual de este pasaje, pues no hay rastros escritos de la relación de Minerva con un perro. En nota, Lavigne llega incluso a decir que, dado el respeto que inspiraba el mito de la diosa, no es posible que los haya, y se plantea si se tratará de un error de imprenta.

J'ai relu l'histoire bien connue de Minerve, j'ai parcouru quelques ouvrages mythologiques, et nulle part je n'ai pu trouver un seul mot qui m'aidât à deviner l'énigme posée par Sempronio. Il n'est guère probable que ce soit un mythe inconnu sur la déesse de la sagesse. Ses historiens avaient trop de respect pour elle. Ce ne peut être qu'une erreur typographique commise dès

les premiers éditions; je crois qu'il serait impossible maintenant de rétablir l'intention de l'auteur.

Green (1953) explicó el pasaje como un error de transmisión: *con el can* podría ser una alteración de *con Uulcan*. Pero lo cierto es que dentro de las historias de bestialismo citadas por Sempronio, no procede restituir la palabra *Vulcán*, pues se hace necesaria una referencia animal. Ahora bien, la propuesta de Green puede aprovecharse para conjeturar que la relación atestiguada de Minerva y Vulcano puede haber originado la torpeza de Sempronio, quien cambia el nombre del dios Vulcán por *el can* (*vid.* Garcigómez: "El ximio de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: identificación", en red). A lo largo de toda la tradición textual de la obra, durante siglos, nunca se apreció la necesidad de corregir el pasaje. Lo cual, por supuesto, no garantiza la pureza del texto, pero obliga a actuar con prudencia. Las propuestas de enmienda aportadas por la crítica representan un alto riesgo de error (*vid.* Alberto Blecua 2002).

39a.- ...sus mentiras, sus trafagos, sus cambios

Trafagos (acentuación llana en la época: en la versión de Sedeño rima con *halagos*) significa aquí 'enredos' y actúa como casi sinónimo de *mentiras*. Véanse estos testimonios paralelos:

Fray Antonio de Guevara (*Menosprecio de corte*, p. 215):

son tantas las barbullas, trafagos y mentiras de la corte que es imposible poderlas un hombre solo entender.

Y Cristóbal de Villalón (*El Cróton*, p. 93):

Verás los hombres convertidos en bestias, y las bestias convertidas en hombres y con gran facilidad. Oirás cautelas, astucias, industrias, agudeças, engaños, mentiras y trafagos en que a la contina emplean los hombres su natural.

En el *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (p. 229) encontramos el derivado *trafagador*:

Estos son picacantones de noche, e de día jugadores de dados e muy perigosos barateros, trafagadores, enemigos de justicia, facedores de ultrajes e soberguerías a los que poco pueden.

Por tanto, en nuestro pasaje *trafagos* no tiene el sentido de 'trajines o negocios fatigosos' (significado actual y quizá también el de "¡Que trafagos, si piensas, traía", dicho por Pármeno de Celestina, I), como anota Russell, sino el de 'enredos engañosos', 'añagazas'.

39-40.- ...sus disimulaciones, su lengua, su engaño

Su lengua ha sido entendido de diferentes maneras. El traductor italiano vertió "maluaggia lingua". Parece tener razón BC al otorgar a *lengua* el valor de 'facilidad para engañar con palabras', antes que el de 'maledicencia'. En efecto, estando en medio de *disimulaciones* y *engaño* podemos entender aquí 'locuacidad'. Así lo vieron Mabbe ("their talkativeness") y también Lavigne ("leur bavardage").

40a.- ...su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura

Después de *presunción* y de *vanagloria*, *abatimiento* entra como antónimo en la serie. De modo que equivaldría a 'apocamiento o pusilanimidad' (Mabbe: "their baseness", Von Bülow: "ihre kleinmuth", 'su apocamiento'; 1633: "leur pusilanimité").

Más que 'necedad' (BC), la palabra *locura* parece referirse a los estados y comportamientos inconstantes de la mujer. De hecho, en esta retahíla de vicios de las mujeres, Sempronio ensarta algunas parejas de antónimos para demostrar la volubilidad del género femenino: "su testimonar, su negar", "su vanagloria, su abatimiento", "su soberbia, su sujeción", "su miedo, su atrevimiento". El sentido parece tener que ver con un comportamiento *alocado*. Por ello, quizá convenga mejor el sentido de 'desatino' o 'desvarío'. *Celestina* comentaba a Sempronio las virtudes de Claudina, madre de Pármeno, una de las cuales era no ser "loca": "Si yo traía el pan, ella la carne; si yo ponía la mesa, ella los manteles. No loca, no fantástica ni presuntuosa como las de agora" (III).

40b.- ...su soberbia, su sujeción

En un texto misógino como este, la palabra *sujeción* no hace referencia, obviamente, a una cualidad estimada en la mujer: su *sometimiento* al varón, especialmente al marido, según se lee en San Pablo (I *Corintios*, 11, 3-9) y Timoteo (I, 2, 11-15). O, para contrarrestar la idea, en esta cita de *El Scholástico* (p. 275-276):

Dezidme, yo os suplico, varones, ¿qué os deben [las mujeres], que tal tema tenéis con ellas? ¿Acaso este vuestro nombre de varón trae consigo anejo el mando, y este nombre de muger la subjeçion? Manifiesto está que los dioses en nuestra primera creación nos criaron con igual libertad, y aun muchas provinçias hubo en las quales las mugeres mandaron a los varones.

En el pasaje celestinesco *sujeción* ha de aludir, por fuerza, a una característica reprochable. Morros cree que es "capacidad de dominar o someter".

En un sentido contrario, *Celestina comentada* anota:

ellas por su interesse o apetito se subiectan e abaten (...), que aun ellas mismas dan a los varones dones por su ruin desseo e por lo efectuar con ellos y ansí se subiectan e abaten.

Interpretación que algunos traductores parecen confirmar:

Barth: "humilitates affectatas".

Mabbe: "base submission".

Von Bülow: "sklavische Unterthänigkeit: 'su servil sometimiento'".

40c.- ...qué albañares debajo de templos pintados

Los adjetivos *pintado* y *colorado* adquieren en muchos textos medievales el valor de 'fingido', 'falso'. En el *Libro de buen amor* tenemos abundantes ejemplos:

"en las coplas pintadas yaze grant fealdat" (69b).

"encubre tu pobreza con mentir colorado" (635d).

Y sobre las promesas amorosas de las monjas escribe el Arcipreste:

palabrillas pintadas, fermosillos afeites;
con gestos amorosos e engañosos juguetes,
trahen a muchos locos con sus falsos risetes (1257bcd).

Del *exemplo XXVI* de *El conde Lucanor* es este pasaje:

Et la Mentira, dándol a entender con razones coloradas et apuestas que la raíz del árbol es la cosa que da la vida et la mantenencia al árbol (...) consejó (...) a la Verdat que..." (p. 111).

Alfonso Martínez de Toledo:

E por tanto, verás que las mugeres, por la mayor parte, todos sus fechos son cautelas e maneras, e con mentiras las coloran e adornan..." (pp. 187-188).

Sempronio, por tanto, no dice propiamente que las mujeres sean por fuera 'templos hermosos', sino que su aspecto es solo pompa y fausto (*templos*) 'engañosos, falsos' ("pintados").

El siguiente pasaje de la *Repetición de amores*, de Luis de Lucena (Archer 2001, pp. 284-285), coetáneo de la primera edición de la *Comedia*, incide en la mujer como templo edificado sobre albañales, y hace un recuento de cosméticos que recuerda el laboratorio de Celestina:

Dime ¿para qué se afeita la muger?, pues el marido a la noche no puede gozar de besarla sin que se engrude la boca y ensucie la cara con las cosas que se pone para agradar de día a sus amigos, que ni dejan leche de burras y unguento argentado, unguento citrino, lanillas, mudas, blanduras, agua de solimán, agua de rasuras, aguas serenadas, aguas de pámpanos, de calabazas, aceite de mata, de huevos, de trigo, de pepitas, de almendras amargas, dormideros, albayalde, solimán, alcanfor, borra, aclarimento, atincar,

lanzarotes, angelotes, brasil, harina de habas, de altramuces, judielos, haba de mar, garbanzos negros, neguilla, alcohol y atutía, y color y grana de escarlata para adobar los labios. De suerte que, así embarnizadas, yo las llamaría antes templo polido edificado sobre albañal, o sartén con manteca para freír necios que hermosas ni bien apuestas. ¡O qué locura tan grande de las semejantes que desean ser hermosas, y trabajan mudar sus figuras, demostrando que Dios no supo formarlas!

41a.- Esta es la mujer, antigua malicia que a Adam echó de los deleites de paraíso

A la vista del peculiar valor semántico de la palabra *malicia* en este pasaje, Conde (2000) cree que el autor debió de traducir mal la fuente que sustenta su texto. Se trata -lo señaló Castro Guisasola (pp. 110-11)- de un fragmento de uno de los *Sermones* (el 127, a propósito de la degollación de San Juan Bautista) de San Pedro Crisólogo: "Haec est mulieris antiqua malitia, quae Adam eiecit de paradisis deliciis". Como se ve, *mulieris* es genitivo. El original habla, por tanto, de la 'malicia de la mujer', no de que la mujer sea malicia.

41b.- ...ese Vergilio, esos que dices como se sometieron a ellas, ¿soy más que ellos?

Así BC y Cappelli-Vallín. Severin-C, Morros y López-Ríos editan: *ese Vergilio, esos que dices, como se sometieron a ellas, ¿soy más que ellos?*. El resto de editores modernos, desde Amarita, editan una doble pregunta: *¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?*, que empieza a aparecer en algunas ediciones algo tardías, pero todavía en la primera mitad del siglo XVI (por ejemplo, Medina del Campo 1530-1540). Bastantes testimonios antiguos indirectos inciden igualmente en la doble interrogación: el traductor italiano (1506), los traductores franceses (1527, 1578), el traductor inglés (Mabbe). Sedeño, por su parte, nada aclara. La mayoría de los testimonios antiguos (y por supuesto, todos los que sirven de base para las ediciones modernas) solo traen signo de interrogación tras *ellos*.

Editar *esos que dices como se sometieron a ellas* supone tener que decidir qué valor se le otorga a *como*. Habría que descartar que tenga la función de aludir al *modo* como fueron esos hombres sometidos por las mujeres, es decir, al caso particular de seducción de cada uno de ellos, que no ha sido explicitado por Sempronio. Aunque el peso de la fuente en este pasaje (*Arcipreste de Talavera o Corbacho*) podría restar fuerza a este argumento -que el autor le hiciera decir a Calisto palabras pensando más en el modelo

que en las palabras anteriores de Sempronio-, lo cierto es que el *cómo* parece ser de escasa o nula relevancia en la conversación de amo y criado).

Si, en cambio, queremos ver una conjunción completiva, se nos presenta el problema de que las concordancias de 1507 (Lobera 1996) nos muestran que el verbo *decir* en oración completiva prefiere *que* en posición inmediata, incluso en algunos casos en que podría haber aparecido *como*. Y, sin embargo, no aparece la construcción *decir como* (a lo sumo, *decir cómo*). Por tanto resulta difícil aceptar la equivalencia "dices como" = 'dices que'.

No resulta fácil adivinar la intención del autor, pero optamos por la solución de la doble interrogación: *ese Virgilio, esos que dices, ¿cómo se sometieron a ellas?, ¿soy yo más que ellos?*. Y el sentido de lo que Calisto dice es: 'esos que dices que eran tan sabios ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Siendo yo menos sabio no he de someterme también?'.

41c.- ¿Sabes qué hacen? Cosa que es difícil entenderlas

Frente a la *Comedia*, que ofrece *cosa*, en la *Tragicomedia* aparece *cosas*, quizá por simple trivialización, como sugiere BC. La *Comedia* ofrecía, creemos, un texto más claro, pues no dejaba lugar a dudas de que el pronombre de *entenderlas* se refiere a las mujeres. En cambio, las primeras traducciones de la *Tragicomedia*, extendido el plural, refieren *entender* a *cosas*, lo que probablemente no quiso decir el autor.

Las ediciones modernas nos muestran una variedad de posibilidades:

"¿Sabes qué hacen? Cosa que es difícil entenderlas" (Foulché-Delbosc, Holle, Cejador, Bohigas, BC, Canet).

"¿Sabes qué hacen? Cosas que es difícil entenderlas" (Gorchs, Criado-Trotter, Severin-C, Morros; Amarita edita *Sabe*).

"Sabes que hacen cosas que es difícil entenderlas" (Krapf, Ortega y Mayor, Severin-A, Damiani, Cabello, Lacarra, Cappelli-Vallín, López-Ríos, De Miguel-S).

"¿Sabes que hacen cosas que es difícil entenderlas?" (Russell, Piñero, Rodríguez Puértolas, De Miguel-B, Cantalapiedra).

"¿Sabes que hacen cosa que es difícil entenderlas?" (López Morales, Rank, Bernaldo de Quirós Mateo).

Como se sabe, la *Comedia* burgalesa nunca usa el signo de interrogación. Al margen de ello, el resto de ediciones antiguas trae el signo tras *hazen*.

Singleton vuelve al sentido primigenio: "Do you really know how they act? I can tell you it is no easy job to figure them".

41d.- No tienen modo, no razón, no intención

Esta triple negación es argumentada a continuación por Sempronio con ejemplos del comportamiento inconstante de las mujeres. *Modo*, *razón* e *intención* hacen referencia a un comportamiento sometido a la *razón* y guiado por una norma o manera 'moderada' de actuar (*modo*) y por un criterio definido (*intención*). *Modo* guarda su sentido latino de 'moderación'. *Intención* en el sentido que da *Autoridades*: "la deliberada determinación de la voluntad, deseo u designio en orden a conseguir algún fin". Las mujeres no tienen intención, es decir, carecen de voluntad firme, no saben por qué actúan como lo hacen, no están sujetas a razón. Se censura, de nuevo, el carácter voluble de las mujeres ("es difícil entenderlas", acaba de decir Sempronio).

43.- ...a constelación de todos eres amado

Nada aclara sobre esta expresión el traductor italiano ("a constellatione"), ni tampoco Sedeño ("a constelación"). La traducción francesa de 1527 la omite y la de 1578 da esta versión: "par constellation benigne". Mabe recurre a una larga perífrasis explicativa: "Lastly, the stars were so propitious at thy birth, and thyself born under so good a planet, that thou art beloved of all".

1633: "vous avez ce bonheur du ciel que vous estes aimé et chery d'un chacun".

En Fernando del Pulgar (*Claros varones de Castilla*, p. 62) encontramos:

Seyendo de pocos días, su gran corazón e su buena constelación le lleuaron moço y pobre y solo al reino de Francia en el tiempo que en aquellas partes auía grandes guerras e diuisiones e compañías de gentes de armas.

Mateos: "por disposición de los astros, por horóscopo". Y también BC: "por determinación de los astros, según la influencia de las estrellas" ("dein gutes Gestirn", 'tu buena estrella', traduce Von Bülow). Más llanamente diríamos 'por tu buen sino'.

44a. De pasarse habrá ya esta importunidad

El sentido de lo que dice Sempronio parece ser: 'no va a haber más remedio que soportar esta importunidad'.

Sedeño:

O Virgen madre y señora,
de pasarse havrá esta hora
y aun otra y aun otras dos.

Los traductores lo confirman. Por ejemplo:

Mabbe: "It will be a tedious piece of business, but I must give him the hearing".

1633: "Il faudra entendre ce discours importun".

Lavigne: "Cette ennuyeuse corvée va-t-elle durer longtemps?".

Singleton apunta igualmente la idea de que no habrá más remedio que soportar el discurso de Calisto: "There is nothing to do but go through with it".

Mateos: "no habrá ya más remedio que aguantar".

No es claro si habría que editar *De pasarse habrá* o, como en los testimonios más antiguos: *De pasar se habrá*.

44b.- ...después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone

Hablando Calisto de los cabellos de Melibea, dice que "crinados y atados" pueden convertir a los hombres en piedras.

Para BC *crinados* es 'desenredados, peinados', según la acepción que para el verbo *crinar* introduce el DRAE en 1927. De Miguel-B le da el valor de "peinados".

Pallet (1604) entiende 'trenzados': "*Crinado*: "qui a les cheveux entrelassez, chevelu", "*Crinar*: entrelasser les cheveux". Y Oudin (1607): "Qui a la chevelure accommodée et peignée", "*Crinar*: entrelasser et peigner les cheveux".

En las *Etimologías* de San Isidoro leemos:

Crines proprie mulierum sunt. Dictae autem crines eo quod vittis discernantur. Vnde et discriminalia dicuntur, a quibus divisae religantur (XI, 1, 31).

[Las *crines* pertenecen propiamente a las mujeres. Se les designa como "crines" porque aparecen separadas (discernere) por turbantes. Por eso se da el nombre de *discriminalia* a las cintas con que se dividen los cabellos'.]

En su *Universal vocabulario*, Alfonso de Palencia (s. v. "crines") casi calca a San Isidoro: "propre sunt mulierum capillus vittis discernant, unde *discernicula* et *discriminalia*". Y hace hincapié en la idea de separar los cabellos en hebras: "*Crinis* se dice en otra manera *cirrus*, que propiamente es dobladura de cabellos". A esta manera de atar el pelo ya aludía Virgilio en la *Eneida* (VII, 403): "Solvite crinales vittas" ('Soltad las cintas de vuestra cabellera'). Covarrubias (s. v. "clín") insiste también en la división del cabello:

Quando se usava traer el cabello partido, aquella raya que se hacía por medio de la cabeça se llamava crenche, a *crine*, o crin.

Raimundo de Miguel (2000) establece la misma raíz para *crinis* que para *cerno*, como ya había hecho San Isidoro, y de ahí procedería la idea de *peinar* y *separar* los cabellos en hebras. Hay que entender, pues, que Melibea se peina y compone sus cabellos en trenzas o hebras y después se los ata.

Algunos de los traductores hacen alusión a ello:

1578: "De la façon qu'elle se les tresse de bonne grace...".

Mabbe hace una estética glosa del pasaje: "they are daintily combed and dressed and knit up in knots with curious fine ribboning".

Von Bülow también se refiere al pelo recogido en trenzas: "in der seinen Flechte zusammengefaßt".

44c.-¡Mas en asnos!

La respuesta burlona de Sempronio en un aparte se edita unas veces como adverbio: "¡Más en asnos!" (Bohigas, Riquer, Criado-Trotter, Severin, Damiani, Cabello, Russell, Lacarra, Morros, Piñero, Rodríguez Puértolas, Cantalapiedra); y otras veces como conjunción adversativa: "¡Mas en asnos!" (Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, López Morales, Cappelli-Vallín, BC, López-Ríos, De Miguel). Marciales edita el adverbio, pero en nota concede que "también es posible: ¡mas en asnos!". Los traductores antiguos lo entendieron de diferente forma:

1506: "Ma in asini piu presto!".

1527: "Mais en asne!".

Pero Barth: "In asinum potius putem".

1633: "Bien plustost en asne".

Mabbe: "Into asses rather".

y Lavigne: "Plutôt en ânes".

Singleton: "Asses, rather".

Blini edita así el texto de Sedeño: "Más en asnos, por razón".

El *mas* empleado por Sempronio tiene el valor de conjunción adversativa, pues, como tal, sirve para introducir una "oposición o diferencia" (DRAE, s. v. "conjunción adversativa") con la frase precedente de Calisto. Por ello se ha de editar sin tilde. *Vid.* nota 291b.

44d.- Los ojos verdes, rasgados

Calisto describe a Melibea. La muchacha tiene los ojos verdes y *rasgados*, como, según don Quijote, debían de ser los de su señora Dulcinea:

a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas (II, 11, p. 776).

Nicholas Ealy (2012) y Garci-Gómez ("Los ojos verdes rasgados de Melibea...", en red) han dedicado sendos estudios a rastrear el tópico de los ojos verdes -expresión de la máxima belleza- y sus posibles simbolismos en la literatura española. En cuanto a *rasgados*, las ediciones modernas no prestan atención al adjetivo (tampoco en el *Quijote*). Solo Russel anota con el apoyo del DRAE: "*Ojos rasgados*: Los que tienen muy prolongada la comisura de los párpados". Y BC recoge y acepta este sentido. En la misma línea Garci-Gómez, en su artículo citado, escribe que *rasgados* "en inglés suele decirse *elongated*, *almond* o *almond shaped eyes* ('almendrados' en español)". Pero tanto la definición del DRAE (surgida en la edición de 1925), como la traducción inglesa de Garci-Gómez sirven solo, creemos, para el uso moderno de *ojos rasgados*. En efecto, si hacemos caso a estos testimonios habríamos de pensar que los ojos de Melibea (y los de Dulcinea y de tantas bellas cantadas en nuestra literatura clásica) tienen un aspecto achinado: ojos poco abiertos y alargados. Y no es así. Por suerte, el sintagma *ojos rasgados* se atestigua suficientemente no solo en la literatura, sino también, desde hace cuatro siglos, en la lexicografía, y por ello podemos encontrar la clave de su significado, que no es otro que 'ojos grandes, abiertos'. Todas las referencias que aportamos se encontrarán s. v. "rasgado" o "rasgar".

Ulloa (1553, Capra 2007): "Rasgados ojos. per occhi grandi, et begli".

Richard Percyvall (1591): "Rasgados ojos: faire large eies". Y da la equivalencia latina *buphthalmus*.

El *Recueil*, de Hornkens (1599), trae estas dos entradas: "Yeulx esraillez: ojos rasgados" y "esrailler les yeulx: abrir mucho los ojos".

Palet (1604): "Rasgados ojos: yeux ouuerts", "Yeux ouuerts: ojos rasgados".

Oudin (1607) ofrece esta disertación: "*Rasgados ojos*: yeux ouuerts et bien fendus, aucuns disent esraillez, mais c'est vne deformité et default plustost que beauté, on dit bien esrailler les yeux pour les ouvrir bien fort et en Espagnol *Abrir mucho los ojos*". Y en la entrada *esrailler* encontramos: "*Esrailler les yeux*: abrir mucho los ojos", "*yeux esraillez*: ojos rasgados".

Franciosini (1620): "*Rasgados ojos*: Occhi grandi e ben fatti".

Baltasar Henríquez (1679): "*ojos rasgados*: praegrandes oculi".

Sobrino (1705): "*Tener los ojos rasgados*: avoir les yeux bien fendus".

Autoridades: "*Rasgado*. Se aplica también al balcón y ventana grande, que se abre de una vez, sin división de postigos. *Ojos rasgados*. Los ojos que, siendo grandes, se descubren mucho por la amplitud de los párpados".

Terreros (1788): "*Ojos rasgados*, ojos grandes, que se descubren mucho por la amplitud de los párpados. Fr. Grands yeux, bien fendus. Lat. Aperti, late patententes. It. Occhi grandi".

El *Diccionario* académico de 1803 incorpora algún matiz: "*Rasgado*: se dice del balcón y ventana grande que se abren mucho y que tienen mucha luz". "*Rasgado*: Se aplica a los ojos grandes y que se descubren bien por lo abierto de los párpados. *Aperti*".

Y en la edición de 1852 se lee: "*Rasgado*: se dice del balcón y ventana grande que se abren mucho y que tienen mucha luz. *Planè apertus, propatulus, patens*. ¶ Se aplica a los ojos grandes y que se descubren bien por lo abierto de los párpados y también a la boca de excesiva abertura. *Apertus, patulus*".

El *Diccionario nuevo y completo de las lenguas española e inglesa* de Connelly y Higgins (1798) trae esta equivalencia: "*ojos rasgados o grandes*: Full or large eyes".

Las traducciones francesas de *Celestina* hacen hincapié en lo 'dividido' o 'separado' de los párpados. A pesar de que el traductor italiano vertió "occhi negri", la traducción de 1578 vuelve al modelo castellano original. "Les yeux verds, et bien fenduz". También 1633: "Les yeux vers et bien fendus" y Lavigne: "Ses yeux verts bien fendus".

Barth traslada igualmente 'ojos verdes, luminosos y abiertos': "oculi virentes clari et patententes".

Mabbe elimina la alusión al color y vierte 'vivos', pero mantiene la referencia a los ojos grandes de Melibea: "Her eyes are quick, clear and full".

En definitiva, la mayor separación de los párpados (los párpados muy divididos, *rasgados*), produce la imagen de los ojos grandes.

El propio Cervantes hacía uso de la sinonimia en *El celoso extremeño*: "¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados!" (p. 356).

45a.- Que se despereza el hombre cuando las mira

Aunque propiamente *desperezarse* es "desechar la pereza, extender y estirar los miembros, torciendo el cuerpo y cabeza descompuestamente" (*Autoridades*), lo cierto es

que aquí tiene un muy evidente sentido erótico. Alude a la excitación que produce en el hombre el cuerpo de Melibea. Existen paralelos en *La Lozana andaluza* (VII, pp. 31-32):

Desde chiquita me comía lo mío, y en ver hombre se me desperezaba y me quisiera ir con alguno, sino que no me lo daba la edad.

Pasaje que Joset y Gernet explican así: *me comía lo mío*: 'me hacía cosquillas el sexo'; *se me desperezaba*: 'se me despertaban deseos eróticos' (el sujeto de *se desperezaba* es *lo mío*).

Se trata, por supuesto, de una de las muchas huellas de *Celestina* en *La Lozana* (como ha estudiado Salvador Miguel 1984). Véase también en la misma obra: "En vella se me desperezó la complisión" (XXIV, P. 119), con un claro sentido sexual advertido por todos los editores de la obra. Lo que hace Delicado, aunque eufemísticamente, es explicitar más el sentido que la expresión tiene en *Celestina*. No hace falta, por tanto, forzar las interpretaciones y ver en *el hombre* una alusión al 'miembro viril' (Márquez Villanueva, 1999, p. 361). En el verbo *desperezarse* ya está recogida la referencia sexual. *Vid.* nota 141d.

45b.- ...la color mezclada, cual ella la escogió para sí

Para BC estas palabras se explican por la consideración divina que Calisto establece para la dama: "al ser Melibea Dios, se creó a sí misma y, por tanto, *escogió para sí* su propia forma". Parece una interpretación bastante artificiosa. Porque lo cierto es que Calisto ya había proclamado ante Melibea que una manifestación de la grandeza de Dios consiste "en dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase".

Además, por esta vía de la (auto)creación divina, Calisto podría haber explicado la belleza completa de Melibea, no únicamente "la color" de la tez.

El sentido de las palabras del enamorado parece ser más humilde: Melibea tiene "la color" por ella deseada o escogida, es decir, tan a pedir de boca como si a ella misma le hubiese sido permitido escogerla. Color que en la tópica de la hermosura sería una *mezcla* ("la color mezclada") del color de la azucena y de la rosa.

1506: "...lo color contemperato, qual ella se seppe prendere per se".

1527: "...la couleur meslee comme elle l'a voulu choisir pour soy".

1633: "le teint de lys et de roses tel quelle l'eust peu desirer".

Lavigne: "...ce teint si gracieusement nuancé qu'elle semble l'avoir choisi elle-même".

45c.- Aquella proporción que veer yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres deesas

La mayoría de ediciones modernas incluyen nota informativa sobre el juicio de Paris, pero no aluden al extraño uso de la negación en *no sin duda*, que viene en todas las ediciones antiguas. Desde luego, no es posible que la oración diga que 'las partes cubiertas de Melibea son, con dudas ["no sin duda"], incomparablemente mejores que las de las tres diosas'. El adverbio *incomparablemente* es incompatible con cualquier tipo de reticencia o reserva al respecto de la ventaja de Melibea. Hemos de encontrar, por tanto, otro sentido a las palabras de Calisto.

Las primeras traducciones, a partir de la italiana, omiten, todas, la negación, sin duda por no encontrarle coherencia a la oración. Lo mismo hacen la edición veneciana de 1531 y, después, la salmantina de 1570, 1633 y, modernamente, Amarita, Gorchs y Russell, aunque ninguno explica su proceder. Marciales edita: "...ver yo no pude, no, sin duda...", de modo que el *no* refuerza la negación anterior del verbo *poder*; aunque la construcción, por más que Marciales la vea natural, nos resulta forzada. Tanto la eliminación del *no*, como su reclusión entre comas, permite conseguir un sentido muy llano: mirando solamente la forma exterior ya se puede adivinar la belleza de lo que Melibea esconde, superior a la de cualquiera de las tres diosas. Por otra parte, Russell aporta el testimonio de un pasaje de Eneas Silvio Piccolomini (*Historia de dos amantes*) que alude al hecho tópico de que la belleza exterior de la dama sirve para adivinar la hermosura de sus partes secretas. Si este parece ser también el sentido del texto celestinesco habrá que pensar en la oportunidad de eliminar la dicha partícula negativa, con el argumento de que su *extraña* aparición podría ser consecuencia indeseada del primer *no* ("*no pude, no sin duda*"). Sería, entonces, un error puramente mecánico, repetido después en todas las ediciones *prior*es.

46a.- ¿En qué? Ella es imperfecta, por el cual defeto desea y apetece a ti y a otro menor que tú

Todas las ediciones antiguas colocan signo de interrogación (excepto la *Comedia burgalesa* que desconoce el signo), de tal manera que Sempronio viene a repetir la pregunta de Calisto ("¿En qué?") antes de contestar. A partir de la segunda mitad del

XVI comienza a extenderse la lección que hoy es casi unánime entre los editores: "En que ella es imperfecta....". Marciales es el único que coloca nota al pie: "La interrogación del primer 'en qué?' ha sido repetida en la respuesta. Es simple errata". Podría serlo, pero como los testimonios repiten una forma que hace sentido, preferimos, con BC, mantener la lección interrogativa común a la tradición más antigua.

46b.- ¡Oh, Dios te dé lo que deseas, que glorioso me es oírte, aunque no espero que lo has de hacer!

Criado-Trotter, Severin-C y BC editan así.

La mayoría de editores interpretan frase exclamativa y no causal la que comienza en "que glorioso" ("¡Qué glorioso...!"). Las ediciones antiguas no permiten saber con certeza la intención del autor. Los primeros traductores se decantan por la exclamación:

1506: "Che glorioso me e udirte".

1527: "Quelle gloire je reçoys de te ouyr ainsi parler".

Sin embargo, en la obra encontramos pasajes en que un personaje desea a otro que Dios le recompense, y a continuación aparece una estructura causal:

"¡Oh, Dios te dé buena vejez, que mas necesidad tenía de todo eso que de comer! (IV, Lucrecia a Celestina)".

"Y Dios te ampare y alegre en tus necesidades, que bien muestras el parentesco y hermandad no servir de viento, antes en las adversidades aprovechar" (XV, Elicia a Areúsa).

46c.- Antes, lo haré cierto

Pese a que algunos editores modernos leen *Antes lo haré, cierto*, hay que descartar aquí el valor temporal de *antes*. Las concordancias de esta palabra en la *Tragicomedia* presentan la mitad de casos (unos quince) con el valor de 'al contrario'. Baste mostrar un par de ellos. El primero pertenece a este mismo primer acto y también está en boca de Sempronio. El criado dice a Calisto que ya se ha dado cuenta de cuál es su mal y que va a sanarlo. El amo le contesta: "Increíble cosa prometes", y Sempronio: "Antes fácil". En el acto IV, Melibea le pide a Celestina que le cuente sus necesidades y la vieja contesta: "¿Mías, señora? Antes ajenas". El sentido de este tipo de intervenciones es siempre el mismo: un personaje establece un juicio acerca de una realidad y el interlocutor le contradice con *antes*. En el caso presente, Calisto cree que Sempronio no va a poder

hacer lo que le promete ("cumplir tu deseo"), y Sempronio le corrige: Antes ['al contrario'], lo haré cierto".

47a.- Prospérete Dios por este (y por muchos más que me darás. De la burla yo me llevo lo mejor; con todo, si destes aguijones me da, traérgela hasta la cama...)

El comentario en aparte de Sempronio no se presenta de igual manera en las distintas ediciones modernas. Para unos editores comienza en *Prospérete*. Para otros en *y por muchos*. Pero no vemos problema en entender que el criado, como consecuencia del interés que va a poner en el negocio amoroso de Calisto, diga abiertamente a su amo que este le recompensará con otras vestimentas en el futuro. Lo que, desde luego, ya no puede ser dicho más que en aparte es la alusión a la burla. Proponemos, pues, editar como aparte solo el fragmento que comienza en *De la burla*, tal como ya hizo Amarita.

47b.- Seyle gracioso, seyle franco

La cercanía con *franco* ('generoso') hace que BC otorgue a *gracioso* el sentido de 'dádivoso', con lo que tendríamos dos estructuras sinónimas. Pero lo cierto es que el adjetivo *gracioso/a* es de uso frecuente en la obra (cerca de veinte apariciones) y siempre tiene el mismo significado: 'agradable, deleitoso, garboso, apuesto'. Nunca aparece con el mismo sentido que *franco*. Citaremos solo unos ejemplos.

"gesto, de un rey; gracioso, alegre, jamás reina en él tristeza" (IV, Celestina a Melibea).

"otro que más quiero, más gracioso que tú, y aun que no anda buscando cómo me dar enojo" (IX, Elicia a Sempronio).

"¡Oh qué gracioso y agradable me es oírte!" (X, Melibea a Celestina).

"una hermosa muger muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera" (XIV, Sosia a Tristán).

1633 traduce: "faites luy bon visage et soyés liberal envers elle".

En un pasaje del acto II en que Calisto se enfada por la desatención de Pármene, el amo dice al criado: "Pues pido tu parecer, seime agradable, Pármene". Y Sedeño ofrece esta versión:

Pues pido tu parecer,
Pármene, seyme gracioso.

Por cierto que cuando Calisto anuncia a Sempronio que va a describir las gracias de Melibea (I), el criado comenta en un aparte mordaz: "¡Así te medre Dios como me será

agradable ese sermón!". Y como el amo le pide que repita lo que ha dicho, Sempronio mentirá diciendo: "¡Que así te medre Dios como me será gracioso de oír!". Hace pues sinónimos *agradable* y *gracioso*.

Volviendo a nuestro pasaje, el sentido es: 'sé con ella agradable, sé generoso'.

48a.- ¡Dile que viene tu primo y mi familiar!

Celestina apremia a Elicia para que engañe a Crito diciéndole que Sempronio es "tu primo y mi familiar". El uso de *familiar* como sustantivo no implicaba necesariamente consanguinidad. En la obra se registra otro uso de la palabra en el acto XII: "entraron unos conocidos y familiares míos en aquella sazón aquí", dice Celestina. En ambos casos familiar parece tener el sentido de 'conocido', 'gente de confianza'. Si, dejando al margen la mentira urdida por Celestina, aceptamos la existencia de un primo de Elicia, este podría ser perfectamente conocido por la vieja: la abuela de Elicia enseñó a Celestina el oficio de remediar virgos, como se dirá en el acto VII y, por tanto, la alcahueta conocía a la familia de Elicia.

49.- ¿Quién? Un mi enamorado

Covarrubias: "*Enamorado*: El amante, el aficionado. *Enamorada* siempre se toma en mala parte, como *muger enamorada* o *amiga*" (s. v. "enamorado").

50a.- Mataduras no, mas petreras sí

Descartada aquí la acepción de "riña a pedradas" que ofrecen los diccionarios para *petrera*, todas las explicaciones que de la palabra se han dado para explicar el significado de este pasaje parten de la conjetura que ofrece Cejador en su edición: "señal o escoriación en la barriga de las bestias del *petral* o *pretal*, pues juega del vocablo, por ser las mataduras por las costillas y en lo alto de las bestias". El *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*, de Carmen Fontecha, recoge esta definición sin aludir a que se trata tan solo de una conjetura del editor. Lo mismo sucede con el *Diccionario Medieval Español*, de Martín Alonso, que cita el pasaje de *Celestina* y define *petrera* tomando casi literalmente -y como certeza- las palabras de Cejador. Ambos testimonios son, por su naturaleza, irrelevantes. Como también las ediciones que siguen aquí la anotación de Cejador, que en este caso es discutible.

En efecto, la expresión "¡Burlador!", dicha de manera exclamativa por Celestina, solo se justifica si la intervención anterior de Sempronio tiene el grado suficiente de imprevisibilidad y de ingenio obscuro para sorprender a la vieja. Y no parece que el hecho de que Sempronio cambie el lugar del cuerpo femenino donde se produzca el roce sexual -en la espalda o en la barriga- sea *sorprendente* para Celestina. Porque si interpretamos la contestación de Sempronio como lo hace Cejador (y después casi todos los editores modernos), lo cierto es que no viene a decir el criado cosa muy distinta -en lo grosero- de lo que ya ha dicho la alcahueta. Así opina Marciales: "Soso sería simplemente decir que en la barriga no hay mataduras, que son por detrás, y en cambio sí hay petreras".

Puede que las primeras traducciones ayuden a dar con la clave de interpretación.

1506: "CEL. Pochi guidareschi hai tu uisti sopra le pance dele donne.

SEM. Guidareschi non, ma calli si".

1527: "CEL. Nous souffrons tout, mon filz. Tu en as veu peu de blessees pour leur monter sur le ventre!

SEM. Blesseures non, mais du cul".

1578: "CEL: pour cela as tu veu beaucoup d'escorchures sus le ventre des femmes?

MALICAN [SEMP.]. D'escorchures non, mais des corts et durillons assez".

1633: "Non pas d'escorcheures, mais bien des durillons".

Petreras vale, entonces, 'callosidades', como algunos traductores vierten y como trae Vittori (1609): "dureté comme d'un cor, durillon; durezza come di corno o di uno callo". La segunda edición del *Tesoro* de Oudin (1616) ya incorpora la palabra y la definición: "dureté comme d'un cor, durillon". También Franciosini (1620): "Petrera: Durezza o callo". Con todo, hay que decir que el primer diccionario que incorpora la palabra es el de Palet (1604). De su definición parten los demás lexicógrafos, aunque contiene el error de reproducir *pertrea* en lugar de *petrera*. Quizá el autor tenía anotada así la palabra, pues cuesta trabajo pensar que se equivocaran dos veces los empleados de la imprenta: "Pertrea: Dureté, comme d'vn cor" y "Dureté comme d'vn cal: pertrea".

De este modo, Sempronio está expresando que, en efecto, tal como dice Celestina, no ha visto mataduras en el vientre de las mujeres, pero ha visto durezas o callosidades. Y con ello alude maliciosamente a la frecuencia del trato sexual de esas mujeres. Lo que justifica que Celestina le tilde de burlón ("¡Burlador!"). Marciales atribuye a *petreras* el

valor de 'orgasmo femenino'. Pero parece más evidente la correlación que se da entre *mataduras* ('llagas') y *petreras* ('callosidades'). Y además se aviene con el principio de la conversación: la carga que espera a la pobre muchacha por parte del gordo. Singleton sigue aquí la traducción de 1506 y vierte: "...but I've seen plenty of calluses". Y Gasparetti: "Scorticature, certo no; ma calli sì".

Como curiosidad, resaltemos lo cómica que resulta la traducción de Mabbe que, por desconocimiento de la palabra *matadura*, vierte así el pasaje, ampliación incluida:

"CEL. You have seen but few murders committed upon a woman in private.

SEM. Murders? No, but many great swellings, besides bunches, blains, boils, kernels, and a pox, what not?"

Barth tampoco demuestra conocer la palabra *mataduras* y resulta particularmente obscena la intervención de Sempronio.

"CEL: Paucas tu per ventrem occidi vidisti.

SEM: Occidi nullam, confodi multas".

50b.- Calla, Dios mío

Es imposible saber por la grafía si *Dios mío* (o *dios mío*) es exclamación o mera referencia reverencial (sea irónica o no) de Sempronio a Elicia. Los traductores se decantan por la segunda opción: "Tais toy, m'amyé" (1527), "Qu'as tu ma Deesse?" (1578). Mabbe utiliza un rodeo: "Be patient, my dear" y a continuación Sempronio le dice a Elicia que ella es "the only idol of my devotion". 1570 (1633, Amarita, De Miguel-S) corrigió así: "Calla, vida mía". Parece, por tanto, que habría que editar *dios* con minúscula, como hacen Holle y Foulché-Delbosc: "Calla, dios mio".

Es de interés resaltar que Sempronio, remata esta intervención volviendo a utilizar la palabra *dios*: "quédate a dios". En las ediciones antiguas aparece para ambos casos la minúscula, lo que no ayuda a dilucidar el problema. Pero el hecho de que los dos citados editores usen letra capital para la segunda aparición ("quédate a Dios") convierte en significativa su primera forma con minúscula.

Por otra parte, el "Calla, dios mío" es paralelo, en la misma escena, de un anterior "Calla, señora mía", también dirigido a Elicia. En ambos casos, Sempronio intenta aplacar las quejas de su amante.

51a.- Pero di, no te detengas, que la amistad que entre ti y mí se afirma no ha menester preámbulos ni correlarios

Aunque en retórica puedan ser términos antitéticos, puesto que aluden al principio y al fin, a las premisas y a las consecuencias, *preámbulos* y 'corolarios' funcionan aquí como pareja de sinónimos, de modo que la segunda palabra ha perdido su valor de 'cosa final'. *Vid.* la intervención del personaje Salazar en la *Comedia de Sepúlveda* (p. 148):

 Mi señora Violante, no serán menester corrolarios para significar la voluntad que yo a Vm. tengo.

Puede entenderse 'rodeos' (Morros) o 'circunloquios', como hace Mabbe: "no preambles, no circumlocutions". 1633: "preambles ny de commentaires"

51b.- Bien has dicho; al cabo estoy; basta para mí mecer el ojo

Mecer es 'mover algo con repetición de una parte a otra'. Alfonso de Ulloa (1553, Capra 2007) da esta equivalencia en su *Espositione*: "*Mecer el ojo*. per mover et cignar l'occhio". Richard Percyvall (1591, s. v. "mecer"): "*mecer el ojo*: to twinckle with the eye". Y ofrece el equivalente latino *nuere*, que Raimundo de Miguel (s. v. "nuo") explica como "hacer señas con la cabeza".

 Palet (1604): "*Mecer el ojo*: Guigner de l'œil".

 Oudin (1607) trae *mecer el ojo* y remite a la entrada *guiñar*, *hacer del ojo*. En la edición de 1660 se lee directamente: "*Mecer el ojo*: Guigner".

De diferentes formas se ha interpretado este *mecer el ojo*: 'al buen entendedor pocas palabras' (*Celestina Comentada*), "me basta una sola mirada u ojeada para comprender de qué se trata" (Riquer), 'me basta con un movimiento de ojo para darme cuenta del asunto' (Piñero), 'echar mal de ojo' (Sanz Hermida 1994), 'estar ojo avizor' (Morros), 'echar una ojeada' (Cabello, Cappelli-Vallín, BC), "menear el ojo" (versión actualizada de Cela).

1506 traduce: "Basta per me solamente mouere locchio". La traducción francesa de 1527 parece incidir en el hecho de que a *Celestina* le basta con 'echar un vistazo al asunto', con 'estar al tanto': "Il me suffist faire du coing de l'œil " ('mirar de reojo'). 1578 traduce: "un clein d'oeil me suffit", y la misma traducción ofrece Lavigne (Palet traduce: "clein d'œil: un meneo, un pestañar de ojo"). Y lo mismo 1633: "il ne me faut qu'un clin d'œil ". Mabbe lanza la misma idea: "the winking or beckoning of the eye is enough for me". Sedeño: "bástame el ojo mecer". Palet (1604): "*mecer el ojo*: guigner de l'œil".

Como hemos visto, en casi todas las ediciones modernas se suele entender que a Celestina le basta mecer el ojo para llevar adelante el encargo que le ha hecho Sempronio. Si este fuera el sentido, parecería, por parte de la vieja, una demostración de suficiencia excesiva y no poco inconsciente, dados los escollos que en este caso -y le habrá pasado en otros anteriores- ha de sortear para conseguir el acceso a la dama: vigilancia de los padres, de la servidumbre, su propia condición de sospechosa, etc. Se sabe que ha sido emplumada ya tres veces. De hecho, la entrevista de Celestina con Melibea no carecerá de riesgos y estará a pique de producir la pérdida de la alcahueta. Sabemos, además, que la vieja gusta de encarecer la dificultad de su trabajo, estrategia que le sirve para lograr un mayor provecho material, una mayor recompensa de sus clientes: "Ella encarece el trabajo por hazerse bien pagar", se dice en el *Romance de Calisto y Melibea*, un pliego suelto de 1513 (Mota 2003, v. 182). No lo hará solo ante Calisto. Lo hará también ante los criados con el fin de negarles su "partecilla". Parece extraño, por tanto, que Celestina banalice el encargo y diga que lo solucionará en un abrir y cerrar de ojos, con un simple guiño, o echando un simple vistazo.

Recordemos, por otra parte, que *Celestina Comentada* explicaba "mecer el ojo" con la frase "al buen entendedor pocas palabras". Y, sin conocer este testimonio, Von Bülow iba en la misma dirección: "es reicht schon hin, das man mir einen wink gibt": a la vieja le es suficiente con que se le haga un guiño. También Gasparetti hace decir a Celestina que a ella le basta con que le hagan un guiño: "Con me basta strizare l'occhio". Y lo mismo puede interpretarse de la versión de Singleton: "One wink of the eye is sufficient to inform me". La única edición moderna castellana que da el que creemos sentido correcto es la de Mateos: "quiere decir que le basta la menor indicación". Así se entiende mejor que tras la corta intervención de Sempronio, Celestina conteste: "Bien has dicho; al cabo estoy; basta para mí mecer el ojo". En efecto, el mozo ha utilizado solo tres líneas para informar del negocio amoroso a la alcahueta. Y no hace falta más, con solo eso la vieja ya está "al cabo" del asunto. De la misma manera que al buen entendedor no hay que darle muchas explicaciones, Sempronio no debe alargarse en detalles con Celestina. Echando mano de la hipérbole para mostrar, ahora sí, su suficiencia intelectual, su familiaridad con estos negocios de mancebos enamorados, a Celestina le basta con que le hagan un guiño (metáfora, a la vez de, 'mínima información') para tener todas las claves del negocio. No necesita más. El sentido es

pues: 'para estar al cabo del asunto me basta con un guiño que se me haga'. La versión modernizada de De Miguel-B ofrece: "A buen entendedor pocas palabras bastan". Da cuenta del sentido, en efecto, pero creemos que se estaría más cerca del original celestinesco (y se haría igualmente entendible) vertiendo el texto con la alusión al guiño, pues eso es "mecer el ojo": 'guiñar el ojo'.

Por supuesto, hay que desechar la interpretación del aojamiento que ofrece algún editor.

52.- "El esperanza luenga aflige el corazón", y cuanto él la perdiere, tanto gela promete

La edición de 1570 introduce la enmienda *se la prometeré*. 1633 y Amarita ofrecen también la forma en futuro, que es aceptada por algunas ediciones modernas (Marciales, Russell, Morros, De Miguel...). En realidad, la primera vez que el texto es corregido sucede en la traducción francesa de 1527: "Et tant plus il la perdra, je luy promettray". Pero la frase hace igualmente sentido en forma imperativa ('se la prometes'), que es, con claridad, lo que se lee en *Celestina de Palacio*, pues aparece el pronombre *tú* y, si aplicamos una determinada puntuación, un juego de palabras con el verbo *prometer*: "y quanto el la perdiere tu tanto gela promete si me promete". Es decir, Celestina implica a Sempronio en la acción y le dice: 'tantas veces como pierda Calisto la esperanza, prométesela tú las mismas, si él me promete dádivas'. Puesto que los testimonios tempranos son unánimes y que, además, el pasaje tiene un sentido claro, resulta aventurado corregir el texto.

53a.- ...todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre

Así toda la tradición impresa y las ediciones modernas, pero Botta (1997, p. 148) considera mejor lección la que aparece en *Celestina de Palacio* "todo ofiçio d'estruendo". En realidad las dos lecciones hacen sentido en el discurso de Pármeno, pues el criado está hablando de oficios manuales que hacen uso de instrumento. Tanto pudo producirse el error en un sentido como en el otro. La unanimidad de los testimonios primarios hace aconsejable no intervenir en el texto.

53b.- Cántanla los zapateros y peinadores, tejedores, labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella pasan el afán cotidiano

Así BC. Pero toda la tradición impresa trae: "Cántanla los carpinteros, péinanla los peinadores, tejedores, labradores en las huertas...".

Las ediciones modernas respetan la unanimidad de la transmisión. Pero en este parlamento que hace un repaso de bastantes oficios manuales, es muy extraño que Pármeno repita aquí *carpinteros*, a quienes ya había citado apenas dos líneas antes. La causa de la anomalía puede estar en un error de lectura o memorización de un copista o de un componedor. *Celestina de Palacio* parece evidenciar esto, pues ofrece *zapateros* en lugar de *carpinteros*, lo que parece más adecuado: "cantan los çapateros y peynadores texedores labradores en las huertas en las aradas y segadas con ellas pasan el afan cotidiano". Ahora bien, el resto del pasaje ofrece otros problemas. BC atribuye a un corrector la presencia de la figura etimológica *péinanla los peinadores* (ausente del manuscrito) a imitación de la paronomasia *cántanla los carpinteros*. Sedeño solo nombra una vez a los "carpenteros" y construye figuras etimológicas nuevas:

téxenla los texedores,
lábranla los labradores.

Y Marciales modifica así el texto "cárpenla los carpinteros, péinanla los peinadores, téxenla los texedores" (Russell acepta solo "téxenla los texedores"). Como parece demostrar el proceder de Sedeño y de Marciales (en ellos exagerado), se ha producido, en efecto, una tendencia a imitar el sintagma *cántanla los carpinteros*. Y el manuscrito parece mostrar el texto correcto.

53c.- Toda cosa que son hace, a doquiera que ella está, el tal nombre representa

Así BC. Pero toda la tradición impresa muestra *todas cosas que son hacen*, lo que produce una mala concordancia con el *representa* que traen las *Comedias* de Burgos y Toledo, y las *Tragicomedias* de Zaragoza 1507, Valencia 1514, Toledo 1510-1514, Sevilla 1511, y Roma 1515-1516 (las tres últimas con falso colofón de 1502). Pudiera tratarse, como cree Marciales, de una simple caída de la tilde que marcaba la omisión de *n*: *representã*. De todas maneras, la pervivencia de la errata en ramas distintas del estema evidencia que la frase presentó problemas de inteligencia debido a la confusión del sustantivo *son* con su homónimo verbal. La *Comedia* sevillana de 1501 y otras posteriormente corrigieron la anomalía editando *representan*. Y así se ofrece modernamente el texto en casi todas las ediciones: *Todas cosas que son hacen, a doquiera que ella está, el tal nombre representan* (López-Ríos, Canet: *representa*).

Pero *Celestina de Palacio* construye una frase sintácticamente impecable que quizá declare la escritura original: "Toda cosa que son haze, a doquiera que ella está, el tal nombre representa". Resulta, además, paralela de esta otra construcción, también en singular, que aparecía tres o cuatro líneas antes en el discurso de Pármeno: "todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre". *Son* pudo condicionar en los impresos la aparición (innecesaria) de los plurales *todas cosas y hacen. Representan* quedaba lejos y junto al sustantivo *nombre*, lo que pudo propiciar su forma en singular (*vid.* Lobera 2001, pp. 92-94). Parece justificada la elección de BC.

54a.- ¡Oh qué comendador de huevos asados era su marido!

Así en BC, contra la tradición de las ediciones impresas antiguas, que ofrecen *comedor*. A mediados del siglo XVI comienza a extenderse la lección *encomendador*, que es la que ofrece 1570 (1633, Amarita, De Miguel-S, Haro-Conde). *Celestina de Palacio* ya traía *encomendador*. Algunas ediciones modernas que traen *comedor* sí referencian en nota que el sentido de la frase está contaminado con la expresión "encomendador de huevos asados": 'cornudo'.

Esta frase ha generado bastante escritura crítica con el fin de determinar la lección correcta y también para adjudicarle el sentido exacto. No procede reproducir ahora las interpretaciones desencaminadas que algunos editores y críticos han aportado (da cuenta de ello Fernández-Rivera, 1993). La enmienda *comendador* de BC supone la consideración de que *comedor* es lectura trivializada y cuenta con el refuerzo del *encomendador* que aparece en *Celestina de Palacio*. El sentido de la frase ya lo había intuido Joseph E. Gillet (1956). De todas formas, tanto el traductor italiano, como Sedeño y *Celestina Comentada* ya daban por hecho que la lectura correcta era la que tenía que ver con la expresión castellana "encomendador de huevos asados". Y así 1506 traduce *comandator*, Sedeño coloca *encomendador* en su versión rimada y *Celestina Comentada* apunta hacia la forma *conmendador*. Dicha expresión debía de ser corriente en la época, a pesar de que los testimonios que la refrendan no son abundantes (*vid.* Cantalapiedra, III, pp. 1075-1077). Pedro Vallés (1549) recoge en su *Libro de refranes*: "Comedor o comendador de hueuos assados", sin glosa. Escudero (1998) ha aportado un testimonio más cercano aún a *Celestina*. Se trata de un pasaje de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (h. 1550), de Juan de Arce de Otálora (I, p. 126-127):

PALATINO. Y entre estas y otras gratias y preheminiencias, tiene [el huevo] otra: que es manjar que se puede asar sin lumbre.

PINCIANO. ¿Cómo? ¿Al sol?

PALATINO. No, sino como cuenta el mismo Celio: que los babilonios, cuando andaban a caza o monte, y no hallaban qué comer, ponían los huevos que hallaban en los nidos, en sus hondas. Y rodeábanlos tanto que el calor del brazo los asaba o cocía.

PINCIANO. Buena curiosidad es esa. Esos huevos no serían de gallinas.

PALATINO. Serían de perdices, que son tan buenos o mejores.

PINCIANO. Leído estáis en materia de huevos. Bien podremos, cuando seáis casado, encomendaros los que se pusieren a asar, para que veáis el mal gozo dellos.

PALATINO. Aún no me sabréis decir: ¿por qué encomiendan los huevos a los cornudos cuando los ponen a asar? ¿Por que no salten? Porque entre todos los problemas de Aristóteles no puso este.

PINCIANO. No le he leído, mas a mi parecer debe ser la causa porque los cornudos son pacientes y sufren mucho y nunca saltan, aunque les toque el fuego de Vulcano. O porque sus mujeres los regalan con ellos para tenerlos sanos y recios para sus necesidades.

PALATINO. Buenas razones son esas, para no saber la original. Yo tampoco la sé, aunque la he preguntado a muchas personas.

Correas trae:

Encomendador de güevos asados. Es decir, que uno es cornudo. Tiene el vulgo hablilla y opinión que encomendando los huevos que se ponen a asar a un cornudo, no se quebrarán (p.187).

Y también:

Encomendador de huevos asados. Dícese de uno por muy cornudo; porque tiene armas con que defenderlos y guardar; armadura se dice la cornamenta del buey (p. 568).

Aunque lo fundamental para entender el texto de Rojas es que el marido de Celestina era cornudo, hay que notar que, en el intento de Pinciano de explicar el origen de la creencia, aparece también la alusión a que los huevos asados fortalecían el vigor sexual, aspecto que ha sido señalado por algunos críticos actuales (Garcí-Gómez 1981 y versión en red, Vasvari 2011; algunos detalles de la traducción de Wirsung iban en esa dirección). De hecho, Garcí-Gómez no acepta otra interpretación que la de *comer huevos asados* y considera tardía -del siglo XVII- y viciada la enmienda *encomendador*. Pero lo cierto es que ya hemos visto que tanto *Celestina Comentada* como Arce de Otálora dan por normal la expresión a mediados del siglo XVI, ya referida al cornudo. Por otra parte, la condición de cornudo del marido encaja perfectamente con la condición de puta de Celestina. Recordemos el caso semejante de Sempronio en relación con Elicia y el episodio de Crito.

Pedro Vallés utilizó la *Tragicomedia* como fuente para su repertorio de refranes, Por la época en que aparece la obra del sacerdote aragonés, cualquier texto celestinesco que este pudiera manejar (entre los hoy conocidos) traía *comedor*. Sin embargo, Vallés utilizó el doblete *comedor/comendador*, probablemente porque pretendía incluir la forma más corriente de la expresión, pero sin atreverse a eliminar *comedor* por respeto a la autoridad de la fuente.

Por la vía de la restauración sistemática que nos devuelve a la literalidad de la fuente sapiencial o literaria, negaríamos siempre la posibilidad de que el autor jugase con la manipulación de tales fuentes. De hecho, no resulta imposible que el texto intente mostrar, en clave de comedia, un error de Pármeno, semejante al (posible) de Sempronio cuando este aludía a la relación de "Minerva con el can" (por *Vulcán*). Pero los testimonios tempranos de *Celestina de Palacio* y 1506 parecen señalar que *comedor* sea, en efecto, una banalización de *comendador*. Por otra parte, el parlamento del criado es una sucesión de denuestos de la alcahueta, y en ese contexto el hecho de que la *puta* Celestina hiciese cornudo a su marido tiene mejor encaje que, por ejemplo, el que hace referencia a los huevos como afrodisíaco.

54b.- Pero de aquel poco tiempo que la serví, recogía la nueva memoria lo que la vieja no ha podido quitar

Hernán Núñez (1555) recoge como refrán esta expresión, aunque muy probablemente se valga de la obra de Rojas como fuente: "Recoge la memoria nueva lo que no ha podido quitar la vieja". *La vieja* es, claro, 'la vieja memoria'. La traducción de 1578 es clara: "ie retins en ma fresche memoire, ce que les ans n'ont peu oublier".

En lugar de *vieja* la *Comedia* traía *vejez*, palabra que aplicada a Pármeno parece excesiva.

54c.- Tinié esta buena dueña al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada

Así BC y Canet. Pero toda la tradición textual ofrece *tiene*, excepto *Celestina de Palacio* que trae *tinie*. López-Ríos edita *tenía*. El resto de editores modernos reproduce el texto unánime de la obra: *tiene*. BC explica que, estando toda la intervención de Pármeno en pasado, debe de haberse producido un error de lectura en el arquetipo de la *Comedia*, que se fue perpetuando en todos los estadios de la obra y en todas las

ediciones. Y el hallazgo del fragmento manuscrito serviría para restituir la forma original correcta en pasado.

Sabemos, porque se nos dice en momentos diferentes de la obra, que Celestina, en efecto, vivió "cerca de las tenerías, en la cuesta del río". Fue vecina de Alisa y Melibea, a las que visita en el acto IV (Alisa la llama "vecina" varias veces). En aquella casa estuvo el niño Pármene viviendo y sirviendo a la vieja algún tiempo. Al fin, la alcahueta mudó de casa. Ahora vive de alquiler en compañía de Elicia.

Antes de proceder al rechazo de la lección impresa, conviene examinar si el presente *tiene* es anómalo en un discurso construido en pasado. Podría no serlo si Celestina *tiene todavía* la casa, si bien ahora en estado semirruinoso y prácticamente vacía ("medio caída, poco compuesta y menos abastada"). En la extensísima información que Pármene ofrece a Calisto acerca de la actividad de Celestina en el pasado, se alude a los seis oficios de esta, a sus múltiples ocupaciones, clandestinas unas y otras lícitas. Y en ese febril ajetreo de la prostitución, de remediar virgos, de hacer preparados en su laboratorio, de "madre acá" y "madre acullá", en su casa siempre había gente que entraba y salía, mozas y hombres. Y de todo ello sacaba la vieja buen provecho. No podemos imaginar, por tanto, que Pármene esté ahora describiendo la casa de Celestina en su estado anterior, cuando él vivía allí. Se nos hace difícil creer que la morada de la vieja estuviese medio caída y casi vacía cuando ella estaba en la cumbre de su buena fortuna, cuando no paraba de recibir gente a todas horas. Más bien, el criado parece decirnos cómo está dicha casa en la actualidad: ruinoso. Pármene alude a ella para situar a Calisto en el escenario de lo que le va a contar a continuación. En esa casa hoy pobre, hacía la vieja en otro tiempo un próspero negocio clandestino. Y en ella había, además, todo un laboratorio vinculado con la estética y con la hechicería.

Así pues, parece aventurada la elección *tinié* que va contra toda la tradición impresa. Digamos, además, que si se comprueban las concordancias de la *Tragicomedia*, *tinié* sería la única aparición del imperfecto de indicativo en tal forma, pues siempre se presenta, en unas cincuenta ocasiones, como *tenía*.

55a.- ...que por medio de aquellas comunicaba con las más encerradas

Encerradas es lo mismo que 'recogidas'. Los sintagmas *doncella recogida* o *mujer recogida* son frecuentes en el español clásico. En este pasaje de Gaspar Gómez de

Toledo, perteneciente a la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (XXVIII, p. 817), Poncia los identifica con *mujer encerrada*:

que una mujer encerrada, o doncella recogida, no basta decir que no habla con nadie por la castidad que guarda; empero, que no la hallen insignias de deseo, si fuese en su mano.

En el acto X de la obra de Rojas, la propia Melibea dice: "mi honestidad y vergüenza, que siempre como encerrada doncella acostumbré tener". Y, en el mismo acto, Celestina la califica también como *encerrada doncella*: "las encerradas doncellas como tú".

55b.- Tras ellas hombres descalzos, contritos, y rebozados, desatacados, que entraban allí a llorar sus pecados

Los hombres a los que Celestina vende la "sangre inocente de las cuitadillas" sustituyen, en tiempo de devociones religiosas, la iglesia por la casa de Celestina. Por eso Pármene juega irónicamente con las palabras: llegan *contritos* a *llorar sus pecados*, como si entraran en la iglesia. Lo repetirá Guevara (*Epístolas familiares*, I, p. 226) más tarde, en otro contexto:

Los viejos de vuestra edad no se han ya de ocupar sino en hacer sus descargos, cuando están en su casa, y en llorar sus pecados, cuando van a la iglesia.

Es significativo que la traducción de 1578 amplifica el *descalzos*: "pieds nus, comme penitens". Incluso *rebozados* admite la doble intención de Pármene (más aún por hacer pareja con *contritos*): llevan el rostro oculto como el pecador que se avergüenza de sus faltas, pero aquí se trata, por supuesto, de no ser descubiertos en sus oscuros actos. Parece un exceso interpretativo el de Haro-Conde: "*Llorar sus pecados*: eufemismo por 'eyacular'".

56.- ...falsaba estoraques, menjuí, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes

Autoridades (s. v. "falsario") da la equivalencia latina: *adulterator*. Barth traduce "adulterabat". A esta habilidad para contrahacer ciertos preparados cuyos componentes eran raros o caros debe de referirse Lope de Vega, por boca del criado Tomé, en la comedia *Lo que pasa en una tarde* (III, vv. 2691-2698, p. 138):

Tiene muy grande razón,
que ay yerbas de mil maneras;
alquimilla, yerba mora,
amaro, yerba donzella;

esta no es yerba común,
pero ay desta contrahecha,
porque ay viejas ortelanas
que están en hacerla diestras.

Polvillos debe de tratarse, según la traducción italiana de 1506 ("poluere de cipri"), de los 'polvillos de Chipre' cuya elaboración se recoge en un recetario de la primera mitad del siglo XVI, el *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*:

Tomá la foja del enzina y secadla, y hazedla polvos y massadla con agua almizcada. Y poné esta massa pegada alrededor de una caxa y perfumadla con pasticas dos o tres vezes cada día hasta que se enxugue. Y después de enxuta, tornadla a moler y hazer massa con la misma agua, y aperfumarla de la misma manera. Y hazé esto tantas vezes hasta que hayan tomado los polvos el olor del perfume. Y luego moledla y, muy polvorizada, juntaréis con ellos almizque y ámbar a vuestra voluntad. Y así serán hechos los polvillos. Ternéis aviso que quando perfuméis la massa cubráis la caxa muy bien con ropa, de manera que no salga humo (p. 68).

Palmireno ("Tercero abecedario" del *Vocabulario del humanista*, 1569, s. v. "almizque"), da *moscus* como equivalencia latina, y dice:

El perfectíssimo es negro, bermegea, agudo, un poco amargo a la lengua, y en sí es del todo uniforme. Los falsarios mezclan le con pedacillos de higado cozido y sangre quemada..

1506 traduce: "falsificaua storace, bengioi, ambra, zibetto ['algalia'], mosco ['almizcle'], poluere de cipri". Omite *animas* y *mosquetas*. La omisión de esta segunda palabra pudiera explicarse por ser considerada sinónima de *almizcle*. De hecho, el *mosquetadas* y *almizcladas* de más abajo lo resuelve de nuevo el traductor con una alusión al almizcle y, de forma libre, a la algalia, pero desaparece *mosquetas*: "in corporate con mosco et zibetto". Y ello como consecuencia de que quizá le parecía redundante el pasaje, en la creencia de que venía a decir meramente 'perfumado con almizcle', considerando *mosquetadas* como sinónimo de *almizcle*. El primer traductor francés acoge las dos palabras: "almisques, musquetz", pero, como escribe Brault (1963, p. 250), no sabemos si las consideraba distintas o bien la segunda era un mero hispanismo -una de las varias palabras derivadas del lat. *muscus*- introducido en su versión para no generar un hueco, pero no para decir cosa distinta de *almizcle*. Efectivamente, *mosquetas* es palabra emparentada con *musco* ('almizcle'): "No ay para pan y compraremos musco. Quiere dezir almizque" (Hernán Núñez 1555). *Musco* es también, según Covarrubias (s. v. "almizclera") "un género de ratón que se cría en el agua, cuya piel güele a almizcle (...) y a este llaman *musco*". Cejador es claro:

"*Mosquete*, el *musco*, *musc* francés, *muscus*, [gr.] móschos, ital. *muscato*, de donde *nuez moscada*. *Musco* es el almizcle". Y Cristóbal de las Casas, en su *Vocabulario de las lenguas toscana y castellana*, da la equivalencia del italiano *moscato*: "Composición de almizcle".

Pero, frente a todo lo anterior, tenemos la pabra *mosqueta*, que Covarrubias define así: "Especie de çarça cultivada, cuyas flores dan suavíssimo olor, de *musco*, y por esso se llama *mosqueta*". *Autoridades* afina más: "Rosa pequeña y blanca, de una especie de zarza. Llámase así por su olor de almizcle". En el *Manual de mugeres* (p. 65) se habla de la flor de mosqueta:

Para hazer otra agua muy finíssima tomá una parte de rosas deshojadas y dos partes de azahar, y si tubiéredes flor de musqueta, un poco, y todo mezclado. Poné en cada alquitara que sacaredes quatro o cinco clavos molidos y polvorizados, y poné al pico del alquitara un algodón con un poco de almizque y sacá el agua a friego manso.

El Doctor Laguna (Dioscórides, 1555) apunta -lo recuerda Laza Palacios (1958, p.85)- que "ay otra especie de aquellas rosicas blancas y de suavissimo olor, que se dizen vulgarmente Mosquetas y Damascenas".

Oudin (1607) ofrece la traducción: "*Mosquetas*: roses mosquees". Palmireno (1569, "Tercero abecedario del vocabulario del humanista") habla de la "*Flor mosqueta, Rosa praenestina vel damascena*". Singleton: "musk and musk rose". A esta flor pudiera referirse Pármeno, pero es claro que la vieja no elaboraba *mosquetas* sino, en todo caso, un producto oloroso a base de esa rosa o que imitaba su olor.

57.- ...bujeladas

Palet (1604): "Bugelada: petite lescive", "Lescive: bugada, colada, lexía"

Oudin (1660) duda entre una lejía (¿quizá por influencia de *bogada* o *bugada*?) y un producto de maquillaje: "*Bugelada ou bugellada*. C'est selon aucuns une petite lessive pour laver la teste et le visage, et selon d'autres, du fard à farder les femmes".

En *Autoridades* la voz *buguellada* (en el DRAE, a partir de 1925: *bujelada*) se define: "Cierta especie de agua compuesta para blanquear y lavarse el rostro". Se la considera voz anticuada y se acompaña con el testimonio del pasaje correspondiente de *Celestina*.

Terreros (1786) no parece entender lo mismo, pues la relaciona con *arrebol*. "*Buguelada* llamaban antiguamente en Castellano a una especie de composición para el rostro. V. Arrebol".

Cejador cree que el nombre procede de las *bujetas*, botes donde se guardaban, y le sigue Laza Palacios (1958, p. 108).

59.- ...gramonilla

Es voz que no ha recogido nunca el *Diccionario* académico. Pedro Pineda sí la registra en su *Diccionario Español-Inglés* (1740) y ofrece la equivalencia "vervain", 'verbena', planta cuyo uso cosmético es conocido. Wagener (1808) también identifica la gramonilla con la verbena ("Gramonilla: Eisenkraut"), pero no sabemos si lo hace bajo la influencia de la obra de Pineda o no.

La definición de Terrón González (1990, p. 121) no concreta qué tipo de planta sea la gramonilla y se limita a a una generalización acorde con el pasaje celestinesco: "Gramonilla: Planta de la que se extrae perfume para baño".

60.- ...arvejas

En los diccionarios académicos la *arveja* se define a veces como 'algarroba' y a veces como 'guisante'. De Miguel vierte "algarrobas". Pero quizá el texto celestinesco aluda a los *guisantes*. 1527: "pois", Mabbe: "pease". Palmireno (1569) trae la correspondencia en catalán de arvejas: *pèsols*. Hornkens (1599) da la equivalencia francesa: "pois, fruit: arveja", y Palet (1604): "Arveja: pois, legume". Más testimonios lexicográficos en Nieto-Alvar 2007 (s. v.).

61a.- ...fuste sanguino

El *fuste sanguino* pudiera ser el *fustete* o *zumaque*, (para *zumaque*, vid. Font Quer 2005 [1962] p. 444-445), que el *Diccionario* de Connelly-Higgins define: "The red sumach tree". Martí-Ibáñez (1956, p. 243) también lo identifica con el "red sumac". Y Rodríguez Puértolas dice que es el fustete. 1633 interpreta que se trata de "bois de brésil" ('palo brasil').

61b.- ¡Así pudiera ciento!

Desde que Cejador editó la intervención de Calisto como frase exclamativa, se sigue editando así. Criado de Val (1955, p. 136) la reproduce al estudiar el imperfecto

de subjuntivo con valor desiderativo. Pero no se ve la necesidad de interpretarla como tal. Después de la explicación de Pármeno, Calisto afirma simplemente que, con los métodos empleados por la vieja, esta hubiera podido vender cien veces a la criada como virgen. Así aparece en *Celestina de Palacio*: "Así la pudiera vender ciento". Y, entre los traductores, es significativa la ampliación que introduce 1578: "Par ce moien elle en auroit peu vendre vne centaine". Amarita, Gorchs, Foulché-Delbosc y Holle editan, igualmente, sin signos de exclamación: "Así pudiera ciento". Parece claro que no se trata de una oración desiderativa, pero si, además, se edita sin signos de exclamación, como mera frase enunciativa, se salva cualquier posible ambigüedad.

1506: "cosi narebbe possuto uender cento".

1527: "Ainsi pourrit elle cent".

Sedeño: "Y aun si pudiera ciento" (Blini coloca signos de exclamación).

Barth: "Poterat centum puto".

Mabbe: "So she might a hundred, as well".

1633: "Elle pouvoit de ceste façon la vendre d'une centaine de fois".

Lavigne: "Elle eût pu le faire pour cent autres".

Von Bülow: "Sie könnte das wol hundertmal".

Singleton: "She could have done it a hundred, I gather".

Gasparini: "Gliel'avesse potuta vendere cento volte!".

61c.- Y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien

Los *Remedia amoris* de Ovidio era obra tan conocida en la época que por fuerza habrá que interpretar este "remediar amores" como 'dar remedios contra el amor', esto es, para que el enamorado deje de amar y no sufra. En su *Tratado de amor*, Juan de Mena presenta un repertorio de métodos para combatir ("aborrescer", "olvidar") el amor y son constantes las citas de la obra ovidiana. Fray Antonio de Guevara es concluyente en sus *Epístolas familiares*: "al fin no hay otro mayor remedio para el amor que es nunca començar a amar" (I, 231). Y también: "el mayor y mejor remedio contra el amor es huir de la conversación y apartarse de la ocasión" (I, 291).

Y el personaje Marcela, de *El perro del hortelano* de Lope de Vega (acto II, vv. 1805-1807):

Mejor es esperar que no perderse,
que suele alguna vez, pensando helarse,
amor con los remedios encenderse.

El sintagma *remediar amores*, así, establece un contraste con *para se querer bien* (*querer bien* es empleado también reiteradamente por Mena en la citada obra). De modo que la vieja lo mismo aliviaba a un enamorado o enamorada haciendo que se olvidara de sus deseos que a otro u otra infundiendo también el amor en la persona amada, para que esta correspondiera (*philocaptio*). Sobre esto último véase la extensa nota de González de Amezúa a un pasaje de *El coloquio de los perros* cervantino (1912, p. 606-611).

61-62.- ...haba morisca

En *La Dorotea* dice Dorotea de Gerarda: "Añade a las yerbas que conoce, las habas que ejercita" (ed. McGrady, p. 18). Y la propia Gerarda dirá: "Y te puedo jurar con verdad que ha más de seis días que no he tomado las habas en la mano" (íd. p. 381).

En nota a su edición, apunta Edwin S. Morby (p. 77) sobre el primer pasaje:

Brujos y brujas se valían de las habas para adivinar (...) echándolas sobre diversos objetos dispuestos ante ellos e infiriendo el augurio por el objeto donde cayeran (...) La adivinación por esta suerte se refería especialmente a los amores.

Y reproduce (ibíd.) un fragmento de una carta de Lope:

en Madrid todo puede creherse, y no ay mujer en él, por principal que sea, como trate en esta mercadería de tomar dineros a cambio sobre prendas de los gustos, que no trayga sus abas en la manga.

La creencia estaba ampliamente difundida como hizo ver Rodríguez Marín en nota pertinente a un pasaje del Tranco VIII de *El Diablo Cojuelo* (1969, pp. 159-162). La expresión *echar las habas* se recogió también en diferentes obras lexicográficas del siglo XVIII. Para un extenso repertorio de textos con el tema de las habas usadas en sortilegios y conjuros, *vid.* Azorín Fernández (en red), s. v. "echar las habas".

Ahora bien, los editores y quienes han comentado el pasaje tienen opiniones divididas respecto a qué cosa designe la expresión. Ferreccio Podestà (1984) incluso ha sugerido la posibilidad de 'haba marina', por corrupción (Forcadas 1986, niega tal error). Cejador cree que se alude a las 'alubias o judías', pero Laza Palacios (1958, p. 140) opina que se trata de las habas comunes (a pesar de que el pasaje de Laza resulta confuso y quizá contiene algún error de imprenta):

Si superamos la sugestión de la autoridad de Cejador, y nos atenemos a la realidad, tendremos que admitir que [no] se trata de las judías, sino de las semillas de la «Faba vulgaris Moench», también Papilionácea, y a la que hoy conocemos y distinguimos por habas y que determinaron que a las judías, por su menor tamaño se les llamaran habichuelas y en algunas regiones andaluzas, habillas.

Para otorgarle coherencia al texto de Laza no habrá más remedio que entender que se ha producido una caída de la negación allí donde la hemos colocado entre paréntesis cuadrados.

Russell y BC creen también que se trata de las 'habas comunes', mientras que bastantes traductores y lexicógrafos se inclinan por las alubias. Aunque hay que decir que la mayoría de especies de judías que hoy conocemos en España no llegaron a nuestro país sino a partir del siglo XVI.

Palet (1604) traduce: "*hava morisca: febue du Bresil*", que designa a las 'alubias', como claramente se ve en la obra traducida del médico francés André du Laurens (1621). En el capítulo dedicado a los riñones se dice que

leur figure est fort semblable au pois, qu'on nomme *phaseöles*, ou à cé legume que le vulgaire nomme *febues du bresil*, ou comme veulent aucuns à une demy-lune (Chapitre XXIII: "Des Reins", p. 204).

1506: "faua moresca".

1578: "febues moresques".

Mabbe: "barbary beans".

1633: "féves Moresques".

Oudin (1607): "Febue du Bresil ou de Barbarie".

Vittori (1609): "Febue du Bresil ou de Barbarie, faua del Bresil o di barbaria".

Franciosini (1620): "una spezie di faue rosse".

Von Bülow: "maurische Bohnen".

Lavigne: "fèves mauresques".

Singleton: "string beans".

Puesto que el sortilegio con habas ya contaba con tradición centenaria en tiempos de *Celestina*, resulta más lógico pensar que se realizara con las habas comunes, que era un producto bien conocido y cotidiano en Europa. Por otra parte, el hecho de que con el paso del tiempo se siguiese hablando de *habas* en estos sortilegios y hechicerías (cuando las alubias y las habichuelas tenían ya claramente su nombre actual) podría reforzar el hecho de que, efectivamente, las habas utilizadas eran las que hoy conocemos como tales.

62a.- ...guija marina

No tenemos documentado el sintagma. Cejador cree que debe de tratarse de la calamita o piedra imán, conjetura aceptada por los editores actuales, dada su

verosimilitud, puesto que la asociación de la piedra imán con el amor es tónica en la literatura amorosa. La variante *aguja marina*, de algunas ediciones antiguas, apunta, en efecto, en esa misma dirección. De Quevedo es el soneto "Amante ausente escoge por maestro de su amor la piedra imán". Y podemos aportar otros testimonios coincidentes. El jurisperito aragonés Jerónimo de Mondragón escribe en su *Censura de la locura humana y excelencias della* (1598):

¿Quién sino ellos creería que el grano del elecho, la piedra imán blanca, con la valeriana, puesta de cierta manera, las telas de la yegua, la agua primera de mayo, los huesos del murciélago, los hilos de alambre, los corazones de cera traspasados con alfileres, los polvos de las cinco golondrinas, las cenizas de la culebra de Arnaldo de Vilanova, figuras gravadas en algún metal, conforme la constelación que corre; nombres incógnitos, con otros millares de vanidades y burlerías, sean bastantes y puedan atraer lo que desean? (pp. 109-110, consulta CORDE).

Y en la segunda mitad del XVII Francisco de Santos, en su *Día y noche de Madrid* (p. 122), habla de los numerosos sortilegios que las alcahuetas realizan para conseguir que el hombre acuda a la mujer que le ama. También intenta desengañar a las mujeres haciéndoles ver que todo esto son cosas del demonio y que ahí no actúa Dios, y no actuando Dios nada se puede lograr, y son mentira, por tanto, todas esas creencias:

porque Dios es gracia; y gracia y pecado no los junta su inmenso poder, ni la piedra imán aderezada con embelecocos, ni las monedas, naipes, habas y otros embustes, que no nombro por infames.

62b.- ...agujas quebradas

La práctica de clavar agujas y alfileres en corazones de cera lo mismo perseguía inducir al amor, que vengarse de alguna persona por asunto amoroso. Hemos visto (nota 62a) el testimonio de Jerónimo de Mondragón: "los corazones de cera traspasados con alfileres". Pero, claro, no siempre se conseguía. En la copla CX de *Laberinto de Fortuna* Mena habla la Providencia:

Nin causan amores, ni guardan su tregua
las telas del fijo que pare la yegua;
nin menos agujas fincadas en çera,
nin filos de alambre, ni el agua primera
del mayo bebida con vaso de yedra,
nin fuerça de yervas, nin virtud de piedra,
nin vanas palabras de la encantadora.

Hernán Núñez, en su glosa de la copla (www.ehumanista.ucsb.edu/projects), alude a esta práctica como medio para atormentar a una persona y recoge citas de Ovidio.

Lozana daba "el corazón de la gallina con agujas y otras cosas semejantes", aunque ella misma confiesa a continuación: "A las bobas se da a entender esas cosas, por comerme yo la gallina" (*La Lozana andaluza*, LIII, p. 265).

Una mujer que quería cambiar la condición áspera de su marido recibe la ayuda de una hechicera. Lo cuenta Fernán González de Eslava (*Coloquios espirituales y sacramentales*, 1578, II, p. 258):

Y ella, con mucho secreto,
me dio un corazón de cera
con agujas por defuera,
y ha hecho en él tal efeto
como si no lo hiciera (CORDE.)

Siguiendo muy de cerca *Celestina*, Rojas Villandrando habla, en *El viaje entretenido*, de "pedazos de agujas clavadas en corazones de cabritos" (p. 103), y explica que todo son "mentiras, embustes y quimeras, que ni hay hechizos, ni puedo entender que los haya" (ibíd.). Como se ve, no solo a Pármeno le parece que "todo era burla y mentira".

63.- Yo temo, y el temor reduce la memoria y a la providencia despierta

Las ediciones actuales que anotan el pasaje inciden solo en la fuente, que, en última instancia, es Séneca (*Epístolas morales a Lucilio*, I, 5, 9), aunque el autor quizá accedió a ella a través de algún florilegio medieval de sentencias, como las *Auctoritates Aristotelis* (Ruiz Arzallus 1996). Sorprende, en cambio, que ninguna edición explique el sentido del texto, que no resulta llano debido a que Rojas o no acabó de entender el original, o lo tradujo mal, o, si lo entendió, lo utiliza a su conveniencia. Louise Fothergill-Payne (1988, p. 58) cree que es una cita errónea:

Calisto's explanation 'Yo temo y el temor reduce la memoria y a la providencia despierta', is just such a misquotation. The Latin text reads: 'timoris enim tormentum memoria reducit, providentia anticipat' (*Ep.* V, 9). The meaning is that memory recalls past horrors and foresight anticipates those of the future, 'memoria' and 'providentia' being the subject and not the object of the two verbs.

El texto de Séneca tiene que ver con la actitud humana que se atormenta con el pasado y con el futuro, ya que el recuerdo, la memoria, los pensamientos, hacen revivir viejos temores del pasado, que ya no existen, y, por otra parte, la previsión es consecuencia de nuestras angustias y temores ante posibles males futuros, que aún no han llegado. Como escribe el moralista latino: "Nadie está apenado tan solo por el mal presente". Pero nada queda de estas ideas en el pasaje celestinesco.

Como se ve, el autor convierte claramente la providencia en objeto ("a la providencia despierta") y desvirtúa la fuente latina. Incluso *memoria* actúa también, torciendo otra vez la fuente, como complemento (algunas ediciones antiguas llegan a colocar la preposición *a* delante de *la memoria*), pues después de haber dicho el enamorado "Yo temo", el temor se convierte en el sujeto, en el agente, de las acciones siguientes: el temor "reduce la memoria" y "a la providencia despierta".

Falta por determinar el sentido de "reduce la memoria". *Reduce* hay que interpretarlo como un cultismo semántico: 'traer de nuevo', 'hacer volver', 'devolver a su sitio', 'reconducir', que ya había utilizado el mismo Calisto en estas palabras del acto I dirigidas a Dios cuando Sempronio marchaba en busca de la alcahueta: "Tú que guías los perdidos y los reyes orientales por el estrella precedente a Betlén trujiste y en su patria los redujiste...".

Por tanto, lo que Calisto dice es que el temor le devuelve la *memoria*, la capacidad de raciocinio estable, la atención, y con ello se le despierta la capacidad de proveer, "la providencia", y por eso le dice a su criado: "Vamos, proveamos". Un valor semejante de la palabra *memoria* lo hallamos al comienzo del acto XII (*vid.* nota 239).

Estamos, por tanto, ante un caso en que la fuente literaria no es el elemento definitivo que elucida el sentido de un pasaje oscuro, debido al uso particular que de ella se hace, según una técnica frecuente en la obra.

64a.-Escucha y déjame hablar lo que a ti y a mí conviene

Así BC, que recoge aquí la lección de la *Comedia*. En todos los testimonios de la *Tragicomedia* aparece *a ti y a mí me conviene*, salvo en Zaragoza 1507 que trae *a ti y a me conviene*. Dado el *usus scribendi* de la obra, en el que es frecuentísima la presencia de *a mi* o *a ti* sin complemento duplicado (*me, te* respectivamente), y a la vista de que la *Comedia* ofrece ese mismo uso en el pasaje que comentamos, cuesta trabajo creer que fuese el autor quien incorporase el pronombre *me*. Por otra parte, es extraña la construcción *a ti y a mí me conviene*, en lugar de *nos conviene*. En la obra tenemos paralelos donde, por aparecer el hablante nombrado en primer lugar no hubiera sido extraño el *me*, y, sin embargo, se usa *nos*: "los casos, que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre" (Celestina a Pármeneo, XII), "nos ha enojado a mí y a mi prima" (Areúsa a Centurio, XVIII). La lección errónea de Zaragoza pudiera apuntar igualmente a un *a mí conviene*.

64b.- Pues cree que yo no vine acá por dejar este pleito indeciso o morir en la demanda

Autoridades (s. v. "demanda"): "*Morir en la demanda*: frase con que se explica que alguna persona se empeña en conseguir alguna hazaña u otra empresa muy arriesgada, con tal arresto que ofrece seguirla hasta alcanzarla o perder la vida". Una de las acepciones que *Autoridades* ofrece de *demanda* es 'empresa'.

El traductor de 1506 amplifica el texto y cambia el infinitivo *morir* por futuro: "...per lassar questa lite indecisa: o che gliottera lintento o uero io moriro in questa impresa".

1527 solo se aleja del original en el futuro: "pour laissez ce plet imparfait; plustost mourray en la demande".

Salamanca 1570 parece tomar aquí la traducción italiana: "...indeciso, porque él alcanzará su intento o moriré en la demanda". 1633 y Amarita aceptan este texto. Marciales adopta solo la forma *moriré*, y le siguen Russell, Morros y De Miguel.

Sedeño arregló hábilmente el problema eliminando la negación y retirando el prefijo a *indeciso*:

que pienso yo en el proviso
dexar el pleito deciso
o morir en la demanda.

Pero no se trata de un texto corrupto, en absoluto, sino de una particular construcción que es perfectamente aceptable, aunque hoy nos parecería más clara si la partícula negativa apareciera justo antes del verbo *dejar*. En cualquier caso, la aparición de este infinitivo, precisamente, hace que *morir en la demanda* sea aceptable, y así es como está amplísimamente documentada la expresión en el español clásico.

Un ejemplo semejante, que demuestra que lo que a nosotros nos parece hoy construcción anómala tuvo pleno uso, lo hallamos en *La Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo: "Y mírame al rostro, que hasta hoy prometí cosa que no la cumpliese, o la vida" (*Celestina* a Poncia, XXXIV, p. 851). Son, por tanto, injustificadas las intervenciones que desde antiguo se han hecho en el texto.

65.- Calla, que para la mi santiguada, do vino el asno vendrá el albarda

González de Amezúa (1912, p. 525) anota así una intervención de Berganza en *El coloquio de los perros*:

De la acción o efecto de santiguarse, nació *santiguada*; y así, *jurar por mi santiguada* es jurar por la cruz que se hace. La exclamación o juramento es propio de mujeres, aunque también, las menos veces, se halle en nuestros clásicos puesto en boca de hombres. Sus fórmulas son: *por mi santiguada* y *para mi santiguada*, usando promiscuamente las partículas *por* y *para*.

66a.- Sempronio, ¡de aquellas vivo yo!

1527 amplifica el pasaje para hacerlo más inteligible: "Sempronio, je ne vis pas de belles parolles". También Mabbe con el mismo sentido: "Sempronio, can fair words make me the fatter? Can I live by this?". Hay que entender, pues, que Celestina, despreciando los halagos que Calisto le dirige, dice: 'no vivo de bellas palabras' (versión modernizada de De Miguel-B: "¡de lisonjas como esas vivo yo!"). Y, en efecto, a continuación dirá a Sempronio: "dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa; que de las obras dudo, cuánto más de las palabras".

66b.- ¡So, que te estriego, asna coja! Más habías de madrugar

El refranero del Marqués de Santillana recoge "¡Xo! que te estriego" y Mal Lara "Xo, que te estriego, burra de mi suegro". El escritor sevillano comenta: "el buen tratamiento causa muchas veces daño o deshonesto atrevimiento". Clemencín (1980, p. 1566) dice que con el refrán "se indica a los que se niegan a recibir el bien que se les quiere hacer, a manera de la bestia que resiste los halagos de quien la rasca". En su aparte, Celestina dice que el favor que ella va a hacer a Calisto, no se corresponde con las palabras de este.

Oudin (1608, p. 33) recoge el refrán: "Aviades de madrugar mas para tomar la paxara en el nido. Durmistesos: hallastesle vazio".

67a.- Y en tierra está adorando a la más antigua puta vieja que fregaron sus espaldas en todos los burdeles

En realidad, en todas las *Tragicomedias* se lee *la más antigua puta tierra* (*antigua* y *puta*, se leía en la *Comedia*), pero algunas ediciones actuales (Marciales, Russell, Morros, BC, Cantalapiedra, De Miguel-S, Canet) enmiendan el texto así: *la más antigua puta vieja*. La decisión encuentra argumentos en que, debido a su aparición una línea antes, la palabra *tierra* pudiera haberse deslizado hasta aquí por duplografía. Y, además, el sintagma *puta vieja* es corriente en la obra, frente a lo aparentemente extraño de *puta tierra*. La primera enmienda la hicieron algunos traductores, comenzando por el italiano y los franceses (pero no Mabbe).

1506: "alla piu antiqua puttana uecchia chabia frecate sue spalle per tutti li bordelli del mondo".

1527: "...à la plus ancienne putain qui jamais au bordeau frotta ses espaulles".

1578: "...la plus antique vieille putain, qui iamais se frotta les espaulles par tous les bordeaux d'vn païs".

1633: "...la plus antique et vieille putain de toutes celles qui se froterent les espaulles en tous les bordels du monde". Y, sin embargo, edita "puta tierra" en la columna anexa.

Mabbe: "...the oldest and the rottennest piece of whorish earth, that ever rubbed her shoulders in the stews".

Con el texto modificado, *que* y *espaldas* actúan, respectivamente, como complemento indirecto y directo del verbo *fregaron*, en una oración impersonal eventual o, en todo caso, con un sujeto *ellos* ('los hombres que visitaban los burdeles'): '(ellos) restregaron las espaldas a la puta vieja en todos los burdeles'. Pero Marciales va más allá aún y enmienda, también por conjetura, *fregaron* en *fregara* para convertir a Celestina en el sujeto de este verbo (como había hecho ya el traductor italiano).

Sedeño, en cambio, mantiene *tierra* en su versión:

sus sentidos adoraron
la más vieja puta tierra
que sus espaldas fregaron
en burdeles do se hallaron
do toda maldad se encierra.

Amarita, Gorchs, Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Criado-Trotter, López Morales, Piñero, Severin, Cabello, Lacarra, Cappelli-Vallín, Bernaldo de Quirós Mateo, entre otros, mantienen igualmente la lección *tierra*. Rodríguez Puértolas edita *tierra* también, pero ve "razones lógicas" para la enmienda. En cualquier caso, ningún editor explica el sentido del pasaje.

Creemos que el no haber sido entendido es, precisamente, el motivo de su consideración como texto corrupto. Recordemos que en una intervención ridículamente hiperbólica (o burlesca quizá: para no tener contacto físico con la alcahueta) Calisto afirma que *la indignidad de su persona* le impide acercarse físicamente a Celestina y, por ello, el enamorado, en sustitución, dice: "dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso". Inmediatamente, y en aparte, Pármene censura el comportamiento denigrante de su amo: "en tierra está adorando a la más antigua puta tierra que fregaron sus espaldas en todos los burdeles". Obsérvese que Pármene repite lo

que su amo acaba de decir: "*adoro* la tierra que huellas" (dice Calisto) / "en *tierra* está *adorando* a la (...) *tierra*" (Pármene). Pero al no introducir la enmienda, el sentido de la proposición subordinada ("que fregaron sus espaldas...") es completamente distinto. *Sus espaldas* es sujeto de *fregaron*, verbo que tiene su complemento directo en el pronombre relativo *que* ('la tierra'): 'sus espaldas fregaron ('se restregaron con') la tierra en todos los burdeles'. No está explícito a quién se refiere el posesivo *sus*, pero es obvio que ha de referirse a Celestina, a quien Pármene tiene delante. Y además, la alusión a "*todos* los burdeles" es clarificadora.

Sedeño entendió perfectamente que cuando Calisto adoraba y besaba la tierra no se refería solo al lugar concreto donde acababa de pisar la vieja, sino a la tierra, en general, hollada por la alcahueta:

desde aquí beso y adoro
toda la tierra que huellas.

Pero, claro, entre los lugares hollados por Celestina está la tierra de los burdeles en los que ella se echaba durante el acto sexual. *Sus espaldas fregaron* ('se restregaron con') esa tierra muchas veces, lo que hace también puta a la tierra. ¡Y ahora Calisto la está adorando y besando! La actitud de Calisto escandaliza a Pármene no solo porque adore a la vieja (que es simplemente lo que dice el texto si se aplica la corrección), sino, sobre todo, por la degradación de llegar a postrarse y adorar la tierra, la puta tierra de Celestina. Con esta explicación creemos que la enmienda es injustificada. Igualmente, se hace necesario no colocar coma tras la palabra *tierra*: "Y en tierra está, adorando a la más antigua puta tierra que fregaron sus espaldas en todos los burdeles".

No es atendible la nota de Cejador: "Fregaron, 'apalearon', de aquí refriega, contienda, lucha", porque su texto carece entonces de sentido (edita *tierra, que*).

67b.- Deshecho es, vencido es, caído es; no es capaz de ninguna redención ni consejo ni esfuerzo

La palabra *redención* remite a ayuda externa, si tomamos el valor que ofrece Covarrubias: 'rescate', y también el de *Autoridades*: 'alivio o socorro que alguno da a otro'. Y lo mismo podemos decir de *consejo*. En cambio, *esfuerzo* (palabra que junto con el verbo *esforzar* es de uso frecuente en la obra) debe referirse a una acción que sea iniciativa del propio Calisto, pues el término significa siempre en *Celestina* 'valor o ánimo para hacer las cosas'. El sentido es, pues, que este Calisto que Pármene ve

derrotado y caído a los pies de Celestina no tolera ayuda externa, pero a la vez tampoco posee ánimo ni valor para sobreponerse a la situación.

67-68.- Que no solo lo que veo oyo y conozco, mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro

Marciales quiere ver un error de transmisión y considera que la conjunción copulativa ha sido dislocada. De modo que el texto correcto habría de ser: *no solo lo que veo y oyo conozco*. Russell acepta la enmienda. Pero esta intervención -errónea, creemos- es consecuencia de una mala interpretación del pasaje. Lo que Celestina dice es: 'no solo lo que veo, oigo y conozco [penetro], sino que también penetro, con los ojos del entendimiento, el interior de los corazones'. Se impone, por tanto colocar coma tras *veo*, como hacen casi todos los editores. El verbo *conocer* alude a todo aquello que entra por los sentidos exteriores. Celestina sabe interpretar todo lo que ve, oye y, en general, todo lo que percibe ("conozco") externamente. Pero, más allá de todo esto, sabe desentrañar "lo intrínseco con los intelectuales ojos". Se impone colocar coma tras *veo*.

En *El Guitón Onofre*, Gregorio González aporta un recuerdo celestinesco: "con los ojos intelectuales creo que penetraba aquella vieja lo interior de los corazones" (p. 91).

68a.- ...que el amor impervio todas las cosas vence

La palabra *impervio* entró en el primer diccionario académico (1734) pero tuvo una corta vida en él, pues su última aparición fue en 1817. En la edición de 1822 desapareció para siempre.

La entrada de 1734 decía: "*Impervio-via*. adj. Continuo y constante. Es voz de poco uso y viene del Latino *Impervius*". Y a continuación se autorizaba con el testimonio de *Celestina*: "Que el amor impervio todas las cosas vence". En las cinco siguientes ediciones (1780, 1783, 1791, 1803 y 1817) se elimina la fuente de autoridad, pero se mantiene intacta la definición, y se califica la voz unas veces de "poco usada", otras de "rara" y otras de "antigua".

Martín Alonso (1986) ofrece la definición de "inaccesible", que es acorde a su valor latino, según veremos.

Que la definición académica es errónea ha sido resaltado por varios críticos, Criado de Val (1976) quizá el primero. Es obvio que los académicos se valían del testimonio de *Celestina* para conceder a *impervio* una entrada en el diccionario (conocemos solo otros

dos testimonios en la *Comedia Thebaida*), pero no parece que entendieran el pasaje. Incluso es posible que la definición provenga del diccionario de Oudin (1607): "assidu, continu, persistant, diligent, qui n'a point de cesse, infaticable, constant, perseuerant". Pero Celestina no dice que el amor *continuo* y *constante* del enamorado (o de los enamorados) lo venza todo, triunfe sobre las adversidades, sino que, en un sentido negativo, expresa justo lo contrario: el amor -cuando no se corona con la mutua correspondencia- vence al enamorado no correspondido y lo llena de angustia y desesperación. Lo ha escrito Criado de Val (1976, p. 5):

No es el enamorado Calisto el que supera todos los obstáculos, sino que es la fuerza destructora del 'amor impervio' la que le destruye a él y a cuantos pretenden ayudarle. La frase es bien clara: 'Calisto no es flaco', sino que es vencido por una fuerza superior que 'todas las cosas vence'.

Y podríamos decirlo también con los dos versos finales de un romance de Juan del Encina (ed. Jones-Lee 1975, p. 94):

Del amor y su poder
no hay quien pueda ser librado.

Precisamente por ello, los tratados de amor aconsejaban el olvido como uno de los remedios para este mal. El mismo Sempronio se lo aconseja a su amo en el acto II. "En el contemplar está la pena de amor; en el olvidar el descanso".

Dada la rareza del término, algunos críticos han querido enmendar el texto: amor *impervio*-amor *improbo*. *Improbis* está documentado en la poesía latina (en Virgilio, *Eneida*, IV, 412, por ejemplo). Raimundo de Miguel autoriza una de las acepciones de la palabra precisamente con Virgilio: "improbis amor", que traduce: 'amor funesto' (lo que también está en la línea de lo que dice Celestina). La traducción francesa de 1527 ya vierte así el texto: "l'amour improbe toutes choses surmonte". En cambio, la italiana de 1506 había mantenido el original: "lo imperuio amore tutte le cose uince". La francesa de 1578 ofrece *penetrant*: "le penetrant amour surmonte toutes choses". Salamanca 1570 (De Miguel-S) también cambia a "improbo", probablemente teniendo en cuenta algunas reminiscencias virgilianas (*Bucólicas*: "amor omnia vincit", X, 69, y *Geórgicas*: "Labor omnia vicit improbus", I, 145-146). Y lo mismo hicieron algunas ediciones del siglo XVII y Amarita en el siglo XIX. Incluso el supuesto error textual se ha llegado a explicar paleográficamente, dada la cercanía entre unos probables *imperuio-improuo*. Con todo, no debe olvidarse que *impervio* es *lectio difficilior*, lo

cual, unido a la unanimidad textual de las *Tragicomedias* y a que se trata de un término semánticamente aceptable -como vamos a ver-, aconseja no intervenir.

El valor de *impervio* en el pasaje indica una peculiaridad del amor que le hace ser destructivo: la de ser una aspiración imposible de realizarse, con el consiguiente tormento del enamorado Calisto. Y aquí es donde se hace preciso considerar la etimología del vocablo.

En Raimundo de Miguel leemos: "*Impervius, -a, um*: que no se puede pasar, inaccesible, a donde no se puede llegar". *Impervio* apunta, pues, a 'sin camino' (im-per-vius), y Criado recuerda que en *el Lexicón sev dictionarium Aelii Nebrissensis* se da la equivalencia castellana: "cosa que no tiene camino", que es, también, el valor que le otorga Cejador, aunque este también interpreta mal el pasaje, al considerar que "el amor salta por todo, sin caminos, él se los hace y llega al fin". Las ediciones actuales traen, por supuesto, nota y, cuando el editor no yerra el sentido del pasaje, el valor que se otorga a la palabra suele atender a esa etimología: 'sin camino', 'impenetrable', 'inaccesible', 'impracticable'. El amor que hace daño, el que vence a todo, el que todo lo destruye, es el amor que no tiene camino, el amor inaccesible, el amor imposible, como lo es el de Calisto rechazado por Melibea.

68b.- Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas

No se ha hecho ver en las ediciones anotadas el valor particular de la palabra *conclusiones*: "Puntos o proposiciones Theológicas, Juristas, Canonistas, Filosóficas o Médicas que se defienden públicamente en las Escuelas" (*Autoridades, s. v. "conclusiones"*). En las Universidades de Salamanca y Valladolid, por ejemplo, los aspirantes a Bachiller sustentaban con argumentos sus *conclusiones* (tesis), y los catedráticos, doctores y licenciados que los examinaban les respondían con argumentos en contra. Se trataba de un acto público que constituía un brillante ejercicio de dialéctica en el ámbito académico. Los estatutos de 1594 de la Universidad de Salamanca marcan en su título XXIII, punto primero ("De las disputas"), lo siguiente:

Item estatuímos que las conclusiones de cánones y leyes sean en cada un año veinticuatro, las cuales se permite las puedan sustentar estudiantes del tercer año en cualquier tiempo hasta Nuestra Señora de septiembre en los días que permite el estatuto (Alejo Montes, 1990, p. 146. Véase del mismo, 2007, pp. 28-29).

Celestina plantea dos conclusiones (o tesis) y a continuación argumenta brevemente en su defensa.

En el acto IX Areúsa responderá a Sempronio: "Porque estas son conclusiones verdaderas: que cualquier cosa que el vulgo piensa es vanidad, lo que habla falsedad, lo que reprueba es bondad, lo que aprueba, maldad". De Miguel (1996, p. 78) sí hace hincapié en este vocabulario *escolástico*.

69.- ...mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga

Punta no en el sentido de "extremo agudo", sino simplemente en el de "extremo de algo", como en *punta de los pies*. Así lo entendieron los primeros traductores franceses:

1527 y 1578: "le bout du ventre".

Pero 1633 entendió punta como "esguille" (que es también 'aguja').

Singleton: "the tip of your belly".

70a.- ¡Oh malvado, como que no se te entiende!

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, en 1924, Azorín (1993, p. 91), escribiendo acerca de qué cosa sea el estilo de un autor, reproduce un testimonio de Lope de Vega, extraído de la Comedia *Por la puente, Juana*, en que se dice de un latinista:

Peca en peregrinidad,
propio ingenio de español,
sabiendo que se honra el sol
de ser todo claridad.

Opina Azorín que "la mácula general de los ingenios de España es, en efecto, la peregrinidad" (ibíd.), y a continuación recuerda la intervención de Pármeneo ante Celestina en que el criado hace una breve glosa de un pasaje de la *Metafísica* (IX, 9) de Aristóteles (aunque muy probablemente usara el florilegio *Auctoritates Aristotelis*, como ha estudiado Ruiz Arzálluz 1996) para establecer la diferencia entre acto y potencia. Es esta:

No curo de lo que dices, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto; y por tanto es mejor tener la potencia en el mal que el acto.

Para Azorín, las palabras de Pármeneo serían tan conceptuosas y peregrinas, tan poco claras, que estaría justificado el reproche exclamativo de Celestina, que no las entiende: "¡Oh malvado, como que no se te entiende!". Considera Azorín que "la exclamación de Celestina parecería ya extraña a fines del siglo XVI" (p. 92). Y "en el siglo XVII se la tendría por asombrosa" (ibíd.), todo ello como consecuencia de un

progresivo retorcimiento de la expresión que, en pleno Barroco, haría ver como normal un discurso como el de Pármeno. Y "en nuestros días no la comprendemos: de tal modo hemos perdido la noción y el gusto de la claridad en el estilo" (ibíd.).

Creemos que Azorín entendió las palabras de Celestina como las entendería la mayoría de lectores de hoy. Como las entendió Cela: "¡Oh malvado! ¡No se te entiende!". O Singleton: "I don't understand a single word you're saying". La versión adaptada de Navarro Durán, destinada sobre todo al público estudiantil, incide en la misma interpretación: "¡Oh, malvado! ¡Si no se te entiende!". Y Puértolas: "¡Ay, desgraciado, qué lío te estás haciendo!".

Las ediciones actuales no explican nada en nota, y deberían aclarar adecuadamente el pasaje, precisamente para que no sea mal *entendido*. Porque la queja de Celestina no hace referencia a lo intrincado del discurso del criado: la vieja le dice a Pármeno, sencillamente, que él no entiende nada de lo que le pasa a Calisto, no que ella no le entienda a él. Y parece adecuado en la exclamación marcar con tilde la palabra *como*.

Cuando un personaje no entiende a otro, la expresión natural en la obra es "no te entiendo". Véanse los ejemplos:

"No te entiendo esos términos, madre" (III, Sempronio a Celestina).

"Vieja honrada, no te entiendo, si más no declaras tu demanda" (IV, Melibea a Celestina).

"Envidioso, ¿qué dices, que no te entiendo?" (VI, Calisto a Pármeno).

La expresión *no se te entiende* o *no se le entiende* está suficientemente atestiguada con el valor que hemos explicado. Véase este ejemplo de la *Segunda Celestina* (XXXIX, p. 559) en que la alcahueta, después de darle ciertas explicaciones a Pandulfo, remata: "Ya me tienes entendida, que sabio y discreto eres y todo se te entiende".

Y en *La Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo, Albacín, celoso de Elicia y dándose cuenta del doble manejo de esta, le dice: "No te maravilles que, ya que sea badajo, todo se me entiende. Y veo por experiencia que quieres uno en saco y otro en sobaco" (XXV, p. 796).

Sancho Panza abandonó el gobierno de la ínsula porque *se le entendía* ('entendía') el refrán de las alas de la hormiga: subir más alto de lo que uno debe conduce a la perdición:

que, maguera tonto, se me entiende aquel refrán de "por su mal le nacieron alas a la hormiga" (II, 33, pp. 989-990).

Incluso en la propia *Celestina* de Rojas tenemos algún uso paralelo. En medio de los regocijos protagonizados por criados y prostitutas, Lucrecia llama a la puerta de Celestina e interrumpe el solaz. Elicia se lamenta por ello, pero la alcahueta le dice que no se preocupe: "Ábrele, y entre ella, y buenos años, que aun a ella algo se le entiende desto que aquí hablamos, aunque su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad" (IX).

Aunque más de un traductor tropezó con el pasaje, los primeros intérpretes *entendieron* perfectamente el texto celestinesco:

1506: "Che tu nol intendi".

1527: "Comment tu n'y entens riens!".

Y la versión de Sedeño también confirma el mismo sentido (los signos de interrogación -ausentes en la prínceps- obedecen a intervención del editor).

¿Cómo, malvado, no entiendes
ni sientes su enfermedad?

Por tanto, la exclamación de Celestina no anticipa a aquel Sempronio que en el acto VIII censura a Calisto su manera poco clara de hablar: "no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden". Ahora Celestina, simplemente, comienza a irritarse con el criado al comprobar cómo se defiende de cada una de sus argumentaciones. Y por eso, casi perdiendo la paciencia, le espeta un 'no comprendes nada'. Es oportuno recordar que inmediatamente antes de la intervención que comentamos, Pármene tuvo otra más retorcida aún quizá. Contextualizamos la situación. El criado, con pena, le dice a la alcahueta que ve perdido a su amo, y más aún por prestarle oídos a Sempronio, pensando que este, "con sus vanos consejos y necias razones" le va a remediar su mal. "No lo puedo sufrir. Dígolo y lloro", remata. Y el diálogo sigue así:

CEL.- Pármene, ¿tú no ves que es necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?

PÁRM.- Por eso lloro, que si con llorar fuese posible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el placer de la tal esperanza, que de gozo no podría llorar. Pero así, perdida ya toda la esperanza, pierdo el alegría y lloro.

CEL.- Llorarás sin provecho por lo que llorando estorbar no podrás, ni sanarlo presumas. ¿A otros no ha acontecido esto, Pármene?

Se observará que Celestina no comenta la retórica y enrevesada paradoja del discurso de Pármene, ni se extraña de ella. Solo se limita a decirle a su interlocutor que llorará inútilmente. Y tampoco sorprende a la vieja la oposición que establece a

continuación el mozo entre potencia y acto. Es más, pensamos que estas últimas palabras de Pármeno no son, en realidad, nada difíciles de entender, lo que quieren decir está muy claro. Pero la deficiente interpretación de la respuesta de Celestina ("¡como que no se te entiende!") ha hecho que se exagere críticamente la dificultad de las mismas.

70b.- ¡Putos días vivos, bellaquillo!

Putos en el sentido de 'malos' o 'desdichados', como en el verso 87 de *La égloga de las grandes lluvias*, de Juan del Encina (ed. Gimeno 1977, p. 119): "¡Reniego de tiempos putos!".

71a.- ¿Por qué me persigues, Parmenico?

Perseguir en el sentido de "molestar, fatigar, dar que padecer o sufrir a alguno" (*Autoridades*, s. v. "perseguir"): '¿Por qué me acosas, Parmenico?'. Cuando al final del acto I Elicia le dice a Celestina que nunca se acuerda de nada de lo que guarda (pues la pupila no encuentra lo que Celestina le manda a buscar en el piso de arriba), la vieja, enfadada, le replica a la moza en la versión de Sedeño:

Elicia, no me castigues
en mi vejez ni me mates;
déxame, no me fatigues:
por Sempronio me persigues;
déxame no me maltrates.

71b.- ...con otra ansia no murió sino con la incertidumbre de tu vida y persona

La palabra *ansia* no expresa el 'deseo' del padre de Pármeno de tener noticias de su hijo, sino que se refiere a las *ansias de muerte*: "congojas, penas y aflicciones que padece la persona que está moribunda" (*Autoridades*, s. v. "ansia"). Se trata, por tanto, de las sensaciones físicas -bascas- que anteceden a la muerte inminente.

En la traducción castellana de 1511 del *Tirant lo Blanc*, encontramos este testimonio:

Pocos encuentros hicieron el uno y el otro, pues solo rompieron cinco lanzas. En la oncena carrera Tirante tiró su lanza y pidió que le diesen otra más gruesa, y con esta le dio tan fuerte que la lanza no quiso tener piedad de nadie y lo atravesó de una parte a otra sin que la lanza se rompiese. Y pasando Tirante, con la lanza en el ristre, al volverse el caballo, la lanza se volvió del revés y le hizo mucho daño, pues le abrió una herida mayor que si la lanza se hubiese roto. Mas así tenía que ser, pues el pobre caballero cayó en el suelo, y con el ansia de la muerte fuertemente gritaba (I, 229).

Alonso de Villegas (*Fructus Sanctorum...*, 1594) nos aporta el curioso caso de una dama que hizo prevenciones para no perder la compostura durante las ansias de la muerte:

Hallóse entre las mugeres la de Panteo Lacedemonio, y antes que la matassen, dexando descubierto el cuello al cuchillo, tuvo particular cuidado de rebolver su vestido al cuerpo para no mostrar feamente alguna parte dél con la ansia y vasca de la muerte (*Discurso setenta y siete. De Vergüenza*).

Podemos recordar también la antigua copla tantas veces glosada en nuestro Siglo de Oro:

Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
señora, aquesta te escribo,
pues partir no puedo vivo,
cuánto más volver a verte.

Cervantes la recuerda en la conmovedora dedicatoria que en el *Persiles* hizo "A Don Pedro Fernández de Castro":

*Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
gran señor, esta te escribo.*

Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo esta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan... (p. 45).

Celestina dice a Pármemo que su padre no murió en medio de las ansias propias de la muerte, sino en medio de la incertidumbre por no saber el paradero de su hijo.

72a.- ...ha placido a Aquel que todos los cuidados tiene y remedia las justas peticiones y las piadosas obras endereza

Aunque no es señalado por ninguna de las ediciones actuales, y tampoco los traductores reparan en ello, *tiene* no puede significar, en el contexto de lo que Celestina dice, más que 'detiene', 'contiene', 'refrena', pues forma correlación con *remedia* y *endereza*. Todo lo que Dios hace va encaminado hacia el bien: contiene ('detiene') las preocupaciones, atiende las peticiones justas y favorece las obras piadosas. Con este encuentro entre Celestina y Pármemo, Dios ha quitado la preocupación que aquella tenía sobre el paradero de este, ha escuchado la petición de la vieja y ha favorecido la obra piadosa que supone velar por el mozo... Ocioso resulta decir que las palabras de la alcahueta acumulan mentiras.

72b.- ...ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos que en comiendo se lanza

El verbo *lanzar* es de uso habitual en expresiones en las que aparece la *boca*. *Se lanza* significa aquí 'se vomita'. "Se toma también por vomitar", leemos en *Autoridades*, s. v. "lanzar".

No supone necesariamente un eufemismo, pues la expresión *lanzar por la boca* estaba muy extendida en el español clásico en combinación con otros elementos que no procedían del estómago. Se *echaba* agua, fuego, humo o sangre por la boca y el verbo habitual era *lanzar*. En el siguiente pasaje habla el personaje Ortelio, de *El Infamador*, de Juan de la Cueva:

Traía el rostro así cual si arrastrado
fuera por riscos y ásperos abrojos;
el cabello a raíz todo cortado,
lanzando sangre por la boca y ojos. (I, escena III, pp. 46-47).

En *La conversión de la Magdalena* (I, p. 272), Malón de Chaide usa de forma redundante la pareja de sinónimos *vomitarse-lanzar*, sin rehuir el primero:

Y por esto está Dios tan mal con las almas tibias, que dice que le revuelven el estómago y que le provocan a vómito. Dícele Dios a San Juan: "Escribe una carta al ángel de Laodicea, esto es, al Obispo de aquella iglesia, y dile: "Yo sé muy bien tus obras, y las tanteo y peso, y les miro los quilates que tienen, y veo que no eres frío ni caliente, y ojalá fueses una de estas dos cosas; mas porque eres tibio te vomitaré y lanzaré de la boca". Aludió a lo que suelen hacer para vomitar, que es beber agua tibia, y con aquel disgusto que causa en el estómago, le mueve y revuelve y hace vomitar.

73a.- ...los cuales desechan la sustancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón

Así editan, por ejemplo, Foulché-Delbosc, Holle, Cejador, Bohigas, Severin-A, Damiani, Cabello, Russell, Piñero, Lacarra, Morros, Cappelli-Vallín, BC, López-Ríos, Bernaldo de Quirós Mateo, Canet. Algunas ediciones traen el extraño *deshechan* de Valencia 1514 (Ortega y Mayor, Severin-C, Cantalapiedra; Krapf: *deshecha*). En todos los casos, no hay más remedio que reconocer que la segunda parte del fragmento adolece de sentido. No es aceptable decir que 'los amos desagradecen, etc., de la misma manera que la sanguijuela saca la sangre'. Y tampoco convence la puntuación establecida por Rank: "...prometimientos. Como la sanguijuela, saca la sangre, desagradecen...".

La convención moderna de colocar punto a continuación de *prometimientos* y volverlo a colocar tras *galardón* es aceptada por casi todos los editores (Ortega y Mayor

usa la coma). Pero si acudimos a las ediciones tempranas no parece tan claro el asunto. En bastantes de estas ediciones el mismo signo aparece tras *prometimiento* que tras *sangre*. Nos servimos del material recogido en *Early Celestina Electronic Texts and Concordances* (1997):

-Burgos ¿1499?: "los quales desechan la substancia de sus siruientes con huecos y vanos prometimientos: como la sanguijuela saca la sangre: desagradescen. injurian. olvidan serucios. niegan galardón".

-Toledo 1500: " los quales desechan la substancia de sus siruientes con huecos y vanos prometimientos: como la sanguijuela saca la sangre: desagradescen injurian olvidan serucios: niegan galardón".

-Sevilla 1501: " los quales desechan la substancia de sus siruientes con huecos y vanos prometimientos: como la sanguijuela saca la sangre: desagradescen: injurian olvidan serucios: niegan galardón".

-Zaragoza 1507: "los quales desechan la sustancia de sus siruientes/ con huecos y vanos prometimientos: como la sanguijuela saca la sangre: desagradescen/ injurian/ olvidan serucios: niegan galardón".

-Toledo 1510-1514 (colofón falso de 1502): "los quales desechan la sustancia de sus siruientes: con huecos y vanos prometimientos. como la sanguisuela saca la sangre. y desagradecen injurian: olvidan serucios: niegan galardón".

-Sevilla 1511 (colofón falso 1502): "los quales desechan la substancia de sus seruientes: con huecos y vanos prometimientos: como la sanguisuela saca la sangre: y desagradecen injurian: olvidan serucios: niegan galardón".

-Valencia 1514: "los quales deshechan la sustancia de sus seruientes: con huecos y vanos prometimientos: como la sanguijuela saca la sangre/ desagradecen/ injurian/ olvidan serucios/ niegan galardón".

Además, las ediciones crombergerianas, entre otras, insertan la conjunción copulativa antes de *desagradecen*, señal inequívoca de que interpretaban el enunciado "desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón" como independiente de lo dicho acerca de la sanguijuela. Estamos, por supuesto, ante un sistema de puntuación inestable e inseguro, y se impone que el editor actual, que establece el suyo propio de acuerdo con los usos modernos, lo haga buscando la coherencia semántica que presuponemos al texto.

La alusión a la *sanguijuela* (c) y a la *sangre* (d) no se explica si no es en correlación con los *amos* (a) y con la *sustancia de los servidores* (b). Tal correlación quedaría salvada si se coloca punto solamente tras *sangre*. De modo que proponemos editar así el texto: *los cuales desechan la sustancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos, como la sanguijuela saca la sangre. Desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón.*

O, sin que varíe el sentido: *los cuales desechan la sustancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos, como la sanguijuela saca la sangre: desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón.*

En efecto, la correlación a-b / c-d, en cuyo segundo elemento la sanguijuela *saca* la sangre, exige un verbo que en el elemento a-b comparta algún sema con *sacar*. Para *desechar* BC acude a *Autoridades* y ofrece este significado en el aparato crítico: "menospreciar, desestimar, hacer poco caso y aprecio de una cosa". Nada tienen que ver estos valores con el *sacar la sangre* de la sanguijuela. La edición salmantina de 1570 ya editó *desechan* en lugar de *desechan*: "[Los amos] desecan la sustancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos". Y es lección que ha tenido seguidores (1633, De Miguel-S). Amarita la acoge también y señala, además, una curiosa variante: *chupan*, que aparece en la edición plantiniana de 1595 (pero ya Sedeño había utilizado esta forma verbal en su versión, como veremos enseguida). En todo caso, sigue la semántica de lo dicho sobre la sanguijuela. Aunque Gorchs se vale del texto de Zaragoza 1507, edita también *desechan*, por influencia de Amarita.

Criado-Trotter editan igualmente *dessecan*, a pesar de que parten de un texto base que presenta *desechan*. En la misma línea, Marciales y Rodríguez Puértolas prefieren la lección *desechan*. Escribe el primero:

La lectura 'desechan' (...) es absurda. Los señores no desechan la sustancia de sus sirvientes, sino que se la aprovechan, pero los *dessecan* a ellos. Uno de los pocos casos de ch = k.

Es decir, Marciales no observa errata en las ediciones. No hay error en editar *desechan* (que habría que leer /desekan/), sino en interpretar 'desechan'. Y para evitar la confusión moderniza quitando la *h*, que es consecuencia de un uso arcaico de grafías que, según él, sucede a veces en algunas ediciones antiguas de *Celestina*. Y da ejemplos: *dessecar-dessechar*, *hincar-hinchar* (VIII), *derrocar-derrochar* (IX). Pero tenemos que tales presuntas peculiaridades gráficas no ocurren siempre en las mismas

ediciones. Zaragoza 1507, por ejemplo, trae *desechan* e *hinchar*, pero trae *derrocar* y no *derrochar*. Y así sucede con otras. Añádase a esto que la aparición de *h* que intenta justificar Marciales crea siempre, en los casos que aduce, ambigüedad con otra palabra, y no sucede nunca en palabras cuya grafía alterada no crearía problema de interpretación. Resulta, pues, una explicación algo forzada, y, por ello, sería más simple apelar a la mera errata. Sea como fuere, *desechan* se constituye como el único verbo que hace sentido en el pasaje.

Parecería complicar aún más la cuestión el hecho de que la edición que a veces se ha señalado (pero no es certeza) como la única presente en la biblioteca de Rojas (*Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla 1518-20; pero colofón falso de 1502) edita *sacan la sangre* (lección que siguen Criado-Trotter y López Morales) en lugar de *saca la sangre*, con lo que el sujeto de *sacan* ya no es la sanguijuela, sino los amos: "con huecos y vanos prometimientos: como la sanguisuela sacan la sangre: y desagradescen injurian: oluidan seruios: niegan galardón". Aunque varía la gramática, lo cierto es que el texto mantiene un sentido semejante: lo que los amos hacen con sus criados es sacarles la sangre, como hace la sanguijuela. Ahora bien, no hay que concederle al *Libro de Calixto y Melibea* ninguna supremacía textual por el hecho de que pudiera corresponderse con el citado en su testamento. Está probado que contiene una buena cantidad de lecciones erróneas que descartan la idea de que el autor hubiera participado en un proceso de mejora o corrección del texto (*vid.* nuestra introducción). Solo en este pasaje ya trae un anómalo "*dessean* la substancia de sus siruientes con huecos y vanos prometimientos".

Finalmente, los testimonios secundarios coinciden en establecer la correlación que más arriba hemos trazado:

1506: "...quali scacciano la substantia deli seruitori con uane promesse. Como fa la sanguisuga, iniuriano, scordanse li seruitii, negano la remuneracione". Esta es la puntuación de Kish 1973, He aquí la prínceps: "Quali scacciano la substantia deli Seruitori: con uane promesse: como fa la Sanguisuga iniuriano: Scordanse li seruitii: Negano la remuneracione: " Obsérvese, más abajo, que 1578, que tiene a la vista 1506, establece una semántica distinta, indicio, quizá, de que la puntuación de la edición moderna no es adecuada).

1527: "...lesquelz tirent la substance de leurs serviteurs avec promesses creuses et vaines comme faict la sangsugue. Ilz sont ingratz et ne font que injurier. Ilz oublient les services et denient le salaire" (y la puntuación del editor moderno respeta la de la prínceps).

1578: "...lesquels tirent tous la substance des pauvres seruiteurs à force de belles paroles, comme la sang-sue. Ils iniurient, et outragent, oublient les seruices, retiennent le salaire".

1633: "...lesquels avec des promesses de vent tirent la substance de ceux qu'ils ont à leur service, tout ainsi que la sangsue tire la sangsue. Ils desdaignent, outragent, ne se ressouviennent plus des services et retiennent leur salaire".

Mabbe: "...who suck away the substance of their servants with hollow-hearted and idle promises, as the horse-leeches suck blood, and in the end fall off from them, wrong them, grow forgetful of their good services, and deny them any recompense or reward at all".

Sedeño:

Que los presentes señores,
y con esto abiva y vela,
chupan de los servidores
la sangre de sus sudores
así como sanguijuela.

73b.- Cada uno destes cativan y mezquinamente procuran su interese con los suyos

Así en las *Comedias* de Burgos, Toledo y en la *Tragicomedia* zaragozana de 1507. Pero otros testimonios primarios (por ejemplo, la *Comedia* de Sevilla, Valencia 1514 y las ediciones crombergerianas) traen "cativa y mezquinamente procura", lo que ha dado pie a considerar *cativa* como adverbio: *cativa(mente)* y *mezquinamente*. Así lo entienden Cejador y Marciales. Lo cierto es que *cada uno destes* tanto admite verbo en singular como en plural. La edición de Sevilla 1518-20 (falso colofón 1502) ofrece *cativa* y *procuran*, lo que hemos de entender o bien como un titubeo entre el singular y el plural de los verbos dada la posible concordancia *ad sensum* con el sujeto, o bien que, decididamente, que se entendió *cativa* como adverbio. A pesar de tomar el texto de Zaragoza 1507 como texto base, Gorchs y Morros editan *cativa*. Desde luego los primeros traductores se inclinan por el adverbio, pues o bien tradujeron una sola de las formas (al funcionar las dos como casi sinónimas) o bien trasladaron dos adverbios.

Llama la atención que 1506 recoge una sola de las dos formas (la que motiva la duda) y la convierte en un claro adverbio:

1506: "Ognuno di costoro procura cactiuamente suo interesse cogli soi".

1527: "Chascun d'eulx captivement et chichement procure son interest avecques les siens".

1578 omite *cativa* y: "chacun de ceux cy pourchasse malicieusement son interest, à l'endroit des siens".

Barth: "Quilibet illorum misere et scelerate lucrum suum in suorum damnis quaerit".

1633: "ils procurent mesquinement leur interest".

La ambigüedad se podría haber deshecho si el autor hubiera desplazado *mezquinamente* a otra posición, pero el *usus escribendi* del primer acto, antepone siempre el adverbio de modo al verbo. De todas maneras, hay que decir que resulta muy extraño el uso intransitivo del verbo *cativar*, que en contextos amorosos o bélicos aparece siempre con complemento, siquiera sea un pronombre personal. Por otra parte, si consideramos la oración como formada por dos verbos coordinados, hay que poner en el debe del autor la desmañada descompensación que existe entre un primer elemento con solo sujeto y verbo y un segundo mucho más nutrido ("cada uno destes cativan" y "mezquinamente procuran su interese con los suyos"). Si consideramos, en cambio, un solo verbo acompañado por diferentes complementos, tenemos una construcción sintáctica mucho más armónica. Pero, claro, estaríamos utilizando criterios de poca fiabilidad, por subjetivos y por presuponerle al autor un dominio absoluto y continuado del estilo en cada punto del texto.

Sí se puede, en cambio, acudir al análisis de lo que Celestina quiere argumentar ante el criado: todo su discurso se basa, esencialmente, en la mezquindad con que los amos se comportan con los servidores y el poco medro material que Pármene conseguirá junto al suyo. Critica los "huecos y vanos prometimientos", lamenta que se hayan perdido "las mercedes, las manificencias, los actos nobles", avisa de que Calisto "de todos se quiere servir sin merced", y, tras el pasaje que discutimos, le aconseja que los criados "no deben menos hacer", pero ya unas líneas antes le había dicho: "Los suyos [los criados] igualmente lo deben hacer". Pero es claro que, a la hora de hacer *lo mismo*, los servidores no pueden *cativar* a los amos (porque son 'menores en

facultades'), pero, en cambio, sí pueden 'cativa(mente) y mezquinamente procurar su interés a costa de sus amos'. Finalmente, la alcahueta informa al mozo de que ha surgido un negocio "en que todos medremos". Parece que la materia del asunto es meramente económica y en ese contexto, en el de la tacañería y la mezquindad de Calisto, se justifican los dos adverbios con que la vieja califica la actuación del joven enamorado. Parece, pues, que el sentido del pasaje pide antes un adverbio que un verbo que no encuentra apoyo semántico en el contexto. Por otra parte, la juntura de los adjetivos *cativo-mezquino*, con todas sus variantes de género, número y grafía (*cautivo*, *cativo*, *captivo*, *cabtivo*, *catiuo*...) conoce en nuestra literatura un amplio uso. La emplea Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

Ventura astrosa,
crüel, enojosa,
captiva, mesquina,
¿por qué eres sañosa,
contra mí tan dañosa
e falsa vezina? (*Libro de buen amor*, estr. 1685).

También aparece en dos poemas intercalados en el *Libro del Caballero Zifar*, uno en boca de la emperatriz y otro en boca de Roboán:

Ay mesquina, catiua, desanparada
Syn grant conorte!,
Ay forçada, deseheredada
De todo bien!... (p. 428)

Guay de mí, mesquino!
Guay de mí catiuo!
e guay de mí sin entendimiento!... (íd., p. 429)

Pero podríamos aducir otros muchos ejemplos a través del CORDE.

En el mismo *Zifar* hallamos un testimonio relacionado con el pasaje de *Celestina* que comentamos, a propósito de la actitud cicatera de los amos. El rey Menton muestra a sus hijos que hay dos maneras de largueza, la prodigalidad y la liberalidad:

Pero dos maneras son de omes largos: a los vnos dizen desgastadores e a los otros francos. E los desgastadores son los que despienden en bien comer e en beuer con baratadores e con omes de mal consejo. E los francos son los que dan sus dones a sus criados, e para quitar cativos, e a sus amigos... (p. 332)

Recordemos que, preparando la visita de *Celestina* a Calisto, Sempronio aconsejaba a su amo: "Seyle franco". Como se ve, giramos siempre en torno al mismo tema: la largueza o la mezquindad. Y, a ojos de la interesada *Celestina*, Calisto, como en general cualquier amo, no ayuda con "sus dones a sus criados", sino que "cativa y mezquinamente procura su interés" a costa de los suyos.

Por lo demás, *cativo* tenía un uso en la Edad Media que conviene recordar. En los textos literarios su aparición viene frecuentemente ligada con el *cativo de amor* (de ahí la consideración del amante como *siervo* o *servidor*) o con el enamorado que no consigue correspondencia amorosa y se halla penando en su "*cárcel* de amor". De ahí, también su uso como mero sinónimo de 'desdichado'. Una de las octavas acrósticas iniciales se remata con el aviso de que la obra ayudará a los amantes a *salir de cativo*, que Cejador explica simplemente como salir 'de mal'.

Pero no olvidemos que el primer valor de la palabra *cativo* remite al caso de la persona que pierde su libertad y se halla en poder del enemigo. Uno de los usos piadosos de la riqueza era *quitar cativos*, liberarlos del cautiverio mediante el pago de bienes materiales, como se recomienda en el pasaje reproducido del *Zifar*. Y las leyes de la época regulaban los bienes del cautivo y el valor legal de las acciones de este mientras permanecía en cautiverio. De modo que en el adverbio de la frase de *Celestina* pueden convivir muy bien ambos sentidos: o bien Calisto procura su interés 'miserable y mezquinamente', o bien "cativa[mente] y mezquinamente procura su interés" porque tiene *sometidos* a sus criados *a cambio de nada*

Por todo lo dicho, nos inclinamos a creer que la voluntad del autor fue escribir una pareja de sinónimos en forma adverbial: *cativa* y *mezquinamente*.

74a.- Y por esto, aunque más digas, no te creo en esta parte

Autoridades: "*Decir* vale también asegurar, persuadir" (s. v. "*decir*"), y se apoya en este ejemplo de *Celestina*.

74b.- Querría pasar la vida sin envidia, los yermos y aspereza sin temor, el sueño sin sobresalto, las injurias con respuesta, las fuerzas sin denuesto, las premias con resistencia

Con la excepción de BC, las ediciones actuales no traen anotación para esta intervención de Pármeno, o dan solo el significado de palabras aisladas. Pero el texto no resulta del todo claro. Respecto a las *injurias con respuesta*, BC anota: "que ninguna injuria que le hiciesen quedase sin vengar", el mismo sentido que Gorchs había propuesto: "Re[s]puesta es lo mismo que vindicación. Reponer una cosa es dejarla como estaba: reponer una injuria debe ser vindicarla". Barth lo había traducido también con ese sentido: "iniurias cum retorsione". Para *fuerzas sin denuesto* BC dice: "que no me sean reprochados los actos de violencia que me vea obligado a hacer". Esta manera de

entender el texto presupone comportamientos de Pármeno guiados por la ira, porque, en efecto, la ira es el "deseo de venganza" (Aristóteles, *Acerca del alma*, 403a). Convendría contextualizar el pasaje para alcanzar su verdadero de sentido.

Decía Séneca ("Sobre la ira") que la ira es una "locura transitoria (...), no tiene dominio de sí misma, olvidada del decoro (...), cerrada a la razón y a los consejos (...), incapaz de discernir lo justo y lo verdadero" (I, 1, 2); "Venganza es una palabra inhumana y no obstante acogida como lo justo" (II, 32, 1; se refiere a que la han acogido los códigos de justicia elaborados por los hombres); y: "propio de gran ánimo es menospreciar los ultrajes" (II, 32, 2). Pensamiento, este último, que repite el filósofo en "Sobre la clemencia", I, 5: "propias son de ánimo levantado la calma y serenidad, y contemplar desde lo alto de su desprecio las injurias y las ofensas". Epicteto recomienda:

En cada cosa que sobrevenga, vuélvete a ti mismo y acuérdate de mirar con qué capacidad cuentas para el uso de ella; si ves a un hermoso o a una hermosa, hallarás que frente a eso tienes la capacidad de la continencia; si se te presenta un esfuerzo, hallarás la perseverancia; si un insulto, hallarás la resignación; y una vez así acostumbrado no te arrebatarán las representaciones (*Manual*, X).

Son ideas que laten en las palabras de Pármeno, las cuales rezuman estoicismo y exaltan una manera de vida recta, sencilla y sin sobresaltos. El asedio de Celestina no consigue, de momento, quebrar los principios morales del mozo ni los lazos de fidelidad que lo atan a su amo. Pondera Pármeno la honesta pobreza ("tengo por honesta cosa la pobreza alegre"; porque, en efecto, la riqueza -sin ser necesariamente despreciable-predispone al vicio), la ausencia de envidia, y, en general, el vivir libre de cuidados. De hecho, afirma que las ofensas que le sean hechas (*fuerzas, premios*) quisiera soportarlas sin reproches (*sin denuesto*) y con resignada entereza (*con resistencia*).

En "Sobre la vida feliz" (*De vita beata*), había dicho Séneca que el espíritu que busca la felicidad "menosprecia lo casual, contento con la virtud" (4, 2). Quiere ser

un espíritu libre y erguido e impertérrito y estable, situado fuera del alcance del miedo, fuera del alcance del deseo, que tenga como solo bien la honradez, como solo mal la inmoralidad. (4, 3)

Tal espíritu conquista

una jovialidad permanente y una alegría honda y de lo hondo surgida, dado que está contento con sus bienes y no desea otros mayores que los personales. (4, 4)

Es susceptible de poseer riquezas,

pero no arrebatadas a nadie ni tintas de sangre ajena, adquiridas sin perjuicio de ningún otro, sin sórdidas ganancias. (23, 1)

Y en las *Epístolas morales a Lucilio* leemos:

Confronta el semblante de los pobres con el de los ricos. El pobre ríe con mayor frecuencia y sinceridad; ninguna angustia le llega al fondo del alma. (IX, 80, 6)

Con la filosofía que Pármeno proclama, no se aviene el tener que devolver (*cum retorsione*: 'ojo por ojo') los actos de violencia a que pudiera ser sometido para vengar injurias y opresiones sufridas, aunque tal actitud no le fuera reprochada por su origen legítimo. Si esto estuviera defendiendo, echaría por tierra el espíritu estoico del resto del parlamento. Tal incongruencia no podemos achacársela ni al personaje ni al autor.

No estamos diciendo que el mensaje del criado beba directamente, y solo, en las fuentes senequianas, pues tales ideas estaban muy difundidas desde la Antigüedad y pasaron también, en buena medida, al Cristianismo; pero, sea cual sea su origen, Pármeno impregna con ellas sus palabras. De ahí que Salamanca 1570 enmendara "las injurias con respuesta" en "las injurias *sin* respuesta", lección que aceptan 1633, Amarita, Russell, Morros y De Miguel. De la misma manera a partir del siglo XVII se extendió la lección *sin resistencia* que intentaba corregir el unánime *con resistencia*. La trae, por ejemplo, 1601 y también la incorpora 1633 (pero no Amarita) y la lleva a la traducción: "la violence sans resistance". Pero esta segunda enmienda es, de entrada, improcedente, pues *con resistencia* tiene perfecto sentido, como vamos a ver.

Además de despreciar la envidia (y, por lo mismo, no querer riquezas mal ganadas), Pármeno habla de todos aquellos daños que, exteriores a él, le podrían sobrevenir o le podrían infligir otros, y que no desea: acechanzas al pasar por lugares deshabitados o fragosos, *sobresalto* en el sueño (por preocupaciones), *injurias*, violencias (*fuerzas*), exigencias o coacciones (*premios*). El criado desea una vida apacible y serena. Y hay que entender, por tanto, que las *injurias*, *fuerzas* y *premios* no las hace él, sino que le son hechas. Y ahora vamos a su reacción. Pármeno no quiere *envidia*, ni temores, ni *sobresalto*, y, en la misma línea, dice que las ofensas que le sean hechas (*fuerzas*, *premios*) las soportará sin reproches (*sin denuesto*) y con resignada entereza (*con resistencia*). Hay que entender que, como en otros pasajes de la obra, *resistencia* tiene el valor de 'capacidad para soportar', no el de 'oposición violenta a un acto violento'. En *El autor a un su amigo* el autor dice escribir su obra para que los enamorados puedan

resistir los fuegos del amor; y en el acto VIII Sempronio le pide a su amo que esté preparado para *resistir* los embates amorosos.

Si es que no aceptamos la enmienda de la edición salmantina, no queda más solución, en este contexto, que adjudicarle a *respuesta* un valor semejante a *resistencia*. Porque, en efecto, el pensamiento estoico aconsejaba no mancharse con la venganza. Darse por ofendido constituye, por otra parte, un reconocimiento del poderío del ofensor. Además, el alma grande no busca la venganza de las injurias porque estas no le causan sensación alguna. Así que o Pármeno no responde a las injurias (*sin respuesta*) o bien tiene una *respuesta* estoica (*con* la fuerza de ánimo).

Los traductores utilizan la preposición que hallan en el texto de que se sirven: en unos casos vierten que Pármeno quiere *responder* ('enfrentarse') a las injurias y en otros nos dicen que el criado no quiere rebelarse ante ellas. Pero llama la atención la versión de Mabbe: acepta para *respuesta* la preposición *con* pero matiza el sustantivo con un adjetivo, lo que indica que, aunque vio claro que el sentido del texto era 'soportarlo' todo, la palabra *respuesta*, sola, podía ser equívoca: "I would avoid injuries with *gentle* answers, endure violence without reviling, and brook oppression by a resolute resistance" (hay que decir que Mabbe no entendió la palabra *premios*, pues la traducción original traía "rewards").

En definitiva, existe unanimidad textual en las ediciones más antiguas (*con respuesta*), pero en ese juego de preposiciones que trae el pasaje pudo introducirse un error en el arquetipo de la *Comedia*, luego repetido. Un hecho que pudo favorecer este descuido del copista o del cajista puede tener que ver con la parcial homografía de las palabras *respuesta-resistencia*. En el proceso de copia o de composición la preposición *con*, que antecede a *resistencia*, pudo ser colocada delante de la palabra *respuesta*. *Con respuesta* no puede suponer, en su contexto, una acción violenta, pero resulta ciertamente forzado atribuirle otro valor (de ahí el "arreglo" de Mabbe). En cambio, la enmienda *sin respuesta* hace sentido, porque viene a decir, con claridad, lo que el texto quiere expresar: que Pármeno querría mantener una actitud serena y mesurada ante las ofensas recibidas. Por tanto, creemos que la corrección de Salamanca 1570 está justificada.

75.- Mas di, como mayor, que la fortuna ayuda a los osados

La lección *mayor* es unánime en las ediciones antiguas, hasta que en la edición salmantina de 1570 fue sustituida por *Marón*, pues pareció a los editores error evidente, por considerar que la cita sobre la fortuna procede de Virgilio Marón (*Eneida*, X, 283). En realidad, se trataba de una sentencia muy difundida, presente en muchos textos clásicos, no solo en Virgilio. Las ediciones de 1601 y de 1633 aceptaron la enmienda y la recogieron después Amarita y Gorchs. Hoy muchos editores aceptan la corrección: Bohigas, López Morales, Marciales, Severin, Cabello, Lacarra, Russell, Morros, Rodríguez Puértolas, De Miguel, Haro-Conde, López-Ríos.... Incluso algunos de los que editan *mayor*, como por ejemplo Piñero y BC, anotan que estamos ante una lectura controvertida y existe la posibilidad de que se trate de un error de las primeras ediciones conocidas. Herriott (1964, 276) cree que en el arquetipo de la *Comedia* debía de aparecer *Marón*, pero tanto los impresores de la primera *Comedia* conocida como de la primera *Tragicomedia* (desconocida), al ignorar el significado de Marón, lo debieron de cambiar por la lección *mayor*, errónea según él. Krapf ofrece *mayor*, al igual que Foulché-Delbosc (lo edita con letra capital, al igual que Holle) Ortega y Mayor, Cejador, Criado-Trotter, Damiani, Rank, Cappelli-Vallín, BC ("aunque se trata de una lectura controvertida"), Cantalapiedra, Bernaldo de Quirós Mateo y Canet. Un análisis atento de la conversación entre Celestina y Pármeneo y la aclaración del sentido real de alguna frase, quizá nos puedan guiar hacia la lectura correcta.

Celestina está tratando de convencer a Pármeneo para que se una al negocio derivado de los amoríos de Calisto, y su ofensiva más dura comienza cuando, después de identificarse el criado como "el hijo de Alberto, tu compadre", la vieja inventa la historia de la última voluntad del padre: que Celestina recogiese al muchacho y le diese protección, además de una importante cantidad de dinero que el moribundo dejaba para él. Por eso la vieja le dice: "deja los ímpetus de la juventud y tórnate con la doctrina de tus mayores a la razón". Esos *mayores* son Alberto y Celestina, y con este consejo la vieja inicia un entramado de argumentaciones en que la sabiduría que reporta la edad, vencedora sobre la imprudencia propia del tiempo mozo, va a ser el hilo de la trama. En un principio, el criado desconfía de la alcahueta y sigue en su fidelidad firme al amo. Con unas palabras empapadas de pensamiento estoico y llenas de prudencia, confiesa que prefiere huir de los problemas y abrazar una vida tranquila y honesta aun dentro de

la pobreza (*vid.* nota 74b). Celestina encaja entonces una sentencia clásica: "¡Oh hijo!, bien dicen que la prudencia no puede ser sino en los *viejos*, y tú mucho mozo eres". Parece una idea sencilla de entender y, de hecho, no encontramos anotación en nuestras ediciones. Pero quizá esconda alguna complejidad, porque no siempre ha sido bien entendida. La vieja no dice: 'aunque la prudencia reside solo en los viejos, tus palabras son prudentes a pesar de que tú eres mozo'. Con este sentido se vierte en alguna edición moderna para uso escolar y así estamos tentados de entender el pasaje porque, en efecto, Pármeno manifiesta una sensatez admirable para su edad. Pero el caso es que quien habla es Celestina y ella debe convencer al criado de que se conduce con imprudencia en su fidelidad a Calisto. Dicho con llaneza, lo que realmente le replica es: 'con razón dicen que la prudencia reside solo en los viejos, porque tú, como mozo que eres, dices solo insensateces'. Baltasar de Castiglione escribía *El Cortesano*: "suélese decir que mucho seso en hombre mozo es mala señal" (II, 1, p. 155). En este punto resulta de interés acudir al pasaje celestinesco a través de la traducción de Wirsung. El traductor alemán se vale de una notable amplificación del texto original (abajo en cursiva) para dejar bien clara la idea:

Cele. Mein sun gantz recht sagt man das die fürsichtigkhait allain in den alten wone/ du bist iung *noch nit geschickt gnügsamlich sölliche fürsichtigkhait zü begreiffen/ vnd waist nit zü ermessen waß dir im alter wol bekummen mag.*

(Hijo mío, con gran razón se dice que la prudencia solo se halla en los viejos, y tu eres todavía joven, *no estás preparado lo suficiente para entender tal prudencia y no sabes juzgar lo que te conviene a tu edad.* Texto y traducción de Carmona-Ruiz 2007, p. 173 y n.)

La intención de Celestina es obvia. En su tarea de persuadir a su interlocutor, la alcahueta introduce un modo de proceder que aparece con frecuencia en la obra: la perversión de la moral (*vid.* al respecto el comentario que hacemos de las palabras de Sempronio a su amo en el acto II, nota 84-85; y de las de Celestina ante Melibea en el acto IV, nota 122b; *vid* también Torregrosa Díaz 2012). Como hace ver Mercedes Blanco (1995, p. 124):

Las sentencias más venerables, los consejos de prudencia más respetables, los principios de acción más nobles, son casi siempre utilizados en un contexto desviado, que les dota de una función aberrante o perversa: invitación al placer, justificación del miedo o del egoísmo, racionalización de las propias pasiones o legitimación de los propios intereses.

Para esconder el engaño con el que conseguirá el interés propio, Celestina retuerce los argumentos, falsea las citas de autoridad, construye falacias y hace pasar lo bueno por malo. No importa que Pármeno, a pesar de sus pocos años, haya hablado muy discretamente y que lo que haya dicho esté cargado de razón. La vieja le replica con una sentencia ampliamente difundida y cuyas raíces se dispersan por la obra de varios filósofos de la antigüedad: 'la prudencia está en los viejos y, como tú no eres viejo, nada de lo que digas será prudente'. También el refranero está de su parte: "Ni comas mucho queso ni de moço esperes seso", recoge la colección de Hernán Núñez (1555). Pero Pármeno resiste: "Mucho segura es la mansa pobreza". Y es entonces cuando Celestina responde con las palabras que motivan el problema que comentamos: "Mas di, como mayor, que la fortuna ayuda a los osados". *Mayor*, como explicó Cejador, en alusión por contraste al anterior "tú mucho *mozo* eres". Un poco más adelante Pármeno intentará defenderse llevando la disputa al mismo campo que el enemigo, y apelará entonces, él también, a la autoridad de los *mayores*:

Oído he a mis mayores que un ejemplo de lujuria o avaricia mucho mal hace, y que con aquellos debe hombre conversar que le hagan mejor, y aquellos dejar a quien él mejores piensa hacer. Y Sempronio, en su enjemplo, no me hará mejor, ni yo a él sanaré su vicio....

Es claro que la vieja nada puede oponer a estas afirmaciones sustentadas en un testimonio de autoridad -los *mayores*- que ella misma ha ensalzado, y por eso omite cualquier referencia a las mismas. Pero toma el asunto por otro cabo y sigue su ofensiva basada en la identificación de mocedad y falta de prudencia: "Sin prudencia hablas, que de ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". Y le hace ver los beneficios de aliarse con Sempronio, sobre todo para los deleites y "para recontar las cosas de amores y comunicarlas". E introduce así un nuevo elemento con el que atacar la voluntad de Pármeno: la sexualidad. La resistencia del mozo, sin embargo, hace que la alcahueta apele de nuevo al juicio de los *mayores*. Lo hace mediante un encadenamiento de proposiciones con el que consigue presentarse ella misma como un dechado de discreción y bondad:

¿Qué es razón, loco? ¿Qué es afecto, asnillo? La discreción, que no tienes, lo determina, y de la discreción, mayor es la prudencia, y la prudencia no puede ser sin experimento, y la experiencia no puede ser más que en los viejos. Y los ancianos somos llamado padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y honra más que la mía deseo.

Confundido, Pármeno comienza a dudar, su entereza se quiebra y la apelación al consejo de los *mayores* es, precisamente, el argumento definitivo que el joven se da a sí mismo para creer a la vieja:

Oído he que debe hombre a sus mayores creer. Esta ¿qué me aconseja? Paz con Sempronio. La paz no se debe negar, que bienaventurados son los pacíficos, que hijos de Dios serán llamados. Amor no se debe rehuir, caridad a los hermanos; interese pocos le apartan. Pues quiérola complacer y oír.

Finalmente, el mozo se ha vuelto a la palabra de los *mayores*, como al principio de la conversación le había aconsejado la vieja: "deja los ímpetus de la juventud y tórnate con la doctrina de tus mayores a la razón".

Vemos que desde que Celestina reconoce a Pármeno, el tema de la discreción y de la prudencia vinculadas con los viejos centra insistentemente la conversación y se convierte en el argumento principal de la persuasión del criado. Reprobado por mozo ("tú mucho mozo eres"), Pármeno, en el sentir de Celestina, debe decir, como diría cualquier *mayor* (es decir, cualquier persona 'discreta'), "que la fortuna ayuda a los osados". Creemos, por ello, que es muy aventurado sustituir por conjetura *mayor* por *Marón*, pues supone eliminar una palabra clave en la conversación entre Celestina y Pármeno, una palabra que no solo hace perfecto sentido y fue reproducida con unanimidad por toda la tradición impresa más antigua, sino que, además, se constituye en el núcleo de la argumentación mendaz de la vieja. Desde este punto de vista, opinamos que no procede la enmienda *Marón*.

76a.- ¡Oh simple!, dirás que adonde hay mayor entendimiento hay menor fortuna, y donde más discreción allí es menor la fortuna; dichas son

Como recuerda Castro Guisasola (1973, p. 30), la fuente remite, en último extremo, a Aristóteles, *Magna Moralia*, I, 8: "donde es mayor el entendimiento y la razón, allí es menor la fortuna; donde es mayor la fortuna, allí es menor el entendimiento". Como se ve, la cita clásica, quizá tomada de las *Auctoritates Aristotelis*, presenta un quiasmo que se comprende sin ningún esfuerzo, pero las palabras de Celestina son, en cambio, reiterativas, pues la segunda parte de su aserto insiste en la primera idea expresada. Por ello, algunas ediciones antiguas (crombergerianas) intentaron "arreglar" la semántica de su discurso cambiando en *mayor* la primera aparición de *menor* ("donde hay mayor entendimiento hay mayor fortuna"), lo que, desde luego, ni mejora el resultado (pues la segunda parte pierde entonces su sentido), ni se ajusta a la fuente clásica.

Precisamente, reproducir el sentido exacto de la sentencia aristotélica ha sido el afán de algunos editores desde antiguo. Ordóñez fue el primero que, con tal intención, modificó el original: "Ben dice il uero prouerbio, che doue maggior scientia e, li e minor la fortuna; doue e manco, li e maggior". En España, Salamanca 1570 sí consiguió con su enmienda reproducir el sentido de la fuente: "dirás que adonde hay *menor* entendimiento, hay *mayor* fortuna, y donde más discreción allí es menor la fortuna". Su corrección fue aceptada por 1633 y después por Amarita y Gorchs y, más modernamente, por López Morales y De Miguel-S. Incluso la versión latina de Barth, a pesar de partir de una edición que no modificaba el texto de la *Comedia* (Amberes o Leiden, 1599) trasladaba el mismo sentido: 'donde menos entendimiento, más fortuna; donde más discreción, menos dicha': "Dicās verum esse ubi minus intelligentiae est, eo potioꝛem venire fortunam. Et ubi amplius iudicii et sapientiae, illic minus esse felicitatis". Alberto del Río, en su edición digital, rehace así, por simple conjetura, la segunda parte de la sentencia: "e donde más *indiscreción*, *mejor* la fortuna y dichas son".

En general, los editores actuales no alteran el texto que aparece en las ediciones más antiguas (Criado-Trotter sí, por servirse del *Libro de Calixto*, una de las ediciones que trae la modificación sin sentido ya reseñada). Y creemos que es una decisión acertada. Pero el único que intenta explicar algo, aunque muy vagamente, acerca del sentido de este pasaje es Russell: "Celestina está tachando a Pármeno de ver las cosas al revés de lo que son".

Adelantemos que no es claro que Celestina quiera reproducir *fielmente* a Aristóteles. Pensamos, por el contrario, que la alcahueta se vale del recuerdo de la sentencia para sus propios fines y no duda, por ello, en utilizarla según una manipulación realizada a conveniencia. Si contextualizamos el pasaje, hemos de recordar que la vieja le acaba de decir a Pármeno: "Caso es ofrecido, como sabes, en que todos medremos, y tú por el presente te remedies". Pero el mozo ha respondido: "No querría bienes mal ganados" y, más adelante, "Mucho segura es la mansa pobreza". A Celestina le molesta que, en caso tan propicio, Pármeno rechace la posibilidad de mejorar su fortuna, entorpeciendo el medro de todos. Por eso le espeta el dicho "Da Dios habas a quien no tiene quijadas" (esto es, 'la buena fortuna le viene a quien no la va a aprovechar'), le llama *simple* y se burla de él al poner en su boca ("dirás") la

primera parte -y solo la primera parte, aunque repetida- de la sentencia aristotélica, precisamente aquella en que se habla del mucho entendimiento y la escasa fortuna. Y es así porque Celestina entiende que estas palabras son las que el mozo diría para justificar su renuencia. Palabras que, como atribuidas al criado, dejan en buen lugar sus cualidades morales... si no estuvieran cargadas de tan tremenda ironía, pues, en verdad, la vieja no hace otra cosa que lanzar un duro reproche a Pármeno. A punto de perder la paciencia, Celestina reprueba la soberbia de Pármeno: como el mozo se cree muy discreto, no le ha de acompañar, según el dicho, la fortuna. Lo que le está diciendo Celestina a Pármeno es: 'la sentencia antigua la cambias tú de esta manera: donde hay mayor entendimiento, hay menor fortuna, y *donde hay más discreción hay menor fortuna*'. Es decir, 'siempre escudas soberbiamente tu escasez de recursos en que, a cambio, tienes un gran entendimiento'.

Así lo vio también Sedeño a través de sus versos:

Dirás que al entendimiento
contradize la fortuna,
y al mayor merescimiento
con triste acaescimiento
embidiosa le repugna.

Por eso mismo, para desbaratar la autoestima del criado, la alcahueta le repite, una y otra vez, que habla sin prudencia y que no tiene discreción.

En fin, creemos que Celestina (o, lo que es lo mismo, el autor) no quiere *calcar* a Aristóteles, pero sí tiene en su mente, como punto de partida, la sentencia original. Necesita, por ello, dos enunciados, de los cuales le interesa -y reproduce- la literalidad del primero. En cambio, la idea original del segundo no le interesa en absoluto, pues es contraria a sus afanes, pero aun así necesita otro elemento con el fin de preservar en parte la estructura de la cita. Vuelve entonces de manera sinonímica al primero (entendimiento = discreción) y, por intensificación, lanza una dura pulla contra el criado. Retóricamente se crea una cierta conciencia de igualdad formal respecto al modelo. Pero en realidad es precaria: es cierto que, como en Aristóteles, hay dos enunciados, pero el segundo de ellos no hace otra cosa más que repetir los mismos sustantivos (o sinónimos) del primero, y, además, no hay estructura cruzada ni ningún elemento antónimo de otro anterior. Y esta precariedad (o supuesta deficiencia) es, precisamente, la que ha llevado a los editores a retocar el texto para intentar reproducir *exactamente* la cita clásica y rehacer el quiasmo, lo que, en modo alguno, creemos,

perseguía Celestina. A esto se refiere BC en el aparato crítico al mantener, con reticencia, el texto que ya aparecía en el arquetipo de la comedia: "mantenemos la lección de ω^{16} porque tiene sentido [no se explica cuál], aunque no satisface, sobre todo desde el punto de vista retórico". Obviamente, el lector actual necesita saber que detrás de las palabras de Celestina hay una parodia de una sentencia clásica adaptada a las necesidades retóricas y persuasivas del momento, justo cuando la vieja está sacudiendo los cimientos morales del criado (*vid.* Torregrosa Díaz, 2012). Si esto se pasa por alto, es fácil diagnosticar un error compositivo -por mera repetición- en el texto. Estamos otra vez ante un caso que, dentro de la ecdótica de *Celestina*, no es infrecuente: un falso problema textual.

Respecto a *Dichas son*, es lección unánime de todos los testimonios más antiguos, pero Salamanca 1570 enmendó en *Dichos son*. También enmiendan Cejador, López Morales y De Miguel-S. Cejador anota: "*Dichos son*, son hablillas, esto es, que no siempre es verdad". Compartimos la explicación de Cejador, aunque no se hace necesario enmendar el texto, pues *dicha* es palabra documentada en el español medieval con ese mismo significado. La máxima que, según Celestina, se aplica a sí mismo Pármeneo es solo eso, *hablillas*, meras invenciones muchas veces: por el hecho de ser hombre de escasa fortuna, el mozo no ha de ser necesariamente -como él cree con soberbia- hombre de entendimiento. Ese es también el reproche de Celestina. Con falta de sentido, la traducción italiana vierte "Tutte son uenture".

76b.- ...con aquellos debe hombre conversar que le hagan mejor, y aquellos dejar a quien él mejores piensa hacer. Y Sempronio en su enjemplo, no me hará mejor, ni yo a él sanaré su vicio.

Conversar: 'tratar'. *Hombre*: indefinido, 'uno'.

Desde antiguo se ha intentado corregir el texto sobre la base de la fuente senequiana (*Epístolas morales a Lucilio*, I, 7, 8). En efecto, el filósofo recomendaba: "trata con los que han de hacerte mejor; acoge a aquellos que tú puedes mejorar".

Holle anota: "hay que leer *no piensa*". Marciales cree también que es "absolutamente necesario" introducir la negación, pero la coloca antes de *dejar* ("aquellos no dejar a quien él mejores piensa hacer"). Ya *Celestina Comentada* quiso ver un error del autor: la confusión de *amitte* ('deja') con *admitte* ('acoge'). Russell y Morros también apuntan este error, sea cual fuere su procedencia. Pero sucede que aquí

se usa a Séneca a través de las *Auctoritates Aristotelis* (Ruiz Arzálluz, 1996, p. 274), obra en la que aparece: "...illos autem *omittere* ['dejar'], quos optime tu meliores facere poteris".

Cabe la posibilidad de que el autor use la fuente -consciente de la anomalía- con el fin de que el personaje la adapte a su interés argumentativo.

77a.- Y si hombre vencido del deleite va contra la virtud, no se atreva a la honestad

Pármeno defiende la existencia de una moral privada y una moral pública. Su ayuntamiento con Areúsa sería menos grave si ocurre en secreto que si se hace público, pues en este segundo caso faltaría a la "honestad". La definición de *deshonestidad* que ofrece Covarrubias lo aclara: "descompostura lasciva, escandalosa y de mal exemplo (s. v. "honesto").

77b.- ...pintemos motes

Ulloa (1553, Capra 2007) da la equivalencia italiana de esta actividad cortesana, y en el verbo queda patente la naturaleza de la misma: "Pintando motes. per scrivendo moteti".

77c.- ...rondemos su calle, mira su casa, vamos de noche, tenme el escala, aguarda a la puerta

Así edita BC, aplicando la corrección, por conjetura, *mira su casa*, frente a toda la tradición antigua que trae *carta* (excepto Zaragoza 1507, que trae *cara*. Pero ninguno de los editores que toman como base esta edición acepta *cara*). El argumento para el cambio de BC es que *casa* se aviene mejor al contexto de rondar la *calle*, acudir de *noche* con *escala*, esperar en la *puerta*. Pero se podría oponer que en "rondemos su calle" ya se presupone tener que pasar por la casa. Tampoco hay problema en interpretar que en "mira su carta" se halle el inicio de todas las acciones que emprende el amante: este, orgulloso e ilusionado, enseña a su compañero la carta que la dama le ha escrito favoreciendo una cita nocturna con escala. Así parece deducirse de la ampliación de algunos traductores: Barth: "vides hic epistolam manu eius scriptam". Lavigne: "vois cette lettre qu'elle m'a écrite". De hecho, el traductor de 1506 reordena la enumeración de las acciones del enamorado y coloca el asunto de la carta en primer lugar: "Una

littera me ha mandata. Andiamo la questa notte. Domane uscira fora. Tieme forte questa scala, famme la guardia a la porta, passiamo per sua strada".

En Salamanca 1570 y otras posteriores, como 1633, se lee: "rondemos su casa, mira su carta" (De Miguel-S; no lo acepta Amarita, que trae *calle*). Creemos que resulta muy arriesgada la enmienda *casa* y es preferible volver a la lección mayoritaria (*carta*), pues tampoco la lección única de Zaragoza convence.

79a.- "Al varón que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná y sanidad ninguna le conseguirá"

A la fuente bíblica de este pasaje (*Proverbios*, XXIX, 1) podemos acceder, por ejemplo, a través de la *General Estoria*, de Alfonso X: "Al omne que desprecia con dura cerviz al qui'l castiga, muerte de a desora le verná e non irá sanidat empós él" (p. 275).

Conseguirá en su valor latino (*consequor*) de 'ir detrás de', 'seguir', como se ve en el texto alfonsino. El sujeto es *sanidad*. Es el mismo sentido de *conseguir* que aparece en la siguiente intervención de Pármeno: "...provecho no puede allende de amor conseguir".

79b.- Mas humano es confiar, mayormente en esta que interese promete, a do provecho no puede allende de amor conseguir

El pasaje presenta algunas particularidades textuales relevantes. De las tres *Comedias* conservadas, Burgos y Toledo traen la lectura *no puede*. Sevilla, en cambio, trae *nos puede* (Rank). Zaragoza 1507 y Valencia 1514 leen *no puede*. Tres ediciones tempranas (dos sevillanas, de Cromberger -una de ellas el *Libro de Calixto*-, y Roma 1520) leen *se puede* (Criado-Trotter). Salamanca 1570 también lee *se puede* y, con ella, 1633, Amarita y De Miguel-S. La aparente falta de coherencia del texto llevó a Foulché-Delbosc (1902) a preferir *nos puede*. Hacen lo mismo Bohigas, Marciales, Russell, Morros, Piñero y De Miguel-B. Severin-C ofrece *no pueda*, no sabemos si con errata, pues nada explica del pasaje. Bernaldo de Quirós Mateo edita *no puede* y anota: "Frase un tanto oscura. Quizá haya errata: *no* por *nos*. Celestina nos puede conseguir provecho y además amor".

Diremos ya que el sentido de este pasaje es: 'Humano es confiar, sobre todo en quien promete un beneficio del que no se puede derivar otro provecho que amor'. Sin embargo, desde muy antiguo el texto fue mal comprendido. Véanse las primeras traducciones:

1506: "Ma humano e confidarse, maggiormente in costei che doue e interesse promette utile et amore".

1527: "C'est plus humaine chose se confier principalement à ceste cy qui promet interest là où le proffit outre l'ámour se peult ensuyvre".

1578: "Mais aussi c'est humanité d'auoir fiance en elle: laquelle au lieu de perte et dommage, promet amour, et profit".

Mabbe: "The more humane and civil course is to have affiance and confidence in her. Especially in that, where besides the present benefit both profit and pleasure is proposed".

Dos errores de interpretación se cometen con frecuencia en este pasaje, y la consecuencia de ellos es la necesidad de atribuir su oscuridad a la existencia de alguna errata.

El primer error consiste en querer hacer a Celestina sujeto de la perífrasis verbal *puede conseguir*. *Conseguir* es aquí un cultismo semántico y tiene el mismo sentido que el *conseguirá* usado por Celestina unas líneas antes ('seguir, sobrevenir, derivarse'. El sujeto no es Celestina (*'Celestina nos puede conseguir'), sino *provecho* ('no puede derivarse ningún provecho, como no sea el amor').

El segundo error es creer que *allende de* se utiliza para sumar *amor* al *provecho*. Estaríamos interpretando erróneamente que Pármemo cede al *provecho* y es vencido por Celestina. Pero en la oración negativa *allende de amor* no tiene ese valor sumativo ('junto a', 'además de'), sino el de 'excepto', 'ninguna otra cosa si no es amor'.

En su reflexión, Pármemo viene a decir que hará caso a Celestina, porque cree que de esta decisión el único provecho que se derivará (*conseguir*) será amor. Aún no se ha consumado, por tanto, su *conversión*. Íntimamente continúa proclamando el criado su integridad moral.

79c.- Madre, no se debe ensañar el maestro de la ignorancia del discípulo; si no raras veces, por la ciencia, que es de su natural comunicable, y en pocos lugares, se podría infundir

La dificultad de estas palabras de Pármemo se halla a partir de "si no raras veces..." y hasta el final. García Valdecasas (2000, p. 339, n.78) califica el pasaje de "pura incongruencia" y lo elimina de la obra por parecerle que no pertenece a lo que él considera la *Comedia* original. Algunas ediciones anotadas no traen aquí, sin embargo,

anotación alguna; otras, como la de Russell o BC coinciden en señalar que "infundir" equivale a 'transmitir', y precisaría de un elemento omitido por el autor, que sería *saber* o *conocimiento*, el cual funcionaría como sujeto de "se podría infundir". La frase vendría a expresar, según BC: "(si el maestro se enojara con la ignorancia del discípulo), [el saber], que es algo comunicable, podría ser transmitido pocas veces y en pocos lugares por la ciencia" (todos los paréntesis, redondos y cuadrados, pertenecen a la cita). Pero resulta un tanto extraño aquello de que el *saber* se transmite por la *ciencia*, cuando *ciencia*, *conocimiento* y *saber* son palabras que funcionan normalmente como sinónimos absolutos, como vemos, por ejemplo, en estos versos del *Libro de buen amor*:

Está en los antiguos seso e sabiençia,
es en el mucho tienpo el saber e la çiençia. (886a-b)

Además, el texto dice: "...por la ciencia, que es de su natural comunicable...". Lo que es "comunicable" es la *ciencia*, no el saber, que no ha sido nombrado. Krapf y Ortega y Mayor colocan coma tras *discípulo* y punto y coma tras *veces*. Pero esto crea un texto ininteligible.

Las ediciones crombergerianas de Sevilla 1513-1515 y 1518-1520 y la romana de 1520 (todas con falso colofón de 1502) eliminaron la preposición *por* con el fin de hacer más entendible el pasaje. La modificación fue aceptada por 1570 (y después por 1633, Amarita, Holle, Criado-Trotter, Marciales y De Miguel-S): *la ciencia*, de este modo, pasa a ser el sujeto de una oración pasiva refleja perfectamente clara. Gorchs realiza curiosos retoques de palabras y de puntuación: "Madre, no se debe ensañar el maestro de la ignorancia del discípulo, sino raras veces; porque la ciencia (que es de su natural comunicable) en pocos lugares se podría infundir".

Pero lo cierto es que la mayoría de las ediciones antiguas, incluyendo las primeras *Comedias*, Zaragoza 1507 y Valencia 1514, ofrecen la lectura *por la ciencia*, y, por tanto, se impone actuar con cautela antes de manipular el texto. Incluso podríamos lanzar una suposición (sin testimonios en que apoyarnos, cierto es) en favor de la presencia de la preposición: que el autor hubiera escrito, en primera instancia, *por maravilla* en lugar de *raras veces*, y que fuese la inevitable cacofonía con el inmediato y necesario "*por la ciencia*", precisamente, la que le obligase a sustituir *por maravilla*. Esta locución adverbial aparece dos veces en la obra (actos I y VII) para informar de que ciertos hechos se dan en la vida con rareza o raras veces. El sintagma *raras veces*

ocurre esta sola vez en la *Tragicomedia* y es, además, la expresión sinonímica que emplea Covarrubias para definir *por maravilla*).

Pero aun sin el apoyo de suposiciones indemostrables, la presencia de la preposición *por* ha de defenderse no solo por su aparición en los más autorizados testimonios antiguos sino especialmente porque la frase, contra lo que algún editor cree, hace sentido (pero no el que le otorga BC). Y, por el contrario, su eliminación es solo un manejo textual que pretende lograr un texto *facilior* con el que garantizarle un sentido cabal al fragmento. Pero puede que este no precise de retoques ni sobreentendidos para expresar tal sentido.

Comencemos diciendo que la palabra *comunicable* tiene en la obra el valor de 'compartible'. "Los duros tesoros comunicables" es expresión de Sempronio en el acto II. Y en el acto VII Celestina le dirá a Areúsa: "No atesores tu gentileza. Pues es de su natura tan comunicable como el dinero". La hermosura (*gentileza*) es "de su natura (...) comunicable", y también la ciencia es "de su natural comunicable"; es decir, el que tiene le puede dar a otro de lo suyo. El maestro puede compartir la ciencia, el saber, con el discípulo.

Dos posibilidades de interpretación (semánticamente muy semejantes, pero gramaticalmente distintas) ofrece el pasaje. En ambas se ha de considerar el verbo *infundir* como verbo de significación plena, al amparo de la definición que ofrece Covarrubias: "Algunas veces significa henchar el entendimiento y la voluntad de la verdad, y a veces de opiniones". El pasaje vendría a decir que 'si los maestros se irritan con la ignorancia de los discípulos, no se podría infundir a través de la ciencia, que es por naturaleza compartible'. Es decir, 'no se podría henchar el entendimiento de los discípulos'. Así considerada la oración sería impersonal.

Para la segunda interpretación hay que considerar al *discípulo* de la oración anterior (en realidad, con esa palabra Pármeneo se está refiriendo a sí mismo) como sujeto de "se podría infundir". Y la frase significaría: 'no se debe enojar el maestro con la ignorancia del discípulo, si no, en raras ocasiones y en pocos lugares podría ser infundido ("se podría infundir") este por la ciencia, que es por naturaleza compartible'. O, dicho en voz activa, 'la ciencia en raras ocasiones puede infundir (henchar de la verdad) al discípulo, si el maestro se irrita con la ignorancia de este'. Es un tipo de construcción de pasiva refleja con sujeto animado que, frente al de sujeto inanimado, presenta una ocurrencia menor en

la Edad Media. Pero que incluso no es extraño a la *Tragicomedia*: "Nunca los ausentes se hallaron justos", dice Calisto en su monólogo del acto XIV, en referencia al juez que mandó matar a los criados y cuya conducta él acaba de censurar. Para los usos y las formas de la pasiva refleja en el español antiguo puede verse Lapesa 2000, II, pp. 808 y ss. También Ricós 1995, pp. 179 y ss.

Segundo auto

83a.- [Argumento] *Envía de sí a Sempronio a solicitar a Celestina*

Solicitar aparece una sola vez en la Tragicomedia, frente a *solicitud* que aparece en ocho ocasiones. El valor de esta última palabra es siempre el de 'diligencia y presteza en las acciones', y con frecuencia se refiere a la actuación de Celestina en sus negocios amorosos y, particularmente, en el de Calisto y Melibea. En consonancia con esto, y aunque el verbo *solicitar* sea aquí de otra mano que la del autor de la obra, parece que lo que indica la palabra no es que Sempronio vaya simplemente a 'pedir' o a 'solicitar' a Celestina "para el concebido negocio", puesto que al final del acto anterior ya se produjo esa petición. *Solicitar* quiere decir 'apremiar', en consonancia con las palabras que Calisto dirige a Sempronio al principio de este acto: "Mejor será que vayas con ella y la aquejes, pues sabes que de su diligencia pende mi salud".

83b.- Y ¿para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honra, que es el mayor de los mundanos bienes? Que esta es premio y galardón de la virtud

Amarita, Gorchs, Criado-Trotter, López Morales, Marciales, Russell, BC, De Miguel-S y Canet editan *esta es premio*. Pero en la mayoría de ediciones antiguas (incluidas las tres *Comedias*, Zaragoza 1507 y Valencia 1514) aparece *esto es premio*. Solo las crombergerianas de Sevilla 1513-1515 (falso colofón de 1502), Sevilla 1518-1520 (falso colofón de 1502), *Libro de Calixto* y Roma 1520 (falso colofón de Salamanca 1502) traen *esta*. Más tarde, también Salamanca 1570 y 1633.

BC y Marciales anotan que *esto* es una errata, pues *esta* ha de referirse a la *honra*, que es femenino. Pero no parece tan claro que sea errata. Cabe pensar que el autor haya tenido en mente esta estructura: 'la honra, el mayor de los mundanos bienes: esto es premio y galardón de la virtud', al igual que hoy podríamos decir: "la honra: esto es lo que distingue al buen caballero". Por otra parte, puede sospecharse también que el autor rechazara la repetición del pronombre *esta*: "que esta es premio (...) A esta los duros tesoros". En todo caso, como la frase que aparece en los testimonios más antiguos hace

perfecto sentido, nos parece muy aventurado elegir otra que no tiene más probabilidades de restaurar el arquetipo que de traicionarlo.

83c.- ...la mayor parte de la cual consiste en la liberalidad y franqueza. A esta los duros tesoros comunicables la escurecen y pierden

Duros como antónimo de *francos* o *liberales*. Covarrubias escribe (s. v. "duro"):

Al que está rehazío en no conceder alguna cosa que se le pide, dezimos que está *duro*; y también al poco liberal. Mas con todo esso dize el proverbio: *Más da el duro que el desnudo*.

También Correas (p. 294) recoge: "Más da duro que tiene, que franco que no tiene" y "Más da el duro que el desnudo". Este último refrán ya aparecía en la colección del Marqués de Santillana, y Sebastián de Horozco lo glosaba así en su *Teatro Universal de Proverbios* (p. 378):

De aquel que tiene que dar
aunque más ruin y avariento
todavía a mal librar
se puede muy bien sacar
que del que es pobre y hambriento.
No poder y no querer
son dos cosas en que dudo
pero bueno está de ver
que al fin a mi parecer
más da el duro que el desnudo.

Aparece igualmente en el primer tratado del *Lazarillo* y, por ejemplo, en el cervantino *Coloquio de los perros* (p. 614), en boca de Berganza:

no hay mayor ni mejor bolsa que la de la caridad, cuyas liberales manos jamás están pobres; y, así, no estoy bien con aquel refrán que dice: "Más da el duro, que el desnudo", como si el duro y avaro diese algo, como lo da el liberal desnudo, que, en efeto, da el buen deseo, cuando más no tiene.

84a.- Cuanto es mejor el acto que la posesión, tanto es más noble el dante que el recipiente. Entre los elementos, el fuego, por ser más activo, es más noble

Creemos que no tiene razón Marciales cuando corrige *posesión* en *pasión* (que encontramos en la edición de 1599). Explica que "no hay contraposición entre acto y posesión -la cual es un acto también".

Sí hay contraposición. A la pasiva *posesión* de la riqueza, Sempronio opone 'el uso' generoso y sabio en el gastar. De ahí que después ensalce el fuego como el elemento más *activo*. Lo entendió perfectamente, por ejemplo, el traductor de 1633: "Je vous assure avec verité qu'il est de beaucoup meilleur d'avoir l'usage de richesses que de les posseder".

Por lo demás, certifica la corrección del texto la fuente aristotélica, *Magna Moralia*, I, 3 (Castro Guisasola 1973, p. 32), pero a través de las *Auctoritates Aristotelis* (Ruiz Arzálluz 1996, p. 276): "Melius est usus rei quam possessio".

84b.- Y dicen algunos que la nobleza es una alabanza que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres

Entiéndase 'la antigüedad *del linaje* de los padres'. A propósito de Melibea, Calisto le había dicho a Sempronio: "Mira la nobleza y antigüedad de su linaje" (I).

84c.- Y por tanto no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue, sino en la tuya

Sempronio está hablando de la nobleza, los merecimientos y la antigüedad de los padres, lo que haría pensar que *magnífico* es también una mera alusión nobiliaria, tan corriente en la época. Pero no olvidemos que Sempronio está intentando, interesadamente, convencer a Calisto de que ha obrado bien siendo generoso con Celestina. Acaba de decirle que la honra se gana con "magnificencia y liberalidad" e incluso un poco más adelante, pero en la misma intervención, utilizará el mismo adjetivo con el que se refirió al padre de Calisto: "Por ende goza de haber seído ansí magnífico y liberal". De hecho, en la *Tragicomedia* la palabra *magnífico* y las de su misma familia léxica remiten siempre a la generosidad, a las dádivas. Ante Pármeno se queja Celestina de la mezquindad de los señores: "Perdidas son las mercedes, las manificencias, los actos nobles" (I). Pero ante Calisto, al final del acto I habla de otra manera cuando recibe cien monedas de oro: "tu magnífico dar"; y en el acto VI: "¿A qué piensas que iba allá la vieja Celestina, a quien tú demás de tu merecimiento magníficamente galardonaste...?". Y después de recibir la "cadenilla" alaba la "magnificencia" del enamorado. Antes, en el acto IV, miente a la enfurecida Melibea. No le dijo desde el principio con claridad el motivo de su venida porque creía que dada la generosidad de la joven lo comprendería todo enseguida: por "confianza de tu *magnificencia*".

Creemos, entonces, que en este pasaje *magnífico* guarda también el significado de 'liberal', 'franco', 'generoso'. Ahora bien, como recuerda Maravall (1976, p. 43), la magnificencia era cualidad asociada a las clases adineradas, lo que, hasta el advenimiento de los ricos burgueses, apuntaba a la nobleza. De modo que llamar *magnífico* ('magnánimo, magnificente') al padre de Calisto es también encumbrarlo

socialmente. Es significativo este comentario del caballero Tirante: "Assí es de los grandes señores que tienen el corazón magnífico, que dan más que no prometen" (*Tirante el Blanco*, II, 301).

84-85.- De lo cual no el malo, mas el bueno, como tú, es digno que tenga perfecta virtud. Y aun más te digo, que la virtud perfecta no pone que sea hecho condigno honor

Es muy probable que en el adjetivo *bueno* haya una reminiscencia del *omne bueno* medieval, 'distinguido, principal, rico', pues toda la argumentación de Sempronio en este momento de la obra va dirigida, como ahora veremos, a hacer ver a Calisto que, dada su posición social, ha hecho bien siendo dadivoso con Celestina.

El pasaje ha presentado problemas de interpretación que no creemos que hayan sido resueltos todavía. Para BC *pone* tiene el valor de 'supone, da por supuesto'. Y en nota complementaria reproduce la interpretación de Russell a la luz de la fuente aristotélica (*Ética*, IV, 3). Russell escribe en nota: "lo que dice el texto griego es que ningún honor hecho al hombre perfectamente virtuoso puede dar a este más que un placer moderado debido a que los honores ofrecidos a una persona semejante jamás pueden estar al nivel de la virtud perfecta". Al editor le parece que "la sentencia aristotélica ha sido ciertamente estropeada en la versión celestinesca".

Hay que empezar diciendo que estas interpretaciones no casan en el contexto del parlamento de Sempronio, ni tampoco casan con su intención. Calisto pide opinión a los criados acerca de su gesto de liberalidad: "Hermanos míos, cien monedas di a la madre, ¿hice bien?". La respuesta de Sempronio, que es el único criado que parece ahora hacerse presente (aunque Pármeno puede que esté escuchando) no tiene otra función que la de convencer al amo de que ha obrado bien, aunque no resulta difícil darse cuenta de que hay un interés material oculto en el mozo. Sempronio construye un discurso del que, si quitamos lo accesorio, nos quedan unos cuantos asertos importantes que vamos a analizar.

Dando cien monedas a Celestina, Calisto ha ganado gran honra (para eso está la próspera fortuna, para conseguir honra). La honra es un premio de la virtud. La honra consiste en ser franco y liberal, con la liberalidad se gana y sublima la honra. Más que en el linaje, la nobleza se sustenta en los propios méritos, y si el padre de Calisto fue ilustre por ser magnífico ("magnífico"), eso no basta para que el joven enamorado

sea igualmente esclarecido: él mismo también ha de ser magnificante para conseguir esa nobleza. Solo los hombres buenos, como Calisto, pueden tener perfecta virtud.

Y ahora viene el pasaje en cuestión: "la virtud perfecta no pone que sea hecho condigno honor". Aceptado que a *honor* le acompaña el adjetivo *condigno* ('correspondiente, proporcionado, adecuado'; la mayoría de ediciones modernas edita erróneamente *con digno*), carece de sentido que Sempronio introduzca a continuación el pensamiento que encontramos en la *Ética* aristotélica, porque nada tienen que ver ahora los honores que se hacen al hombre virtuoso (en este caso a Calisto) y si este les otorga importancia o no. Por el contrario, es él mismo quien consigue honra con su propio acto de dar. Por otra parte, con esa interpretación se rebaja la importancia del honor frente a la virtud, mientras que en toda la intervención de Sempronio se está ensalzando la actuación de Calisto para ganar ese honor mediante sus riquezas.

Parece, pues, que el mozo lleva sus razones a un encadenamiento interesado y más acorde a la lógica de su discurso: la virtud perfecta *exige* una honra condigna, y para conseguirla -ya lo dijo- el medio es la magnificencia, la liberalidad. Pero entonces nos encontramos con que la expresión *no pone* no transmite ese sentido de exigencia y necesidad. En este punto es obligado rescatar, como hizo Marciales, la lección de la *Comedia* sevillana: *nos pone* (Rank), es decir, 'nos impone, nos exige'. Pensemos, además: ¿qué sentido tiene que Sempronio introduzca esta parte del discurso con un "y aun más te digo", que parece anunciar un argumento de peso, si no va a ratificar con fuerza la acción magnífica de Calisto? En efecto, ese "y aun más te digo" es apropiado cuando el mozo no solo aprueba el acto generoso del amo, sino que dice, además, que le era casi obligado: 'hiciste bien y aun más te digo: tu virtud te imponía ese acto'. Por eso concluye: "Por ende, goza de haber seído así magnífico y liberal". Es decir, 'complácete de haber sido generoso, porque de esa manera has estado a la altura de tu perfecta virtud de hombre *bueno*'.

Russel consideraba que el autor había estropeado el pasaje de Aristóteles. En efecto, así es. Pero lo hace de intento. Estamos, de nuevo, ante un caso de perversión consciente de una fuente de autoridad cuyo sentido retuerce y falsifica Sempronio con un propósito desleal. Ya hemos visto un caso anteriormente (nota 75). Referido a *Celestina* y a Séneca lo ha estudiado Fothergill-Payne (1992). En el acto IV estudiaremos el caso de subversión de una cita evangélica (nota 122b) que ha originado

un problema textual: "No el solo comer mantiene. Mayormente a mí, que me suelo estar uno y dos días negociando encomiendas ajenas ayuna, salvo hacer por los buenos, morir por ellos". Y una nueva cita pervertida de Celestina aparecerá en el acto VII: para defender la memoria de Claudina, la madre de Pármeno, recordaba que cierto cura dijo que "la Santa Escritura tenía que bienaventurados eran los que padecían persecución por la justicia y que aquellos poseerían el reino de los cielos". Se trata, por tanto, de un artificio literario al servicio de la mostración de la iniquidad humana (*vid.* también: Biaggini 2009).

Desde este punto de vista, no podemos compartir la opinión de García Valdecasas y de Bernaldo de Quirós Mateo acerca de la incoherencia del discurso de Sempronio. Este último escribe en nota:

Todos estos discursos son de Rojas: se alejan de la conversación natural y realista del antiguo autor. Obsérvese cómo se ha roto el hilo del razonamiento de Sempronio: se ha perdido la coherencia entre la *magnificencia* y *liberalidad* citadas arriba y *magnífico* y *liberal* citados después de todas las sentencias interpoladas.

Sí hay coherencia si se lee de acuerdo con la *Comedia* sevillana (cuya lección proponemos) y teniendo en cuenta la subversión de las citas, pues no resulta aceptable la interpretación que se ha dado a este pasaje según la literalidad de la fuente aristotélica.

86a.- Quiero tomar consejo con la obediencia

Consejo vale aquí 'decisión', 'determinación'. La fórmula *tomar consejo* aparece varias veces en la obra. Cuando Calisto se entera de la ejecución de sus criados (XIII) se pregunta: "¿Qué consejo tomaré?". La misma pregunta que se hace en el monólogo del acto XIV cuando, después de haber estado con Melibea se le revela en toda su magnitud la mengua de su honra. Y exactamente lo mismo se pregunta a solas el rufián Centurio después de empeñar su palabra de matar a Calisto (XVIII).

86b.- ...mal trovando

Según Cejador, "trovando o cantando cosas tristes", anotación que recogen otros editores. Pero hay un pasaje en el primer acto que puede explicar este *mal trovando*. Calisto pide allí el laúd para cantar. La escasa armonía de su canto y música provoca un incisivo comentario de Sempronio: "Destemplado está ese laúd". Sin que haya que

descartar la interpretación de Cejador, *mal trovando* (algunos editores: *maltrovando*) hace alusión también a este episodio.

86c.- Lee más adelante; vuelve la hoja

Volver la hoja es expresión que significa 'cambiar de parecer', 'cambiar de modo de actuación', 'darle la vuelta a una situación'. En el acto VI Celestina asegura a Calisto en relación a la esquividad de Melibea: "si yo vivo, ella volverá la hoja". Y en el XII dice Pármeno, contento de haber cambiado de actitud ante Calisto: "No vuelvas la hoja y quedarte has a buenas noches". En la traducción de *El Cortesano* de Castiglione, hecha por Juan Boscán (1984 [1534]), leemos:

si el príncipe es viejo y el cortesano mozo, cosa razonable es que el príncipe viejo sepa más que el cortesano mozo (...). Pues si volvéis la hoja y queréis que el príncipe sea mozo y el cortesano viejo, gran trabajo terná el cortesano, en tal caso, de ganar la voluntad del príncipe con aquellas calidades que vos le habéis dado... (IV, 5, p. 331)

Ese significado es el que aparece también ahora en boca de Sempronio. Calisto ha defendido el llanto y los suspiros que alivian la pena, según una idea que ha leído en los autores que escribieron tratados de consolación. El criado le replica que, contrariamente, también dicen esos tratadistas que es la misma clase de locura "fiar en lo temporal y buscar materia de tristeza".

Parece evidente que se da un juego de palabras en *vuelve la hoja*: por un lado 'considera la situación contraria' y por otro 'lee en otra hoja de esos autores', 'pasa la página y verás que también dicen que...!.

86-87.- Y aquel Macías, ídolo de los amantes, del olvido porque le olvidaba se queja

Así en todas las ediciones antiguas, pero en la salmantina de 1570 se introduce (sin duda por no haber sido entendido el texto) una enmienda *facilior* que toman 1633, Amarita, Marciales, Russell, Cantalapiedra y De Miguel-S: *porque no se olvidaba*. Así se agrada a la lógica, que parece pedir que el verbo *olvidar* se predique de un ser humano. La frase ha sido interpretada de manera diversa y su dificultad es la que propició dicha corrección. Pero la verdad es que el sentido final, después de la arbitraria enmienda, viene a ser casi el mismo que sin ella. Lo que dice Sempronio es que Macías lanzaba sus quejas al Olvido (personificado) porque este se había olvidado de él (*le olvidaba*), es decir, se había olvidado de transmitir al poeta sus efectos: olvidar. De esa

manera, Macías no podía olvidar, tenía presente siempre a su amada y sufría por ello. "Es un juego conceptista por paronomasia típico de la poesía cancioneril de siglo XV", escriben Haro-Conde, que aceptan la innecesaria enmienda, pues siguen a Russell. Petrarca también se quejaba de la Muerte porque esta no se acordaba de él y, por tanto, vivo, perpetuaba el sufrimiento amoroso ("S'io credesse per morte essere scarco...", *Cancionero* XXXVI). Y Quevedo (1974, p. 405) utilizaba igualmente un juego lingüístico parecido al de Rojas en el poema "Sencilla significación de afecto amoroso, proporcionada al sujeto amado":

Mándasme que te olvide:
¿quien lo podrá acabar con mi memoria
cuando toda su gloria
en solo contemplar tu beldad mide?
Fuérmome, ídolo mío,
y a olvidarte porfío;
pero como nací para adorarte,
cuando me olvido es solo de olvidarte.

Sempronio quiere convencer a Calisto de que es mejor que se olvide de su llaga amorosa, única manera de mitigar su dolor, y apela al ejemplo de Macías, que a pesar de ser "ídolo de los amantes", también deseó olvidar, porque "en el olvidar está el descanso".

Un pasaje paralelo, que sanciona la corrección de *le olvidaba*, lo hallamos en el acto VII, en boca de Pármene: "mientras más fui creciendo, más la primera paciencia me olvidaba". En ambos casos el ser humano no es el sujeto, sino el complemento directo. El olvido olvidaba a Macías; la primera memoria olvidaba a Pármene. *Vid.* nota 165-166, donde demostramos esta sintaxis.

87a.- En el contemplar está la pena de amor; en el olvidar el descanso.

Así se lee en la *Comedia*. La *Tragicomedia*, en cambio, ofrece: *En el contemplar esta es la pena de amor, en el olvidar el descanso* (Krapf, Ortega y Mayor, Criado-Trotter, Severin, Piñero, Cabello, Morros, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín), lección errónea, sin duda, pues rompe la estructura de la frase y genera anacoluto. El resultado es una oración sintácticamente anómala y carente de sentido. El texto de 1570 recupera muy oportunamente el de la *Comedia*.

Contemplar ha de entenderse como la acción del enamorado que se ensimisma en su sentimiento amoroso. *Vid.* notas 149 y 158b.

87b.- ...finge alegría y consuelo, y serlo ha, que muchas veces la opinión trae las cosas donde quiere, no para que mude la verdad, pero para moderar nuestro sentido y regir nuestro juicio

La fuente del pasaje es Petrarca, *De remediis*, II, 90 (Castro Guisasola 1973, p. 121): "la opinión lleva las cosas do quiere, no porque mude la verdad, mas porque rige el juicio y modera los sentidos" (1513).

88a.- Yo te creo, que tanta es la fuerza de la verdad, que las lenguas de los enemigos trae a su mandar

La fuente, señalada ya por *Celestina Comentada* (p. 144), es, de nuevo, *De remediis*, I, 13, y se vierte así en 1513: "tantas fuerzas tiene lo verdadero que muchas veces trae assí [quizá, a sí] las lenguas aun de los enemigos".

88b.- Duelos tenemos

La expresión de Pármeno, casi frase hecha, no es una glosa de las palabras anteriores de Calisto sobre el gasto de las cien monedas, como parece sugerir BC, que anota: "ya estamos lamentándonos". Por el contrario, va dirigida a los propios criados, ya que el mozo entrevé los males que para ellos se derivarán del dispendio del amo, como en efecto dirá a continuación: "En casa se habrán de ayunar estas franquezas".

Duelos tiene aquí el valor de 'trabajos, preocupaciones, problemas'.

88c.- Mas como la envidia es triste, la tristeza sin lengua, puede más contigo su voluntad que mi temor

Estas palabras, con las que Calisto reprende a Pármeno, ofrecen una doble dificultad. La interpretación de *sin lengua* y el sujeto de *su voluntad*. La mayoría de editores aceptan que *su voluntad* se refiere a la envidia y no a Sempronio, lo cual parece lógico. Sin embargo, casi ninguna edición intenta aclarar, en este contexto, el sintagma *sin lengua*.

Los primeros traductores nada aclaran, pues hacen una versión literal: "senza lengua", "on zungen", "sans langue", "sine lingua", "without a tongue". En el aparato crítico, BC interpreta *la tristeza sin lengua* como 'la tristeza deslenguada', y remite a la definición que del término *deslenguado* da *Autoridades*: "desvergonzado, desbocado, el que habla mucho y mal por costumbre". O sea, que, según esta interpretación, Calisto reprocha a Pármeno que le haya interrumpido con palabras inadecuadas,

desvergonzadas y excesivas. Anota BC que lo que dice Calisto es: "te dejas llevar por la envidia y esto te hace hablar demasiado y faltarme de respeto".

En realidad, no hay nada de eso. Ni hay tal interrupción, ni tampoco Calisto sabe si las palabras del mozo han sido desvergonzadas, simplemente porque no las ha oído, ya que se producen en un aparte.

En su anterior intervención Calisto pidió opinión a Pármeno preguntándole: "¿qué te parece de lo que hoy ha pasado?". La respuesta de Pármeno ha sido un aparte realizado bajando la cabeza según la acotación implícita de Calisto ("No abajes la cabeza al responder"). La expresión *al responder* certifica que Calisto no entiende como interrupción las palabras de Pármeno. Lo que al amo molesta de verdad es que la respuesta del criado a su pregunta haya sido desmayada e inaudible ("sin lengua"), hasta tal punto que no la ha podido entender. El amo interpreta esto como una falta de atención o de interés del mozo y le afea este comportamiento: la envidia puede más en Pármeno que el respeto al amo ("mi temor"). Su retraimiento (su *tristeza*), causado por la *envidia*, le hace hablar de esa manera apenas perceptible (*sin lengua*). Y por ello Calisto le pide que hable con claridad ("¿Qué dijiste, enojoso?"). La asociación envidia-tristeza es tópica desde antiguo. Santo Tomás de Aquino (*Suma de Teología*, II, II, cuestión, 36, art. 1) citaba a San Juan Damasceno (*De fide orthodoxa*, l. 2, c. 4):

En cambio está el testimonio del Damasceno en el libro 2, que considera la envidia como una especie de tristeza, afirmando que la envidia es *tristeza del bien ajeno*.

Resulta significativo que el elogio que de Calisto hace Celestina ante Melibea en el acto IV: "jamás reina en él la tristeza", lo traslade el autor del *Interlude of Calisto and Melebea* como "enuy in him reynyd neuer". De modo que, aun sabiendo que no es la misma cosa, hacía equivalentes tristeza y envidia.

Pero también está atestiguada abundantemente en nuestra literatura la asociación tristeza-inacción. Recordemos solo el verso del Arcipreste de Hita: "allógome con mi tristeza, lasa mas enamorada" (855c). *Autoridades* define *lasso* como "Floxo, blando y falto de vigor". Así pues, resulta fácil hacer el encadenamiento: envidia-tristeza-lasitud. Con tales taras ha actuado Pármeno ante Calisto, y es lo que le reprocha su señor.

La expresión *sin lengua* es igualmente corriente en nuestra literatura, desde los clásicos, como sinónima de *mudo/a*. Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario en latín y en romance* trae, s. v. "elinguis", una definición que se podría aplicar

perfectamente a Pármeno: "Elinguis. mudo, balbuçiente, de torpe fabla, quasi sin lengua, que es quasi sin fabla inteligible".

Nebrija ofrece en su *Vocabulario de romance en latín* una curiosa polisemia: la que afecta a *deslenguado*, que tanto puede ser 'que no habla' (es el caso de Pármeno) como 'que habla en exceso':

Deslenguado: que no habla, *elinguis-e*.

Deslenguado: que habla mucho, *linguax-cis*.

Y Raimundo de Miguel en su diccionario: "Elinguis: sin lengua, mudo".

Quevedo (2003, p. 373) aporta un pasaje bien significativo en *El mundo por de dentro*:

¡Qué lastima tan bien empleada es la que se tiene a una viuda, pues por sí una mujer es sola, y viuda mucho más! Y así les dio la Sagrada Escritura nombre de mudas sin lengua, que eso significa la voz que dice viuda en hebreo, pues ni tiene quien hable por ella ni atrevimiento, y como se ve sola para hablar; y aunque hable, como no la oyen, lo mesmo es que ser mudas y peor.

Pero antes aun de estos testimonios, *morir sin lengua* era expresión que se repetía en textos jurídicos medievales para aludir a quienes morían sin haber dejado testamento, esto es, sin haber *hablado* para manifestar su voluntad. En las *Siete Partidas* se dice: "Finando alguno sin lengua, de manera que non fiziesse testamento..." (Partida I, Título XIII, p. 277).

Sedeño entendió perfectamente el pasaje:

Pues pido tu parecer,
Pármeno, seyme gracioso:
no quieras enmudecer
al tiempo del responder.
¿Qué dixiste? Di, enojoso.

Celestina Comentada (p. 145) recuerda que Guilermo Benedicto

llama (...) a la tristeza *sin lengua* no por otra cosa sino porque el hombre que esta triste habla mui poco o no nada como es mui natural estar siempre pensando en lo que le causa tristeza.

En el siglo XIX los traductores también acertaron plenamente, pues tanto Lavigne ("muette"), como Von Bülow ("sprachlos") traducen 'muda'.

Por lo demás, parece lógico que la tristeza ponga en el mozo apocamiento y lengua desmayada, "casi ininteligible", antes que, por el contrario, deslenguamiento y desvergüenza.

88d.- ...esquividad de género

Calisto alude a los desdenes propios de la mujer, obligados por el recato. En otras dos ocasiones se emplea el sustantivo *género* referido a las mujeres:

"Ya creo lo que se dice, que el género flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas, que el de los varones" (VI, Calisto a Calestina); "¡Oh género femíneo, encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?" (X, Melibea).

89a.- ...desentido eres; sin pena hablas; no te duele donde a mí, Pármeno

Desde su primera aparición en el diccionario de 1791, el adjetivo *desentido* lo define la RAE como "loco o necio" (literalmente, 'privado de sentido'). Pallet ya daba en 1604 esta definición: "*desentido*: qui n'a point de sens". Vittori (1609): "desentido: qui n'a point de sens ny d'entement, chi non ha senso ne intelletto"

Ordóñez debió de leer "de sentido" y por eso tradujo: "huomo sei de ceruello, e parlí senza passione". Y su versión la toma la traducción alemana: "du bist ain verständner gesöl" ("eres un compañero de entendimiento", trad. de Carmona-Ruiz 2007, p. 176). Esta es la lección que prefiere Carmona-Ruiz (ibíd.): *de sentido*, 'de razón'. Es decir, Pármeno habla con la razón y Calisto le advierte de que su dolor no está sujeto a la razón.

1570 ofrece *desatinado*. Le siguen 1633, Amarita y De Miguel-S

Lo cierto es que toda la tradición antigua trae *desentido* (*Comedias* de Burgos y Toledo) y -con mayor evidencia del prefijo privativo- *dessentido* (*Comedia* de Sevilla y la *Tragicomedia*; Roma 1515-1516 -falso colofón de 1502: *dissentido*). Solo Toledo 1510-1514 (falso colofón de 1502) trae *de sentido*. Esta casi total unanimidad hace que haya que rechazar *de sentido*, esto es, 'hombre de juicio', y aceptar *desentido/dessentido*. Asunto distinto es si esta palabra significa aquí 'falta de sentido' o 'falta de sensibilidad'. En efecto, como el contexto en que se halla *desentido* parece aludir a la poca sensibilidad que demuestra Pármeno con el dolor de su amo (actitud criticada por este), Cejador propuso el valor de *insensible*, sentido que ha sido aceptado por bastantes editores (Riquer, Severin, Damiani, Cabello, Piñero, Morros, Cappelli-Vallín, BC, De Miguel-B, etc). Mateos anota: "*Desentido*, sin sentido, esto es, falta de sensibilidad, frío, indiferente". Oudin (1607) ya había definido así el verbo *desentir*: "N'avoir point de sens ny de sentiment".

Los traductores muestran una variedad de interpretaciones:

1578 corrige la traducción italiana que le sirve de modelo: "Tu es bien à ton aise" ('estás despreocupado').

Mabbe se decanta por "de sentido": "thou hast thy wits about thee" ('actúas con la razón').

1527: "tu ne scez que tu ditz" ('no sabes lo que dices').

Aunque 1633 edita *desatinado*, su traducción, "insensé", tiene el mismo valor que *desentido*: 'loco' (*Recueil* 1599: "*Insensé*: fuera de seso, desatinado").

Lavigne. "Tu parles à ton aise".

Von Bülow: "Du bist nicht bei Sinnen" ('no estás en tus cabales').

Gasparetti: "Tu sei insensibile".

"Eres de poco sentido", vierte Sedeño.

Puesto que en el enunciado "sin pena hablas; no te mí duele donde a mí" Calisto expresa dos veces la misma idea (que Pármeneo no tiene en cuenta la pena del amo, que no siente su dolor), parece convenir más el valor de 'insensible' para *desentido* que el de 'loco o falta de seso'.

89b.- ¡Palos querrá este bellaco! Di, mal criado, ¿por qué dices mal de lo que yo adoro?

Cejador edita *malcriado* y algunos traductores también entendieron que Calisto reprochaba la impertinencia de Pármeneo mediante un adjetivo equivalente a 'maleducado':

Mabbe: "unmannerly rascal".

Von Bülow: "Ungezogener".

Gasparini: "malnato".

Singleton: "ill-mannered".

En la misma escena le llama "bellaco" y "perdido". Es muy probable que igualmente le llame ahora *malcriado*, que tiene 'mala crianza'.

90.- ...fingiéndote fiel, eres un terrón de lisonja

En el español clásico el sustantivo *terrón* podía compartir sintagma con otro sustantivo para significar la máxima cualidad de lo expresado por este último. Véase este ejemplo de Correas (p. 209) comentando el dicho *Es más enamorado que Macías*:

de un muy enamorado, o enamoradizo, decimos que es un terrón de amor, como cuajado y condensado en amor, como de lo muy salado se dice que es un terrón de sal.

Oudin (1607) toma el pasaje celestinesco (s. v. "terrón"): "*Eres un terrón de lisonjas: tu es un tas de flatteries*" ('eres un montón de lisonjas'). Franciosini (1620): "*Terron*: metafóricamente significa unione, quantità e cumulo d'una cosa". 1527 ya había traducido así: "tu es un monceau de flaterie".

Una de las definiciones que de la palabra da *Autoridades* se autoriza con el pasaje de *Celestina*: "Se toma metaphóricamente por la junta o unión de cosas inmateriales. Lat. *Cumulus*". Y reproduce a continuación el "terrón de lisonjas" (*sic*), de Calisto, que tiene el sentido, pues, de 'cúmulo de lisonja', 'fuente de lisonjas'. Gasparetti: "cumulo di adulazione".

91a.- Saquen un caballo; límpiele mucho; aprieten bien la cincha, porque si pasare por casa de mi señora y mi Dios...

Así en BC, con puntos suspensivos al final para conseguir la coherencia del texto transmitido, ciertamente anómalo si se coloca un punto final.

El traductor italiano introdujo alguna corrección: "per che uoglio passar per la strada de mia madonna e mio Dio".

También 1570: "por si pasare por su casa de mi señora y mi Dios" (De Miguel-S).

1633, Amarita, Gorchs, De Miguel-B: "por si pasare por casa de mi señora y mi Dios".

Sedeño:

Por si uviere de pasar
por casa de mi señora.

Marciales: "porque passaré por casa de mi señora y mi Dios"

Russell: "porque así pasaré por casa de mi señora y mi Dios".

Pero lo cierto es que toda la tradición textual directa más antigua es unánime en ofrecer *porque si pasare por casa...* Por ello, coincidimos con BC en respetar el texto y, no siendo posible aportar mejores argumentos, hay que pensar que las palabras de Calisto son interrumpidas por Pármeno, pues eran de previsible final y ya contenían la información que deseaba transmitir el joven. De esta manera, el grito "¡Mozos!" con el que el criado llama a los mozos de caballos puede haber sucedido delante de Calisto y el resto de la intervención de Pármeno ha de entenderse ya *in itinere*.

No hay problema en editar *dios* con minúscula (*vid.* nota 50b). Y el mismo caso se da en el acto XI, en boca de Calisto: "Melibea es mi dios".

91b.- ¡Andar, pase!

Calisto desea salir de casa y ha ordenado que le preparen un caballo. Como no aparecen los mozos que se dedican a tal menester, Pármeneo se resigna (*¡Andar, pase!*) a prepararlo él.

Uno de los significados de *andar* en el *DHLE* es: "Interjección con que se aprueba alguna acción o se manifiesta conformidad". Y cita este ejemplo de Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, I, II, 7, p. 217) en que se habla de los que caen en los excesos de la embriaguez:

Que los pícaros lo sean ¡andar! Son pícaros y no me maravillo, pues cualquier bajeza les entalla y se hizo a su medida, como a escoria de los hombres. ¡Pero que los que se estiman en algo, los nobles, los poderosos, los que debían ser abstinentes lo hagan!

Hay ejemplos en la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva:

si tiempo hubiera, yo te dixera cosas de grande importancia que entre tu madre, que haya gloria, y mí passaron; mas andar, quédense para otro día... (XIII, p. 240)

moça eres y vieja serás, y lo que en la mocedad, hija, no se aprende, mal se sabe en la vejez; mas andar, que el tiempo te doy por testigo, que con él la necessidad te hará saber lo que la falta de discreción agora te encubre (XXXIV, p. 486)

El valor en esta intervención de Pármeneo está próximo al actual *¡bueno!*, con que alguien denota una conformidad resignada. No puede aceptarse la interpretación de Paredes (en red): expresión con que el criado se dirige al caballo para que este comience a *andar*.

Vuelve a aparecer *andar* como interjección en el acto VII y en el XIX (*vid.* nota 322b).

92.- A estos locos decildes lo que les cumple, no os podrán ver.

El sentido de la frase es que si el criado aconseja de buena fe lo que al amo le conviene, este se enemistará con él, pues, perdido su juicio, no reconocerá la cordura y la sensatez del consejo, sino que verá solo a alguien que le desvía de su deseo. El pasaje era más claro en la *Comedia*, pues seguía inmediatamente: "¡Oh desdichado de mí! Por

ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno". Pero en la *Tragicomedia* se interpoló texto nuevo entre ambas secuencias.

Convendría colocar dos puntos, en lugar de coma, tras *cumple*.

92-93.- Si yo creyera a Celestina con sus seis docenas de años a cuestras, no me maltratara Calisto

Ante los criados que la amenazan en el acto XII, Celestina declara tener sesenta años. Esto ha hecho que con frecuencia se incluya este pasaje entre los descuidos y contradicciones del autor. Pero la alusión a la edad de Celestina no ha de tomarse en un sentido literal. Se trata de una hipérbole que tanto puede ser despreciativa como aludir a la experiencia de la vieja y a la idoneidad de sus consejos.

La hipérbole en la expresión del número es frecuente en la obra. Abunda sobre todo con el número mil, pero también el número seis sirve para encarecer la cantidad. Celestina le confiesa lastimeramente a Melibea que ha de acudir a la taberna "seis veces al día" a llenar de vino su "jarrillo mal pegado" (IV). Cuando Celestina cuenta a Calisto su embajada, Pármeneo tiene un aparte crítico en el que dice que el amo se goza en "preguntar y responder seis veces cada cosa" (VI). La vieja le pide a su pupila Areúsa que no esconda las gracias de su juventud "debajo de seis dobles de paño y lienzo" (VII). Los criados han de ir a comer a casa de Celestina y se disponen antes a saquear la despensa del amo para llevar viandas. Entre ellas, "seis pares de pollos que trajeron estotro día los renteros, que si los pidiere [Calisto], haréle creer que los ha comido", dice Pármeneo (VIII). Calisto ensalza ante Melibea el arrojito de sus criados: son solo dos, "pero aunque sean seis sus contrarios, no recibirán mucha pena para les quitar las armas y hacerlos huir" (XII).

En esta intervención de Pármeneo alusiva a los años de la alcahueta, el número seis funciona como mera representación de la hipérbole.

93.- Destruya, rompa, quiebre, dañe; dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá

Autoridades utiliza este pasaje para explicar uno de los valores del verbo *destruir*: "Se toma también por gastar y malbaratar la hacienda. Lat. *Dilapidare. Dissipare*". Coincide con Alfonso de Palencia: "*Dilapidare*: dissipar, destruir, allegar piedras, mucho expender". Por tanto, Pármeneo se está quejando otra vez del derroche de Calisto (recuérdese el comentario anterior acerca de las cien monedas: "Duelos tenemos. En

casa se habrán de ayunar estas franquezas"). El verbo se utiliza en otros momentos de la obra. En el acto XV, por ejemplo, Elicia entona un panegírico de Celestina acusándose, a la vez, de *malgastar* cuanto la vieja allegaba: "Tú trabajabas, yo holgaba; tú salías fuera, yo estaba encerrada; tú rota, yo vestida; tú entrabas contino como abeja por casa, yo destruía, que otra cosa no sabía hacer".

Tercero auto

95.- Este nuestro enfermo no sabe qué pedir; de sus manos no se contenta; no se le cuece el pan

De sus manos no se contenta lo explica Cejador así: "no queda satisfecho con los medios que ha puesto". El resto de editores no trae anotación. Las traducciones tempranas vierten así:

1506: "De su epropie mani non se fida".

1527: "de luy mesmas ne se contente".

Barth: "ipse sibi non sufficit".

Mabbe: "Nothing will content him".

1633: "il entre en desfiance de ses propres mains".

Lavigne: "Il ne sait que faire de ses mains".

Von Bülow: "er vertraut sich seinen eignen Händen nicht mehr an" ('no confía en sus propias manos').

Gasparetti: "Le sue mani non gli bastano".

Singleton: "he is not at all satisfied with the way he has acted".

El sentido vendría a ser, *grosso modo*, el que traslada Cejador: Calisto no acaba de estar contento ni siquiera con los pasos que ha dado (pues le parecen insuficientes).

96a.- ...contra cualquier señuelo vuelan sin deliberación

El uso de la preposición *contra* con el valor de *hacia* es frecuente en la Edad Media. Solo citaremos un par de ejemplos del *Cantar de Mio Cid*:

"Contra la mar salada conpeçó de guerrear" (v. 1090).

"Fabló el rey contra·l' Campeador" (v. 3471).

Y estos tres de *Laberinto de Fortuna*:

"E contra do vido mostrarse la puerta" (27a).

"E vi contra mí venir al encuentro" (34e).

"Alçamos los ojos ya contra la gloria" (220a).

96b.- Hágase lo que se hiciere. Si la hobiere, hogaño; si no, a otro año; si no, nunca, que no hay cosa tan difícil de sufrir en sus principios que el tiempo no la ablande y haga comfortable

La edición de Valencia 1514 omite -sin duda por descuido- la palabra *año*.

1633 y Amarita editan, sin apoyo en la tradición primaria, *si no la oviere ogaño*.

En su intervención, Sempronio le dice a Celestina que han de asumir el mínimo riesgo en el negocio de Calisto, y si por el poco arriesgar no consiguen nada, no importará: interesa en primer lugar la seguridad de los servidores, porque, en cualquier caso, Calisto acabará acostumbrándose a su llaga y sentirá menos el dolor con el tiempo.

Marciales cree que se ha omitido una parte del refrán "si la hobiere hogaño, *suyo será el daño*", como, según él, es costumbre en la obra por motivos de economía. Así pues edita: "Si la oviere, ogaño, *suyo será el daño*; si no, a otro año; si no, nunca". Se apoya en que tanto 1506 como Mabbe hacen alusión a esa segunda parte omitida en las ediciones antiguas. Por ejemplo:

1506: "Facciase tutto quello che se po. Se la porra hauere, questo anno; se non, laltro anno; e se mai non la porra hauere, suo sera il danno".

Russell tiene en cuenta la propuesta de Marciales y también restituye *suyo será el daño*, aunque lo coloca en el mismo lugar en que aparece en las traducciones italiana e inglesa: al final.

Pero el proceder de uno y otro crítico parece sumamente arriesgado. Por un lado, no hay motivos para no creer que el autor pueda jugar con la elipsis, como con frecuencia se hace en la obra en todo aquello que concierne a los saberes comunes que no necesitan más que una alusión. Sería fácil encontrar muestras abundantes de esta técnica, aplicada a los refranes, en *Celestina*. No nos referimos al procedimiento económico de no escribir el segundo elemento de la paremia, sino al hecho de que un personaje manifieste en su parlamento la inutilidad de expresar completo el refrán, por ser de todos conocido.

Pero es que, además, no acabamos de hallarle coherencia a lo dicho por Sempronio en el texto de Marciales ni tampoco en el de los traductores mencionados y seguidos por Russell: la inserción no mejora el sentido; por el contrario, crea una secuencia anómala. Copiemos aquí, por ejemplo, el pasaje según lo edita Russell:

fágase lo que se hiciere. Si la oviere ogaño, si no, otro año; si no, nunca.
[Suyo será el daño.] Que no ay cosa tan difícil de sufrir en sus principios,
que el tiempo no la ablande y faga comfortable.

Cuando Sempronio dice *suyo será el daño* se desprecocupa absolutamente -como cosa ajena- del sufrimiento de Calisto, en una actitud desleal y malintencionada. Pero lo que sigue es, sin embargo, una consolación del amo, comenzada, además, con una conjunción causal (*que*) cuyo valor no condice con el enunciado anterior.

En cambio, si no tenemos en cuenta el añadido (si editamos conforme a la tradición primaria), el sentido es perfecto: 'si Calisto no consigue a Melibea ahora, ya la conseguirá más tarde, o nunca, y no pasa nada por ello, pues el sufrimiento del principio se le irá pasando con el tiempo'.

No procede, por tanto, rehacer el texto.

Por lo demás, dentro de la polisemia del verbo *haber*, y referido ahora a Calisto y Melibea, *si la hobiere* puede tener un sentido sexual. Hablando de Pármeno, Celestina dirá más abajo a Sempronio: "Harele haber a Areúsa".

99.- Díjele el sueño y la soltura

Autoridades: "*Decir el sueño y la soltura:* Phrase familiar con que se explica que a alguna persona le dixeron muchas injurias y le echaron en la cara sus defectos". Y reproduce el pasaje de *Celestina*. Parece que los académicos definen la frase según lo que entienden que ocurre en la obra castellana. Pero quizá su definición no acierta del todo. Más bien Celestina está diciendo: 'le hablé sin tapujos', 'le dije todo lo que tenía que decirle'. Eso parece adivinarse en Ulloa (1553, Capra 2007): "Dixele el sueño e la soltura. Per gli disse cio che a mi pare esser bisogno".

100a.- Pero no vivía yo engañada, si mi fortuna quisiera que ella me durara

Pocas ediciones explican este pasaje. Cejador le da este sentido: "*Pero no vivía yo engañada* de que hubiera sido ella gran cosa, si hubiera vivido más".

A pesar de toda la tradición unánime, Marciales enmienda el pretérito imperfecto y edita la forma condicional: *bivría*: "no bivría/biviría yo (agora) engañada, si quisiera mi fortuna que ella me durasse".

Russell edita *vivía*, pero explica en nota que "el imperfecto de indicativo con sentido condicional dependiente de una hipótesis en subjuntivo condicional ('si... quisiera'), se admitía en la lengua antigua". A *engañada* le otorga el valor de 'desengañada'. También Morros: "no viviría yo hoy desengañada...".

Los primeros traductores italiano y franceses adaptan la literalidad del mensaje. Otros, como Mabbe y Lavigne, en cambio, se inclinan por la forma condicional, sin duda por no entender el texto.

Creemos que no hay que enmendar nada ni interpretar en condicional la forma verbal *vivía*. Contrariamente a lo explicado por algunos de los anteriores editores, no se refiere la alcahueta a su presente, sino al tiempo ya pasado que compartió con Claudina. El modo de vida que Celestina dice haber llevado con ella, comunicando los intereses de ambas y dándole a la madre de Pármeno la mitad de sus ganancias, lo considera ella un acierto del pasado: *no se equivocaba* al vivir así. La pena es que Claudina murió pronto y no pudieron ambas continuar hasta hoy esa manera de vivir. Lo vierte bien Sedeño:

Mas con ella yo no era
engañada a mi pensar [Blini: "engañada, a mi pensar,". Corregimos]
si ella no se muriera.

Se explica así perfectamente la conjunción adversativa *pero* en el contexto de lo dicho: Celestina se deshacía de la mitad de lo ganado para dárselo a Claudina, pero no era una decisión errónea, no vivía ella engañada, pues pesaban más las cualidades de la amiga de que Celestina disfrutaba. Si interpretásemos *vivía* como condicional referido al presente ('no viviría yo hoy desengañada si mi fortuna quisiera que ella no hubiera muerto) no tendría encaje la conjunción adversativa. Por lo demás, la fórmula *no vivir engañado* aparece en varios pasajes de *Celestina* para indicar que una persona no está equivocada en su conducta o en el juicio que se forma sobre otra persona. La emplean Pármeno y Areúsa dirigiéndose a Celestina en escenas distintas del acto VII. Y la emplea también Melibea en un par de ocasiones, aludiendo a sus amores:

"Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza. Conozco de él que no vivo engañada" (XVI, en presencia de Lucrecia).

"Si él mucho me amaba, no vivía engañado" (XX, a Pleberio).

Vid. también notas 167b, 177b y 296a.

100b.- No loca, no fantástica, ni presuntuosa como las de agora

No hay unanimidad en la interpretación de *loca* por parte de los traductores: vierten 'loca', 'necia', 'voluble'...

BC interpreta *loca* como 'necia'. Pero quizá el sentido del término en este pasaje sea 'alocada', como en algunos pasajes de la obra:

"Estos escuderos de Pleberio son locos: no desean tanto comer ni dormir, como cuestiones y ruidos" (XII, Pármemo a Sempronio).

"Señora, no temas, que a buen seguro vengo; los míos deben de ser, que son unos locos y desarman a cuantos pasan, y huiríales alguno" (XII, Calisto a Melibea).

Por otra parte, la pareja de adjetivos que sigue encaja mejor con 'alocada' que con 'necia'.

Fantástica es un mero sinónimo de *presuntuosa*. Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*, p. 89) incluía *fantasía* entre los grecismos: "*fantasía* por *presunción*".

100c.- ...descubierta se iba hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano

Descubierta: 'sin manto en la cabeza'.

1506: "Senzza manto o pannicello".

Barth: "aperto capite".

1633: "Sans se cacher le visage".

Lavigne: "visage découvert".

Von Bülow: "barhäuptig" ('con la cabeza descubierta').

Singleton: "bareheaded".

Sedeño: "Que sin manto, solo en toca, / se iva hasta la taverna".

101a.- Cuando pensaba que no era llegada, era de vuelta

El sentido de la frase es: 'cuando yo pensaba que aún no había llegado (a la taberna), ya estaba de vuelta en casa'.

1506: "E quando pensauí che non era gionta, gia era tornata".

1527: "Quant on pensoit qu'elle ne fust pas à demy chemin, elle estoit ja retournee".

Barth: "Cum putares vix eo appulisse quo iter instituerat, iam illa reversa erat".

Lavigne: "Quand je la croyais bien loin, elle était de retour".

Von Bülow: "Dachte ich, sie sei noch nicht wo angelangt, so war sie schon zurück" ('yo pensaba que no había llegado al sitio y ya estaba ella de vuelta').

101b.- Así le fiaban dos o tres arrobas en veces, como sobre una taza de plata

'Le fiaban como si hubiera dejado en prenda una taza de plata'.

Los traductores hacen más explícito el sentido del pasaje:

1506: "Cosi li harebbono fidati dui o tre barili de uino sopra sua fede como se hauesse lasasto una tazza de argento".

Mabbe: "...as if she had pawned unto them a piece of plate".

Lavigne: "...assi facilement que si elle eût laissé en gage une tasse d'argent".

La preposición *sobre* era la usual cuando se hablaba del objeto que se empeñaba para conseguir un préstamo o un bien fiado. Cfr. el refrán: "Más fían sobre racimos que sobre pergaminos" (Rodríguez Marín 2007), que resalta la materialidad sustanciosa de lo que aprovecha al hombre frente a la insustancialidad de un pergamino de nobleza.

102a. ¿Hay algún buen ramo?

Aunque el sentido de la expresión de Sempronio parece claro (De Miguel-B, versión: "¿Hay alguna buena señal?"), la palabra *ramo* ha dado pie a diversas interpretaciones. Cejador anota: "Seña, barrunto, tomado del que se pone en las tabernas y casas de cosecheros en señal de venderse vino". Y cita un refrán traído por Correas: "Quien ramo pone, su vino quiere vender" (p. 426). En nota complementaria, BC se inclina por creer que la alusión al *ramo* podría derivarse

de la costumbre de que los enamorados enramasen las ventanas de sus amadas en determinadas festividades primaverales, como el primero de mayo; de ahí la identificación entre *ramo* y esperanzas amorosas (...) A menos que se refiera, más groseramente, al ramo de pino u olivo que se ponía a la puerta de las tabernas para indicar que allí se vendía vino (con lo que Melibea se equipararía a un artículo de consumo).

Lacarra recuerda también el ramo a la puerta de las tabernas pero añade:

Ya que las tabernas eran con frecuencia lugares de prostitución, la pregunta de Sempronio se refiere a Melibea con un claro tinte sexual, como objeto de compraventa.

En esta misma dirección, Rodríguez Puértolas recuerda la cita de Reynal (1988, p. 80):

[*ramo*] se empleaba como metáfora y símbolo del pene, mientras que su femenino, *rama*, se utilizaba como eufemismo del órgano sexual de la mujer.

Quizá haya sobreinterpretación en estas propuestas, porque lo cierto es que el vocablo tiene uso en la época medieval sin estar marcado y los traductores vierten igualmente de manera neutra, sin connotaciones sexuales. En el *Libro de buen amor* encontramos:

E bien ansí acaesçió a muchos e a tu amo:
prometen mucho trigo e dan poca paja, tamo;
çiegan muchos con el viento, vanse perder con mal ramo (101abc)

A propósito de este pasaje Jacques Joset anota en su edición: "*mal ramo*: locución del ámbito de la mala suerte, empleada varias veces en el *LBA* y otros textos medievales". Efectivamente, la encontramos también en el verso 398b de la obra según el manuscrito Gayoso:

El que más a ti cree anda más por mal cabo;
a ellos e a ellas, a todos das mal ramo.

Corominas recordaba en su nota al verso 101c que *ramo* aparece con frecuencia, desde la Edad Media, seguido de un sintagma preposicional. Copiamos las expresiones que cita el lexicógrafo y algunas más, todas con sentido negativo: *ramo de malenconía*, *ramo de locura*, *ramo de traición*, *ramo de cisma*, *ramo de cuestión*, *ramo de la invidia*, *ramo de picardía*, *ramo de poco saber*. Pero también tenemos las que indican algo positivo. En *Bocados de oro*, libro sapiencial traducido en época alfonsina, leemos "Fazer derecho es ramo de buen enseñanza" (1495, fol. xx_r). Leo Spitzer (1948, p. 67 y ss.) ya señalaba que *buen ramo* y *mal ramo* son sintagmas que se dan en latín medieval y en las demás lenguas romances.

Creemos que no hay que buscar en la expresión de Sempronio ninguna malicia escondida. *Buen ramo* vale sencillamente 'indicio o atisbo favorable'.

102b.- Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta

Detrás de esta afirmación se halla el refrán "Dádivas quebrantan peñas", que recoge el Marqués de Santillana en su colección.

104a.- Así que si al querer despiden, no pueden tener la riendas al desamor

Así se lee en todos los testimonios, sin excepción. Pero a Marciales le parece que "*las riendas al desamor* es contradictorio y absurdo" porque, según él, el autor está utilizando términos antónimos ("la mujer o *ama* mucho a aquel de quien es requerida, o le tiene grande *odio*"). Y en ese contexto a *despiden* ('rechazan') no podría corresponderle *desamor*, sino *dessear*. Y corrige por ello *desamor* en *dessear*.

Pero no hay falta de sentido en el texto. Lo que está diciendo Celestina es que la mujer, cuando ama (*al querer* no es complemento directo, sino complemento circunstancial de tiempo; *querer* no es sustantivo), aparenta esquivez ("despide"), pero no puede controlar ("tener las riendas") todo el tiempo ese desamor fingido, así que acaba por declarar sus sentimientos. Por eso mismo la alcahueta dice acerca de Melibea: "aunque al presente le ruegue, al fin me ha de rogar".

104b.- ...con otros aparejos que conmigo siempre traigo para tener causa de entrar donde mucho no só conocida la primera vez

Como en bastantes ocasiones ocurre en la obra, la dislocación de elementos de la frase puede crear problemas de comprensión. Celestina no dice que no sea muy conocida la primera vez, sino 'entrar la primera vez donde mucho no soy conocida'. La traducción italiana deshace la ambigüedad ordenando la frase: "per hauer scusa de intrare la prima uolta doue non son cognosciuta". Así actúa también 1633: "pour avoir subiet d'entree la premiere fois, là où je ne suis pas bien cognüe".

104c.- ...gorgueras, garbines, franjas, rodeos

Resulta difícil saber qué sean exactamente *rodeos*. La traducción italiana de 1506 traslada "bindelle" ('pequeña tira de tela'). Cejador considera, en efecto, que *rodeos* significa 'ruedos' (*ruedo*: "El redondo de las faldas de la ropa", Covarrubias; "contour, le bord, le tour d'un habillement", Oudin 1607).

La edición madrileña de 1601, 1633 y Amarita enmiendan *rodeos* en *rodetes* ("Un cierto adorno que las mujeres usan ponerse en la cabeza, rodeándola, ora sea con sus cabellos propios, ora con los ajenos" (Covarrubias, s. v.). Bravo: "*Rodete de muger: Gaericulum sutile capillamentum, spira capillorum capiti circumvoluta*".

El traductor de 1527 parece dar la razón, si no a la enmienda, sí al sentido que esta establece: "Gorgias, templettes, beattlles, coiffes *et toutes manieres d'acoustremens de teste*". 1633 entiende que las *franjas* son "tresses frangees" y los *rodetes* son "moules à femmes", esto es, 'moldes' (para el cuello, en este caso de mujer). De Miguel-B, versión, traslada "rodetes". En el contexto de lo dicho por Celestina, acerca de qué "aparejos" lleva consigo para justificar su primera entrada en casa de las muchachas, priman, además del hilado, los artículos que tienen que ver con la belleza: el tocado y los cosméticos.

105a.- Melibea es única a ellos

La expresión, fuertemente latinizada, recuerda un pasaje de Ovidio (*Remedia amoris*, 463-464):

Fortius e multis mater desiderat unum
quam quem flens clamat: *Tu mihi solus eras.*

(*La madre que pierde a un hijo entre muchos lo soporta con más fortaleza que la que grita llorando: "Solo te tenía a ti". Trad. Montero Cartelle.*)

A la luz de esta cita, se produce un caso de ironía dramática, pues, efectivamente, la muerte de Melibea producirá un dolor mayor en sus padres por ser hija única.

105b.- ...cuando tú naciste ya comía yo pan con corteza

La expresión *comer pan con corteza* se aplicaba, en primer lugar, a los niños que abandonaban los brazos maternos y comenzaban a andar y, ya con dientes, a tomar alimentos de una cierta dureza; pero pronto pasó a significar figuradamente 'persona con experiencia'. Así lo recoge el *Libro de refranes* (1549), de Pedro Vallés, y después Correas. En *Autoridades* encontramos, s. v. "pan", la expresión *Poder comer el pan con cortezas*: "Phrase que se dice para dar a entender que alguno ha passado de la edad de niño y tiene bastante experiencia de las cosas".

105c.- ...para adalid eres bueno, cargado de agüeros y recelo

BC señala que la frase la recogen como refrán Hernán Núñez y Correas. Hemos de decir que también está incluida en el *Libro de refranes* (1549), de Pedro Vallés: "Para adalid eras bueno, cargado de agüero y recelo". Resulta difícil establecer si Celestina está usando una frase proverbial (tal semejan la estructura bimembre y la asonancia) o si los paremiólogos se sirvieron del éxito celestinesco para espigar un ramillete de frases con aires de sabiduría popular. Lo cierto es que no documentamos usos anteriores a *Celestina*. En todo caso, Correas presenta una ligera variante: "Para adalid érades bueno, cargado de agüeros y de herreruelo" (p. 382).

Anotando la expresión "catar agüeros", del cuento 21 de *El conde Lucanor*, María Goyri (1936, p. 83) escribía: "ejercer de agorero era necesario para algunas profesiones, como la de adalid". Como la estudiosa no aporta más información, no sabemos si tiene en su mente el texto de Rojas para esta afirmación. Si así fuera, Goyri estaría entendiendo que la alcahueta valida a Sempronio como buen adalid, dada la actitud recelosa que este mantiene ante la visita de Celestina a Melibea ("cargado de agüeros y recelo"). Es lo que interpreta también Cabello: "Celestina alude a la superstición característica de muchos adalides o guerreros famosos (el Cid, Alejandro Magno, etc.)". Pero lo cierto es que Sempronio no se refiere a ninguna superstición, sino al hecho cierto de las sospechas que puede despertar Celestina. Su actitud, en todo caso, es de mucha prudencia. Excesiva para ser adalid, pues el adalid necesita, sin renunciar a la prudencia, mostrar también esfuerzo y arrojo. Lo anota Rodríguez Puértolas: "Alusión a

que un buen adalid o caudillo no ha de tener miedo (recelo) ni creer en agüeros". Es decir, que Celestina habla irónicamente y lo que en realidad quiere decirle a Sempronio es: 'Tú serías un mal adalid: con tanto miedo no darías un paso'. Ya Correas anotó tras el refrán: "Ironía". Desde luego, en el largo pasaje que en las *Siete Partidas* se le dedica a los adalides (Partida II, Título XXII), ninguna alusión hay a la necesidad de "ejercer de agoreros". Se enumeran, eso sí, las cuatro cualidades que desde antiguo debía reunir el aspirante: sabiduría, esfuerzo, buen seso natural y lealtad. En cuanto al *esfuerzo*, esto es lo que dice el título correspondiente:

E esforçados de coraçón ha menester que sean, de manera que non se pierdan, ni desmayen por los peligros, quando les acaescieren (...) Deuen auer buenos corazones rezios, para esforçar e confortar a si mismos e a los otros e meter ý las manos, e ayudarles bien con ellas, quando menester fuesse. E non tan solamente deuen auer esforçamiento de fecho, mas aun de palabra, de manera que sepan los otros con ella esforçarse e conortarse (p. 601).

Precisamente esto es lo que le falta a Sempronio: esfuerzo, valentía. Las palabras del criado no sirven para alentar a Celestina (como haría un buen adalid) sino para todo lo contrario: para refrenar su acción con recelos (por ejemplo el de que acabe emplumada). Por eso le reprocha la vieja: 'no sirves para adalid, no eres valiente'. E inmediatamente antes le ha dicho: "en mal hora a ti he yo menester para compañero". No extraña, por ello, que al salir de casa de Melibea, tras su primera embajada, la vieja exclame: "¡Oh buena fortuna, cómo ayudas a los osados y a los tímidos eres contraria!".

Cuando en el acto XIV Tristán y Sosia regresan de casa de Melibea, tras el encuentro amoroso de su señor, Sosia le pide a Tristán que vayan en silencio por la calle para que nadie les oiga hablar de Melibea y no se dañe la honra de la muchacha. Tristán entonces reprocha a Sosia: "¡Dices que callemos y nombras su nombre della! Bueno eres para adalid o para regir gente en tierra de moros de noche". De nuevo el "modismo irónico" (BC), ahora en boca de un criado. En ambos casos el reproche es el mismo: no se puede ser un buen adalid con semejantes comportamientos: Sempronio, medroso y apocado; Sosia, indiscreto e imprudente.

Vid. también la voz *adalid* en Alvar: *Gran Enciclopedia Cervantina*, I, p. 94.

106a.- ¿Sí que no en balde?

BC concede a sí el valor de 'así', "con elipsis de *fue*".

Algunas ediciones modernas colocan coma tras *sí*. En las ediciones antiguas no hay rastro de puntuación. Esa ausencia de coma en los testimonios primeros no ha de ser necesariamente un indicio definitivo para el editor moderno (hay que insistir en la inestabilidad de ese sistema ortográfico de hace quinientos años). Solo pretendemos señalar que la inserción de coma en la actualidad habrá de hacerse si se justifica por el hecho de que el texto alcance su sentido recto leído según nuestros usos gráficos modernos.

Con la salvedad del verbo omitido, la frase es, sintácticamente, semejante a otra que aparecerá en el acto IX. Sempronio se escandaliza ante Celestina del comportamiento moral que, según la alcahueta, tienen los clérigos, y matiza: "Sí que no serían todos". Creemos que la analogía es evidente y, por ello mismo, tampoco en la frase que origina esta nota resultan necesarios ni la coma ni los signos de interrogación, pues la respuesta de Elicia ("No, en buena fe, ni Dios lo quiera...") no presupone que Celestina haya preguntado nada, sino que la pupila ratifica la negación de la vieja. Ocurre que el primer interlocutor niega algo con el refuerzo de la afirmación introductoria ("sí que no..."). Negación que no parte del conocimiento directo de los hecho y que, por tanto, busca ser ratificada por el segundo interlocutor. Este, en efecto, responde dándole la razón al primero con la misma negación:

SEMPRONIO: Espantados nos tienes con tales cosas como nos cuentas de esa religiosa gente y benditas coronas. ¡Sí que no serían todos!

CELESTINA: No, hijo, ni Dios lo mande que yo tal cosa levante (IX).

CELESTINA: Sí que no en balde.

ELICIA: No, en buena fe, ni Dios lo quiera... (III).

Es cierto que las *Comedias* de Toledo y Sevilla y el resto de testimonios primarios más antiguos (incluidos Zaragoza 1507 y Valencia 1514) cierran la frase de Celestina con signo de interrogación (la *Comedia* burgalesa, no usa nunca el signo), y así se edita casi siempre hoy. Pero resulta que, si de nuevo acudimos a las fuentes, tales testimonios antiguos colocan interrogación también en el pasaje de Sempronio del acto IX, lo que evidentemente hoy no haríamos. Y, de hecho, en esta ocasión los editores modernos no respetan la modalidad oracional del texto del que se sirven: salvo Severin-C y Canet, ninguna edición moderna presenta interrogación en ese lugar.

Sedeño recoge en boca de Celestina: "Luego embalde no as estado", que Blini edita así: "Luego, ¿en balde no has estado?".

Salamanca 1570 corrige, sin ningún fundamento: "Sé que no en balde?" (y 1633). Pero De Miguel-S restituye: "¿Sí, que no en balde?"; aunque en el pasaje de Sempronio del acto IX lee: "¡Sé que no serían todos!", más cerca de su modelo salmantino ("Sé que no serían todos?"). Amarita también lee "Sé que no en balde", y en nota recoge la lección desestimada, que es la que traen las ediciones antiguas, aunque transcrita con una particular puntuación: "¿Sí? Que...", que incide de nuevo en la afirmación (Barth: "Vero? Et non frustra quidem"). Y Gorchs edita también la afirmación: "Sí que no en balde".

A la vista de todo esto, proponemos homogeneizar la puntuación en los dos casos, eliminando los signos de interrogación y la coma. O, al menos, la interrogación. *Vid.* también nota 189b.

106b.- Mira no derrames el agua de mayo que me trajeron a confacionar

El siguiente testimonio pertenece al *Compendio de los boticarios*, de Saladino Ferro, traducido por Alonso Rodríguez de Tudela (1515):

todas las aguas distiladas que se hazen de las yeruas se han de hazer en el verano, conviene a saber: de la mitad de março hasta todo el mes de mayo. Y después que sean hechas han destar al sol a lo menos quinze días, porque se limpien del humo. Mas si quieres que en ninguna manera sepan al humo, distílalas en dos vasos, conviene a saber: poniendo el alambico o alquitara en el baño que se dice de maría (fol. 26_v).

Vid. nota 223-224.

108.- ...emperador de la corte dañada

Como anota BC, *corte dañada* es 'séquito condenado'. Plutón es, pues, emperador de los 'condenados', que es tanto como decir 'emperador de los infiernos'. En este testimonio de Marcos de Isaba (ca. 1593) se usa el sintagma como sinónimo de *infierno*:

Ha escudriñado tanto el hombre y fatigado tanto su ingenio sobre las invenciones para consumir y deshacer el género humano, que no contento de tantas máquinas, pertrechos, mantas, arietes y bastidas que para la destrucción del hombre nacieron, se buscó e inventó la pólvora y artillería, arcabuces, mosquetes, minas, morteretes, trompas de fuego tanto género de instrumentos, que sobre este caso no se puede decir sino que algún diablo desterrado del Infierno trajo en la mano del hombre estas invenciones para por ellas ver la destrucción del mundo y más fácilmente poblar la corte dañada de ánimas perdidas (*Cuerpo enfermo de la milicia española*. Ed. de Consuelo Maqueda, Madrid, Ministerio de Defensa, 1991, p. 54, CORDE).

Los traductores vierten literalmente, bien sobre la raíz de *dañar*, bien sobre la de *maldito*: "corte damnata", 1527: "Court damnee", 1578: "cour maudite", 1633: "cour maudite". Mabbe: "damned courte", Barth: "aulae damnatorum".

El término *emperador* justifica la palabra *corte*.

109.- ...hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre

La juntura *haber-oportunidad* se nos presenta en la obra tanto en forma personal ('tener') como impersonal ('haber'):

"Pláceme, Pármeno, que habemos habido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo" (I, Celestina): 'hemos tenido'.

"Señora, que maldito sea el diablo y mi pecado porque en tal tiempo hobo de crecer el mal de tu hermana, que no habrá para nuestro negocio oportunidad" (IV, Celestina a Alisa): 'no habrá oportunidad'.

En el caso que nos ocupa, perteneciente al conjuero de Celestina, los traductores no muestran unanimidad: 1506 (y también Wirsung y 1578) hace a Celestina sujeto de *haya*: "...con apparecchiata oportunita che io habbia...".

Lo mismo 1527: "...avecques oportunité que je ays...".

También 1633: "...à la premiere occasion que je recontreray...".

Y Von Bülow: "...bei der ersten günstigen Gelegenheit, die ich finde...".

Se apartan de esta interpretación:

Barth hace sujeto a Melibea: "...prima qua poterit occasione...".

Otras traducciones parecen partir de una oración impersonal, aunque en la traslación aparezca *ocasión* como sujeto:

Mabbe: "...until that Melibea, with that prepared opportunity which shall be offered unto her, shall buy it of me..." (edición de Allen; en la edición de Martínez Lacalle: "whith that importunitie [*sic*] which *I* shall prepare...").

Lavigne: "lorsque l'occasion sera favorable...".

Singleton: "on that particular occasion specially to be foreordained...".

Gasparetti: "quando se ne presenti l'occasione...".

Descartado que Melibea sea el sujeto de *haya*, no se puede negar la posibilidad de una oración impersonal del tipo de la que aparece en IV: "pues todo viene de buena parte, de lo pasado haya perdón". Pero preferimos interpretar con los primeros traductores: 'hasta que Melibea, en la mejor oportunidad que yo tenga, lo compre'.

Cuarto auto

111a.- [Argumento] *Pónese con ella en razones*

Celestina llega a casa de Pleberio y halla primero a Lucrecia y "pónese con ella en razones". BC anota: 'Discute con ella'. Pero no parece que el encuentro de alcahueta y criada, su charla, sea una discusión. Por otra parte, *discutir* tiene un sinónimo en la expresión *ponerse a razones*, con la preposición *a*.

Más bien el texto viene a decir, simplemente, que 'comunica con ella', 'se pone a hablar con ella'.

1506: "Mettese a ragionare con lei".

Barth: "Offendit ['encuentra'] illic Lucretiam, ancillam Pleberii,quam alloquitur".

Mabbe: "...enters into discourse with her".

Lavigne: "Elle se met à discourir avec elle".

Gasparetti: "Si mette a discorrere con lei".

Singleton: "She converses with her".

111b.- ...o muy amenguada quedase, cuando matar no me quisiesen, manteándome o azotándome cruelmente

El verbo *amenguar* significa *disminuir*, en un sentido físico o moral. En *Celestina* aparece el primer sentido en: "Ni placer tan alegre fue que no le amengüe su antigüedad" (III, Sempronio a Celestina). Y ejemplos del segundo uso son estos: "me amenguas en mi oficio por alzar a ti en el tuyo" (VII, Celestina a Areúsa), "Calla tu lengua no amengües mis canas" (XII, Celestina a Sempronio). En estos últimos casos, se habla claramente de "hacer de menos", "rebajar moralmente".

Los dos valores conviven en las palabras de Areúsa (IX): "Esperan galardón, sacan baldón, esperan salir casadas, salen amenguadas, esperan vestidos y joyas de boda, salen desnudas y denostadas". Porque las mujeres que sirven a señoras salen de esas casas injuriadas, infamadas y sin ningún bien material.

Al saber la muerte de sus criados (XIII), Calisto se queja de haber perdido a "mis grandes servidores", a "mis fieles secretarios y consejeros". Y dice de sí: "¡Oh

amenguado Calisto, deshonrado quedas para toda tu vida", donde parecen combinarse los dos valores que estamos considerando, pues a continuación exclama: "¿Qué será de ti, muertos tal par de criados?". El amo lamenta, además de la infamia que le vendrá por lo sucedido, el quebranto que le supondrá haber perdido a dos mozos para él insustituibles.

El uso que consideramos ahora se halla en boca de Celestina: "O muy amenguada quedase, cuando matar no me quisiesen, manteándome o azotándome cruelmente". Mayoritariamente, los antiguos traductores interpretaron *amenguada* en un sentido moral:

1506: "o molto suergognata restasse".

1527: "je demourerois à jamais diffamee".

Barth: "cum ignominia".

Mabbe: "impaired in my credit".

Lavigne: "traitement ignominieux".

También Sedeño se inclina por un sentido moral:

...o quedar desonrada
todo el tiempo que biviessse.

BC también interpreta *amenguada* como 'deshonrada, infamada', en referencia "al castigo que privadamente podrían darle, por venganza y para escarmiento, los deudos de Melibea: los azotes podrían ser un castigo público aplicado por la justicia, pero no así el manteamiento, que consistía en echar sobre una manta a una persona y entre varias lanzarla repetidas veces al aire".

Hay que decir que resulta bastante extraño que Celestina tenga tantos recelos sobre una posible deshonra derivada de la empresa que acomete. Recordemos que la vieja ha sido emplumada tres veces con anterioridad y lleva tiempo conviviendo con esa infamia. Por eso mismo parece un disparate la versificación de Sedeño: "...o quedar desonrada / todo el tiempo que biviessse", como si hasta ahora la vieja no llevase ya sobre sí una fama bien ganada.

Creemos que, si se lee con atención el pasaje, se puede interpretar correctamente el sentido de las palabras de Celestina. La vieja teme ser descubierta por las gentes de Melibea, entiéndase los padres de la muchacha o los criados de Pleberio ("si me sintiesen en estos pasos de parte de Melibea"), e imagina el castigo físico que ellos mismos le podrían infligir: matarla. Y si es que no llegan a matarla, la podrían mantear

o azotar "cruelmente", con lo cual "muy amenguada quedase". Celestina está hablando de *grados* distintos dentro del castigo que, en cualquier caso, recibiría en casa de Melibea si fuera descubierta su intención; y esos grados son la muerte, como castigo máximo, o, menor, quedar muy maltrecha como consecuencia de manteamiento o de azotes.

Verdad es que estos dos últimos castigos eran también infamantes (algo supo Sancho Panza al respecto), pero el contexto de las palabras de Celestina, la circunstancia de que tales correctivos podrían ejecutarse en el ámbito privado de la casa de Pleberio y el hecho de que ella esté acostumbrada a castigos vergonzosos no invitan a creer que a la vieja le preocupe ahora la honra en primer lugar. Ciertamente es que más adelante dirá: "Si con el hurto soy tomada, nunca de muerta o encorazada falto, a bien librar". Pero parece lógico que el "a bien librar" haya que referirlo a *encorazada* (en la traducción de 1527 o en la versión de Sedeño se hace evidente), en tanto que era una punición, degradante sí, pero no físicamente violenta. Y entonces entroncamos con la cuestión anterior: a Celestina le asusta más el castigo físico que "de parte de Melibea" le pueda venir, quedando, como consecuencia de él, muerta o muy *amenguada*, es decir, con el cuerpo tullido (1633 lo vio perfectamente: "estropiée". Palet: "*Estropier*: mancar, tullir"). Aunque también sabe que, en último extremo, puede ser públicamente encorazada.

Al traducir *suergognata*, el traductor italiano se ve obligado a incluir una adición ajena a la *Tragicomedia*, en la que se habla de la picota en la que colocarían a Celestina para lanzarle huevos. El texto original es mucho más simple y expresa sencillamente el temor de Celestina a quedar lisiada como consecuencia del manteamiento o los azotes a manos de la gente de Pleberio.

112a.- ¡En el osar, manifiesto peligro; en la cobardía, denostada pérdida!

Manifiesto como adjetivo ('claro, evidente'), no como verbo. Es construcción paralelística: "manifiesto peligro" / "denostada pérdida".

1506: "Nellandare e manifesto periculo".

1633: "danger apparent".

112b.- ¿Que todas estas eran mis fuerzas, saber y esfuerzo, ardid y ofrecimiento, astucia y solicitud?

Para BC *ardid* es aquí sinónimo de *ardimiento*, y su sentido es 'valor, intrepidez'.

Ardid está amplísimamente documentado desde la Edad Media como adjetivo y como sustantivo. Ser un hombre muy *ardid* es ser muy 'esforzado, intrépido, ardoroso, animoso'. Palet (1604) le otorga estos tres valores: "*ardid*: avisé, fin, habile"; y define así *fin*: "astuto, sagaz, fino, ladino, agudo, artimañoso, cauteloso, mañoso, mañero". Fernando del Pulgar definía de esta manera al Marqués de Santillana: "Era cauallero esforçado, e ante de la fazienda cuerdo y templado, e puesto en ella, era ardid e osado" (*Claros varones de Castilla*, p. 39).

En cuanto al sustantivo *ardid*, su valor era con frecuencia el de 'treta, maña o artimaña'. Palet lo relaciona especialmente con la guerra: "*ardid*: finesse, ruse de guerre, stratageme".

Dentro de la misma familia léxica, el valor que BC sugiere lo ostentan, sobre todo, *ardideza* y *ardimiento*. Y, con menos frecuencia, pero también, *ardid*. En el *Libro de buen amor* (estr. 1605) encontramos:

Denos Dios atal esfuerço, tal ayuda e tal ardid,
que vençamos los pecados e arranquemos la lid
porque el Día de Juizio sea fecho a nós conbid,
que nos diga Ihesu Christo: "¡Benditos, a mí venid!".

En sus respectivas versiones modernizadas de esta obra, Brey Mariño y Salvador Miguel trasladan *ardid* como "valor" y "audacia", respectivamente, y Alberto Blecua anota la palabra: "valentía".

De modo que no hay problema en aceptar el sentido de 'valor, intrepidez'. Pero dado que Celestina parece poner en correlación "ardid y ofrecimiento" con "astucia y solitud", es muy posible que *astucia* sea correlato semántico de *ardid* (como *solitud* lo es de *ofrecimiento*), con lo que volvemos al significado más corriente de *ardid*: 'astucia, maña'. Y si contextualizamos la frase de Celestina, podremos fundamentar más esta posibilidad.

Temerosa del riesgo que conlleva la visita a Melibea, la alcahueta llega a plantearse la posibilidad de una prudente retirada del negocio amoroso que se le ha encargado. Pero entonces le atormenta una pregunta que ella misma se hace: ¿qué va a decir Sempronio de su actitud? Recordemos que en el acto anterior la vieja le ha expuesto al criado su plan al respecto. Ha afirmado que aunque Melibea se muestre brava al principio, sabrá vencer su resistencia. Le ha dicho también al mozo que, como experta en su oficio, sabe usar de alguna treta para sus fines, como llevar en la faltriquera,

además del hilado, diferentes aparejos de cosmética y belleza para las jóvenes: es la manera mejor de entrar sin sospecha en las casas por primera vez.

Pero después de esa conversación, ahora, a solas, en medio de sus dudas y temores, la vieja se pregunta: "¿Qué dirá Sempronio? ¿Que todas estas eran mis fuerzas, saber y esfuerzo, ardid y ofrecimiento, astucia y solicitud?". Tenemos, por un lado, una enumeración de tres términos ("fuerzas, saber y esfuerzo") con uso de la conjunción copulativa entre el segundo y el tercero. Y a continuación se presenta una estructura bimembre y paralelística: "ardid y ofrecimiento, astucia y solicitud". Pero, además, con uso de la sinonimia, pues *ardid* entra en correlación semántica con *astucia* y *ofrecimiento* con *solicitud*. Así pues, tenemos el refuerzo de la voluntad de estilo para otorgar a *ardid* el valor sustantivo tradicional: 'maña, artimaña' (Haro-Conde: 'estratagema').

Los primeros traductores no respetaron la construcción: 1506 presenta también siete sustantivos, pero organizados de manera distinta al original: "mie forze e animosita, mio sapere et ardire, mia promessa, astutia e sollicitudine". *Ardire*, que ocupa el cuarto lugar, parece responder al original *ardid* (Cristóbal de las Casas: "ardire: ardimiento, esfuerzo"). 1527 presenta los siete sustantivos como simple enumeración con conjunción copulativa entre el sexto y el séptimo. El cuarto es "courage", pero el tercero es "hardiesse", más cerca de *ardid*. Pero estos testimonios sirven relativamente para fundamentar el valor de *ardid* como 'ardimiento', pues, como decimos, no tienen en cuenta la peculiar disposición que el autor eligió para los elementos. Algunas traducciones ni siquiera se ciñen al número exacto de sustantivos referenciados en el original. Traducen menos (por ejemplo, 1578 y Barth) o más (Mabbe).

Los traductores que ofrecen un calco exacto del texto castellano trasladan *ardid* con el valor de 'artimaña':

Lavigne: "...mes forces, mon savoir et mon courage, ma ruse et mes promesses, mon astuce et ma sollicitude".

Singleton: "...my powers and my knowledge and endeavor, my plottings and offers of assistance, my shrewdness and my concern".

Gasparetti: "...le mie forze, la sapienza e il coraggio, gli stratagemmi e le promesse, l'astuzia e la sollecitudine".

Pero conviene ser cauto, pues cuanto más moderna es la traducción más posibilidades hay de que un traductor se decante por el sentido que ha prevalecido modernamente de un determinado vocablo. Con todo, creemos que *ardid* puede tener en el texto el valor que ofrece *Autoridades* (s. v.): "Trama y hecho ingenioso dispuesto con astucia y arte, con el qual se consigue más fácilmente alguna cosa o se viene al fin de algún intento".

Es interesante hacer notar que Covarrubias, que incluye *ardid* dentro de la familia léxica de *arder*, define el término por sinonimia: "*ardid*: astucia". Y así es como aparecen, quizá, ambos términos en *Celestina*: como meros sinónimos (como también lo son *ofrecimiento* y *solicitud*). Efectivamente, si Celestina abandona la empresa, Sempronio podría reprocharle que para qué tanto alardear de mañas y astucia.

112c.- Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí lengua; para todos obra, para mí palabras; para todos remedio, para mí pena; para todos esfuerzo, para mí te faltó

Sin ningún apoyo textual, Salamanca 1570 enmienda *para mí falta* (sustantivo) y le siguen modernamente Marciales, Russell y De Miguel-S.

Comedia de Toledo: "tal fallo" (Canet corrige: "te faltó").

Valencia 1514: "para mí fallo" [faltó].

1599: "para mí te falta".

1633: "para mí flaqueza", enmienda aceptada por Amarita y Gorchs.

Krapf y Ortega y Mayor: "para mí fallo".

López-Ríos: "para mí faltó".

Las intervenciones que insertan un sustantivo pretenden mantener la estructura paralelística de la construcción. Pero la tradición textual antigua es casi unánime: *para mí te faltó*.

113a.- ...pues no habiendo efecto, ni tu carecerás de pena, ni yo de triste desesperación

Celestina cree que Calisto le diría palabras como estas para reprocharle los ofrecimientos no cumplidos.

No habiendo efecto se refiere al *ofrecimiento* de Celestina citado anteriormente:

1506: "Ma poi che tua promessa non ha hauuto effecto...".

1527: "Mais puisque ta promesse n'a eu effect...".

1633: "puis que tu m'as manqué de promesse...".

113b.- Pues jamás al esfuerzo desayuda la fortuna

Si tenemos en cuenta la fuente latina de esta expresión de Celestina ("Audaces fortuna iuvat") *esfuerzo* vale 'atrevimiento', 'arrojo', lo que encaja perfectamente en el contexto de incertidumbre en que se debate Celestina: acudir o no acudir a casa de Melibea. La vieja quiere darse ánimos con el dicho de que la fortuna ayuda a los osados.

Además, *esforzados* aparece en el acto XIII, aplicado a Sempronio y Pármeno ("ellos eran sobrados y esforzados"), con el sentido de 'atrevidos': Calisto comprende que el trágico final de sus criados se debe a que eran en exceso 'atrevidos'.

1506: "audaci".

1527: "hardiz" ('atrevidos').

1633: "...iamais la fortune n'est contraire aux courageux".

115a.- ...la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados

Abades se usa en el sentido genérico de 'clérigos'. Es el mismo valor que aparecía en el acto I: "Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y mozos de abades" (Pármeno a Calisto) y en el IX: "Caballeros viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes" (Celestina). El sentido aquí corresponde a una de las acepciones que trae *Autoridades* (s. v. "abad"): "Antiguamente sin distinción ni diferencia se llamaba así el cura o parrocho de alguna Iglesia, pero con el tiempo solamente ha quedado el uso de esta voz en este significado en Galicia, Asturias, Portugal y Cataluña".

115b.- Celestina, hablando con reverencia, es su nombre.

Para Severin-Cabello, "Lucrecia siente miedo al pronunciar el nombre de Celestina por su asociación con el diablo. El que una cicatriz cruce la cara de la alcahueta es también signo diabólico". BC no acepta esta interpretación y, siguiendo a Cejador, cree que *hablando con reverencia* "es expresión con la que se piden disculpas por haber dicho algo que puede ser tomado como desagradable, ofensivo o escandaloso", y sería equivalente a 'con perdón'.

El siguiente testimonio de la *Carajicomedia* (p. 53) quizá da pie para defender ambas interpretaciones:

Quién esta vieja sea, el autor, por vergonçoso, no lo declara; pero es de saber qu'ella se llamó en tiempos antiguos María de Vellasco: ya por discurso de sus maldades pereció aquel nombre. Solamente agora se conoçe y llama, hablando con reverencia, la Buiça, que cierto es en la villa de Valladolid tan temeroso de oír como el de Celestina. Mas es cierto que la desdichada de Celestina se llevó la fama, y ésta goza el provecho de tal nombre. Su vida es tan inominiosa que no la quise aquí poner, por no inficionar más el tratado.

117a.- Delgado como el pelo de la cabeza, igual recio como cuerdas de vihuela

Así en Krapf, BC y Canet, pero casi todos los editores modernos colocan coma tras *igual*. En algunas ediciones antiguas no aparece signo de puntuación, en otras sí. Nos enfrentamos, como otras veces, a las dificultades causadas por la rudimentaria disposición gráfica del texto. Podría pensarse que *igual* se refiere a *recio* ('*igual* de *recio* que las cuerdas de vihuela'). Pero no es ese el sentido. *Igual* se refiere a una cualidad que Celestina pondera en el hilado que trae para vender: ser 'parejo'. Tenemos aquí un ejemplo de cómo, con el tiempo, llega a presentar dificultades de comprensión un pasaje que tiene que ver con determinadas labores cotidianas hoy olvidadas. Para los coetáneos no ofrecería la menor duda, dada su familiaridad con el hecho de hilar la lana y conseguir hebras *iguales*, parejas, para presentarlas en madejas.

La edición plantiniana de 1599 y la madrileña de 1601 ya colocan signos de puntuación con criterios gramaticales que apuntan a los actuales: "delgado como el pelo de la cabeça, ygual, rezio como cuerdas de vihuela, blanco como el copo de la nieve...".

Nacida de la estirpe celestinesca, la *Comedia Tidea*, de Francisco de las Natas, contiene un pasaje (p. 175) que recrea el ofrecimiento del hilado. Intervienen en él la noble doncella Faustina y la alcahueta Beroe. Las cualidades que se alaban en el producto son las mismas que en *Celestina*:

FAUSTINA: Dime ya
quál dios te traxo acá
por estos barrios estraños.
BEROE: Hija mía, neccesidá
que me acresce con los años.
Un hilado
traigo y vendo muy delgado,
muy blanco, sutil y rezio,
por este pulgar passado.
En tus manos sea el precio,
que más quiero
allegar algún dinero
del trabajo de mis manos
que sacallo del esquerero
destos duros de villanos.

FAUSTINA: Calla, amiga,
no me cuentes tu fatiga,
muestra acá tu buen hilado,
que en todo lo que yo diga
te será muy bien pagado.
BEROE: Veslo aquí,
do lo traigo par de mí.
FAUSTINA; Oh, qué cosa divinal!
Te prometo nunca vi
un hilado tan igual.
¡Qué bonito!

Pero se pueden aportar más testimonios, como este de *La pícaro Justina*, de ¿López de Úbeda?:

Yo traía la lana y encargaba a las vecinas que la hilasen delgada, igual, lasa y a provecho (p. 647).

Fray Bernardino de Sahagún escribe en su *Historia general de las cosas de Nueva España* (p. 692):

La hilandera tiene por oficio hazer lo siguiente, conviene a saber: saber escarmenar y sacudir bien lo escarmenado. La que es buena hilandera sabe hilar delgado, parejo e igual.

Y el lexicógrafo Covarrubias, s. v. "cabello", lo deja igualmente claro:

El cabello se llama algunas vezes pelo, y de la hilaza delgada e igual dezimos ser como el pelo de la cabeza.

Se impone, por tanto, la coma tras el adjetivo *igual*.

117b.- Ea, buen amigo, tener recio, agora es mi tiempo o nunca; no la dejes; llévamela de aquí a quien digo

Este pasaje es un añadido de la *Tragicomedia*. Todos los editores modernos, excepto Marciales, editan *llévamela de aquí a quien digo*, en referencia a Alisa, la madre de Melibea. Celestina pide al diablo que actúe para que Alisa abandone la casa y pueda quedar ella a solas con la joven.

Marciales edita: "llévamela de aquí, ¡a quien digo!" y anota que "es una frase vocativo-exclamativa para llamar o invocar al diablo sin nombrarlo". Ese "sin nombrarlo" nos hace sospechar que Marciales creyera en una *intención* del autor de evitar tal nombre y sustituirlo por "a quien digo". Desde luego no ocurre eso, aunque sí hay una llamada al diablo.

Celestina está lanzando un apóstrofe al diablo: "¿a quién digo?", equivalente a "eh, escucha, ¿me oyes?". Se trata de una expresión que Gonzalo Correas (1627, p. 106) incluye en el grupo de los que él denomina *adverbios de llamar*:

Ola, hola, hao, ahao, ze, zeze, que digo, a tio, a buen onbre, a señor, a quien digo, oislo

¿A quién digo? es, pues, expresión de llamada habitual, como lo son también *¡ah, buen hombre!*, *¡ah, señor!* y *¡Hola!* (esta última no con el valor actual de saludo). Su uso en el periodo clásico, incluido otro pasaje de *Celestina*, está ampliamente documentado. Serralta (2009) recoge ejemplos abundantes en el teatro de Lope de Vega, pero daremos ahora uno solo de la jornada segunda de *El burlador de Sevilla* (v. 1295). Don Juan es llamado desde una reja por una mujer:

MUJER: Ce, ¿a quién digo?

DON JUAN: ¿Quién llamó?

La mayoría de ediciones antiguas, entre otras casi todas las crombergerianas, Valencia 1514, Barcelona 1525 y Toledo 1526, ofrece: "no la dexes lleua me la de aqui: a quien digo". Zaragoza 1507 edita: "no la dexes lleua me la de aqui a quien digo". Aunque de estos testimonios gráficos tan inseguros es difícil extraer conclusiones precisas, lo cierto es que abundan las ediciones que marcan diferentes periodos de pronunciación: 1) *no la dexes*, 2) *llévamela de aquí*, 3) *a quién digo* (Valencia 1514, por ejemplo, coloca puntuación tras *aquí*: "lleua me la de aqui: a quien digo"). Los dos primeros elementos, además, se avienen perfectamente, por su sentido y su parecida extensión, con el uso de la sinonimia tan abundante en la obra: dos términos (*aquí*, en realidad, dos oraciones) que hacen referencia a un solo concepto, una sola idea. Por otra parte, en la situación dramática que se está viviendo en la obra encaja perfectamente una llamada de *Celestina* al diablo pidiéndole atención. Llamada que en los usos ortográficos de la época no era marcada, como hoy, con signos.

Y esa llamada es la que volverá a usar la alcahueta algo más adelante, en este mismo acto: "¿a quién digo?" (*vid.* nota 127). Y la que aparecerá de nuevo al final del acto XVII. En ese punto de la obra, la llegada de Sosia a casa de Areúsa interrumpe la conversación entre esta y Elicia. Areúsa pide a su prima que se esconda "tras ese paramento". Después de sonsacar al ingenuo mozo todos los detalles de las entrevistas de Calisto y Melibea, Areúsa lo despacha y, a continuación, llama de esta manera a Elicia para que salga del escondite: *¿A quién digo? Hermana, sal acá* (*vid.* nota 306a). De hecho, y volviendo al pasaje que tratamos de elucidar, ediciones más tardías como la de 1599, 1601 y 1633 colocan signo de interrogación tras *digo*: "ea no la dexes, lleuamela de aqui: a quien digo?". Amarita edita: "...aquí a quien digo", pero en nota recoge la variante *¿A quién digo?*.

Algunas de los primeros traductores sí recogen la llamada de Celestina y dejan muy claro el sentido:

1506: "Su, su, bon amico, tien forte! Che adesso e mio tempo. Ola a chi dico io, fa che mhabbii intesa!".

1527: "Ne la laisses point. Enmene la d'icy. À qui parle je? Hau!".

1633: "enleue la moy d'icy, à qui parlay-ie?".

No merece la pena reproducir el texto de los traductores que inventan por no entender el original o que, por el mismo motivo, traducen *a quien digo* como circunloquio referido a Alisa.

El testimonio de Sedeño carece de puntuación en la edición de 1540:

tener rezio buen amigo
trabaja agora por mi
que me la llieues de aqui
a compañero a quien digo.

Creemos que Blini edita el texto de manera confusa:

que me la llieues de aqui
a compañero, a quien digo.

Si modernizamos el texto del último verso y aplicamos los signos y la puntuación adecuados, tendremos: *¡ah compañero!, ¿a quién digo?* Porque la tradición editorial moderna suele, ante esta expresión de llamada a la que se refería Correas, colocar interrogaciones y considerar *quién* como pronombre interrogativo, a pesar de Serralta (2009, p. 75), que lo considera pronombre relativo.

Proponemos, por todo ello, que el pasaje que nos ocupa se puntúe y se acentúe de la siguiente manera: *no la dejes, llévala de aquí. ¿A quién digo?*

119a.- ...que jamás sentí peor ahíto que de hambre

Las *Comedias* de Burgos y Toledo traen *habito* ('hábito'). La *Tragicomedia* de Zaragoza trae *abito*. La lección correcta *ahito* ya aparece en la *Comedia* de Sevilla. Celestina acaba de decir: "allí verás callar todos los otros trabajos cuando sobra la gana y falta la provisión". El verbo *sobrar* exige la presencia de *ahíto*. Desde el punto de vista paleográfico, el error se explica fácilmente por la confusión de letras de trazo parecido: b y h (*vid.* nota 293-294). Casi todas las ediciones que se sirven Burgos, Toledo o Zaragoza, corrigen el texto. Pero Canet: "habito".

En la *Segunda Celestina* (XXXVI, p. 531) encontramos un ejemplo paralelo que confirma *ahíto*. La alcahueta le explica a Elicia qué debe buscar en un hombre:

más has de tomar el hombre para provecho que para pasatiempo, más por interesse que por hermosura, más por su bolsa que por su disposición (...) más del amor del interesse que de solo passatiempo, los cuales passatiempos muy mal, hija, se passan con hambre, pues no hay peor ahíto que della.

119b.- Señora hija, a cada cabo hay tres leguas de mal quebranto

La expresión es proverbial (con leves variaciones la recogen los paremiólogos, por ejemplo Vallés: "A cada rato, tres leguas de mal quebranto"; Horozco: "En cada cavo ay diez leguas de mal quebranto", p. 234), pero no conocemos ningún testimonio anterior a *Celestina*.

En la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, la usa en un par de ocasiones la alcahueta: "a cada parte hay tres leguas de mal camino" (XIX, p. 303 y XXXVI, p. 528).

En su glosa de *Job*, 7, 1 ("¿No es un servicio militar el destino del hombre sobre la tierra y no son como días de mercenario sus días?") escribía Fray Luis de León (*Exposición del Libro de Job*, p. 287): "No ay cosa en esta vida tan llana que no tenga sus malos passos". Sancho Panza también echaba mano del saber mostrenco ante el escudero del Caballero del Bosque: "No hay camino tan llano (...) que no tenga algún tropezón o barranco" (*Quijote*, II, 13, p. 796).

120a.- Apenas hallarás un rico que no confiese que le sería mejor estar en mediano estado o en honesta pobreza

Apenas en las ediciones modernas. Morreale (1998, p. 392) propone *a penas*, locución adverbial con valor modal, equivalente a 'con dificultad'. En efecto, en este texto de la *Tragicomedia* cuadra *a penas*, al igual que se podría decir *a duras penas*. Pero en castellano actual han venido a ser ortográficamente iguales el adverbio *apenas* y la locución *a penas*, por lo que si se presenta un texto actualizado no creemos que se incurra en defecto al editar este *apenas* procedente de un antiguo *a penas*. Caso distinto sucede cuando el autor establece un juego de palabras (*La vida es sueño*, I, v. 20: "y apenas llega cuando llega a penas"). Entonces sí es aconsejable mantener las grafías distintivas.

120b.- Las riquezas no hacen rico, mas ocupado; no hacen señor, mas mayordomo. Más son los poseídos de las riquezas que no los que las poseen

La alusión que Melibea hace a los ricos propicia una larga intervención de Celestina para lanzar una invectiva contra las riquezas (larga en la *Tragicomedia*, por el

añadido). Rojas ha espigado unas cuantas sentencias de Petrarca, correspondientes al diálogo LIII ("De divitiarum copia") de la primera parte de su obra *De remediis*, las cuales, al presentarse yuxtapuestas, pueden necesitar de algún comentario que aclare su sentido.

Sería fácil ver en la oposición *señor-mayordomo* los valores contrapuestos 'señor-siervo', pero la cuestión es más compleja. El pasaje "[Las riquezas] no hacen señor, mas mayordomo" se corresponde al petrarquiano "non dominum facient, sed custodem", que en 1513 se traduce: "no señor dellas mas su guarda". Queda claro que el sentido de *señor* es el de 'dueño', mientras que el de *mayordomo* es el de 'guarda, custodio'. El rico, preocupado con su riqueza (recordemos que "las riquezas no hacen rico, mas ocupado"), es más su custodio, que su dueño. Y solo como consecuencia de ser el rico "mayordomo" de su riqueza, se convertirá en servidor de ellas, como se verá en la nota 120c.

120c.- ¿No oíste decir "Dormieron su sueño los varones de las riquezas, y ninguna cosa hallaron en sus manos"?

Se maneja aquí una frase de Petrarca, la última del diálogo LIII de la primera parte de *De remediis*: "Dormierunt somnum suum, et nihil inuenerunt omnes viri diuitiarum in manibus suis".

Para entender adecuadamente el sintagma *varones de la riqueza (viri diuitiarum)* es necesario conocer lo que el escritor aretino había afirmado unas líneas antes:

Mira que no te tengan ellas [las riquezas] a ti, quiero decir, que pares mientes que sean tuyas las riquezas y no tú suyo, y que no sirvas tú a ellas, mas ellas a ti, porque quiero que sepas que son muchos más los que ellas tienen que los que las tienen, y más los que el profeta condena llamándolos *varones de riqueza*, que no *riqueza de varones*. Que tal es vuestra codicia y poquedad de ánimo que de señores os hace siervos (trad. de 1513).

En el pasaje celestinesco, *los varones de las riquezas* es expresión que no viene precedida por una tan amplia explicación como en Petrarca, y por ello si no se hace una lectura en profundidad, atendiendo a la fuente, podría confundirse su verdadero sentido. *Los varones de la riqueza* no es circunloquio para referirse simplemente a los ricos, sino que expresa la condición de aquellos poderosos que han pasado a ser poseídos por su propia riqueza. Esta no les pertenece a ellos, sino que ellos pertenecen a sus riquezas: son, en efecto, "los varones de las riquezas". Séneca había escrito en "Sobre la vida feliz" (*De vita beata*), 22, 5:

A mí las riquezas, si desaparecen, no se me llevarán nada más que a ellas mismas solo; tú quedarás aturdido y te parecerá que te has quedado sin ti si ellas se alejan de ti; para mí las riquezas tienen alguna importancia, para ti la mayor; a fin de cuentas, las riquezas son mías, tú eres de las riquezas.

Y en la misma obra, más adelante: "Las riquezas en casa del sabio están al servicio; en casa del necio, al mando" (26, 1).

121.- ...volver de comienzo la jornada

Como dice Covarrubias (s. v. "jornada"), *jornada* es "lo que un hombre puede andar buenamente de camino en un día, desde que amanece hasta que anochece". Al final del acto VIII la palabra adquiere este exacto valor astronómico, pues Calisto habla, con afectación, de la *jornada* de los caballos de Febo, dios del Sol.

122a.- ¡Oh angélica imagen, oh perla preciosa, y cómo te lo dices! Gozo me toma en verte hablar

Los traductores antiguos interpretan expresión *cómo te lo dices* en el sentido de 'hablar con gracia':

1506: "...e come lhai dicto con gratia!".

1527: "Et comment tu le diz tant gracieusement!".

1633: "que vous avez bonne grace à discourir?"

Mabbe: "with what a grace do thy words come from thee!".

Y, modernamente, Singleton: "How I love the way you say it".

Sedeño trae:

¡O imagen celestial
perla de mucho valor,
cómo dizes eso tal!
Pues dixo dios divinal
al infernal tentador
que no con el solo pan
los nacidos biviremos.

Como se ve, Sedeño no traslada la frase *Gozo me toma en verte hablar*, y por ello Celestina, que ha sido invitada a marchar por ser la hora en que debería comer, parece decirle ahora a Melibea que 'no debería decir eso' ("¡cómo dizes eso tal!"), pues Jesús respondió a la tentación del diablo diciendo que "no solo de pan viviremos". Se altera el sentido del original.

Una expresión semejante encontraremos en el acto VIII, en boca de Sempronio, comentando unas palabras de Pármeno: "¡Cómo se lo dice el bobo!", si bien aquí la gracia alcanza sentido humorístico.

122b.- Pues así es, que no el solo comer mantiene. Mayormente a mí, que me suelo estar uno y dos días negociando encomiendas ajenas ayuna, salvo hacer por los buenos, morir por ellos

De la frase *salvo hacer por los buenos, morir por ellos* se ha dicho por algunos editores modernos que "no es clara" (BC), que es "de sentido poco claro" (Cappelli-Vallín), que "no se entiende del todo" (López-Ríos) o que "da la impresión de que (...) está incompleta" (Bernaldo de Quirós Mateo). Ello debido a que no se le encuentra adecuación con el texto que la antecede. El mismo problema de no hallarle sentido al conjunto debemos remontarlo incluso hasta los primeros lectores de la obra, pues Ordóñez, en su traducción temprana, se vio en la necesidad de insertar un añadido, ajeno al texto de Rojas o, por lo menos, ajeno a todos los testimonios impresos de la obra que nos han llegado: "*E per che cosa credi che sia la virtù in questo mondo salvo per faticarse l'huomo per li boni e morir per loro*". Salamanca 1570 interpola solo la preposición *para*: "*salvo para hacer por los buenos, morir por ellos*" (De Miguel-S). Marciales sugiere la hipótesis de la caída de una línea entera en la primera edición de la *Comedia*. Y en nota escribe que una frase de relleno (para salvar lo que él llama "evidente hiato") sería la que traen ediciones posteriores, como las de Amarita y Gorchs: "negociando encomiendas ajenas ayuna: *que en otra cosa no entiendo, salvo hacer por los buenos...*". Respecto al añadido italiano, seguido también por los primeros traductores franceses (1527, 1578), le parece que "evidentemente no es relleno y debe seguirse incluso con la preposición *para* y la conjunción *y*, que también faltan en castellano". Sin embargo, su edición no incorpora la preposición *para*, no sabemos si por descuido. Russell anota que "no sabemos si la versión italiana refleja el texto de la desaparecida edición castellana de la *Tragicomedia* que manejaba el traductor, o si se debe a una iniciativa de este ante una laguna evidente; de todos modos la enmienda es necesaria para dar sentido al pasaje". Lo cierto es que, desde Marciales, el añadido de 1506, traducido al castellano, lo han adoptado algunos editores (Russell, Morros, De Miguel-B) con el fin de ofrecer un texto que garantice el sentido del que, supuestamente, carece el texto castellano transmitido. El resultado de la inserción es el siguiente (transcribimos de la edición de Russell respetando los paréntesis cuadrados):

no el solo comer mantiene; mayormente a mí, que me suelo estar uno o dos días negociando encomiendas ajenas ayuna. [¿Y para qué crees que sea la virtud en este mundo] salvo [para] hazer por los buenos [y] morir por ellos?

BC, fiel a sus criterios filológicos, no inserta aquí ningún añadido ajeno a la *Tragicomedia*, pero reconoce también, en nota al pie, que "la frase no es clara, quizá por una posible laguna, que llenaría la traducción italiana de 1506".

Contrariamente a estos testimonios que coinciden en la sospecha de una laguna textual, podemos decir que la transmisión del pasaje no ha sufrido, en absoluto, corte ni deturpación, algo que ya entrevió Morreale (1960, p. 372). Lo que manifiesta Celestina posee completo sentido, pero no haber acertado con él, es decir, una deficiente comprensión, ha engendrado un falso problema textual. Vamos a contextualizar primero el fragmento para intentar demostrar después que no estamos ante un texto lagunoso.

Melibea, tras oír a la alcahueta lamentarse de los mil inconvenientes de la vejez y comprobar su locuacidad, reconoce a la vieja como su antigua vecina. Cuando ya el negocio del hilado parece haberse cerrado, la joven despide a Celestina porque "me parece que no debes haber comido". Pero Celestina aún no ha expresado a la joven la verdadera causa de su visita, y por ello tiene necesidad de permanecer más tiempo en casa de Pleberio, de ahí que su respuesta tenga como objetivo minimizar la importancia de la comida:

¿y no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no de solo pan viviremos? Pues así es, que no el solo comer mantiene. Mayormente a mí, que me suelo estar uno y dos días negociando encomiendas ajenas ayuna, salvo hacer por los buenos, morir por ellos; esto tuve siempre, querer más trabajar sirviendo a otros, que holgar contentando a mí.

Como suele, Celestina utiliza la cita de autoridad en su provecho, tergiversando el sentido original de la fuente (Torregrosa Díaz 2012. Lo hacen también otros personajes. *Vid.* nota 84-85). En este caso, trae a su discurso una muy conocida cita bíblica, concretamente del evangelio de Mateo: "No solo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios" (IV, 4). Celestina no duda en pervertir el mensaje del libro sagrado. No es este el único caso. En el acto VII -es solo un ejemplo entre muchos-, vuelve a recurrir al mismo evangelista para restaurar el *buen* nombre de su amiga Claudina, madre de Pármeneo, también hechicera y alcahueta. Prendida esta varias veces por la justicia a causa de sus oscuras actividades, Celestina alega que "la Santa Escritura tenía que bienaventurados eran los que padecían persecución por la justicia y que aquellos poseerían el reino de los cielos". Sabido es que Lázaro de Tormes, con notable ironía, situaba en la Gloria a su padre muerto, pues "padeció persecución por

justicia". El uso que comentamos ahora es algo distinto, pues Celestina omite, para su interés, la segunda parte del versículo de Mateo: "sino de toda palabra que sale de la boca de Dios". Insistamos -la propia Celestina ya hace mención de ello- en que la cita corresponde a unas palabras de Jesús, quien después de cuarenta días de ayuno, y sintiendo hambre, las pronuncia para contestar al diablo que le tentaba así en el desierto: "Si eres hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en panes" (Mateo, IV, 3). No es irrelevante recordar que Celestina ha hecho un pacto con el diablo inmediatamente antes de acudir a casa de Melibea para tentarla. Una vez allí, la subversión de la moral, tan frecuente en la obra, hace que los papeles se inviertan en lo que respecta al uso de las palabras: ahora es Melibea quien insta inocentemente a Celestina a que se alimente, a que coma pan, y la alcahueta, con cinismo, se apropia de la respuesta de Jesús cuando este ensalzaba el alimento espiritual. Por eso, la parte de la cita que ella omite la suple con esta otra, de apariencia *espiritual* también y, por ello, equivalente a la del evangelio: "salvo hacer por los buenos, morir por ellos". Jesús decía que el pan no era el único alimento, pues cualquier palabra salida de la boca de Dios mantiene también al hombre. Por su parte, Celestina dice que, mientras negocia "encomiendas ajenas", puede estar uno y dos días "ayuna", pero no del todo ayuna (la conjunción exceptiva *salvo* corrige la extensión del adjetivo), pues como "no solo de pan viviremos" y "no el solo comer mantiene", en ese tiempo su *alimento* es, como en el Evangelio, de índole *espiritual*: en su caso, "hacer por los buenos, morir por ellos". Lo dice muy claro el personaje: está tan entregada a las causas ajenas que, sin tiempo para comer *pan*, se mantiene *espiritualmente* de desvivirse por los demás.

El autor del *Interlude of Calisto and Melebea* lo entendió perfectamente:

We shuld not only lyf by bread here
but by our good workys, wher in I take some payn.

Mabbe debió de entender bien el pasaje pero, queriendo allanarlo, recurre a una paráfrasis:

...that it is not only eating that maintaineth a man or woman; especially me, who use to be fasting a whole, nay, two days together, in soliciting other folk's businesses. For I intend no other thing, my whole life is nothing else but to do good offices for the good, and, if occasion serve, to de for them.

Así, con una cita subversiva, comienza la alcahueta a allanar el camino para confesar los verdaderos motivos -nada *espirituales*- de su embajada. No hay, como se ve, ningún *hiato* semántico en el pasaje. Estamos, por tanto, ante un texto que nos ha

llegado intacto a través de las ediciones más antiguas y que no precisa de enmienda alguna para su recta interpretación.

Acerca del *solo* en ambos casos (*solo comer, solo pan*) la fuente bíblica nos aclara su carácter de adjetivo, no de adverbio.

123a.- ...en un jarrillo mal pegado me lo traen, que no cabe dos azumbres

Cejador anotó acertadamente: "Quiere decir mal empegado el jarrillo". *Empegar* es "Cubrir alguna vasija con pez, o por dentro o por defuera" (Covarrubias); "Bañar y cubrir con pez derretida por defuera o por de dentro o por una y otra parte interior y exterior algún vaso, vasija, etc." (*Autoridades*). O sea, que el jarrillo de Celestina ha perdido parte de su baño o recubrimiento de pez. Los testimonios coetáneos dan la razón a Cejador y desmienten algunas anotaciones modernas que interpretan 'jarrillo roto' o 'mal reparado'. Gabriel Alonso de Herrera dedica un capítulo de su *Obra de agricultura* (1513) a tratar "de la hechura y tamaño de las vasijas y del tiempo y manera del pegarlas y de la pez" (Libro II, cap. XXIII, fol. 39_r). Y en el *Compendio de boticarios* (1515, fol. 45_v), de Saladino Ferro, leemos

Conuiene que todas las especias aromáticas para aromatizar [se guarden] en vasos de oro, o de plata dorados, o en vasos de porcelionas, o de vidro. E todo acetoso que se ha de guardar conuiene que se ponga en vaso pegado con cera o pez.

El verbo *empegar* lo usa la alcahueta en la *Segunda Celestina*: "...y como yo, mi amor, pocas vezes tengo copa, sino un jarrillo viejo y mal empegado..." (XXXIV, p. 499).

Las tres *Comedias*, *Zaragoza 1507* y otras traen *mal pegado*. Existe la variante errónea *mal pecado* en Valencia 1514 y en el *Libro de Calixto* (Jacobo Cromberger, Sevilla 1518-1520, falso colofón de 1502), entre otras. El error se perpetúa hasta hoy en algunas ediciones que siguen el texto viciado.

123b.- "Pan y vino anda camino, que no mozo garrido"

Autoridades (s. v. "andar") trae este ejemplo de *Celestina* para este refrán.

124.- Con mal está el huso cuando la barba no anda de suso

Autoridades (s. v. "andar") trae este ejemplo de *Celestina* para este refrán.

125.- El pelicano rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas

Es añadido de la *Tragicomedia*. En Zaragoza 1507 y otras ediciones (como Valencia 1514) la oración aparece dislocada al final del siguiente parlamento de Celestina, donde no hace sentido. El problema de composición fue resuelto satisfactoriamente por la edición crombergeriana de 1513-1515 (falso colofón de 1502): trae el texto al lugar en que Celestina ejemplifica con el comportamiento *piadoso* de ciertas aves: gallo, pelícano (en la obra es palabra llana) y cigüeña.

127.- ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! Ce, hermano, que se va todo a perder!

Para el uso de *a quien digo* o *¿a quién digo?* como fórmula de llamada, *vid.* nota 117b.

Ce, hermano, que se va todo a perder! es añadido de la *Tragicomedia* y hace más explícito el destinatario de la llamada de Celestina: el diablo.

Gorchs, Riquer, Severin-A, Damiani, Cabello, Lacarra, Morros, Cappeli-Vallín, De Miguel-B y Canet editan: "bien sé a quién digo".

En función de cómo se puntúe, lo que Celestina dice puede ser: 'Ya sé [lo que hacer]: Hola, eh, hermano...'; o bien se puede entender *a quien digo* como sinónimo de llamar o llamada: 'Ya sé a quien llamar, ya sé a quién va mi llamada'.

130.- ...que si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchos colores

Desde el punto de vista compositivo no faltan críticos que señalan la incoherencia de Celestina al decir que "faltó el debido preámbulo", porque sí lo hay. Marciales, por ejemplo, elimina tal frase de su edición y piensa en la existencia de una primera composición de la *Comedia*, aligerada y realmente sin preámbulo.

La verdad no es necesario abundar de muchos colores es, para Cejador y Russell, una oración de infinitivo, un latinismo sintáctico. De esta manera, *la verdad* es el sujeto de *abundar* ('la verdad no es necesario que abunde de muchos colores'). Los redactores del primer diccionario académico también leyeron así el pasaje y lo incluyeron como autoridad para definir el verbo *abundar*: "haber o tener y poseer gran copia y muchedumbre de alguna cosa, como *abundar* de frutos la tierra, *abundar* alguno de bienes de fortuna". Y a continuación insertan el texto de *Celestina*. Pero debían de tener tan claro el valor sintáctico de la palabra *verdad* como sujeto del verbo que estaban

definiendo, que citan mal el fragmento y eliminan la oración de infinitivo latinizante: "Porque la verdad no necesita [*sic*] abundar de muchos colores".

Sin embargo, BC en el aparato crítico: "en realidad, podría tratarse aquí de un calco de la fuente [el *Índice* de las obras latinas de Petrarca]: *Non oportet veritatem rerum fictis adumbrare coloribus*". Así interpretada la frase, *la verdad* sería complemento directo de *abundar*, verbo que tendría el sentido de 'recargar': 'no es necesario recargar la verdad de muchos colores'. Y la traducción italiana de 1506 confirmaría esta interpretación: "ala pura uerita, non e necessario habundare de uarii colori". Con todo, la mayoría de traductores convierten *la verdad* en sujeto, no sabemos si con la circunstancia condicionante de la posición que ocupa en la oración. Por ejemplo, 1633: "la verité ne veut pas tant d'artifice".

Lo cierto es que la dependencia de la fuente es tan evidente que, según BC, Rojas utiliza una palabra parónima, *abundar*, para reproducir el original latino *adumbrare*. Por contra, Russell piensa que se trata de una mala traducción de Rojas, y Marciales conjetura que *abundar* es errata de cajista, por el latinismo *adumbrar*). Sea como fuere, el texto latino parece muy presente en el ánimo de Rojas, por lo que podríamos inferir que el autor sigue su estructura, es decir, que *verdad* es complemento directo de *abundar*.

En el acto XV Elicia utiliza una estructura semejante ante Areúsa: "La causa no es necesario decir". Ahora los traductores sí coinciden en *la causa* como complemento directo de *decir*:

1506: "La causa non fa bisogno dirtela".

1527: "Il n'est point nécessité d'en dire la cause".

Por su parte, el sustantivo *colores* remite a los 'afeites de la Retórica'. De la misma manera que el pintor embellece su cuadro, el orador hermosea su discurso. Es una idea presente en Quintiliano (*Institutio oratoria* III, 8, 44 y IV, 2, 88). El *ornatus*, en forma de figuras de dición y pensamiento, puede contribuir también a hacer pasar por verosímil o verdadero lo que no lo es. La siguiente cita de Lausberg (1975, párr. 329) conviene al pasaje celestinesco:

Cuando la *causa* de nuestro cliente tiene un grado exiguo de defendibilidad, entonces se la presenta a una luz más favorable por medio de retoques (y, naturalmente, la parte contraria la presentará a una luz más desfavorable por medio de retoques opuestos). El retoque en sentido favorable (de disculpa) se llama *color*.

Precisamente porque la causa de Celestina es, según sus cínicas palabras, "limpia" y defendible, no precisa de retoques, de *colores*. Defendiendo la desnudez de su discurso, defiende, de paso, su verdad, su inocencia, y enseguida dirá: "una sola soy", es decir, 'no tengo doblez'. En efecto, solo cuando hay mentira escondida hacen falta los colores (*fictis coloribus*, en la cita de Petrarca). De hecho, la asociación *colores-mentira/fingimiento* es tópica en nuestros clásicos (*vid.* nota 40c). A lo mismo alude Calisto en el acto VI, ante Celestina:

que yo he revuelto en mi juicio mientras te escucho y no he hallado desculpa
que buena fuese ni conveniente con que lo dicho se cubriese ni colorase, sin
quedar terrible sospecha de tu demanda.

131a.- Desto vivo, y desto me arreo

Para BC el sentido de *desto me arreo* es: 'de esto me adorno, esto tengo a gala'. Pero quizá el verbo no se refiera al orgullo que siente la vieja por su oficio, sino que alude a algo más concreto y tangible. Celestina dice que "no es otro mi oficio sino servir a los semejantes. Desto vivo, y desto me arreo". Reparemos en que está hablando de su *oficio*, y después dice *de esto vivo*. Es fácil, por tanto interpretar, en la misma línea, que *me arreo* alude a la vestimenta porque, efectivamente, la vieja se mantiene y se viste del producto de su *oficio* (De Miguel-B, versión modernizada, vierte: "De esto vivo y de esto visto"). Pero, en general, alude no solo a los *arreas* que le cubren el cuerpo, sino a todo aquello que le permite llevar la vida que lleva.

En el acto III Celestina dirá a Sempronio: "¿Qué pensabas, Sempronio? ¿Habíame de mantener del viento? ¿Heredé otra hacienda? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hacienda más deste oficio de que como y bebo, de que visto y calzo?"

Y en el acto XII repetirá también a Sempronio: "Vivo de mi oficio, como cada cual oficial del suyo muy limpiamente".

El traductor italiano vierte "di questo uiuo, di questo mi contento".

1527: "je viz et m'acoustre".

Barth: "hinc vitam teneo, hinc me vestio".

Lavigne: "c'est de cela que je vis, c'est cela qui me soutient".

Von Bülow: "der mich nährt und kleidet" ('me da de comer y me viste', 'de esto como y visto').

131b.- Una sola soy en este limpio trato

La traducción italiana omite esta frase de Celestina en la *Tragicomedia*. Tampoco Sedeño la traslada. Los traductores han tenido problemas con el sentido. Algunos ejemplos:

1527: "Une seulle suis en ce mestier".

Barth: "Ego sola in talibus pura mente versor".

1633: "Je suis seule et unique qui fais cet honorable exercice".

Singleton: "I am unique in this perfectly respectable business".

Gasparetti: "Sono l'unica che si conduca con tanta onestà".

Para BC, única edición que anota el pasaje, lo que Celestina dice es que es 'única, la mejor'. Pero en realidad, después de que Melibea haya estado a punto de descubrir las verdaderas intenciones de Celestina, lo que la alcahueta está ahora afirmando con cinismo es que 'tiene una sola faz, no tiene doblez' "en este limpio trato", y que, por tanto, 'le guía una sola y buena intención'. *Corazón doble, doble de corazón*, y sintagmas similares son usados desde la Edad Media para aludir a los comportamientos hipócritas, falsos y fingidos. Lo vemos en este pasaje de la tercera parte de *El conde Lucanor*, en el que *dobles* es antónimo de *suelos* ('simples, sencillos, directos'):

Razón es de vevir mal a los que son dobles de coraçon et suelos para conplir los desaguisados deseos" (p. 246).

Que la vieja es falsa bien lo vemos en su proceder, pero la literatura misógina de la época presentaba tópicamente a la mujer, en general, como ser de corazón *doble*. El capítulo VI de *Arcipreste de Talavera o Corbacho* se titula "Cómo la muger es cara con dos fazes", y en él leemos:

son dichas las mugeres de dos coraçones e cuchillo de dos tajos: uno juran, otro fazen; uno muestran, otro tienen; uno predicán, otro ponen por obra. ¿Ay en el mundo mayores engaños que a la falsa muger con juramentos creerla que es simple; e aquella que robaría a su padre averla por inoçente; e a la lisonjera con juras creer su mentira por verdad...? (p. 172).

En las *Elegancias de Paulo Manucio*, traducidas por Juan Lorenzo Palmireno (1583) se habla del "ánimo sencillo o sin dobles":

No soy de ánimo doblado: *Simplex mihi animus est, directus, apertus, nulla simultatione tectus aut arte coloratus (...)*. Yo soy hombre muy llano: *Simplex homo sum, simplex mihi animus est...*

También encontramos desde antiguo la *doblez de lengua*, como en Alfonso el Sabio: "Qui de dos lenguas es cadrá en mal como omne de dos lenguas" (*General Estoria*, p. 239).

Juan Fernández de Híjar decía que *ser de dos lenguas* es "dezir una palabra a uno e otra a otro. Dize Socrates: ningun animal non ha dos lenguas, synon el ome" (p. 750). Pero de nuevo se reconoce como vicio especialmente de las mujeres, como se ve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Arce de Otálora (II, p. 1331). Dice Pinciano:

A ninguna mujer le falta [lengua], antes creo que las tienen más largas que los hombres, como las abejas, que dicen que las tienen muy largas, o que las tienen dobladas, como las raposas marinas, que dicen que tienen cada una dos lenguas.

Pedro Luys Sanz [¿1545?] aludía a la maldad disfrazada de amistad:

Cosa es averiguada
Ser doblada la maldad
So zelo del amistad.

Igualmente, recogía una sentencia que conviene a nuestra obra:

No ay ponçoña que yguale
Con el servidor fingido,
Doblado y desconocido.

Ulloa (1553, Capra 2007): "Doblado varon falso. per duppio et falso".

Covarrubias lo dice claramente: "*Doblado*: El que tiene una cosa en el corazón y otra en la lengua".

Como se ve, la identificación moral de lo *doble* con lo falso hace que Celestina, a punto de ser descubiertas sus intenciones por Melibea, proclame en su defensa que es *una sola* y por ello califica como *limpio* el negocio que lleva entre manos.

132.- ...es obra pía y santa sanar los apasionados y enfermos

Uno de los valores que de *apasionado* da el DHLE es "doliente, achacoso, enfermo", y trae esta cita de *Celestina*.

133a.- Agora, señora, tiénele derribado una sola muela que jamás cesa de quejar

Con el apoyo de ciertas variantes, BC considera que el sujeto de *quejar* es *una sola muela* y no Calisto, por lo que el valor del infinitivo sería 'aquejar, afligir'. Las *Comedias* burgalesa y toledana traen: *que jamás cessa de quexar*, y la sevillana ofrece la variante *que jamas le cessa de aquexar*. Zaragoza y Valencia, entre otras ediciones, traen: *que jamas cessa quexar*, pero la edición crombergeriana de Sevilla 1513-1515

(falso colofón de 1502) restituye, con otro orden, la preposición y el pronombre: *que jamas cessa de le quexar*. Salamanca 1570 (y 1633) enmienda: *que jamás cesa el quejar* (y aceptan Amarita y De Miguel-S), variante que no tiene apoyo textual y que ha de ser rechazada, pero que atestigua que el editor desatiende la posibilidad de que *muela* sea el sujeto de la oración en los textos transmitidos.

Los traductores interpretan, con unanimidad, que el sujeto de *quejar* es el "enfermo" Calisto:

1506: "che mai resta nocte e di de lamentarse".

1527: " que jamais ne cesse de se plaindre".

Barth: "ut nunquam cesset plangere".

Mabbe: "that he doth nothing but complaine".

1633: "que jamas cessa el quexar / qu'il se plaint continuellement".

Lavigne: "de laquelle il se plaint sans cesse".

Von Bülow altera el sentido, pero sigue haciendo sujeto gramatical a Calisto: "daß er sich zur Zeit darüber nicht zufrieden geben kann, einen einzigen Stockzahn verloren zu haben".

Gasparetti: "al punto che non smette mai di lamentarsi".

Singleton: "and he cannot cease complaint".

Sedeño confirma la misma lectura: "que de dolor de una muela / iamás çessa de quexar".

Si se acepta la interpretación de BC habría que editar *aquejar* y no *quejar*, dada la diferencia de significado entre uno y otro vocablo, como se puede ver desde Alfonso de Palencia y Nebrija hasta Covarrubias y *Autoridades*. En *Celestina* el uso de *ambos verbos* está marcado también por diferencias de sentido: nunca se usa el primero con el valor del segundo. Unos pocos ejemplos:

"el verano vemos que nos aqueja con calor demasiado" (*Prólogo*).

"tu temor me aqueja" (II, Sempronio a Calisto).

"los aquejaba la necesidad" (XV, Elicia a Areúsa).

"los gozques ladrones a los pobres peregrinos aquejan" (XII, Celestina a los criados).

"¿Cuánto es dulce a los tristes quejar su pasión?" (II, Calisto a Sempronio).

"Véote, señora, por una parte quejar el dolor, por otra temer la melecina" (X, Celestina a Melibea).

Creemos que se impone optar por una de las dos lecciones que ofrecen las *Comedias*. En una de ellas el uso de *quejar* y no *aquejar* convierte, creemos, a Calisto en sujeto. Y así lo entendieron también los traductores. De modo que no parece adecuado apelar a la existencia de la variante en la *Comedia* sevillana para resemantizar los textos burgalés y toledano, ni tampoco priorizar su autoridad sobre estos, pues no ha tenido descendencia. En cambio, las lecciones idénticas de Burgos y Toledo se reproducen en diferentes testimonios de la *Tragicomedia*, incluyendo Zaragoza 1507 y Valencia 1514 (la ausencia de preposición no era extraña, pero procede restituirla por parecer criterio de un primer cajista antes que variante inane de autor).

Así pues, para aceptar el sentido que propone BC habría que editar el texto de Sevilla 1501. Como se sigue el de Zaragoza 1507, proponemos la lección que reproduce BC con la inclusión de una coma: *tiénele derribado una sola muela, que jamás cesa de quejar*. *Que* es conjunción, no pronombre relativo, y sirve para introducir una idea que incide en la anterior del *tiénele derribado*: 'Calisto está postrado y no deja de quejarse'. Con todo, también cabe la posibilidad que sea pronombre referido a la muela (sobraría entonces la coma), y que funcione no como sujeto sino como complemento directo: Calisto queja su muela como -en los casos citados arriba- 'los tristes quejan su pasión' (II) o 'Melibea queja su dolor' (X).

De Miguel-B, versión modernizada: "cesa de quejarse".

133b.- ...de mejor gana se paran las aves a le oír que no a aquel Anfión

En las ediciones antiguas no aparece *Anfión*, sino *Antico* (con letra capital en casi todas ellas; así editan Krapf, Rank, Piñero, Cantalapiedra). Deyermond (1961, pp. 40 y 92) ha señalado que en el *Índice* de las obras de Petrarca (Basilea 1496), tan usado en *Celestina*, se lee: "Amphion arbores et saxa cantu movisse perhibetur" y en *De Rebus familiaribus* (VIII): "nec fabulam Orphei vel Amphionis interseram: quorum ille baelvas immanes: hic arbores ac saxa cantu movisse: et quocunque vellet duxisse perhibetur...". Esto ha hecho que algunas ediciones modernas (Amarita, Russell, Morros, Cappelli-Vallín, BC, De Miguel, Canet) sigan el ejemplo de Salamanca 1570 (y también 1633) y cambien *Antico* por *Anfión*. Otros editores modernos (Gorchs, Foulché-Delbosc, Ortega y Mayor, Holle, Cejador, Bohigas, Severin, López Morales, Damiani, Lacarra, Rodríguez Puértolas, Bernaldo de Quirós Mateo, López-Ríos) prefieren conservar el original y hacerlo sustantivo común: *aquel antico*, que Cejador y Cabello

creen que es alusión a Orfeo, nombrado poco después. No está de acuerdo López Morales: si atendemos a la fuente petrarquesca la alusión sería a Anfión.

El traductor italiano leyó *antico* ("quel antiguo"), y también Barth ("...illi olim veteri quem arbores...") y Mabbe ("...that musician of old which made the trees..."). El traductor francés de 1527 se mantiene fiel a la forma y vierte "que non a Antique", manteniendo la mayúscula en la creencia de que Antique fuera un personaje. Igualmente Sedeño mantiene *Antico* como nombre propio.

Es conocida la industria de que se sirvió Anfión para edificar los muros tebanos: los acordes prodigiosos de su lira conseguían que las piedras se movieran y se colocaran ordenadamente. Ahora bien, en su leyenda no hay testimonios que aludan a su poder sobre los árboles (quizá hay aquí una contaminación con la leyenda de Orfeo), cualidad que sí cita Celestina, la cual, además, habla del *canto* del personaje, no de su lira. Y ambos detalles están recogidos en Petrarca, lo que evidencia la deuda de Rojas.

Editar *antico* como 'antiguo', exige primero dar explicación al uso generalizado de la caja alta (*Antico*) en las ediciones más antiguas y, además, aceptar el uso de esta forma singular en la obra, pues sería su única aparición, frente al uso normalizado de *antiguo-a* (*antigo* en alguna) en las ediciones *prior*es. Por otra parte, en *Celestina* (lo señala también Deyermond 1961, p. 93) es frecuente el uso del determinante delante de los nombres de los personajes de la Antigüedad cuyos *exempla* se van a relatar. Y no se encubre nunca el nombre:

"aquel gran sabio Heráclito" (*Prólogo*).

"aquel gran orador y poeta laureado Francisco Petrarca" (*Prólogo*).

"aquel Macías" (II).

"aquel gentil ['pagano'] Narciso" (IV).

"aquel emperador y gran músico Adriano" (IV).

"aquella tusca Adelecta" (VI).

"aquellos pasados Eneas y Dido" (VI).

"aquel grande Alexandre" (X).

"aquel gran capitán Ulises" (XIII).

"aquel Pericles" (XXI).

"aquel Anaxágoras" (XXI).

"aquel Macías" (XXI).

A la vista del *usus scribendi* y de la forma como se presenta *Antico* (con letra capital), creemos que se impone descartar la lección *antico*. Garci-Gómez ("El ximio de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: identificación", en red) cree que la incultura de Celestina le hace decir *Antico* en lugar de *Anfión*, por etimología popular. Pero en este caso el uso de la fuente petrarquesca (con sus particularidades en la descripción de los portentos realizados por el personaje de la antigüedad) nos lleva a creer que el autor escribió en realidad *Anfión*. La mayúscula de *Antico* delataría un error de copista o de cajista, quien, sin entender la palabra, sabía, sin embargo, que se trataba de un nombre propio. Y el error de transcripción o de composición se reprodujo en las sucesivas ediciones de la obra. De hecho, Marciales edita *Anfíeo* porque es forma que ayuda a explicar con facilidad el deslizamiento hacia *Antico*.

135a.- ...bien veo que tu mucha sospecha echó, como suele, mis razones a la más triste parte

Es decir, Melibea entendió 'maliciosamente', 'en su peor sentido', las palabras de Celestina. *Triste parte* es variación de *mala parte*, *echar o tomar a mala parte* o *en mala parte*, esto es, 'entender algo en su mal sentido'. En la *Segunda Celestina* dice la alcahueta a Areúsa: "hija, nunca juzgues las cosas a la peor parte" (XIII, p. 227). Oudin (1607): "Prendre en bien: tomar en buena parte" (s. v. "bien"), "Prendre en gré: tomar de buena parte" (s. v. "prendre"). "Prendre en mauvaise part: tomar a mal" (s. v. "prendre"). *Vid.* también su uso en Covarrubias: "*Honrado*. El que está bien reputado y merece que por su virtud y buenas partes se le haga honra y reverencia. *Honrada* se dice de la muger; pero algunas veces el *honrado* y *honrada* se toma en mala parte, según el tono y sonsonete con que se dice" (s. v. "honrado"). Igualmente Correas: "*Tomar en buena parte*. Sin malicia" (p. 652). Franciosini (1620): "*Tomar a buena parte*: Pigliar una cosa in buona parte, cioè intenderla et interpretarla con giudizio sano" (s. v. "tomar"). Bravo: "*A buena parte*: in meliorem parten aliquid accipere, interpretari". *Vid.* también notas 49 y 281.

Es expresión antigua, presente en los clásicos latinos. Por ejemplo, en el ciceroniano *En defensa de Sexto Roscio Amerino* (*Pro Sexto Roscio*), XVI, 45:

Quaeso, Eruci, ut hoc in bonam partem accipias; non enim exprobrandi causa sed commonendi gratia dicam.

(Te ruego Erucio, que eches a buena parte lo que te voy a decir, pues no lo digo por reprocharte sino como quien te da un consejo'. Trad.: Jesús Aspa Cereza.).

Después de aceptar la explicación de Celestina, la misma Melibea, convencida de la buena fe de la vieja, le había dicho poco antes: "pues todo viene de buena parte, de lo pasado haya perdón".

135b.- CELESTINA. Digo, señora, que todos lo agradecemos y serviremos, y todos quedamos obligados; que la paga más cierta es cuando más la tienen de cumplir.

LUCRECIA. (¡Trastrócame esas palabras!)

Se trata de un pasaje cuyo entendimiento ha causado problemas. Para Cejador Celestina dice que 'la paga es más segura cuando hay que cumplirla', y las palabras de Lucrecia vendrían a corregir maliciosamente las de Celestina: 'cuando la han cumplido'. Marciales no se define: 'el cumplimiento es más cierto cuando más cantidad le tienen que dar o cuando más personas son las que pagan'. Morros interpreta que 'la paga solo se hace efectiva cuando [quienes la han prometido] lo demuestran con obras'. Según Russell, "entiende Lucrecia que habla Celestina en doble sentido, refiriéndose también al hecho de que, en este caso, el cumplimiento de la paga (la rendición de Melibea) está garantizada por la intervención diabólica". Pero, con el texto delante, no es posible afirmar que Lucrecia tenga conocimiento de una ayuda diabólica, pues los apartes de Celestina en tal sentido no consta que sean oídos por la criada. Por otra parte, la paga de la que habla Celestina no parece ser la que abonará Melibea, sino la que la joven ha de recibir por su generosa acción ayudando a un "enfermo". En fin, García Valdecasas elimina esta frase de su *Comedia* depurada con la etiqueta de "incongruencia".

Los primeros traductores dieron a la frase este sentido: 'la paga es más segura cuando más se está obligado a cumplirla'. Por ejemplo:

1506: "chel pagamento e piu certo quanto lhuomo e piu obligato a la satisfatione".

1527: "le payement est plus certain quant l'homme est plus obligé à la satisfaction".

Sedeño traslada: "que la paga más es cierta / quanto más la han de cumplir".

Quizá el sentido habría que interpretarlo a la luz del uso anterior del pronombre *todos*, que se reitera: "todos lo agradecemos y serviremos, y todos quedamos obligados". *Todos*, en este pasaje, quiere decir rectamente 'ambos', 'los dos' (o sea, Calisto y Celestina; 1527: "tous deux"). Es el mismo sentido que tiene el pronombre al principio del acto V, también en boca de Celestina: "¡Oh serpentino aceite! ¡Oh blanco hilado, cómo os aparejastes todos ('los dos') en mi favor!".

La frase de la alcahueta que debatimos en esta nota vendría a decir que 'la paga es más segura cuando son muchas las personas que tienen que efectuarla' (Riquer; 1633: "le payement est bien plus assuré quand plusieurs y sont obligez"; Von Bülow: "der Lohn desto weniger ausbleibt, je Mehrere ihn abzutragen haben").

Así entendida (Cabello y Bernaldo de Quirós Mateo defienden también esta interpretación), la alcahueta podría, incluso, estar dando a su parlamento una maliciosa intención, pues ese *todos* incluiría, de momento, a Calisto y a Celestina, pero también a Sempronio (¿incluso al diablo?), aunque, como hemos dicho, es imposible que Melibea y Lucrecia perciban el alcance de la afirmación. Por ello mismo, no creemos que la apostilla de Lucrecia en aparte ("Trastrócame esas palabras") se deba a una actitud recelosa de la criada ante la ambigüedad o sutileza de las palabras de la vieja. Es cierto que el traductor de 1527 y también Lavigne entienden que le pide a Celestina que aclare sus palabras ("Desmelez moy ces parolles", "Explique-moi ces paroles", respectivamente). Y también BC ("Explícamelas") y la versión modernizada de De Miguel-B ("¡Aclárame esas palabras!"). Riquer cree que "Lucrecia, comprendiendo la hipocresía y las malas artes de Celestina, le dice por lo bajo que trastrueque las palabras anteriores, pues para ella es más segura la paga que 'menos personas' tienen que efectuar (o sea Calisto)".

Con todo, nos inclinamos a entender que Lucrecia quiere que lo dicho por la vieja en su parlamento la incluya también a ella. Recordemos que la intervención entera de la alcahueta viene a decir que *todos* (en principio, 'los dos': Calisto y Celestina) están agradecidos a Melibea y la servirán y le quedan obligados, y que tendrá su paga, que es segura porque hay más de un deudor. Y Lucrecia reclama enseguida que los agradecimientos y la paga que Celestina anuncia para Melibea vayan también a ella, sin duda porque estando segura de que el asunto es turbio (lo ha expresado en apartes anteriores), colabora, sin embargo, con su silencio. *Trastrócame esas palabras* podemos entenderlo, por tanto, como 'cambia esas palabras para mí', 'que valgan también para mí esas palabras', 'aplícame a mí esas palabras' (Morros; 1633: "Change moy des paroles"; Ulloa 1553, Capra 2007: "Cangiatimi queste parole"). Así parece entenderlo Celestina, quien, igualmente en aparte, promete una *paga* a Lucrecia: una lejía para enrubiar y unos polvos para el olor de boca. Y, en verdad, después del *trastrócame esas palabras* y del ofrecimiento de Celestina, ya no hay más murmuraciones de Lucrecia realizadas

entre dientes, acerca de la caída de su señora; por el contrario, hay agradecimiento hacia la vieja por el regalo que esta le ha prometido, y silencio.

136a.- Y así quedaba mi demanda, comoquiera que fuese en sí loable, pues de tal tronco procede, y yo libre de pena

Así en BC y De Miguel. Cuando las ediciones más antiguas traen puntuación, esta aparece solo tras *loable* o tras *demanda* y tras *loable*. La mayoría de editores actuales ofrece una puntuación distinta que otorga al texto un mejor sentido: "Y así quedaba mi demanda, comoquiera que fuese, en sí loable, pues de tal tronco procede, y yo libre de pena". El mismo sentido que han trasladado todos los traductores. Por ejemplo:

1506: "E cosí restaua mia petitione, como fusse, in se laudeuole, poi che de tal tronco procede, et io libera di pena" (la puntuación es la establecida por Kish 1973).

1527: "Par ainsi, ma demande, en quelque maniere que ce fust, demourait louable en soy puisque elle procede de tel tronc, et moy delivree de peine" (la puntuación es la establecida por Brault 1963).

Mabbe: "My demand, you see, was, as my desire was it should be, in itself commendable" (la puntuación es la establecida por Allen 1908. La edición de Fitzmaurice-Kelly, 1894, presentaba la diferencia de colocar entre paréntesis los periodos que Allen coloca entre comas).

1633: "De ceste sorte ma proposition (de quel sens que vous la preniez), n'estoi que loüable, puis que elle procede de cette souche".

Singleton: "Thus, my request, however your interpreted it, is in itself not to be condemned".

La edición plantiniana de 1599 coloca comas para aislar *comoquiera que fuese*. Incluso algunas ediciones como Salamanca 1570, 1601 y 1633 dejaron aún más claro el sentido con el uso de paréntesis: "Y asi quedaua mi demanda (como quiera que fuesse) en si loable, pues de tal tronco procede: y yo libre de pena". También Amarita y Gorchs colocan paréntesis en el mismo lugar.

El sentido es claro. Después de haberse aplacado la ira de Melibea, y a punto de despedirse Celestina, esta echa el resto y le expone a la joven el siguiente mensaje que deja una puerta abierta: 'aunque hubiese sido verdad que mis palabras trajesen un mensaje amoroso de Calisto -como tú equivocadamente has interpretado- no habría habido nada malo en ello, pues es natural, como obra de Dios -y Dios no hizo nada

malo-, que haya hombres penados por mujeres y mujeres penadas por hombres. De modo que mi demanda, *sea cual fuese* (pedirte una oración para el dolor de muelas o, como tú maliciosamente has creído, pedirte un favor amoroso), era loable'.

Se impone, por tanto, puntuar así: *Y así quedaba mi demanda, comoquiera que fuese, en sí loable, pues de tal tronco procede, y yo libre de pena.*

136b.- ...porque, con la ira morando, poder no es sino rayo

En los apócrifos *Proverbios de Séneca* hallamos: "Fulmen est ubi cum potestate habitat ircundia" (Castro Guisasola 1973, p. 100). Pero es muy antiguo el motivo del daño terrible que es capaz de producir quien tiene el poder cuando está poseído por la ira. Lo hallamos, por ejemplo, en las *Escrituras*. "Como rugido de león es la cólera del rey" (*Proverbios*, 19, 12).

1527 traslada bien la idea: "car avecques l'yre, s'il y a povoir, ce n'est sinon ung tonnerre".

Barth: "Ira quippe, iuncta potentiae, fulminis loco est".

1633: "la puissance et la colere ensemble c'est un esclat de tonnerre".

Von Bulow: "...Macht und Zorn zusammen...".

Singleton: "...when wrath and power are married...".

Sedeño nos recuerda algo la sentencia bíblica: "que la ira en el señor / no es otra cosa que rayo".

136c.- Y por esto pasé tu rigurosa habla hasta que su almacén hubiese gastado

Covarrubias: "*Gastar almacén*: hablar mucho y sin sustancia" (s. v. "gastar").
Autoridades: "Se aplica al que gasta muchas palabras y usa de grandes ponderaciones inútilmente para expresar alguna cosa de poca monta y entidad" (s. v. "almazén").

Pero no conviene aquí este valor de la expresión. Recordemos que Melibea acaba de experimentar un violento arrebató de ira cuyos efectos se han descargado sobre Celestina. No parece sensato creer, entonces, que la vieja, con peligrosa osadía, le esté diciendo a la recelosa muchacha que sus palabras fueron "menudas y de poca estimación" o que fueron "de poca entidad". Los ejemplos de uso que encontramos en el citado diccionario académico reflejan el sentido de hablar excesivamente, decir inútil y prolijamente lo que se podría abreviar, pero no hallamos que tales ejemplos se desarrollen en contextos de violencia verbal. En el caso de Melibea no se trata de que

esta pudiera haber resumido o abreviado su ira (!). Se trata de que ha dado rienda suelta a su cólera y Celestina ha permanecido cautamente en silencio hasta que la furia ha amainado. Y aunque la vieja pretenderá hacer creer a la joven que, como consecuencia de un malentendido, sus palabras estaban equivocadas, no hay que pensar que le esté diciendo que fueron de poca sustancia, como se le podría decir a alguien que estérilmente ha ensanchado su discurso para expresar contenidos banales.

Todo esta explicación nos lleva a preferir otro sentido de la palabra *almacén* que ofrece el *Diccionario* académico de 1770: "El conjunto de municiones y pertrechos de guerra". En uso metafórico, Celestina ha estado esperando que a Melibea se le acabase el *almacén*, el arsenal, la munición de palabras hirientes, el conjunto de violentos improperios, que ha lanzado contra ella y que ha debido soportar con gran sufrimiento y aun con riesgo de su persona. La propia alcahueta lo expresará al salir de casa de Melibea: "¡Oh gran sufrimiento! Y qué tan cercana estuve de la muerte...". Y cuando Celestina cuente el episodio a Calisto le dirá: "Pero entretanto que gastaba aquel espumajoso almacén su ira, yo..." (VI). Y hay que pensar que la alcahueta tiene gran interés en encarecer los riesgos y peligros de su embajada para hacerse más estimar del enamorado. Así pues, nada hay "de poca entidad" en las palabras de Melibea. Ahora bien, una vez que Melibea gastó su *almacén*, su munición de palabras, acabó el peligro.

Quinto auto

137.- ¡O yo rompiera todos mis atamientos hechos y por hacer, ni creyera en yerbas ni en piedras ni en palabras!

Para Criado de Val (1955), las formas verbales en subjuntivo que aparecen en esta frase ofrecen uno de los pocos ejemplos de valor hipotético referido al futuro que se da en la obra. Se da aquí "la concurrencia entre *amara* y el condicional *amaría*", pues se trata de una "hipótesis proyectada hacia el futuro" (p. 133). Pero nada impide que otorguemos a ambas formas el valor del pluscuamperfecto, en consonancia con un uso muy extendido del pretérito imperfecto en *Celestina*. Si no le hubiese ido bien en su embajada, *hubiera roto* para el futuro todos sus vínculos diabólicos. Russell ve mejor en ellas "un pasado hipotético", pero lo cierto es que *Celestina* habla de "atamientos hechos y por hacer".

El DHLE, s. v. "atamiento", trae como cuarta acepción de la palabra la siguiente: "Fig. vínculo, sujeción, servidumbre, compromiso, obligación, impedimento", y ofrece como ejemplo de uso, entre otros, este pasaje de *Celestina*. En este sentido lo interpretan, entre otros, BC, Morros y Cappelli-Vallín.

Severin-A anota: 'maleficios, hechicerías'; Severin-Cabello: 'encantamientos, hechicerías'; y Haro-Conde: 'hechicerías'. En su versión modernizada, De Miguel-B traslada "hechicerías". Hay que decir que, efectivamente, los traductores antiguos trasladan la palabra con el valor de 'encantamientos' o 'artificios':

1506: "incantamenti".

1527: "enchantemens".

1578, 1633: "charmes".

Mabbe: "enchantments".

Barth: "omnes machinas meas".

Sedeño: "atamientos".

Quizá se debe a que los *atamientos* o vínculos de *Celestina* con el diablo se basan en hechizos y 'encantamientos'. Cejador relaciona atamientos con los verbos *atar* y *ligar*: "hacer impotente a uno con algún maleficio y hechicería. Es creencia vulgar de

que las hechiceras pueden hacerlo" (no aparece en el DHLE esta acepción). Pero no parece lógico pensar que de toda la gama de sutilezas hechiceriles que Celestina practica y domina, vaya a recordar ahora una tan peregrina y ajena a la trama de la obra. Preferimos interpretar *atamientos* como 'palabras y conjuros con que se establecen vínculos y ligaduras con el diablo'.

138.- Nunca huyendo huye la muerte al cobarde

Así la mayoría de ediciones antiguas y modernas. La edición crombergeriana *Libro de Calixto*, de 1518-1520 (falso colofón de 1502), edita *el cobarde*. También Salamanca 1520 (falso colofón de 1502). A partir de Salamanca 1570 se extiende la lección *el cobarde*: 1599, 1601, 1633, Amarita, Gorchs, Criado-Trotter y Russell.

Castro Guisasola (1973, p. 163) señala como fuente directa de Rojas este verso de Juan de Mena: "fuyendo no fuye la muerte al cobarde" (*Laberinto de Fortuna*, 149f). Pero este verso se presenta como una variante única en los testimonios conservados del poema medieval, frente a la siguiente versión generalizada que es la que hoy se edita siempre como texto mejor: "fuyendo no fuye la muerte cobarde", que a su vez conoce una variante que no modifica el sentido ni altera el ritmo del arte mayor castellano: el determinante ante sustantivo: "fuyendo no fuye la muerte el cobarde". Marciales considera errata "*al cobarde*", tanto en el texto celestinesco como en el testimonio único de Mena.

Como se ve, se trata de dilucidar si Rojas quiso hacer de *la muerte* el sujeto (como aparece en la mayoría de ediciones de *Celestina*) o el objeto (como lo es en los textos más autorizados de Mena). En este segundo caso estaríamos ante una errata de la tradición celestinesca.

Entre los primeros traductores, solo 1506 traduce de acuerdo con la primera opción: 1506: "Che mai fuggendo fugge la morte al paurosa".

Sedeño omite la frase.

Aunque los traductores más tardíos tuvieron delante un original con *el cobarde*, no hay que pensar que lo mismo le sucedería a 1527 o a 1578, sino que simplemente trasladaron el sentido de la frase, y tanto daba que la muerte no huya al cobarde como que el cobarde no pueda rehuir la muerte.

Resulta valioso un testimonio del siglo XVI que certifica como correcta la lección *al cobarde*. Se trata de un texto de Pedro Cieza de León (p. 258):

Por donde sucedió un caso por donde con razón se podría decir que la muerte no huye al cobarde, el cual fue, que teniendo el capitán Peranzures un criado, le rogó muchas veces quisiese entrar a la batalla, el cual, demás de no lo querer hacer, por estar más fuera de peligro se puso debajo de unas rocas, para mejor mirar a su gusto la batalla teniendo a su lado un pequeño cuero de vino, y al tiempo que dispararon el artillería, fue a parar una pelota a la parte donde estaba este que decimos, e dando en las peñas cayó un canto dellas y le hizo pedazos la cabeza y el cuerpo, de manera que murió aunque mucho se guardó.

En la misma obra (p. 423) vuelve a utilizar el autor la expresión, considerada como proverbio:

y así Serna hubo allí fin, muriendo por mandado del visorey, y perdió con su flaqueza lo que con ella pensó guardar, que fue la vida, y en él se cumplió el proverbio: "No huye la muerte al cobarde".

El tema del cobarde que huye la muerte para, a pesar de todo, encontrarse con ella, es tópico. Lo encontramos en Marcial (*Epigramas*, II, 80):

Hostem cum fugeret, se Fannius ipse peremit.
Hic, rogo, non furor est, ne moriare, mori?

('Por huir de su enemigo, Fanio se mató: / ¿no es locura esta, pregunto, morir por no morir?'. trad.: Antonio Ramírez de Verger.)

Quizá su formulación más conocida se halla en el famoso apólogo *El gesto de la muerte*, que hunde sus raíces en la literatura talmúdica del siglo VI (Miguel Díez R.). En nuestra literatura el conocido romance *El enamorado y la muerte* es una muestra admirable del asunto. Las palabras del criado Clarín en *La vida es sueño* (vv. 3075-3093) también son conocidas:

Soy un hombre desdichado
que, por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo della topé
con ella, pues no hay lugar
para la muerte secreto;
de donde claro se arguye
que quien más su efeto huye
es quien se llega a su efeto.
Por eso, tornad, tornad
a la lid sangrienta luego;
que entre las armas y el fuego
hay mayor seguridad
que en el monte más guardado;
que no hay seguro camino
a la fuerza del destino
y a la inclemencia del hado.
Y así, aunque a libraros vais
de la muerte con hüir,
mirad que vais a morir,
si está de Dios que muráis.

Mal Lara (p. 1313) recoge el refrán "Del mal que hombre teme, d'esse muere" y recuerda diversos ejemplos de personajes históricos que vinieron a morir justo en el lugar que en vida trataron de evitar (pp. 1314-1315).

En la *Comedia* aparecía *huyó*, pero en la *Tragicomedia* se cambió por *huye*. Si el cambio es de Rojas, podría pensarse que suya sería también la decisión de mantener *al cobarde*. Todo invita, pues, a editar: *Nunca huyendo huye la muerte al cobarde*.

139a.-Vente conmigo delante Calisto; oirás maravillas

En la *Comedia* y en el *Libro de Calixto* (Sevilla 1518-1520, falso colofón de 1502) se lee *Vete*. En la *Tragicomedia: Vente*. La lección de la *Comedia* parece un simple olvido de la tilde que representa la *n* (*vête*). BC señala en el aparato crítico la diferencia clara que en la obra se observa entre *ir* y *venir*.

BC y bastantes ediciones modernas, desde Amarita, colocan signo de puntuación tras Calisto. Sin embargo, Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Bohigas, López Morales, Marciales, Russell, Lacarra, Piñero, Rodríguez Puértolas, De Miguel y Bernaldo de Quirós Mateo colocan el signo tras *conmigo*.

Las ediciones más antiguas no colocan ningún signo, y no es hasta 1525 cuando la edición sevillana de Cromberger edita: "vente conmigo delante Calisto: oyras marauillas". Y ese mismo año, en la edición barcelonesa de Carles Amorós, tenemos una variante que certifica la misma lectura: "vente comigo delante calisto e oyras marauillas". Salamanca 1570: "vente comigo delante Calisto: oyras marauillas".

Interesa el testimonio del traductor italiano porque, muy probablemente, trabajaba sobre un texto sin puntuar:

1506. "Uien tu meco deinanze a Calisto et udirai miracoli".

También leyó así 1527: "Vien avec moy devant Calisto et tu orras merveilles".

Los siguientes traductores trabajaron sobre originales que ya presentaban una puntuación clara: "...delante Calisto, oirás...". Así, por ejemplo:

Barth: "...ad Callistonem, illic audies mirissima".

Mabbe: "...to Calisto, and thou shalt hear wonders".

1633: "...chez Calisto, et tu orras des merueilles".

Se impone, por tanto, entender el texto como se ha hecho desde antiguo: "Vente conmigo delante Calisto; oirás maravillas".

139b.- Otras cosas he menester más de comer

Algunas ediciones antiguas (la *Comedia* sevillana y la *Tragicomedia* de Valencia 1514, entre otras) traen *más que de*, pero parece tratarse de una trivialización, pues las *Comedias* de Burgos y Toledo y la primera *Tragicomedia* conocida, Zaragoza 1507, ofrecen *más de*.

Bastantes editores modernos editan *más que de* (Amarita, Ortega y Mayor, Criado-Trotter, Damiani, Marciales, Rank, Morros, Rodríguez Puértolas, López-Ríos, De Miguel-S...), bien por servirse de un original que así lee o por restituir un elemento omitido que propicia el sentido que presuponen a la frase.

Los problemas de interpretación provienen de la posibilidad de adjudicarle dos sentidos a la frase: 'Necesito otras cosas más que comer' / 'Necesito otras cosas además de comer'.

Los testimonios indirectos ofrecen ejemplos de esta doble interpretación, según el texto base que utilizan. Podemos decir, por eso, que 1506 se sirvió de una edición que traía la lección correcta *más de*:

1506: "Altre cose ho bisogno ultra el mangiare".

1527: "D'aultres choses ay mestier que de manger".

Barth: "Aliis rebus magis utor quam cibo et potu".

Mabbe: "There goes more, I wis, to a man's life than eating and drinking".

1633: "T'ay bien d'autres necessitez que de manger".

Sedeño: "mayor es mi menester / en las mis faltas secretas /que la falta del comer".

BC afirma, en el aparato crítico, que "el *usus scribendi* confirma la lección que tiene valor comparativo" ('más que'), pero, contradictoriamente, al pie del texto anota "además".

Recordemos que las palabras de Sempronio son contestadas por Celestina preguntándole al criado si lo que él necesita "más de comer" es una "docena de agujetas", "un torce para el bonete" y "un arco" para andar lanzando dardos de amor a las muchachas. En efecto, todas estas cosas no pueden considerarse *más* importantes *que* el comer. Y podríamos entonces conjeturar que Sempronio quiso decir que necesitaba otras cosas 'además de comer'. Pero lo cierto es que la vieja derrocha ironía a raudales en su intervención. Está nombrando los elementos que pueden adornar al Sempronio-galán en busca de sexo. Y entonces sí le está diciendo, con burla, si son tales

elementos los que le parecen *más* necesarios *que* el comer. De hecho, al final del acto IV se añade en la *Tragicomedia* un pasaje que no aparecía en la *Comedia*. Después de que Celestina le prometa a Lucrecia una lejía para enrrubiar y unos polvos para el olor de boca, la criada dirá: "más necesidad tenía de todo eso que de comer". Preferimos entender, por tanto, 'más que comer', que es, también, lo que traslada De Miguel-B en su versión modernizada: "Otras cosas necesito más que comer".

139-140.- ¿Una docena de agujetas y un torce para el bonete y un arco para andarte de casa en casa tirando a pájaros y aojando pájaras a las ventanas?

El sentido habitual de *aojar* era 'hacer mal con los ojos, encantar'. El DHLE utiliza este pasaje para ejemplificar una de las acepciones de *aojar*: "Mirar, fijar la vista en un objeto aplicando juntamente la atención". Podría equivaler al actual *echar el ojo*.

Todas las ediciones que anotan el pasaje otorgan al verbo algún valor relacionado con 'mirar'. Por ejemplo, Cejador: "echando el ojo, mirando, pero como encantando, generalmente en mala parte"; Riquer: "Mirando con malas intenciones"; Cappelli-Vallín: "ojeando, haciendo *el mal de ojo*, en sentido metafórico", y la versión modernizada de De Miguel-B: "echando mal de ojo a las muchachas".

Sin embargo, BC anota: "*aojando*: 'ojeando, levantando la caza', metafóricamente", explicación que viene motivada, sin duda, por el contexto cinegético en que aparece la palabra. Pero dos obstáculos dificultan que aceptemos este sentido. En primer lugar, el verbo para 'levantar la caza' o para 'espantar o ahuyentar animales' era *oxear*, forma que aún recoge el DRAE (y también recoge *ojear*). Nebrija lo trae en su *Vocabulario de romance en latín*: "oxear aves o fieras: abigo -is -egi". Y en la misma obra: "aojar: dañar con mal ojo: fascino -as". Y, además, estaba bien marcada la diferente grafía: *x* y *j*. En la *Tragicomedia* tenemos ambos verbos, pues en el acto XVIII aparece *oxear* en boca de Centurio, quien se propone llamar a Traso el cojo "para oxear unos garzones" (todas las ediciones con *x*; BC moderniza: *ojear*). El *aojando* de este acto V aparece en todas las ediciones antiguas con *j*.

En segundo lugar, Celestina alude en sus palabras a dos probables acciones de Sempronio: *tirando a pájaros* y *aojando pájaras* a las ventanas. La finalidad del cazador al oxear aves era dispararles cuando levantaran el vuelo. Pero no se nos alcanza el sentido de la acción de levantar la caza aplicada a las *pájaras*, las cuales están en sus

ventanas y en sus casas: no han de huir de nadie. Por lo demás, la misma Celestina aclarará: "Mochachas digo, bobo, de las que no saben volar".

Ahora bien, ya que el autor juega con las palabras *pájaros* y *pájaras*, no es imposible que también buscara un juego añadido: al decir *aojando pájaras* podría pretender que surgiera en la mente del lector el juego paronímico con *oxeando*, aunque, desde luego, lo que Sempronio haría es 'echar la vista encima a las muchachas', si bien parece claro que Celestina no lo dice en el sentido negativo de que el mozo causara efectivamente mal de ojo, sino en el de 'mirarlas y dejarlas embelesadas', pues su aspecto compuesto (*agujetas, torce, arco*) lo favorecería.

Los traductores coinciden en que la acción de Sempronio tiene que ver con la mirada:

1506: "adocchiando passere ale finestra".

1527: "guygnant de l'oeil aux passerettes des fenestres".

1578: "en oeilladant les passerelles aux fenestres".

Barth: "fascines aviculas per fenestras".

Mabbe echa mano del ingenio para mezclar la caza y la mirada, pues los *ojos* de Sempronio *apuntarían* hacia las muchachas: "aiming at other birds with your eyes".

1633: "en mirant les passerelles aux fenestres".

Lavigne traduce muy expresivamente: "faire les yeux doux aux linottes qui sont aux fenêtres".

Y se ve con claridad que también Sedeño entendía una acción relacionada con la vista y no con la caza, pues llega a omitir la alusión a las *pájaras*:

un arco con que tirar,
que para bovas aojar
no ay otro tal alcahuete.

Por tanto, creemos que hay que mezclar en el verbo *aojar* de este pasaje el sentido de 'mirar' y el de 'fascinar': en el decir de Celestina, Sempronio tiraría flechas con su arco a los pájaros y lanzaría miradas a las pájaras con que las encantaría.

140a.- También quiere a mí engañar como a mi amo por ser rica

Así se presenta en todas las ediciones modernas esta frase de Sempronio que alude a Celestina. Pero no escasean las ediciones antiguas que ofrecen *tan bien* en lugar de *también*. Por ejemplo, Toledo 1500 (pero Canet: *tanbién*), Sevilla 1501 (pero Rank: *tanbién*), Zaragoza 1507 (pero Severin-C, Morros y BC: *también*; Gorchs: *tan bien*),

Barcelona 1525, etc. La oración tiene la misma estructura que esta otra del acto VI: "si nuestro amo te oye, tan bien te castigará a ti como a mí" (Pármeno a Sempronio); que esta del acto VII: "Tan bien se muere el que mucho allega como el que pobremente vive" (Elicia a Celestina); y que esta del acto X: "Tan bien me da osadía tu gran pena como ver que con tu sospecha has ya tragado alguna parte de mi cura" (Celestina a Melibea). En todas hay una correlación: "tan bien... como".

1506: "Cosi uol ingannar me como mio patrone".

Proponemos editar: *Tan bien quiere a mí engañar como a mi amo.*

140b.- Más seguro me fuera huir desta venenosa víbora que tomalla

No es seguro que el imperfecto de subjuntivo tenga aquí un "valor hipotético referido al futuro" (*fuera*: 'sería'), como pretende Criado de Val (1955, p. 133). Bien puede referirse al pasado, a un momento indefinido entre el comienzo de los tratos con Celestina y el presente. El sentido entonces sería: 'Más seguro me *hubiera sido* huir...'.
Un caso semejantes al que nos ocupa aparece en la obra con el condicional *sería*:

"Más agradable me sería que rasgases mis carnes y sacases mi corazón, que no traer esas palabras aquí" (X, Melibea a Celestina). Por otra parte, la mayoría de los traductores confirma este valor de pasado:

1506: "Piu sicuro me seria stato fugire...".

1527: "Plus seur m'eust esté fuyr...".

1578: "Le meilleur eust esté pour moy, de fuir...".

Mabbe: it had been better for me to have fled...".

Lavigne: "j'aurais mieux fait d'eviter...".

Gasparetti: "Sarebbe stato più salutare per me fuggire...".

En todo caso, la consideración de *fuera* con el valor de pluscuamperfecto hace sentido.

141a.- ...no me maravillo que seas mudable, que sigas el camino de las muchas

La lección *sigas* es mayoritaria en la tradición textual. En Toledo 1500, en Zaragoza 1507 y Valencia 1514 encontramos *siguas*, que no altera el sentido. Sempronio le dice a Celestina que no se extraña de que sea mudable y de que siga el camino de la mayoría de mujeres. Sí tiene sentido distinto (causal) la frase en la *Comedia* de Burgos: "que sigues el camino de las muchas". Al servirse de la

Tragicomedia los traductores trasladan el primer sentido. Cejador, López Morales, Russell y, en general, los editores modernos que tienen en la base de su texto la *Comedia* de Burgos, editan *sigues*. La lección de la *Comedia* de Burgos representa una construcción corriente en la obra: un personaje expresa que no se extraña o que no hay que extrañarse de algo (*no me maravillo, no te maravilles*) y continúa con una proposición subordinada causal introducida por una conjunción: *pues, porque* o, más frecuentemente, *que*:

"Del cual no me maravillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te olvidaron" (I, Sempronio).

"No te maravilles, madre, de mi temor, pues es común condición humana que lo que mucho se desea jamás se piensa ver concluido" (III, Sempronio a Celestina).

"que estás muy rigurosa y no me maravillo, que la sangre nueva poco calor ha menester para hervir" (IV, Celestina a Melibea).

"No me maravillo, que un solo maestro de vicios dicen que basta para corromper un gran pueblo" (IV, Melibea a Celestina).

"ni te maravilles de mi pasado sentimiento, porque concurrieron dos cosas en tu habla, que cualquiera dellas era bastante para me sacar de seso" (IV, Melibea a Celestina).

"no me maravillo, que es grande el mundo y pocos los experimentados" (VII, Celestina a Areúsa).

"No te maravilles, hija, que quien en muchas partes derrama su memoria, en ninguna la puede tener" (VII, Celestina a Elicia).

"No me maravillo, que muchas veces, como dicen, al maestro sobrepuja el buen discípulo" (VII, Elicia a Celestina).

"no te maravilles, porque estos fines con efecto me dan osadía a sufrir los ásperos y escrupulosos desvíos de las encerradas doncellas como tú" (X, Celestina a Melibea).

"No te maravilles, que procede de su natural ser osado" (XII, Calisto a sempronio).

Verdaderamente, la frase de Sempronio acerca de que no se maravilla de que Celestina sea mudable, parece pedir la causa de esa mudanza, una explicación de por qué dice eso. Y, en efecto, Sempronio no se extraña de que Celestina sea mudable porque, siendo esta mujer, hace lo que la mayoría de estas: ser inconstante y variable.

Sedeño versificó una construcción causal:

Lo que digo, madre, es
que te has tornado mudable,
y que no me spanto, pues
de aquestas muchas serés
y compañía innumerable.

Nos parece más acertada la lección *sigues*. Incluso cabe la sospecha de que *sigas* sea consecuencia de una atracción del subjuntivo *seas*.

141b.- ...así que la calidad de lo hecho no puede encobrir tiempo disimulado

Esta afirmación de Celestina ante Sempronio ha causado problemas de comprensión. La vieja se dirige a casa de Calisto. Quiere contarle al enamorado los detalles de su entrevista con Melibea y, además, enseñarle el ceñidor de la joven. Entonces, el criado le recuerda a la alcahueta que ella misma había dicho que cuanto más se demorase el negocio de Calisto, cuanto más desbocado anduviese el deseo del enamorado, más beneficios obtendrían de él. Y Celestina contesta con esta frase.

La calidad de lo hecho es lo que ella ha conseguido en su embajada: las palabras de la joven y el cordón. *El tiempo disimulado* es el tiempo de demora que Sempronio pide a Celestina, un tiempo de falsedad, durante el cual le harían creer al engañado Calisto que Celestina, con ahínco y en medio de grandes fatigas y peligros, seguía intentando concertar el negocio amoroso. Y, sin embargo, estaría simplemente dejando pasar los días para causar aún más desazón en el espíritu atormentado del galán, quien después de tales padecimientos habría de valorar infinitamente más cualquier buena noticia al respecto. Sería, en efecto, un tiempo falso y *disimulado*, pues la vieja no estaría dedicada a esos menesteres.

Russell otorga a *disimulado* el valor de 'no aprovechado', pero este sentido no recoge lo que hay de engaño en el verbo *disimular*.

Cappelli-Vallín y BC interpretan que *el tiempo disimulado* es el sujeto (lo acepta Bernaldo de Quirós Mateo) de *no puede encobrir* y *la calidad de lo hecho* es el complemento directo. BC da este sentido en el aparato crítico: "el mensajero discreto, cuando obtiene el resultado que buscaba no debe esconderlo durante un cierto tiempo". Y Cappelli-Vallín: "detener artificialmente el tiempo... no vale a ocultar la importancia de lo conseguido".

Morros: "La importancia de lo conseguido no aconseja simular demora".

De Miguel-B (versión modernizada): "La calidad de lo hecho no puede encubrir tiempo para el disimulo".

El sujeto de la oración no es *el tiempo disimulado*, sino *la calidad de lo hecho* y, por ello mismo, Haro-Conde se acercan más al sentido real del pasaje: "la gran importancia de lo logrado en este encuentro con Melibea hace injustificable dejar pasar tiempo sin hacer nada"; pero no compartimos la explicación que dan a *disimulado*, que es la misma que da Russell.

El pasaje, pues, dice: 'la importancia de lo conseguido no permite el tiempo de demora'. Las palabras de Celestina que siguen avalan esta interpretación. La vieja se ratifica en ir *ya* a casa de Calisto precisamente porque "la calidad de lo hecho" no aconseja más "tiempo disimulado" o 'tiempo de engaño', ya que Calisto recompensará inmediatamente y con creces la prontitud con que traen buenas nuevas: "y más, que yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal y algo antojadizo; más dará en un día de buenas nuevas que en ciento que ande penando y yo yendo y viniendo (...) Pues ¿en qué podrá parar el bien sino en bien, y el alto mensaje sino en luengas albricias?".

Los traductores son unánimes en la sintaxis de la frase del original:

1506: "la qualita de quel che se e facto non po recoprire tempo dissimulato".

1527: "la qualité du fait ne peult consentir temps dissimulé".

Barth: "huius rei patratio tempore minime abscondi poterit".

Mabbe: "the quality of the business cannot conceal or admit of dissembled time".

1633: "l'importances de ce qui c'est passé ne permet pas que la chose demeure long temps cachee".

Aunque Singleton utiliza casi una glosa del pasaje para hacerlo inteligible, traslada bien el sentido: "what I did is so wonderful that I cannot tell him I spent more time on it than I really did".

141c.- Pues ¿en qué podrá parar el bien sino en bien, y el alto mensaje sino en luengas albricias?

La *Comedia* y la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 coinciden en *alto mensaje*. El resto de testimonios antiguos: *alto linaje*. Son frecuentes los casos de coincidencia única de Zaragoza con la *Comedia*, lo que sirve para fijar la posición alta de esta edición en el estema de la *Tragicomedia*. La mayoría de ediciones modernas que parten de un texto base con *linaje* prefieren editar *mensaje*. No alteran su texto base Amarita (en la estela de 1570 y 1633; pero De Miguel-S ofrece *mensaje*), Krapf, Ortega y Mayor, Criado-Trotter y López-Ríos.

141d.- ¡Calla, loco, altérasete la complexión! Yo lo veo en ti que querrías más estar al sabor que al olor deste negocio

Cuando los editores modernos han colocado anotación a este pasaje ha sido para adoptar la fría definición médica que de *complexión* ofrece la lexicografía antigua: "Temperamento de humores que cada uno tiene, de donde resulta ser de buena y fuerte complexión o delicada, frágil y enfermiza" (Covarrubias). Russell anota: "Sempronio da señales de estar él también enamorado de Melibea". De esta manera se ha llegado a decir que, puesto que Celestina declara que la complexión de Sempronio se está alterando, el criado acusa algunos síntomas patológicos cercanos a la enfermedad de su amo.

El sentido del pasaje nada tiene que ver con todo esto. Sempronio no apunta aquí ideales atracciones o un imposible enamoramiento de Melibea. Es todo mucho más material. En las palabras de la vieja hay una abierta alusión sexual que para el criado resultaba evidente y a los lectores de hoy se les escapa: Celestina comenta que la libido de Sempronio se ha despertado en este preciso momento con el estímulo de su imaginación. Las palabras supuestamente amorosas pronunciadas por Melibea en la entrevista con la alcahueta -las que el criado espera que Celestina le traslade- son las que trabajan con anticipación en la mente del criado, el cual carga de furtivas sensualidades el secreto coloquio que la alcahueta mantuvo con la muchacha. Por eso le dirá Celestina: "querrías más estar al sabor que al olor deste negocio". Pero para el caso daría igual que fuera Melibea la protagonista del asunto o cualquier otra dama: en situación semejante, al criado se le habría despertado igualmente la *complexión*. De Miguel (1996, p.151) habla de "la lujuriosa reacción de Sempronio".

En *La Lozana andaluza* (XXIV, p. 119) encontramos este pasaje:

¡Quién me tuviera agora que a aquella mujer que va muy cubierta no le dijera qualque remoquete, por ver qué me respondiera, y supiera quién es!
¡Voto a mí, que es andaluza! En el andar y meneo se conoce. ¡Oh, qué pierna! En vella se me desperezó la complisión.

Joset y Gernet anotan asépticamente: "El verla me alteró el temperamento", pero en la correspondiente nota complementaria llaman a las cosas por su nombre: "*complisión* (...) es eufemismo por 'sexo'". Y lo mismo hacen Hernández Alonso-Sanz Alonso en su *Diccionario de Germanía* (s. v. "complexión"), donde, quizá con exageración, establecen esta sinonimia "*Complexión: pene*", y ofrecen el ejemplo citado de *La Lozana*.

Igual valor tienen las palabras de Celestina que estamos comentando, dirigidas a Sempronio: 'te estás poniendo cachondo', podríamos decir hoy. Para el mismo sentido, *vid. supra* nota 45a. Es, claro, otra huella de *Celestina* en *La Lozana* (*vid.* Salvador Miguel 1984).

Es revelador cómo la traducción de 1527 presenta libremente la frase *altérase te la complexión*: "L'eaue te vient elle à la bouche?". Igualmente lo es la adición (no está en 1506) de 1578: "Ta complexion se change elle? *L'appetit t'en vient*, que ie croy, ie l'apperçoy à ton visage".

Vittori (1609, s. v. "complexion") no concreta: "Alterásele [sic] la complexion: il est esmeu, il arse, egli è commosso".

La oración interrogativa no es infrecuente. También Barth: "Alteraris tu animi?". Ya algunas de las ediciones crombergerianas y 1570 habían leído la frase como interrogativa, pero de acuerdo con la mayoría de testimonios, y a tenor del contexto, parece preferible la oración enunciativa (o exclamativa).

142a.- Que tan grande ha sido su tardanza, que ya más esperaba su venida que el fin de mi remedio

Calisto deseaba vivamente la vuelta de Sempronio y Celestina porque, dada su tardanza, podría haberles pasado algo. Por su preocupación, el joven estaba ya más pendiente de esto que de cómo se iba a resolver su asunto amoroso.

Barth deja claro el sentido: "Cur tantum morae traxerunt, iam magis desiderabam reditum ipsorum quam malis meis remedium exspectabam".

142b.- ¡Oh si en sueño se pasase este poco tiempo, hasta ver el principio y fin de su habla!

Excepto la *Comedia* de Burgos, todos los testimonios antiguos traen *en sueños*. Pero *en sueños* parece errata, porque en la obra esta expresión, que se repite (por ejemplo, en el acto VI dice Calisto a Celestina: "En sueños la veo tantas noches, que..."), quiere decir siempre 'soñando'. En este pasaje, en cambio, vemos a un angustiado Calisto que desearía no tener que vivir conscientemente el breve lapso de tiempo que falta para que Celestina diga su mensaje, pues es para él un tiempo de incertidumbre y tormento. Y por eso dice que quisiera pasarlo 'dormido', *en sueño*, es decir, sin tener dolorosa conciencia de su transcurso.

Foulché-Delbosc (1902), Holle, Cejador, Bohigas, López Morales, Russell, De Miguel-B, Cantalapiedra y Bernaldo de Quirós Mateo editan con la *Comedia* burgalesa: *en sueño*. BC rechaza aquí la lección de la *Tragicomedia* y edita también *en sueño*. El resto de ediciones modernas: *en sueños*.

1506 traduce: "O se potessi passar in sono questo poco tempo". Resulta interesante destacar esto porque Ordóñez se valdría de una edición de la *Tragicomedia* que, probablemente, traería *en sueños*. Pero él entendió bien 'durmiendo', esto es, "in sono", frente a "in sogno" que significa 'soñando'. El matiz se observa, por ejemplo, en el acto VI, cuando Calisto confiesa a Celestina que ve a Melibea *en sueños*: "In sogno la uedo tante uolte"; o cuando Sempronio, en el acto X, dice a Pármeno que el amo está "devaneando ('delirando') entre sueños": "Fernetica in sogno!".

En la traducción francesa de 1578 (1527 no traduce el pasaje) resulta igualmente esclarecedora la diferencia que la lengua establece entre *sueño-soñar* y *sueño-dormir*: *sommeil/songe*. Consideremos los mismos ejemplos anteriores:

"Las que ne puis-ie passer en sommeil ce peu d'espace" (V).

"Ie la voy en songe" (VI, Calisto).

"Il extrauague en songe" (VIII, Sempronio).

Barth: "O si per somnium transiret paulum hoc temporis...".

1633: "ô si je pouuois passer en dormant ce peu de temps".

Lavigne: "Oh! si je pouvais passer en dormant le temps...".

Singleton: "Oh, if I could only sleep away this brief moment before I hear her speak!".

Se impone, en consecuencia, atenernos a la lección única de la *Comedia* de Burgos: *en sueño*.

142c.- ¡Oh espacioso Pármeno, manos de muerto! Quita ya esa enojosa aldaba; entrara esa honrada dueña, en cuya lengua está mi vida

Así BC. Pero todas las ediciones modernas editan *entrará*. La falta de signo de acentuación en los testimonios antiguos, produce estas vacilaciones.

Nada aclara la traducción italiana de 1506: "che possa intrare" (1578: "que puisse entrer").

Ha de considerarse correcta la forma *entrará* (a pesar de Morreale, 1998, p. 392), paralela de estas otras (pero los ejemplos se podrían multiplicar) en que a un imperativo sigue un futuro:

"Pues dame lugar, tentaré, que aun algo sé yo deste mal" (VII, Celestina a Areúsa).

"¡Lucrecia! ¡Lucrecia! ¡Entra presto acá! Verás amortecida a tu señora entre mis manos" (X, Celestina a Lucrecia).

"Pues abre esas ventanas, verás qué hora es" (XIII, Calisto a Tristán).

"Mochacho, corre; verás quién osa entrar sin llamar a la puerta" (XVIII, Centurio).

"Entremos en la cámara; acostarte has" (XIX, Lucrecia a Melibea).

La traducción francesa de 1527 es literal, con la forma de futuro: "entrera".

Algunas ediciones tardías ya traen la tilde. Por ejemplo, Madrid 1632: "entrará esa honrada dueña".

Sesto auto

143.- ¿Cuál mujer jamás se vido en tan estrecha afrenta como yo?

El DHLE define *afrenta* como "peligro, apuro". Y cita este pasaje de *Celestina*.

144.- Calla, hombre desesperado, que te matará Calisto si te oye

BC da a *desesperado* el valor de 'suicida'. Cierto es que *desesperar* y *desesperación* podían significar: 'suicidarse' y 'suicidio', respectivamente. Pero se trata de vocablos polisémicos y no conviene abusar otorgando siempre tal valor a cualquiera de sus apariciones. Parece claro que Calisto sí alude al suicidio cuando en esta misma escena dice a Celestina: "si no quieres, reina y señora mía, que desespere y vaya mi ánima a perpetua pena oyendo esas cosas". Pero en la mayoría de ocasiones el adjetivo *desesperado* no se vincula con la muerte. Muerto el enamorado, Pleberio observa la alteración de Melibea, y sin conocer la causa le dice: "Hija, mi bien amada y querida del viejo padre, por Dios no te ponga desesperación el cruel tormento desta tu enfermedad y pasión, que a los flacos corazones el dolor los arguye". A pesar de que Melibea tiene decidido suicidarse, es impensable que Pleberio le esté diciendo: 'no te suicides por el cruel tormento de tu padecer'. Otra cosa es que, tras el suicidio de la muchacha, las palabras de Pleberio revelen su ironía trágica, pues entonces, sí, se puede pensar en el doble sentido de *desesperación*. Pero Pleberio no es consciente de esto cuando habla.

En el acto VIII Pármeneo pregunta a Sempronio sobre Calisto: "¿Qué hace el desesperado?". En el acto IX Pármeneo dice a Celestina que Calisto se ha marchado a la Magdalena, a oír misa, e iba "echando fuego, desesperado, perdido, medio loco". Y en el XII Sempronio dice a Celestina: "Por Dios, sin seso vengo, desesperado, aunque para contigo por demás es no temprar la ira y todo enojo y mostrar otro semblante que con los hombres".

Sin duda, predomina el sentido que vincula la palabra con la agitación, con la pérdida del seso por la excitación y el arrebato. Pármeneo muestra agitación y acaloramiento al hablar enconadamente de Celestina. Y ello podría causar la ira de Calisto, según Sempronio. Así, el criado se muestra como *hombre desesperado*.

145a.- Y aun viste como canta. Y esta puta vieja querría en un día por tres pasos desechar todo el pelo malo, cuanto en cincuenta años no ha podido medrar

La frase de Pármemo, dicha en aparte, es respuesta a otra de Sempronio: "el abad de do canta, de allí viste", adaptación de un conocido refrán (en la colección del Marqués de Santillana: "el abad donde canta ende yanta") a las circunstancias de Celestina y a los deseos de la vieja de conseguir una saya (de ahí el verbo *vestir*) con su trabajo de alcahueta.

Para Marciales la respuesta de Pármemo (*viste*) evidencia un juego de palabras entre *vestir* y *ver*. Rodríguez Puértolas y BC también ven posible el juego de la homonimia. La traducción francesa de 1527 hace pensar en lo mismo, aunque el cambio de lengua deshace la homofonía del original: "Voys tu come il chante de ceste putain?".

Creemos, sin embargo, que no hay juego de palabras entre dos formas verbales homónimas. Lo que hay es un retruécano cuyo sentido se explica bien al contextualizar la frase.

Sempronio ha dicho que cada uno viste del fruto de su trabajo, y Pármemo le matiza que vestirá con arreglo a su manera de trabajar: según cante el abad así vestirá. Es tanto como decir que se exige haber trabajado sacrificadamente para conseguir vestir bien. En cambio, Celestina pretende un medro personal rápido (*en un día*) sin haber hecho nada trabajoso (*por tres pasos*). No hay homonimia, por tanto, sino que Pármemo repite el mismo verbo que Sempronio (*viste*) para construir un retruécano cargado de sentido. Por eso mismo la frase siguiente comienza por la conjunción copulativa (con valor adversativo), porque está emparentada con la anterior afirmación. Lo que dice Pármemo es: 'lo justo es que el abad vista según sea su canto. Pero esta vieja pretende conseguir en solo tres pasos lo que no ha conseguido en cincuenta años'.

1633 traduce bien la intervención de Pármemo: "et c'est encor apres auoir bien chanté qu'il est vestu".

Lavigne vuelve al refrán:

SEMPRONIO. De ce qu'il chante, le curé s'alimente.

PÁRMENO. Et il est nourri comme il chante.

Singleton también ofrece una correcta traducción:

SEMPRONIO. The priest makes his living by singing.

PÁRMENO. But don't forget: the living he makes depends on the way he sings.

Igualmente Gasparetti:

SEMPRONIO. Ché il prete si veste di quel che canta.

PÁRMENO. E anzi, si veste per come canta!

Que el autor no juega con el verbo *ver* lo certifica también Sedeño, a quien le hubiese costado muy poco trabajo jugar en la estrofa con la nada complicada rima *iste* y mantener la (inexistente) homonimia. Pero no habiendo tal, convierte la forma en *vestía*: "y aun como canta vestía".

Como muchas ediciones anotan, *desechar el pelo malo* es 'salir de la miseria o de la pobreza'. En su primera intervención en este acto, Pármeno ya había dicho de Celestina: "pelechar quiere la vieja". *Pelechar* es "echar el primer pelo o pluma" y, "metaphóricamente vale medrar o mejorar de fortuna o empezar a adquirir algunos bienes" (*Autoridades*, s. v. "pelechar"). De modo que el criado insiste en la misma metáfora. También *Autoridades* (s. v. "pelo") explica que *pelo malo* "en las aves es lo mismo que plumón". Y en la voz *plumón* (o *plumión*) encontramos un testimonio tomado del *Tratado de Cetrería y Montería*, de mosén Juan Vallés: "Y agora todos los toman ['cazan'] en el nido, en pelo malo o plumión, y aun en huevos". *Vid.* nota 31c.

145b.-Bien sufriré yo más que pida y pele, pero no todo para su provecho

Sigue Pármeno, con el verbo *pelar*, el mismo juego semántico que ha mantenido desde el principio del acto. Además de "quitar las plumas a las aves", *pelar* "metaphóricamente vale quitar con engaño, arte o violencia, los bienes a otro"; y tampoco se olvide esta definición: "En la Cetrería vale comer el halcón alguna ave que aun tiene pluma". Cualquiera de estos valores que ofrece *Autoridades* (s. v. "pelar") se adecua a la circunstancia observada por Pármeno: Celestina quiere aprovecharse de Calisto. Pero es Covarrubias quien establece con mayor precisión el sentido que adquiere el verbo en este pasaje: "*Pelar*, comerle a uno su hazienda, como hazen las rameras que pelan a los mancebos" (s. v. "pelar").

146a.- ¿Y que calle yo, Sempronio? Pues si nuestro amo te oye, tan bien te castigaré a ti como a mí

El verbo *castigar* y el sustantivo *castigo* tienen un uso mayoritario en *Celestina* con el valor de 'aconsejar', 'reprochar'; 'consejos', 'reproches'. Pero en este pasaje parece tener el valor actual de 'dar un castigo', en correspondencia con las palabras anteriores de Sempronio: "Calla, hombre desesperado, que te matará Calisto si te oye". En el acto XVIII aparece un uso similar. Elicia se dirige así a Areúsa hablando de la proyectada acción de Centurio sobre Calisto: "dele palos, porque quede castigado y no muerto".

146b.- ...si no quieres, reina y señora mía, que desespere y vaya mi ánimo condenada a perpetua pena oyendo esas cosas, certíficame brevemente si no hobo buen fin tu demanda gloriosa y la cruda y rigurosa muestra de aquel gesto angélico y matador, pues todo eso más es señal de odio que de amor

El problema textual que se ha planteado en este pasaje consiste en que en la *Comedia* no aparecía negación alguna: "...certíficame brevemente si hobo buen fin...". BC considera preferible la lección de la *Tragicomedia* porque "concuerta con la continuación de la frase de Calisto". En realidad, no hay problema textual, porque, como ya indicó Marciales, la inclusión de *no* es indiferente para el sentido: la frase dice lo mismo con la negación que sin ella (*vid.* nota 205a). Pero si se edita la *Tragicomedia* ha de mantenerse la negación expletiva, pues era de uso generalizado en la época, y aún hoy (*vid.* *Nueva gramática de la lengua española. Sintaxis II*, 42.10k, p. 3177).

Calisto no le está pidiendo a la vieja que le asegure que la embajada no tuvo buen final, pues no tiene, en efecto, sentido que le diga: 'si no quieres que muera, dime que no tuvo buen fin tu embajada'. Calisto le había preguntado a Celestina: "¿Qué cara te mostró [Melibea] al principio?" Y la alcahueta contestó: "Aquella cara, señor, que suelen los bravos toros mostrar contra los que lanzan las agudas frechas en el coso, la que los monteses puercos contra los sabuesos que mucho los aquejan". Con esta respuesta y habiendo escuchado, además, que Celestina lo pasó muy mal delante de la joven, el galán queda muy preocupado, y es entonces cuando quiere saber si tanto la "demanda gloriosa" como la "cruda y rigurosa muestra" de Melibea, tuvieron "buen fin", porque, ciertamente, "todo eso más es señal de odio que de amor".

De modo que podemos aclarar el pasaje mediante una paráfrasis: 'Si no quieres, Celestina, que me dé muerte yo mismo (*desespere*) y mi alma vaya condenada al infierno (*perpetua pena*), dime (*certíficame*) de inmediato (*brevemente*) si la petición que hiciste a Melibea (*demanda gloriosa*) y el semblante de indignación que apareció en el rostro de ella (*la cruda y rigurosa muestra de aquel gesto angélico y matador*) acabaron bien (*buen fin*). Efectivamente, Celestina contesta en su siguiente parlamento, en el que dice, tras un largo exordio: "para que tú descanses y tengas reposo (...), sabe que el fin de su razón fue muy bueno".

Sobre el verbo *desesperar* como 'suicidarse', véase López-Ríos (2005, pp. 311 y ss.). *Vid.* también *supra* nuestra nota 144.

La forma *brevemente* que utiliza Calisto ("certíficame brevemente") no ha merecido nota en las ediciones modernas, pero quizá la precise. El enamorado se dirige a

Celestina con ansiedad y emplea este adverbio que, antes que 'con brevedad, resumidamente', tiene el valor de 'sin dejar pasar más tiempo, de inmediato'. Recordemos que la zozobra de Calisto no permite más demoras en cuanto a las noticias de la embajada de Celestina. Por eso expresó hiperbólicamente, al final del acto V (*vid.* nota 142b), que desearía pasar dormido el poco tiempo que Celestina -que se dispone a entrar en casa del enamorado- empleará en llegar hasta él, para no sentir así el tormento de la impaciencia. Ahora amenaza con su propia muerte si no recibe ya las noticias que vienen de casa de Melibea. Su angustia se acrecienta con la demora. Estas circunstancias de la trama de la obra avalan el uso de *brevemente* como 'de inmediato'. Curiosamente, el mismo valor lo encontramos en las palabras con que Melibea anuncia también su *inmediato* suicidio a su padre: "Lastimado serás brevemente con la muerte de tu única hija. Mi fin es llegado; llegado es mi descanso y tu pasión; llegado es mi alivio y tu pena" (acto XX). Para expresar la idea de 'brevemente, resumidamente', Calisto usará *en suma*: "En mi cámara me dirás por estenso lo que aquí he sabido en suma", dirá enseguida a la alcahueta.

146c.- Pues ¿a qué piensas que iba allá la vieja Celestina, a quien tú demás de tu merecimiento magníficamente galardonaste, sino a ablandar su saña...?

La *Comedia* edita *tu merecimiento* y también la edición zaragozana de 1507. Pero enseguida, ya desde traducción italiana, comenzó a cundir la lección *su merecimiento*, que trae también Salamanca 1570 (1633, Amarita, De Miguel-S). Para Marciales está justificada y explica el error por contaminación del cercano pronombre de segunda persona: "...tú demás de tu...".

Algunos editores que toman como texto base *tu merecimiento* han introducido la lección *su*: Gorchs, Cejador, Bohigas, Russell, Morros, De Miguel-B, Bernaldo de Quirós Mateo. En sentido contrario, Lacarra parte de Valencia 1514 pero restituye, acertadamente creemos, el *tu* de la *Comedia*.

Si se acepta *su merecimiento*, Celestina estaría diciendo que 'la recompensa de Calisto fue superior a los méritos de ella'. El sustantivo *merecimiento* aparece en una decena ocasiones en *Celestina* (y una vez *merecimientos*), y en todas ellas -ya lo señala BC en el aparato crítico- tiene el significado, corriente en la época, de 'alto estado, dignidad de linaje'. En todas las apariciones viene referido a Calisto o a Melibea, excepto una ocasión en que Calisto se dirige al cordón para decirle: "tanto poder y

merecimiento toviste de ceñir aquel cuerpo" (VI), pero el sentido sigue siendo el mismo en tanto que se hacen sinónimos *poder* y *merecimiento*.

En el acto XI la propia Celestina hará alarde de modestia ante las dávidas de Calisto y empleará no *merecimiento*, sino *merecer*: "Señor Calisto, para tan flaca vieja como yo, de mucha franqueza usaste. Pero como todo don o dádiva se juzgue grande o chica respecto del que lo da, no quiero traer a consecuencia mi poco merecer ante quien sobra en cualidad y en cantidad, mas medirse ha con tu magnificencia ante quien no es nada".

Por otra parte, *demás* tiene dos usos claros en el texto. El primero, con el sentido de 'además o aparte de algo'. Así, la expresión *demás desto* se repite unas cuantas veces, por ejemplo: "Y demás desto, te ruega mi señora sea de ti visitada, y muy presto" (IX, Lucrecia a Celestina), "Nunca yo pensé que demás de tu voluntad lo pudiera cosa estorbar" (XII, Calisto a Melibea). El segundo uso corresponde a la locución adverbial *por demás*, con el valor actual de 'en vano': "Que por demás es ruego a quien no puede haber misericordia" (IV, Melibea a Celestina), "...para contigo por demás es no templar la ira y todo enojo..." (XII, Sempronio a Celestina), "Por demás es la cítola en el molino" (XVI, Melibea).

Volviendo al pasaje que nos ocupa, estamos de acuerdo con BC en que el *merecimiento* es el de Calisto y no hay, por ello, que enmendar aquí el texto de la *Comedia* y de Zaragoza 1507. En cuanto al sentido del parlamento de Celestina, no podemos interpretar que la vieja esté diciendo que las dádivas con que Calisto la ha recompensado son de tal excelencia que están incluso por encima de la alta dignidad (*merecimiento*) del galán, pues si esto ensalza la calidad del don, menoscaba la persona del donante, que está presente. Sin contar con que esta interpretación exige otorgarle a *demás de* un extraño valor, único en la obra: 'por encima de'. Mejor es considerar que Celestina está halagando doblemente al joven (de quien ya ha recibido cien monedas y de quien espera recibir aún mejor galardón): la vieja ha sido galardonada, no solo con el trato de persona tan digna como Calisto (*tu merecimiento*), sino también con dinero.

147.- ...y si así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas que aman, a las escondidas doncellas, si todas dijesen «sí» a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas

Así toda la tradición textual. A Marciales la fórmula de comparación le parece errata evidente, consecuencia de un cruce de construcciones: *entre las públicas...y las*

escondidas / de las públicas... a las escondidas. Acepta la preposición entre y corrige: y las escondidas doncellas.

BC, en el aparato crítico, argumenta en contra:

en realidad, *diferencia* y *diferenciar* podía regir la preposición *a*; véase: "bien difieren estas razones a las que oímos a Pármeneo" [V, Celestina a Sempronio] y "Que todo esto bien diferente es a mi mal" [XXI, Pleberio].

Pero los ejemplos que ofrece BC no son paralelos, pues en ellos no aparece, como en el que nos ocupa, la preposición *entre*. Y, desde luego, resulta extraño decir que hay diferencia *entre* una cosa *a* otra. Hemos consultado en el CORDE (30-5-2013) varios centenares de casos -hasta el siglo XVII- que traían la juntura *diferencia* y *entre* en la comparación de dos o más elementos, y solo un ejemplo hemos hallado en que el segundo elemento comparado viniera introducido por la preposición *a*. Se encuentra en la *Sevillana Medicina*, de Juan de Aviñón, compuesta en 1418: "vi otras tierras muchas y pude entender mejor qué diferencia ay entre esta ciudad a las otras", p. 15). Aunque en esa misma obra encontramos otros varios ejemplos de comparación con *y* (lo que abona la posibilidad de un solecismo cometido por el autor). El resto de casos, pertenecientes a un periodo de varios siglos, utilizan la conjunción copulativa *y*. Parecería lo fácil enmendar el texto como lo hace Marciales, en busca de una *normalización* sintáctica. Pero nos inclinamos a pensar que fuera el propio autor el artífice de la construcción, se tratara o no de un cruce de estructuras. Como en el caso de Aviñón.

149.- ...y contemplase en su gesto

El verbo *contemplar* acogía con frecuencia este régimen preposicional, y, en su polisemia, tanto podía significar 'mirar detenidamente' como 'estar abstraído, absorto, reconcentrado, embelesado, arrobado' (*vid.* Torres Naharro, *Propalladia*, III, p. 614). Covarrubias (*s. v.*) apunta el uso en contextos religiosos:

Considerar con mucha diligencia y levantamiento de espíritu las cosas altas y escondidas que enteramente no se pueden percibir con los sentidos, como son las cosas celestiales y divinas.

Por eso mismo, Lázaro de Tormes, no pudiendo consumir los panes de su desdicha, porque estaban contados, se contentaba con "abrir y cerrar el arca y contemplar en aquella cara de Dios" (p. 35), es decir, se contentaba con embelesarse, con extasiarse, con su vista. Precisamente con la deificación de Melibea a ojos de Calisto encaja el comentario de Pármeneo: "Si este perdido de mi amo no midiese con el pensamiento cuántos pasos hay de aquí a casa de Melibea y contemplase en su gesto (...), todo el

sentido puesto y ocupado en ella, él vería que mis consejos le eran más saludables que estos engaños de Celestina".

Calisto solo tiene en su mente el rostro de Melibea. En el acto II Sempronio le había advertido: "En el contemplar está la pena de amor; en el olvidar el descanso". Y más adelante, ya en el acto VI, Celestina le reprochará al enamorado el trato que da al ceñidero de Melibea, absorto ante esta prenda. Calisto pedirá a Celestina: "Suelta la rienda a mi contemplación". *Vid.* notas 87a y 158b.

150a.- ...llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos inominiosos nombres con cuyos títulos asombran a los niños de cuna

Para *asombrar*, el *Diccionario* académico de 1770 da, como primera acepción, el significado de 'atemorizar', 'espantar', y pone este ejemplo de *Celestina*.

150b.- Y empós desto, mil amortecimientos y desmayos, mil milagros y espantos

Amortecimientos y *desmayos* funcionan en este pasaje de la *Tragicomedia* como sinónimos casi totales. En el acto X: "verás amortecida a tu señora" (Celestina a Lucrecia). En el XIX: "no te amortezcas" (Lucrecia a Melibea).

Milagro debe de ser lo mismo que *milagrón* que el *Diccionario* académico de 1803 define como "aspaviento, extremo". Vuelve a aparecer en el acto XIV: "Ante quisiera yo oírte esos milagros".

"*Espanto*: se toma también por amenaza, demostración y acción para infundir miedo y horror" (*Autoridades*, s. v.). Es definición que cuadra exactamente con la situación que describe Celestina.

151-152.- De cierto creo, si nuestra edad alcanzaran aquellos pasados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para traer a su hijo el amor de Elisa, haciendo tomar a Cupido ascánica forma para la engañar, antes, por evitar prolijidad, pusiera a tí por medianera

Estas son las palabras que un exultante Calisto dirige a Celestina cuando la alcahueta le hace sabedor de las tretas que ha empleado en su primera entrevista con Melibea. Toda la tradición textual -*Comedia* y *Tragicomedia*- trae la lección unánime *si nuestra edad alcanzara*. Sin embargo, Marciales, Russell, BC, De Miguel y Bernaldo de Quirós Mateo creen que se trata de un error de transmisión, y corrigen *alcanzaran*.

Lo cierto es que con la corrección se obtiene un sentido *facilior*: convertidos Eneas y Dido en sujeto de la oración, lo que Calisto viene a decir es esto: 'si los antiguos Eneas y Dido hubiesen vivido en nuestra época...!'.

El resto de editores mantienen la lectura transmitida, pero no explican el sentido literal del fragmento, quizá porque considerada la oración en su conjunto el sentido total es, *grosso modo*, accesible: 'si Celestina hubiese compartido época con Eneas y Dido, habría sido a ella a quien Venus hubiese encargado trabajar para que Dido entregase su amor a Eneas, y no habría recurrido a otras mañas'. Pero lo cierto es que el pasaje merece una anotación que no se centre solo, como hacen casi todas las ediciones, en señalar las fuentes virgilianas utilizadas aquí por Rojas. Porque lo cierto es que, con la variación del verbo se invierten las funciones sintácticas y la perspectiva temporal expresada por Calisto. Veámoslo:

- "si nuestra edad *alcanzaran* aquellos pasados Eneas y Dido" ('si los antiguos Eneas y Dido hubieran vivido en nuestro tiempo'). El sujeto es *Eneas y Dido*. Calisto proyecta el pasado de estos personajes hacia el presente de Celestina. Esta es la interpretación que ofrecen la primera traducción italiana ("se in nostra eta fosseno stati quelli Anea e Dido...") y 1633 ("si ces anciens Aeneas et Dido fussent venus en nostre siecle..."). Es también como lo interpreta, por ejemplo, la versión de Puértolas: "Si Eneas y Dido hubieran vivido en nuestra época...".

- "si nuestra edad *alcanzara* aquellos pasados Eneas y Dido" ('si nuestro tiempo hubiera podido conocer a los antiguos Eneas y Dido'). El sujeto es *nuestra edad*. Calisto proyecta el presente de Celestina hacia el pasado de Dido y Eneas. Así lo entendieron el traductor francés 1527 ("si nostre aage eust esté du temps de Eneas et de Dido..."), Mabbe ("if our age might purchase those years past, wherein Aeneas and Dido lived...") y Barth, que realiza una traducción muy clara: "si aetas nostra recuperare posset illos veteres Aeneam et Dido...". Modernamente, Lavigne adopta igual perspectiva. "...si notre époque voyait vivre Énée et Didon...". Y, de la misma manera Von Bülow incide en el hecho de que nuestra edad volviera al pasado: "...wenn unsere Zeit in die Vergangenheit des Aeneas und der Dido zurückreichte...".

Para el lector actual la lección *alcanzara* otorga una cierta dificultad al texto, pero el hecho mismo de que, actuando para nosotros como *difficilior*, toda la tradición textual antigua la haya mantenido debería hacernos actuar con mucha prudencia.

Podemos aportar algunos testimonios valiosos para elucidar este problema textual. Uno de ellos es la paráfrasis versificada de Juan Sedeño. Sedeño no tenía obligación de mantener la lectura que analizamos, pues, como sabemos, su tarea no se centra en la literalidad (aunque muchas veces respete sintagmas enteros de la obra), sino que busca solo ser fiel al contenido de la *Tragicomedia*. Pero el caso es que Sedeño mantiene también la forma en singular: "si nuestra edad alcanzara / aquellos Eneas y Dido, / nunca tomara Cupido / en sí la ascánica cara". Que después de leer, releer y manipular el pasaje de Rojas, Sedeño lo haya reducido a esos cuatro versos nos hace afirmar que el autor entendía así perfectamente la oración, con el verbo en singular. Y no nos parece una objeción a tener en cuenta el argumento de que *alcanzara* haya podido resistir por ocupar lugar de rima con *cara*. Igualmente *Celestina comentada* escribe *alcanzara*.

Por otra parte, también en 1726 los académicos autores del primer *Diccionario* leyeron y entendieron sin dificultad *alcanzara*. Tan sin dificultad que convierten la oración de Rojas en autoridad para explicar uno de los valores del verbo *alcanzar*: "Metaphóricamente vale lo mismo que conocer otras personas u otros tiempos". Y a continuación reproducen este pasaje de *Celestina*: "De cierto creo, si nuestra edad alcanzara aquellos pasados Eneas y Dido".

Un testimonio aún de mayor peso lo ofrece, mucho antes, Alfonso de Palencia en la voz *annales* de su *Universal vocabulario* (fol. XIX_r): "Otrosi los annales son delas cosas que no alcanço nuestra edad". Efectivamente, en los anales se registran los hechos que nuestra edad *no alcanzó*, y vemos de esta manera que el verbo *alcanzar* se usa en una perspectiva temporal que va desde el presente hacia el pasado, y no al revés.

De modo que la transmisión textual del pasaje celestinesco en las ediciones antiguas ha sido en este caso impecable, sin duda porque para los lectores de hace quinientos años presentaba una construcción nada extraña. Se ha de mantener, pues, el texto que toda la tradición antigua nos ha transmitido: *alcanzara*.

Existe en el pasaje otro problema textual. Todas las *Tragicomedias* ofrecen *para atraher* en lugar de *para traer*, que es la lección de la *Comedia* burgalesa. BC prefiere esta lección única atendiendo al *usus scribendi*, que, frente al uso corriente y repetido de *traer* ofrece un solo ejemplo de *atraer* (en los versos acrósticos), con el sentido actual de 'causar atracción':

Desta manera mi pluma se embarga
imponiendo dichos lascivos, rientes,

atrae los oídos de penadas gentes,
de grado escarmientan y arrojan su carga.

Es decir, 'mi escritura se entretiene en insertar dichos lascivos, rientes, y de esta manera consigue *atraer* a los penados que escarmientan con gusto y limpian sus males'.

No parece que 'causar atracción' sea el sentido del pasaje que alude a Dido y Eneas. Será conveniente parafrasear su contenido: 'no hubiera trabajado tanto Venus para *llevar* a su hijo Eneas el amor de Dido', esto es, 'para que Dido se enamore de Eneas'. Venus no pretendía *atraer* a su hijo con nada ni a ningún sitio, sino '*atraer o llevar* algo hasta su hijo': que el amor nacido en Dido se proyectara en él. El pasaje debía de resultar difícil de entender para quienes no estuviesen al tanto de la leyenda del héroe troyano. La variante *al amor* (en lugar de *el amor*) que aparece en la edición de Sevilla 1518-20 (*Libro de Calixto*) y en la de Roma de 1520 (ambas con colofón falso de 1502) así lo delata. Y también la alteración del texto en la edición salmantina de 1570 (1633, Amarita, De Miguel-S): "atraer al amor de su hijo a Dido"; con la variante de Madrid 1601: "atraer el amor de su hijo a Dido".

Dando por sentado que aquí *atraer* no tiene el sentido de 'causar atracción', sino, simplemente, el de 'atraer o llevar el amor de Dido hasta Eneas' (es decir, que se tratase de la palabra *traer* con prótesis de -a), hemos de tener en cuenta que el valor de '*llevar*' en la obra nunca viene expresado con el verbo *atraer*, sino con *traer*. Véanse unos ejemplos:

"Muchas veces la opinión trae las cosas donde quiere" (II, Sempronio a Calisto)

"El falso boizuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red" (XI, Pármemo a Celestina).

Y el mismo verbo, con cambio de radical: "...los reyes orientales por el estrella precedente a Betlén trujiste..." (I, Calisto).

Creemos que la decisión de BC es acertada al preferir la lección de la *Comedia* de Burgos: *traer*.

154.- CALISTO. Entre sueños, digo.

CELESTINA. ¿En sueños?

CALISTO. En sueños la veo tantas noches

Así editan las *Comedias* y Zaragoza 1507. El resto de ediciones ofrece *entre sueños* en las tres intervenciones. Como en otras tantas ocasiones, Zaragoza se destaca por mostrar un texto más cercano a la *Comedia*.

158a.- ¡Oh mis manos, con qué atrevimiento, con cuán poco acatamiento tenéis y tratáis la triaca de mi llaga!

Tenéis: 'sostenéis'.

158b.- Suelta la rienda a mi contemplación

'Déjame extasiarme con el ceñidero de Melibea', es lo que viene a decir Calisto ante un reproche de Celestina. La alcahueta censura que el enamorado, embelesado con el cordón, dispense a este un trato impropio, hablándole, acariciándolo y confundiéndolo casi con la propia Melibea. Calisto defiende su proceder y le pide a la vieja: "déjame gozar con este mensajero de mi gloria". El valor de *contemplación* en el texto tiene que ver con el ensimismamiento, la abstracción, el embeleso, la enajenación de lo circundante que experimenta el enamorado, centrado solo en la prenda de la amada. Ya en este acto Pármeneo había referido la misma actitud arrobada de Calisto: "Si este perdido de mi amo no midiese con el pensamiento cuántos pasos hay de aquí a casa de Melibea y contemplase en su gesto y considerase cómo estaría aviniendo el hilado (...) él vería que mis consejos le eran más saludables que estos engaños de Celestina". El verbo *contemplar* y el sustantivo *contemplación* comparten en los ejemplos idéntico semantismo. *Vid.* notas 87a y 149.

160a.- Consumen sus vidas, comen sus carnes con envidia, danles siempre crudos martirios

Según Calisto todas las mujeres del mundo tienen envidia de la belleza de Melibea e inútilmente se afanan en igualarla por medios artificiales. Y lo hacen con tal intensidad que incluso maltratan sus propios cuerpos. "Comen sus carnes": entiéndase 'roen' o 'carcomen'. En consonancia con las oraciones anteriores, el sujeto de *dan* es *las mujeres*, no los *crudos martirios*, que es complemento directo: las mujeres, envidiosas de la hermosura de Melibea, dan a sus carnes (el pronombre *les* sustituye a *las carnes*) *crudos martirios* a base de depilaciones, ungüentos, aguas, colores y una infinidad de cosméticos. Por eso dirá enseguida Calisto que estas mujeres dan tormento a sus caras (*sus caras martillando*). Melibea, en cambio, tiene "la perfección que sin trabajo dotó a ella natura".

160b.- Déjale, que él caerá de su asno; ya acaba

Las ediciones más antiguas ofrecen *ya acaba* (*Comedia* de Burgos), y *acaba* (*Comedia* de Toledo y Zaragoza 1507), y *acabará* (*Comedia* de Sevilla y diferentes

Tragicomedias, como las crombergerianas y Valencia 1514). En general, los editores ofrecen aquí su texto base.

Como explica BC *acabará* parece una forma surgida con la intención de corregir y *acaba* (que no casa del todo bien) y establecer un paralelismo con *caerá*. De manera que ya *acaba* se constituye en lección mejor.

1570 y 1633 (pero no Amarita) atribuyen esta intervención a Pármeno.

Sétimo auto

164a.- Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del pasado amor que te tuve, la primera posada que tomaste venido nuevamente a esta ciudad había de ser la mía

La tradición textual antigua lee unánimemente *tomaste*. En Amarita encontramos la enmienda *tomases*. Marciales también cree errata la forma tradicional y subsana igualmente con *tomases*. Creemos que no procede alterar el texto transmitido por toda la tradición.

164b.- Bien sé que estás confuso por lo que hoy has hablado

Entiéndase: 'Bien sé, por lo que hoy has hablado, que estás confuso'.

165-166.-A la mi fe, mientras más fui creciendo, más la primera paciencia me olvidaba

Hay coincidencia entre el texto de la *Comedia* y Zaragoza 1507, contra el resto de la tradición textual.

Pármeno dice a Celestina que no puede concertar amistad con Sempronio, porque este es alocado (*desvariado*) y él poco paciente (*mal sofrido*). Celestina le responde que no era así el Pármeno que ella recordaba. Y el criado añade esta afirmación, que presenta algún problema de interpretación en su sentido literal. Bien es cierto que lo expresado por Pármeno resulta claro: conforme van pasando los años Pármeno se muestra menos paciente y, por ello, soporta menos el carácter de Sempronio. Ahora bien, se trata de que elucidemos qué dice, al pie de la letra, Pármeno. Una lectura *facilis* se contentaría con entender que 'el criado, con el correr de los años, se iba olvidando de la paciencia primera que tenía'. Simplemente hallaríamos un peculiar uso transitivo del verbo reflexivo *olvidarse*, colocando *la primera paciencia* como complemento directo. La realidad, sin embargo, es distinta. Ni hay uso reflexivo del verbo ni el sujeto es Pármeno. El sujeto es, precisamente, *la primera memoria* y el complemento es *me* (Pármeno). Lo que dice el criado es que la paciencia lo olvida a él, no que él olvide a la paciencia. Y aunque para el resultado de los hechos sea indiferente este cambio de funciones, no lo es, por supuesto, para la sintaxis.

El pasaje presentó problemas desde antiguo. 1514 trae *fue creciendo* (Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Morros, Cantalapiedra y López-Ríos aceptan *fue*). Otras *Tragicomedias* antiguas (entre ellas las crombergerianas) traen las variantes *fuere* en lugar de *fui* y *olvidara* en lugar de *olvidava* (así leen también 1570, 1633, Amarita, Criado-Trotter y De Miguel-S). Y, como señala Marciales, en este último caso "hay que leer *olvidará* porque *olvidara* con *fuere* no es nada en castellano". Pero son enmiendas innecesarias y erróneas. Marciales, además, parte de una premisa falsa: que "*paciencia* es aquí el objeto del verbo *olvidar* y no el sujeto".

La variante introducida por esos antiguos editores permite incluso leer la frase sin alteración de su estructura sintáctica. Siendo, como decimos, errónea, viene a decir lo mismo: 'cuanto más tiempo pase, la paciencia más me irá olvidando': el sujeto es, siempre, *la primera paciencia*. El verbo *olvidar* con sujeto inanimado lo documentamos también en el acto II en boca de Sempronio: "Y aquel Macías, ídolo de los amantes, del olvido porque le olvidaba se queja". Y la extrañeza de este uso del verbo ha hecho que algunos editores hayan introducido allí una variante *facilior* para convertir a Macías en sujeto de la oración (*vid.* nota 86-87).

Los traductores no debieron de entender el texto o bien lo trasladaron de la manera más sencilla. Ponemos el ejemplo de 1633: "plus j'iray en auant, plus je perdray cette premiere patience".

Sedeño vierte muy libremente, pero mantiene la función sintáctica de sujeto:

Madre, con la adolescencia
la mi primera paciencia
dio lugar a la pasión.

166a.- ...Sempronio no hay ni tiene en qué me aproveche

Aunque la tradición textual es unánime, Marciales, Russell, Morros y De Miguel corrigen *no ha ni tiene*, estableciendo una pareja de verbos sinónimos cuyo sujeto es Sempronio.

Pero el texto transmitido se explica fácilmente como una forma de anacoluto propia de la conversación: 'no hay en qué me aproveche Sempronio' / 'Sempronio no tiene en qué me aproveche'. No entenderlo así hace que algunas ediciones eliminen uno de los verbos. Así la traducción italiana: "Sempronio non ha saluo il culo e li denti ne cosa che utile me faccia", o la castellana de 1633: "Sempronio no tiene en que me aproueche".

No vemos la necesidad de hacer ninguna enmienda.

Marciales supone que el pintoresco añadido del primer traductor no sería tal, sino reflejo del texto castellano -perdido- que sigue Ordóñez.

166b.- ¿Qué te diré, hijo, de las virtudes del buen amigo? No hay cosa más amada, ni más rara; ninguna carga rehúsa. Vosotros sois iguales; la paridad de las costumbres y la semejanza de los corazones es la que más la sostiene

Así leen todas las ediciones antiguas. Celestina habla a Pármeno sobre las bondades de la amistad y utiliza para ello diferentes sentencias latinas. Marciales está convencido de que el texto original decía *la que más la amistad sostiene* y que un amuense (o cajista) debió de entender, por la similitud gráfica, *mitad* en vez de *amistad*. Como *mitad* le debió de parecer palabra sin sentido la eliminó, pero para Marciales "la restitución [de *amistad*] no admite dudas". Russell también inserta el sustantivo porque "sin él, el artículo *la* se convierte en pronombre cuyo antecedente tendría que ser *buen amigo* en lugar del *amicitiae* de la sentencia latina". Igualmente añade *amistad* De Miguel-S.

En realidad, ya BC deja el caso resuelto. No hay error de transmisión porque "el referente de *la* es *cosa más amada y más rara*, es decir, *la amistad*". Podemos añadir que si el autor hubiera querido escribir la palabra *amistad* lo habría hecho en una oración inmediatamente anterior: "ninguna carga rehúsa", cuyo sujeto es también *cosa más amada y más rara*. Algunos traductores sí trasladan la palabra *amistad* o *amigo*, solo para hacer más claro el texto. 1506, en cambio, se muestra fiel al original: "...e quella che piu la sostiene".

167a.- ...viéndoos venir a mi pobre casa a holgar, a verme, y aun a desenojaros con sendas mochachas

En el proceso de seducción de Pármeno, es obvia la intención de Celestina con la alusión sexual. El verbo *holgar* era polisémico. Entre sus valores incluía, precisamente, un contenido erótico. Pero no parece que aquí se haga uso de él. Más bien parece querer decir 'descansar', 'pasar el tiempo de ocio'. La razón es que la alcahueta hace una enumeración de acciones que para el criado adquieren forma de gradación de intensidad ascendente: los criados pueden ir a su casa para reposar o pasar tranquilamente el tiempo (Lavigne: *vous reposer*, Singleton: *to relax*, Gasparetti: *a divertirvi*), para verla a ella y, finalmente, incluso (y *aun*) para mantener relaciones sexuales con sendas muchachas. No resultaría aceptable que ya estuviese la propuesta sexual en el verbo

holgar y a continuación la vieja aludiera a que podrían venir, también, a verla ella (lo que resulta de menor intensidad) y, finalmente, incitara a los criados, de nuevo, "a desenojaros con sendas muchachas".

167b.- Señora, no vives engañada

No es atendible la iniciativa de Foulché-Delbosc (1902), seguida por Bohigas, Riquer y Rodríguez Puértolas, de editar la frase de Pármeno como pregunta: "Señora, ¿no vives engañada?". En la obra esta construcción la emplean los personajes (*vid.* notas 100a, 177b y 296a) para indicar que no están equivocados respecto a un determinado comportamiento, ya sea para reafirmar una actitud propia o para enjuiciar una conducta ajena. Celestina acaba de mostrar buena voluntad hacia el criado y remata diciéndole: "de las entrañas me sale cuanto te digo", y a continuación insistirá en que le va a ayudar "por amor de Dios y por verte solo en tierra ajena". Carece de sentido que el criado insinúe con una pregunta que Celestina esté equivocada en sus desvelos por él. Igualmente errónea es la forma *vivas* (*biuas*) de Valencia 1514 (Ortega y Mayor, Cantalapiedra).

169.- ...que por mis pecados, todo se olvidó con su muerte

Al decir *por mis pecados*, no asistimos, por supuesto, a una asunción de culpa por parte de Celestina. Se trata de una mera fórmula de lamento, que ofrece en la obra unas pocas variaciones, siempre con la palabra *pecado*: *Por mi pecado*, *¡Mal pecado!*, *Por malos de mis pecados*, *¡Oh pecador de mí!*... Y siempre con el mismo valor: 'por desgracia', 'por desdicha', 'desdichado de mí', etc. He aquí unos ejemplos de uso:

"que aun algo sé yo deste mal, por mi pecado" (VII, Celestina a Areúsa).

"Deste tan común dolor todas somos, mal pecado, maestras" (VII, Celestina a Areúsa).

"No puedo decir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque, por mis pecados y mala dicha, poco a poco ha venido en disminución" (IX, Celestina a Lucrecia).

"cuando moza, cuando me preciaba, cuando me querían. Que ya, ¡mal pecado!, caducado he, nadie no me quiere" (IX, Celestina a Elicia y Sempronio).

"Huye, huye, que corres poco! ¡Oh pecador de mí, si nos han de alcanzar, deja broquel y todo" (XII, Pármeno a Sempronio).

"¡Oh pecador de mí, que no hay por dó nos vamos, que está tomada la puerta!" (XII, Pármemo a Sempronio).

"¡Oh pecadores de mancebos, padecer por tan súbito desastre!" (XIII, Calisto).

"¡Oh pecadora de ti, mi madre si de tal cosa fueses sabidora...!" (XIV, Melibea).

De la exclamación conmiserativa se pasa al simple uso de *pecador* como 'desdichado':

"Parta Dios, hijo, de lo suyo contigo, que no sin causa lo hará, siquiera porque has piedad desta pecadora de vieja" (I, Celestina a Sempronio).

"queda agora perdida la pecadora porque tenía a Celestina por madre y a Sempronio por el principal de sus amigos" (XIV, Sosia a Tristán).

Y también aparece dos veces en boca de Celestina la fórmula exclamativa "así goce [yo] desta alma pecadora" (ambas en el acto IV), con idéntico valor: 'desdichada'.

Franciosini (1620) ofrece esta equivalencia: "Pecador de mi: pouero à me, misero me, poveretto à me".

Sobra la expresión, *vid.* Lapesa 2000, I, p. 151-152.

170.- ¿Si tenemos, me dices como por burla? Juntas lo hecimos, juntas nos sintieron

Bastantes ediciones antiguas, incluidas Zaragoza 1507 y Valencia 1514, colocan signo de interrogación tras *dices*, y por ello algunos editores actuales (Cejador, Bohigas, Severin, Damiani, Piñero, Lacarra, Rodríguez Puértolas, Bernaldo de Quirós Mateo, Cantalapiedra) presentan así el texto: *¿Si teníamos, me dices? ¡Como por burla!*. Carece de sentido esta sintaxis: *como por burla juntas lo hecimos* (Krapf, Ortega y Mayor).

Rank: "¿Si tenemos, me dices? ¿Como? ¿Por burla?" (*Comedia* 1501: "si teniamos me dices? como por burla").

Salamanca 1570 extiende la oración interrogativa hasta *burla*.

Mateos, que edita *¡Como por burla!*, anota: "Esta exclamación irónica afirma con más fuerza, como si dijera: ¡Ahí es nada! ¡No faltaba más!".

No tenemos documentada la expresión con valor exclamativo, pero sí, en cambio, junto a verbos de pensamiento como *decir*, *preguntar* o *responder*. Resulta fácil hallar ejemplos con la simple consulta del CORDE (con los mismos verbos también es corriente *como burlando*). La traducción de 1506, aunque establece una sintaxis distinta

al original, hace depender la palabra *burla* del verbo *decir*: "Se noi erauamo amiche? Par che tu me labii dicto da scherzo".

Por ello mismo preferimos *me dices como por burla*, como traen bastantes editores modernos. Después de preguntarle Pármeno a Celestina si tenía mucho trato con Claudina (madre del mozo), la vieja le viene a decir: '¿Esa pregunta qué es, una broma?'.

172.- Si te lo prometí, no lo he olvidado

Russell y Canet editan: *Sí; te lo prometí*.

Los primeros testimonios presentan este texto:

Comedia de Burgos: "si te lo prometi no lo he olvidado".

Comedia de Toledo "si te lo prometi: no lo he olvidado".

Comedia de Sevilla: "si te lo prometi: no lo he olvidado".

Zaragoza 1507: "si te lo prometi/ no lo he olvidado".

Sevilla 1511 (falso colofón de 1502): "si te lo prometi: no lo he olvidado".

Valencia 1514: "si te lo prometi/ no lo he olvidado".

Más adelante, tenemos usos ortográficos modernos. Por ejemplo, 1599: "si te lo prometi, no lo he olvidado".

Los traductores certifican, además, la construcción condicional.

173.- Yo ya desconfiaba de la poder alcanzar, porque jamás podía acabar con ella que me esperase a poderle decir una palabra. Y como dicen, "Mala señal es de amor huir y volver la cara"; sentía en mí gran defucia desto

Así edita BC. La puntuación de esta intervención de Pármeno difiere entre los editores actuales. Algunos colocan punto y coma o incluso punto tras *cara*, con lo que confieren autonomía a la oración siguiente. Otros, en cambio, colocan dos puntos tras *dicen* y coma tras *cara*, con lo que establecen una oración compleja en la que el verbo principal es *sentía*, y el primer elemento (*como dicen... cara*) funciona como proposición subordinada causal. Aquellos editores que colocan coma tras *dicen* y coma tras *cara* ofrecen una oración yuxtapuesta que quizá necesitaría puntuación fuerte (punto y coma o punto) tras *cara*. Zaragoza y Valencia colocan tras *cara* el signo de los dos puntos, que unas veces equivalía a nuestra coma y otras a punto.

En fin, que nada es posible afirmar con certeza a la vista de los testimonios antiguos. Y tampoco los traductores nos sacan de dudas: unos presentan una sintaxis que implica al periodo completo; otros establecen yuxtaposición a partir de *sentía*.

En la obra es frecuente la expresión "como dicen, ...", empleado por algún personaje como argumento sapiencial con el que quiere corroborar un determinado aserto o una determinada actuación. Y con tal argumento se cierra el periodo sintáctico:

"Alargarle he la certenidad del remedio, porque, como dicen, «El esperanza luenga aflige el corazón»" (I, Celestina a Sempronio).

"Callemos, que a la puerta estamos, y, como dicen, «Las paredes han oídos»" (I, Sempronio a Celestina).

"todo por vivir. Porque, como dicen, «Viva la gallina con su pepita»" (IV, Celestina a Melibea).

"Que en mi ánima no hay otra provisión, que, como dicen, «Pan y vino anda camino, que no mozo garrido»" (IV, Celestina a Melibea).

"que jamás me subo por poyo ni calzada, sino por medio de la calle. Porque, como dicen, «No da paso seguro quien corre por el muro» y que «Aquel va más sano que anda por llano»" (XI, Celestina a Elicia).

"Descuelga, Pármeno, mis corazas y armaos vosotros, y así iremos a buen recaudo. Porque, como dicen, «El hombre apercebido, medio combatido»" (XII, Calisto a Pármeno y Sempronio).

"Y como nos veis mujeres, habláis y pedís demasías. Lo cual, si hombre sintiesedes en la posada, no haríades, que, como dicen, «El duro adversario entibia las iras y sañas»" (XII, Celestina a Sempronio y Pármeno).

"Ella púsose en negarles la convención y promesa y decir que todo era suyo lo ganado, y aun descubriendo otras cosillas de secretos, que, como dicen: «Riñen las comadres... »" (XV, Elicia a Areúsa).

"Pero ya lo hecho es sin remedio, y los muertos irrecuperables. Y, como dicen, «Mueran y vivamos... »" (XV, Areúsa a Elicia).

"Amor mío, ya sabes cuánto quise a Pármeno, y, como dicen, «Quien bien quiere a Beltrán a todas sus cosas ama»" (XVII, Areúsa a Sosia).

Con el *desto* que cierra su intervención Pármeno se refiere a las circunstancias negativas que concurren en su pretensión amorosa y que acaba de citar: hasta ahora no

ha podido "alcanzar" a Areúsa, ni siquiera ha permitido esta que el mozo pudiera hablarle. Y como, en efecto, mala señal de amor es que la muchacha vuelva la cara hacia otra parte para no mirarle, Pármemo queda sumido en la desesperanza (*desfuzia*). Entendida así la situación creemos que habría que editar: "Yo ya desconfiaba de la poder alcanzar, porque jamás podía acabar con ella que me esperase a poderle decir una palabra. Y como dicen: "Mala señal es de amor huir y volver la cara", sentía en mí gran desfucia desto".

Vallés (1549) trae el refrán *Mala señal de amor, huir y volver la cara. Volver la cara* es 'negar o esconder la cara' al amante.

174a.-Otro es el que ha de llorar las necesidades, que no tú; yerba pace quien lo cumple; tal vida quienquiera se la querría

El proverbio que Celestina endosa a Areúsa conoce también otras formulaciones. En el *Diálogo de la lengua* (p. 172), de Juan de Valdés, aparece: "Yerva pace quien lo paga". Y en *Correas* encontramos "Hierba pace quien lo ha de pagar; y era un ansar" (p. 239). Sobre el sentido no se ponen de acuerdo los editores:

Cejador: "*Yerva*, por no decirle *asno*, que lleva la carga de la otra, trabajando para mantenerla".

Bohigas: "Unos trabajan para que otros se recreen. Los primeros *hierba pacen*, esto es: son como los asnos, son tontos".

Marciales: "Expresión vulgar, como si se dijese: '¡el burro del que te da para vivir!' con doble sentido".

Morros: "Solo consigue comer yerba [como los asnos] quien lleva vida tan ociosa o viciosa" (y lo acepta López-Ríos).

Lacarra: "Celestina increpa a Areúsa porque nunca llegará a nada con esa costumbre, sino a comer hierba como los asnos".

Cappelli-Vallín: "Los beneficios solo se obtienen trabajando".

Russell: "Quien disfruta de una cosa es quien lo ha de pagar".

Haro-Conde: "Quien disfruta de una cosa debe pagarla. Alude Celestina al hecho de que Areúsa está acostada en su cama en vez de ejercer sus labores de prostituta".

BC: "No suelen obtenerse beneficios sin hacer nada por ello o sin dar nada a cambio" (sigue la explicación de Campos-Barella, refrán 1787).

Sedeño vierte "quien lo cumple tierra cava".

Y De Miguel-B (versión modernizada): "¡Y dicen que el que algo quiere, algo le cuesta!".

Se trata de un circunloquio con el que Celestina se llama a sí misma *asno*, pues es ella la que carga con todas las fatigas mientras Areúsa pasa la vida holgando. Pero además, se da un doble sentido en el uso despectivo del nombre: Celestina se dice a sí misma *necia* ('asno', 'burro') por encargarse de todo, mientras Areúsa no muestra ninguna laboriosidad y se aprovecha de la vieja. Esta es la explicación -acertada- que ofrecen Cejador, Bohigas y Marciales y que ha sido desatendida por otros editores, que yerran.

En la *Segunda Celestina*, cena XXII, p. 341, la alcahueta llega tarde a casa y Elicia le reprocha su tardanza porque está "transida de hambre". Celestina le replica entonces:

Ay, hija, poco cuidado tienes de lo que yo, iva para quien lo cumple.
¿Parécete, hija, que es cara tardança la que nos ha dado treinta piezas de oro,
después que de aquí salí? Tú no miras a mañana; sabe, hija, que no he
andado holgando, ni eres más de hueso y carne que yo lo soy.

Respecto a la parte que nos interesa ("poco cuidado tienes de lo que yo, iva para quien lo cumple"), Baranda, en su edición, anota a pie de página: "He modificado la puntuación de las otras ediciones modernas, que prescinde de la coma". El motivo de este proceder no se aduce, pero resulta obvio que es la falta de sentido que presentan las palabras de Celestina: "poco cuidado tienes de lo que yo iva para quien lo cumple". Sin embargo, la coma no consigue mejorar el texto.

Y es que no se trata solo de un problema de puntuación, sino, indudablemente, de un problema de transcripción del texto, el cual ha pasado inadvertido hasta ahora: *Iva* es la transcripción errónea del *yua*, abreviatura de *yerua*, que aparece en la prínceps de Medina del Campo (1534); nosotros hemos consultado también -con igual resultado- la segunda edición, Venecia 1536. Una mala lectura causó la confusión con la forma verbal, lo que origina un texto ininteligible en todas las ediciones modernas. Es frecuentísimo el procedimiento de Feliciano de Silva de poner en boca de sus personajes expresiones, frases y refranes que recuerdan o incluso calcan otros de la primera *Celestina*. Y eso es lo que ocurre aquí. El texto de Silva ha de decir por fuerza: "Ay, hija, poco cuidado tienes de lo que yo. Yerva para quien lo cumple".

En la *Comedia llamada Florinea* (1554), de Juan Rodríguez Florián, se nos ofrece un uso semejante. Marcellia pregunta: "¿Y aquellos galanes?". Y cuando se le responde que deben de estar durmiendo todavía, dice:

A la fe, hija, 'yerva pasce quien lo paga', dicen. Ellos sirven buen amo; son muchachos; al mundo tienen en nada. ¿Quién les quitará el sueño una noche que acá se quedan?, sino que duerman y se harten (scena IX).

El contexto es siempre el mismo: un primer personaje censura la ociosidad improductiva de un segundo personaje y proclama que otros (a veces él mismo) han de cubrir con su trabajo las necesidades de aquel. Y ese sacrificio, no reconocido, confiere al diligente una cierta condición de necio, o asno, pues trabaja para otro. El texto corregido de Feliciano de Silva lo deja claro: "yerba para quien lo cumple".

174b.-Tal sea mi vejez cual todo me parece. Perla de oro, verás si te quiere bien quien te visita a tales horas

La mayoría de editores modernos (Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Damiani, Rank, Severin, Cabello, Lacarra, Morros, Cappelli-Vallín, Bernaldo de Quirós Mateo...) presentan así el texto: *Tal sea mi vejez cual todo me parece perla de oro. Verás si te quiere bien quien te visita a tales horas*. Criado-Trotter, López Morales, Marciales, Rodríguez Puértolas y Cantalapiedra editan "...parece. ¡Perla de oro! Verás...". La primera puntuación es errónea y la segunda inadecuada.

Con la expresión *perla de oro* Celestina simplemente se está dirigiendo a Areúsa. Es halago repetido en la obra. La alcahueta llama a Melibea "perla preciosa" en el acto IV, y en el X le dice: "Pues ¿qué me mandas que haga, perla graciosa?"; en el acto IX se dirige así a Pármeno y Sempronio: "¡Oh mis enamorados, mis perlas de oro! ¡Tal me venga el año, cual me parece vuestra venida!"; y, por último, en el acto XIV, Calisto ensalza a Melibea de esta manera: "¡Oh angélica imagen, oh preciosa perla, ante quien el mundo es feo!".

Las ediciones más tardías, como 1599 o 1601, ya colocan punto tras *parece*, y 1601 incluso coloca coma tras *oro*.

174c.- Paso, madre, no llegues a mí, que me haces coxquillas y provócasme a reír, y la risa acreciéntame el dolor

Como aparentemente ninguna de las palabras que integran esta intervención de Areúsa ofrece dificultad, la mayoría de las ediciones usuales de la obra no trae anotación léxica para este pasaje. Y quizá deberían traerla. Haro-Conde sí ofrecen una nota para explicar el *no llegues a mí* con un previsible 'no te acerques a mí'. Pero lo cierto es que la alusión de la meretriz a las coxquillas hace más probable que su protesta se refiera al hecho evidente de que la vieja la está palpando. Y en efecto, una de las

últimas acepciones que *Autoridades* da de *llegar* es "tocar, physica o moralmente". De modo que el pasaje vendría a decir: 'Quieta, madre, no me toques que me haces cosquillas'. Es el mismo uso que aparece en el acto X en boca de Celestina. Allí, la alcahueta se convierte con sus palabras en cirujana para el mal de Melibea, y somete a la joven a una cura consistente en (re)descubrirle que la causa de su dolor se llama Calisto. En esa "operación" Celestina habla de *aguja* y de *puntos* (ambos metafóricos) que Melibea debe sufrir con entereza en su llaga de amor. Y comenta: "Primero te avisé de mi cura y desta invisible aguja que, sin llegar a ti, sientes en solo mentarla en mi boca". Parece claro que Celestina habla de una 'invisible aguja que no te *toca*, pero la sientes con solo mentarla en mi boca'.

Los primeros traductores confirman el sentido:

1506: "non me tochar".

1527: "ne me touche point".

1633: "ne me touches point".

Mabbe: "do not touch me".

175.- ...no parece que hayas quince años

Morros y Cappelli-Vallín anotan que la afirmación de Celestina hay que entenderla de una de estas dos maneras:

- 'No parece que tengas quince años' (esto es, Areúsa tiene quince años pero aparenta ser mayor).

- 'No parece sino que tengas quince años' (esto es, Areúsa aparenta tener quince años, aunque es mayor).

De Miguel-B interpreta: "No parece que tengas quince años".

Marciales sostiene que "el *no* sin la coma sería absurdo. Es el *no* corroborativo-exclamativo que puede agregarse a cualquier frase afirmativa". Pero ninguna edición avala esta sintaxis.

En el acto IX Lucrecia llega a casa de Celestina y saluda a las cinco personas que allí se hallan: "Dios bendiga tanta gente y tan honrada". Celestina se extraña de que la criada haya dicho *tanta*: "¿Tanta, hija? ¿Por mucha has esta? Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años (...) Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas asentadas nueve mozas de tus días, que la mayor no pasaba de deciocho años y ninguna había menor de catorce". Por el contexto se ve bien que esta

afirmación de Celestina quiere poner de relieve, sobre todo, lo extraordinario del número de muchachas, y, mucho menos, su edad, que no debía de constituir ninguna rareza. Desde este punto de vista no sería raro una muchacha de quince prostituida bajo la tutela de Celestina. Pero la vieja habla de otros tiempos y, además, Areúsa no está bajo el cargo de nadie. Vive "esenta y señora" en su propia casa, lo que también hace pensar en una edad superior a quince años.

Creemos que lo que Celestina proclama es que Areúsa parece tener quince años aunque tiene algunos más. Así lo vieron bastantes traductores:

Barth: "Videris non amplius quindecim annorum esse".

1633: "Il semble que tu n'ayes que quinze ans".

Lo mismo Von Bülow: "Du kommst mir erst fünfzehn jahre alt vor".

Singleton: "You don't look a day over fifteen".

Gasparetti: "Sembri una ragazzina di quindici anni".

Sedeño, en cambio, le concedía quince años de edad a Areúsa, aunque *al parecer* puede ser entendido 'en apariencia':

en muy tierna edad estás:

o yo no sé conoçer

o, par Dios, al pareçer

deziiséis años no has.

Snow (2008, p. 298), en función del *modus vivendi* del personaje y de alusiones diversas en la obra, le calcula "veintipocos".

En el acto XIV, Calisto dice a Melibea: "No parece que ha una hora que estamos aquí y da el reloj las tres". Como se ve, se trata de un uso que hoy pediría la conjunción copulativa *ni* ('ni siquiera'): 'no parece que hace *ni* una hora...'. Creemos que podría tratarse de la misma construcción, aunque con la proposición subordinada en indicativo, que utiliza Celestina ante Areúsa. Para ponderar las frescas carnes de la meretriz, la vieja rebaja los años de esta: "Pero agora te digo que no hay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo, en cuanto yo conozco; no parece que hayas [*ni*] quince años". Por tanto, Areúsa tendría algunos años más de quince, lo que, sin duda, condice con su actuación en la obra y con su condición de "marcada ramera" que le atribuye Tristán en el acto XIX.

176.- Alábame agora, madre, y no me quiere ninguno

Así en BC, que edita aquí según la *Comedia*. Las *Tragicomedias* leen *alahé*, que Marciales considera una mala lectura de *Alábasme*, forma que edita, creyendo

restituirla. Russell y Morros aceptan la enmienda. El traductor italiano parece sugerir la lectura de las *Comedias*: "tu me dai parole, e non mi uole nisuno", pero no es posible saber si en el texto de que se sirvió aparecía la forma imperativa o el presente de indicativo. En cualquier caso, la lección de la *Tragicomedia (Alahé agora, madre, y no me quiere ninguno)* parece falta de sentido. Salamanca 1570 intenta arreglarlo convirtiendo en *ya* la conjunción copulativa (1633, Amarita, De Miguel-S). Creemos preferible, entonces, volver al texto de la *Comedia*. La forma en imperativo hace perfecto sentido usada con ironía (al igual que hoy). Lo que Areúsa dice a Celestina es: 'la alabanza que haces de mi belleza no tiene sentido, pues nadie me quiere'. Es la misma ironía que presentan expresiones proverbiales como esta que trae Correas (p. 19): "Alábate, polla, que un huevo has puesto, y ese güero", y que el *Diccionario académico* de 1832 explicaba: "Ref. con que se moteja a los que se alaban de haber hecho cosas de poca entidad o importancia".

177a.- ...mientras no parieres, nunca te faltará este mal que agora, de lo cual él debe ser causa

Así en Zaragoza 1507.

Las *Comedias* de Burgos y Toledo: "este mal y dolor que agora".

La *Comedia* sevillana: "este mal y dolor que agora tienes".

Las ediciones crombergerianas y Valencia 1514: "este mal de agora".

Por lo general, los editores se atienen al texto base que editan, pero algunos de ellos prefieren otras lecciones y, a veces, enmiendas. Por ejemplo:

Severin-A: "este mal y dolor de agora".

Severin-C: "este mal y dolor que agora".

Piñero: "este mal y dolor de agora".

Russell: "este mal y dolor que agora tienes".

Morros. "este mal y dolor de agora".

De Miguel-B: "este mal y dolor que agora tienes".

Resulta poco menos que imposible saber cuál sea la intención del autor. Pero podemos trazar alguna hipótesis.

La supresión de *dolor* en la *Tragicomedia* pudiera ser intervención de autor, justificada porque la palabra vuelve a aparecer inmediatamente: "mientras no parieres,

nunca te faltará este mal que agora, de lo cual él debe ser causa. Y si no crees en dolor, cree en color...".

La lección de 1507 hay que reputarla como errónea, pues en este contexto no cabe establecer una equivalencia entre *que* y *de*, como, por ejemplo, sucede en la época (y en la obra) en estructuras del tipo *más de* (= *más que*). Por tanto, o bien *que* es errata por *de*, o bien es pronombre y por tanto se hace preciso un verbo al que remita como complemento o como sujeto (y *debe ser* no sirve). Esas son las dos opciones que, para conseguir el sentido, vemos en los diferentes testimonios más antiguos.

Puesto que en la *Tragicomedia* no aparece verbo, podemos preferir, con todas las reservas, *este mal de agora*, estructura que, por otra parte, resulta paralela de esta otra que aparece al final de este mismo acto VII: "cuando seas de mi edad, llorarás la holgura de agora" (Celestina a Elicia).

177b.- No vives, tía señora, engañada

Areúsa contesta así a un reproche de Celestina: la muchacha ha rechazado en alguna ocasión a Pármeno, a quien Celestina quiere bien. Por el contrario, la vieja se alegra de ver y tratar a ciertas personas por el solo hecho de que son conocidas de Areúsa. Que la oración es enunciativa (Cejador, Bohigas, Riquer, López Morales, Rodríguez Puértolas y Cantalapiedra colocan, sin embargo, signos de interrogación) parece confirmarlo la ampliación de Sedeño:

Pues no bives engañada,
tía señora muy honrrada,
en haverte assí comigo.

Vid. notas 100a, 167b y 296a.

178.- Nunca tú harás casa con sobrado

"*No hará casa con azulejos o con sobrado*: Exp. Fig. con que se moteja al despilfarrador y al holgazán" (DHLE, s. v. "casa", que trae el ejemplo de *Celestina*). Pero en este contexto la vieja censura el carácter poco decidido de Areúsa: 'nunca medrarás'.

179.- Una perdiz sola por maravilla vuela

Covarrubias, s. v. "maravillarse": "Por maravilla: *id est* raras veces".

179-180.- Una golondrina no hace verano

Verano en su sentido habitual entonces de 'primavera'. En el *Libro de buen amor* encontramos: "El mes era de março, salido el verano" (945a; *salido*: 'aparecido, comenzado, entrado'). Cejador, en su edición de la obra, aporta aquí en nota el testimonio de Bernardo Gordonio (1697, *Libro de los pronósticos*, p. 325):

El tiempo del verano (...) comienza desde el principio de aries y dura hasta el fin de geminis, y contiene tres signos y tres meses, que son aries y taurus y geminis. Y comienza cerca el medio de março y dura cerca el medio de Junio. Y segun los dichos de los medicos todo este tiempo es verano, en el qual los arboles comienzan a echar afuera y a florecer y la tierra a brotar.

Juan de Mena escribe en *La coronación del marqués de Santillana* (ed. Pérez Priego 1989, p. 109):

Demuéstrase el año departido en quatro tienpos: en verano e otoño e estío e invierno; e esto de tres en tres meses: el verano es março, abril e mayo; el estío es junio, julio e agosto; el otoño es setiembre, octubre e noviembre; el invierno es deziembre, enero e febrero. E asimesmo dize Aristóteles que el verano es pintor del mundo, ca lo guarnesçe e pinta de yervas e flores.

En el *Compendio de los boticarios*, de Saladino Ferro (1515) leemos:

todas las aguas distiladas que se hazen de las yeruas se han de hazer en el verano, conviene a saber: de la mitad de março hasta todo el mes de mayo. (fól. 26,).

El dicho celestinesco aparece ya en Aristóteles (*Ética Nicomáquea*, I, 1098a): $\mu\acute{\iota}\alpha \chi\epsilon\lambda\iota\delta\acute{\omega}\nu \acute{\epsilon}\alpha\rho \omicron\upsilon \pi\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}$. A pesar del sustantivo $\acute{\epsilon}\alpha\rho$ ('primavera'), Pallí Bonet traduce: "una golondrina no hace verano" (p. 36), quizá como consecuencia de que en español el refrán se ha difundido grandemente con esta formulación. Es también adagio latino, igualmente referido a la primavera: "Una hirundo non facit [o *efficit*] ver" (Cantera 2005, p. 231).

Claudio Eliano recoge en su *Historia de los animales* que "la golondrina anuncia la llegada de la mejor estación del año" (I, 52).

El refrán lo traen, ya en el siglo XV, la colección del Marqués de Santillana y *Seniloquium*, en ambos casos con la fórmula *verano*.

Los siguientes traductores ofrecen 'primavera':

1506: "una sola rendine non fa prima uera" (1578: "printemps").

Barth: "una hirundo non facit vernum tempus".

1633: "une hirondelle ne fait pas le printemps".

Lavigne: "une hirondelle ne fait pas le printemps".

Singleton: "one swallow makes not a spring".

Gasparetti: "una rondine non fa primavera".

En la *Comedia* aparecía otra alusión al *verano* ('primavera') en referencia a las costumbres de las perdices, pero fue eliminada en las *Tragicomedias* para evitar la repetición, pues enseguida se insertaba el refrán de las golondrinas.

180.- ...mientras más moros, más ganancia, que honra sin provecho no es sino como anillo en el dedo. Y pues entramos no caben en un saco, acoge la ganancia

En el pareado final del ejemplo XXXVII de *El Conde Lucanor* leemos: "Aquesto tenet cierto, que es verdat provada: / que onra et grand vicio ['holganza'] non han una morada" (p. 157). Y también en el *Libro de los estados (Obras Completas I, p. 390)*: "onra et viçio non en una morada viven".

180-181.- Ya sabes tú, Pármemo amigo, lo que te prometí, y tú, hija mía, lo que te tengo rogado, dejada la dificultad con que me lo has concedido aparte. Pocas razones son necesarias, porque el tiempo no lo padece

Ha de entenderse 'dejada aparte la dificultad con que me lo has concedido', y, de hecho, así es como editan casi todas las *Tragicomedias* (y muchos de los editores modernos), alterando el orden del texto de las *Comedias*, en lo que parece ser una variante discursiva (Fernández-Ordóñez 2002). En efecto, la recolocación del adverbio junto al participio consigue deshacer la ambigüedad de la frase, pero la decisión no parece responsabilidad del autor, pues la *Tragicomedia zaragozana* de 1507 mantiene el orden de las *Comedias*. Es cierto que tenemos paralelos en la obra del verbo *dejar* con el adverbio *aparte* en posición contigua: "¡Oh madre mía! Todas cosas dejadas aparte, solamente sey atenta e imagina en lo que te dijere" (I, Sempronio a Celestina); "Y dejando aparte otras razones de buen consejo que pasamos..." (XIX, Sosia a Tristán). Pero también hay que resaltar que la obra muestra el reiterado manejo del hipérbaton que traslada un elemento al final de la frase y produce un enunciado a veces impreciso. Reproducimos unos cuantos ejemplos de este proceder y añadimos la ordenación *natural* de la frase:

"para tener causa de entrar donde mucho no só conocida la primera vez" (III, Celestina a Sempronio), 'para tener causa de entrar la primera vez'.

"Que en tornallo a pensar se menguan y vacían todas las venas de mi cuerpo de sangre" (VI, Celestina a Calisto), 'se menguan y vacían de sangre'.

"las ciudades están con piedras cercadas" (VI, Calisto a Celestina), 'están cercadas con piedras'.

"para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melecinas" (X, Celestina a Melibea), 'las gracias de hallar las melecinas'.

" pidieron su parte a Celestina de la cadena" (XV, Elicia a Areúsa), 'su parte de la cadena'.

"aquel otro cara de ahorcado que el jueves eché delante de ti baldonado de mi casa" (XVII, Areúsa a Elicia), 'eché de mi casa'.

Gorchs, Severin-C y BC mantienen la lección de la *Tragicomedia* zaragozana, que creemos de autor.

En cuanto a la puntuación son mayoría las ediciones modernas (Krapf, Foulché-Delbosc [1902], Ortega y Mayor, Holle, Cejador, Bohigas, Criado-Trotter, López Morales, Marciales, Rank, Severin, Damiani, Cabello, Piñero, Russell, Lacarra, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, De Miguel-B, Cantalapiedra, Bernaldo de Quirós Mateo, Canet) que ofrecen así el texto:

"...ya sabes tú Pármeno amigo, lo que te prometí, y tú hija mía, lo que te tengo rogado. Dejada...".

Pero el sistema gráfico de las ediciones antiguas, en donde *Pocas* aparece siempre con letra capital, desautoriza esta lección. Además, la *Comedia* toledana trae la variante "dexa la dificultad con que me lo has concedido a parte. Pocas razones...", que, si no es un descuido (por *dexada*), establece un hiato entre las dos oraciones. En cualquier caso, también Salamanca 1570 introduce otra variante errónea que certifica la independencia de la oración que comienza en *Pocas*: "dexo aparte la dificultad con que me lo has concedido. Pocas razones son necessarias..." (De Miguel-S).

Nos parece, pues, acertado el texto de Gorchs, Severin-C y BC.

182a.- ¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retrainimiento?

Oración bimembre en la que el primer miembro consta de dos elementos, los cuales tienen su correlato sinonímico en el segundo miembro: estrañezas = novedades, esquividad = retrainimiento. Incluso estilísticamente el autor repite la construcción determinante + sustantivo plural + sustantivo singular. Desde este punto de vista, *novedades* no se refiere a que Celestina esté observando una situación 'nueva', sino que, en correspondencia con *estrañezas*, equivale a que Areúsa 'se hace de nuevas'.

182b.- ...fui errada como tú

Errada como 'extraviada en la vida', 'pecadora', se convierte aquí, en último extremo, en eufemismo de *prostituta*. Recuérdense las quejas que en un conocido romance expone doña Urraca ante su padre, el rey Fernando (Di Stefano, p. 391):

Irm'he yo por essas tierras como una muger errada
y este mi cuerpo daría a quien se me antojara:
a los moros por dineros y a los cristianos de gracia;
de lo que ganar pudiere haré bien por la vuestra alma.

182c.- ...por hacerte a ti honesta me haces a mí necia y vergonzosa, y de poco secreto y sin experiencia

Areúsa, obligada a yacer con Pármeno, muestra bastante recato y se escandaliza, avergonzada, de que Celestina quiera asistir al encuentro sexual. Pero aquí la palabra *vergonzosa* se la aplica a sí misma Celestina: Areúsa, dice la vieja, la quiere presentar a ella como *vergonzosa*. Resulta obvio que Celestina no siente ninguna vergüenza ante la escena que se está desarrollando en el dormitorio y sus palabras no hacen más que incidir en la naturalidad de la relación física entre un hombre y una mujer. A su pupila le reprocha su retraimiento y le dice: "Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca vi estar un hombre con una mujer juntos, y que jamás pasé por ello ni gocé de lo que gozas, y que no sé lo que pasan y lo que dicen y hacen (...) Parece que ayer nació según tu encubrimiento". Habría, por tanto, que explicar el sentido de la palabra *vergonzosa*. ¿Por qué dice Celestina a Areúsa: "me haces a mí necia y vergonzosa"? Las ediciones actuales no anotan el término y los testimonios secundarios no aportan ninguna información.

Observemos que Celestina, en el sentir de Areúsa, es también mujer de "poco secreto", demasiado impúdica: está dispuesta a permanecer al pie de la cama para observar el comportamiento sexual de los jóvenes, asunto que, para Areúsa, pide más *secreto*. Hay que otorgar, entonces, a *vergonzosa* uno de los valores que da *Autoridades*: "Se aplica también a las cosas que causan o incluyen vergüenza". Celestina, con su impúdica manera de actuar causa vergüenza en Areúsa. La alcahueta le está diciendo a la muchacha: 'por presentarte tú como honesta, me presentas a mí como necia e impúdica, y de poco secreto y sin experiencia'. Hay que hacer notar la construcción de la frase. El primer elemento de la enumeración encuentra su correlato en el último (*necia, sin experiencia*), mientras que los otros dos elementos (*vergonzosa,*

de poco secreto) forman la segunda pareja semántica. De nuevo asistimos al procedimiento de estructuras sinonímicas, tan frecuente en la obra.

183.- voyme solo porque me hacés dentera con vuestro besar y retozar, que aún el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas

Dentera: 'envidia'.

1633: "Vous me faites envie avec vos baisers".

1527 lo había traducido muy expresivamente: "me faictes venir l'eaue en la bouche de vous veoir ainsi baiser et jouer".

184a.- Tiénete dado una manilla de oro en prendas de tu trabajo

Manilla es 'pulsera, brazalete, ajorca'.

1527: "Elle te a baillé des bracetletz d'or en gaigne pour ton travail".

Palet (1604): "*Bracelet*: manija, braçalet, manilla", "*Manilla*: Chainé à porter au col ou aux bras".

Oudin (1607): "*Axorca o manilla*: bracelet ou brasselet".

Autoridades: "*Manilla*: El adorno que trahen las mugeres en las muñecas, compuesto de unas sartas que dan varias vueltas, de perlas, corales, granates u otras cuentas".

184b.- Por Dios, dejemos enojo, y al tiempo el consejo

Después de llegar tarde a casa y de que Elicia le haya reprendido la tardanza, Celestina, a su vez, reprocha a Elicia su "mocedad ociosa", le exhorta para que aprenda todas las artes del oficio de reparadora de virgos y le espeta que "cuando seas de mi edad llorarás la holgura ['holganza, ociosidad'] de agora".

A Elicia, sin embargo, no le interesan para nada los consejos de la vieja, ella solo vive para el presente. Por eso le responde a Celestina: "Por Dios, dejemos enojo, y al tiempo el consejo; hayamos mucho placer. Mientra hoy toviéremos de comer, no pensemos en mañana".

Al tiempo el consejo parece un eco de Séneca: "Cum magna pars consilii sit in tempore..." (*Epístolas morales a Lucilio*, VIII, 71, 1). El filósofo afirmaba que el aspecto más importante del consejo es que venga "in tempore", esto es, 'en el momento oportuno'. Y la muchacha no juzga nada oportuna la ocasión.

Otavo auto

187.- En mi seso estó yo, señora, que es de día claro, en ver entrar luz entre las puertas

Así se expresa Pármemo cuando despierta al lado de Areúsa. El traductor italiano vertió *puertas* como *finestre*. También Sedeño le hace decir *ventanas* a Pármemo. La nota de BC va en la misma dirección y considera que *puertas* son los "postigos de la ventana", lo que parece razonable, pues no es verosímil que el criado tenga a la vista más de una puerta, en la acepción tradicional de esta palabra. De hecho, 1633 coloca en singular el plural castellano: "la lumiere qui entre par la porte". En la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (VI, p. 657), de Gaspar Gómez de Toledo, encontramos, en boca de Felides, un testimonio que puede aclarar el asunto: "Escucha, que me parece que se menean aquellas puertas de las ventanas".

189a.- ¡Oh Sempronio amigo y más que hermano, por Dios, no corrompas mi placer, no mezcles tu ira con mi sufrimiento, no revuelvas tu descontentamiento con mi descanso, no agües con tan turbia agua el claro licuor del pensamiento que traigo, no enturbies con tus envidiosos castigos y odiosas reprehensiones mi placer!

A lo largo de la obra el verbo *revolver* (aparece también el derivado *revolvedor*) tiene algunas veces el valor de 'sembrar discordia', 'cizañar', 'enfrentar'. Véase este ejemplo en el que Tristán habla sobre Areúsa: "Mira, Sosia, y acuérdate bien si te quería sacar algún punto del secreto deste camino que agora vamos, para con lo que supiese revolver a Calisto y Pleberio, de envidia del placer de Melibea" (XIX). En el caso presente, sin embargo, estamos ante un sentido distinto. Pármemo pide a Sempronio que no mezcle la ira de uno con la paciencia del otro, y a continuación emplea el verbo *revolver* que actúa como sinónimo de *mezclar*, porque esta mixtura solo producirá "turbia agua" que corromperá el placer ("claro licuor") que Pármemo trae de su aventura amorosa. Por supuesto, *corromper* en el sentido de 'alterar la forma primitiva y pura de algo'. La metáfora es perfecta: si primero se mezclan y se revuelven los elementos reales, surgirá enseguida el efecto negativo: la *turbia agua* en que se convierte el *claro licuor* (elementos imaginarios).

189b.- ¡Qué de Melibea! Es de otra que yo más quiero, y aun tal, que, si no estoy engañado, puede venir con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella

Sempronio pregunta a Pármeno acerca de las buenas nuevas que este dice traer y si se trata de "algo de Melibea". Pármeno niega entonces y proclama la belleza de Areúsa, con quien ha pasado la noche. Algunos editores han sospechado una presunta atracción de Sempronio por Melibea, con el apoyo, además, de un comentario de Celestina en el acto V (*vid.* nota 141d) y la disputa entre Sempronio y Elicia en el acto IX. Nos parece una interpretación un tanto arriesgada. Lo ocurrido en el acto V ya lo explicamos claramente en su lugar: nada tiene que ver con sutiles atracciones. En cuanto a este pasaje en que Sempronio pregunta a Pármeno, nos parece natural curiosidad del criado acerca del asunto que les ocupa a ellos y a Celestina. No pregunta realmente por Melibea, sino por el negocio amoroso. Que en el acto IX Sempronio llame "graciosa y gentil" a Melibea, según "se suena por la ciudad", no autoriza a conclusiones mayores, sino a conceder que el criado reconoce la común opinión, pues "el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores, y (...) si alguna toviese Melibea, ya sería descubierta de los que con ella más que nosotros tratan".

La tradición textual de este pasaje es unánime: *puede vivir con ella en gracia y hermosura*. Marciales introdujo la enmienda -aceptada solo por BC- porque "*venir con ella en gracia y hermosura* es competir, emular con ella, etc., pero *vivir con ella en gracia y hermosura* no es nada". La posible errata se habría producido, según el estudioso venezolano, por la semejanza de grafías *veuir-venir*. En todo caso, quienes anotan el pasaje y editan *vivir* interpretan igualmente 'competir'.

Aunque la conjetura de Marciales no resulta inverosímil, lo cierto es que en las frecuentísimas apariciones del vocablo *vivir* en la *Comedia* (unas veinte ocurrencias, entre verbo y sustantivo) y en las no menos numerosas formas conjugadas del verbo (más de cuarenta apariciones), nunca se produce vacilación en la primera vocal. En la edición burgalesa se prefiere siempre la forma *viu***, mientras que en Toledo y Sevilla aparece *biu***, pero en ningún caso aparece vacilación vocálica: la *i* es firme y no encontramos un solo caso de *veuir* o *beuir*. Por ello, si juzgamos, con Marciales, que este *locus criticus* parte de un descuido de amanuense o de tipógrafo, nos obligamos a aceptar que el autor había escrito *venir* y el intermediario, al leer el manuscrito, creyó ver (o le pareció más lógico) *veuir*, sin tener percepción de que *veuir* era grafía única

frente a la presencia abrumadora de *viuir* (unas setenta apariciones contando el verbo conjugado y las formas derivadas de *auiuar*). O bien que el autor escribía el verbo *vivir* como *veuir* y la intermediación regularizó en todos los casos la grafía en i.

Importa destacar ahora que en la jornada I de la *Comedia Himenea*, de Torres Naharro, encontramos un pasaje paralelo (vv. 157-166) en boca del criado Boreas, quien dice a Eliso, el otro criado de Himeneo:

Pues que, hermano, tu deseo
mis cosas saber desea,
la verdad d'ellas es esta:
cundo nuestro amo, Himeneo,
se enamoró de Febea,
yo de su sierva Doresta;
y es tan hermosa doncella,
tanto gentil criatura,
que su ama en hermosura
puede bien vivir con ella.

Como se ve, estamos ante un caso muy semejante, pues más allá de la coincidencia léxica, aquí también se comparan mujeres de distinta clase social. Conocida la ascendencia celestinesca de la comedia de Torres Naharro, podría argumentarse que el autor extremeño se limita casi a copiar un pasaje de la *Tragicomedia*. Pero incluso si así fuera, resultaría poco creíble que lo hiciera sin atribuirle al texto de Rojas un sentido cabal. Se impone pensar que el autor de *Himenea* comprendía perfectamente el valor de *vivir con ella en gracia y hermosura*. Pero el asunto se complica cuando vemos que Boreas, después de ensalzar la belleza de la criada, dice: "que su ama en hermosura / puede bien vivir con ella". No es la "sierva Doresta" quien puede vivir en hermosura con Febea (por tanto, *vivir* no vale 'competir'), sino al revés. Si esta construcción es heredera de *Celestina* -y aunque no lo fuera-, hay que interpretar el parlamento de Pármeno, en el que se repite el pronombre *ella*, en el mismo sentido. ¿Cuál es el referente de *ella* en cada ocasión? Sempronio le ha preguntado a su compañero si las *maravillas* que se dispone a contar tienen que ver con Melibea: "¿Es algo de Melibea? ¿Hasla visto?". Pármeno responde despectivamente: "¡Qué de Melibea!", y continúa con las palabras que reproducimos arriba. De modo que es la bella enamorada de Calisto quien ocupa el centro de atención al principio, con la primera exclamación de Pármeno. Y también al final, cuando el mozo dice: "que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella", en donde el pronombre se refiere claramente a Melibea. Y surge la cuestión: ¿es Melibea también el sujeto de *puede vivir* y Areúsa es aludida por segunda

vez mediante la primera aparición del pronombre *ella*, gemelo, en su referente, de *otra*? Para decirlo más claro: ¿es Melibea la que *puede vivir* con Areúsa en hermosura, como Febea con Doresta?

Creemos que sí, y la clave podría estar en "Sí, que no encerró el mundo y todas sus gracias en ella". Es decir, el mundo de la belleza no se ciñe solo a Melibea. Melibea habita en él con todo merecimiento, desde luego, pero en lo que se refiere a gracia y hermosura puede compartirlo con Areúsa sin que la llegada de esta suponga una rebaja de las exigencias de perfección de ese universo ideal. Melibea puede acoger junto a sí a otra dama hermosa, *puede vivir* con Areúsa sin menoscabo de excelencia porque es belleza pareja a la suya. De nuevo con más claridad: la gracia y la hermosura de Areúsa son tales que Melibea puede vivir con ella sin desdoro. Así lo entendió también Sedeño:

Es otra a mi ver más bella
y aun es tal que en hermosura
Melibea con su frescura
puede bien bivar con ella.

No nos parece que Sedeño aporte aquí "soluciones imaginativas al difícil pasaje", como apunta en el aparato crítico BC, sino que se ciñe, con escrúpulo de notario, a la literalidad del texto, haciendo explícito el referente del primer pronombre: Melibea. Así considerado el pasaje, no cabe hablar de rivalizar o competir en belleza, sino de bellezas iguales. Aunque, en todo caso, por una cuestión de linaje, de *clase* diríamos, es siempre la dama encumbrada (Febea, Melibea) la que desde su altura ve llegar a su mundo a la de menos merecimiento, según un común criterio aceptado por los criados, que ven natural en ella (se comprobará por ejemplo, en el acto IX) una posición aventajada de partida, que tiene que ver con la cuna. Por eso la belleza de Melibea es el patrón máximo al que puede llegar, igualándolo (y es mucho), Areúsa. Nunca superándolo. A pesar del *ruin sea quien por ruin se tiene* (que pronunciará precisamente Areúsa en ese acto IX), Pármeneo sabe que Melibea nunca aceptaría traer a su mundo, en pie de igualdad, a una mujer de menos excelencia en lo social. Pero si se trata solo de entender en *gracia y hermosura* (dejada, pues, aparte la condición de *mujer errada* de la meretriz) Melibea sí puede *vivir* con Areúsa, que presenta unas prendas que están a su altura.

Literariamente, el pasaje no se constituye, fácil es constatarlo, en modelo de elegancia. La repetición desmañada del pronombre de tercera persona se nos presenta, sin duda, como una falla acentuada. Pero en la mente del autor esta debía de tener una

trascendencia menuda, pues para él no eran dos pronombres *iguales*, al hacer referencia a personajes diferenciados. Nos atrevemos a decir que si hubiesen tenido el mismo referente, el autor no habría presentado así la construcción.

En fin, la dificultad para otorgarle un sentido al texto y, consecuentemente, su ininteligibilidad, han traído una enmienda espuria que pretendía facilitar su interpretación. Pero vemos ahora que la lección unánime transmitida por la tradición hace perfecto sentido y se impone, por ello, respetarla. Un caso más de enmienda textual derivada de las limitaciones propias de una lectura alejada quinientos años del texto original.

Al margen de todo esto, casi todas las ediciones modernas presentan coma tras el adverbio de afirmación. En cambio, Gorchs, Foulché-Delbosc, Holle, Severin-C y Piñero la omiten, en un caso semejante al que se explica en la nota 106a. Pero creemos que aquí actúa el *que* causal. La existencia de dos ejemplos paralelos invita a colocar el signo de puntuación:

"Parece que dais a entender que los ángeles sepan hacer mal. Sí, que Melibea ángel disimulado es, que vive entre nosotros" (XI, Calisto).

"de la sospecha hacen certidumbre: afirman lo que barruntan. Sí, que no estaba Calisto loco que a tal hora había de ir a negocio de tanta afrenta..." (XVII, Sosia a Areúsa).

191a.- Más maltratas tú a Calisto, aconsejando a él lo que para ti huyes

Así editan BC y la mayoría de ediciones modernas estas palabras de Sempronio dirigidas a Pármeno. Pero algunos editores (Gorchs, Foulché-Delbosc, Holle, Criado-Trotter, López Morales) reproducen, en cambio, *más mal tratas*. Russell omite *más* y edita *mal tratas*.

El verbo *maltratar* tiene varias apariciones en la obra, por ejemplo:

"Si creyera a Celestina con sus seis docenas de años auestas, no me maltratara Calisto" (II, Pármeno).

"No me castigues, por Dios, a mi vejez; no me maltrates, Elicia" (III, Celestina).

La intervención de Sempronio es la réplica a unas palabras anteriores de Pármeno: "Muy mal me tratas" y "Quiérote sufrir, aunque más mal me trates". Tales palabras invitan a preferir *más mal tratas tú a Calisto* (vid. Morreale 1998, p. 392).

191b.- ...hecho tablilla de mesón, que para sí no tiene abrigo y dale a todos

Sempronio le reprocha a Pármeno que no cumpla él mismo los consejos que le da a Calisto relativos a no enamorarse. Por eso le dice que parece *tablilla de mesón*, la cual, a la intemperie, anuncia para los demás el cobijo que ella no tiene. Una imagen semejante aparece en el pareado 143 de Sem Tob (*Proverbios morales*, p. 150):

Com la candela mesma, cosa tal es el omre
franco: que se ella quema por dar a otro lumbre.

Díaz-Mas y Mota anotan el texto para señalar que, a su vez, los versos de Sem Tob recuerdan un refrán árabe: "Como el candil, que alumbr a la gente, y a sí mismo se quema". En la obra de Fray Antonio de Guevara es motivo recurrente: "Porque seríades como la candela que alumbr a los otros y quema a sí misma" (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, p. 104). Y en la misma obra (p. 114):

¡Ojalá supiese yo tan bien enmendar lo que hago como sé decir lo que otros han de hacer! ¡Ay de mí, ay de mí!, que soy como las ovejas que se despojan para que otros lo vistan, como las abejas que crían los panales que otros coman, como las campanas que llaman a misa y ellas nunca allá entran; quiero por lo dicho decir que con mi predicar y con mi escribir enseñó a muchos el camino y quédome yo descaminado.

En su edición del *Menosprecio*, Rallo anota a pie de página otros lugares de la obra del franciscano en que aparece el motivo de las campanas, muy semejante al de la tablilla de Rojas.

191c.-A los alegres serenos y claros soles, nublados oscuros y pluvias vemos suceder; a los solaces y placeres, dolores y muertes los ocupan; a las risas y deleites, llantos y lloros y pasiones mortales los siguen; finalmente, a mucho descanso y sosiego, mucho pesar y tristeza

Así Severin-C, Morros, Botta y BC. Pero la mayoría de editores modernos colocan coma tras *alegres* y, en consecuencia, *serenos* pasa a ser adjetivo. La ausencia de elementos fiables en el sistema de puntuación de las ediciones antiguas ocasiona que desde los primeros tiempos la oración fuera entendida en su sentido *facilior*, y rodeado de adjetivos, *serenos* se convierte también en adjetivo: "Au clair et serain soleil", traslada el traductor francés de 1527. Un siglo después de *Celestina*, encontramos en *El Guitón Onofre*, de Gregorio González, un recuerdo de este pasaje: "A los alegres y serenos soles suceden nublados oscuros y turbulentos" (p. 116). Ya en la edición plantiniana de 1599 y en la de Madrid 1601, encontramos una puntuación que pretende mostrar una cierta coherencia y se acerca en cierto modo a nuestro sistema actual. En las

enumeraciones aparece siempre el uso de la coma. Pero el fragmento que comentamos se presenta sin ella: "A los alegres serenos y claros soles". En ambas ediciones, la coma se reserva, en este pasaje, para marcar adecuadamente la estilística de la frase, con su estructura dual opositiva (serenos-soles / nublados-pluvias). Así pues, se puede afirmar que el autor entendía *serenos* como sustantivo.

192a.- ¿Quién pudiera tan alegre venir como yo agora?

Así Botta y BC, que leen con la *Comedia*, frente a toda la tradición de la *Tragicomedia* que lee *podrá*. Basan su decisión en la concordancia entre la *Comedia*, Sedeño ("Quién tan alegre pudiera") y el traductor italiano ("chi seria possuto uenire...").

En el acto I Pármeneo dice: "¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacía?". En esa ocasión la *Comedia*, y las *Tragicomedias* de Zaragoza y Valencia coinciden en *podrá*, pero la traducción italiana trae otra vez condicional: "Chi te porria contare...".

En la obra conviven diferentes posibilidades para este tipo de expresiones. En el acto IV tenemos esta lección unánime: "¿Quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes...?". Y ahora Sedeño vierte: "Mas ¿quién te podrá contar / de la vejez los sus daños". Elige *podrá* cuando la forma *podría* no hubiera sido imposible, pues por sinéresis podría usarse como bisílaba.

Nos parece prudente editar el texto de la *Tragicomedia*.

Venir con el sentido de 'llegar'.

192b.- ¿Cómo se lo dice el bobo! De risa no puedo hablar. ¿A qué llamas haberla alcanzado? ¿Estaba a alguna ventana o qué es eso?

Foulché-Delbosc (1900), Rank, Russell y BC reproducen el testimonio único de Sevilla 1501: *puedo*. Sin embargo, las *Comedias* burgalesa y toledana y, unánimemente, todas las *Tragicomedias* leen *puede*. Aquí habla Sempronio después de que Pármeneo le confiese que ha *alcanzado* a Areúsa. Y según emplee la primera o la tercera persona la risa que impide el habla será la suya o la de Pármeneo.

El traductor italiano interpreta que quien ríe es Sempronio:

1506: "De risa non posso parlare". Wirsung acogió la versión italiana: "vor lachen kan ich nitt mer reden", pero no el traductor francés de 1578: "Il en rit si fort qu'il ne peut parler". También el de 1527 había trasladado *puede*: "Il ne peut parler de force de

rire!" Y 1633 traduce: "Il ne peut parler". Igualmente Mabbe: "He cannot speak for laughing". Singleton ("He can hardly talk -he is laughing so hard") y Gasparetti ("Dal gran ridere non riesce a parlare") traducen en la misma dirección. Aunque en segunda persona, Sedeño ofrece la misma versión: "¿A qué llamas alcançar / que tanta risa te ufana / que no te dexa hablar?".

Barth, en cambio, cree que es Sempronio el actor de la risa: "Risus verba impedit, risu moriturum puto". Al igual que Lavigne ("le rire m'empêche de parler") y Von Bülow ("Ich kann vor Lachen kaum reden"), a pesar de seguir el texto de Amarita: "De risa no puede hablar".

Para Marciales es preferible la forma *puedo*: "La tercera persona es contagio del anterior *dice* (...): el que se burla es el que dice, en primera persona, que no puede hablar de la risa". Sin embargo, su edición reproduce *puede*. BC anota: "quien se ríe del bobo de Pármeno es Sempronio". Para Botta, "si se mira la frase inmediatamente anterior, *cómo se lo dice el bobo*, resulta claro que es Pármeno quien se ríe de ufano, y que es *puede* la lección correcta".

Creemos que es aconsejable editar *puedo*, porque son las palabras de Pármeno las que originan la risa de Sempronio. Dice Pármeno: "¿qué es todo el placer que traigo sino haberla alcanzado". Y en la mente de Sempronio surge, enseguida, el juego de palabras, el chiste fácil que expresa de esta manera, después de decir que le cuesta hablar por la risa: "¿A qué llamas haberla alcanzado? ¿Estaba a alguna ventana o qué es eso?". Obviamente, Sempronio conoce el doble sentido de *alcanzar*, pero para burlarse de Pármeno finge, malintencionadamente, haber entendido que este ha llegado hasta el lugar alto (una ventana) en que se hallaba Areúsa: la ha *alcanzado*, en efecto. Sempronio se ríe del juego de palabras que la intervención de Pármeno ha propiciado, y que le sirve para lanzar un desprecio hacia el alarde amoroso de su compañero. No cabe argumentar en contra con esta pregunta: si Sempronio dice de sí mismo que no puede hablar de la risa, ¿cómo es que sigue hablando? Se trata, por supuesto, de una convención literaria, de una manera de hablar que no hay que tomar al pie de la letra, como ocurre con esta intervención de Alisa ante Lucrecia en el acto IV:

¡Ji!, ¡Ji!, ¡Ji! ¡Mala landre te mate, si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a esa vieja que su nombre has vergüença nombrar! Ya me voy recordando della. Una buena pieza; no me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba.

Por otra parte, mal casa la risa en Pármeno cuando él mismo acaba de tener una larga intervención en la que lamenta que todo el gozo y la gloria que traía de casa de Areúsa se han venido abajo por el triste recibimiento, lleno de reproches, que su amigo le ha hecho. De ahí que pueda decir que en esta vida "a las risas y deleites, llantos y lloros y pasiones los siguen".

193.- Tarde fui, pero temprano recaudé

BC señala que Pármeno "cita un dicho que Correas recoge con la variante *Tarde madrugué, mas bien recaudé* y que quizá se base en algún cuentecillo". La misma formulación que Correas ya la traía Hernán Núñez en su refranero de 1555.

193-194.- Sea lo pasado cuestión de San Juan, y así paz para todo el año

El *Diccionario* académico de 1780 escribe: "*Riña (o cuestión) de por San Juan paz para todo el año*: refrán que da a entender que de una pendencia muy reñida suele originarse una firme amistad" (s. v. "riña"). La edición de 1925 añade: "Expresa asimismo la conveniencia de discutir, al hacer un trato, para dejar estipuladas todas las condiciones y evitar que en lo sucesivo haya disputas".

194.-...vino de Monviedro, un pernil de tocino y más seis pares de pollos

Entre otras viandas, los criados llevarán a casa de Celestina *un pernil de tocino*, esto es, 'un jamón'.

En su *Vocabulario de romance en latín*, Nebrija trae esta entrada: "Tocino sin perniles *petaso -onis*". Y Raimundo de Miguel da esta equivalencia para *Petaso, -onis*: "El jamón, pernil de tocino".

Más adelante, en el acto IX, la vieja explicará que en sus mejores tiempos recibía regalos de los clientes eclesiásticos, tales como "muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdices, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones."

195a.- ...pues que me pide el deseo / lo que me niega esperanza

El sujeto de *niega* es, por supuesto, *esperanza*. La presencia de artículo haría hipermétrico el verso.

195b.- ¡Oh hideputa el trovador! El gran Antípater Sidonio, el gran poeta Ovidio, los cuales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca: ¡sí, sí, desos es! ¡Trovara el diablo! Está devaneando entre sueños

La expresión de Sempronio: "¡Oh hideputa el trovador!", referida a Calisto, es, si se toma literalmente, ponderativa, no ofensiva. De ahí que a continuación compare al amo con Antípater Sidonio y con Ovidio. La lengua de la época y aún la de siglos posteriores otorgaba a *hideputa*, entre otros usos, uno con valor encomiástico. Lo aprendió Sancho Panza saboreando el vino que le ofreció Tomé Cecial, y con un *hideputa* alabó los hermosos cabellos de Quiteria (*Quijote* II, 13 y 21, respectivamente). Correas trae. "Hi de puta: Encareciendo y alabando en bien o en mal" (p. 593). Por supuesto, el parlamento del criado es absolutamente irónico y hay que entender lo contrario de lo que dice. Su alabanza de las dotes musicales de su amo es una burla. Él mismo aclara el sentido diciendo: "¡Trovará el diablo!". Salamanca 1570 introduce una enmienda que hace más patente el elogio socarrón: "O hideputa, y que trovador: el gran Antipater Sidonio, el gran poeta Ovidio..." (1633, Amarita, De Miguel-S).

De Miguel-B edita: *¡Oh hideputa, él trovador!* Pero si se lee así parece haber desde el principio una incrédula actitud despreciativa por parte de Sempronio, lo que no condice con la alusión a Antípater Sidonio y a Ovidio. Es preferible entender la exclamación como una alabanza (bien que irónica) para que cobre sentido la comparación con los dos personajes históricos. Además, tenemos este paralelo en la obra: "¡Oh hideputa el pelón, y cómo se desasna!" (XVII, Elicia). En la *Segunda Celestina* Felides le dice a Sigeril: "¡Oh, hideputa el diablo, y qué suelto que estás, si así estás con Poncia!" (XXX, p. 568).

Botta, BC y Canet leen *trovara*, pero es claro que esta frase exclamativa de Sempronio es semejante a la que aparece en el acto XI en boca de Pármene: "¡Oirá el diablo!". En ambos casos se emplea el futuro y la alusión proverbial al diablo para negar algo dicho anteriormente por el interlocutor. En el acto XI Pármene ha hecho un comentario malicioso y Sempronio le dice que si Calisto lo oye le puede costar caro. Para decir que es imposible que Calisto le oiga, Pármene responde: "¡Oirá el diablo! Está colgado de la boca de la vieja, sordo y mudo y ciego". En el pasaje que origina esta nota Pármene, oyendo a Calisto recitar unos versos, dice: "Escucha, escucha, Sempronio: trovando está nuestro amo". Sempronio se ríe de su compañero elogiando burlescamente la cualidad poética de su amo. Y acaba, ya en serio, negándola:

"¡Trovará el diablo! Está devaneando entre sueños". Pero como Calisto sigue recitando versos, Pármeno reiterará: "¿No digo yo que trova?".

Los traductores también leyeron la forma verbal en futuro. El traductor italiano hace más claro aún el pasaje con un añadido: "Poeta sera el diauollo! Fernetica insogno, e tu uoi che componga"; y 1578 copia: "Son Diable, s'il sera, poëte! il extrauague en songe, et tu veux qu'il compose?". 1527 es más fiel al original: "Il composera le diable! Il ne fait que resver toute la nuyt".

La última parte del parlamento, a partir de "¡sí, sí, desos es!", la atribuye por error 1633 a Pármeno. Lo mismo hacen Amarita y Gorchs y, consecuentemente, los traductores Lavigne y Von Bülow. Es curiosa la traducción de Lavigne. Después de que Sempronio compare a Calisto con los poetas antiguos, Pármeno dice: "En vérité, il fait comme eux, le diable l'inspire, il extravague entre deux rêves".

196.- ...rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio o dé fin en breve a mis tristes días

El Diccionario académico de 1780 trae s. v. "corazón": "*Poner en su corazón o en el corazón de alguno*. f. Lo mismo que inspirar, mover". Se trata, por tanto de 'inducir a hacer algo'. Sedeño ofrece esta versión:

Rogaré con devoción
a Dios que guíe a Celestina,
por que haga de tal son
que Melibea mi pasión
con remedio quite aína.

Pero la sintaxis que ofrece la *Tragicomedia* parece clara: Dios es el sujeto de *aderece, ponga y dé*. La mayoría de los traductores así lo entendieron:

1506: "Pregaro Dio che guide Celestina e metta in cor a Melibea mi salute, ho uero in breue dia fine a mei tristi giorni".

1578: "pour prier Dieu qu'il conduise Celestine, et mette mon salut dedans le cueur de Melibee: ou qu'en bref il donne fin à mes tristes jours!".

Barth: "ibo ad Magdaleneae oratum Deum ut dirigat Celestinae propositum in bonum finem, immittat cordi Melibaeae remedii me curam vel cito det finem tristi et aerumnosae vitae meae".

Mabbe: "...beg of Cupid that he will direct Celestina, and put my remedy into Melibea's heart, or else that he will shorten my sorrowful days".

1633: "je prieray Dieu qu'il Conduise Celestine, et qu'il inspire le coeur de Melibee pour me donner du remede ou qu'en bref il mette fin à ma triste vie".

Solo 1527 convierte a Melibea en el agente del fin de Calisto: "prieray à Dieu qu'il enchemine Celestine et mette au cueur de Melibea mon remede ou qu'elle donne fin en brief à mes tristes jours".

El sentido es que Calisto rogará a Dios para que 'mueva' a Melibea a remediar su mal. Son numerosos los testimonios que se pueden hallar en nuestra literatura clásica en los que aparece la expresión *poner en corazón* y Dios como sujeto: Dios mueve a los hombres a obrar según su designio. Veamos un par de ejemplos. Contando la historia de la inocente Susana, escribe Álvaro de Luna en su *Libro de las virtuosas e claras mugeres* (p. 222):

El señor Dios oyó la su boz, e como ella fuese traýda a la muerte, plogo a Dios que estonce se acaeció ende el propheta Daniel, al qual Dios puso en coraçón que tomase la reqüesta deste fecho.

Y Pedro Mejía en su *Silva de varia lección* (II, p. 445):

Por lo qual quiso Dios començar de propósito en su tiempo el riguroso castigo que tenía determinado hazer sobre Jerusalem y les avía denunciado por boca de sus prophetas (que, como está dicho, por los méritos del buen rey Josías avía dilatado). Y, para en esto, puso en coraçón a Nabucdonosor que embiasse exército y después viniessen él, como lo hizo, sobre la sancta ciudad.

197.- Tus acelerados deseos no medidos por razón hacen parecer claros mis consejos

Los consejos que Sempronio da a Calisto para que no sea tan vehemente en sus deseos amorosos, y sus comentarios acerca del deber que tiene el criado hacia el señor, hacen que el enamorado responda: "No sé quien te avezó tanta filosofía, Sempronio". Y es en la réplica del mozo donde aparece esta oración: "Tus acelerados deseos no medidos por razón hacen parecer claros mis consejos".

Toda la tradición textual de *Celestina* lee así, excepto la edición crombergeriana de Sevilla 1513-1515 (colofón falso de 1502), que lee *no parecer claros*. Y esta adición es, precisamente, la elección (errónea, según veremos) de Marciales, por entender, que "Calisto toma *filosofía* en el sentido de cosa abstrusa o no clara. Sempronio le dice que son sus deseos de Calisto los que le hacen no ver claras las cosas". Y por eso la inclusión del *no* es "la lectura correcta y lógica". La nota del aparato crítico de BC, además de dar cuenta de esta lectura, única frente a todos los demás testimonios, señala

que ese *no* más infinitivo es "muy extraño al uso de *La Celestina*". Pero no nos da la clave del asunto. Y la clave está en que hay que desconfiar de esa lectura no porque sea un uso "extraño", sino porque se trata de una intercalación errónea que hay que rechazar. Y es errónea por una lectura superficial del pasaje y por una mala inteligencia del vocablo *claros*. Ninguna edición trae una nota explicativa a pie de página para aclarar esta oración. Una nota que evite al lector interpretar, equivocadamente, lo siguiente: 'tus arrebatados deseos, no sujetos a la razón, hacen que mis consejos parezcan claros, sin dificultad para ser entendidos', lo que, por supuesto, carece de sentido dada la situación comunicativa que se establece entre Sempronio y Calisto (y por ello Marciales ve necesaria la inclusión del *no*). El traductor italiano de 1506 y el francés de 1527 traducen literalmente *claros*, con lo que no sabemos si entendieron el sentido. Pero no hay dudas de que el traductor de 1578 no lo entendió. Le debió de parecer que la interpretación más fácil era, como hemos visto, sencillamente inadmisibile, y por ello intentó arreglar a su manera, pero mal, el sentido: "Vos vitieux desirs, et non reglez par raison vous empeschent de trouuer clairs, et apparens mes conseils".

Es decir, el arrebato de Calisto impide al enamorado juzgar la claridad y sencillez de los consejos de Sempronio. Para el caso es como si estuviese aceptando la negación añadida por la edición sevillana. Pero, desde luego, no dice eso la *Tragicomedia*. Porque el valor real de *claros* es 'agudos', 'sabios', 'inteligentes', 'lúcidos', 'perspicaces'. La paráfrasis de Sedeño tampoco termina de solucionar el problema (por motivos de rima, convierte los consejos *claros* en 'clarificados'), pero añade una proposición concesiva que da pistas, aunque no sabemos si con plena conciencia del valor del adjetivo o sin ella: "aunque quizá no lo son". Intentaremos explicar el pasaje.

Calisto ha llamado *filosofía* a los consejos de Sempronio, y este ha respondido que de la misma manera que no es blanco todo lo que no es negro, y que no es oro todo lo amarillo que reluce, tampoco son *claros* (*filosofía*) los consejos que acaba de dar a su amo, aunque al amo, por su trastorno mental, se lo parezcan. Calisto no considera que la *filosofía* de Sempronio sea oscura, sino aguda. Este valor del término *claro* viene recogido en *Autoridades*: "Vale también perspicaz, entendido, capaz y sabio. Y así se dice 'entendimiento claro', 'razón clara', etc.". La misma entrada de ese *Diccionario* trae las equivalencias latinas: "perspicax", "acutus-a-um", y sendas citas de Saavedra

Fajardo: "En el que manda es menester un juicio claro, que conozca las cosas como son, las pese, y dé su justo valor y estimación"; y de Solís: "Príncipe de raros dotes naturales [...] de claro y perspicaz entendimiento" (s. v. "claro"). El *Diccionario* de Rufino José Cuervo presenta una de las acepciones de *claro*: "Aplicado a las facultades mentales, despejado, perspicaz, que comprende fácilmente", y, más adelante: "Se aplica también a los actos mismos del entendimiento y a los efectos de sus operaciones en cuanto estén libres de toda confusión o error". Y trae abundante documentación de uso.

Se trata, en efecto, de un valor bastante frecuente en nuestra literatura clásica. El pasaje que analizamos nos recuerda otro semejante que aparece en el acto II. Allí Calisto está recibiendo con enojo los discretos y bien medidos consejos de Pármeno, pero como el enamorado solo tiene en su mente conseguir el amor de Melibea, acaba exclamando desesperado: "Estó yo penando y tu filosofando". En el fragmento que ahora analizamos es evidente que Sempronio está rebajando la altura 'intelectual' (*filosofía*) que Calisto ha concedido a sus consejos. Lo que dice el criado es que sus palabras son absolutamente elementales y las podría haber dicho cualquiera, precisamente porque, y no es paradoja, no son nada *claras*, sino triviales, aunque a su señor, por su desesperación amorosa, nublada la razón, le parezcan agudas, perspicaces y dignas de una cabeza sabia. Mabe detecta el cultismo semántico y lo traduce con sencillez: "your accelerated and hasty desires not being measured by reason make my counsels to seem better than they be".

Un uso de la misma familia léxica aparece en el acto XX, en boca de Melibea: "por más aclarar mi ingenio": Pleberio mandaba leer a su hija ciertos libros para 'ilustrar' su ingenio.

198.- Acuérdate, si fueres por conserva, apañes un bote para aquella gentecilla que nos va más, y a buen entendedor... En la bragueta cabrá

Autoridades da este significado de *apañar*: "coger, tomar u ocupar por fuerza lo que es de otro", y reproduce como ejemplo de uso el presente pasaje.

Aquella gentecilla que nos va más debe de ocultar un comentario cómplice de Sempronio a su compañero. De ahí el refrán que sigue: "a buen entendedor, pocas palabras". No cabe admitir que Sempronio, maliciosamente, esté insinuando a su compañero que el bote de conserva, regalo para las muchachas, vaya a actuar como propiciador de inminentes favores sexuales para ellos, pues poca cosa es en relación con

lo que ya han dicho los criados que llevarán de la despensa de Calisto. Por tanto, no está ahí la explicación del *a buen entendedor*... Hemos de creer que dado que Pármeno es nuevo en estas relaciones amorosas, la maliciosa complicidad tiene que ver con que Sempronio, desterrando los reproches que poco antes lanzó a su amigo por su enamoramiento de Areúsa, ya habla de él como de un enamorado más que se incorpora a tales relaciones, favores carnales incluidos.

Bragueta: "La cobertura en la horcaxadura de las calças se llama bragueta" (Covarrubias, s. v. "bragas").

En cuanto al uso de la bragueta como escondite para ciertos hurtos (era una cobertura prominente), véase el siguiente testimonio de Diego de Hermosilla en su obra *Diálogo de los pajes* (1573; 2004, p. 24):

A la fe, señor, en eso somos peores que gatos, que aun ellos escarmientan si los castigan, y nosotros, aunque nos maten, no dexaremos de aprovecharnos de las uñas. ¿Nunca oístes, señor, contar de un page que sacando de la mesa de su amo una tortilla de huevos con su miel y todo, por no tener a mano donde escondella, se la puso sobre la cabeça y la gorra ençima, y le corría la miel por la cara abajo? ¿Y a otro que se metió en la bragueta una perdiz asada, quedando una pierna de fuera, y, llegándose a levantar un plato, prendió la uña a los manteles y se los llevó tras él, de que se reyeron harto los grandes señores que allí comían? Estar a la mesa sirviendo, los carrillos llenos y tragallo sin mascar como ansarino esto es lo ordinario.

Correas trae la frase: "¿Para qué quiere bragueta quien no tiene qué la meta?" (p. 383), pero no podemos asegurar que la pregunta se refiera a algo más que lo propiamente obsceno.

Noveno auto

201a.- No se puede decir sin tiempo hecho lo que en todo tiempo se puede hacer

La locución *sin tiempo* es frecuente en el español clásico con el significado de 'antes de tiempo', 'a destiempo' o 'intempestivamente'. Nebrija (*Vocabulario de romance en latín*) ofrece esta equivalencia: "Importuno sin tiempo: importunus". Y *Autoridades* define, s. v. "tiempo": "*Sin tiempo*: intempestivamente". El personaje Dorotea, en la obra homónima de Lope de Vega, refiriéndose a la floración prematura del almendro, expuesta por ello a grave peligro de helada, comenta: "No tan aprisa, Gerarda, que muchos almendros se han perdido por haber tenido flores sin tiempo" (p. 125).

En nuestra obra aparece en cuatro ocasiones. Esta es la primera: Pármeno y Sempronio se dirigen a comer a casa de Celestina. Pármeno propone pasar por la iglesia para recoger a la vieja. Sempronio contesta que no se ha de hallar rezando a tal hora, y Pármeno sentencia: "No se puede decir sin tiempo hecho lo que en todo tiempo se puede hacer". *Celestina Comentada* ya señaló a Petrarca como fuente (*De remediis*, II, 48): "Non fit ante tempus quod in omni tempore fieri potest". En el texto latino la sentencia sirve a otro propósito: la aceptación de la muerte del hijo en plena juventud. En la traducción sevillana de 1513 se presenta así: "no se haze sin tiempo lo que en todo tiempo se puede hazer", en donde *sin tiempo* tiene el sentido claro de 'antes de tiempo'. Pero, en el pasaje celestinesco, no parece que acudir a la iglesia a mediodía sea ir 'antes de tiempo' (recordemos, por ejemplo, que Calisto acude a misa, a la Magdalena, por la mañana). Más bien parece que se trata, simplemente, de un tiempo poco propicio, incompatible con la hora de la comida. Por ello, quizá sea mejor entender "sin tiempo" como 'a destiempo'.

Más adelante, en el acto XIV, Calisto, al referirse a la muerte dirá: "Deudores somos sin tiempo; contino estamos obligados a pagar luego". Juega el enamorado con los conceptos *deudores*, *tiempo*, *pagar*. Viene a decir Calisto que la muerte puede venir a cobrar la deuda de la vida en cualquier momento pues no hay plazo fijado, como se pone de manifiesto en la fuente utilizada, según han hecho ver Castro Guisasola (1973,

p. 130) y Deyermond (1961, p. 146): "sine termino debitores sumus" (Petrarca, *Epistolae Familiares* y, con leves diferencias, en el *Index* de las *Opera Omnia* de 1496). Con el mismo juego metafórico, podemos citar un pasaje de *Remedios contra la próspera y la adversa fortuna*, en la traducción de 1513. En él, el Gozo confiesa a la Razón que ha padecido una enfermedad de cuidado, pero que ha recuperado la salud. Y la Razón le desengaña:

Gozo: De una dudosa enfermedad soy libre.

Razón: En deuda eres a quien te hará pagar. Dilatose el día de la paga, mas no se perdió la obligación. Otra vez has de enfermar y morirás (I, 4).

Parece, entonces, aconsejable interpretar el *sin tiempo* de Calisto como 'sin plazo', pero en el sentido de que este se puede adelantar en cualquier momento: "contino estamos obligados a pagar luego".

En el acto XX tenemos la intervención última de Melibea: "yo fui causa que la tierra goce sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud", donde el valor es claramente el de 'antes de tiempo', como en *De remediis*. El mismo significado tiene, finalmente, en el lamento de Pleberio (XXI) cuando el padre se queja al mundo de que le ha arrebatado "sin tiempo esta flor que este día echaste a perder".

201b.- Cuando hay qué roer en casa, sanos están los santos

BC anota: "cuando tiene de qué ocuparse en casa...". Pero parece claro que *roer* tiene un sentido casi literal en este texto y se refiere a la comida. Pero no solo a la comida. Existe en la intervención de Sempronio un juego de palabras sobre el verbo *roer* y la expresión *roer los santos*: 'comer' y 'frecuentar en exceso la iglesia', respectivamente (en la Edad Media es común la expresión *roer los altares*). Lo que dice el criado es que Celestina acude a la iglesia a rezar a los santos solo cuando pasa necesidades: "cuando va a la iglesia con sus cuentas en la mano, no sobra el comer en casa". De modo que *comer* y *roer* actúan como sinónimos. Pero, por contra, cuando roe o come en casa, ya no frecuenta la iglesia, ya no roe santos y estos están a salvo (*sanos*). Sedeño hace bien explícito el juego de palabras: "Si sus muelas son contentas, / los santos están enteros". Es, por supuesto, una crítica de la religiosidad interesada y de la beatería de Celestina.

En el *Teatro Universal de Proverbios*, de Sebastián de Horozco (p. 109), un procurador se queja de sus pocos ingresos por falta de litigios y explica lo poco que le importan los mismos: solo le interesa cobrar para poder comer:

Tenga yo bien qué roer,
y el pleito dé donde diere.

202.- Calla, que está abierta la puerta; en casa está. Llama antes que entres, que por ventura están revueltas y no querrán ser así vistas

La lección *embueltas*, de la *Comedia*, la interpreta Cejador en clave obscena: Pármeno le dice a Sempronio que llame antes de entrar por si las muchachas están con clientes. Pero si fuera ese el sentido -lo que no creemos-, la explicación de Pármeno ("no querrán ser así vistas") resultaría de una candidez cómica: ¡naturalmente que no querrán ser vistas así! Recuérdense las tribulaciones de Elicia con Crito en el primer acto. Hay que considerar también que la puerta está abierta y los criados podrían acceder libremente, pero tienen el miramiento de llamar para avisar de su presencia. No creemos que en tales circunstancias pueda pensarse en la posibilidad de que las muchachas tuviesen clientes. Además, Sempronio responde a Pármeno: "Entra, no cures, que todos somos de casa". Señal de que no tienen en mente la presencia allí de algún hombre. Por tanto, la interpretación de Cejador es un exceso que va en contra de la lógica de las palabras y las actuaciones de los personajes.

Para Marciales "el *embueltas* tiene doble sentido, de ahí la sustitución, plausible, por *rebueltas* = 'desarregladas, no bien dispuestas' (...) El *embueltas* es un desliz; estando convidadas a comer y esperando la venida de los queridos, el uno oficial y el otro circunstancial, no podían estar *embueltas* con otros clientes". Y, además, han dejado la puerta abierta para ellos.

Aunque 1527 traduce un vago "sont occupees", los traductores son claros y *revueltas* lo trasladan, lógicamente, como 'desarregladas':

1506: "staranno disconze".

1578: "ne sont encore habillées".

Mabbe: "peradventure they are not yet fully ready".

Barth: "potest enim ut ornatae et compositae nondum sint".

1633: "ils seront peut estre mal attifees".

Lavigne: "peut-être sont-elles déshabillées".

Von Bülow: "sie mochten noch nicht angezogen sein".

De Miguel-B vierte: "por ventura no estarán presentables".

203.- ¿Quién mostró a las picazas y papagayos imitar nuestra propia habla, con sus harpadas lenguas, nuestro órgano y voz sino esta?

Hay que entender que Pármeno habla del papagayo o loro procedente de África o de las Indias orientales, no del papagayo del Nuevo Mundo. Plinio (*Historia natural*, X, 117, p. 296) escribía que "Las aves imitan, por encima de todo, las voces humanas y los loros incluso siguen una conversación". Esta predisposición a imitar el habla propició la difusión de cuentos medievales como: "Enxemplo del omne e de la muger e del papagayo e de su moça" (*Sendebat*) o "Los papagayos acusadores" (*Calila e Dimna*). En el acto XIX aparecerán nombrados "papagayos y ruseñores", pero entonces la alusión no será al animal que imita la voz humana, sino al gayo de la lírica provenzal.

En cuanto a *harpadas lenguas*, Cejador recuerda la expresión *arpar la voz*, "que es quebrarla, modularla, cortarla cantando". María Rosa Lida (1951, p. 249) entiende que "Rojas aplicó en su sentido recto y castizo el participio de *arpar*", al igual que en el acto XVIII pondrá en boca de Centurio las expresiones "capa harpada" y "harpar el gesto". Hablando ahora de "harpadas lenguas" se referiría a 'lenguas romas, redondas'. *Harpadas* sería, entonces, 'no tener la punta de la lengua'. Marciales habla de "lenguas romas, hendidas o malcortadas" y recuerda el testimonio de los traductores: "El italiano trae *frappate* (= cortadas, mochas), Barth: *curvis suis linguis*, Mabbe: *slit tongues*". De Miguel-B vierte "con sus mochas lenguas". Según Lida (ibíd.), el autor

se proponía subrayar la dificultad, vencida por la urgencia del hambre, y para eso venía muy a su propósito contraponer la dificultad de lo imitado y el éxito de la imitación con lo imperfecto del instrumento imitador: la lengua roma, que no tiene punta -en palabras de Aristóteles-, falta de un trozo, desgarrada, arpada.

Contemporáneo de *Celestina*, Juan de Lucena escribe sobre la predisposición de las aves de "lenguas redondas" para imitar la voz:

Ca solo latin non es más saber que saber otra lengua, lo cual non solamente los omes, que aun las aves lo saben, papagayos, cuervos, picas, tordos, malvises, linerudos y todas las aves que tienen lenguas redondas hablaran latin, y aun greco, si les muestran. (*Epístola exhortatoria a las letras*, ca. 1492, CORDE).

En cualquier caso, parece que hay que desechar el valor de *harpadas lenguas* como 'lenguas armoniosas', que es la anotación que eligen bastantes editores, y preferir 'lengua recortada'. *Harpado* se aplicó, más tardíamente, al sonido melodioso de algunas aves y pájaros por contaminación semántica entre *arpar*-'rasgar' y *arpa*-'instrumento musical'. Pero no se habla de aves canoras especialmente melodiosas cuando se nombra a aquellas que pueden imitar la voz humana.

204-205.- ...saca el frío del estómago, quita el hedor del anhélito, hace potentes los fríos

Celestina habla de las propiedades del vino. Es texto añadido en la *Tragicomedia*. *Hace potentes los fríos* tiene un sentido sexual y ningún otro: el vino fortalece el vigor sexual de los fríos. Véase este testimonio de Huarte de San Juan (*Examen de ingenios para la ciencia*, p. 280):

Y que Dios hiciese a Adán de perfecta irascible y concupiscible, bien se deja entender; porque cuando les dijo y mandó *crescite et multiplicamini, et replete terram*, cierto es que les dio fuerte potencia para engendrar y que no les hizo fríos, pues les mandó que hinchasen la tierra de hombres; la cual obra no se puede hacer sin mucho calor.

Zaragoza 1507 lee *potentes*, contra el resto de la tradición más antigua que ofrece erróneamente *impotentes*, sin duda por no haber entendido el sentido del pasaje: *hace impotentes los fríos*, es decir, que 'el vino vence a las temperaturas frías'. Tal es la lectura, de Gorchs, Criado-Trotter, Lopez Morales, Piñero, Cabello. Amarita sigue a 1633 y lee *potentes*, contra 1570 que lee *impotentes*.

Es obvio que *impotentes* es un error. "*Frío*: Vale también impotente por ocasión de frialdad de la naturaleza" (*Autoridades*), "*Impotente*: el que no es apto para la generación" (Covarrubias).

1506: "fa potenti gli fredri huomini".

Barth: "Impotentes potentes facit".

Singleton: "makes potent the frigid".

205.- ...eso poco que bebo: una sola docena de veces a cada comida, no me harán pasar de allí salvo si no soy convidada como agora

Es texto añadido en la *Tragicomedia*. Toda la tradición más antigua lee *salvo si no* (o *sino*; pero con el mismo valor). Salamanca 1570 eliminó innecesariamente la negación y le siguieron otras, como 1633. Modernamente, editan *salvo si soy*: Amarita, Marciales, Russell y De Miguel-S.

La enmienda parece surgir de una mala interpretación del texto. Celestina dice que nunca consume más de una determinada cantidad de vino, salvo, como en esta ocasión, si la invitan. Con la colocación del *no* parece que el texto expresaría una incongruencia: nunca pasa de esa cantidad salvo en las ocasiones en las que no es invitada. Pero no hay tal sinsentido, pues hay que entender que el texto dice lo mismo con la negación (forma más coloquial) que sin ella. Hoy podríamos decir perfectamente: 'no me harán pasar de

allí salvo si no [sucede que] soy convidada como ahora', o '...si no es que...'. No es razonable, por tanto, buscar en testimonios secundarios (como las traducciones, por ejemplo) apoyo para la desaparición del adverbio (como hace Marciales), porque los traductores se pueden permitir su eliminación, en tanto que su presencia o ausencia en el texto base no altera el sentido de la frase. O, con más probabilidad, incluso pueden verse forzados a eliminarlo porque la lengua de destino no admita la construcción coloquial del castellano. Un caso semejante lo explicamos en la nota 146b.

206a.- Tía señora, a todos nos sabe bien, comiendo y hablando

Esta intervención de Sempronio se produce después de la larguísima alabanza del vino que hace Celestina. En la *Comedia* tal alabanza era bastante más breve y acababa así: "que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días". Por eso Cejador sugiere que el "a todos nos sabe bien" de Sempronio se refiere al *pan ratonado* nombrado inmediatamente antes. Y por ello al crítico le parece inoportuna la adición, pues en la *Tragicomedia* el *pan* queda ya tan lejos que el comentario del criado pierde su referente. Sin entrar ahora en la pertinencia estilística de este "ensanche", como lo llama Cejador, lo cierto es que no creemos que tenga razón el crítico en cuanto al sentido de la frase de Sempronio. El criado se refiere, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*, al vino, siempre al vino. El ditirambo que entona Celestina podrá ser tachado, subjetivamente, de excesivo o enfadoso, pero no de que cause trastorno en la ilación de las intervenciones de los personajes. Si se lee con atención el discurso de la vieja, se ve que la alusión al *pan ratonado* está al servicio de las bondades del vino: la vieja dice que podría pasar tres días con un mendrugo de pan siempre que no le faltara el vino en casa. Por eso la contestación del criado viene a decir que 'a todos les sabe bien el vino', no el pan.

206b.- ¿Gentil, gentil es Melibea? ¡Entonces lo es, entonces acertarán, cuando andan a pares lo diez mandamientos!

Aunque el sentido de lo que dice Elicia es claro ('nunca será *gentil* Melibea, pues nunca andarán a pares los diez mandamientos'), ha resultado difícil establecer qué quiere decir *andar a pares los diez mandamientos*, que es expresión que no se halla documentada en nuestra lengua fuera del texto celestinesco y cuyo sentido seguro no pone de acuerdo a los estudiosos de nuestra obra (*vid.* Torregrosa Díaz 2013).

Los primeros traductores no aportan mucha información. La versión literal, en la forma, de 1506 es esta: "quando andarano a doi a doi li diece commandamenti", y la siguen fielmente el traductor alemán de 1520 y el francés de 1578. Y la misma dirección sigue 1633: "quand les dix commandemens iront deux à deux" (Lavigne traduce exactamente igual). Von Bülow tampoco se aparta de la literalidad: "sobald die zehn Gebote sich mit einander paaren".

Gasparetti: "quando le cinque dita di ogni mano saranno di numero pari".

Algunos traductores (1527, Barth, Singleton) omiten el pasaje. 1527 altera el sentido y viene a decir que Melibea es hermosa cuando usa afeites, "quand elle est fardée". Eso le sirve de engarce para la frase siguiente: "Aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda".

Por su parte, Sedeño también se muestra fiel al original:

quando a pares andarán
todos los diez mandamientos.

En uno de los *Romances de Germanía* (1779 [1609]), de Juan Hidalgo (seudónimo de Cristóbal de Chaves) se podía leer:

Estas palabras diciendo,
junto al Guro se llegó,
caló la Cerra en la Cica,
cinquenta Granos sacó:
por estos diez Mandamientos
que el que buscan no soy yo.

Y por el *Vocabulario de Germanía* incluido en la misma obra nos enteramos de que *Guro* es 'Justicia', *calar* es 'meter la mano en alguna faldriquera', *Cerra* es 'mano', *Cica* es 'bolsa', *Granos* son 'ducados de once reales', y *Mandamientos* son 'dedos de la mano o la misma mano'. Este *Vocabulario* fue incluido en la segunda edición (1616) del *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, de Oudin; y en la tercera, aparecida en 1660, tras la muerte del autor, se lee en la entrada "Mandamientos": "En jargon, la main ou les doigts de la main". En el *Diccionario de Autoridades* (s. v. "mandamientos") también encontramos la identificación entre *diez mandamientos* y 'diez dedos de la mano': "en estilo baxo llaman assí los dedos de las manos quando se usa de ellos o para comer o para castigar".

En la edición del *Diccionario* académico de 1803 (s. v. "mandamientos"):

Los cinco dedos de la mano cuando se usa de ellos en lugar de cuchara y tenedor, o para castigar a alguno; y así se dice: *come con los cinco mandamientos, le puso los cinco mandamientos encima.*

Cejador anota que *a pares* tiene el sentido de 'muchos' y que *los diez mandamientos* son, efectivamente, 'los diez dedos de la mano':

para expresar abundancia se menean los dedos de las dos manos puestas las palmas hacia arriba y se dice: *¡Hay así de...*

Elicia, según Cejador, hace este gesto a la vez que habla. Con lo que la muchacha debe de estar diciendo que Melibea será hermosa cuando se multiplique el número de mandamientos. Lo anota Piñero: "cuando abunden los mandamientos, que son diez, como muchas cosas que se venden a pares, esto es, nunca".

Marciales dice que los *diez mandamientos* por 'los diez dedos' es expresión que aún pervive en zonas populares de América, pero no acepta, en cambio, que Elicia aluda al gesto de abundancia, sino que se trata de otra cosa:

La imposibilidad está en que los dedos de las manos no van o no están por pares, sino de cinco en cinco, en nones. Tal como lo entendió Mabbe: 'then shall both hit right in her when... the ten commandments shall go hand in hand by couples'.

Russell sigue a Marciales: "en el habla popular los diez mandamientos son los cinco dedos de cada mano que solo pueden ir de cinco en cinco".

Aceptando, la expresión de la cantidad que indicaba Cejador, Patrizia Botta sugiere, como hipótesis, que la gentileza de Melibea sería de "una cantidad aun insuficiente, que por ahora está lejos de tener".

A partir de su interpretación de *a pares*, Morros traduce la frase a su valor real: "Cuando tengamos veinte dedos". Alberto del Río especula:

¿Cuando haya dos códigos de conducta dictados por el mismo dios? Sea como fuere, es obvio que la expresión es equivalente a la bien conocida: "cuando las ranas críen pelo".

Y esa es, en efecto, la versión modernizada que ofrece De Miguel-B: "cuando las ranas críen pelo".

Muñoz Garrigós (1977) apunta, aunque con todo tipo de reservas, que "esos diez mandamientos podrían equivaler a los preceptos o normas de cualquiera de los cánones de belleza al uso" (p. 446), que, por supuesto, incumpliría Melibea en la opinión de Elicia.

Bernaldo de Quirós Mateo no propone un sentido concreto, pero anota que de todas las interpretaciones que se han propuesto para explicar literalmente el pasaje, "ninguna llega a ser convincente".

Dados el tono popular de la escena y de los personajes, podemos aceptar, como desde Cejador hacen bastantes críticos, que los diez mandamientos son los diez dedos. Por lo demás, este tipo de negaciones que se formulan mediante condicionamientos imposibles suele estar fosilizado en la lengua: el hablante apela a expresiones folklóricas, de uso común, que son el estereotipo de situaciones que no se producirán nunca, como la del pelo de las ranas, recogida ya en el siglo XVI por Pedro Vallés (1549) y Hernán Núñez (1555) en sus respectivos refraneros: "Cuando la rana tenga pelo, seréis bueno", "Cuando la rana tuviere pelo, serés vos bueno". A partir de ahí, creemos que las palabras de Elicia tienen también el trasfondo de alguna frase o idea que en la época sería materia común, convertida en proverbio de gran difusión, por reflejar una verdad primaria, intemporal y universal.

La idea sería que a pesar de la semejanza, paridad o igualdad que pueda establecerse entre dos realidades, siempre hay entre ellas unas diferencias que las distinguen. Es la idea que en nuestra obra aparece enunciada por Celestina mediante el refrán *Mucho va de Pedro a Pedro* (acto VII), con el que, ante Pármeneo, proclama la superioridad de Claudina frente a ella misma a la hora de invocar a los diablos: las dos hacían tales invocaciones, pero la madre de Pármeneo lo hacía con más energía, porque "mucho va de Pedro a Pedro".

Ahora Elicia alude a los dedos, entre los cuales, a pesar de estar todos en la mano, no hay dos iguales, ninguno se parece a otro, son todos *disparejos*. Y la expresión de aquello que nunca sucederá se puede aplicar fácilmente a ellos, porque, a pesar de tener algo en común, nunca serán iguales.

Esta idea de la disparidad real a pesar de la aparente semejanza se convirtió en proverbial y fue desde antiguo plasmada en la literatura. Conservamos amplia documentación sobre ella. En el *Libro de buen amor* (666b-c):

Son los dedos en las manos, pero non son todos parejos;
todos los omes non somos de unos fechos nin consejos.

A principios del siglo XV, San Vicente Ferrer escribía (*Sermones*, p. 452, CORDE):

Ca assí como los dedos de la mano non sson yguales, assí el amor non es todo ygual, antes ha muchos grados.

Juan de Arce de Otárola, en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano* (I, p. 168) explica que cada persona es bien que se levante a una hora, según su estado y obligaciones, porque

Dios no quiso que todos los hombres viviesen por una regla, sino cada uno conforme a su estado, y por eso varió todas sus cosas y no hizo todos los dedos de la mano iguales.

La paremiología y la lexicografía acogen también la idea. En su *Teatro universal de proverbios* Sebastián de Horozco hace la glosa del dicho "No son todos iguales / los dedos de la mano" (p. 464):

El divino hacedor
por orden maravillosa
hiço a uno gran señor
y a otro pobre pastor
y no todos una cosa.
Y assi de la orden sales
si siendo tu un hombre llano
con el mas alto te iguales
pues no son todos iguales
los dedos de nuestra mano.

Covarrubias, s. v. "dedo": "Proverbio: *No son todos los dedos de la mano iguales*, ni tampoco en una república son todos caballeros, ni todos cortesanos".

Gonzalo Correas (p. 275): "Los dedos de las manos no son todos iguales; o los dedos de la mano".

Bartolomé Bravo, s. v. "dedo": "*No son todos los dedos iguales. Nec pares digiti, nec pares homines in eandem lancem imponimus*".

Y Caro y Cejudo: "Los dedos de las manos no son iguales" (p. 214), "No son todos los dedos iguales" (p. 290).

De modo que cuando la idea llega al primer diccionario académico (*Autoridades*, s. v. "dedo") tiene ya muy larga vida:

Los dedos de la mano no son iguales. Refrán que enseña que cada uno debe contenerse en su esfera sin pretender igualarse ni exceder al que Dios quiso naciese o fuese mayor que él. También puede explicar que en una Monarquía, Provincia o Ciudad conviene a su buen gobierno, ornato y esplendor, que no sean todos unos, sino que haya grandes, medianos y pequeños, ricos y pobres, nobles y plebeyos. Lat.: *Nec pares digiti, nec pares ingenio ac virtute fratres.*

Como se ve, el Arcipreste hablaba de *parejos* y Bravo y *Autoridades* señalaban el equivalente latino *pares* en referencia a la ' semejanza ' o ' igualdad '. En *Celestina* aparece la expresión *a par* como sinónimo de ' igual ': "Mudar costumbre es a par de muerte"

(XV, Elicia a Areúsa). Estamos en el mismo ámbito semántico de *andar a pares*, tanto da que esa *paridad* se produzca entre todos los dedos a la vez o que se produzca 'dos a dos'.

El *Refranero general* de Martínez Kleiser recoge nueve refranes sobre la misma idea (números 10.849 a 10.857). Dejando de lado el de Correas, que ya hemos reproducido en esta nota, los otros son traídos de diferentes recopilaciones de Francisco Rodríguez Marín. Estos son:

Cinco son los dedos de la mano, y no hay dos iguales.
Cinco son los dedos de la mano, y no hay dos del mismo largo.
Los dedos de la mano, unos son más cortos y otros son más largos.
En una misma mano están los cinco dedos; pero no son todos parejos.
Todos los dedos no son parejos.
Los dedos juntos están, y no se pueden igualar.
Cuando sean iguales los dedos de la mano, serán todos los hombres hermanos.
Querer igualar a los humanos es querer igualar los dedos de las manos.

No se trata de que Rojas conociera exactamente estos refranes (que pudieran, bastantes de ellos, ser de difusión posterior), sino de que sin duda el autor tenía interiorizada la idea general y repetida que transmiten. Tan general y mostrenca que cuajó con abundancia en el refranero, no importa en qué época. Incluso uno de ellos posee la misma estructura formal que las palabras de Elicia. Si esta dice que "cuando andan a pares los diez mandamientos" Melibea será hermosa, el refranero dice que "cuando sean iguales los dedos de la mano, serán todos los hombres hermanos". El paralelo es evidente. En su apoyo, Elicia echa mano de la sabiduría popular, de las frases proverbiales: no inventa nada.

Proponemos, así, esta interpretación para el pasaje: 'Melibea será hermosa cuando los dedos de la mano sean iguales unos a otros' (o, si se quiere, 'cuando haya dos iguales').

La enmienda *anden* en lugar de *andan* no parece necesaria, dado el uso que a veces se hace en la obra de indicativo por subjuntivo. Solo un par de ejemplos:

"Pláceme que me *has*, hermano, avisado..." (XII, Pármemo a Sempronio).

"Escucha, que ella no consiente que *vamos* allá" (XII, Sempronio a Pármemo).

Por otra parte, el indicativo presente *andan* resulta forma paralela del indicativo presente *es*.

206c.- ¡Dios me lo demande si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco!

Areúsa dice: 'Que Dios me pida cuentas si no es verdad que, si en ayunas la encuentras, no podrás comer ese día de asco'. Es una construcción que obedece más a la lengua hablada que a la escrita. Barth añade en su traducción el elemento que ha de sobreentenderse en el texto: "Deus mihi iratus sit si mentior, si...".

207.- ...enviste su cara con hiel y miel, con uvas tostadas y higos pasados

Uvas tostadas son 'pasas'. "*Passa*: Significa también una especie de afeite que usaban las mugeres, llamado así porque se hacía con passas" (*Autoridades*, s. v. "passa")

Sobre este uso cosmético, BC trae testimonios del *Manual de mugeres* (s. XVI). Azorín Fernández (en red) trae también, s. v. "pasa", abundante documentación extraída de nuestros clásicos.

208a.- ...así que los nacidos por linaje escogidos búscanse unos a otros

Es una banalización la enmienda de *escogidos* (que es lectura unánime en las ediciones más antiguas) en *escogido*, que traen algunas ediciones posteriores, por ejemplo Salamanca 1570, Madrid 1601, 1633 o, modernamente, Amarita, Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Marciales, López Morales, Russell, Morros, De Miguel-S.

A pesar de que la lección *escogidos* hace perfecto sentido, Marciales la considera errata: "contaminación del plural anterior *nacidos*". Pero no se trata de contaminación, sino de la concordancia exigida, y, en todo caso, el singular *escogido* es, precisamente, una lectura *facilior* para lograr la concordancia con *linaje*. Pero nótese la falta de sentido de *nacidos por linaje*, con un régimen preposicional absurdo. Y es que *por linaje* no es complemento de *nacidos*, sino de *escogidos*. De manera que no nos parece acertada la puntuación que establecen algunas ediciones modernas a pesar de que respeten *escogidos: los nacidos por linaje, escogidos, búscanse...* En donde *escogidos* parece actuar como una iteración sinonímica de *nacidos por linaje*. Repetimos que el texto dice 'nacidos escogidos' y 'escogidos por linaje'. Con una adecuada puntuación se ve con claridad el sentido: "los nacidos, por linaje, escogidos búscanse unos a otros". El sentido lo da el *Glosario* de Ulloa (1553): "Escogido entre muchos, per esimio, et egregio".

208b.-Ruin sea quien por ruin se tiene; las obras hacen linaje, que al fin todos somos hijos de Adam y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud

Se ha concedido a esta intervención de Areúsa una importancia extraordinaria, por relacionarla con la situación social de judeo-converso de Rojas. Lo cierto es que *Ruin sea quien por ruin se tiene* era un conocido refrán que ya recoge la colección del Marqués de Santillana. También lo empleará don Quijote (I, 21) para ensalzar la condición de Sancho, y tiene un uso trivializado en la *Adjunta al Parnaso* cervantina (p. 189):

Item, que todo poeta a quien sus versos le hubieren dado a entender que lo es, se estime y tenga en mucho, ateniéndose a aquel refrán: Ruin sea el que por ruin se tiene.

Refrán es, igualmente, "Cada uno es hijo de sus obras", que don Quijote emplea refiriéndose al labrador Juan Haldudo (I, 4) y que sirve a Sancho para reivindicar su condición ante una pulla de su vecino el barbero (I, 47, p. 598):

aunque pobre, soy cristiano viejo y no debo nada a nadie; y si ínsulas deseo, otros desean otras cosas peores, y cada uno es hijo de sus obras; y debajo de ser hombre puedo venir a ser papa, cuanto más gobernador de una ínsula.

La expresión "Todos somos hijos de Adan y Eva" (o "Todos somos hijos de un padre y de una madre"), que sirve para igualar a los hombres, pertenecía al acervo común y la recoge Hernán Núñez (1555): "Todos somos hijos de Adan y Eva, sino que nos diferencia la seda".

En la *Segunda Celestina* (XXXVI, pp. 531-532), de Silva, encontramos este parlamento en que Celestina desprecia, ante Elicia, el linaje:

¡Qué negro linage, y qué negra nada de honra! Como si no supieses, hija, que todos somos hijos de Adán y de Eva. Y por aquí verás, mi amor, que sola la riqueza haze el linaje; porque créeme, hija, que como ya todo lo que se compra y se vende anda puesto a peso y medida, assí anda la honra y el linaje a peso y medida, de ser más y valer más no el que más vale de persona, mas el que más vale su hazienda, no el que más tiene de virtud y linaje, mas el que más tiene de falta de todo esto con sobra de lo contrario para saber adquerir más dinero.

Y un capítulo entero de *De remediis* (I, 16) lo dedica Petrarca a tratar "De la generosa origen o linage", y en él son constantes las referencias a las mismas ideas que expresa Areúsa, las cuales se habían convertido en sabiduría mostrenca.

A defender que "la verdadera nobleza está en la práctica de la virtud" había dedicado Séneca una de sus *Epístolas morales a Lucilio* (V, 44). Dice el filósofo cordobés (5, p. 175):

No es el atrio repleto de bustos ennegrecidos el que da la nobleza; nadie ha vivido para procurarnos la gloria, ni lo que existió antes de nosotros nos pertenece. Es el alma la que ennoblece.

No muchos años después de la muerte de Séneca, Juvenal, en la octava de sus *Sátiras*, le dio al tema la formulación más conocida: "Nobilitas sola est atque unica virtus" (20). En esa obra escribe el poeta latino (24-26, 30-32, p. 177):

Lo primero que me debes es la bondad del alma. ¿Mereces ser tenido en hechos y dichos por intachable, por hombre de justicia tenaz? Te considero prócer [...] ¿Pero quién calificaría de noble a aquel que es la mancha de su linaje, y que es insigne solo por un nombre preclaro?

El concepto de lo heredado como sustento vano era un lugar común. En *Seniloquium* (nº 90) encontramos el dicho "Dexemos padres e abuelos / por nosotros seamos buenos", que recogerán después todos los paremiólogos del XVI. Incluso Mal Lara (pp. 1042-1049) dedica varias páginas a repasar testimonios de la antigüedad griega y romana, a través de sus más eximios escritores, que refrendan el mismo sentir. Y una consulta al epígrafe "Nobleza" del *Refranero general ideológico español*, de Martínez Kleiser, servirá para atestiguar la existencia de decenas de refranes (la mayoría compilados por Rodríguez Marín) que inciden en las mismas ideas: todos somos iguales en el nacimiento, la nobleza ha de ganarse con las propias obras, la gloria de los antepasados no obra por nosotros:

La nobleza viene del que a la virtud se aferra; no de so la tierra.
Nobles y plebeyos, de un mismo barro fuimos hechos.
Nobles y plebeyos, todos somos de carne y hueso.
Nobleza ganada vale mucho más que heredada.
Hechos tuyos quiero, pues tú no eres tu abuelo.
Mejor es que por ti valgas que por tu casta.
No es verdadero marqués quien por sus hechos no lo es.
No hay más nobles que los que lo son por sus acciones.

Y si en la misma obra acudimos al epígrafe "Virtud", encontramos, entre otros, estos refranes que hacen al caso:

Virtudes hacen linaje y vicios lo deshacen.
Virtud es nobleza, y todo lo demás, simpleza.

Por supuesto, Rojas no conocería todos estos refranes, pero reproduciéndolos aquí pretendemos mostrar que las ideas que plasman estaban asentadas en el pueblo, al alcance de todos, hasta que encontraron diferentes moldes de expresión estable.

En fin, que las palabras de Areúsa no resultan, en principio, extraordinarias, pues se asientan en una vasta tradición culta y popular y reflejan ideas muy antiguas que han

perdurado hasta nuestros días. Otra cosa es que haya intención en Rojas, que no lo sabemos.

Hay que entender *pasados* como 'familia' en línea ascendente, comenzando por los padres. Si se entiende *antepasados* difícilmente se asociará esa palabra con el padre, sino que más bien se pensará en familiares más lejanos en el tiempo. Que con la palabra *pasados* el autor se refería a los ascendientes de un individuo, comenzando por el padre y la madre, lo podemos certificar con testimonios paralelos de la propia obra. Por ejemplo, en el acto XIV Calisto dice que el juez que ejecutó a Pármeno y Sempronio fue "criado de mi padre". También que dio mal pago "del pan que de mi padre comiste". Y le reprocha: "Miraras que tú y los que mataste en servir a mis pasados y a mí érades compañeros". Y esos *pasados* fueron, naturalmente, su familia más cercana. En ese mismo monólogo lamenta también que la honra de sus *pasados*, de su 'familia', se verá quebrantada por el escándalo.

208c.- ¿Con tal que mala pro me hiciese, con tal que reventase en comiéndolo?

Con interrogación editan Russell, Morros, Cappelli-Vallín, De Miguel, BC, Bernaldo de Quirós Mateo y Canet (Botta presenta dos periodos interrogativos). Pero otras ediciones modernas no usan signos de interrogación: unos editores presentan las oraciones como enunciativas (Amarita, Gorchs, Krapf, Foulché-Delbosc, Ortega y Mayor, Holle, Cejador, Bohigas, Rank, Severin, Lacarra, López-Ríos) y otros como exclamativas (Criado-Trotter, López Morales, Piñero, Rodríguez Puértolas, Cantalapiedra). Las ediciones más antiguas no traen aquí ningún tipo de signo. Pero 1601, que siempre coloca signo al final de las oraciones que consididera interrogativas, no lo usa aquí. Y es que, en efecto, creemos que no hace sentido la modalidad oracional interrogativa.

Elicia se ha enfadado con Sempronio porque este ha alabado la hermosura de Melibea. Celestina dice: "Hijos, por mi vida, que cesen esas razones de enojo. Y tú, Elicia, que te tornes a la mesa y dejes esos enojos". Y la muchacha replica: "¿Con tal que mala pro me hiciese, con tal que reventase en comiéndolo! ¿Había yo de comer con ese malvado, que en mi cara ha porfiado que es más gentil su andrajo de Melibea que yo?". Elicia se niega a compartir mesa con Sempronio y el sentido de lo que dice es claro: "si vuelvo es con la condición de que me haga mal provecho la comida o que la vomite en cuanto la coma', que es tanto como echarse sobre sí misma una maldición:

'que me siente mal la comida y la devuelva, si regreso'. Estamos, por tanto, ante una manera de negación rotunda: Elicia no piensa sentarse a comer con Sempronio.

La interrogación habría tenido sentido si se tratase de una oración subordinada de finalidad: '[¿para qué quieres que vuelva a la mesa?] ¿Para que mala pro me hiciese, para que reventase en comiéndolo?'. Pero no es el caso. Se trata de una oración condicional que no acepta aquí la modalidad interrogativa.

1578: "Si i'y retourne, que mal me puisse t'il faire, et que i'en puisse creuer en mangeant".

El pasaje es gemelo de otro que podemos leer en la *Segunda Celestina* (XIII, p. 229). Areúsa, Elicia y Celestina esperan a Centurio para comer. En la espera, Areúsa ha estado lanzando duras diatribas contra el rufián. Llegado al fin este, dice a la muchacha: "Por las reliquias de Roma, que me has primero de abrazar que a la mesa me siente". Y Areúsa contesta: "Antes reventasse yo con lo que comiesse que tal hiziesse".

Por la vehemencia de las palabras parece adecuado editar el texto de nuestra obra con signos de exclamación: "¡Con tal que mala pro me hiciese, con tal que reventase en comiéndolo!", o "¡Con tal que mala pro me hiciese! ¡Con tal que reventase en comiéndolo!".

209.- Buenas son mangas pasada la Pascua

El refranero del Marqués de Santillana recoge "Buenas son mangas después de Pascua". Covarrubias, *s. v.* "manga", escribe: "de *manga* se dixo *manguillo*, por otro nombre más cortesano *regalillo*". Y explica así la frase proverbial: "se dice cuando lo que deseamos se viene a cumplir algo después de lo que nosotros queríamos". Pero *Autoridades* (*s. v.* "después") parece proporcionar un valor más adecuado: "Refrán con que se expresa que lo que es útil, aunque no se logre cuando se desea, a qualquier tiempo es estimable". Iribarren (p. 313) declara: "Refrán antiguo español que equivale a decir: 'buenos son los regalos después de Pascua', porque *mangas* suele significar lo mismo que 'regalos, adehalas, emolumentos'. La traducción de Lavigne trae "cadeaux" y esta nota: "On appelait *mangas* les cadeaux qui se faisaient aux grandes fêtes de l'année, comme Pâques et Noël, aux réjouissances publiques ou à l'avènement d'un nouveau roi".

210a.- Ansiosa cosa es, temerosa y solícita. Todas las cosas mira en derredor

Las palabras de Celestina sobre el amor tienen una fuente clara: el *Index* de las *Opera* de Petrarca. Como señaló Deyermond (1961, pp. 39), aunque las sentencias que en este pasaje Celestina lanza sobre el amor se hallan dispersas en varias de las epístolas del *Rebus familiaribus*, lo cierto es que en el *Index* aparecen una a continuación de otra. A establecer el sentido recto del pasaje ayuda el texto latino: "Amor anxia est, credula, timida, sollicita, omnia circumspiciens et vana etiam ac secura formidans". *Solícita* es un latinismo semántico: 'agitada, inquieta'. *Circumspicio* es "mirar, examinar alrededor con atención, con precaución" (Raimundo de Miguel), sentido que se corrobora con la parte del texto-fuente que no usa Rojas: "et vana etiam ac secura formidans". No es insólito en la obra castellana que quede turbio el sentido de una oración debido al uso fragmentario de una fuente. No se trata ahora de manipular o parodiar modelos para subvertir su sentido, sino de no atinar con lo que verdaderamente expresa el original. De ahí que el sentido sea: "todas las cosas mira en derredor con recelo".

210b.- ...tirando barra, echando lanza, cansando amigos, quebrando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas... y otros mil actos de enamorado; haciendo coplas...

No es clara la expresión *haciendo escalas*. A Marciales le parece que hay aquí una errata por *subiendo escalas*, la cual se deslizó -cree- por la cercanía de *haciendo coplas*. *Hacer escalas* le parece que "es trabajo de carpinteros o cordeleros", no de caballeros. Russell no enmienda, pero interpreta 'haciendo escaladas':

Dado el contexto marcial en que ocurre, es evidente que Rojas entendía por la frase 'hacer escalada', 'escalar una fortaleza valiéndose de escalas'; pero hay también juego de palabras; *escalar* significaba 'poner escalas a una casa para entrar en ella por las ventanas o los techos della' (Covarrubias).

BC acepta la interpretación de Russell: "escalando, subiendo por escalas". Y la versión modernizada de De Miguel-B es, igualmente, "subiendo escalas". Los editores, como se ve, otorgan un sentido de acuerdo con lo esperable en una situación propia del amor cortés. Algún traductor antiguo también sintió la *anomalía* del verbo *hacer* y trasladó la idea de 'colocar o fijar la escala' en su sitio para subir por ella: "scalas ponendo" (Barth).

Por otra parte, la verdad es que Sempronio habla de acciones como saltar paredes, exponerse con toros, correr con caballos y otro tipo de ejercicios y juegos deportivos de no poco movimiento, y 'fabricar escaleras' no parece casar bien con todo esto, ni puede

decirse tampoco que esté entre los "actos de enamorado". Desde este punto de vista, el sentido parece apunta al de *escalar*: 'subir escalas'. Y para ello habría que concederle verosimilitud a la hipótesis de Marciales sobre el descuido *haciendo-subiendo*.

En cambio, Morros interpreta que en las palabras del mozo hay no poca ironía, con lo que el pasaje puede tener un matiz paródico: en realidad, el *caballero* Sempronio es tan solo un criado de medio pelo, y la *dama* Elicia es una prostituta que, además, sabemos que engaña al amante. Añadamos que *fazer escalas* solo se documenta a lo largo de la Edad Media como 'fabricar escalas'. De modo que aceptando la coherencia del primer razonamiento, tampoco podemos negar la posibilidad de que Sempronio esté diciendo que fabricó escaleras a la medida de los muros que había de escalar para acceder a su enamorada. Desde luego, esta actividad no es propia de caballeros, pero es que Sempronio no es un caballero. También Haro-Conde interpretan 'construyendo escaleras'.

211a.- Hijo, déjala decir, que devanea. Mientras más de eso la oyeres, más se confirma en su amor.

Toda la tradición antigua de la *Tragicomedia* lee *tu amor*, excepto Zaragoza 1507 que lee *su amor*, en coincidencia con las *Comedias* de Burgos y Toledo. Severin-C y Morros corrigen a Zaragoza y editan *tu*.

El paso de *su amor* a *tu amor* hay que entenderlo como error de transmisión y no como intervención de autor. Quienes editan *tu amor* deberían entender que el sentido del texto no se altera ni un ápice: dice exactamente lo mismo que con *su amor*: se habla siempre del *amor de Elicia hacia Sempronio*. Semeja esta construcción a los genitivos subjetivo y objetivo latinos, en los que el contexto ayuda a saber si el genitivo representa al agente de la acción o al objeto de la misma. Aquí Elicia hace la acción de amar, de modo que *su amor* va dirigido a su amante Sempronio. Si dijéramos, como se lee en muchas ediciones actuales, que "[Elicia] más se confirma en tu amor", estaríamos diciendo lo mismo: 'en el amor hacia Sempronio', no en el amor de Sempronio hacia Elicia.

En la obra hay ejemplos semejantes. Veamos solo unos pocos:

"Querría quedar por aliviar tu cuidado; tu temor me aqueja; tu soledad me detiene" (II, Sempronio a Calisto). *Tu temor* alude al 'temor que yo te tengo a ti', no al que tú tienes.

"Mas como la envidia es triste, la tristeza sin lengua, puede más contigo su voluntad que mi temor" (II, Calisto a Pármeno). *Mi temor* alude al 'temor que tú me tienes a mí', no al que yo tengo.

Aunque no sin cierta ambigüedad acerca del agente de la acción amorosa, pensamos que en los siguientes dos ejemplos Melibea habla del amor que siente por Calisto, y no al de Calisto por ella:

"Requerida y rogada, cativada de su merecimiento, aquejada por tan astuta maestra como Celestina, servida de muy peligrosas visitaciones antes que concediese por entero en su amor" (XVI, a Lucrecia).

"Vencida de su amor, dile entrada en tu casa" (XX, a Pleberio).

Vid. notas 317c y 321b.

211b.- Todo es porque habés aquí alabado a Melibea; no sabe en otra cosa que os lo pagar sino en decir eso

Las *Comedias* de Burgos y Toledo y la *Tragicomedia* zaragozana editan *en otra cosa que*, pero las siguientes *Tragicomedias* introducen una nueva preposición: *en otra cosa en que*. El añadido parece querer arreglar la anómala construcción sintáctica, pero no consigue reparar nada y es, además, innecesario. En todo caso es la *Comedia* sevillana la que normaliza la sintaxis: *otra cosa en que*. Así editan 1570 y 1633. También Amarita, Foulché-Delbosc (1902), Bohigas y Rank editan así. La decisión de Marciales, Russell y De Miguel de colocar tilde a *que* (*en otra cosa qué os lo pagar*) parece también un intento de esquivar irregularidades.

La *Comedia* de Sevilla, aunque de momento enderece la sintaxis con la transitividad, genera una construcción desafortunada: *no sabe otra cosa...sino en decir eso*. Sobraría la preposición delante de *decir*. Pero en este punto hay unanimidad en la tradición textual: todas las ediciones traen *en decir*. La construcción que podríamos reconocer como normal -y la que da el sentido- sería: *no sabe en otra cosa os lo pagar sino en decir eso*, pero no cuenta con ningun testimonio que la refrende. De modo que, con su extravagancia, no hay más remedio que aceptar la lección de Burgos, Toledo y Zaragoza como representante de la escritura del autor, y el resto de variantes han de considerarse enmiendas desafortunadas de diversa clase.

211c.- ...y creo que no vee la hora que haber comido para lo que yo me sé. Pues esotra tu prima yo me la conozco

Tu prima editan Gorchs, Botta y BC, que leen según Zaragoza 1507. Pero el resto de ediciones antiguas lee *su prima*. Incluso, Severin-C y Morros, que se sirven de Zaragoza como texto base, prefieren *su prima*. BC justifica su elección: "Como Celestina sigue hablando con Sempronio, usando prima con la acepción de 'prostituta', hay que leer con Z[aragoza]". La misma explicación da Botta.

El uso en la obra de *esotro/a*, *estotro/a*, ya sea en función adjetiva o pronominal, nos puede servir para explicar el caso que nos ocupa, pues ambas formas cumplen siempre la misma función: señalar un referente distinto del que hasta ese momento centraba el discurso. Los ejemplos son claros:

"¿Puede ser sino prima de Elicia? No me dirás tanto, cuanto estotra no tenga más. Todo te creo. Pero ¿qué te cuesta? ¿Hasle dado algo?" (VIII, Sempronio a Pármeno).

"Vamos presto. Ya creo que se quejarán de nuestra tardanza. No por esa calle, sino por estotra, por que nos entremos por la iglesia, y veremos si hobiere acabado Celestina sus devociones" (IX, Pármeno a Sempronio).

"Cuando menea los labios es fengir mentiras, ordenar cautelas para haber dinero: «Por aquí le entraré, esto me responderá, esto[tro] replicaré»" (IX, Sempronio a Pármeno). La *Comedia* trae *estotro*.

"Esto trabajé yo; a vosotros se os debe esotro" (XII, Celestina a los criados).

"¡Vete con Dios de mi casa tú y esotro, no dé voces!" (XII, Celestina a los criados; corregimos aquí el texto de BC. *Vid.* nota 260b).

"Mas oye, oye, que pasos suenan en la calle, y aun parece que hablan desta otra parte del huerto" (XIV, Melibea a Lucrecia).

"¡Señor, señor! ¡A esotra puerta! ¡Tan muerto es como mi abuelo!" (XIX, Sosia a Calisto).

No hace falta reproducir las diferentes ocasiones (VIII, IX, XVIII) en que aparece el sintagma *es[t]otro día*, es decir, 'el otro día', un día diferente, en el pasado, al actual.

Por otra parte, es frecuente en la obra el uso ilativo-copulativo de *pues* para introducir un elemento nuevo en el discurso. He aquí unos pocos ejemplos:

"El perro, con todo su ímpetu y braveza, cuando viene a morder, si se le echan en el suelo, no hace mal; esto, de piedad. Pues las aves, ninguna cosa el gallo come que no participe y llame las gallinas a comer dello" (IV, Celestina a Melibea).

"Así era tu madre, que Dios haya, la prima de nuestro oficio, y por tal era de todo el mundo conocida y querida, así de caballeros como de clérigos, casados, viejos, mozos y niños. Pues mozas y doncellas, así rogaban a Dios por su vida, como de sus mismos padres" (VII, Celestina a Pármeno).

"No escogían más de lo que yo les mandaba: cojo o tuerto o manco, aquel habían por sano que más dinero me daba. Mío era el provecho, suyo el afán. Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas?" (IX, Celestina a Lucrecia).

"Cada cual como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, así lo venían luego a registrar, para que comiese yo y aquellas sus devotas. Pues ¿vino? ¿no me sobraba! De lo mejor que se bebía en la ciudad" (IX, Celestina a Sempronio).

Está absolutamente probado que el uso de *esotro/estotra* introduce un referente nuevo en el discurso o alude a otro distinto del que se viene nombrando hasta ese momento. Por tanto, Celestina no puede estar diciendo "*esotra* tu prima" a Sempronio en alusión a Elicia, pues ya viene hablando de ella. *Esotra* ha de referirse a Areúsa. Y si se refiere a Areúsa no tiene sentido que le diga *tu prima* ('tu prostituta'), pues no lo es de él, sino de Pármeno. Celestina ha de estar diciendo por fuerza *esotra su prima*, es decir, 'la prima de la persona de la que estoy hablando' ('la prima de Elicia', esto es, 'Areúsa').

En el pasaje, Celestina, mediando en la rencilla originada por una alabanza de Sempronio a Melibea, se dirige al criado para decirle que no haga caso de las duras palabras con que ha respondido Elicia, pues a esta se le pasará enseguida el disgusto. Además, la muchacha, dice la vieja, está deseando que acabe pronto la comida "para lo que yo me sé". Pero Celestina no solamente habla de Elicia y de Sempronio. También incluye a Pármeno: "Todo es porque habés ['habéis'] aquí alabado a Melibea". Y como la discordia se extiende a las dos parejas, nombra también a Areúsa después de hablar de Elicia: "Pues *esotra* su prima yo me la conozco". Que emplee *su prima* para referirse a Areúsa es lo normal. No se olvide que la alcahueta le había dicho a Pármeno en el acto I: "Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa"; en el VII le dice a Areúsa: "¡Ay, ay, hija, si vieses el saber de tu prima y qué tanto le ha aprovechado mi crianza y consejos, y qué gran maestra está!". En el acto VIII Sempronio le dice a Pármeno, que llega regocijado de pasar la noche con Areúsa: "¡Parece que conoces tú a Areúsa, su prima de Elicia!", y enseguida dirá Pármeno a su compañero a propósito de la hermosura de su nueva amante: "¿Puede ser sino prima de Elicia?". Y cuando en la obra cobren protagonismo

las prostitutas el tratamiento entre ellas será siempre *prima*. Poco importa que ese sustantivo se explique por compartir el mismo oficio prostibulario o que venga justificado porque llevan la misma sangre. Casi con seguridad se trata de esto último (de la misma opinión es Snow 2008), pues Pármeno fundamenta la belleza de Areúsa en que se parece físicamente a Elicia por ser primas (VIII). Pero esta cuestión es secundaria ahora.

Si quisiéramos mantener la lectura *tu prima*, podríamos sacar las cosas de quicio y entender que la vieja se dirige ahora a Pármeno. *Tu prima* sería, por supuesto, Areúsa, que es su amante. Pero ello sería una elucubración artificiosa sobre una situación que, realmente, es mucho más sencilla, pues viene aclarada en el testimonio prácticamente unánime de toda la tradición: hay que aceptar *su prima* porque Celestina está hablando a Sempronio de Elicia y de la prima de esta. Se impone la lección *su prima*.

211d.- ...cuando moza, cuando me preciaba, cuando me querían

La *Comedia* sevillana, frente a todos los demás testimonios antiguos, ofrece la lección única (rescatada después por, entre otras, Salamanca 1570 (y 1633) *me preciaban*, que aceptan Amarita, Foulché-Delbosc (1902), Cejador, Bohigas, López Morales, Marciales, Rank, Russell y De Miguel-S.

Creemos que puede defenderse aquí la lección mayoritaria, pues hay en el texto testimonios suficientes para acoger la forma reflexiva. Por ejemplo:

"Con tu desconfianza, señor, con tu poco preciarte, con tenerte en poco, hablas esas cosas con que atajas su razón" (XI, Sempronio a Calisto).

Celestina dice que, cuando moza, era consciente de su valía.

212a.- ELICIA. Madre, a la puerta llaman. ¡El solaz es derramado!

CELESTINA. Mira, hija, quién es; por ventura será quien lo acreciente y allegue

Hay una metáfora en este pasaje. Se dice que 'el solaz se ha derramado' ('esparcido', 'dispersado', 'desperdigado'), pero quien llama quizá lo recoja y lo junte'. *Allegar* tiene en el texto el valor de 'reunir', 'recoger', 'juntar' (*vid.* Covarrubias y *Autoridades*, s. v.), y funciona como antónimo de *derramar*. Por ello mismo, *derramado* no es aquí sinónimo de 'vertido'. Según Corominas-Pascual, s. v. "derramar", aunque esta acepción de *derramar* ya aparece en *Rimado de Palacio*, solo se consolidará durante el siglo XVI. Por el contrario, es muy frecuente en época medieval, y aun después, el valor de

derramar como 'estar disperso en varios sitios', 'estar desperdigado'. Don Juan Manuel dice que el emperador Octaviano "vio commo eran muchos pueblos derramados e fizo los ayuntar en uno e fizo una villa" (*Crónica abreviada* I, CXLVI, *Obras completas*, II, 609). Y Covarrubias da este valor para *esparcido*: "lo que se ha derramado o apartado uno de otro" (s. v. "esparcirse"). Por cierto que en los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión encontramos estos dos pareados (124-125, p. 147) en que se muestra la idea de que en el mundo todo tiene su contrario, y aparece una clara antonimia entre *esparcir* y *allegar*:

Nin fea nin fermosa, en el mundo avés ['apenas']
pued omre alcanzar cosa sinon con su revés:
quien antes non esparze trigo, non lo allega;
sí so tierra non yaze, a espiga non llega.

Pero también en *Celestina* tenemos más apariciones de *derramar* con el mismo sentido: "solamente sey atenta y imagina en lo que te dijere, y no derrames tu pensamiento en muchas partes" (I, Sempronio a Celestina); "quien en muchas partes derrama su memoria en ninguna la puede tener" (VII, Celestina a Elicia).

La juntura *derramar* y *solaz* acabó originando la forma *derramasolaces* (sinónima de *atajasolaces*, que aparece en *Celestina*), que trae Correas: "Dícese del que entra y estorba la conversación" (p. 558). Y la frase proverbial *No sea yo derramasolaces* la explica así el lexicógrafo (p. 620):

Esto dice quien entra donde se huelgan en conversación, si se mueven o lo dejan por su respeto, para que prosigan; *derramasolaces* llaman al que desbarata huelgas de otros.

Bastantes años antes Fray Bernardino de Sahagún escribía (p. 509):

Derrama solaces, desbaratador de amigos o de amistad. Este refrán se dize de aquel que es malquisto por su mala condición. Y cuando entra donde están muchos en algún regocijo, en entrando él, todos se salen, unos por acá, otros por allá. Y por esso dizen de él: 'Ya vino el *derramasolaces*'

212b.- ...y otras cosas de igualdad semejantes

Este añadido de la *Tragicomedia* ha de entenderse como 'y otras cosas semejantes que tienen que ver con el trato entre iguales'. Areúsa hace una enumeración de situaciones cotidianas que se producen *entre iguales* y que están vedadas a las sirvientas, ya que estas tratan solo con las señoras. Poco antes ha dicho: "Nunca tratan con parientas, con iguales a quien puedan hablar tú por tú".

1633: "autres semblables discours que l'ont tient avec les semblables".

212c.- Gástase con ellas lo mejor del tiempo

Areúsa proclama que en el servicio de las señoras se les va a las criadas lo mejor de 'la edad' (*tiempo*) y después no obtienen recompensa.

Los traducciones tempranas lo especifican más:

1506: "Perdesse con loro el migliore tempo de la giouentu".

1527: "On pert avec elles le meilleur temps de la juventude".

1633: "Vous employez à leur service le meilleur de vostre aage".

212-213.- Y cuando ven cerca el tiempo de la obligación de casallas, levántanles un caramillo: que se echan con el mozo o con el hijo, o pídasles celos del marido, o que meten hombres en casa

En el DHLE "pedir celos" es: "Hacer cargo a la persona amada de haber mudado de cariño y puéstolo en otra" (s. v. "celo"; es la misma definición que ya daba *Autoridades*, s. v. "zelo"), y se ejemplificaba con este pasaje de *Celestina*.

213a.- Danles un ciento de azotes y échanlas la puerta fuera, las haldas en la cabeza

En *Quijote*, II, 5 (p. 728), Teresa Panza no comparte las ilusiones de grandeza de su marido, por el hecho de que quienes la vean convertida en una señora le reprocharán su origen y le podrán decir:

¡Mirad qué entonada va la pazpuerca! Ayer no se hartaba de estirar de un copo de estopa, y iba a misa cubierta la cabeza con la falda de la saya, en lugar de manto, y ya hoy va con verdugado, con broches y con entono, como si no la conociésemos.

La misma situación de no tener ni manto para la cabeza le ocurre a las criadas que son despedidas por sus señoras: son arrojadas a la calle sin manto y han de cubrirse con la falda.

213b.- "¿Cómo fregaste la sartén, puerca?"

La versión de Sedeño convierte esta frase en negativa ("Puerca, ¿cómo no fregaste / la olla ni la sartén"), frente a toda la tradición textual. Marciales cree -y le sigue Russell- que las ediciones omiten por error la negación *no*, y la restituye: "¿Cómo *no* fregaste la sartén, puerca?". Cita en su apoyo la frase que sigue en el texto, también negativa: "¿Por qué no limpiaste el manto, sucia?". Aduce igualmente que el traductor de 1506 dio la lectura "obvia": "Per che non hai ben lauate la scutelle, porca?". Pero obsérvese que el texto italiano no dice que no haya lavado "la scutelle", sino que no la ha lavado "ben", y

ese mismo sentido parece ser el del texto celestinesco. Así lo entiende la mayoría de traductores. Singleton, por ejemplo: "Is that the way to wash a pan, pig?".

Intentaremos aplicar la lógica de la retórica al razonamiento de Areúsa. De entrada, hay que decir que si la criada no friega la sartén, la señora tendría motivos para el enfado, lo que restaría fuerza al discurso de Areúsa, que es una *accusatio* basada en el carácter descontentatizo y la injustificada irascibilidad de la señora. Una cosa es que esta se enfade porque la criada no ha limpiado el manto, descuido que podría pasar desapercibido, y otra cosa es que la criada no friegue la sartén, negligencia intolerable, imposible de ocultar, que justificaría la cólera de la señora. Y eso, como decimos, invalidaría las razones de que Areúsa se arma para lanzar su crítica. Y es que, en realidad, la muchacha no está diciendo que la criada no friegue la sartén, sino que la señora nunca está contenta. "No hay quien las sepa contentar [...] De lo mejor hecho menos contentamiento muestran", dirá enseguida. Y desde luego no fregar la sartén no podemos contarlo entre "lo mejor hecho". Sin embargo, aunque la criada haya fregado la sartén, la intemperante señora siempre ha de encontrar motivos para hacer reproches a aquella. Por ejemplo, y traducimos a Singleton: '¿Es esta la manera de fregar una sartén, puerca?'.
No creemos que sea procedente la intervención.

213c.- "...¿la gallina habada no parece?, pues ¡búscala presto!"

Habado aparece por primera vez en el *Diccionario* académico en 1869: "Se dice del animal que tiene la enfermedad del haba. También del que tiene en la piel manchas en figuras de habas". La edición de 1925 añade: "Dícese del ave, especialmente de la gallina, cuyas plumas de varios colores se entremezclan, formando pintas", definición que conviene a la traducción de Barth: "gallina illa versicolor nullibi paret". Otros traductores parecen decantarse simplemente por 'manchada' o 'moteada'.

1633: "la poule tachettée ne se trove point".

Lavigne: "La poule mouchetée ne paraît pas" (1841) y "je ne vois plus la poule mouchetée" (1873).

Salvo Morros y BC, las ediciones modernas editan oración enunciativa: "la gallina habada no parece". Tanto Zaragoza 1507 como Valencia 1514 traen interrogación.

214.- ¡Ay, quién me vido y quién me vee agora, no sé cómo no quiebra su corazón de dolor!

Las ediciones actuales presentan dos maneras de acentuar este pasaje. Unas (BC entre ellas) presentan ambos *quien* con tilde, otras no colocan tilde. Las ediciones tempranas reparten su sistema de puntuación. Algunas colocan puntuación (:) tras *agora*, pero también la colocan tras *vido*. Otras no colocan signo alguno. Las *Comedias* burgalesa y toledana, que colocan punto tras *agora* y letra capital en *No*, parecen dar las pautas de edición, estableciendo dos periodos, uno exclamativo y otro enunciativo. Pero así surgen algunos problemas. El primero de los periodos podría presuponer que existen dos tipos de personas, el de quienes vieron la prosperidad de Celestina y el de quienes asisten ahora a su mengua. Y como el sujeto de la segunda oración -omitido- se halla en la primera, resulta anómala la construcción. Parece preferible editar ambos *quien* sin tilde. Así se interpretará fácilmente -y con toda lógica- que el corazón que se quebrará es el de un único tipo de personas: aquellas que vieron antes a Celestina en su esplendor y ahora la ven, con desolación, en decadencia: *¡Ay, quien me vido y quien me vee agora no sé cómo no quiebra su corazón de dolor!*

215a.- Todas me obedecían, todas me honraban, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer; lo que yo decía era lo bueno; a cada cual daba su cobro; no escogían más de lo que yo les mandaba: cojo o tuerto o manco, aquel habían por sano que más dinero me daba

Celestina habla de las muchachas que, hace veinte años, estaban a su servicio y engrandecían su negocio. *Ninguna salía de mi querer*: 'ninguna iba en contra de lo que era mi voluntad'. 1506: "Nisuna uscium de mia uolunta"; 1633: "Nulle ne faisoit contre mon gré".

La oración *a cada cual daba su cobro* tiene que ver con el *trabajo* concreto que a cada una le asignaba: "Cuique suum officium assignabam", traduce Barth. La palabra *cobro* tenía un valor bastante amplio en el español clásico. Además de su valor específico de 'resguardo' y 'lugar de resguardo', valía también el 'cuidado' que se pone en resguardar la cosa. Pero también aquella circunstancia que propiciaba la seguridad o la tranquilidad de la persona. De ahí que la alcahueta diga que "a cada cual daba su cobro", esto es, a cada muchacha le encargaba 'lo que le estaba bien', aquello que sabía que podía cumplir.

1633: "...à chacune ce qui luy falloit".

Lavigne: "...à chacune je remettais ce qui lui revenait".

Singleton traduce "I sheltered them", interpretando *cobro* como 'protección' o 'cobijo', pero parece que el contexto no pide tal sentido.

215b.- Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas?

A pesar de que esta expresión de Celestina tiene un paralelo en esta otra que pronuncia la vieja en el mismo acto IX: "Pues ¿vino? ¡no me sobraba!", la mayoría de editores ofrece puntuación distinta para cada pasaje. La casuística es muy variada y el texto de BC que reproducimos ofrece una de las muchas posibilidades que podemos encontrar. Convendría establecer un criterio homogéneo y editar de la misma manera ambos casos. Severin-C y Lacarra optan por la interrogación después de la enunciación:

"Pues servidores ¿no tenía por su causa dellas?".

"Pues vino ¿no me sobraba?".

Pero también es posible -y quizá haga mejor sentido- la exclamación irónica:

"Pues servidores, ¡no tenía por su causa dellas!".

"Pues vino, ¡no me sobraba!".

216a.- Agora hame traído la fortuna a tal estado que me digas "Buena pro hagan las zapatas"

Buena pro hagan las zapatas es frase que algunos traductores (1527, Barth, Mabbe) omiten. En otros casos se traduce literalmente:

1506: "Buon pro te facciano le scarpe!".

1578: "bon prou te facent tes souliers".

1633: "bon prou te face tes souliers".

Lavigne: "Grand bien te fassent tes savates!".

Von Bülow: "Wohl bekomme Dir Deine Schuhsohle!".

Sedeño también ofrece una versión literal:

"Buen pro hagan los çapatos".

El trabajo de las trotaconventos exigía callejear constantemente, como recuerda Juan Ruiz: "Son mucho andariegas e meresçen las çapatras" (*Libro de buen amor*, 441c). *Merecer o ganar los zapatos* ('ganarse el sueldo') es frase documentada ya en el *Libro de Alexandre*: "¡morir quieren el día que non ganan çapatras!" (1819d), se dice de los buhoneros. Celestina dice esa frase después de haber explicado aspectos de su vida

pasada. Antes era buscada en su casa y recibía abundantes dádivas, pero ahora su situación ha cambiado y es ella la que ha de ir de aquí para allá, con muchas penalidades, en busca del sustento. Por eso Lucrecia, viéndola en este estado de miseria, podría decirle ahora: "Buena pro hagan las zapatas". Y el sentido de la frase es el que explica Marciales: "La expresión es la misma que hoy se dice: *¡que te duren las suelas con esa caminadera!*". La vida miserable que Celestina ha de llevar en el presente la han de sufrir también sus zapatos. Ya lo interpretaba así Singleton y lo vertía mediante una ampliación: "May your old boots profit your declining days as you scurry up and down your darkened ways".

Hernán Núñez " (1555) recoge la frase: "Reñiego de casa do a çapato nuevo dizen buena pro haga".

En Correas hallamos: "Buena pro hagan los zapatos. ¿Y la barba, puta?" (p. 90).

Nada tiene que ver aquí otra acepción de *zapata*: "El cuero o suela que en los lugares cortos ponen debaxo del quicio de las puertas para que no rechinen y se gaste menos la madera" (*Autoridades*, s. v.).

216b.- Espantados nos tienes con tales cosas como nos cuentas de esa religiosa gente y benditas coronas. ¡Sí que no serían todos!

Vid. nota 106a.

216c.- Como la clerecía era grande, había de todos: unos muy castos; otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio

Quizá haya un doble sentido en las palabras de Celestina referidas a los clérigos. Celestina está hablando de aquellos eclesiásticos que satisfacían sus deseos carnales con muchachas, aquellos que "tenían cargo de mantener a las de mi oficio". Pero en realidad ellos tenían "*cargo* de almas", es decir: "La obligación anexa a los prelados eclesiásticos y a los curas o párrocos de cuidar y asistir a los fieles Christianos en lo que mira a sus almas y administrarles los Santos Sacramentos". Así define *Autoridades* (s. v. "*cargo*") y ofrece este ejemplo del *Relox de Príncipes* (I, 28), de Guevara, muy a propósito de *Celestina*: "Muchos vemos oy tener cargo de ánimas en la Yglesia, los quales no merecían aun guardar ovejas en la montaña".

Décimo auto

219.- [Argumento] *Despídense de en uno*

Despedirse de en uno es simplemente 'despedirse, separarse', como *partirse de en uno* o *apartarse de en uno*, expresiones corrientes en la época. Galaor, Florestán y Agrajes se separan para seguir, cada uno por su lado, la búsqueda de Amadís: "y luego se abrazaron llorando y se partieron de en uno" (*Amadís de Gaula*, XLVIII, p. 367).

223.- Véote, señora, por una parte quejar el dolor, por otra temer la melecina. Tu temor me pone miedo

Tu temor es el temor que siente Melibea ante la *melecina*. No es el temor que pudiera sentir Celestina ante Melibea, como sí ocurría en el acto IV: "Tu temor, señora, tiene ocupada mi disculpa". *Vid.* nota 211a.

223-224.- O tus melecinas son de polvos de infamia y licor de corrupción, confacionados con otro más crudo dolor que el que de parte del paciente se siente, o no es ninguno tu saber. Porque si lo uno o lo otro no te impidiese, cualquiera remedio otro darías sin temor, pues te pido le muestres, quedando libre mi honra.

El *Diccionario* académico de 1780 remite a *Confeccionar* la voz *Confacionar*. *Confeccionar* es "hacer confecciones". "*Confección*: Composición hecha de varios simples y preparada de suerte que pueda usarse de ella. Úsase más comúnmente de esta voz en la farmacia". En *Celestina* se nos ofrecen estos pasajes a propósito:

"Adelgazaba los cueros con zumos de limones, con turbino, con tuétano de ciervo y de garza, y otras confaciones" (I, Pármeno a Calisto). *Confaciones* vale aquí tanto como 'preparados' en su valor sustantivo.

"Mira no derrames el agua de mayo que me trajeron a confacionar" (III, Celestina a Elicia). Aquí no se trata de que Celestina haya de 'preparar' agua de mayo, sino de que el agua de mayo que le han traído la usará para *confacionar*, esto es, 'hacer preparados' (*vid.* nota 106b).

Confacionar es, en general, 'preparar' o 'elaborar', y vale para muy diversos ámbitos. El Arcipreste de Talavera, escribiendo sobre el pecado de la gula, citaba un

manjar del invierno: "longanizas confeccionadas con especias, gengibre e clavos de girofre" (XXXIV, p. 131).

Pero cuando se hablaba de uno o de varios elementos que estaban *confacionados* con otro se quería decir sencillamente que se habían *mezclado*. Basta con examinar en el CORDE los tratados médicos y farmacológicos difundidos en la Edad Media. En el *Lilio de la Medicina* de Bernardo Gordonio encontramos innumerables recetas para muy diversas aplicaciones, y se repite una y otra vez la misma estructura en la presentación de los ingredientes: se va citando cada uno de ellos y al final se añade la coletilla "sea todo confacionado con..." (en la edición de 1697: *confeccionado*). Y aquí aparece el último ingrediente: "agua de finojo distilada", "agua de correhuela", "agua rosada", "miel", "vinagre", "azeyte de mançanilla", "azeyte de almendras", "çumo de asensio", "çumo de finojo", "manteca", etc., etc.

Melibea se queja de que Celestina dilata mucho la cura para su mal y atribuye la inacción a una de las dos causas que expone, la primera de las cuales presenta gran densidad de contenido, por lo que intentaremos explicarla.

La medicina que tenía pensado aplicar la vieja va a destrozar la reputación de Melibea, siendo así que la joven acababa de imponer a Celestina, como condición para aceptar el remedio, que "mi honra no dañes", y le repite ahora que la cura ha de ser "quedando libre mi honra". Si la alcahueta se abstiene de actuar puede deberse, piensa Melibea, a que las "melecinas" están hechas a base de "polvos de infamia y licor de corrupción", mezclados "con otro más crudo dolor que el que de parte del paciente se siente". Ese dolor que, junto con la infamia y la corrupción, forma parte de la medicina es el de la deshonra que pudiera venirle a la muchacha: habría de soportar un dolor más "crudo" que el padecimiento amoroso que ahora la aqueja. Peor el remedio que la enfermedad, diríamos. La segunda posible causa es de contenido menos denso: quizá, piensa Melibea, la vieja no sepa nada de medicina.

Entre los testimonios más antiguos son mayoría las ediciones que leen *confacionadas*. De hecho, solo las *Comedias* y la *Tragicomedia* de Zaragoza leen en masculino (Burgos lee *conficionados*). Amarita (por influencia de Salamanca 1570 y 1633), Cappelli-Vallín y Cantalapiedra aceptan *confacionadas*. Y Marciales califica el pasaje de "punto dudoso".

En realidad, el femenino es claramente lección errónea que pretende la concordancia con *melezinas*. Y a pesar de que hace sentido que las medicinas se elaboren con el ingrediente del "dolor", lo cierto es que, según hemos explicado, el participio era corriente usarlo hablando de un último ingrediente que se unía a los descritos con anterioridad. En el parlamento de Melibea se habla de "polvos de infamia y licor de corrupción" y a estos ingredientes metafóricos ha de añadirse uno último, el "crudo dolor" aun mayor que el mal que se quiere remediar. Y aun si queremos entender que *confacionados* valga 'elaborados', podría interpretarse que los polvos y el licor están elaborados "con otro más crudo dolor". Ha de mantenerse, pues, la lección *confacionados*.

La puntuación que establece BC (*pues te pido le muestras, quedando libre mi honra*) quizá habría de revisarse para eliminar la coma. Melibea le recuerda a Celestina que, según ya le ha dicho antes, la *manera* como ha de mostrar el remedio ha de ser *quedando libre mi honra*, y la joven sospecha que, no siendo ello posible, la alcahueta se abstiene de intervenir en su mal. Bernaldo de Quirós Mateo coloca coma tras *confacionados*, pero, por lo ya expuesto, no se puede aceptar esa puntuación.

224a.- ...haz para tus manos y pies una ligadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad, para tu lengua un freno de silencio

La *Comedia* trae *freno de sosiego*, sin duda erróneamente. La estructura de la frase (*ligadura de / cobertura de / freno de*) propicia el error del copista o del componedor. El *sosiego* de la línea anterior se desliza en la siguiente junto a *freno*. Su repetición es, además, inelegante. La *Tragicomedia* enmienda el error.

No corrigen el texto Foulché-Delbosc, Holle, Rank y Bernaldo de Quirós Mateo.

224b.- ...y verás obrar a la antigua maestra destas llagas

El tiempo y la edad se vinculan con la experiencia. *Antigua*, aquí, en el sentido de 'experimentada'.

224c.- Escapome Dios de Pármeno; tópome con Lucrecia

Bastantes ediciones modernas leen *topóme* (*topome*, de acuerdo con las actuales normas ortográficas de la RAE). Así Riquer, Severin, Damiani, Cabello, Lacarra, Morros, Rodríguez Puértolas, Cantalapiedra, López-Ríos. Hacen, pues, a *Dios* sujeto de ambas oraciones. Russell edita un incomprensible *tópeme*.

Los traductores nos ofrecen las dos interpretaciones. Presentan a Celestina como sujeto siempre:

1506: "...e sonnomi scontrata con Lucretia".

Barth: "nunc in insidias Lucretiae incidi".

Mabbe: "I have escaped Parmeno, and have fallen upon Lucrecia".

1633: "...j'ay rencontré Lucrece".

Von Bülow: "...und nun treffe ich auf Lucrecien".

Gasparetti: "...ed ecco che inciampo in Lucrezia!".

Sin embargo, 1527: "Dieu m'a eschappee de Parmeno et m'a rencontree avec Lucesse".

Lavigne: "Dieu m'a débarrassée de Parmeno, il m'envoie maintenant Lucrèce".

Singleton: "God delivered me from Pármeno only to throw me into the clutches of Lucrecia".

La versión de Sedeño ofrece *topó*, en rima con *faltó*.

quitome Dios de Pármeno,
con Lucrecia me topó.

La lección *topó* de la versión de Sedeño es incuestionable, a pesar de que en 1540 se lee "y con Lucrecia me topo". Para obtener un octosílabo hemos de entender *topo* (primera persona). Pero la rima exige *topó* en consonancia con *faltó*, y consecuentemente sobra la conjunción copulativa.

Ante esta situación se hace difícil dilucidar cuál pueda ser la lectura correcta. Parece más probable que Celestina utilice la primera persona. Si estuviera utilizando la tercera estaría achacando a Dios la responsabilidad de su desgracia. Por otra parte, la variante tardía *topeme*, que aparece, por ejemplo, en Barcelona 1525, Toledo 1526 y otras, parece autorizar -si es que no es errata- la primera persona *tópome*.

225a.- Tan bien me da osadía tu gran pena como ver que con tu sospecha has ya tragado alguna parte de mi cura

Melibea ha aceptado ya una parte de la cura, que ha consistido en darle licencia a Celestina para que, en la aplicación del remedio, la alcahueta, sin temor alguno a castigo, diga lo que quiera y haga lo que sepa de su oficio: "¡agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada!".

Ahora Celestina dice que le da osadía para actuar tanto ver el gran padecimiento de Melibea "como ver que con tu sospecha has ya tragado alguna parte de mi cura". El sentido de estas últimas palabras no creemos que sea: '[al confiar en mí] has tragado tus sospechas, lo que ya es una parte de la cura', sino: 'Tanto me da osadía tu gran penar, como ver que, aun con tu recelo, has ya aceptado una parte de mi cura'. Lavigne establece el valor concesivo: "Malgré vos craintes et vos soupçons, vous avez déjà accepté une partie de mes conseils, cela me donne du courage".

Aunque sería fácil otorgar aquí a *tragar* su sentido más corriente, pues se habla de medicinas, el siguiente paralelo de la obra nos ofrece el valor de 'aceptar, asumir': "Tragada tenía ya la muerte, que me parecía que me iban dando en estas espaldas golpes" (XII). En efecto, un medroso Pármeno confiesa que creía ya verse muerto, en el episodio nocturno en casa de Melibea, cuando la gente del alguacil pasa por las cercanías haciendo ruido.

225b.- Calla, por Dios, madre, no traigan de su casa cosa para mi provecho ni le nombres aquí

De nuevo hay coincidencia entre las *Comedias* y la *Tragicomedia* de Zaragoza: *traigan* (*traygan*). El resto de *Tragicomedias* lee *traigas* (Amarita, Gorchs, Krapf, Ortega y Mayor, Criado-Trotter, Marciales y Russell leen así).

El uso de la forma singular podría deberse a su previsibilidad (en la conversación Melibea se dirige a Celestina, que es quien maneja el negocio amoroso) y al uso inmediato de otra forma en la misma persona verbal: *nombres*. La aparición de *traigan* en los primeros testimonios tiene, por ello, más valor y parece aconsejable mantenerlo.

225c.- Sufre, señora, con paciencia, que es el primer punto y principal. No se quiebre; si no, todo nuestro trabajo es perdido

Punto no se refiere a 'asunto', ni Celestina le está diciendo a Melibea que el *punto* más importante de la cura sea sufrir. La vieja se refiere al primer 'punto de aguja' que, como cirujana, le está aplicando en la herida a la enferma Melibea. Todo el acto se construye a base de vocabulario médico aplicado al amor. Por eso dice a continuación: *No se quiebre. Que no se refiere a sufrir con paciencia*, porque no es pronombre relativo, sino una conjunción causal. El sentido de lo que dice Celestina es: 'sufre con paciencia porque este punto que te aplico es el primero y más importante'.

Gasparini deshace la posible ambigüedad: "ché è questo il primo punto della sutura, e il più importante".

225d.- ...y lo duro con duro se ablanda más eficazmente; y dicen los sabios que la cura del lastimero médico deja mayor señal, y que nunca peligro sin peligro se vence

Petrarca (*De remediis*, II, 43; trad. 1513): "lo duro con lo duro se ablanda y muchas vezes el çurujano piadoso dexa más dissforme la llaga". El motivo era lugar común, como se aprecia en este pasaje de la *Himenea* de Torres Naharro (V, v. 165):

Tened alguna cordura,
qu'es vuestro mal peligroso,
y el cirujano piadoso
nunca hizo buena cura.

Lo trae también Hernán Núñez (1555): "Mano del médico piadoso haze la herida gusanienta".

225e.- Temperancia, que pocas veces lo molesto sin molestia se cura

Celestina aconseja a Melibea que tenga fuerza para sufrir la "cura" que le va a ser aplicada y que no diga nada en contra de Calisto. En la tradición unánime de la *Tragicomedia* aparece *Ten paciencia* en lugar de *Temperancia*, que se lee en la *Comedia*. Todas las ediciones modernas leen *Ten paciencia*, excepto BC y Haro-Conde, que preservan *Temperancia*.

Herriot (1964, p. 70) cree que en Burgos (edición que considera prínceps) hay errata, y esta se perpetúa en Toledo y en Sevilla. Botta cree también que hay error en la *Comedia* "por malentendido paleográfico" y porque la palabra *paciencia* es clave en todo el acto junto a *sufrimiento*.

BC rescata la lección primera porque acepta el criterio de Francisco Rico (1990, p. 380): *Ten paciencia* es trivialización de *Temperancia*, y no intervención del autor, quien solo metería la pluma ante un pasaje corrupto de la *Comedia*, y el presente no sería tal caso. La corrupción se produce en la *Tragicomedia*, es ajena al autor y se explica con facilidad desde el punto de vista paleográfico. Nótese que tanto Botta como Rico explican el error desde el punto de vista paleográfico, pero en sentido opuesto. Pero parece obvio que *temperancia* es *difficilior*, frente a *ten paciencia*.

Ciertamente, cualquiera de las dos posibilidades hace sentido. Pero si atendemos al desarrollo de la situación que envuelve a Celestina y a Melibea es preferible

Temperancia. Melibea se ha exaltado por oír de nuevo el nombre de Calisto de labios de la vieja, la cual trata enseguida de calmar a la joven: "No concibas odio ni desamor, ni consientas a tu lengua decir mal de persona tan virtuosa como Calisto". Desde luego, el consejo *ten paciencia* podría servir, pero *temperancia* es, indudablemente, vocablo de mucha mayor precisión semántica en el contexto de la conversación, pues se trata de que Melibea *atempere* su ira. No se trata ahora de que sufra con *paciencia* su dolor, sino de que atempere su ánimo que se exalta solo con oír el nombre de Calisto. El verbo *templar*, de la misma familia léxica, lo tenemos atestiguado en dos momentos de la obra, y en ambos a propósito de la precipitación o la ira de algún personaje:

"Tiémplate y no te apresures" (I, Pármeno a Calisto).

"Por Dios, sin seso vengo, desesperado, aunque para contigo por demás es no templar la ira y todo enojo y mostrar otro semblante que con los hombres" (XII, Sempronio a Celestina).

228a.- Quebrose mi honestidad, quebrose mi empacho, aflojó mi mucha vergüenza. Y como muy naturales, como muy domésticos, no pudieron tan livianamente despedirse de mi cara que no llevasen consigo su color por algún poco de espacio, mi fuerza, mi lengua, y gran parte de mi sentido

A Marciales le parece errata *su color* y enmienda en *mi color* porque "el posesivo *su* es contagio del *consigo* anterior". Russell acepta la enmienda. También De Miguel-S edita *mi color* (contra Salamanca 1570). Pero probablemente Marciales no observa que el posesivo de *su color* es anafórico de *cara*. Y es precisamente la enmienda errónea la que convierte el texto en *facilior*, por la atracción de la primera persona de *mi fuerza, mi lengua y mi sentido*.

BC defiende el texto difundido, *su color*, que nos parece absolutamente correcto, pero no estamos de acuerdo en que "el sustantivo que entra en la enumeración es *mi cara*, junto con *mi fuerza, mi lengua y mi sentido*". La enumeración la encabeza, realmente, *su color* y no forma parte de ella *su cara*, porque lo que la *honestidad*, el *empacho* ('recato') y la *vergüenza* se llevan, al abandonar a Melibea, es el *color* de la cara, la *fuerza* del cuerpo, la capacidad de hablar (*lengua*) y la consciencia de la joven (*mi sentido*).

Con todo, la construcción sintáctica del parlamento de Melibea presenta alguna particularidad. Cuando el autor escribe *no pudieron tan livianamente despedirse de mi cara que no llevasen*, resulta obvio que, hablando de la cara, solo cabe llevarse el color

del rostro y no, en propiedad, el resto de elementos citados. Por eso Rojas, tras apenas haber comenzado la enumeración (*su color*) la interrumpe con un complemento circunstancial (*por algún poco de espacio*). Y prosigue el periodo sintáctico olvidándose del *despedirse de mi cara* y tomando solo como referencia la forma verbal *llebase*, que sirve también para los tres elementos finales.

228b.- ...mirando tu virtud y humanidad, me esforzaba

El pronombre personal *me* no acompaña al verbo en la *Comedia*, pero sí en la *Tragicomedia*. En la obra tenemos ejemplos del verbo *esforzar* con y sin reflexividad. En este mismo acto X Melibea, recuperándose de su desmayo, dice a Celestina: "Paso, paso, que yo me esforzaré, no escadalices la casa". Y la vieja le había dicho a Calisto: "Esfuézate, señor, que no hizo Dios a quien desmamparase". Pero a sí misma se alentaba de esta manera al principio del acto IV: "¡Esfuera, esfuerza, Celestina!".

Dados los dos usos y la unanimidad de la *Tragicomedia*, ha de mantenerse el pronombre.

La mayoría de los editores de la *Tragicomedia* que tienen a la vista la *Comedia* recuperan el pronombre.

229a.- Pon en mis manos el concierto deste desconcierto

Así Marciales y BC. Pero en las *Tragicomedias* antiguas se lee de manera unánime: *el concierto deste concierto*. Marciales, en cambio, considera que se trata de un error, y enmienda, por conjetura, de esta manera: *el concierto de este desconcierto*. Cree que se ha producido una haplografía (*deste desconcierto*) debida a la aparición tan junta de palabras de la misma familia léxica, con la consiguiente pérdida del prefijo. Se apoya, además, en el hecho de que algunas ediciones antiguas más tardías ofrecen *el concierto deste negocio* o simplemente *el concierto*, prueba, cree el editor, de que esas ediciones advirtieron algún problema en este pasaje.

Lo cierto es que de las ediciones modernas solo BC acoge la enmienda de Marciales, acepta también sus argumentos y añade que es frecuente en la literatura de la época el juego de palabras *concierto-desconcierto*. El resto de ediciones reproducen el *concierto deste concierto*, si bien no todas interpretan de la misma manera el sintagma y se observa en ocasiones que la anotación pretende salvar una aparente anomalía del texto. Russell le atribuye al segundo *concierto* un sentido etimológico del *concertare*

latino: 'contender', 'luchar con'; de modo que el pasaje vendría así a significar 'el arreglo de este desacuerdo', tal como pretendía Marciales añadiendo el prefijo privativo *des*. Morros explica que el primer *concierto* se refiere al de Calisto y Melibea y el segundo al de Melibea y Celestina. Botta reconoce dificultad en el pasaje pero se inclina por mantener las lecciones primitivas e interpreta 'el arreglo de este pacto' o 'la gestión de este asunto'. Cappelli-Vallín anotan: 'la organización de esta cita'.

En cuanto a los testimonios secundarios:

1506: "metti in mie mano el modo de questa materia".

1527: "metz entre mes mains le fait de ce negoce".

Barth: "in manus meas mihi crede negotii huius confectionem".

Mabbe: "put into my hands the managing of this matter".

1633: "mettez entre mes mains le contract de cet accord".

Lavigne: "Abandonnez-moi la direction de cette affaire".

Von Bülow: "lege den Handel in meine Hände nieder".

Gasparetti: "affida alle mie mani gli accordi da prendere per questo accordo".

Singleton: "leave in my care the arrangement for your meeting with Calisto".

Sedeño:

y pon en la mano mía
el concierto que has querido
hazer en esta porfía.

Vaya por delante que nos parece aquí inobjetable la transmisión textual: creemos que no contiene ningún error. Y, por tanto, nos nos parece pertinente la intervención de Marciales en el texto y la aceptación que de ella hace BC. *El concierto deste concierto* es un caso claro de figura etimológica, como hoy lo son expresiones pleonásticas del tipo, 'soñar un sueño', 'bailar un baile', 'preguntar una pregunta'. "Questa selva selvaggia" escribe Dante en los primeros versos de la *Divina Comedia*: (Infierno, I, 6). En *Rimado de Palacio* (estr. 562cd) el rico que vive despreocupado de la muerte oye una voz que le dice:

«Mesquino, sey çierto que non te valdrá cosa
que esta noche non mueras muerte muy rebatosa».

Lázaro de Tormes lamentaba "las malas burlas que el ciego burlaba de mí" (tratado I, p. 24).

Por las mismas fechas hallamos una exacerbación conceptuosa del recurso en una de las coplas preliminares de la *Comedia llamada Selvagia*, de Alonso de Villegas:

Aquel que por torpe se dice vicioso:
Gozando sus gozos te muestra gozoso,
Y goza los gozos que goza su parte,
Adonde gozando por gozo tal arte,
En gozos te goza con gozo sabroso.

En las *Canciones entre el alma y el esposo*, San Juan de la Cruz también se vale del mismo recurso:

¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?

Igualmente, en *Celestina* encontramos numerosos ejemplos de este procedimiento. Citaremos solo algunos:

"Mas no muera yo de muerte hasta que me vea con cuero o tinajica de puertas adentro" (IV, Celestina a Melibea).

"Ella ni yo no habemos dormido sueño de pesar" (XII, Celestina a Sempronio).

"Esfuerza tu fuerza" (XX, Pleberio a Melibea).

"¿Quién forzó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerza de amor?" (XXI, Pleberio).

"Estos fueron delitos dignos de culpable culpa" (XX, Melibea).

"Corremos por los prados de tus viciosos vicios, muy descuidados" (XXI, Pleberio; aunque aquí *viciosos* es polisémico: 'deleitosos' y 'lentos de vicio').

Y, sobre todo, un ejemplo gemelo del que nos ocupa: "Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada ejecución de su voluntad" (XX, Melibea a Pleberio).

El recurso aparece manuscrito en *Celestina de Palacio*: "As'y muerte desastrada mueras" (Faulhaber, 1990).

En el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (pp. 168-169), la obra de Diego de San Pedro, encontramos un pasaje en que Arnalte quiere casar a su hermana Belisa:

Fuime al rey, al cual supliqué en el casamiento de mi hermana forma diese,
el cual con grand voluntad lo otorgó. Pero después que el tal concierto
concertado fuese....

Por cierto, que se juntan aquí dos expresiones que aparecen también en el pasaje celestinesco: *dar forma* y *concertar el concierto*.

En la *Farsa del Mundo y moral*, de López de Yanguas, el Mundo se dirige así al Apetito:

Tú, di: ¿estás contento con mi compañía
y con el concierto que está concertado?

Y en el *Romance de Calisto y Melibea* (Mota 2003, v. 309) se dice que Calisto, tras la muerte de sus criados, "el concierto concertado ordena de lo tomar".

Es un recurso retórico muy extendido en la Edad Media (*vid.* Rivas 1996).

No hay que buscar a *concierto* otro sentido que el habitual. Lo que Celestina le dice a Melibea es, simplemente, que le deje a ella ('pon en mis manos') arreglar el concierto de los dos enamorados, 'organizar la cita', como anotan Cappelli-Vallín.

229b.- Yo lo tengo pensado. Yo te lo diré

Frente a la *Comedia* y a *Zaragoza 1507*, el resto de testimonios antiguos lee y *te lo diré* (así editan Krapf, Ortega y Mayor, Criado-Trotter, López-Ríos y Cantalapiedra).

En la obra aparece otras cuatro veces más *te lo diré*, una en boca de Calisto (I, a Sempronio), dos en boca de Sempronio (I, a Calisto; V, a Celestina) y una en boca de Celestina (VI, a Calisto), y en tres de ellas la expresión aparece encabezada por el pronombre de primera persona: *yo te lo diré*. A falta de pruebas concluyentes en uno u otro sentido creemos preferible mantener la yuxtaposición de los primeros testimonios, pues la aparición de *y te lo diré* podría tener explicación paleográfica, dado que el segundo *yo*, que hoy editamos después de punto y con letra capital, no aparece así en las *Comedias* y hay que pensar que tampoco en los papeles que utilizaron los primeros impresores, y ello pudo ser causa del descuido y *te*.

229c.- Pues ve, mi señora, mi leal amiga, y habla con aquel señor. Y que venga muy paso, y de allí se dará concierto según su voluntad a la hora que has ordenado

Cuál pueda ser el referente del adverbio *allí* resulta algo ambiguo. Botta opina que "Melibea se refiere a la casa de Calisto, donde manda a Celestina, aunque la frase esté postpuesta a *y que venga muy paso*, que debería ser la conclusión del periodo".

Creemos, sin embargo, que Melibea se refiere al momento de la próxima entrevista con Calisto. Lo que la joven dice es que en esa entrevista, que se producirá a la hora señalada por Celestina, se concertará la relación entre los enamorados -la de ese momento y la futura- de acuerdo a la voluntad de Calisto. De nuevo se produce un hipérbaton que puede dificultar la interpretación del sentido. Entendemos: 'Y que venga muy paso a la hora que has ordenado, y de allí se dará concierto según su voluntad'. Quizá convenga colocar coma tras *voluntad*, porque lo que Melibea dice es: 'que Calisto venga muy en silencio -cuando estemos juntos ya dispondrá él'- a la hora que tú has dicho.

La referencia a la entrevista con el adverbio *allí* la tenemos también en la baladronada de Sempronio en el acto XII: "Si por nosotros no fuera, ya andoviera su alma [la de Calisto] buscando posada para siempre. Que si estimarse pudiese a lo que de allí nos queda obligado, no sería su hacienda bastante a cumplir la deuda".

El *Romance de Calisto y Melibea* (Mota 2003, vv. 226-228) confirma esta interpretación. En el pasaje correspondiente de esta obrita se ha eliminado la referencia a la casa de Calisto, pero permanece el sintagma preposicional "de allí". Melibea pregunta a Celestina cómo puede hablar con Calisto. Responde la vieja:

Que me plaze, mi señora, y luego sin dilatar
esta noche a media noche yo te lo haré mirar,
y de allí daréis concierto para más poder gozar.

229d.- Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y calado tu deseo

Es añadido de la *Tragicomedia*. En algunas ediciones antiguas no aparece *calado*, sino *callado*. Así, Zaragoza 1507, Sevilla 1518-1520 (pero colofón de 1502), Roma 1520 (pero colofón de Salamanca 1502), Sevilla 1525, Barcelona 1525, Burgos 1531 y otras.

Gorchs, Criado-Trotter, Severin, Damiani, Cabello, Lacarra, Morros, Cappelli-Vallín, Botta y López-Ríos editan *callado*, que creemos errata, pues, además de ser *lectio facilior*, tenemos en el acto III una construcción similar, en la que concurren igualmente *sentir* y *calar*: "Esto he sentido, esto he calado, esto sé dél y della" (Celestina a Sempronio).

Un dato que revela la tendencia de *calado* hacia la errata *callado* es que la edición barcelonesa de 1525 realiza la misma trivialización en el pasaje que acabamos de reproducir, pues ofrece: "Esto he sentido, esto he callado, esto sé dél y della".

230a.- ...en los tiempos que la voluntad reina en los señores, o desmedido apetito, cumple a los servidores obedecer con diligencia corporal y no con artificiales consejos

Autoridades utiliza este pasaje de la obra para ejemplificar el siguiente valor del término *artificial*: "Se toma también por simulado, fingido y que lleva o tiene en sí doblez y artificio, como palabras artificiales, discurso, parecer, dictamen artificial".

Sin embargo, parece que en este caso los redactores utilizan el ejemplo fuera de contexto. Por supuesto que los servidores no deben ofrecer fingidos consejos, llenos de doblez. Pero lo cierto es que el contexto de las palabras de Lucrecia no permite atribuir

este significado a *artificiales*, sino el de 'artificiosos', 'elaborados', pues la criada establece una oposición entre la 'diligencia del hacer' y la 'demora del decir' (*diligencia corporal / artificiales consejos de lengua*): en los momentos en que los señores están dominados por los apetitos, los criados deben, aunque les pese, callar y obedecer.

Lavigne: "...ne doivent pas essayer des conseils inutiles".

Singleton: "...never loose his tongue to voice its subtle counsels".

230b.- ...sofría con pena, callaba con temor, encobría con fieltad, de manera que fuera mejor el áspero consejo que la blanda lisonja

La respuesta de Lucrecia a Melibea en esta intervención era mucho más breve en la *Comedia*. La *Tragicomedia* refunde sus palabras y agranda su parlamento. Y en esta operación cree Marciales que se produjo algún error, pues falta, según él, algún elemento que le dé sentido al *de manera que*. La hilazón se conseguiría incorporando y *me ha pesado*, que estaba en la *Comedia*. Tendríamos entonces: "sofría con pena, callaba con temor, encobría con fieltad, y me ha pesado de manera que fuera mejor el áspero consejo que la blanda lisonja". Aceptan el añadido Russell y De Miguel-S.

Pero en realidad no es necesario este arreglo para conseguir el sentido, porque en la nueva redacción el autor ha introducido en el parlamento de la criada elementos que sustituyen a *y me pesaba*, a saber: *hame fuertemente dolido*, *sofría con pena*, incluso *callaba con temor*. Lo que Lucrecia dice es que, obligada por las circunstancias, ha asistido con sufrimiento a los hechos que se están desarrollando, y que por eso mismo hubiera sido mejor decirle a su ama lo que de verdad le convenía.

Onceno auto

231.- ...está en manos el pandero que le sabrá bien tañer

Amarita, Holle, Bohigas, Marciales y García Valdecasas enmiendan *sabrán*. Marciales considera *sabrá* el resultado de la pérdida de la tilde que señalaba la *n* (*sabrã*). Pero la tradición textual de la obra y otros testimonios literarios del español clásico que traen la misma formulación que *Celestina* autorizan *sabrá*. El sujeto de *saber* no es *manos*, sino *que*, como ya explicó Rodríguez Marín (Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 198, n. 11), el verbo se predica de la persona que tañe el pandero. La omisión de preposición ante pronombre relativo es frecuente. El refranero de Santillana ya recogía la frase de manera más explícita, utilizando *de quien* en lugar de *que*.

Vallés: "En manos está el pandero que lo sabrá bien tañer".

Hernán Núñez (1555): "En manos está el pandero de quien lo sabrá tañer".

La pregunta subsiguiente de Calisto ("¿En qué manos?") pretende poner nombre al pronombre *que* (= *Celestina*).

En la *Segunda Celestina*, de Silva, la alcahueta dice a Polandria:

"Pues asegúrate, asegura, que en manos está el pandero que lo sabrá bien tañer" (XXVI, p. 403). Y Tripa en Braço, preparando una celada, dice "que en manos está el pandero de quien lo sabrá tañer" (XXXVI, p. 524).

La versión modernizada de De Miguel-B ofrece: "está en manos el pandero de quien lo sabrá bien tocar".

233a.- ...yo sé cierto que jamás igualarán tu trabajo y mi liviano galardón

La tradición textual es unánime: *igualara* (que hay que leer como futuro). Pero Salamanca 1570 corrige: *igualaran*. 1633, Amarita, Gorchs, BC y De Miguel-S aceptan la enmienda: *igualarán*.

La traducción italiana mantiene el singular, pero consigue mejor concordancia mediante el recurso de la preposición *con*: "giamai se aguagliara tua fatica con mia lieue remunerazione".

Lo mismo hace Sedeño:

yo sé cierto que jamás
tu trabajo igualaría
con el don que yo daría
por deverte mucho más.

En efecto, la comparación de dos términos con el verbo *igualar* tiene presencia repetida en la obra mediante la preposición *con*:

"¿Cuál dolor puede ser tal, / que se iguale con mi mal?" (I, Calisto).

"pensando con artificio igualar con la perfección que sin trabajo dotó a ella natura" (VI, Calisto a Celestina).

"no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento" (X, Melibea a Celestina).

"ningún dolor igualará con el recibido placer" (XIV, Calisto).

"¿Qué dolor puede ser que iguale con ver yo el tuyo?" (XX, Pleberio a Melibea).

Pero no podemos ni siquiera establecer la hipótesis de que el traductor trabajase sobre un texto base, hoy perdido, que incluyese la preposición en lugar de la conjunción. Y es que en todos los casos reproducidos la comparación establece que existe un elemento A que no puede alcanzar el nivel de otro elemento B. Y siempre aparece nombrado en segundo lugar el elemento que indica superioridad. Como vemos, en el caso presente sucede al contrario: se nombra primero el trabajo de Celestina que, ensalzado por Calisto, es muy superior a las dádivas del enamorado, que aparecen en segundo lugar. Por tanto el *usus scribendi* desautoriza la posibilidad de un texto perdido que trajera *igualará con*. Pero también desautoriza la opción de Botta, que consiste en mantener el singular y eliminar la conjunción *y*. Si se procede así se genera una estructura comparativa que es extraña a la obra, en donde, como ya lo hemos visto, se reserva para el segundo lugar de la comparación el elemento de mayor peso, y no solamente en estructuras con preposición como las anteriores. Véanse otras:

"¿Qué lengua será bastante para te dar iguales gracias a la sobrada y incomparable merced que en este punto de tanta congoja para mí me has quesido hacer? (XII, Calisto a Melibea).

"Pues así, no habés vosotros de haber igual galardón de holgar que yo de penar" (XII, Celestina a los criados).

Además, tiene peor explicación una presencia espuria de *y* que la caída de la *n* final del verbo, señalada en un original manuscrito simplemente con el signo volado de la tilde (*ygualarã*).

Con el nexu copulativo ya no estamos ante una comparación, y aunque subyace, por supuesto, la consideración de la superioridad de un elemento sobre otro, en la forma simplemente se enuncia que dos elementos son incomparables. Por lo tanto, se hace muy difícil aceptar una intervención crítica que elimine la *y*. Pensar en otra posibilidad, como que Calisto pueda estar empleando la primera persona (*yo jamás igualara*), supone forzar bastante la idoneidad de las formas verbales. De hecho, Severin-C edita *igualaré*, forma no atestiguada en la tradición textual. Parece más adecuado, para evitar el solecismo de la concordancia, editar *igualarán*, en plural, como ya hizo la edición salmantina de 1570.

233b.- En lugar de manto y saya, por que no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla

Russell interpreta: "para que no se haya de pagar la hechura a las costureras y otros artesanos cuyo oficio era hacer ropa". Morros, Cappelli-Vallín y BC aceptan la interpretación. Rodríguez Puértolas entiende: "para que no se enteren los oficiales del sastre".

La expresión *dar parte* significa a veces en la obra 'repartir':

"De lo que hobiéremos démosle parte, que los bienes, si no son comunicados, no son bienes" (I, Celestina a Sempronio).

"Todo para ti y no nada de que puedas dar parte" (VI, Pármeno).

"Pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren" (VII, Celestina a Areúsa).

"Alzose con su ganancia y no quiso dar parte a Sempronio ni a Pármeno dello" (XV, Elicia a Areúsa).

Pero otras veces significa 'informar':

"no le des parte de lo que pasó a ese caballero" (IV, Melibea a Celestina).

"¿Debemos hablarlo a nuestra hija? ¿Debemos darle parte de tantos como me la piden...?" (XVI, Pleberio a Alisa).

Los testimonios secundarios se decantan por 'repartir'.

1506: "...acio che non habiano parte li artesani...".

1527: "...affin qu'il no soit reparty á gens de mestier".

Mabbe: "because tradesmen shall not share with you".

1633: "...afin que les compagnons n'en ayent point leur part".

Lavigne: "...dont les ouvriers auraient pris leur part...".

Von Bülow: "...die zum Theil den Handwerksleuten zu gut kämen...".

Singleton: "I do not want tradesmen to have any share in your reward".

Sin embargo, Gasparetti: "...perché non si debba ricorrere a un artigiano indiscreto".

Barth y Sedeño omiten el pasaje.

Se podría pensar que aquellos traductores de habla no española pudieran tender de manera inconsciente a trasladar el significado más común de una expresión. De esta manera, *dar parte* como 'repartir' es más esperable que *dar parte* como 'informar'. Pero hemos consultado el resto de apariciones que la expresión tiene en la obra y comprobamos que, por ejemplo, Mabbe, Lavigne y Von Bülow diferencian bien cada uso en *Celestina*. Su elección es deliberada.

233c.- ...que aunque le diésemos higas, diría que alzábamos las manos a Dios, rogando por buen fin de sus amores

Estas son las palabras de Pármeno para decir que Calisto está tan prendido de la boca de Celestina que de ninguna otra cosa se entera. Nebrija (*Vocabulario de romance en latín*) inserta una traducción transparente de lo que era *dar higas*, al menos en la antigüedad clásica: "ostendo medium digitum". El gesto tenía un sentido obsceno. Ya hablan de este *digitus infamis* o *impudicus* Persio (*Satiras*, II, 33: "infami digito") y Marcial (*Epigramas*, II, 28, 2: "digitum porrigito medium"; y VI, 70, 5: "ostendit digitum, sed impudicum"). Y los lexicógrafos lo describen en la entrada *higa*.

A principios del siglo XVII escribía Francisco del Rosal (*La razón de algunos refranes*, p. 136):

Antigua costumbre fue (...) señalar el pudendo con los dedos, como oy lo acostumbra la gente pícara, que era amenazar con aquel nefando trato. Otros ponen el pulgar entre el Índice y el Medio, como señalando una almorana, enfermedad infame en aquel tiempo, porque se creía proceder de el sodomítico trato, y pecado. Y, como el Latino a las almorranas llama higos, y a veces les hace del género femenino, así a este retrato suyo llamamos higa.

Palet (1604): "*Higa*: le doigt du milieu, le doigt sale".

Sin embargo, Oudin (1607):

Higas, dar: faire la figue. Cela se fait en mettant le pouce entre deux doigts tellement qu'il paroisse un peu en faisant entr'ouvrir les dits deux doigts et serrant toute la main dedans.

Que es la misma explicación que ofrece Covarrubias, *s. v.* "higa":

es una manera de menosprecio que hacemos cerrando el puño y mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el medio; es disfrazada pulla. La higa antigua era tan solamente una semejança del miembro viril, estendido el dedo medio y encogiendo el índice y el auricular.

Y Correas (p. 553):

Dar higa: higa es hecha del dedo pulgar, metido entre los dos siguientes, el de enseñar y el mayor, cerrado el puño.

Y también *Autoridades*, s. v. "higa":

la acción que se hace con la mano cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el de enmedio, con la qual se señalaba a las personas infames y torpes o se hacía burla y desprecio de ellas.

Esta definición es, básicamente, la que se recoge hoy en el DRAE.

Para la tradición milenaria del gesto, *vid.* Paolini (2009). *Vid.* también nota 305-306.

234.- En pago de la cual te restituyo tu salud, que iba perdida; tu corazón, que faltaba; tu seso, que se alteraba

En la *Comedia* se lee *tu corazón que te faltaba*. Modernamente, Cejador, Bohigas, Damiani, Severin, López Morales, Marciales, Russell, Morros, Lacarra, Rodríguez Puértolas, Piñero y Cantalapiedra editan el pronombre. Por supuesto, también lo incluyen quienes editan solo la *Comedia*. Aunque a Marciales le parece que "el *te* es idiomático y necesario" y Botta opina que es una "laguna de la *Tragicomedia*", estamos de acuerdo con BC en que "también puede interpretarse que el corazón se 'ausentaba', se iba con Melibea, como seguramente entienden los otros testimonios". Es seguro que el traductor Barth entendió esto precisamente, que el corazón saltaba fuera de su pecho durante el tiempo de su fiero enamoramiento: "restituo tibi cor tuum quod pectore tuo velut exsultavit toto hoc tempore amorum tuorum".

También Lavigne: "je vous rends votre santé, qui était perdue, votre coeur, qui s'en allait".

Quizá esta idea de movimiento, de que las facultades del hombre abandonan a este y se van fuera de él, es la que lleva a Celestina a utilizar el verbo *restituir*, 'devolver a su sitio'.

Nótese, además, que los tres sustantivos, *salud*, *corazón* y *seso*, son sujetos de tres acciones, cada una de ellas autónoma respecto de la propia Melibea: *tu salud, que iba perdida* (no: tu salud que la tenías perdida), *tu corazón, que faltaba* (no: tu corazón que te faltaba), *tu seso, que se alteraba* (no: tu seso, que se te alteraba). Desde este punto de

vista, el pasaje de la *Tragicomedia* muestra un texto más coherente semántica y estilísticamente.

235a.- Siempre lo oí decir que es más difícil de sufrir la próspera fortuna que la adversa, que la una no tiene sosiego y la otra tiene consuelo

Así toda la tradición textual antigua, salvo la comedia burgalesa que ofrece, erróneamente, *no tiene consuelo*. Foulché-Delbosc (1902) elimina la negación, De Miguel-B la mantiene. Entre los editores modernos, Marciales, Piñero, Russel, Botta y Cantalapiedra defienden esta lección única. Botta dice que "la lección correcta es la de B[urgos], como demuestra la fuente [Petrarca]".

Rojas recrea dos fragmentos del "Epistolaris Praefatio" del *De remediis*, cuya traducción es la siguiente, según la versión de 1513:

Muy más difícil pienso que sea saberse regir en la prospera que en la adversa fortuna. Yo confieso que quanto a mi es algo mas temerosa, y según parece claro mas insidiosa, la blanda que la airada fortuna (...)

Porque, como dixere, ambas las caras de la fortuna se han de temer y entrambas de tolerar. Pero la una ha menester freno y la otra recreación. En la una se ha de reprimir la soberbia del animo y en la otra recrear y sobrellevar la fatiga.

Hay que notar que, en el segundo fragmento, Petrarca utiliza el verbo *indigere*: "et haec quidem freno indiget, illa solatio". Y Botta explica que "el verbo *indiget* (= 'no tiene') se refiere tanto a *freno* (= 'sosiego') como a *sollatio* (= 'consuelo')". Con lo cual habría que dar por buena la lección de Burgos.

Pero hemos visto que en la traducción de 1513 *indiget* se vierte por 'necesita', que no es exactamente lo mismo que *no tiene*. En el contexto que nos ocupa decir *no tiene* sería tanto como decir que *no puede tener*. Precisamente en ese fragmento se equiparan ambos tipos de fortuna, no se dice que una sea peor que la otra, sino que "ambas se han de temer y entrambas de tolerar". Y para tolerarlas Petrarca dice que se precisan, respectivamente, *freno* y *solatio*. Y todo esto no condice con el pasaje celestinesco, en donde sí las enfrenta la alcahueta. Incluso la vieja llega a decir, ante la actitud del incrédulo Calisto, que la próspera fortuna *no tiene sosiego*.

A donde queremos llegar es a hacer ver que, como en tantas ocasiones, el uso de las fuentes para el establecimiento de la autenticidad de una lección ha de hacerse con mucho tiento y nunca queriendo llevar forzosamente el texto a la literalidad del dicho o *scriptum* que le sirve de base. Sucede muchas veces, y en estas notas ha quedado reflejado, que el autor manipula, retuerce, adapta e incluso contradice el modelo. Y a

veces el rastro de este nos lleva engañosamente a suponer que lo que el autor debió de querer decir se ha de hallar rectamente en la fuente. Por fortuna, el propio contexto resuelve con frecuencia los problemas de interpretación. Lo vemos aquí con la adaptación que de Petrarca hace Rojas a sus propios intereses. A la vista de la desesperación de Calisto, que no se acaba de creer que vaya a ser recibido por Melibea, Celestina dice que la próspera fortuna es menos soportable que la adversa, porque aquella no tiene sosiego (y Calisto es la prueba) y esta, sin embargo, siempre admite el consuelo. No tendría sentido, después de su primera afirmación, que equiparase ambos tipos de fortuna. De sus palabras sale mejor parada la adversa, que, efectivamente, por lo menos tiene consuelo. En algunas ediciones modernas el peso de la fuente ha hecho renacer un problema textual que no aparecía en las *Comedias* de Toledo y de Sevilla y que la *Tragicomedia* había salvado definitivamente.

235b.- Mira, mira, que está Celestina de tu parte, y que aunque todo te faltase lo que en un enamorado se requiere, te vendería por el más acabado galán del mundo, que te haría llanas las peñas para andar, que te haría las más crecidas aguas corrientes pasar sin mojarte

Las tres *Comedias* y Zaragoza 1507 coinciden en omitir el pronombre de segunda persona en *que haría llanas las peñas para andar*. Casi todos los editores modernos lo restituyen. Son excepción: Foulché-Delbosc, Rank y Morros. Parece una pérdida accidental, si tenemos en cuenta que la estructura que sigue es calcada de la anterior: *te haría las más crecidas aguas corrientes pasar sin mojarte*.

235c.- Mal conoces a quien das tu dinero

Así las tres *Comedias*, pero Zaragoza 1507 y Valencia 1514 editan *tu das dinero*, entendiéndolo, por tanto, el pronombre personal *tú*. No sabemos si este cambio persigue evitar la ambigüedad (*das tu dinero / das tú dinero*) o es un mero descuido.

La mayoría de editores aceptan las lecciones de la *Comedia*. En cambio, Gorchs, Ortega y Mayor, Marciales, Severin-C, Morros y López-Ríos, ofrecen *tú das*. Cantalapiedra: "Mal conoces a quien tú das [tu] dinero".

El primer traductor entendió 'tu dinero': "tu cognosci male a chi dai tuoi danari".

Parece aconsejable aceptar la lección primitiva entendiéndolo *tu* como determinante posesivo: *das tu dinero*.

235d.- No sea ruido hechizo, que nos quieren tomar a manos a todos

Russell, Cappelli-Vallín y BC traen esta definición que atribuyen a Covarrubias: "Ruido hechizo: el fingido para algún engaño". Pero no es Covarrubias, sino Correas, quien explica así la expresión (p. 439), como ya anotaron Cejador, Bohigas y Piñero.

235-236.- El falso boizuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red

Marcos Marín (1993) ha aclarado el sentido de este pasaje a través de una cita de *La venganza de don Mendo*. "El blando cencerrar" del "falso boizuelo" consiste en lo siguiente: en la penumbra de la noche una persona hace sonar un cencerro; las aves creen que se trata de un buey y no se asustan; la persona las deslumbra con un farol y caen en la red. La bibliografía celestinesca abunda en trabajos sobre este pasaje.

236a.- ...ella con su segurar tomará la venganza de Calisto en todos nosotros

Pármemo manifiesta muy importantes sospechas acerca de la "masedumbre y concesión presta de Melibea". Cree que se trata de un engaño de la dama para prenderlos a todos.

BC anota que *segurar* (por 'asegurar') es aquí "poner a una persona en condiciones que le imposibiliten la huida o la defensa". Recordemos que Pármemo ha comparado el proceder sospechoso de Melibea con la manera como se traen las perdices a la red: con el "blando cencerrar" del "falso boizuelo". Por eso mismo no hay mejor manera de anotar este pasaje y, concretamente, la palabra *segurar*, que citando a Covarrubias "*Assegurar*: Persuadir a uno que está seguro y sin peligro, como haze el caçador a las aves y a la demás caça que la assegura". Melibea -cree Pármemo- está dando seguro ('seguridad') a Calisto y a su gente para que se confíen. De esta forma le será fácil tomarlos a todos y castigar la osadía del enamorado.

236b.- ...y tú estarte has rascando a tu huego, diciendo "A salvo está el que repica"

Según Pármemo, la trampa de Melibea no alcanzaría a Celestina. La traducción de 1506 explica el sentido de la situación que imagina el mozo: "et tu te starai grattandote la panza al fuoco, dicendo: «In saluo sta chi sona a larme le campane a martello»".

236c.- Escúchale, Pármemo, no te pene nada, que si fuere trato doble, él lo pagará

Covarrubias (s. v. "tratar"): "*Trato doble*, engaño disfrazado".

237.- "Aquel va más sano que anda por llano"

Autoridades (s. v. "andar") trae este ejemplo de *Celestina* para este refrán.

238.- Pero no te duele a ti en ese lugar

Toda la tradición lee esta oración como enunciativa, pues incluso dentro del pobre sistema de puntuación antiguo aparece signo de interrogación tras la intervención siguiente de Elicia, pero no en esta de Celestina (como se sabe la *Comedia* de Burgos nunca usa tal signo). Las ediciones modernas, con la salvedad que haremos enseguida, siguen la modalidad enunciativa.

BC tampoco coloca signo, aunque explica en el aparato crítico: "Creemos que la frase es interrogativa, pues así parece exigirlo el parlamento siguiente de Elicia". Sin duda se trata de un error cometido en la nota. Aunque la edición de 2011 no corrige la incongruencia que ya aparecía en 2000, incluye un añadido para señalar que Botta (Dotta, por errata) está en contra de esta puntuación. Pero resulta que en su artículo Botta (2002b) propone editar la oración como interrogativa, lo que demuestra que el error de BC no estaba en el texto, que se presenta como enunciativo.

Efectivamente, Botta, contra todos los testimonios directos, propone: "Pero ¿no te duele a ti en ese lugar?". Y afirma que no cuadra en el contexto que Celestina niegue que a su pupila le importen los peligros que ella corre andando de noche por la calle. Pero este no parece un argumento que se deba tener en cuenta. Sencillamente, Celestina no cree que la preocupación de Elicia sea sincera. También sostiene Botta que si despojamos la intervención de Celestina de la parte añadida en la *Tragicomedia*, y miramos solo el texto tal como aparecía en la *Comedia*, no está tan claro ese sentido. Por último, propone que imaginemos que Celestina "haga un ademán indicando el sexo de Elicia" (p. 51) mientras pronuncia el *en ese lugar*, y de ahí el cambio de tema en la conversación. *Te duele*, entonces, aludiría solo a la soledad sexual de Elicia.

No creemos que esta hipótesis esté sostenida en una argumentación sólida. La tradición es unánime en cuanto a la presentación del texto. Interpretado como una enunciación negativa tiene perfecto sentido y, además, la frase encuentra un paralelo en el acto II. Calisto se dirige a su criado para reprocharle que sus consejos son de persona que no está sufriendo lo que él sufre y por tanto no comprende su dolor: "Desentido eres; sin pena hablas; no te duele donde a mí, Pármemo".

Tanto *en ese lugar* como *donde a mí* son complementos circunstanciales que referencian el motivo del pesar. Por otra parte, colocar punto despues del texto -y no interrogación- no excluye que Celestina esté aludiendo al sexo, porque sí se está refiriendo indirectamente a ello y enseguida lo aclara: la vieja dice que la preocupación de Elicia no son los peligros de la andanza nocturna, sino que la muchacha se ha quedado sin compañía masculina.

Creemos que no procede la iniciativa de Botta.

Doceno auto

239.- De mi mucho acuerdo en esta noche y tu descuidar y olvido se haría una razonable memoria y cuidado

El pasaje ha presentado problemas de interpretación desde antiguo. A la palabra *memoria* se le ha otorgado a veces el valor de 'escrito'. Quizá esa es la razón de que 1506 omita en su traducción la palabra *cuidado*: "se porria far una mediocre memoria". De hecho, Wirsung traduce el italiano como "mit meinem grossen gedank und deiner vergessenhait möcht heüt wol ain hystori von geschriben werden".

Lavigne parece interpretar el pasaje en la misma línea: "Que de choses il y aurait à dire de ma grande vigilance pensant toute cette nuit et de ta négligence inconcevable!".

Y también Von Bülow otorga a *memoria* el valor de 'escrito, tratado' (*Abhandlung*): "Über meine Wachsamkeit in dieser Nacht und über Deine Sorglosigkeit und Vernachlässigung ließe sich eine ganze Abhandlung und litanei fertigen".

Y en parecida dirección traduce Gasparetti: "Il mio gran vegliare di questa notte e la tua disattenzione e trascuratezza, potrebbero essere materia di cospicua riflessione e ammonimento".

La traducción de Barth denota que tuvo problemas no resueltos con la comprensión del texto: "Memoria mihi non excidet socordia huius noctis tua, ut et mea vigilantia". Russell se acoge al proceder del traductor italiano pero da un paso más: elimina la palabra *cuidado* del final de la frase ("donde carece de sentido") y la coloca al principio, con lo que consigue una construcción simétrica: "De mi mucho acuerdo y cuidado (...) y tu descuidar y olvido se haría una razonable memoria". La misma corrección introduce De Miguel. Así presentada la frase, hay que entender *memoria* como 'escrito'. También Morros, a pesar de no introducir enmiendas, interpreta así el pasaje.

Marciales corrige *tu descuidar y olvido* en *tu descuidado olvido*.

Pero si respetamos la tradición textual, que es unánime (excepto la evidente errata de la *Comedia* de Toledo: *mi mucho me acuerdo*), no es posible que con el sintagma *una razonable memoria y cuidado* se refiera Calisto a la memoria que se podría escribir sobre su *acuerdo* y sobre el *olvido* de sus criados (y mucho menos que se trate de la

memoria del 'recuerdo', como traduce Mabbe: *remembrance*). A la vista del texto transmitido, parece acertada la interpretación que ofrecen Botta, Cappeli-Vallín y BC: Ofrecemos la de Botta: "de dos extremos (...) se puede sacar un justo medio". Pero antes Singleton ya había traducido "happy medium between the extremes".

Los sustantivos *acuerdo* y *memoria* comparten un mismo semantismo y funcionan como sinónimos; y lo mismo sucede con *descuidar* y *olvido*.

En efecto, *acuerdo* no creemos que tenga que ver con el estado de vigilia de Calisto (Cejador, Marciales) o con su insomnio (Singleton: "sleeplessness"; López Morales), sino con la consciencia que, dado su estado de inquietud ante la inminente cita amorosa, pone en cada momento y en cada situación que vive, como por ejemplo, la importancia de la hora que marca el reloj: Calisto, por su ansiedad, lo percibe todo, está pendiente de todo. Ese es el *acuerdo* del enamorado. Es el mismo valor que Lucrecia, al final del acto X, daba al verbo *acordar*. Alisa amonesta a su hija para que se guarde de Celestina, pues "a tres veces que entra en una casa, engendra sospecha" y "daña la fama". Pero es demasiado tarde porque la cita con Calisto ya ha sido concertada clandestinamente. Por eso, las palabras de la madre hacen decir a Lucrecia: "Tarde acuerda nuestra ama", es decir, 'tarde se da cuenta de esto', 'tarde toma conciencia del problema'.

Olvido no tiene aquí el sentido exacto de 'cesación de la memoria', sino el de 'descuido, falta de atención, dejadez'. No es que Calisto crea que sus criados no recuerdan que él tiene una cita amorosa (lo que parece absurdo), pero sí cree que no ponen el debido interés.

En el acto II Calisto dice a Sempronio: "Mejor será que vayas con ella [con Celestina] y la aquejes, pues sabes que de su diligencia pende mi salud, de su tardanza mi pena, de su olvido mi desesperanza". También aquí convendría otorgar a *olvido* el valor de 'dejadez o falta de interés', pues resulta igualmente poco creíble que Celestina vaya a olvidarse del negocio de Calisto.

Hay que reparar, además, en que aparece la juntura *descuidar* y *olvido*, según una técnica de iteración semántica a base de sinónimos profusamente utilizada en la obra (vid. R. P. de Gorog y L. S. de Gorog 1972). Por su parte, *memoria* funciona como sinónimo de *acuerdo*, es decir, vale tanto como 'atención', sentido que aparece en otros lugares de la obra: Véanse estos paralelos:

"Yo temo, y el temor reduce la memoria y a la providencia despierta" (I, Calisto a Pármeno). En la nota 63 explicamos el sentido de esta frase.

"No te maravilles, hija, que quien en muchas partes derrama su memoria en ninguna la puede tener" (VII, Celestina a Elicia). Y es claro por el contexto que se refiere a 'atención'.

Con todo esto, podemos decir que la frase que motiva esta nota contiene, en realidad, solo dos conceptos: 'atención' y 'desatención', y viene a decir: 'con mi atención exagerada y tu desatención se podría conseguir una atención razonable', pero el hecho de utilizar sinónimos favorece una construcción sintáctica particular, en la que la *razonable memoria* de que se habla al final es el término medio entre *mucho acuerdo* y *olvido*; mientras que el [*razonable*] *cuidado* es el término medio entre *mucho acuerdo* y *descuidar*. Un nuevo caso de falso problema textual producido por una deficiente comprensión del texto.

239-240.- ¡Oh cuitado de mí! ¡Si por caso me hobiera dormido y colgara mi pregunta de la respuesta de Sempronio para hacerme de once diez, y así de doce once! Saliera Melibea, yo no fuera ido, tornárase; de manera que ni mi mal hobiera fin ni mi deseo ejecución

Este pasaje presenta problemas de puntuación. BC y Canet ponen signo de exclamación tras doce once; Russell coloca punto y seguido. El resto de ediciones modernas coloca coma, que, creemos, mejora el sentido.

Colgara es tercera persona y se predica de *mi pregunta*, que es sujeto. No lo interpretó así 1506: "...et hauesse spectato pender mia demanda de sua resposta".

Ni 1527: "...je me fusse confié à la response de Sempronio".

Pero otros traductores son fieles al original:

1578: "...ma demande dependoit de ta response".

Mabbe: "...my demand had depended on the answer of Sempronio...".

Lavigne: "...tout aurait dépendu de la réponse de Sempronio".

Von Bülow traduce con gran precisión: "...meine Frage wäre von Sempronio's Antwort abhängig gewesen".

Salamanca 1570 edita erróneamente: *yo no fuera oído*, y le siguen 1633 y Amarita. Gorchs y De Miguel-S editan bien: *yo no fuera ido*.

241.- No seas lisonjero como tu amo quiere y jamás llorarás duelos ajenos

Esta expresión de Pármeneo ha creado problemas de comprensión a los editores. La paráfrasis temprana de Sedeño muestra, como veremos enseguida, que este no llegó a entender bien el pasaje. Russell califica la frase de "algo oscura" y Patrizia Botta escribe que puede causar "alguna confusión en el lector". De hecho, repasando las anotaciones de las diferentes ediciones, las dificultades para hallar el sentido recto parecen afectar tanto (pero menos) al primer elemento ("no seas lisonjero como tu amo quiere") como (sobre todo) al segundo ("jamás llorarás duelos ajenos"). Y las interpretaciones han sido incluso contrapuestas. Unos editores entienden que el criado manifiesta que se ha de ser lisonjero con los amos, y otros interpretan que desaconseja serlo. Para Russell "el sentido debe ser "deja de ser lisonjero como tu amo quiere, y jamás llorarás duelos ajenos". En realidad, la oración negativa se halla, junto a otras de la misma modalidad, en un contexto en el que no hay otra posibilidad que interpretarla como condicional. Con buenas palabras, Pármeneo acaba de engañar a Calisto y ha esquivado el peligro que para él suponía que su amo le enviara como avanzado en la primera entrevista amorosa. Contento de su astucia, se exhorta a sí mismo de esta manera:

No sepas hablar, Pármeneo: sacarte han el alma sin saber quién. No seas lisonjero como tu amo quiere y jamás llorarás duelos ajenos. No tomes en lo que te cumple el consejo de Celestina y hallarte has a oscuras....

Es decir, el criado está repitiendo una fórmula del tipo 'si no haces esto, te pasará lo otro', en la cual el segundo elemento, consecuencia del primero, alude siempre a un hecho desgraciado. Por ello queda claro que el criado ensalza las ventajas de ser lisonjero ante los amos.

Pero el problema principal, hasta ahora no aclarado en ninguna edición, es el valor que le hemos de dar a *jamás llorarás duelos ajenos*.

Morros explica el pasaje de esta manera: "Sé lisonjero y adulador, según lo quiere tu amo, y jamás recibirás daño o perjuicio que tengas que lamentar por culpa de los sufrimientos ajenos". Marciales anota que la equivalencia de *jamás llorarás* es 'de hoy en más llorarás'. Y se apoya en Sedeño, quien, ya lo dijimos, no entendió el texto: "que, par Dios, llorar no quiero / de oy más duelos ajenos".

Cappeli-Vallín y BC otorgan a *jamás* el valor de 'siempre'. Se trataría así de un uso etimológico cuatrocentista, un latinismo semántico, que podemos comprobar, por ejemplo, en Juan de Mena. De esta manera, lo que Pármeneo estaría diciendo es que si no

es lisonjero con Calisto, le vendrá la desgracia de sufrir *siempre* a consecuencia de los males del amo. Pero si consultamos las concordancias de la *Tragicomedia* observaremos que las cerca de sesenta apariciones del vocablo *jamás* en *Celestina* tienen un valor incuestionablemente negativo ('nunca'), tal como hoy. Este solo dato ya haría sospechar acerca de lo extraño que resultaría que el caso que nos ocupa contraviniera el *usus scribendi* del autor o autores de la obra. Ciertamente resultaría extraño, aunque no sería imposible y habría que aceptarlo si no hubiese -pero la hay- otra posibilidad para dar sentido a la oración. En cualquier caso, los tres testimonios que hemos aportado (y otros que, en la misma línea, siguen a estos) inciden en que 'llorar duelos ajenos' sería para Pármeno una desgracia.

Y, sin embargo, el texto dice justamente lo contrario. Vamos a explicarlo.

En el mismo acto XII, unas líneas antes de este parlamento del criado, hallamos una intervención de Calisto que nos interesa. En ella el enamorado se queja de la poca atención que ponen sus criados en su negocio amoroso, pues, habiéndole dicho mal la hora que era, han estado a punto de echar a perder la cita con Melibea. Y acaba el amo con este refrán: "Mal ajeno de pelo cuelga". Se trata de una sentencia muy divulgada que da cuenta del poco interés que nos despiertan las desgracias ajenas y de lo poco que las sentimos. La idea aparece, desde el Marqués de Santillana, en diferentes colecciones paremiológicas, con formulaciones diversas. Gonzalo Correas trae, además de la citada, otras varias, de las que podemos entresacar: "Cuidado ajeno, cuelga de pelo" (p. 144) y "Duelo ajeno, de pelo cuelga" (p. 168). Este último refrán lo reproducía ya Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, y lo glosaba Sebastián de Horozco en su *Teatro Universal de Proverbios*; y el primero lo recogen (s. v. "colgar") Covarrubias y, un siglo después, *Autoridades*, que lo explica así: "refrán que enseña lo presto que se olvida lo que no es de propio interés y lo poco que dura el cuidado o pena que es ajena". Correas ofrece también otras variantes de la misma idea que inciden en que si, además, tenemos nuestras propias desgracias, menos aún nos preocuparán las ajenas: "Cada cual siente sus duelos, y pocos los ajenos" (p. 99), "Cuenta tus duelos y deja los ajenos" (p. 144), "Mirá vuestros duelos y dejá los ajenos" (p. 315). En fin, unas y otras eran sentencias conocidísimas. El mismo Sancho Panza, después de rebuznar y ser apaleado, se quejaba así de que su señor le había abandonado a su suerte: "A la fe, señor nuestro amo, el mal ajeno de pelo cuelga" (*Quijote*, II, 28, p. 943). Y Elicia cierra de la misma manera uno

de sus parlamentos en la obra de Rojas: "Dejemos cuidados ajenos y acostémonos, que es hora" (VII).

De todo esto se infiere lo que la frase de Pármeno viene a decir: que él *desea* llorar los males ajenos, pues son males menores, apenas sentidos. Poder llorarlos significa que él mismo no tiene males ni desgracias que lamentar. Cuando no pueda llorar duelos ajenos será señal de que le agobian los propios. Bien lo mostró en su respuesta afligida aquel cautivo cristiano cuando Gaiferos le preguntó si allí, entre moros, había visto a su Melisendra: "¡Tantos tengo de mis duelos / que de otros no puedo curar!" (Romance *Assentado está Gaiferos*, p. 323). Y en la *Comedia de Sepúlveda*, dice Alarcón: "Verdaderamente no es vida la que está colgada de tan flaca esperanza como la mía y que quien la tiene, que no llore duelos ajenos" (p. 169).

En la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, la alcahueta se queja a Centurio: "Harto, hijo, tengo que entender en mis duelos, sin curar de los ajenos" (XXXVI, p. 528). Y, también en la misma obra, Elicia dice a la vieja: "Dexemos, tía, los duelos ajenos y entendamos en cenar" (XXXVI, p. 534). En la obra de Rojas tenemos a Pleberio, en los momentos finales, lamentando, a través de casos desastrados, (Macías, Paris, Helena, Leandro...), los estragos del amor. Hasta que dice: "otros muchos que callo, porque tengo hartos que contar en mi mal".

Y, en último extremo, el testimonio de Covarrubias es aclarador: "No llorar duelos ajenos, el que tiene hartos que llorar en los suyos", dice el lexicógrafo en la voz *lloraderas*. Precisamente las *lloraderas*, *endechaderas* o *plañideras* eran mujeres que se caracterizaban por la expresión de un dolor fingido y superficial, por ser ajeno.

En fin, lo que Pármeno dice es que si no es adulator, no llorará más duelos ajenos, pues hartos tendrá con llorar los suyos venideros. Lo entendió perfectamente Gasparetti, quien, pesar de no ofrecer aquí una traducción literal, sí vierte muy correctamente el sentido: "a non essere adulatore, come vuole il tuo padrone, piangeresti i tuoi guai, non delli altri".

242a.- ¡Cómo le hice creer que, por lo que a él cumplía, dejaba de ir, y era por mi seguridad! ¿Quién supiera así rodear su provecho como yo?

El verbo *rodear* se refiere aquí a la utilización de mañas engañosas en algún asunto para lograr un fin. Pármeno ha obrado según su conveniencia, pero ha conseguido disimularlo ante su amo. Lo que Pármeno dice es: '¿Quién hubiera sabido ocultar tan

bien que lo hacía por su propio interés, como yo lo he ocultado?'. *Su provecho* no se refiere al de Calisto, sino al del pronombre *quién* (que aquí es tanto como decir Pármeno). La frase anterior ya se refería al provecho del amo ("lo que a él cumplía").

A ese tipo de mañas y enredos se refiere también Pármeno cuando habla de Celestina: "Lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho dice [Calisto] que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado" (XII, Pármeno a Sempronio).

242b.- Muchas cosas me verás hacer, si estás de aquí adelante atento, que no las sientan todas personas, así con Calisto como con cuantos en este negocio suyo se entremetieren

Antes de llegar a la frase de Pármeno cuyo sentido nos proponemos aclarar, es conveniente que presentemos la situación que le da marco dentro de la *Tragicomedia*.

Calisto manda a su criado Pármeno a que compruebe si Melibea ha acudido a la cita. Pero Pármeno tiene el temor de que tal encuentro sea una trampa de la dama con que vengar el atrevimiento de Calisto. Si así fuera, el mozo sufriría, el primero por ir delante, las consecuencias de este oscuro negocio. Convence por ello a su amo de lo imprudente que sería que Melibea viese a otra persona que no fuese su enamorado, pues -argumenta interesadamente Pármeno- podría entender que Calisto ha publicado su encuentro y, despreciando definitivamente al galán, volver a su encierro. Calisto alaba el buen entendimiento del mozo y acude él mismo a comprobar la presencia de Melibea. Cuando quedan a solas los criados, Pármeno, lleno de gozo, se alaba del ingenio que ha demostrado para, engañando a su amo, evitar el peligro. Es entonces cuando dice a Sempronio el texto arriba reproducido.

Aunque el sentido completo de lo que dice Pármeno es, *grosso modo*, entendible, la expresión *que no las sientan todas personas* no ha sido elucidada de manera clara en las ediciones de la obra que manejamos. La clave para su explicación la da el contexto. El criado dice que si en adelante Sempronio está *atento* le verá hacer cosas que no todas las personas serán capaces de *sentir*, de 'notar', de 'percibir', de 'darse cuenta' de ellas, de 'descubrir las'. Se trata, pues, de un valor frecuente del verbo *sentir* en la obra. Véanse estos paralelos: "juntas nos sintieron, juntas nos prendieron" (VII, Celestina a Pármeno), "para que no sienta su marido la falta de virginidad" (VII, Elicia a Celestina). De hecho, no todo el mundo 'se habría dado cuenta' de que la situación anterior vivida por

Pármeno fue resuelta por él con un ingenioso engaño. El mismo Calisto no lo *sintió*, 'no se dio cuenta' y creyó que escuchaba una prevención de criado leal, cuando era una cobarde excusa en realidad. Incluso Sempronio podría no haberse dado cuenta de la verdadera intención de su compañero. Por eso le recomienda Pármeno que esté "de aquí adelante atento". Absolutamente convencido de los perjuicios que le causa la fidelidad a su señor, Pármeno, se jacta ante su compañero de un acto desleal y dice que lo repetirá "tanto con Calisto como con cuantos en este negocio suyo se entremetieren". Y al criado le interesa que tales personas, especialmente, no lo *sientan*, no se den cuenta de sus fraudulentas mañas. Para el valor de *sentir* como *descubrir*, véase este ejemplo de la *Segunda Celestina*, en boca de Tripa en Braço: "La celada va tan bien encubierta con rama que si no nos descubrimos nosotros nadie nos ha de sentir" (XXXVI, p. 524).

Marciales da a *sientan* el valor de 'piensen'. Botta también se decanta por este sentido, según una de las acepciones que *Autoridades* ofrece del verbo *sentir*: "vale también juzgar, opinar". Pero añade que quizá el valor de la frase podría ser también el de 'me verás hacer cosas nunca oídas'. Cappelli-Vallín anotan: "que no se le ocurrirían a cualquiera".

BC aventura dos posibles sentidos para la expresión, el segundo de los cuales coincide con Botta (cosas "nunca vistas ni oídas") y no es aceptable. Da un primer sentido que parece aproximarse un tanto, pero que deja el fragmento sin la necesaria explicación: cosas "que no todo el mundo entenderá" (Lavigne: "ne comprendra pas", Singleton: "not everyone will understand"). En realidad, no se trata solo de 'no entenderlas', en el sentido intelectual de la palabra, se trata de que Pármeno hará cosas que mucha gente 'no se dará cuenta de que las ha hecho', no las 'descubrirá' y, por tanto no 'percibirá' el engaño, o las mañas, como sí lo haría el que está *atento*.

1633 emplea el verbo adecuado: "...que toute personne ne s'en apperceura point".

También Von Bülow vierte 'percibir', 'notar': (*wahrnehmen*): "...was nicht jedermann wahrnehmen darf".

Igualmente Gasparetti vierte con fidelidad 'darse cuenta' (*accorgersi*): "...che nessuno se ne accorga".

Se trata de un caso más de ese doble actuar de los criados, en vísperas, por cierto, de su desastrado fin.

242c.- Leído has donde yo; en un corazón estamos

Correas (p. 601): "*Leído has donde yo*: el que dice lo que sabe el otro".

Resulta curiosa la interpretación que 1633 hace de la primera parte: "Tú as esté auec moy en une mesme escole".

242d.- Calzas traigo, y aun borcegués de esos ligeros que tú dices

Medrosos y cobardes, los criados de Calisto piensan huir a la primera voz sospechosa que oyeren en la cita amorosa de su amo. Lo propone Sempronio: "tomar calzas de Villadiego". Y Pármeno contesta con la intervención que anotamos.

A pesar de que la tradición antigua es unánime, Salamanca 1570 introduce la enmienda *lugares* en vez de *ligeros* (también 1633 y Amarita), sin duda sobre la base de que *ligeros* sería error por *lugares*, en referencia a Villadiego. Hay controversia sobre si Villadiego es un personaje, un lugar o es deformación de *villariego*. Véase al respecto Iribarren (1994, pp. 96-98), con testimonios de Cervantes, Covarrubias, Correas y otros. *Celestina Comentada* lo considera un lugar. Sea como fuere, nada autoriza la intervención y ha de preferirse el texto unánime transmitido.

242e.- ...que nuestro amo, si es sentido, no temo que escapará de manos de esta gente de Pleberio, para podernos después demandar cómo lo hecimos, y incusarnos el huir

Pármeno dice a Sempronio que, en efecto, al primer peligro que sientan han de echar a correr y "tomar calzas de Villadiego", pues 'no creo que nuestro amo, si es descubierto, pueda escapar de la gente de Pleberio para pedimos explicaciones de nuestro comportamiento y censurarnos el haber huido'. Para el uso de futuro con valor de presente de subjuntivo actual, véase, por ejemplo, este uso paralelo en que Melibea en el acto IV se dirige a Celestina: "pide lo que querrás" (*vid.* Lapesa 2000, II, p. 705-729). Y este en que habla a Lucrecia acerca de Calisto: "No plega a Dios que ninguna destas cosas sea; antes esté cuanto le placirá sin verme" (XIV).

En la voz "Incusar" dice *Autoridades*: "Lo mismo que acusar y menos usado". Lo ejemplifica con este uso de *Celestina*: "Detente si me esperas, no me incuses la tardanza que hago" (XX, Melibea). *Acusar* tiene en *Autoridades*, entre otros valores, el de "sentir mal de alguna cosa, afearla y reprenderla".

243a.- Manifiesto es que, con vergüenza el uno del otro, por no ser odiosamente acusado de cobarde, esperaríamos aquí la muerte con nuestro amo, no siendo más de él merecedor della.

El gerundio se refiere a Calisto: 'No siendo más que él solo merecedor de ella'. No tendría sentido que los propios criados dijeran de sí mismos que merecen menos la muerte que Calisto (esta es la interpretación de Morros). En realidad, los mozos dicen que en tan arriesgada situación podría venirles a los tres una muerte que solo Calisto merece. Así lo entienden casi todos los traductores:

1506: "...essendo ello solo meritorio dessa".

1527: "...lequel est celluy qui la merite".

1578: "...qui seul l'a meritee".

Barth: "...quam tamen praeter illum nemo nostrum meritus fuisset".

Lavigne: "...quand il n'y a que lui seul qui la mérite".

En la traducción de Von Bülow Pármeno habla incluso de que él y Sempronio aguardaban una muerte *inmerecida*: "...hätten wir sonst wol mit unserm Herrn einen unverdienten Tod erwartet".

Y Sedeño: "siendo él solo digno della".

243-244.- Es la que tiene merecimiento de mandar a todo el mundo, la que dignamente servir yo no merezco. No tema tu merced de se descubrir a este cativo de tu gentileza, que el dulce sonido de tu habla, que jamás de mis oídos se cae, me certifica ser tú mi señora Melibea

La tradición primaria antigua trae *su gentileza*. Solo la *Comedia sevillana* ofrece *tu gentileza* (Rank). Salamanca 1570 ya corrigió el texto de la *Tragicomedia: tu* (también 1633). El traductor italiano vierte *tua gentileza* y 1527 *ta gentillesse*.

Bastantes editores modernos prefieren también *tu gentileza*: Amarita, Gorchs, Krapf, Foulché-Delbosc (interesa especialmente la corrección de 1902), Ortega y Mayor, Cejador, Bohigas, Severin-A, Damiani, López Morales, Piñero, Russell, Cabello, Lacarra, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, Botta, BC, Cantalapiedra.

Escogen *su gentileza*: Holle, Rank, Severin-C, Morros, Botta, Haro-Conde, De Miguel, López-Ríos, Bernaldo de Quirós Mateo y Canet.

Botta explica: "en el contexto *su* es lección mejor porque se refiere a "tu merced". Pero BC, que defiende la lección *tu* expone en el aparato crítico: "parece gramatical y protocolarmente excesivo que el *su* se refiera, a su vez, a la fórmula de cortesía *tu merced*, y no directamente a Melibea".

Creemos que la tradición textual antigua mayoritaria trae la lección correcta: *su*. Ahora bien, no estamos seguros de que *su* se refiera a *merced*. Melibea ha preguntado a Calisto: "¿Quién es el que te mandó ahí venir?". Y el enamorado le contesta nombrándola mediante dos circunloquios que usan la tercera persona: "Es la que tiene merecimiento de mandar a todo el mundo, la que dignamente servir yo no merezco". De ahí que Calisto diga a continuación: "No tema tu merced de se descubrir a este cativo de *su* gentileza". Aunque el referente sea el mismo (Melibea), Calisto no dice *tu* gentileza, sino que prefiere decir 'la gentileza de la persona que tiene tanto merecimiento como para mandar a todo el mundo, la gentileza de la persona de la que yo soy un indigno servidor'. Por eso dice *su* gentileza y no *tu* gentileza.

Semánticamente, tanto daría *tu* como *su*, pues, como decimos, el referente es Melibea, pero es preferible la tercera persona en concordancia con el uso establecido por Calisto en su parlamento.

Es interesante destacar la versión de Sedeño:

La que merece mandar
el mundo por su valor,
aquella que yo servir [*aquella quien yo servir*]
no merezco dignamente
ni su grandeza dezir. [*ni tu grandeza dezir.*]
No te temas descubrir
a tu cativo al presente,

que como tu habla vea
aviéndola oído y visto,
ser tú me haze que crea
mi señora Melibea.

Hemos reproducido el texto según la edición de Lorenzo Blini, quien afirma que ha cotejado cuatro ejemplares de la primera edición de 1540: dos conservados en la Biblioteca Nacional, de Madrid, uno en la Hispanic Society, de Nueva York, y otro en la Österreichische Nationalbibliothek, de Viena: "El cotejo de los cuatro ejemplares utilizados ha evidenciado además cuatro variantes internas a la edición, demostración de estados diferentes durante la impresión" (p. 43). El editor explica, en efecto, tales diferencias. Pero nada nos dice de los dos versos reproducidos arriba, los que hemos colocado entre paréntesis cuadrados y que suponen lecturas de uno de los ejemplares de la Biblioteca Nacional, de Madrid, el que tiene la signatura R. 9683 y que puede consultarse, digitalizado, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Por ello, no sabemos si la lección que edita Blini ("su grandeza") es enmienda o lección del otro

ejemplar madrileño que le sirve de base (que no hemos podido consultar). Si es enmienda, la intervención de Blini resulta, sin duda, acertada.

En resumen, Calisto habla a su amada en tercera persona, aun teniéndola delante. *Su gentileza* no se refiere al sustantivo *merced* sino a los circunloquios anteriores con los que Calisto se refería a Melibea. Por tanto, creemos que *su gentileza* es la lección correcta.

244a.- No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldicientes

Con toda seguridad, *balanza* quiere aquí decir simplemente 'platillo', como era común en la época. Pondremos solo un par de ejemplos:

tome después la fortuna, fados, planetas, signos e fadas, e póngalos a la una balança; e los méritos suyos de bien fazer e bien obrar póngalos en la otra balança, e verá cómo el mesmo peso dirá la verdad (*Arcipreste de Talavera o Corbacho*, p. 299).

Era la cimera mía un peso: la una valança verde y la otra negra; la verde muy alta y la negra muy baxa (*Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, p. 113).

De acuerdo con su etimología (*bilancia*), se hablaba de un peso de *dos* balanzas (*vid.* Covarrubias, "abalanzarse"). Aunque a veces también se tomaba el nombre de los platillos por el del peso. Todavía en *Autoridades* la primera entrada de *Balanza* es:

Los vasos o platos cóncavos que penden de los extremos de los brazos del peso con algunos cordones o cadenillas, y sirven para poner en el uno lo que se ha de pesar y en el otro las pesas con que se ha de hazer el peso.

Y la segunda entrada ya explica: "Se toma alguna vez por todo el peso compuesto de las dos balanzas". Este segundo uso debió de prevalecer a partir del siglo XIX, pues el *Diccionario* académico de 1884 ya define *balanza* aludiendo solo al instrumento completo.

Melibea está pidiendo a Calisto que no ponga la fama de ella en uno de los platillos de la balanza, el de las lenguas maldicientes.

244b.- Pero el triste que, desarmado y sin proveer los engaños y celadas, se vino a meter por las puertas de tu seguridad cualquiera cosa que en contrario vea es razón que me atormente y pase rompiendo todos los almacenes en que la dulce nueva estaba aposentada

La tradición textual antigua presenta en este fragmento el problema únicamente de que frente a la *Comedia* y *Zaragoza* que leen *pero el triste*, algunas ediciones traen la variante *pues el triste*. Creemos que es mejor lección original *pero*, que establece un contraste con lo dicho anteriormente.

Sin embargo, el paso de la tercera persona (*el triste / se vino a meter*) a la primera (*me*) en este parlamento de Calisto ha levantado alguna vez la sospecha de un posible error de transmisión. Marciales enmienda *le atormente* y considera *el triste* como un anacoluto (= 'al triste').

Por la misma creencia de que la forma tradicional de editar el texto resulta sospechosa de anomalías, Botta modifica la puntuación de esta manera: "¿Pero el triste que, desarmado y sin proveer los engaños y celadas, se vino a meter por las puertas de tu seguridad? Cualquiera...".

Pero estas correcciones, además de ser forzadas, no hacen sino empobrecer lo que en la obra es un rico juego de personas verbales. Es más, enseguida añadirá la segunda en un desdoblamiento que resalta su propia desesperación. "¡Oh malaventurado Calisto! ¡Oh cuán burlado has sido de tus sirvientes!". Y continúa con un apóstrofe a Celestina, a pesar de que está ausente, y en él vuelve a mezclar la primera y la tercera persona para hablar de sí mismo: "Oh engañosa mujer Celestina, dejárame acabar de morir y no tornarás a vivificar mi esperanza (...) ¡Oh enemiga!, ¿y tú no me dijiste que esta mi señora me era favorable? ¿No me dijiste que de su grado mandaba venir *este su cautivo* al presente lugar, no para *me* desterrar nuevamente de su presencia, pero para alzar el destierro ya...".

Opinamos que el pasaje ofrece unas construcciones sintácticas que tienen determinados valores estilísticos, y una intervención crítica, en su intento de normalizar (!) el texto, lo desmejora.

244c.- ...me atormente y pase rompiendo todos los almacenes en que la dulce nueva estaba aposentada

"*Almacén*: conjunto de municiones y pertrechos de guerra" (RAE, *Diccionario* 1770). Pero también es el lugar donde se guardan. Es metáfora militar que Calisto prodiga en su parlamento: *pase de claro en claro, muro, desarmado, engaños, celadas, puertas, seguridad, pase, almacenes*.

Lo que Calisto dice es que acude confiado ("desarmado y sin proveer los engaños y celadas") a la cita con Melibea ("las puertas de tu seguridad"), pues en los almacenes que habían de albergar las armas (entiéndase 'prudencia, previsión...') solo está aposentada ahora la *buena nueva* de la rendición de su enamorada. Por ello mismo la

respuesta negativa de Melibea, que le ha sorprendido sin defensas, ha destruido sus *almacenes* (y lo que contenían, o sea, *la buena nueva*).

244d.- ¡Oh engañosa mujer Celestina, dejárasme acabar de morir, y no tornarás a vivificar mi esperanza, para que tuviese más que gastar el fuego que ya me aqueja!

Así puntúan BC y bastantes ediciones modernas. Pero convendría no poner coma tras *esperanza* para dejar clara la idea que expresa Calisto: al haberle vivificado la esperanza de la rendición de Melibea, Celestina ha hecho que el fuego que atormenta al enamorado tenga más materia donde arder y consumir. En cambio, si le hubiese dejado morir, el fuego no habría hallado tal materia. La oración de finalidad tiene su verbo principal en *tornaras a vivificar*, y nada tiene que ver con *dejárasme acabar de morir*. De ahí la conveniencia de que la puntuación lo refleje.

245.- ...acatando mi poco merecer y tu alto merecimiento

Entre los valores de *acatar*, según el *Diccionario Histórico de la Lengua Española* (1960-1996), tenemos: "Examinar, considerar; advertir; reparar, caer en la cuenta". Y el DHLE traía: "*Acatar*: Ant. Considerar bien una cosa". En ambos casos se utiliza como ejemplo de uso este pasaje de *Celestina*. En efecto, Calisto dice a Melibea que siempre se había juzgado indigno de su amor "acatando mi poco merecer y tu alto merecimiento".

245-246.- ...los rayos ilustrantes de tu muy claro gesto dieron luz en mis ojos, encendieron mi corazón, despertaron mi lengua, estendieron mi merecer, acortaron mi cobardía, destorcieron mi encogimiento, doblaron mis fuerzas

BC atribuye a *destorcer* el valor de "enderezar y arreglar lo que estaba sin la debida rectitud", que es la segunda acepción del DRAE. Es válida, pero aun es más precisa una de las acepciones que da *Autoridades*: "Metaphóricamente se toma por arreglar y reducir las cosas no materiales, que padecían algún defecto". Y en las citas que trae concurren sustantivos abstractos como *alma* y *ánimo*.

246.- Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta

La frase pide sobreentender *si no fuera así* (es decir, 'si los cerrojos no fueran *fuertes* y mis fuerzas no fueran *flacas*, ni tú estarías quejoso ni yo descontenta').

247.- ¡Desvariar, Calisto, desvariar!

Se trata del infinitivo "de exhortación o mandato", del que Lapesa (2000, II, p. 582-583) ofrece suficientes ejemplos desde Berceo. También lo documenta en el refranero del Marqués de Santillana: "Holgar, gallinas, que muerto es el gallo", "Rehilar, tortero, que el huso es de madero". Claro es que la exhortación de Pármeno es burlesca y, por tanto, en aparte. Tenemos un caso de uso paralelo en el acto XV. Centurio se dirige a Areúsa que lo ha increpado, incluso lo ha amenazado: "¡Loquear, bobilla!" (*vid.* n. 287).

247-248.- Lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho dice [Calisto] que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado

BC anota en este pasaje:

impetrar vale 'conseguir alguna gracia en virtud de ruegos, oraciones y súplicas' (*Autoridades*). Por tanto, *de Dios* no indica posesión o pertenencia sino de dónde proviene la concesión: los santos lo han conseguido *de Dios*.

Pármeno está repitiendo en aparte, para Sempronio, unas palabras pronunciadas inmediatamente antes por Calisto: "¿Por qué llamas yerro a aquello que por los santos de Dios me fue concedido?", le pregunta el enamorado a Melibea. Está claro que el sentido de *los santos de Dios* ha de ser exactamente el mismo en la segunda intervención, la del criado, que en la primera, la de Calisto, ya se trate de un solo sintagma compuesto por un sustantivo y su complemento (sujeto de *han concedido* y *impetrado*) o de dos sintagmas independientes (sujeto y complemento circunstancial, respectivamente).

Sedeño trae esta versión:

¿Por qué llamas con espantos
yerro lo que por los santos
de Dios me fue concedido?

Y la podemos interpretar igualmente de dos maneras. O bien consideramos que existe el encabalgamiento "santos / de Dios" o bien entendemos que el tercer verso explicaría el carácter independiente del sintagma *de Dios*.

Los antiguos traductores del italiano y del francés no varían el orden de los elementos, y esa unanimidad denota la tendencia a considerar un solo sintagma. Singleton es claro en el uso de la preposición *of* (y no *from*): "saints of God" (Mabbe: "Destinies have granted", que nada aclara). Y lo son también las traducciones alemanas

al emplear el genitivo que señala el complemento del nombre: "hailgen gottes" (Wirsung); "die Heiligen Gottes" (Von Bülow).

El sintagma *los santos de Dios* aparece varias veces en la obra. Celestina dice al reconocer a Pármeno "¡Él es, él es, por los santos de Dios!" (I). Y en el acto XII exclama ante las amenazas del mismo criado: "¡...que, por los santos de Dios, para aquella justicia me vaya, bramando como una loca!". Areúsa dice al saber que Sosia llama a la puerta: "Por los santos de Dios, el lobo es en la conseja" (XVII).

Podemos pensar que el presente caso es un sintagma igual: *los santos de Dios* han concedido una gran merced a Calisto. Ciertamente, la misión de los santos es interceder y solo Dios concede. Pero no parece haber impedimento en que por extensión se diga que *los santos de Dios* (pues a ellos rogaba Calisto, y son *de Dios*) le han concedido y le han impetrado la gran merced de que el amante disfruta ahora. Observemos que en la primera intervención no aparece el verbo *impetrar*, que es el que decide la interpretación de los editores para el segundo texto.

Conviene también aclarar que la expresión *los santos de Dios* no es una genérica denominación de 'todos los santos', sino que alude, restrictivamente, a los mártires, como es doctrina corriente en la Iglesia. Son muchos los tratados teológicos que se podrían citar al respecto. Señalemos solo el siguiente testimonio de San Juan Bautista de la Concepción (*La vida del justo como martirio*, pp. 1130-1131):

Pues veamos la causa por qué los mártires en particular se llaman sanctos de Dios. Digo, lo primero, que así como llamamos sanctos de la Iglesia a los que canoniza la Iglesia, y sanctos de este papa los que canoniza aquel papa, así debemos llamar sanctos de Dios a aquellos que Su Majestad ['Dios'] por su boca canoniza, según aquello que hemos dicho de san Juan, en el capítulo 15: *Majorem hac dilectionem nemo habet, ut animam suam ponat quis pro amicis suis*. Como si dijera: 'no hay que esperar ni que aguardar de un hombre obras más heroicas y levantadas de punto que verle poner su vida por sus amigos', como la ponen los sanctos mártires, en las cuales palabras canoniza Dios a los que por él ofrecen su vida y así se llamarán sanctos de Dios. Digo lo segundo, que así como vos tenéis acá por sanctos vuestros aquellos con quien tenéis más devoción y más particularmente amáis, como cuando decís: san Juan Baptista es mi sancto, san Pablo es mi sancto, porque con él tenéis puesta vuestra devoción, de esa misma suerte los sanctos mártires se llaman sanctos de Dios porque, aunque es verdad que a todos los sanctos tiene Dios y muestra grandes y amorosas entrañas y afectos divinos, pero particularmente a los sanctos mártires.

Cabría pensar, finalmente, que si el autor, en una frase tan breve como la de Calisto, hubiera querido decir 'los santos lo han concedido de Dios', habría sido consciente de la ambigüedad que generaba una sucesión de palabras idéntica a la que,

con otro valor, aparece varias veces en la obra, y seguramente la habría modificado. Por ejemplo, así: *por los santos me fue de Dios concedido*. Y no solo podría haberlo hecho por el recuerdo de tales ocasiones (dispersas a lo largo de la *Tragicomedia*, es cierto), sino, sobre todo, porque el sintagma *los santos de Dios* era expresión muy frecuente y aparecía coloquialmente incluso en fórmulas exclamativas y juramentos.

En fin, creemos que lo que el autor dice es que Calisto ha rezado a los 'santos mártires' y estos le han concedido y conseguido su petición. Si el amante considera que su sufrimiento semeja en intensidad al que experimentaron los mártires y busca en la afinidad su amparo, tendríamos un nuevo aspecto en la obra de la *religio amoris*: Calisto, mártir; un caso más de hipérbole sagrada del *hereje* Calisto.

248a.- ...en sintiendo bollicio, el buen huir nos ha de valer

Valer no es aquí sinónimo de 'servir'. "*Valer*: se toma también por ser o servir de defensa u amparo alguna cosa" (*Autoridades*, s. v. "valer"). En la frase de Sempronio conserva su valor etimológico. Lo que el criado le dice a Pármeno es que 'el huir a la carrera nos ha de poner a salvo'.

248b.- Huigamos la muerte, que somos mozos. Que no querer morir ni matar no es cobardía, sino buen natural

Autoridades "*Huir*: significa también evitar, no hacer una cosa mala o no concurrir a lo que puede tener riesgo o inconveniente".

Autoridades (s. v. "buen"): "*Buen natural*: se dice de la disposición del ánimo para las acciones virtuosas y también del ánimo pacífico". Esta definición recoge los dos valores que aparecen en la *Tragicomedia*.

Tres veces aparece en la obra la expresión *buen natural*. Dos de ellas en boca de Calisto en esta intervención del acto I: "Como quiera que creo que tus buenas costumbres sobre buen natural florescen, como el buen natural sea principio del artificio". Allí se refiere al "ánimo para las acciones virtuosas". La que aparece aquí en el acto XII se refiere a "ánimo pacífico".

248c.- ¡Que por Dios que creo huyese como un gamo, según el temor que tengo de estar aquí!

La *Comedia* ofrece *corriessse* en lugar de *huyesse*. El cambio en la *Tragicomedia* podría ser obra de autor.

Todos los testimonios antiguos leen *según el temor tengo de estar aquí*, excepto la *Comedia sevillana* de 1501 que edita *según el temor que tengo de estar aquí*.

Severin-A, Damiani, Rank, Cabello, Lacarra, Botta, BC y Cappelli-Vallín aceptan la lección única y añaden el pronombre relativo. BC anota: "El relativo *que* no es en rigor imprescindible (...) pero sí adecuado para la cabal comprensión del texto". Cita un pasaje del *Lazarillo* que omite el pronombre ("según el contenido de sí lleva", tratado III), pero en apoyo de la inserción cita la traducción italiano de 1506 y a Sedeño, que lo incluyen en sus versiones. También Botta habla de "pequeña laguna de toda la tradición, subsanada por D [Sevilla 1501], N [1506] y Sed[eño]".

Pero creemos que no existe tal laguna. Sin necesidad de salirnos de nuestra obra, tenemos ejemplos abundantes de la omisión. En todos los casos siguientes la tradición antigua es unánime:

"Allá la convidaban según el amor todos le tenían" (III, *Celestina* a Sempronio. Adición de la *Tragicomedia*).

"...tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza" (IV, *Celestina* a Melibea).

"...con los salvados de su casa podría yo salir de laceria, según lo mucho le sobra" (IX, *Celestina* a Pármeneo y Sempronio).

"...si burlo o si no, verlo has yendo esta noche, según el concierto deo con ella, a su casa" (XI, *Celestina* a Calisto).

Proponemos, por tanto, editar así: *según el temor tengo de estar aquí*.

248-249.- ...tengo liado el broquel y el espada con las correas, por que no se me caigan al correr, y el caxquete en la capilla

En *tengo liado* el verbo *tener* podría ser solo parte de una perífrasis verbal de carácter resultativo, pero aplicado a "el caxquete en la capilla" hemos de suponerle la idea de posesión.

"*Liar*: Atar, ligar y asegurar los fardos, cargas u otra cosa con cordeles, sogas o lías, de cuyo nombre se forma" (*Autoridades*), y pone un ejemplo del cap. V del primer *Quijote* en el que un labrador vecino del hidalgo también *lí*a las armas: "Recogió las armas, hasta las astillas de la lanza, y liolas sobre Rocinante".

249.- Tragada tenía ya la muerte, que me parecía que me iban dando en estas espaldas golpes

"*Tragar*: Vale assimismo persuadirse o creerse de una cosa, haciendo juicio o aprehensión del modo que ha de suceder" (*Autoridades*), y cita sendos ejemplos de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes, los dos con la juntura *tragar y muerte*, igual que en *Celestina*.

250a.- ...yo tenía mis cuestiones con los que tiraban piedras a los pájaros que asentaban en un álamo grande que tenía, porque dañaban la hortaliza

Russell califica este pasaje de "ambiguo" porque, según él, no queda claro si la hortaliza es dañada por quienes tiraban piedras o por los pájaros.

Resulta claro que Sempronio tenía disputas con los mozos, porque las piedras que estos tiraban a los pájaros caían sobre las hortalizas. Algunos traductores deshacen fácilmente la ambigüedad. Por ejemplo:

Mabbe: "...with their stones they did spoil the herbs in the garden".

Lavigne: "...gens qui chassaient à coups de pierres les oiseaux qui étaient sur un grand peuplier que nous avons, ce qui causait du tort au potager".

Singleton: "...people who damaged the vegetables by throwing stones at the birds that would perch on a poplar tree there".

También Sedeño aclara el pasaje:

que tiravan los garzones
a los pájaros terrones
y dañavan la hortaliza.

250b.- No en balde dicen "Cargado de hierro y cargado de miedo"

Autoridades (s. v. "cargado") explica extensamente el refrán y pone el ejemplo de *Celestina*:

da a entender que el que hace ostentación de valiente y anda mui prevenido de armas, por lo regular no lo es ni tiene valor ni espíritu generoso. Y también significa que el que funda su estimación y seguridad en el aparato de las armas vive cuidadoso y con no poco temor y recelo.

251.- Y cuando sus osadías y atrevimientos les corrigieres, a vueltas del castigo mezcla favor, por que los ánimos esforzados no sean con encogimiento diminutos y irritados en el osar a sus tiempos

Lo que Melibea aconseja a Calisto es que trate con una cierta benevolencia a los criados cuando haya de reprenderles sus excesos de osadía y su loco atrevimiento. Y lo

ha de hacer así para que el ánimo valeroso de los mozos no se apoque cuando sea el momento adecuado ('a sus tiempos') de mostrar un atrevimiento útil.

A sus tiempos es locución adverbial ('oportunamente') de uso frecuente en la época y coexiste con *a su tiempo*, incluso dentro de nuestra obra: "Que lo ál que te he dicho, guardado te está a su tiempo" (I, Celestina a Pármeno).

Marciales corrige así el texto: "porque los ánimos esforçados no sean, con el corregimiento diminuidos y irritados en el usar a sus tiempos, del ardimiento".

Tan arriesgado proceder, que no creemos pertinente, se realiza sobre la base de la traducción italiana de 1506, y no altera en nada el sentido que ya tenía el texto en las ediciones conocidas, cuya forma ha de mantenerse. Melibea contrapone un *osar* a destiempo, inoportuno (que hay que corregir con blandura) y un *osar* oportuno y necesario.

Franciosini (1742, p. 245) utiliza una adaptación de este texto y otra de uno del acto XV ("a vueltas de otras cosas dio a la desdichada de mi tía una cadena de oro") para disertar "Della preposizione a bueltas", que tiene el valor aquí de 'junto con'.

252a.- ¿Quién da patadas y hace bullicio en tu cámara?

Autoridades: "*Patada*: Se toma también por lo mismo que *passo*".

252b.- Poco estruendo los despertó

Estruendo tiene aquí el valor de "Ruido que hacen con los pies mucha gente" (Covarrubias). El adjetivo *poco* alude al sigilo que los enamorados intentan poner en sus acciones y al escaso número de personas (tres) que están en escena, y que por tanto no pueden hacer mucho ruido de pisadas. Este significado de *estruendo* concuerda con la indicación de Nebrija: "*Patear*: hacer estruendo" (*Vocabulario español-latino*) y con la pregunta de Pleberio: "¿Quién da patadas y hace bullicio en tu cámara?". Pero ya no lo recogen los diccionarios académicos, ni siquiera *Autoridades*, que se limita a "ruido grande y recio" y "confusión, bullicio y concurso ruidoso de gentes". Ulloa (1553, Capra 2007): "Roido de pies pateando, per l'strepito".

252c.- No hay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no aspereee

Entre los testimonios antiguos, la edición zaragozana de 1507 trae la lección correcta *aspereee*, frente a otras lecciones como *asperece* (*Comedia*), *aspere* (Valencia

1514, Sevilla 1511, falso colofón de 1502), *se asperee* (Sevilla 1513-1515, falso colofón de 1502; *Libro de Calixto y Melibea*), *se aspere* (Salamanca 1570, 1633). También la versión de Sedeño trae *no asperee*.

En las ediciones modernas aparecen varias opciones:

se asperee: Amarita, Gorchs.

se asperece: Criado-Trotter.

aspere: Krapf, Ortega y Mayor, De Miguel-S.

asperee: Russell, Cappelli-Vallín, De Miguel-B, Botta, BC.

asperece: Foulché-Delbosc, Holle, Cejador, Bohigas, Severin, López Morales, Damiani, Rank, Piñero, Cabello, Lacarra, Morros, Rodríguez Puértolas, Cantalapiedra, López-Ríos (elimina la negación), Bernaldo de Quirós Mateo, Canet.

Nebrija recoge el verbo *asperear* en su *Vocabulario de romance en latín* con el valor de "hazer áspero" y ofrece la equivalencia latina *exaspero*, que es precisamente el verbo que aparece en la fuente latina que en este pasaje sigue Rojas (Petrarca, *De remediis*, II, *Praefatio*). *Autoridades*, después de definir el verbo *asperear* ("Mover a ira y cólera a alguno, y lo mismo que irritar y exasperar. Es voz antiquada"), reproduce como ejemplo de uso el texto de *Celestina* que nos ocupa. Pero lo toma de un testimonio erróneo, que no casa formalmente con el verbo que se define: "No hay tan manso animal, que con amor o temor de sus hijos no se aspere". El DHLE corrige en parte: "no se asperee". *Asperear* exige un subjuntivo *asperee*, y tal debe de ser la lección correcta.

252d.- ¿Qué te parece, Pármeno, de la vieja que tú me desalababas, qué obra ha salido de sus manos? ¿Qué fuera hecho sin ella?

Así BC y la mayoría de editores modernos. La *Comedia* burgalesa trae *fecha* en lugar de *fecho* y ofrece el texto sin puntuación, de modo que Foulché-Delbosc (1900), Holle, Russell y De Miguel-B, siguiendo este texto, optan por la siguiente solución:

"¿Qué obra ha salido de sus manos que fuera hecha sin ella?".

Pero Foulché-Delbosc (1902): "¿Qué obra ha salido de sus manos?¿Qué fuera hecho sin ella?". Y lo mismo, pero con *hecha*, Cejador y Bohigas: "¿Qué obra ha salido de sus manos?¿Qué fuera hecha sin ella?".

La mayoría de ediciones antiguas establecen diferentes periodos interrogativos con claridad, y todas, salvo Burgos, leen *hecho*, de modo que el texto no debe resultar

conflictivo. Nótese, además, que decir "¿Qué obra ha salido de sus manos que fuera hecha sin ella?" ('las obras salidas de las manos de Celestina no han podido más que ser hechas con la colaboración ella') parece una perogrullada.

252e.- ¿Y cómo mudado?

Algunos editores modernos emplean signos de exclamación en esta intervención de Calisto: Amarita, Gorchs, Krapf, Foulché-Delbosc, Ortega y Mayor, Holle, Criado-Trotter, Marciales, Russell, Morros, De Miguel.

Entre las ediciones antiguas se da el doble caso de ausencia de puntuación en algunas (no necesariamente significativa, sino consecuencia del precario sistema ortográfico) y la presencia en otras de signo interrogativo tras *mudado* (así, por ejemplo, Zaragoza 1507).

Los primeros traductores son unánimes: presentan el texto como pregunta. La edición de Sedeño de 1540 carece de signos de puntuación, pero Lorenzo Blini edita "¿Y cómo las ha mudado!".

Después de su entrevista de enamorado, Calisto dice a Pármeno que todo ha sido obrado por las manos de Celestina y le recuerda al mozo sus pasados recelos hacia la vieja. Pármeno se disculpa diciendo que "conocía a Celestina y sus mañas (...) Pero ya me parece que es otra. Todas las ha mudado". En realidad, para Calisto Celestina no ha cambiado nada. Se ha mostrado tal como Sempronio se la describió, con la misma efectividad. Por eso el enamorado se sorprende de que su criado diga que ha *mudado* sus mañas. Y por eso pregunta: '¿Cambiado?'. Si se edita *¿Y cómo mudado!* parece que Calisto esté de acuerdo con el mozo y reafirme con fuerza sus palabras. Además, la intervención siguiente de Pármeno tiene como finalidad convencer al amo de que Celestina ha cambiado: "¡Mas así vivas tú como es verdad!". Ha de editarse como pregunta esta intervención de Calisto.

253a.- ...mirando a todas partes, para, en sintiendo por qué, saltar presto y hacer todo lo que mis fuerzas me ayudaran

En la *Comedia* se lee *en sintiendo por que saltar*. En la *Tragicomedia*: *en sintiendo poder saltar*. Los editores que reproducen el texto de la *Comedia* se atienen a él ("en sintiendo por qué"; pero Rank ofrece un poco inteligible *en sintiendo, por que saltar*).

Russell, Botta, BC y De Miguel-S prefieren recuperar aquí la lección de la *Comedia*. Pero el resto de ediciones modernas, desde Amarita, reproduce el texto de la

Tragicomedia: "...para, en sintiendo, poder saltar presto y...". Marciales suma ambas lecciones: "...para, en sintiendo por qué, poder saltar presto y...".

Parece convincente el argumento de BC en el aparato crítico: "La *lectio* de la *Com[edia]* es claramente *difficilior*; la *Trag[icomedia]* no entiende la construcción con el interrogativo y lee *poder*, por atracción o analogía con los dos infinitivos siguientes".

Efectivamente, la lección de la *Comedia* resulta de más dificultad para el lector, pero, a la vez, es sintácticamente más natural su construcción a base de gerundio y complemento, como ocurre en el otro uso del mismo verbo y en el mismo acto: "En sintiendo bollicio, el buen huir nos ha de valer" (Sempronio a Pármeno).

253b.- ...así se holgó cuando vido los de las hachas como lobo cuando siente polvo de ganado, pensando poder quitarles las armas, hasta que vido que eran muchos

Así Foulché-Delbosc (1900), Marciales, Rank, Russell, De Miguel-B, Botta y BC, que leen según la *Comedia* sevillana, pero el resto de testimonios antiguos ofrecen *quitarles las: hasta* (en las *Comedias* burgalesa y toledana) y *quitárselas* (en la *Tragicomedia*).

Resulta palmaria la caída en las dos *Comedias* del sustantivo al que presentaba el artículo *las*, pues hay que desechar la posibilidad de que *las* sea pronombre, ya que ello exigiría un *ge* o un *se* precedente (*gelas*, *selas*). BC explica que la *lectio* primitiva sería *quitarles las armas* y ya en el arquetipo de las tres *Comedias* conservadas se produjo la desaparición del sustantivo, que solo restituye la *Comedia* sevillana. La *Tragicomedia* lo único que hace es *regularizar* la lectura para conseguir dos pronombres enclíticos. Pero entonces sufre la semántica, pues *quitárselas* ha de referirse, en buena lógica gramatical, a las *hachas*, sustantivo nombrado por Sempronio en la conversación con su amo. Pero esto no hace sentido.

Recordemos que cuando se oye cierto bullicio en la calle, Calisto explica a Melibea que "los míos deben de ser, que son unos locos y desarman a cuantos pasan, y huiríales alguno". Y sigue diciendo que sus mozos son tan arrojados que "no recibirán mucha pena para les quitar las armas y hacerlos huir". Está claro, pues, que, en el texto que motiva esta nota, el intento de Pármeno, contado por Sempronio a Calisto, era quitar las armas a los hombres de las antorchas. Y por eso se impone rescatar la lección de 1501.

El Marqués de Santillana recoge el refrán: "El polvo de la oveja alcohol es para el lobo" (*alcohol* en el sentido de 'cosmético', por supuesto), que vuelve a aparecer en el *Diálogo de la lengua*.

254a.- ¡Oh locos, traviosos, entrad, entrad!

Dos veces aparece *traviosos* en la obra. Las dos son apelativos que utiliza Celestina para referirse a los criados, delante de ellos. La primera sucede durante la comida, en plenos escarceos eróticos con las prostitutas. Según Martín Alonso (1986, s. v.), uno de los significados de la palabra *travieso* entre el siglo XIII y el XV fue: "Que vive distraído en vicios, especialmente en el de la sensualidad". La segunda, sin embargo, aparece en un contexto que parece exigir un valor tal como '*enredadores*'. *Enredador* es el que *enred*a y una de las acepciones de enredar es "meter a alguien en obligación, ocasión o negocios comprometidos o peligrosos" (DRAE). Cfr. el siguiente testimonio de la *General Estoria*: "El omne traviesso levanta peleas, e el dezidor parte los príncipes unos de otros" (p. 236).

254b.- Que si estimarse pudiese a lo que de allí nos queda obligado, no sería su hacienda bastante a cumplir la deuda

Excepto la *Comedia toledana*, todos los testimonios antiguos editan separado el *se*: *si estimar se pudiese*. Cierta es la colocación muchas veces arbitraria de los pronombres enclíticos en los usos tipográficos antiguos, pero, por ello mismo, nada autoriza a asociar inmediatamente el *se* con el infinitivo como hicieron Amarita y Gorchs en el siglo XIX y hacen todas las ediciones actuales. De hecho, en cuanto la tipografía comienza a acercarse a nuestros usos modernos ya encontramos ediciones, como la plantiniana de 1599 o la de Madrid de 1601, que traen *despidiose, pusose, diose, quebrose, estimar se puede*.

En cualquier caso, lo más adecuado parece analizar el *usus scribendi* dentro de la obra. En *Celestina* es frecuentísimo el uso de *se* con la perífrasis verbal *poder* más infinitivo, y siempre, en todos los casos, aparece la forma *se* antepuesta al verbo *poder* y nunca tras el infinitivo: *se puede decir, se puede remediar, se podría infundir, se podía sospechar, se podrá escapar, se puede hacer*. En fin, los ejemplos son tan numerosos que sería enojoso reproducirlos y dar su precisa localización. Basta con ojear las concordancias de la obra para tener acceso rápido a un número bien amplio de ellos.

Proponemos editar así el texto: *si estimar se pudiese*.

255a.- Pues ¿comprarlo de nuevo? ¡No mandó un maravedí aunque caiga muerto!

La *Comedia* lee *Pues comprar lo de nuevo no mando un maravedi en que caya muerto*. La *Tragicomedia* sustituye *en que caya* por *aunque caiga*. Los editores modernos presentan una u otra lección en función del texto base que utilizan, aunque alguno lo corrige. Así, Botta edita *en que* en lugar de *aunque*.

En cuanto a la modalidad interrogativa, los testimonios primarios antiguos no traen signo alguno al respecto. En las ediciones modernas Amarita y Gorchs imponen la lección interrogativa de *comprarlo de nuevo*, y hoy es la manera más frecuente de editar el texto. Solo Foulché-Delbosc, Severin (1987) y Morros presentan todo el texto en modalidad enunciativa.

Bohigas, Severin-C, y BC editan *mandó*, pero la mayoría de ediciones modernas trae *mando*. Cabello edita *mando*, pero explica en nota: "*mandó*: dejó". Piñero edita *mandó*, pero en 1980 aparecía *mando*.

La inexistencia del signo ortográfico de acentuación en las ediciones antiguas hace difícil saber si reproducen la primera o la tercera persona. La edición madrileña de 1601 edita, sin duda, palabra llana, pues muy cerca de esta concurren *gastó* y *quebró*, ya con tilde.

Se trata de un pasaje controvertido, y los problemas afectan también al sentido de lo que Sempronio, mintiendo descaradamente, dice a Celestina.

Sedeño entiende que Sempronio no tiene dinero para reponer sus armas abolladas y rotas:

pues que lo quiera comprar
de nuevo aun en que me echar
no tengo aunque caya muerto.

Lavigne incide en la extrema pobreza del criado: "*Mais puis-je en acheter d'autres? Je pourrais tomber mort faute d'un maravédis*".

Igualmente, Von Büler hace decir a Sempronio que no tiene ni un maravedí para comprar armas: "*Ich will des Todes sein, wenn ich einen einzigen Maravedi im Vermögen habe, um mir einen neuen zu kaufen*".

Cejador explica que "*Mandar* es 'ofrecer' en Castilla. *No tener donde caerse muerto*, no tener nada ni la tierra que se pisa". Russell también relaciona la frase *en que caya muerto* con la frase *no tener donde/en que caerse muerto*, que equivale a "estar totalmente sin dinero". Y lo mismo Lacarra: 'Estoy sin dinero, sin blanca'.

Marciales opina que "*Mandar* es aquí simplemente 'tener' (no *ofrecer* como dice Cejador). *Mandar* = 'ofrecer' necesita dativo". Rodríguez Puértolas acepta esta explicación.

Morros parafrasea el pasaje: "No puedo dejar en herencia (*mando*) ni un céntimo en caso de que esta noche muera". Y también López-Ríos: "*no mando*: no dejo en herencia".

Cappelli-Vallín anotan: "No tengo ni un céntimo, de lo pobre que estoy", expresión formada a partir de la frase hecha *no tener donde caerse muerto*, 'estar en la mayor pobreza'. Bernaldo de Quirós Mateo: "No tengo un maravedí".

BC, que edita *mandó*, explica así el pasaje: "No me dio ni un solo maravedí, aunque me cayese muerto. La expresión *no tener donde caerse muerto* se emplea todavía hoy para indicar que no se posee nada de valor". Antes, Bohigas había anotado: "No dejó nada, ni tan solo un maravedí para que me enterraran".

Las versiones modernizadas:

Cela: "No tengo un maravedí en que caerme muerto".

De Miguel-B: "¡No dejo un maravedí si caigo muerto!".

Navarro Durán: "¡No tengo ni un solo maravedí ni donde caerme muerto!".

Sin duda, hay que preferir como correcta la lección *mando*, en primera persona del presente de indicativo. Y no solo por los testimonios ya aducidos. Si el verbo se predicara de Calisto (*mandó*, con el sentido que le otorga BC: "No me dio ni un solo maravedí"; y mucho antes 1633: "il ne m'a pas donné un maravedis pour en achapter un neuf"), sería absurdo que tras hablar el mozo de la racanería de su amo, replicara Celestina: "Pídelo, hijo, a tu amo (...) pues sabes que es persona que luego lo cumplirá (...) Él es tan franco, que te dará para eso y para más". Estas palabras de la alcahueta ya certifican que la anterior intervención de Sempronio no eran una queja contra Calisto ni aludía para nada a él. Incluso el mozo alaba enseguida la generosidad del señor: "¿Cómo quieres que le sea tan importuno en pedirle más de lo que él de su propio grado hace, pues es hartó? (...) Dionos las cien monedas, dionos después la cadena".

En cuanto al final de la frase, lo habitual es, como hemos visto, relacionar *caiga muerto* con la expresión coloquial *no tener donde caerse muerto*. Sin embargo, los traductores antiguos de la obra, que trabajaban sobre la *Tragicomedia*, no inciden en esa correspondencia, sino que ofrecen otros sentidos. La versión italiana traslada: "E se io

uolessi comprarle, porria cascar morto per un quatrino", sin que sea fácil saber qué quiere decir exactamente 'podría morir por un maravedí'. Pero nos lo aclara el traductor francés de 1578, que sigue el texto italiano de la *Tragicomedia*: "faute d'un liart", esto es, 'por falta de un maravedí'. Tampoco alude a *no tener donde caerse muerto* la versión que da el traductor de 1527: "Et puis, l'accepter tout neuf? Je ne scaurois finer de ung denier encore que je deusse mourir". Glosando estas traducciones, podríamos decir que Sempronio dice que si se ve en la necesidad de comprar nuevas armas podría morir, puesto que por falta de dinero no va a poder comprarlas y quedará desarmado.

Pero todas estas parecen interpretaciones que se alejan de la literalidad del texto original. Barth parece acercarse más al modelo, y respeta, incluso, los diferentes periodos sintácticos del original castellano: "Ut autem nova mihi parem, ab eo obolum non feram, etiamsi illico moriendum mihi sit". Y lo que dice Barth es que Sempronio no está dispuesto a invertir ni un maravedí en armas, aunque caiga muerto. Y tomando así el sentido de la frase, *aunque caiga muerto* puede querer decir que no va a destinar dinero a eso 'de ninguna manera' o bien que no lo va a destinar, a pesar de que le pueda costar la vida por tener que acudir a las entrevistas amorosas de Calisto sin armas. Dentro de la patraña que está contando a Celestina, Sempronio manifiesta a la alcahueta que él siente como ajenas las armas que usa. Por eso Celestina le dirá que pida dinero a su amo, pues en su servicio se gastaron y rompieron.

La lección *aunque caiga muerto*, de la *Tragicomedia*, nos parece corrección acertada (no sabemos si de autor) de un erróneo "*en que caya muerto*" surgido en el proceso de copia o de composición por tipos y razonablemente comprensible desde el punto de vista paleográfico. Por otra parte, no creemos válida la objeción de Marciales, secundada por Rodríguez Puértolas, acerca de la rección del verbo *mandar*. *Mando* rige aquí un doble complemento, *comprarlo de nuevo y un maravedí*.

Proponemos editar así el texto: *Pues comprarlo de nuevo, no mando un maravedí aunque caiga muerto* (aunque no habría problema en convertir en interrogativo el primer periodo). Y le atribuimos este sentido: 'Y a comprarlo nuevo no encomiendo ni un maravedí, aunque caiga muerto'. *De nuevo* no equivale a 'otra vez', sino a 'nuevo', y así lo vierten bastantes traductores.

255b.- ¡A este cuento, en armas se le irá su hacienda!

Covarrubias (s. v. "cuenta"): "A *essa cuenta*, vale a esse modo de proceder".
Autoridades da la misma definición y reproduce este pasaje de *La Dorotea* (p. 184) que nos hace recordar la sorpresa de Calisto ante las perfecciones que la naturaleza derramó sobre Melibea:

JULIO. ...Que no se abrevió la mano de la naturaleza en Dorotea.
FERNANDO. Mil veces he pensado que de lo que le sobró de la materia de que la compuso, hizo después las rosas y los jazmines.
JULIO. A esa cuenta, ¿primero fue Dorotea que las rosas?

256a.- Por mi vejez, que si sobre comer fuera, que dijera que habíamos todos cargado demasiado

Sobre comer es 'después de comer', 'en la sobremesa'. Existía el paralelo *sobre cena* o *sobrecena*.

1506: "se queste parole fussero state da po disnare...".

1527: "si c'estoit après disner...".

Mabbe: "...after dinner...".

Lavigne: "Si nous venions de manger...".

En *La Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, Celestina pretende hablar con Paltrana y pide a Poncia que la avise. Poncia responde que no hace falta licencia para entrar, "sino entra luego que sola está, y sobre comer que es la mejor hora del día para negocios" (XXXIV, p. 851-852). Y, en efecto, enseguida Celestina dirá para sí viendo a Paltrana: "Mondándose está los dientes Paltrana" (p. 852).

En el *Quijote* de Fernández de Avellaneda, don Quijote le dice a don Álvaro Tarfe: "Suplico a v. m. nos entremos a cenar; que después sobrecena tengo un negocio de importancia que tratar con v. m." (cap. I, p. 38).

256b.- ...estos ofrecimientos, estas palabras de buen amor, no obligan

En el largo parlamento en que se niega a repartir las ganancias con los criados, Celestina emplea en dos ocasiones la expresión *de buen amor*, que el DHLE (s. v. "amor") define así: "Expresión adverbial. De buena voluntad". Y se reproduce el segundo de los pasajes en que la alcahueta utiliza la locución: "Y todo eso de buen amor, porque holgastes que hobiese yo antes el provecho destos pasos que otra".

256c.- Verás, si aunque soy vieja, si acierto lo que tú puedes pensar

No puede aceptarse la lección de Marciales, Lacarra, Russell Cappelli-Vallín, De Miguel-B y Cantalapiedra: *Verás si, aunque soy vieja, sí acierto...* En la obra tenemos numerosos paralelos que presentan como normal la duplicación del elemento que introduce la proposición completiva, ya sea este *si* o *que* (*vid.* nota 291a). Unos cuantos ejemplos:

"Leeldo, veréis que, aunque dulce cuento, / amantes, que os muestra salir de cativo" (versos acrósticos. El segundo *que* no viene impuesto por el metro).

"Hallarás que dicen que fiar en lo temporal y buscar materia de tristeza que es igual género de locura" (II, Sempronio a Calisto).

"Mira, señora, si una pobre vieja como yo, si se hallará dichosa en dar la vida a quien tales gracias tiene" (IV, Celestina a Melibea).

"...y creeré que si mi deseo no hobiere efecto cual querría, que no se pudo obrar más" (VI, Calisto a Celestina).

"Por mi vejez, que si sobre comer fuera, que dijera que habiemos todos cargado demasiado" (XII, Celestina a Sempronio).

"Aquí quiero ver si decir y hacer si comen juntos a tu mesa" (XVIII, Areúsa a Centurio).

"¡Pues yo juro que, si esperárades, que yo os hiciera ir como merecíades!" (XIX, Sosia).

La intervención de 1570 (*verás que aunque soy vieja, si acierto*; la siguen 1633, Amarita y De Miguel-S) es errónea.

256-257.- ...en toda esta noche ella ni yo no habemos dormido sueño de pesar. No por su valor de la cadena, que no era mucho, pero por su mal cobro della, y de mi mala dicha, entraron unos conocidos y familiares míos en aquella sazón aquí; temo no la hayan llevado

Así BC. Pero la puntuación de este pasaje presenta importantes problemas.

Gorchs, Krapf y Ortega y Mayor: *...que no era mucho; pero por su mal cobro della e de mi mala dicha, entraron unos conocidos e familiares míos....*

Amarita, Foulché-Delbosc (1900), Holle, Cejador, Bohigas, Criado-Trotter, López Morales, Rank, Severin, Damiani, Piñero, Cabello, Lacarra, Morros, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, Cantalapiedra, López-Ríos, Bernaldo de Quirós Mateo: *que no era mucho, pero por su mal cobro della y de mi mala dicha. Entraron unos*

conocidos y familiares míos. 1578 y Mabbe tradujeron de acuerdo a esta disposición de periodos sintácticos. Marciales hace ver que la traducción italiana de 1506 traía: *ma per su mal recapito de lei: e per mia mala ventura en quel tempo...*". Pero en la edición moderna de esta traducción Kish edita: *per suo mal recapito di lei et per mia mala uentura. In quel tempo...*).

Marciales, Russell, Botta, De Miguel, Canet: *...que no era mucho, pero por su mal cobro della. Y de mi mala dicha entraron unos conocidos y familiares míos...*, y 1527 y Barth traducen con arreglo a esta sintaxis.

Esta última manera de editar el pasaje se aviene con el hecho de que son muy escasas las *prior*es que colocan puntuación tras *mala dicha*: solo la *Comedia burgalesa* y la *Tragicomedia valenciana* de 1514 (también la valenciana de 1518, pero esta es solo copia de la anterior). Así pues, en la mayoría de ediciones antiguas se entiende que el hecho de que entraran "unos conocidos y familiares míos" se produce para desgracia de Celestina ("de mi mala dicha"). No que Celestina y Elicia no hayan dormido por la "mala dicha", sino por "su mal cobro della".

Sedeño insistió en la misma lectura:

Y sueño no hemos tomado
esta noche yo ni ella,
no por su valorpreciado
que no era muy estimado,
mas por el mal cobro della.

Y la siguiente estrofa sigue así:

Vinieron dos conocidos
y temo triste de mí...

1601 presenta una puntuación moderna, pero no es testimonio que haya de ser tenido en cuenta pues *acomoda* el texto: *por su mal cobro della y mi mala dicha. Entraron...*

Como se ve, según la puntuación que se aplique, el texto admite interpretaciones diversas:

a.- 'ni ella ni yo hemos dormido en toda la noche: ella por la mala guarda que hizo de la cadena y yo por mi desdicha: y es que entraron unos conocidos y quizá se la llevaron'.

b.- 'ni ella ni yo hemos dormido en toda la noche por la mala guarda que ella hizo de la cadena. Y para desdicha mía entraron unos conocidos y quizá se la llevaron'.

c.- 'ni ella ni yo hemos dormido en toda la noche. Pero por la mala guarda que hizo de la cadena y para desdicha mía han entrado unos conocidos y quizá se la llevaron'.

Esta tercera versión parece ser la de Zaragoza 1507: *no por su valor dela cadena/ que no era mucho. pero por su mal cobro della/ y de mi mala dicha entraron vnos conocidos*. Pero creemos que ha de ser desestimada. En el pasaje la conjunción adversativa *pero* no tiene encaje como mero elemento ilativo, abriendo un periodo nuevo, sino que está usada "para contraponer un concepto afirmativo a otro negativo anterior" (según la definición del DRAE, s. v.). De modo que si Elicia y Celestina no han dormido de pesar en toda la noche, la causa no ha sido el valor de la cadena, sino (b) la mala guarda de Elicia. O bien (a) la mala guarda de Elicia y la desdicha de Celestina. En una de estas dos versiones se halla la clave para editar el texto.

Vamos a colocar los hechos -los reales y los que cuenta la alcahueta- en su orden cronológico. Es de madrugada. Pármeno y Sempronio han acudido a casa de Celestina a buscar su parte del botín del negocio amoroso del amo. La cadena que le requieren a la vieja le fue regalada a esta por Calisto el día anterior. Se la dejó a Elicia para que la muchacha se recreara con ella y ahora la joven no sabe decir el lugar donde la puso. Por otra parte, Celestina dice que sospecha -no está del todo segura- que unos conocidos suyos que vinieron a casa se la han quitado. Dentro de la mentira, eso hubo de suceder, por supuesto, antes de que ella y Elicia se fueran a dormir... inútilmente porque no "hemos dormido sueño de pesar". Tiene, entonces, más sentido aceptar que Celestina no pudo pegar ojo 'por su desdicha', que aceptar que unos conocidos vinieron a casa 'por su desdicha', puesto que ella no llega a asegurar tajantemente que estos fuesen los responsables del hurto. En cambio, la pérdida sí la presenta como real y comprobada, lo que, 'para su desdicha', le ha impedido dormir.

Por otra parte, en lo estilístico (pero ya sabemos que no es aquí un criterio definitivo) la arquitectura del pasaje gana en simetría con esta interpretación: 'ni ella ni yo hemos dormido en toda la noche: ella por la mala guarda que hizo de la cadena y yo por mi desdicha'.

Sin que tengamos absoluta certeza de que esta sea la forma correcta, proponemos editar así el texto:

No por su valor de la cadena, que no era mucho, pero por su mal cobro della y de mi mala dicha. Entraron unos conocidos y familiares míos.

"Poner una cosa en cobro: alzarla donde no la hallen" (Covarrubias, s. v. "cobrar").

"Por su mal cobro: Par son mauuais soing, per sua cattiuu cura" (Vittori, 1609).

257a.- ...temo no la hayan llevado, diciendo "Si te vi, burleme", etc.

En la formulación más corriente del dicho el ladrón se dirige a la persona a la que roba: "Si me viste, burleme; si no me viste, calleme" ('si me has visto, te diré que era una broma; si no me has visto, me callaré'). Aparece ya en *Seniloquium* (nº 462) y en el refranero del Marqués de Santillana.

En la frase que usa Celestina la persona a la que se roba se dirige al ladrón: 'si te he visto me dirás que era una broma, si no te he visto, te callarás'). Pero es el caso que la vieja pone la frase en boca de alguno de sus "conocidos y familiares", a los que achaca el hurto. Desde este punto de vista, puede pensarse que la formulación del autor es inadecuada.

En la *Segunda Celestina* (XX, p. 233) Areúsa emplea también: "si te vi, burleme, si no te vi, calleme". Lo hace para denunciar un comportamiento de Centurio.

257b.- Esto tengo yo por oficio y trabajo, vosotros por recreación y deleite

Oficio y *trabajo* no son exactamente sinónimos. *Trabajo* son las 'penalidades y fatigas' derivadas del *oficio*. Por eso en la siguiente pareja de sinónimos también hay un ligero matiz diferencial, que sirve de perfecta oposición a la primera pareja: *oficio-recreación* / *trabajo-deleite*.

257c.- ...porque holgastes que hobiese yo antes el provecho destes pasos que otra

Así la *Tragicomedia*. La *Comedia* lee *que no otra*.

BC explica: "Es muy infrecuente la construcción del segundo término de la comparación con el *no*; es posible que la *Com[edia]* lo lea por atracción duplográfica del siguiente *no*".

Creemos que no se trata de un error textual, pues no es tan infrecuente la construcción. Véanse algunos ejemplos de la *Comedia*:

"el loor y las gracias de la acción más al dante que no al recipiente se deben dar" (I, Pármeno a Celestina).

"de mejor gana se paran las aves a le oír, que no a aquel Anfión, de quien se dice que movía los árboles y piedras con su canto" (IV, Celestina a Melibea).

Tales usos pasan sin modificación a la *Tragicomedia*. Incluso algunos pasajes de esta que son añadidos a la *Comedia* usan también la construcción *que no*:

"Mejor sueño duerme el pobre que no el que tiene de guardar con solicitud lo que con trabajo ganó y con dolor ha de dejar" (IV, Celestina a Melibea).

"Más son los poseídos de las riquezas que no los que las poseen" (IV, Celestina a Melibea).

Se trata de un uso expletivo de la negación todavía vigente y que recoge, s. v. "no", el *Diccionario panhispánico de dudas*.

Creemos, por tanto, que no hay error en la *Comedia*. Y puestos a sospechar alguna anomalía, habríamos de recelar de una posible caída de la negación en la *Tragicomedia*, omisión que, de ser un descuido, pasa desapercibida, pues no altera el sentido y produce una construcción igualmente válida. *Vid.* notas 291a y 295.

258a.-agora que hay más conocimiento y más razón y más merecido de vuestra parte

Según Morreale (1998, p. 392) *merecido* es participio sustantivado, como, en otro lugar, *estada*. Valdría 'mérito'.

La versión de Navarro Durán: "y más mérito de vuestra parte". En cambio, la de De Miguel-B: "y es más merecido de vuestra parte".

Diversos testimonios podrían avalar la opinión de Morreale.

1601 edita: "merecimiento" (*sic*); 1633: "merecimiento".

Amarita y Gorchs: "merecimiento".

1527: "et plus de raison et merite de vostre part".

258b.- Yo dígole que se vaya y abájase las bragas

La expresión de Sempronio es frase hecha. Resulta pertinente, como hacen algunos editores, reproducir los testimonios que trae Gonzalo Correas (p. 156): "Dígole que se vaya, y él descálzase las bragas; o dígole que se vaya, y él quítase las bragas; o y él quitábase las bragas, o desátase las bragas". *Bragas* "común y vulgarmente son lo mismo que calzones" (*Autoridades*. Y trae este mismo ejemplo de *Celestina*, aunque mal citado). De esta manera se deshace el equívoco que en una lectura *actual* podría atribuir las bragas a Celestina. Las bragas, es decir, las calzas, son las de un hombre. Por

extensión, es frase que se aplica a quien no hace caso de lo que se le dice y hace justamente lo contrario. En este caso, la alcahueta.

258c.- ...a perro viejo no cuz cuz

Autoridades (s. v. "perro"): "Refrán que enseña que el hombre experimentado y juicioso es mui dificultoso de engañar". Y trae este pasaje de *Celestina*, pero reproduce la forma "A perro viejo no hai tus tus", quizá más extendida, que ya documenta el refranero del Marqués de Santillana y trae también Covarrubias.

259.- Tan bien seré oída, aunque mujer, como vosotros muy peinados

La condición de ir bien peinado es tópica en la representación de la compostura y la buena presencia. Véase este ejemplo de *La Égloga de Plácida y Vitoriano* (ed. Gimeno 1977, vv. 1099-1104), de Juan del Encina.

Oteava, juria nos,
aquellos zagales dos,
que era vellos maravilla,
tan polidos,
tan peynados y vencidos
que les ove gran manzilla.

BC aduce el testimonio de Torres Naharro (*Soldadesca*, I, vv. 195-202), recordado por María Rosa Lida:

Que, a mi ver,
yo sé muy bien conocer
los soldados virtuosos,
y sé lo que han menester
estos Guzmanes bravosos,
muy peinados,
presumiendo de esforzados
y sirviendo por antojos.

260a.- Y como nos veis mujeres, habláis y pedís demasías. Lo cual, si hombre sintiésedes en la posada, no haríades

Autoridades: "*Demasia*: Se usa también por pretensión injusta o temeraria". Y trae este mismo ejemplo de *Celestina*.

Autoridades: "*Posada*: la casa propia de cada uno, donde habita o mora".

260b.- ¡Vete con Dios de mi casa tú, y esotro no dé voces, no allegue la vecindad! No me hagáis salir de seso, no queráis que salgan a plaza las cosas de Calisto y vuestras

Así BC y la mayoría de ediciones modernas. Pero la errónea puntuación otorga un sentido también erróneo -y absurdo- al pasaje. Es absurdo, en efecto, que Celestina le pida a Sempronio lo siguiente: 'Vete con Dios de mi casa tú y que ese otro no dé voces, no sea que vengan los vecinos'.

Las mismas razones tiene la alcahueta para echar de su casa a Sempronio que a Pármeneo. Incluso este último es el que más violento se ha mostrado con sus amenazas, tras oír el nombre de su madre en boca de la vieja: "¡No me hinchas las narices con esas memorias, si no, enviarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar!".

Por otra parte, no sabemos a qué gritos podría referirse Celestina, pues Pármeneo no ha hablado más alto que sus interlocutores. Aunque se podría apelar a una acotación implícita, esto no resuelve la incongruencia del fragmento así puntuado.

Celestina acaba de pedir a Elicia que se levante de la cama y le dé el manto para irse a la justicia "bramando como una loca". Además, tras la intervención que motiva esta nota, Sempronio le dice: "¡Da voces o gritos, que tú cumplirás lo que prometiste o cumplirás hoy tus días!". Como se ve, es la propia Celestina la que grita. Absurdo es, entonces, que pida a uno de los mozos que no grite, por temor a que lleguen los vecinos, porque justamente lo que puede ayudar a la vieja es que estos acudan. Por eso da voces y con eso les amenaza: si la refriega alcanza al vecindario, los negocios amorosos de Calisto saldrán a la luz y todos perderán: "No me hagáis salir de seso, no queráis que salgan a plaza las cosas de Calisto y vuestras". No es que Celestina desee publicar estas "cosas", pero si la hacen "salir de seso" dará voces y acudirán entonces los vecinos. Y, en efecto, acorralada por Sempronio enseguida gritará: "¡Justicia, justicia! ¡Señores vecinos!".

Dé es, por tanto, primera persona y no tercera. Y lo mismo sucede con *allegue* ('junte', 'atraiga'), que tiene como complemento a *la vecindad* (si *vecindad* fuera sujeto pediría un *se allegue*, según el uso de este verbo en la obra). Y el texto ha de puntuarse de manera tal que refleje su verdadero sentido:

¡Vete con Dios de mi casa tú y esotro; no dé voces, no allegue la vecindad!

En general, los testimonios secundarios antiguos entendieron bien el pasaje.

1506: "Ua uia de mia casa in tua malhora! Tu et questaltro, non me fate cridare; non fate che se radune il uicinato".

1527: "Va t'en à Dieu, toy et cest autre, hors de ma maison que je ne crie et n'assemble les voisins!".

Barth: "Abi dum licet, cum Deo, domo mea, tu et sociennus iste tuus, sin vociferabor ut omnis auxiliuo accurrat vicinitas".

1633: "Va t'en de ma maison en la grace de Dieu, toy et cet autre, et que ie ne face de bruit que les voisins ne viennent".

La versión de Sedeño deja claro que Celestina expulsa a los dos mozos, pero la amenaza de la alcahueta respecto a los vecinos está atenuada.

Tú y essotro de aí tirad.
No dé bozes, tirad fuera,
y no hagáis de manera
que llegue la vezindad.

Y lo mismo sucede en el texto de Mabbe, que divaga un tanto: "Out of my house, in a devil's name, you and your companion with you! do not you make such a stir here as you do! Cause not our neighbours to come about us, and make them think we be mad".

Lavigne entiende a medias. Acierta en el hecho de que Celestina despidе de su casa a los dos criados, pero yerra en cuanto al agente de los gritos: "Va-t'en de ma maison, toi et cet autre, et Dieu vous conduise! Ne criez pas, n'attirez pas le voisinage".

Von Bülow traduce bien: "Geht mit Gott aus meinem Hause, Du und dein Kamerad. Sonst fange ich an, die Nachbarschaft zusammen zu schreien".

Lo cierto es que las *Comedias* traían una puntuación bastante coherente, idéntica en las tres: "vete con dios de mi casa tu y essotro: no de voces. no allegue la vezindad".

Pero en la *Tragicomedia* comienza la confusión. Los dos siguientes casos pertenecen, respectivamente, a Zaragoza 1507 y Valencia 1514, textos que generalmente sirven de base a las ediciones actuales de *Celestina* en 21 actos:

"ve te con dios de mi casa tu y essotro no de bozes: no allegue la vezindad".

"ve te con dios de mi casa/ tu/ y estotro/ no de bozes. no allegue la vezindad".

En varios testimonios se omite todo signo ortográfico. Por ejemplo:

"vete con dios de mi casa tu y essotro no de bozes no allegue la vezindad" (Sevilla, 1525).

A veces incluso se pueden añadir *arreglos* artificiosos y erróneos:

"vete con dios de mi casa: tu y essotro: no deys bozes: no allegue la vezindad"
(Barcelona, 1525).

La edición de Salamanca 1570 no coloca el signo desambiguador tras *esotro*: "Ve te con Dios de mi casa tú y essotro no de voces, no allegue la vezindad".

Pero cuando el sistema de puntuación comienza a parecerse al actual, vamos teniendo testimonios claros, y ya la edición plantiniana de 1599 no ofrece dudas: "vete con Dios de mi casa tu y essotro, no de bozes, no allegue la vezindad". 1633 también plantea un texto claro: "vete con Dios de mi casa, tu y essotro, no de voces, no allegue la vezindad"

Modernamente, Amarita y Gorchs ya reprodujeron con propiedad el pasaje. También Krapf, Foulché-Delbosc, Holle, Ortega y Mayor y, en la actualidad, Morros y Canet. El resto de ediciones, muy numerosas, ha extendido largamente un error de interpretación que toca incluso a textos escolares y antologías divulgativas, dada la popularidad de este pasaje. Las adaptaciones modernas suelen acusar el mismo defecto. Al trasladar un texto viciado perpetúan y vulgarizan el error. Solo dos ejemplos entre varios:

"Vete con Dios de mi casa. Y este otro que no dé voces, no allegue la vecindad"
(Cela).

"¡Vete con Dios de mi casa, tú! Y que este otro no dé voces, no haga venir a los vecinos" (Navarro Durán).

Cuando se parte de un texto correcto la versión resulta aceptable:

"Marchaos ahora mismo de mi casa, si no queréis que dé voces y acudan los vecinos" (Alonso, que utiliza la edición de Morros).

De acuerdo con las ediciones de la *Tragicomedia* que utiliza (Russell y Cabello, que puntúan mal el pasaje) la versión de Puértolas omite la expulsión de Pármeno, pero, en cambio, contradice a sus guías y aplica el sentido común: "Sal de mi casa. Si no, daré voces y vendrán los vecinos".

La deficiente interpretación del pasaje y su mala puntuación hallan su origen en el imperativo sigular *sal*, forma que hace pensar en un solo individuo como sujeto, y no en dos. Pero en *Celestina* es corriente el uso de un verbo en singular aplicado a una pareja de sustantivos (o pronombres en este caso). En la nota 267-268 mostraremos ejemplos abundantes de este proceder. Pero ahora recordamos uno muy semejante al que nos

ocupa. Se halla en el final del tercer acto, justo antes de que Celestina realice el famoso conjuro. Elicia se dispone a dejar a la vieja a solas y le dice: "Yo me subo, y Sempronio, arriba".

También podría interpretarse, de una manera *verista*, que Celestina utiliza *sal* porque está respondiendo a una provocación de Sempronio, pero que en mitad de su discurso, en el fragor de la disputa, incluye a Pármeno porque sabe que este participa del mismo carácter violento y amenazador de su compañero. Y podríamos modificar levemente la puntuación, sin cambio de significado:

¡Vete con Dios de mi casa tú, y esotro; no dé voces, no allegue la vecindad!

Treceno auto

263.- ...el sosiego y descanso ¿proceden de mi alegría, o lo causó el trabajo corporal mi mucho dormir, o la gloria y placer del ánimo?

El pronombre *lo* no aparece en la *Comedia*. Es un añadido de la *Tragicomedia* que omiten Gorchs, Ortega y Mayor, Cejador, Marciales, Russell, Botta y De Miguel-S. También, por supuesto, quienes editan solo el texto de la *Comedia*. Marciales lo considera injustificado y consecuencia de una operación gramatical equivocada. En cambio, para BC resulta aceptable: "La duplicación del complemento directo, como lee la *Trag[edia]*, es una solución sintáctica especialmente frecuente al principio de la frase". En la obra tenemos, en efecto, casos de tal duplicación referida tanto al complemento directo como al complemento indirecto.

"ni la quiero ver a ella" (I, Sempronio a Elicia);

"quiero trabajar de se lo *sacar* todo el secreto" (XV, Elicia a Areúsa).

¿Y por cuál carga de agua le tengo de abrazar ni ver a ese enemigo? (XVIII, Areúsa a Elicia; un caso de léísmo).

Los ejemplos de duplicación de complemento indirecto muestran tanto la anteposición del sintagma pleno como la del pronombre que lo referencia:

"A los ricos se les va la gloria y descanso por otros albañares de asechanzas que no se parecen" (IV, Celestina a Melibea).

"No les duele a los tales lo que gastan" (IX, Celestina a Sempronio y Pármeno).

Se trata, en efecto, de casos de *normalidad* sintáctica que perduran hoy.

Repárese, sin embargo, en la artificiosidad de la construcción que introduce la *Tragicomedia* en el caso que consideramos. Se antepone el complemento directo pronominalizado y siguen, por este orden, el verbo, el sujeto y el mismo complemento directo, ahora en forma de sintagma nominal pleno: *lo causó el trabajo corporal mi mucho dormir*. En nada se parece esta estructura, por su enrevesamiento, a los sencillos casos que hemos citado. Nos cuesta creer que fuese la mano del autor la que se entretuviese en este tipo de retoques muy poco explicables, bastante superfluos y que,

además, lejos de aclarar enredan la sintaxis de la frase. Resulta más fácil imaginar el protagonismo de alguna mano ajena, algún cajista por ejemplo, que, en una lectura precipitada, consideró que era necesario un pronombre que se refiriera, anafóricamente, a "sosiego y descanso": 'el sosiego y el descanso ¿proceden de mi alegría o lo causó otra cosa?', según una estructura de la que encontramos paralelos en la obra:

¡Oh mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la solicitud [?] y silencio y oscuridad. No sé si lo causa que me vino a la memoria la traición que hice en me despartir de aquella señora que tanto amo (XIV, Calisto).

Como se ve, en este ejemplo el pronombre *lo* refiere algo ya citado, y quizá la creencia de que manejaba una estructura tal, hizo a ese agente espurio incluir un *lo* aparentemente necesario para rescatar *el sosiego y descanso*, lo que por supuesto es equivocado, ya que la duda de Calisto no es si el sosiego y descanso fue causado por "el trabajo corporal, mi mucho dormir o la gloria y placer del ánimo" (puntuando así, algunas ediciones modernas vienen a decir esta incongruencia), sino que quizá el trabajo corporal fue la causa de su largo sueño (Barth: "corporis multa fatigatio quietem mihi optabilem conciliavit"). La intervención se ampara en un motivo que nace ya sin lógica, debido a una errónea interpretación, y no es impedimento para aceptar esto el hecho de que *lo* sea singular y *sosiego y descanso* supongan pluralidad, pues en la obra es completamente normal la concordancia con uno solo de los elementos de una pareja de sustantivos (al igual que, en esta misma frase, *causó* tiene triple sujeto: *trabajo, gloria y placer*. Vid. notas 260b y 267-268).

En todo caso, se trataría de una hipercorrección que genera un enunciado al que ha de otorgársele el mismo sentido que al texto original, pese a la intención del responsable. Un enunciado que es sintácticamente correcto pero que es anómalo en la obra y, sobre todo, confuso y complicado, a tal punto que alguna edición antigua evidencia lo espinoso que resultaba el pasaje en la *Tragicomedia*. La edición de ¿Sevilla, Venecia? 1523, lee: "el sossiego y descanso proceden de mi alegría: o la causo el trabajo corporal mi mucho dormir: o la gloria y plazer del animo". La inclusión aquí de un pronombre femenino remite inmediatamente al sustantivo *alegría*, lo que, por supuesto, carece de sentido. Pero, en todo caso, nos demuestra que quien compuso el texto tuvo problemas con su comprensión. Y ello por la singularidad de una construcción que oscurece la mucho más clara, simple y elegante de la *Comedia*: *causó*

el trabajo corporal mi mucho dormir. Consideramos errónea la lección de la *Tragicomedia* y proponemos editar el texto de la *Comedia*.

Por otra parte, la mayoría de editores modernos usa los signos de interrogación. Algunos editan la modalidad enunciativa (o, si se quiere, dubitativa). Los testimonios antiguos incluidas las ediciones que presentan un sistema muy regularizado para las interrogaciones vieron claramente la oración como enunciativa. Y en este mismo monólogo de Calisto menudean las preguntas que están señaladas como tales desde antiguo. Amarita y Gorchs también editan la frase como enunciativa y todavía Ortega y Mayor, Holle, Marciales y Russell. Debió de ser Krapf el primero en variar la puntuación y, por tanto, la modalidad oracional (pero incluye *lo*). Cejador no acepta el pronombre y también coloca interrogaciones.

Es perfectamente aceptable que Calisto *afirme* que su sosiego y descanso proceden de su alegría, y que, dudando, a continuación afirme que el trabajo corporal causó su mucho dormir o quizá lo causaron "la gloria y placer de ánimo". Y, en referencia a esta segunda afirmación, acabe:

Y no me maravillo que lo uno y lo otro se juntasen a cerrar los candados de mis ojos, pues trabajé con el cuerpo y persona, y holgué con el espíritu y sentido la pasada noche.

Creemos que debe respetarse la unanimidad con que la tradición textual nos ha presentado el texto y, por ello, no han de usarse los signos de interrogación.

265.- ¿Vístelos cierto o hablaronte?

Sosia acaba de informar a Tristán de que Sempronio y Pármeno están degollados en la plaza. Y Tristán hace esta pregunta a su compañero. BC entiende *hablaronte* como 'te lo contaron', aunque reconoce que "la repuesta de Sosia parece interpretar *hablaronte* como '¿te hablaron los criados a ti?'".

Creemos que Tristán le está preguntando a Sosia que si vio él mismo a los criados o si llegaron estos incluso a hablarle. La confirmación de cualquiera de estas dos posibilidades haría que Tristán creyera las tristes nuevas que Sosia trae de la plaza. La conjunción "o" no la utiliza Tristán aquí para contraponer dos acciones con el fin de eliminar una (ver Tristán / hablar los criados), sino para decir que una u otra (cualquiera de las dos, o las dos) le servirían a él para certificar la veracidad del relato del compañero. Y, en efecto, tanto la respuesta de Sosia, como una pregunta idéntica

realizada más adelante por Calisto (: "¡Oh tristes mozos! ¿Cómo iban? ¿Viéronte? ¿Habláronte?"), invitan a aceptar esta interpretación.

Los traductores coinciden en su interpretación:

1506: "Hannote parlato?".

Wirsung: "...sie mit dir geredt?".

1527: "Ont ilz parlé à toy?".

1578: "Ont ils parlé à toy?".

1633: "Ont-ils palé à toy?".

Mabbe: "Did they speak unto thee?".

Barth: "...allocuti te sunt?".

Lavigne: "T'ont-ils parlé?".

Singleton: "Did they speak to you?".

Von Bühler cambia la perspectiva, pero incide también en la comunicación entre Sosia y los dos criados: "Sprachst Du sie?".

La versión de Sedeño también interpreta que los criados pudieron hablar a Sosia: "¿Habláronte cosa alguna?".

Pero Gasparetti: "te lo hanno detto?".

266a.- Ya sin sentido iban, pero el uno, con harta dificultad, como me sentí que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí, alzando las manos al cielo

Marciales introduce importantes supresiones y adiciones en esta intervención de Sosia en la que este informa a Tristán sobre las muertes de Sempronio y Pármeno. Pretende Marciales imponer coherencia en el relato del comportamiento de los criados moribundos, para él incongruente con la situación en la que se hallaban.

El pasaje es un añadido de la *Tragicomedia*. Puede notársele de más o menos acertado (Russell ve aquí precipitación y poco cuidado de Rojas), pero las modificaciones *ope ingenii* que introduce el crítico son tan graves que, careciendo de otro sustento, no se justifican.

266b.- ...si tú no vuelves por los tuyos, de caída vamos

Autoridades (s. v. "volver") define *volver por* como "defender o patrocinar el sujeto o cosa que se trata". Conservando el mismo régimen preposicional, hoy diríamos: 'si tú no miras por los tuyos'.

267a.- ¿Dónde los tomaron? ¿Qué justicia lo hizo?

Calisto interroga a Sosia acerca de la muerte de Sempronio y Pármeno. Para BC "no queda claro si la pregunta se refiere a qué juez los condenó o a si fueron condenados por la justicia ordinaria o por la inquisitorial". Algunos traductores vierten literalmente justicia, pero otros son más concretos y parecen entender que justicia se refiere al juez:

Barth: "quis occidit?".

Lavigne: "Quel juge l'a ordonné?".

Von Bühler es aún más directo: "Wie heißt der Todte?".

Gasparetti: "E chi ha ordinato l'esecuzione?".

Sedeño omite la frase.

El monólogo de Calisto del acto XIV, lleno de reproches al juez (aunque finalmente disculpado este), parece confirmar aquí el deseo del amo de saber quién había ajusticiado a sus criados.

267b.- Pues yo bien siento mi honra

Informado por Sosia de la muerte de Celestina y de sus dos criados, Calisto toma conciencia de su difícil situación ante la gente y exclama: "¡Oh amenguado Calisto, deshonorado quedas para toda tu vida!".

Por ello, Singleton lanza la sospecha de que la lección unánime *yo bien siento mi honra* fuese errata por *yo bien siento mi deshonra*. Aduce además el testimonio de la traducción italiana: "io ben sento mia uergogna". Traduce Singleton: "I deeply feel the injury done my name". La misma sospecha en Botta, pero no modifica el texto.

Creemos que no hay argumentos para introducir una enmienda. En realidad, tanto da decir *mi honra* como *mi deshonra*, lo mismo es decir 'sufro por mi honra' que 'sufro por su deshonra', pues el sentido no varía. Calisto siente lo que le ha pasado a su honra y, como consecuencia, siente la vergüenza de su deshonra. La traducción de 1506 va directamente a la consecuencia, sin que haya que sospechar que el traductor tuviera delante un texto castellano con la palabra *deshonra*. Mabe comprendió perfectamente el pasaje e introdujo una ampliación en el texto para dar perfecta cuenta del sentido: "Now I begin to have a taste of shame and to feel how much I am touched in mine honour".

267-268.- ¡Oh mi triste nombre y fama, cómo andas al tablero de boca en boca!

BC anota: "*andas al tablero*: 'eres publicado', si entendemos *tablero* como el 'tablón donde se exponen anuncios'; aunque otra de las acepciones de *tablero* es 'cadalso, patíbulo' y entonces significaría 'vas al patíbulo'".

La palabra *tablero* aparece en siete ocasiones en la *Tragicomedia*. Dejando de lado, de momento, la que ahora nos ocupa, las otras seis apariciones tienen que ver, sin duda ninguna, con el juego.

En el acto I Pármeno dice que la palabra *puta* suena en boca de los hombres "al perder en los tableros". Y en el acto XV Areúsa le recuerda a Centurio que "tres veces te he librado de la justicia, cuatro veces desempeñado en los tableros". Es claro que aquí se alude al 'tablero de juego' y, por metonimia, pudiera aludirse igualmente a 'casa de juego', como explica *Autoridades* (s. v. "tablero"): "Significa también la casa de juego", y pone dos ejemplos de uso, el segundo de los cuales es el pasaje de Areúsa y Centurio. Fray Antonio de Guevara (*Menosprecio de corte*, p. 182) había escrito que, en la corte, "si [alguien] quiere jugar lo que tiene, hallará tableros públicos".

En el acto IV Celestina se dice a sí misma que por mostrarse diligente con Calisto "pongo mi persona al tablero". En el acto VI le pregunta al enamorado: "¿Con qué pagarás a la vieja que hoy ha puesto su vida al tablero por tu servicio?". Y en el XII les recuerda a los criados que "si [Calisto] me ha dado algo, dos veces he puesto por él mi vida al tablero". El mismo Sempronio le dice a Celestina -en presencia de Elicia, acto IX- que, para ganar méritos ante su enamorada, estuvo un tiempo realizando acciones arriesgadas, "poniendo cada día la vida al tablero" por ella. El valor es claro en todos estos ejemplos: la metáfora del juego nos lleva al sentido de 'arriesgar la vida'.

Y retomando el pasaje que ahora anotamos, parece más encaminado, como ya hizo Cejador, entender la expresión *andar al tablero* en el mismo sentido que *poner la vida al tablero*, pues viene a decir lo mismo: que la fama de Calisto *anda en juego* y está en trance de perderse. Es la idea de incertidumbre, inestabilidad y riesgo que vemos en este pasaje del *Espejo de Príncipes*, de Diego Ortúñez de Calahorra (IV, p. 220),

¡Quántas veces de las altas torres y grandes torbellinos de arena en los
desiertos de África fui librada, y quántas veces la honrra al tablero he tenido,
para ser perdida!

La misma vinculación honra-tablero de juego la acoge Gonzalo de Céspedes y Meneses en su *Varia fortuna del soldado Píndaro* (II, p. 122):

ni olvidaré el respeto que mi honestidad pide, ni soltaré las riendas a su pasión de suerte que ponga mi honra al canto del tablero.

Y Pedro Pizarro, hablando de sí mismo en tercera persona, nos dice en su *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú* (p. 236) que, después de mil tribulaciones,

a último aventuró la honra, auiendo puesto muchas vezes la vida al tablero, todo por seruir a su rrey y señor, negando su nombre y sangre.

Aventurar la honra remite, desde luego, al azar, al juego.

Algunos traductores trasladan la misma idea con otras metáforas que contienen la idea de inestabilidad, como la balanza o el viento:

1527: "O mon triste nom et fame, comment tu vas par les ballances de bouche en bouche".

Barth: "O triste nomen o fama nominis mei. Quomodo venum nunc differris per ora hominum".

Otro de los valores que da *Autoridades para tablero* conviene también al uso de la palabra que motiva esta nota: "Metaphóricamente se toma por el público, y así se dice *Estar en el tablero*". Puesto que la definición incorpora la palabra *público*, podría pensarse en el tablón que anuncia sucesos y acontecimientos, pero lo cierto es que igualmente conviene la referencia al tablero de juego en tanto en él interviene el azar que hace perder. Y se puede perder la fama, como se pierde en el juego. Recordemos que la misma Melibea, hablando de su fama y del *público* maldiciente, empleaba la metáfora de la inestable balanza: "No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldicientes" (XII, a Calisto).

Por lo demás, 1506 alude en su traducción a los tableros de juego: "per li tauolieri".

1633 alude también al juego: "sur le tapis".

De otra manera, Lavigne también se acerca a la idea del juego: "le jouet de toutes les bouches".

La versión de De Miguel-S, "cómo andas en peligro", transmite la idea del tablero-juego-riesgo (poner la vida al tablero, andar la honra al tablero).

Creemos, por tanto, que el tablero que como metáfora nombra Calisto es el del juego y no el tablón de anuncios.

En otro orden de cosas, Botta anota: "Consideramos como plural *andás* por el sujeto doble *nombre y fama*". Lo cierto es que en la obra no es infrecuente el verbo en

singular que se predica de una pareja de sustantivos, a veces sinónimos o casi sinónimos. Véanse unos cuantos ejemplos:

"A los ricos se les va la gloria y descanso por otros albañares de asechanzas que no se parecen, ladrillados por encima con lisonjas" (IV, Celestina a Melibea).

"La experiencia y escarmiento hace los hombres arteros" (V, Celestina).

"En su boca de Celestina está agora aposentado el alivio o pena de mi corazón" (V, Calisto).

"Certifícame brevemente si no hobo buen fin tu demanda gloriosa y la cruda y rigurosa muestra de aquel gesto angélico y matador" (VI, Calisto a Celestina).

"Tu saya y manto, y aun mi sayo, cierto está" (IX, Pármeno a Celestina).

"Ya se me había olvidado mi principal demanda y mensaje" (IX, Lucrecia a Celestina).

268a.- ¿Qué será de mí? ¿Adónde iré? Que salga allá, a los muertos no puedo ya remediar. Que me esté aquí, parecerá cobardía. ¿Qué consejo tomaré?

Así, Severin, Morros, Botta, BC y Canet.

Pero la mayoría de ediciones modernas edita: *¿Qué será de mí? ¿Adónde iré? ¿Que salga allá? A los muertos no puedo ya remediar. ¿Que me esté aquí? P parecerá cobardía. ¿Qué consejo tomaré?*

Creemos acertada la primera presentación, que confiere un carácter condicional a cada una de las oraciones no interrogativas (la primera de ellas podría tener también un matiz concesivo: 'aunque salga, no por ello podré arreglar lo ocurrido'). Como se sabe, la *Comedia* burgalesa no utiliza nunca los signos de interrogación, pero las *Comedias* de Toledo y Sevilla y muchas de las *Tragicomedias*, incluidas la de Zaragoza 1507 y la de Valencia 1514 sí colocan tales signos en las dos primeras oraciones y en la última, pero no en las oraciones que motivan esta nota. Y por tanto, tal discriminación resulta significativa. Lo mismo ocurre en 1601, que ya presenta una puntuación bastante moderna.

Consejo vale aquí 'decisión', 'determinación'. Vid. nota 86a.

268b.- ¡Oh día de congoja, oh fuerte tribulación, y en que anda mi hacienda de mano en mano, y mi nombre de lengua en lengua!

Que parece ser pronombre relativo. Así lo entienden Amarita, Severin, Damiani, Cabello, Russell, Cappelli-Vallín, De Miguel, BC y Botta. Algunos editores presentan

"Oh día de congoja! !Oh fuerte tribulación y en que anda...!". Pero es preferible que el pronombre no quede desvinculado del sustantivo *día*. Es lógico que Calisto hable de *día de congoja* porque es el día "en que anda mi hacienda de mano en mano, y mi nombre de lengua en lengua".

Gorchs, Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, López Morales, Marciales, Piñero, Lacarra, Morros, Rodríguez Puértolas, Piñero, López-Ríos, Cantalapiedra y Canet editan: ¡Y en qué anda...!

268c.- ¡Oh fortuna, cuánto y por cuántas partes me has combatido!

En su lamento Calisto dice que "rara es la bonanza en el piélagos" y que hubiera seguido siendo feliz "si mi ventura quisiera tener quedos los ondosos vientos de mi perdición". Y a continuación lanza la exclamación reproducida arriba. Las alusiones a *bonanza*, *piélagos* y *ondosos vientos* hacen que podamos ver en *fortuna*, además de su valor actual, el antiguo sentido de *tempestas*. *Autoridades*: "*Fortuna*: Significa también borrasca, tempestad en mar o tierra".

268d.- ...las adversidades con igual ánimo se han de sufrir y en ellas se prueba el corazón recio o flaco

BC entiende *igual* como 'recto', 'justo'. Pero *igual ánimo* es calco semántico del clásico *aequo animo*, y significa 'con ánimo sereno'.

Se trata de un pensamiento de raigambre estoica: la ecuanimidad ante la mudanza de la fortuna. Se han de recibir con 'quietud de ánimo' tanto la dicha como la adversidad. Rojas encontró en el *Índice* de las obras de Petrarca las dos sentencias que aquí pronuncia Calisto. De hecho, aparecen en latín de manera consecutiva en la fuente (*vid.* Deyermond 1961, p. 39).

Pondremos solo unos cuantos ejemplos de uso -entre muchos- de las *Epístolas morales a Lucilio* de Séneca (trad. de Ismael Roca Meliá):

"Piensa en esto cada día, para que puedas abandonar con espíritu sereno [*aequo animo*] la vida..." (I, 4, 5).

"Gran virtud es esta, Lucilio, y que exige largo aprendizaje: partir con espíritu sereno [*aequo animo*] cuando se aproxima aquella hora inevitable" (IV, 30, 5).

"el hombre bueno profesa gran veneración a los dioses. Así cualquier contratiempo que sufriere, lo soportará con ánimo tranquilo [*aequo animo*], porque se dará cuenta de que le ha sobrevenido en virtud de la ley divina" (IX, 76, 23).

En XIV, 91, 11, explica Séneca que en nada de lo humano hay estabilidad y por ello anima a aceptar, *aequo animo*, la desolación de las ciudades causada por los fenómenos naturales: "Debemos soportar con ánimo sereno la ruina de las ciudades".

269a.- Ellos eran sobrados y esforzados

Covarrubias: "*Sobrado*: descomedido en dichos o hechos". Para *esforzados* como 'atrevidos' tenemos un paralelo en el acto IV, en boca de Celestina: "jamás al esfuerzo desayudó la fortuna".

269b.- Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, purgaré mi inocencia con mi fingida ausencia, o me fengiré loco

Así leen todas las ediciones antiguas. Pero 1633 y después Amarita y Gorchs introdujeron la enmienda *vengaré*. La edición de Botta es la única, entre las actuales, que la recoge y, en verdad, parecen atendibles sus argumentos. Por un lado, tenemos una construcción a la que es difícil hallar un sentido cabal (*Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes*). Por otra parte, *vengaré* establece un paralelismo con todos los futuros que pueblan esta intervención de Calisto, y también con la otra oración condicional (*si pudiere vengaré estas muertes; si no, purgaré mi inocencia*). Recuerda Botta que ya Sedeño hizo esta interpretación:

Que vengo de fuera haré
y vengaré a mi potencia
las muertes, o purgaré
mi inocencia, si podré,
con la mi fingida ausencia.

Hay que decir que, antes que Sedeño, el traductor italiano ya desvinculó la primera condicional de la oración que empieza *Mañana haré*: "Doman faro uista chio uenga di fuora. Se porro uendicar questi morti il faro, e seno, purgare mia innocentia".

Y, en efecto, "si pudiere vengar estas muertes" no puede ser la prótasis o condicionante de "Mañana haré que vengo de fuera". Calisto no pone tal cosa como condición para realizar "mañana" un engaño consistente en hacer creer a la ciudad que estaba ausente cuando sucedieron las muertes de sus criados, pues en cualquier caso, sin condiciones, tiene decidido llevar a cabo tal fingimiento, pueda o no pueda vengar las muertes de los mozos.

Sugiere Botta que la causa de la caída de la *e* sea la concurrencia de las dos vocales (*vengare estas*).

En la *Comedia* aparecía *pagaré* en lugar de *purgaré*. El valor de *purgar* es el de 'dejar limpio'. Fingiendo haber estado ausente, Calisto cree que dejará probado que nada tiene que ver con el oscuro asunto de las muertes de Celestina y de los criados.

En el acto XI Pármeno emplea la misma expresión (por cierto: añadida en la *Tragicomedia*) con un valor semejante. Teme el mozo que Melibea, en la primera cita nocturna, les haya tendido una trampa para prenderles y dejar así a salvo su inocencia: "esta con su mansedumbre y concesión presta querrá tomar una manada de nosotros a su salvo. Purgará su inocencia con la honra de Calisto y con nuestra muerte".

Cuatorceno auto

271a.- Mucho se tarda aquel caballero que esperamos. ¿Qué crees tú o sospechas de su estada, Lucrecia?

El sustantivo *estada* aludía, en primer lugar, a la 'estancia' o 'permanencia' de alguien en un lugar. Martín Alonso (1986, s. v. "estada") recuerda su uso en el *Libro de buen amor* (1302b; no 1320b):

Mio señor, desque fue su tienda aparejada,
vino dormir a ella; fue poca su estada.

Palet (1604) ya trae la equivalencia "demeure". Y Oudin (1607): "demeure, arrest, retardement".

Covarrubias no recoge la voz, pero sí *Autoridades*: "*Estada*: Mansión, detención, demora que se hace en algún lugar o en otro parage". Y ejemplifica con varios textos, como este del *Quijote* (I, 46): "Me parece que la estada nuestra en este castillo ya es sin provecho".

Preocupada Melibea por la tardanza de Calisto, es claro que aquí el valor es el de 'demora' o 'tardanza'.

271b.- ¿Quién sabe si él (...) fue topado de los alguaciles nocturnos, y sin le conocer le han acometido, el cual por se defender los ofendió o es dellos ofendido?

Ofender en el sentido de 'herir'. *Autoridades*: "*Ofender*: hacer daño a otro físicamente, hiriéndole o maltratándole". No parece que *ofender* tenga aquí el sentido de *atacar*, *acometer*, pues el autor ya ha empleado el verbo *acometer* para indicar la primera acción violenta en el posible encuentro nocturno entre Calisto y los alguaciles. Estos primero *acometen* al joven y después lo *ofenden* (lo hieren).

273a.- Ni tú señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo conmigo

Así Botta y BC, pero la mayoría de ediciones modernas edita *mandarás*, en futuro. Los primeros traductores están divididos.

1506 entendió la forma en futuro: "Ne tu, madonna, mel commanderai, ne io dame medesimo potrei obtenerlo"; y de aquí lo toma 1578: "Ne me le commenderas: ny moy

ne pourrais tant gagner...". También Barth leyó en futuro (la edición plantiniana que parece haber utilizado coloca tilde: *mandaràs*): "Neque tu, domina mea, istud mihi imperabis neque ego tale aliquid erga me ipsum excusare valeam".

Pero 1527 trasladada: "Ny toy, ma dame, le me commanderois ne le pourroye achever"; y 1633: "vous ne me le conseillerois pas et ie ne pourrois pas me commander en cela".

Botta y BC prefieren la forma en subjuntivo de acuerdo con la *consecutio temporum* establecida con *podría*, y avalan su elección con la versión de Sedeño: "ni tu merced mandarí / tal cosa". Aunque aceptamos esta elección, hay que decir que no parece que Sedeño sea en este caso un testimonio más valioso que otros. *Mandarí* entra en rima con *cobardía* (tomado del texto de *Celestina*) y *acabarí* (versión del original *podría acabar*), y la posibilidad de que Sedeño trabaje a pie forzado aquí hace menos concluyente su testimonio. Por otra parte, tenemos que el primer traductor interpretó futuro. Y respecto a la pretendida *consecutio temporum*, ha de recordarse que tal concepto se aplica a la concordancia de tiempos verbales en periodos oracionales en los que existe subordinación. Es decir, a la concordancia de tiempos que debe darse entre la forma verbal principal y la forma verbal subordinada. Pero el caso que nos ocupa no participa de esta característica. En la oración *Ni tú señora, me lo mandarás* [o *mandarás*] *ni yo podría acabarlo conmigo* tenemos una estructura coordinada en la que hay dos proposiciones, ninguna de las cuales tiene rango sintáctico superior a la otra. Por tanto, la *consecutio temporum* no opera estrictamente para nuestro ejemplo. Ahora bien, esto no quiere decir que haya absoluta independencia entre las dos proposiciones, sino que existe entre ambas una hilazón lógica: la acción que expresa el verbo de la segunda está en función del verbo de la primera. Y desde esta consideración también valdría el subjuntivo. De hecho, subjuntivos y condicionales se reparten las apariciones: *sería, diesen, mandarás, podría acabar*.

La estructura de la frase pudiera parecer similar a estas:

"que ni él quedará culpado ni yo condenada" (IV, *Celestina* a *Melibea*).

"que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada. (X, *Melibea*).

Pero no hay tal similitud. En estos casos la opción de futuro o imperfecto de subjuntivo viene dada por el hecho de tratarse, ahora sí, de proposiciones subordinadas. En el primer caso si *Celestina* consigue que *Melibea* le deje explicarse, *Calisto* no

*quedar*á culpado ni ella condenada. En el segundo caso, Melibea dice que, si a las mujeres se les permitiese expresarse de forma sincera, Calisto no 'viviría' angustiado ni ella penada (aquí no tiene cabida el futuro).

Sí existe paralelismo, en cambio, con estas palabras del mismo acto XIV en que Calisto, a solas, imagina dirigirse al juez que acabó con la vida de sus criados: "Miraras que tú y los que mataste en servir a mis pasados y a mí érades compañeros". Aquí todas las ediciones modernas, salvo Russell, editan palabra llana. No hay dudas, el futuro *mirarás* es inaceptable, dada la irreversibilidad de los hechos. De nada sirve decirle al juez que tendrá que mirar ahora su actuación precipitada. Calisto le está diciendo que, antes de actuar, 'debería haber mirado' que los reos eran casi de su familia. Y ese sentido de obligatoriedad que incorpora este uso del subjuntivo es el mismo que aparece en el *mandaras* que dirige a Melibea el enamorado: 'ni tú me lo deberías (o debieras) mandar ni yo lo podría cumplir'. Lavigne, que tenía delante el *mandarás* de la edición de Amarita, entendió cuál debía ser el sentido de las palabras de Calisto: "Vous ne voudriez pas l'ordonner, et je ne pourrais y renoncer".

Aceptamos, por tanto, la forma *mandaras*.

273b.- Nadando por este huego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?

Así toda la tradición textual antigua y las ediciones actuales, con la natural modernización de *fuego*. Pero Salamanca 1570 enmienda: "por este pielago de tu desseo" (al final del acto XIII, Calisto había dicho: "Rara es la bonanza en el piélago"). La modificación es acogida por otras posteriores (por ejemplo la plantiniana de 1599, la de Madrid 1601, 1633) y también por Amarita, Gorchs y De Miguel-S. A su vez, las dos ediciones decimonónicas introducen una enmienda a la enmienda: "por este piélago de mi deseo", sin entender que el correcto *tu deseo* es 'el deseo que yo tengo de ti'. Creemos, sin embargo, que *piélago* es una injustificada enmienda propiciada por el verbo *nadar* y el sustantivo *puerto*.

Calisto se expresa según el tópico de la navegación de amor, motivo literario recurrente que atrajo también a Cervantes en varias obras (Mata 2007). Citaremos solo este romance anónimo cantado por el mozo de mulas (don Luis) en el *Quijote*, I, 43:

Marinero soy de amor
y en su piélago profundo

navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno...

Recuérdese igualmente el soneto X de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández.

Dentro de ese tópico se explica la intervención de la edición salmantina, eliminando *fuego* en favor de *piélago*. Pero el fuego es igualmente un elemento trivial en la expresión amorosa (*vid.* Sánchez Jiménez 2005), aunque creemos que aquí Calisto no se refiere estrictamente al sentimiento apasionado, sino que junto a elementos de la navegación mezcla, dentro de la tendencia a la exageración que manifiesta el enamorado en la obra (en el acto I le dice a Sempronio que el fuego que le consume es mayor que el que quemó Roma), otros que aluden a las llamas infernales. Y no es rara en nuestra literatura la metáfora infierno-*piélago de fuego* ("este, pues, formidable de la tierra / lugar de fuego, piélago profundo", Calderón, *El divino Orfeo*, vv. 1253-1254). De modo que la alusión de Calisto sería equivalente a 'nadando por este piélago infernal de tu deseo', pero queda reducida a 'nadando por el infierno de tu deseo', siempre en referencia al sufrimiento indecible que ha soportado mientras Melibea no correspondía a su demanda. Si se rebaja el texto a *nadando por el piélago de tu deseo*, hacemos desaparecer buena parte de la intensidad que quiere transmitir Calisto, cuyo comportamiento de enamorado vive en la hipérbole.

273c.- ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienzo?

Esta respuesta de Calisto toma como referencia la anterior intervención de Melibea, que en la *Comedia* era: "Por mi vida, que aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden. Está quedo, señor mío". Y el "¿Para qué, señora?" de Calisto venía inmediato y muy a propósito. Pero la *Tragicomedia* introduce en el parlamento de la joven una ampliación que triplica el texto original y aleja el imperativo de Melibea de la réplica siguiente de Calisto. Hecha la primera modificación, quizá hubiera sido pertinente que el autor hubiera introducido un recordatorio de la orden recibida, por ejemplo: "¿Para qué, señora, *me mandas estar quedo?*". De todas formas, aunque se ha criticado a veces la poca fortuna de algunas intercalaciones, casos parecidos al presente no faltan en la propia *Comedia*. Pondremos dos ejemplos y señalaremos en cursiva los elementos relacionados. En el acto IV:

MELIBEA.- Di, madre, todas *tus necesidades*, que si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligación a los buenos.

CELESTINA.- *¿Mías, señora? Antes ajenas, como tengo dicho.*

Y en el acto VI:

CALISTO.- Porque conozca tu mucho saber, que en todo me pareces más que mujer, que como su respuesta tú pronosticaste, proveíste con tiempo su réplica. *¿Qué más hacía aquella tusca Adeleta* cuya fama, siendo tú viva, se perdiera? La cual tres días ante su fin pronunció la muerte de su viejo marido y de dos hijos que tenía. Ya creo lo que se dice, que el género flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas que el de los varones.

CELESTINA.- *¿Qué, señor?* Dije que tu pena era mal de muelas y que la palabra que della querría era una oración que ella sabía, muy devota, para ellas.

273d.- Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa, con su indignidad y poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes

En esta segunda entrevista amorosa de Calisto y Melibea, la primera en la que hay un contacto físico, se hace evidente la polisemia del verbo *llegar*. De principio, Melibea quiere serenar las ansias amorosas de Calisto y le pide que refrene sus ímpetus, que deje quietas las manos ("no obren las manos cuanto pueden"). La muchacha está temerosa de que se dañe "lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura". Por eso dice a su enamorado que se contente con lo mismo que ella se contenta: "Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona". Parece pues que aquí *llegar* es simplemente 'acercarse', 'estar cerca'. Pero enseguida Calisto, que no puede tener quietas sus manos, dirá las palabras que encabezan esta nota. Sus manos, que jamás habían pensado que fuera posible siquiera tocar la ropa de Melibea, "agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes". No hay otra opción que otorgar ahora al verbo *llegar* el sentido de 'tocar', según una de las acepciones que ofrece *Autoridades*: "*Llegar*: Se toma también por *tocar*, física o moralmente". Este mismo valor parece tener en el pasaje en que Areúsa rechaza el manoseo de Celestina protestando de que esta le hace cosquillas ("Paso, madre, no llegues a mí, que me haces cosquillas", VII; *vid* nota 174c). Y también en este acto XIV, cuando Calisto, ya en su cámara, recuerda la entrevista y repite con delectación las palabras de Melibea: "Apártate allá, señor, no llegues a mí". Es obvio que si Melibea le había dicho al principio del encuentro que se contentara con lo que ella: "ver y llegar a tu persona", ha de entenderse que *llegar* puede tener ese doble valor.

274.- Tristán, bien oyes lo que pasa. ¿En qué términos anda el negocio?

Marciales, Morros, BC, López-Ríos y Canet editan así estas palabras de Sosia. Pero la gran mayoría de ediciones modernas ofrece otra puntuación.

Russell, De Miguel-S: "Tristán, ¿bien oyes lo que pasa, en qué términos anda el negocio?".

De Miguel-B, Bernaldo de Quirós Mateo: "Tristán, bien oyes lo que pasa, en qué términos anda el negocio".

Botta: "Tristán, ¿bien oyes lo que pasa? ¿en qué términos anda el negocio?".

Amarita, Gorchs, Krapf, Foulché-Delbosc, Ortega y Mayor, Holle, Cejador, Bohigas, Criado-Trotter, Severin, López Morales, Damiani, Rank, Piñero, Cabello, Lacarra, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, Cantalapiedra: "Tristán, bien oyes lo que pasa. ¡En qué términos anda el negocio!".

El pasaje en la *Comedia* no presenta ninguna puntuación. Pero las *Tragicomedias* antiguas traen unánimemente signo de interrogación al final de cada uno de los dos periodos. Algunas ediciones posteriores (por ejemplo 1599, 1601, 1633) los eliminan. La versión de Sedeño no ofrece puntuación alguna en la primera edición, por lo que al editar hoy la obra ha de interpretarse la modalidad de cada frase. Y Blini edita:

Bien oyes, Tristán honrrado,
el negocio a qué llegó.

Si aceptáramos la pertinencia de la puntuación de la *Tragicomedia*, habría que entender adecuadamente lo que los signos de interrogación quieren expresar. Sosia no estaría planteando una pregunta a Tristán para que este le aclarase algo que él desconoce, porque mientras Calisto y Melibea departen, Sosia permanece junto a Tristán y tan atento a los hechos como su compañero. Vemos que cuando la joven se lamenta de su virginidad perdida es el propio Sosia quien dice para sí: "Ante quisiera yo oírte esos milagros. Todas sabés esa oración, después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto que se lo escucha!". Y es también Sosia quien primero responde a la llamada de Calisto cuando este pide la escalera para retirarse. Así que él no sabe menos que Tristán acerca de lo que está pasando.

Por tanto, si aceptamos las interrogaciones es con la condición de que interpretemos que lo que quiere el criado realmente es compartir con su compañero lo que está sucediendo, no pedir información. Y ha de tenerse entonces muy presente que la segunda oración no sería tal, sino meramente un complemento del verbo principal *oyes*:

'¿Bien oyes lo que pasa y [bien oyes] en qué términos anda el negocio?'. Asentado esto, creemos errónea la puntuación de Marciales, BC, Morros, López-Ríos y Canet, porque presupone que Sosia solicita detalles sobre "el negocio".

Pero si se interpreta la intervención del criado en los términos planteados, nada dificulta que sea editada según la modalidad oracional enunciativa: 'Bien oyes Tristán lo que pasa y cómo va el asunto'. Es lo que ya hizo Sedeño. Y creemos que con pleno acierto.

En la obra son innumerables las ocasiones en las que aparece el adverbio *bien* a comienzo de oración (o tras vocativo) y seguido de verbo. Reproducir cada caso aquí sería sumamente tedioso. Pero diremos que ninguno de esos usos se produce en una oración interrogativa. Solamente aportaremos algunos ejemplos que, por traer el verbo en segunda persona, guardan una clara semejanza con el que motiva esta nota:

"Madre mía, bien ternás confianza y creerás que no te burlo" (I, Sempronio a Celestina).

"Hijo, bien sabes como tu madre, que Dios haya, te me dio viviendo tu padre" (I, Celestina a Pármeno).

"Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo..." (IV, Celestina a Melibea).

"Bien ves, hermano, estos halagos fengidos" (IX, Pármeno a Sempronio).

"Bien verías como Celestina había tomado el cargo, por intercesión de Sempronio, de ser medianera..." (XV, Elicia a Areúsa).

"Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad hace. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes..." (XX, Melibea a Pleberio).

Las concordancias de la obra muestran claramente que el adverbio *bien* hace inviable la interrogación: ¿para qué preguntar algo y a la vez adjuntar en la pregunta el adverbio que podría ser la respuesta? Pero, siendo esto así, ¿cómo surgió la puntuación de las *Tragicomedias*? Debió de ser la presencia de la interrogativa indirecta ("En qué términos..."), dependiente del verbo *oyes*, la que generó la confusión, y, mal interpretada, llegó a adquirir autonomía oracional y sentido nuevo y erróneo.

La oración exclamativa que, desde Amarita, ofrecen muchos editores modernos ("Tristán, bien oyes lo que pasa. ¡En qué términos anda el negocio!") es, desde luego,

más razonable que la interrogativa, y podría aceptarse también. Pero, puestos a decidir, el hecho de que la inmediata intervención de Tristán recoja solo el verbo *oír* ("Oigo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació") aconseja no hacer dos periodos sintácticos independientes.

Para resumir: hay que descartar que la primera parte de la intervención de Sosia sea una interrogación. Pero también hay que descartar que lo sea la segunda parte para que no contradiga la realidad de lo que la escena ofrece, y esa realidad es que Sosia está tan enterado del "negocio" como Tristán. Se trata, en conjunto, casi de un enunciado fático, carente de información, con el que Sosia quiere compartir con su compañero los pormenores de la cita amoroso del amo. Mabbe traduce perfectamente: "Tristan, you hear what hath passed and how the gear goes". Proponemos, por tanto, editar el texto como lo hacen De Miguel-B y Bernaldo de Quirós Mateo: *Tristán, bien oyes lo que pasa, en qué términos anda el negocio*.

275a.- ¿Cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba?

BC sugiere que "el sujeto [de *esperaba*] sería *el gran peligro*". Pero los primeros traductores no lo vieron así:

1506: "...il gran periculo che io spectaua?".

1527: "...le grant peril où j'estois?".

Mabbe: "...great danger, which I could not but expect?".

Barth: "...immani periculo me exponerem introitum tibi...?".

También Sedeño coincide en la interpretación: "y el gran peligro que espero".

Tenemos en la obra varios pasajes que ofrecen usos paralelos del verbo *esperar* en contextos en los que se habla de desgracias venideras. Uno de ellos presenta la misma ambigüedad que el que motiva esta nota. En el acto I Celestina engaña a Sempronio haciéndole creer que los ruidos de la habitación de arriba los causa una moza (en realidad es Crito) que la alcahueta tiene preparada para un fraile gordo. Sempronio bromea: "¡Oh desventurada, y qué carga espera!". No queda claro si el sujeto de *espera* es *carga* o *una moza*. Pero en los dos siguientes pasajes encontramos la claridad que nos permite dilucidar el sentido de los anteriores: el sujeto es siempre la persona y no la cosa. Un enfurecido Calisto brama colérico contra Sempronio en el acto I (corregimos en *traspase* el *traspasa* de BC; *vid.* nota 29a):

"¡Ansí por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intolerable tormento consigas, el cual en grado incomparablemente a la penosa y desastrada muerte que espero traspase!".

Y en el acto XII, Pármene comenta a Sempronio los peligros que para ellos tiene la primera entrevista amorosa de Calisto:

"Manifiesto es que, con vergüenza el uno del otro, por no ser odiosamente acusado de cobarde, esperaríamos aquí la muerte con nuestro amo, no siendo más de él merecedor della".

En los dos casos los personajes dejan claro, por la forma verbal de primera persona, que el mal que se cierne sobre ellos es el complemento y no el sujeto. De modo que la falsa moza esperaba una carga desagradable, Calisto y los criados esperaban la muerte y Melibea esperaba el peligro.

275b.- Ante quisiera yo oírte esos milagros

'Antes quisiera yo oírte esos extremos'. Como anota BC, *milagros* debe de ser aquí lo mismo que *milagrón*, y ya aparecía en VI con el sentido de *aspaviento*, *extremo*, que es la definición que da el *Diccionario* académico de 1803. Lavigne traduce *jérémiades*, esto es, 'lamentaciones'.

275c.- ¡Y el bobo de Calisto que se lo escucha!

No está claro si el *se* es pronominalización de un complemento indirecto (o sea Melibea), o si se trata de un uso reflexivo semejante al que se da en otros verbos, por ejemplo:

"¡...oh perla preciosa, y cómo te lo dices!" (IV, Celestina a Melibea).

CELESTINA: Andemos presto, que estará loco tu amo con mi mucha tardanza.

SEMPRONIO.- Y aun sin ella se lo está (V).

"¡Cómo se lo dice el bobo! ¡De risa no puedo hablar!" (VIII, Sempronio).

Los traductores no resuelven la cuestión, pues a veces aluden a Melibea y a veces no. Sedeño omite cualquier referencia a Melibea: "y Calisto que lo escucha" (aunque la métrica impediría aquí un *se lo escucha*).

Posiblemente se trate de un verbo pronominal. Véase este pasaje del acto VI en que habla Pármene: "Sálgome fuera, Sempronio, ya no digo nada; escúchatelo tú todo".

275-276.- ...pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista, mas, las noches que ordenares, sea tu venida por este secreto lugar a la misma hora, por que siempre te espere apercibida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches

En la *Comedia* se leía: "...pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de dia pasando por mi puerta, de noche donde tú ordenares...".

Aquellos editores que ofrecen el texto de la *Comedia* con los añadidos de la *Tragicomedia* incurren en el sinsentido de que Melibea le diga a Calisto que fije el lugar exacto de las citas nocturnas (*Comedia*: "de noche donde tú ordenares") y que a continuación le detalle ella misma el lugar (*Tragicomedia*: "sea tu venida por este secreto lugar a la misma hora"). Obviamente, la voluntad del autor quedó expresada en la *Tragicomedia*.

Melibea quiere establecer la hora exacta de la cita para tener preparada su mejor disposición ante la llegada de Calisto: 'para que, esperando las venideras noches, te espere siempre con el mismo gozo con que ahora quedo'.

276.- No señora, que durmiendo he estado

Lapesa (1963), citado por Gurza (1977, p. 119), habla de que la respuesta de la criada a la pregunta de Melibea ("¿Hasnos oído?") es irónica. Agrega Gurza que "darle sentido literal a esta frase sería no conceder a Lucrecia ni siquiera la curiosidad de un gato, lo que no concuerda con la Lucrecia que se queda embobada con las evocaciones de placeres que hace Celestina".

277.- ¡Oh mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la solicitud y silencio y escuridad!

Así Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Severin-A, Damiani, Russell, BC, Cantalapiedra y López-Ríos. Pero entre las ediciones modernas encontramos también otras lecciones que sustituyen a *solicitud*:

Solitud: Bohigas, Criado-Trotter, López Morales, Marciales, Cabello, Lacarra, Piñero, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, De Miguel-S.

Soledad: Amarita, Gorchs, Severin-C, Morros, Botta.

La edición zaragozana de 1507 lee *soledad*, la valenciana de 1514 lee *solicitud* y las crombergerianas leen *solitud*. Salamanca 1570: *solitud*; 1633: *soledad*. La más antigua de las que conservamos trae, por tanto, un texto que hace sentido y por ello algunos editores mantienen *soledad*. Pero es el caso que la traducción italiana, acabada en 1505,

trae *sollicitudine*. Ahora bien, resulta de interés comprobar que en el acto XIX la traducción italiana incurre de nuevo en ofrecer *sollicitudine* para el original *soledad*: "accompagnice sollicitudine", dice Tristán). Y como las ediciones crombergerianas, posteriores todas a Zaragoza, traen un texto fónicamente similar al que Ordóñez tradujo, hemos de pensar en un arquetipo con *solitud*, y este "raro latinismo mal leído" (Marciales) ocasionó la errata *solicitud*, que carece de lógica semántica. Sedeño ofrece *soledad*, en rima con *verdad*, lo que refuerza la misma hipótesis. Marcel Bataillon (1961, p. 55, n. 2) ya escribió: "la bonne leçon a toutes chances d'être *solitud*".

Es cierto que las teorías médicas hablaban de la *solicitud* de que está poseído el enamorado. Gordonio había escrito: "Amor que hereos se dize es solicitud melancolica por causa de amor de mugeres" (1697, *Lilio de la Medicina*, p. 90). Por eso mismo Morros, que había editado *soledad* (1996) prefiere *solicitud* posteriormente (2010, p. 80, n. 8). Pero en el monólogo de Calisto el sustantivo entra en una terna acompañado de *silencio* y *escuridad*, y entre tales compañeros encuentra mejor acomodo *solitud*, como ahora explicaremos.

Si contamos esta, *solicitud* aparece en la *Tragicomedia* en nueve ocasiones. En su orden, es la octava vez que el copista escribía este sustantivo. Aunque hubiese en la imprenta más de un cajista aplicado a componer el texto, resultaba casi imposible que cualquiera de ellos no se hubiese encontrado en varias ocasiones con la palabra. Por tanto, no podemos aceptar con ligereza la consideración de *lectio difficilior* que le aplica BC para mantenerla en su edición. Pero lo sea o no, creemos que ha de ser prevalente el criterio de la aceptabilidad semántica. La lógica del razonamiento del enamorado hace inadmisibles *solicitud*. Atendiendo al contexto de la palabra en sus restantes apariciones, su sentido es 'diligencia' (también 'insistencia', cuando aquella es excesiva) o 'inquietud'. Para referirse a la mucha diligencia de Celestina en el negocio amoroso que le fue encomendado, la utiliza la propia alcahueta ("Oye, señor Calisto, y verás tu dicha y mi solicitud qué obraron", VI), y también Melibea ("Alabo y loo tu buen sofrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles pasos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importunidad", X, a Celestina) y Elicia ("La cual puso tanta diligencia y solicitud, que a la segunda azadonada sacó agua", XV, a Areúsa). En el Argumento general de la obra tanto puede significar 'petición' como 'insistencia' ("Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito della..."). En

el sentido latino de *sollicitudo*, 'inquietud', 'desazón', utiliza la palabra Celestina ("Mejor sueño duerme el pobre que no el que tiene de guardar con sollicitud lo que con trabajo ganó y con dolor ha de dejar", IV, a Melibea). Pero sea cual sea el sentido que, entre estos, se le quiera atribuir a *sollicitud* en el soliloquio de Calisto, ninguno de ellos se aviene coherentemente a la situación: "¡Oh mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la sollicitud y silencio y escuridad!". Parece poco sensato creer que Calisto esté diciendo que, por inclinación natural, le gusta la desazón (!), el silencio y la oscuridad. Es indudable que está inquieto por las muertes de sus criados, pero precisamente por buscar la soledad no permite que sus criados le acompañen a su cámara y le ayuden a desarmarse. Prefiere ir solo, le apetece la "la soledad", que le va a ser más agradable que la compañía: "Cerrad esa puerta y vamos a reposar, que yo me quiero sobir solo a mi cámara. Yo me desarmaré: id vosotros a vuestras camas" (XIV, a Pármeno y Sempronio). De modo paralelo, en el acto II veíamos a Calisto sufriendo las inquietudes del amor y buscando también la soledad. Sempronio le censuraba a Calisto su comportamiento: "holgando con lo oscuro, deseando soledad". Aun entendiendo que el monólogo de Calisto sucediera al despertar de su sueño, como defiende Marciales, seguiría prevaleciendo su deseo de soledad.

Que *solitud* no tenga otras apariciones en la obra es argumento que no se ha de considerar en contra de la aceptación de la palabra. Se trata de un cultismo que no tiene razón de ser en otros momentos de la obra, en los que se prefiere *soledad*. Decía Menéndez Pelayo (1979, p. 175) que en *Celestina* "los latinismos no son tantos que empalaguen. Cualquier autor de aquel tiempo tiene más que Rojas. Los que este usa están generalmente puestos en trozos y discursos de aparato, cuando los personajes quieren levantar el estilo". Los vemos en el conjuro de Celestina, en el presente soliloquio de Calisto (recuérdese la *menstrua luna*) o en los últimos parlamentos de Melibea y de su padre.

277-278.- ...agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que a mi persona de la muerte de mis criados se ha seguido

Así Gorchs, Ortega y Mayor, Severin-C, Morros, Cappelli-Vallín, Botta, BC, López-Ríos. Es el texto que ofrece Zaragoza 1507, pero el resto de *Tragicomedias* edita erróneamente: "...la infamia que tiene mi persona...", y así lo acepta un buen número de

de ediciones modernas, con recomposición de la sintaxis. Véase el ejemplo de Criado-Trotter: "...la infamia que tiene mi persona. De la muerte de mis criados se ha seguido".

Como explican Botta y BC, se trata de una mala interpretación de *a*, simple preposición, como tercera persona del singular del verbo *haber*, y de aquí se pasa a la trivialización, de igual valor semántico, *tiene*. La oración ofrece entonces una anómala sintaxis que se ha intentado reparar de distintas maneras:

1570: "...la infamia que tiene mi persona de la muerte que de mis criados se ha seguido" (1599, 1601, 1633, Amarita, De Miguel-S).

Russell: "...la infamia que tiene mi persona [que] de la muerte de mis criados se ha seguido".

Frente a estos arreglos, Marciales edita *a*, pero erróneamente considera verbo esta forma y además presenta como independiente la oración que comienza en la infamia, sin depender de *veo*. Por ello, se ve obligado a colocar punto tras *patrimonio* (*vid.* Scoles 1994, p. 950, n. 13).

Interesa destacar el testimonio de Ortega y Mayor, que, a pesar de usar como texto base el de Valencia 1514, edita la preposición *a* y anota: "Preferimos en este lugar el texto en la edición de Zaragoza, 1507, reproducida por Gorchs".

278a.- Mayormente que no hay hora cierta ni limitada, ni aun un solo momento: deudores somos sin tiempo; contino estamos obligados a pagar luego

'No hay hora de la que estemos seguros de que cumplirá su tiempo (porque la muerte acecha siempre)'. *Cierta* y *limitada* funcionan como sinónimos de hecho. *Limitada* en el sentido de 'tener determinado su límite', con lo cual esa hora se convertiría en 'segura', en *cierta*, lo que no sucede.

Acerca de la locución "sin tiempo", véase lo dicho sobre su primera aparición en el acto IX (nota 201a). Tiene el sentido de 'a destiempo', pero hablando de *deudores* y *pagar* parece mejor 'sin plazo'. Ante la muerte somos deudores sin plazo y en cualquier momento se nos puede pedir que saldemos la deuda con ella de forma inmediata ("luego").

278b.- Tresquilánme en consejo y no lo saben en mi casa

En las ediciones antiguas alternan *consejo/concejo* y también los editores modernos reparten la grafía. BC trae *consejo*, de acuerdo con Zaragoza 1507. *Autoridades* acoge el refrán en la voz *concejo*.

En Berceo encontramos un "sallir a conçejo" (*Milagros*, 525b) como 'presentarse ante la gente'; "Saliría a conçejo", 'se haría público', leemos en *LBA*, 688c; en don Juan Manuel, *Libro de los estados* (p. 380) leemos que el señor debe hacer siempre el bien a sus naturales "et onrarlos quanto pudiere en dicho et en obra et en conçejo et en poridat" ('en público y en privado'); Sancho le recuerda a Teresa Panza este refrán: "pon lo tuyo en conçejo, y unos dirán que es blanco y otros que es negro" (*Quijote*, II, 36, p. 1017). Amarita y Gorchs prefieren *conçejo*. Marciales anota: "En conçejo = 'en público' va con -c- desde los orígenes de la lengua".

Sobre el refrán, véanse las abundantes colecciones paremiológicas que cita Cantalapiedra, III, p. 1121.

279a.- Bien dirán por ti que te hizo alcalde mengua de hombres buenos

El sentido que tiene el refrán en el texto lo ofrece *Autoridades* (s. v. "alcalde") con esta formulación: "Por falta de hombres buenos a mi padre hicieron alcalde". Era refrán muy conocido. Aparece en *Seniloquium* (nº 350), Vallés, Hernán Núñez, Correas, etc.

279b.- ¿Por qué quesiste que dijese: "Del monte sale con que se arde", y que "Crie cuervo que me sacase el ojo"?

Calisto censura al juez valiéndose de dos refranes que tienen el mismo sentido: nosotros mismos alentamos aquello que luego nos hará daño. El primero, menos conocido hoy, viene a decir que 'el monte produce ["del monte sale"] la materia que lo arruina'. *Autoridades* (s. v. "arder") trae este ejemplo de *Celestina* y explica: "Refrán que enseña que assí como del monte sale la materia con que se enciende, que es la leña, assí también de nuestras cosas interiores, como de nuestras casas y aun de nuestros afectos y passiones, salen las cosas que más nos molestan". Existe también la versión "Del monte sale quien el monte quema", que recoge Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua*.

279c.- Tú eres público delincuente, y mataste a los que son privados; y pues sabe que menor delito es el privado que el público, menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen

Aunque las *Tragicomedias* antiguas (el texto no figura en la *Comedia*, pues es parte de la gran ampliación de cinco actos) presentan un texto unánime, el pasaje ha generado controversia por la sospecha de que la palabra *utilidad* pudiera ser una lección errónea, dada la extrañeza que causa que se hable de la *utilidad* del delito (y no, por ejemplo, de

la del castigo). Algunas ediciones tardías del siglo XVI comenzaron a introducir enmiendas y surgió así *inutilidad* y *qualidad* (o *calidad*). Amarita y Gorchs editaron *calidad* (Salamanca 1570: *qualidad*; 1633: *calidad*), y lo mismo acepta Marciales (explica paleográficamente la presunta errata *utilidad*). De Miguel-S, que edita el texto salmantino, mantiene la lección *calidad*. Botta, en un extenso artículo que repasa la historia editorial del pasaje, defiende *ope ingenii* la voz *punibilidad*, a pesar de que se trata de un hápax. Tanganelli (2010) propone la hipótesis de que *utilidad* se refiere a Derecho, palabra que bien por errata, bien por laguna textual o por voluntad estilística del autor (la mente de Calisto hierve obnubilada) no aparece. De esta manera, "menor su utilidad" se referiría al *derecho privado*.

Incluso Marciales altera el orden del texto en la sospecha de que se hubiera producido una trasposición de líneas. Edita así: "...menor su calidad, según las leyes disponen; las cuales no son escritas con sangre, como las leyes de Atenas, antes muestran que...".

Quizá convenga adoptar una perspectiva interna, considerar la semántica del texto desde su propia construcción sintáctica.

En el pasaje que reproducimos arriba sucede esto: Calisto reprocha al juez (*in mente*, por supuesto) el ser más delincuente que los criados, porque es autor de un delito público y ha matado a los que son delincuentes privados. Los criados son menos delincuentes que él, porque ha de saberse que, según Derecho, es menor delito el privado que el público, "menor su utilidad". Hasta aquí nada se habla de castigos, solo existe una comparación de las culpabilidades del juez y de los criados: con el testimonio de autoridad de "las leyes de Atenas", los criados han cometido un delito menor que el del juez.

Y una vez que se citan tales leyes, Calisto pasa ya a hablar de los castigos, tema hasta ahora silenciado: "las cuales no son escritas con sangre, antes muestran que es menos yerro no condenar los malhechores que punir los inocentes".

La juntura *pues sabe* ocurre en cuatro ocasiones en la obra. Sin tener en cuenta la presente, en las otras tres resulta claro que *pues* tiene solo un valor ilativo que da paso a oraciones completivas con un verbo principal en imperativo y un complemento directo.

"Pues sabe que esta mi pena y flutuoso dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejo" (II, Calisto a Pármeneo, lección solo en la *Comedia*).

"Pues sabe que no es vencido sino el que se cree serlo, y yo quedé bien segura y él ufano" (IV, Melibea a Celestina).

"Y pues sabe que es menester que ames si quieres ser amado, que «No se toman truchas», etc." (VII, Celestina a Pármeno).

Distinto es el caso cuando aparece la juntura *pues sabes*, que puede servir para conformar una oración de tipo causal, con valor pleno de la partícula *pues*:

"Mejor será que vayas con ella y la aquejes, pues sabes que de su diligencia pende mi salud, de su tardanza mi pena, de su olvido mi desesperanza" (II, Calisto a Sempronio).

"Y pues sabes que tanto mayor es el yerro cuanto mayor es el que yerra, en un punto será por la ciudad publicado" (XII, Melibea a Calisto).

"Pídelo, hijo, a tu amo, pues en su servicio se gastó y quebró, pues sabes que es persona que luego lo cumplirá" (XII, Celestina a Sempronio).

Hay que conceder, por tanto, que el caso que nos ocupa tiene esta estructura sintáctica: un verbo (*sabe*, en imperativo) y un complemento directo doble: "que menor delito es el privado que el público", [que es] menor su utilidad". *Pues* no es más que un elemento ilativo, no una conjunción causal. Si aceptáramos enmiendas como *punibilidad* o *castigo*, que no creemos acertadas, la frase tiende al establecimiento de una dependencia del tipo: '*puesto que* es menor el delito privado que el público, ha de ser menor su punibilidad o castigo', y tal subordinación no se da en el pasaje.

Y ahora viene el meollo de la cuestión: ¿cuál es el valor de *utilidad*? Creemos que ha de entenderse en el sentido de 'provecho' o 'beneficio', único valor que tiene la palabra en las otras ocasiones en que aparece en la obra:

"Otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya" (*Prólogo*).

"Aunque por otra cosa no nos fuera buena Celestina, era harta utilidad la que por su causa nos ha venido" (XII, Sempronio a Pármeno).

Por tanto, si mantenemos le lección *utilidad*, el pasaje vendría a decir que 'es menor el provecho que se obtiene con el delito privado'.

El resentimiento de Calisto hacia el juez ("tú eres público delincuente, y mataste a los que son privados") lo reafirma el amo diciendo que las leyes de Atenas disponen que "menor delito es el privado que el público"; "menor su utilidad" no es más que una

breve explicación o ampliación que sirve para justificar por qué es menor el delito privado: porque reporta menos provecho al delincuente.

Por tanto, parece lo más sensato preservar *utilidad*, una lección que es unánime en las ediciones antiguas y que hace sentido.

280.- ¿Qué pecó el uno por lo que hizo el otro, que por solo ser su compañero los mataste a entramos?

Autoridades: "*Pecar:* Vale también dar motivo para un castigo o pena, y en este sentido se dice: ¿En qué lo ha pecado fulano? Lat. *Poenam mereri. Male agere*".

280-281.- Considera que si aquí presente él estoviese, respondería que hacientes y consintientes merecen igual pena, aunque a entramos matase por lo que el uno pecó, y que si se aceleró en su muerte, que era crimen notorio y no eran necesarias muchas pruebas, y que fueron tomados en el acto del matar

Marciales, a la vista de la traducción italiana, introduce una enmienda innecesaria: *fue porque era crimen notorio*. El *que de que era crimen notorio* no es causal, sino expletivo, como sucede frecuentemente en la obra (*vid.* ejemplos en nota 256c). Calisto emplea una sintaxis elusiva, con omisión de elementos sobreentendidos. Y aun cabe la posibilidad de entenderlo como completivo, dependiente del verbo *responder* anterior: "[respondería] que".

Zaragoza 1507 es el único testimonio, entre los más antiguos, que trae *si se aceleró*, frente a *si aceleró* del resto de ediciones. En ediciones más tardías vuelve a aparecer el *se*. No sabemos si es añadido o es la lección del texto perdido de que depende, pero hace perfecto sentido.

281.- ...pues era forzoso el verdugo voceador para la ejecución y su descargo. Lo cual todo así como creo es hecho; antes le quedo deudor y obligado para cuanto viva, no como a criado de mi padre, pero como a verdadero hermano. Y caso que así no fuese, caso que no echase lo pasado a la mejor parte, acuérdate, Calisto, del gran gozo pasado, acuérdate de tu señora y tu bien todo

Así BC. *Su descargo* ha de referirse al del juez, no al del verdugo, simple funcionario que recibe órdenes y sin ningún protagonismo en la disquisición de Calisto. En este momento, el enamorado está disculpando al juez y justificando su actuación. Lavigne: "...et pour la décharge du juge".

Algunas ediciones crombergerianas editan: "lo cual todo si así como creo es hecho antes...", marcando con claridad la construcción condicional mediante un conector

reconocible. Aceptan esta lección Salamanca 1570, 1633 (que omite por error *creo*, pero cuya traducción paralela sí vierte esta forma verbal), Amarita y Gorchs. Hoy editan así Criado-Trotter, Marciales, Russell y De Miguel-S. En realidad, la traducción italiana ya había hecho antes lo mismo: "la qual cosa, se cosi come credo e facta, piu presto li debbio...". Otras formas de editar modernamente el pasaje son estas:

"Lo cual todo, así como creo es hecho, antes...": Krapf, Cejador, Bohigas, Severin-A, López Morales, Damiani, Cabello, Lacarra, Piñero, Cappelli-Vallín, Cantalapiedra.

"Lo cual, todo assí como creo es hecho, antes...": Severin-C, Morros, López-Ríos.

Según la puntuación fuerte (;) que ofrece BC, Calisto afirma de modo taxativo que todo ha ocurrido como él acaba de explicar, e inmediatamente, en una yuxtaposición un tanto forzada, dice que debe agradecimiento al juez. Es la misma interpretación que ha de hacerse del pasaje en la edición de Ortega y Mayor ("Lo cual todo, así como creo es hecho; antes...") y en la de Botta, que coloca dos puntos tras *hecho*. Pero no es claro que Calisto esté afirmando que lo ocurrido se atiene a su exposición. Como hemos visto, desde antiguo se introdujo el añadido *si*, porque en el proceso de su pensamiento lo siguiente que hace el enamorado (*vid.* nota 282a) es expresar que, aunque no haya sido todo como él lo ha expuesto, debe reparar solo en su amor por Melibea y no en la actuación del juez. Es decir, Calisto no está seguro de la verdadera intención del juez. Por eso creemos que la manera correcta de editar el pasaje es colocar coma tras *hecho*, pues este primer periodo equivale a la prótasis de una oración condicional. No hace falta colocar coma tras *todo*: "Lo cual todo así como creo es hecho, antes le quedo...".

Puntuada así, la construcción ofrece, como decimos, un contenido condicional sin conector específico, y su sentido es: 'de la manera como yo creo [pero solo lo creo, no estoy seguro] que todo se ha hecho, le debo agradecimiento'. O de manera más explícita: 'si todo se ha hecho como yo creo, le debo agradecimiento'. Y sigue Calisto: 'pero aunque yo juzgase que el juez no obró bien conmigo, no importa: he de pensar solo en el amor, en Melibea'. La traducción italiana no presupone la necesidad de que Ordóñez tuviese delante un texto castellano con la partícula *si*. Bien pudo trasladar el sentido condicional que late en la frase y acomodarlo más fácilmente con el conector esperado, como hacen las ediciones crombergerianas. Por eso no creemos necesario el añadido.

Hay que rechazar también esta puntuación: "Lo cual, todo...". En la obra existen paralelos que permiten certificar la impropiedad del uso del signo:

"Para desculpa de lo cual todo, no solo a vos, pero a cuantos lo leyeren, ofrezco los siguientes metros" (*El autor a un su amigo*).

"Pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, aves, serpientes; de lo cual todo una especie a otra persigue" (*Prólogo*).

Las dos apariciones de *caso que* tienen el valor del concesivo 'aunque'. Es lección singular de Zaragoza 1507, pues el resto de *priors* lee o bien las dos veces *puesto caso que*, o *caso que* la primera vez y *puesto caso que* la segunda. BC edita según Zaragoza, aunque apunta la posibilidad de que quizá haya sido eliminado *puesto* "por razones tipográficas", es decir, por necesidades derivadas de la composición de la página. En el mismo sentido se manifiesta Rico (2000, p. 233), quien advierte que la variante de Zaragoza ocurre en la última línea de la composición de la página, lo que denuncia una anomalía. Sin embargo vuelve a aparecer la misma expresión en el acto XX en boca de Melibea, y esta vez toda la tradición es unánime: "Y caso que por mi morir a mis queridos padres sus días se disminuyesen...".

Echase es primera persona del singular (yo, Calisto). No hace referencia, por tanto, al juez, como algunas ediciones interpretan. "Echar a la mejor parte" es calco, *sensu contrario*, de otra expresión que ya apareció en IV: "Tu mucha sospecha echó, como suele, mis razones a la más triste parte" (Celestina a Melibea). *Echar a buena o a mala parte* es lo que hoy diríamos 'pensar bien o mal de las intenciones de alguien' (*vid.* nota 135a). En su monólogo, Calisto comienza acusando al juez de actuación irregular y lo llama incluso *delincuente*, pero a continuación adopta la posición contraria y argumenta que el juez actuó con tanta precipitación para favorecerlo a él y evitar mayor escándalo. "Lo cual todo, así como creo es hecho, antes le quedo deudor y obligado para cuanto viva, no como a criado de mi padre, pero como a verdadero hermano". Y ahora dice Calisto que aunque así no fuese, aunque él no juzgase bienintencionada la actuación del juez, ha de olvidarse de todo esto y pensar solo en Melibea. En Derecho Penal existe el principio de la "analogía *in bonam partem*", que consiste en juzgar en favor del reo cuando la ley no estipula una norma aplicable a él con claridad, pero sí existen otras, para casos parecidos, que le pueden ser aplicadas favorablemente.

Lo pasado ("echase lo pasado") se refiere, obviamente, a 'lo ocurrido' con los criados, a la actuación del juez con ellos, no al pasado del juez como hombre vinculado con la familia de Calisto.

282a.- ¡Oh espacioso reloj, aún te vea yo arder en vivo fuego de amor! Que si tú esperases lo que yo cuando des doce, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso

De manera injustificada 1570, 1599, 1601 y 1633 (también Amarita, Gorchs De Miguel-S), editan *aína* en lugar de *aún*.

Esperases lo que yo se refiere a la cita que tiene Calisto a las doce. Calisto desea que el reloj pudiese experimentar la sensación de cualquier enamorado: consumirse en las llamas del amor. De esta manera, si al dar las doce le esperase la misma dicha del encuentro amoroso que a Calisto le espera, el reloj apresuraría su recorrido para llegar antes a esa hora y, por tanto, no se sometería a la marcha regulada y uniforme impuesta por el maestro relojero que lo fabricó.

Algunos traductores quisieron hacer más explícito el sentido. Por ejemplo:

1578: "si en deuotion pareille à la mienne, tu attendois le son de tes douze heures, tu hasterois tes minutes, et iamais ne cheminerois sous le vouloir du maistre qui te conduit".

Barth: "Si tu exspectares tale gaudium quale mihi datur sperare ad horam duodecimam, nunquam sequereris tu voluntatem magistri tui qui se tot partibus composuit".

282b.- No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden, que a todos es un igual curso, a todos un mismo espacio, para muerte y vida un limitado término a los secretos movimientos del alto firmamento celestial de los planetas y Norte, de los crecimientos y mengua de la menstrea luna. Todo se rige con un freno igual, todo se mueve con igual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío

Así BC. Las ansias del enamorado de que llegue la noche para acudir a su cita amorosa le hacen proferir quejas contra la lentitud del paso del tiempo, y exhorta al sol, a las estrellas, al reloj, a las estaciones, para que aceleren su curso.

Se trata del tópico de amante impaciente, que Cervantes recordará en *Quijote*, II, LXXI, cuando el caballero espera con ansia la llegada de la noche para que Sancho se dé los prometidos azotes que desencantarán a Dulcinea. A don Quijote le parece que el tiempo transcurre muy lentamente, y "que las ruedas del carro de Apolo se habían quebrado y que el día se alargaba más de lo acostumbrado, bien así como acontece a los enamorados, que jamás ajustan la cuenta de sus deseos" (p. 1312).

Calisto reconoce enseguida que su impaciencia pide "lo que jamás fue ni puede ser", pues en este mundo "los curso naturales" vienen predeterminados y son inalterables.

Las diferentes maneras de puntuar el pasaje en las ediciones modernas (y también la presencia o ausencia de alguna preposición o conjunción) revelan matices de sentido distintos. Se haría sumamente enojosa esta nota si reprodujéramos toda la casuística desde Amarita. Digamos solo que la presentación más recurrente es:

"...a todos un mesmo espacio para muerte y vida, un limitado...".

El texto de BC concuerda con la puntuación que traen las ediciones más antiguas. Zaragoza 1507: "... a todos un mesmo espacio/ para muerte/ y vida/ vn liuiano termino: a los secretos mouimientos..." (errata en esta edición: *liuiano* por *limitado*).

Valencia 1514: "a todos un mesmo espacio: para muerte y vida un limitado termino: a los secretos mouimientos...".

Y las crombergerianas: "a todos un mesmo espacio: para muerte y vida un limitado termino: a los secretos mouimientos...".

1506 respetó esta puntuación: "tutti hanno un equal corso et un medesimo spatio et per morte et uita un limitato termine". El traductor italiano llega incluso a eliminar la preposición *a* en "a los secretos movimientos" y hace a este sintagma sujeto de *rige* y de *mueve*. Botta también lee así, contra toda la tradición textual conservada de la *Tragicomedia*, que ofrece *a los secretos movimientos*.

Muy probablemente, desde antiguo el pasaje ofreció importantes problemas de comprensión. Para dar nuestra interpretación convendrá fijar el sentido que tienen algunas expresiones en el texto.

Rodearse es 'dar vueltas', 'completar un ciclo'. *Todos* es pronombre que se refiere a los *cursos naturales*, no a personas. Recordemos que la exhortación de Calisto es al sol, a las estrellas, etc., y que al final remata su exposición diciendo que lo dicho rige para "cielo, tierra, mar, fuego, viento calor, frío". *Igual* tiene el valor de 'regular', 'que tiene regularidad'. Un *igual curso* es un 'curso regular, sin alteraciones', 'que siempre dura lo mismo', 'un ciclo constante'. La palabra *espacio* aparece en la obra una decena de veces. En unos casos tiene el sentido de 'calma', 'lentitud':

"¡Qué espacio lleva la barbuda!" (III, Sempronio).

Pero en la mayoría de ocasiones vale 'tiempo'. Un solo ejemplo que tiene la particularidad de usar *espacio* y *tiempo* como palabras sinónimas:

"¿Qué mal tan arrebatado puede ser que no haya yo tiempo de me vestir ni me des aun espacio a me levantar?" (XX, Pleberio a Melibea).

Incluso la expresión *espacio de tiempo* tiene varias apariciones:

"en poco espacio de tiempo no cabe gran bienaventuranza" (VIII, Sempronio a Calisto).

En el caso que nos ocupa ahora, está claro que *espacio* tiene el valor de 'tiempo'. Y un *mesmo espacio* es un 'tiempo regular', 'predefinido', 'sin cambios', 'siempre el mismo tiempo'. *Limitado término* es expresión sinónima de la anterior y tiene el sentido de 'tiempo delimitado', 'el mismo tiempo siempre'.

Calisto se está convenciendo a sí mismo de lo irracional que resulta pedir un cambio, una aceleración del transcurso del tiempo. Y dice:

'Los ciclos de los elementos naturales no se hacen nunca sin un orden' ("No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden").

'Los elementos naturales tiene un curso regularizado' ("a todos es un igual curso").

'Todo tiene un tiempo predeterminado y regularizado para vivir y para morir' ("a todos un mismo espacio para muerte y vida").

'Hay un tiempo delimitado, establecido, para los movimientos del cielo, de los planetas, de la estrella polar y del crecimiento y mengua de la luna' ("un limitado término a los secretos movimientos del alto firmamento...").

Entendido así el pasaje, ofrece también una estructura más trabajada, que muestra voluntad de estilo. Después de decir que "a todos es un igual curso", se aclara esta afirmación mediante dos periodos paralelos: por un lado se dice que todo tiene un tiempo predeterminado y regular para vivir y para morir y por otro se dice que los astros tienen delimitado y regularizado el tiempo de sus movimientos. Y así es, también, como lo entendió el traductor de 1527:

"Les cours naturelz n'ont pas aprins d'tourner sans ordre, car ilz ont tous un g esgal cours. Ilz ont tous une mesme espace pour mort et vie, un g terme limité aux secretz mouvemens du hault firmement...".

Creemos por tanto que ha de editarse el texto como hace la mayoría de editores actuales: sin coma tras *espacio* y con coma tras *vida*.

Algunas ediciones modernas añaden coma tras *celestial* (Criado-Trotter, López Morales, Marciales, Severin-C, Russell, Morros), o tras *planetas* (Cejador, Severin-A, Damiani, Piñero, Lacarra, Rodríguez Puértolas, Cantalapiedra). Todas las ediciones antiguas colocan algún signo, a veces un punto, a veces dos puntos, que podemos

entender aquí como el equivalente a la coma. Por otra parte, la cosmología medieval entendía que los planetas tenían un movimiento distinto al del cielo:

"El cielo en su movimiento haze una grand melodia causada de su presuroso movimiento y del curso de las planetas que le es contrario" (Fray Vicente de Burgos, traducción de *El Libro de Proprietatibus Rerum de Bartolomé Anglicus*, Universidad de Salamanca, 1999, fol. 119_v, CORDE).

Parece oportuno, por tanto, colocar coma tras *celestial*.

283a.- ...aquella final salutación con que se me despidió: con cuánta pena salió de su boca, con cuántos desperezos, con cuántas lágrimas

Es difícil saber qué significa *desperezos* en este pasaje en el que Calisto cuenta cómo se despidió Melibea de él: con "pena", con "desperezos" y con lágrimas".

1506 traduce 'suspiros' (*sospiri*) y, en su estela, lo mismo hacen Wirsung (*seynftzen*) y 1578 (*souspirs*). Pero el resto de traductores incide igualmente en suspiros y languideces y abandonos:

1527: "paresse".

Barth: "profundis gemitibus".

Mabbe: "resuscitation of her spirits".

1633: "souspirs".

Lavigne: "abandon".

Von Bülow: "schmachtend".

Sedeño: "con desperesosos amaros", pero es errata clara que produce un verso hipermétrico (corregida en la edición de Blini: "con desperezos amaros").

Para BC *desperezos* tiene quizá aquí el sentido de "pucheros, muecas que se hacen al llorar". Es la misma interpretación de Botta. Corominas-Pascual apuntan (s. v. "pereza") que "el sustantivo *desperezos* en la *Celestina* es 'pasma', 'extremo'". Russell interpreta 'pasmos involuntarios'. Morros ve a Melibea haciendo "ademanes exagerados de pena acompañados por grandes suspiros". Alberto del Río anota: 'desfallecimientos'. Marciales anota que "*desperezos* no es pasmos sino mohín de rechazo, además de rehusamiento de algo, acepción que aun se da en muchas zonas de América". Hemos de entender que el *rechazo* de Melibea será hacia el hecho inevitable de que Calisto haya de marchar.

En principio hay que decir que cualquiera de las traducciones citadas ofrece un sentido que se aviene a la situación. Pero el problema es que *desperezos* no está documentado con un sentido distinto al actual, salvo el valor metafórico del verbo *desperezarse* que puede aludir al despertar del deseo sexual, que no conviene aquí (*vid.* notas 45a y 141d). De modo que suponer que *desperezos* sean 'suspiros', 'gemidos' o 'languideces' se basa solamente en lo apropiada que resulta tal interpretación en la escena amorosa.

283b.- Llégate acá y verla has antes que trasponga. Mira aquella lutosa que se limpia agora las lágrimas de los ojos

Sosia le dice a Tristán que se asome a la ventana para ver a Elicia. BC explica *trasponga* como 'doble la esquina'. En efecto, una de las acepciones de *transponer* es, según el DRAE: "Dicho de una persona o de una cosa: Ocultarse a la vista de otra, doblando una esquina, un cerro o algo similar". Pero es evidente que Elicia no dobla ninguna esquina porque Sosia, desde su ventana la ve entrar en casa de Areúsa. Si entendemos que Sosia no sabía a dónde iba Elicia y que pensaba que esta bien pudiera desaparecer por la esquina de la calle, valdría el sentido que BC otorga al verbo *trasponer*.

Ahora bien, todo lo que está diciendo el mozo transcurre en pocos segundos y él pudiera estar viendo ya la intención de Elicia de entrar en casa de Areúsa. Y sobre todo: Sosia ha de saber, por vecindad, la relación amistosa y de parentesco que une a esta con aquella. Apostado en su ventana, el criado ve a Elicia en la calle y ha de suponer que la muchacha acude a casa de su prima, para lo cual no ha de doblar ninguna esquina. Y, en efecto, a continuación le dice a Tristán: "aquella casa donde entra, allí mora una hermosa mujer muy graciosa y fresca, medio ramera (...) Por la cual sé yo que hobo el triste de Pármeno más de tres noches malas". Así considerada la situación, *trasponer* tiene sencillamente el sentido de 'desaparecer de la vista', 'ocultarse a la vista de otro'.

En latín, *luctus* tanto era el 'llanto' y el 'dolor' como la 'vestimenta' que lo manifestaba. Por tanto, *lutosa* puede significar 'afligida', 'digna de lástima', pero, también, 'enlutada'.

Inmediatamente antes de esta intervención dice el mismo Sosia a Tristán: "Si no penase más a aquella que desde esta ventana yo veo ir por la calle, no llevaría las tocas de tal color". Y enseguida, en el acto XV, Areúsa, al ver entrar a Elicia, se deshace en

lamentos antes de que su prima hable, simplemente porque le sobresalta ver el luto de las ropas: "¿Eres tú mi Elicia? ¡Jesú, Jesú, no lo puedo creer! ¿Qué es esto? ¿Quién te me cubrió de dolor? ¿Qué manto de tristeza es este?". Elicia responderá: "Más negro traigo el corazón que el manto, las entrañas que las tocas". Y en el acto XVII se dirá a sí misma: "Mal me va con este luto (...) Quiero, pues, deponer el luto (...) Anden mis tocas blancas, mis gorgueras labradas, mis ropas de placer". Parece, pues, que Elicia es *lutosa* en tanto que viste ropas de duelo. Los traductores inciden en la vestimenta:

1506: "Uedi tu colei uestita de corrotto".

1527: "Regarde ceste là qui porte le dueil".

Barth: "Adspice hac illam legentem" (*lugere* tanto es 'manifestar dolor', como 'vestir luto').

1633: "Regarde celle qui porte le dueil".

Lavigne: "Vois cette femme en deuil".

Von Bühler: "Du sollst die Leidträgerin (...) sehen".

283c.- ...allí mora una hermosa mujer muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera

Covarrubias: "*Enamorada* siempre se toma en mala parte, como mujer enamorada o amiga" (s. v. "enamorado"). Tiene, pues, un valor despectivo, en consonancia con *medio ramera*.

283d.- Por la cual sé yo que hobo el triste de Pármeno más de tres noches malas

Por la cual es complemento de *hobo*, no de *sé*. Ha de entenderse: 'sé yo que por causa de ella tuvo el desdichado de Pármeno más de tres noches malas'.

Decimoquinto auto

285a.- [Argumento] *En fin, despídese Elicia de Areúsa, no consintiendo en lo que le ruega, por no perder el buen tiempo que se daba estando en su asueta casa*

Autoridades (s. v. "buen") explica así el significado de la expresión *buen tiempo*: "Se llama aquel que se passa entre comodidades, delicias y regocijos. Latín: *Commoda aut voluptuosa vita*". La expresión, frecuentemente con el verbo reflexivo *darse*, podía estar cargada a veces de connotaciones sexuales. Cervantes escribe en su *Coloquio de los perros* (p. 568):

y así, las más de las noches bajaba la negra, y, tapándome la boca con algún pedazo de carne o queso, abría al negro, con quien se daba buen tiempo, facilitándolo mi silencio...

Y en el paso conocido como *Cornudo y contento*, de Lope de Rueda, el médico Lucio dice al ver llegar a su consulta al *simple* Martín (p. 132):

Pues, mirad quién assoma para mitigar mi pena; este es un animal que le ha hecho encreyente su muger qu'está enferma, y ella házelo por darse el buen tiempo con un estudiante.

En el argumento del acto XV bien puede estar presente este sentido. Por el desarrollo argumental del acto sabemos que, en efecto, Elicia rechaza la invitación de Areúsa a irse a vivir con ella. Prefiere quedarse en su casa (la de Celestina) por varios motivos:

"allí, hermana, soy conocida, allí estoy aperrochada; jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina".

"siempre acuden allí mozas conocidas y allegadas, medio parientas de las que ella crio; allí hacen sus conciertos, de donde se me seguirá algún provecho".

"esos pocos amigos que me quedan no me saben otra morada".

"el alquilé de la casa está pagado por hogaño, no se vaya en balde".

La mayoría de las explicaciones que ella misma da referentes a las circunstancias actuales de su vida no permiten decir que Elicia *se da el buen tiempo*, es decir, el tiempo "que se pasa entre comodidades, delicias y regocijos". Pero entre todas esas circunstancias que justifican que la joven quiera seguir viviendo en la misma casa, es probable que el redactor del argumento pensara en una sola: "esos pocos amigos que me

quedan no me saben otra morada". Y con un tanto de dosis moralizadora pudiera aludir aquí a la actividad sexual de la propia prostituta, la cual rehúsa vivir con su prima "por no perder el buen tiempo que se daba estando en su asueta casa".

285b.- Si ha sabido las tristes nuevas que yo le traigo, no habré yo las albricias de dolor que por tal mensaje se ganan

Aunque las *albricias* son el "regalo que se da por alguna buena nueva a quien trae la primera noticia de ella" (DRAE), existe uso anterior a *Celestina* en contextos de desdicha. En el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (p. 154) se nos dice cuál fue la tercera de las "Siete angustias de Nuestra Señora":

Esta fue, Señora, cuando
Sant Juan y la Madalena
vinieron a ti llorando,
pidiéndote y demandando
las albricias de tu pena.

Morros anota:

Las *albricias de dolor* podrían ser las lágrimas; pero también puede aludir a la muerte que recibía el mensajero cuando era portador de malas noticias.

El primer significado es dudoso. El segundo habría que descartarlo directamente a la luz del ejemplo paralelo de Diego de San Pedro, en que "Sant Juan y la Madalena" *reclaman* "las albricias de tu pena".

Quizá se trate simplemente de un uso traslaticio en que *albricias* indica la novedad y el mensajero se atribuye ser el primero que la transmite. Si Areúsa ya sabe "las tristes nuevas", el mensaje de Elicia carecerá de importancia.

Aunque a Marciales las *albricias de dolor* le parecía "expresión descabalada", podemos señalar el paralelo de la palabra *estrena* o *estrenas* ('dádiva o regalo que se hace gustosamente'), la cual admitía adjetivación negativa: "mala estrena". Y, sobre todo, que en *Celestina* Pleberio dirá en el acto XX, hablando de Jenofonte: "...al mensajero que las tristes albricias de la muerte de su hijo le venía a pedir...".

285c.- ¡Vete de mi casa, rufián, bellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, boba, con tus ofertas vana, con tus ronces y halagos; hasme robado cuanto tengo!

Así Severin-C, Morros, BC (que trae la errata *vana* en lugar de *vanas*, fácilmente salvable) y López-Ríos. En cambio, Amarita, Gorchs, Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Bohigas, Criado-Trotter, Severin-A, López Morales, Damiani, Marciales, Cabello,

Russell, Lacarra, Piñero, Cappelli-Vallín, Botta, y Cantalapiedra editan: "...ofertas vanas. Con tus ronces y halagos hasme robado cuanto tengo". Esta es, además, la sintaxis que trasladan los traductores.

La puntuación que trae Zaragoza 1507 es esta: "vete de mi casa rufian vellaco mentiroso/ burlador: que me traes engañada boua/ con tus ofertas vanas/ con tus ronces y halagos: asme robado quanto tengo".

Y Valencia 1514: "ve te de mi casa rufian vellaco mentiroso/ burlador/ que me traes engañada boua: con tus ofertas vanas: con tus ronces e halagos: has me robado quanto tengo".

También es frecuente encontrar otras ediciones que no colocan signo tras *halagos*. Y a esa presentación se ajusta Sedeño según la edición de Blini, que aplica signos de puntuación que no existen en la edición original:

No vengas más a mis puertas,
pues con ronçes de taimado
y con tus vanas ofertas,
con maldades encubiertas
quanto tengo me has robado.

Pero como ese texto de 1540 solo utiliza letra capital para el comienzo de estrofa, igualmente se podría haber editado así:

No vengas más a mis puertas,
pues, con ronçes de taimado
y con tus vanas ofertas,
con maldades encubiertas.
Quando tengo me has robado.

Queremos decir con este ejemplo que el asunto es sumamente complicado y no poseemos la pauta que nos guíe sin posibilidad de error.

Por otra parte, se constata que el signo de dos puntos no se usa con el mismo criterio en todas las ediciones antiguas de nuestra obra. Unos impresores parecen usarlo como puntuación fuerte para separar diferentes periodos semánticos, mientras que el uso que otros le dan parece equivaler a la coma actual. Y ni siquiera dentro de una misma obra se mantiene siempre con rigor este criterio (Sebastián Mediavilla 2003).

En definitiva, en el pasaje de Areúsa cualquiera de las dos lecturas hace perfecto sentido. Pero si se edita el texto a partir de la edición zaragozana y se atiende al valor que esta otorga a los dos puntos de manera bastante acusada (obsérvese el uso de la barra en el pasaje transcrito), creemos preferible el texto que editan Severin-C, Morros, BC y López-Ríos.

286a.- ¿Por qué tengo fe con este cobarde? ¿Por qué creo sus mentiras?

Areúsa se hace varias preguntas con las que deja claro que es injustificada la estima que Centurio le ha merecido hasta ahora, a pesar de lo cual ella, boba, sigue creyendo las palabras del rufián. La segunda de las preguntas aquí reproducidas nos da la clave de interpretación de la primera: '¿Por qué confío en este cobarde?'.
La palabra *fe* aparece varias veces en la obra con este valor. He aquí solo unos ejemplos:

La palabra *fe* aparece varias veces en la obra con este valor. He aquí solo unos ejemplos:

Sempronio confiesa a Celestina la confianza que tiene puesta en ella: "jamás pude, después que mi fe contigo puse, desear bien de que no te cupiese parte" (I).

"¿En quien hallaré yo fe? ¿Adónde hay verdad? ¿Quien carece de engaño?", se pregunta Calisto después de recibir la negativa de Melibea en la primera entrevista nocturna (XII). Y es que, en efecto, Celestina le había asegurado que todo le era favorable y que podía acudir confiadamente a casa de su enamorada.

Y quejándose de los desastrosos efectos del Amor, Pleberio recuerda que Sansón, enamorado, fue víctima de la confianza que puso en una mujer. Y es significativo que en el pasaje concurren el verbo *creer* y la locución verbal *dar fe*:

"Por tu amistad Sansón pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forzaste a darle fe" (XXI).

Juan del Encina escribió un villancico (ed. Jones-Lee 1975, p. 119) que comienza así:

Ya no quiero tener fe,
Señora, si no con vos
pues que sois madre de Dios.

286b.- ...si no, por los huesos del padre que me hizo y de la madre que me parió, yo te haga dar mil palos en esas espaldas de molinero

Covarrubias (s. v. "espalda"): "*Espaldas de molinero*, las que son fuertes, porque el molinero se echa un costal o saca de tres hanegas de trigo a cuestras". Este es el sentido que BC da en primer lugar, pero también recuerda que, dada la fama de ladrones que acompañaba a los del oficio, podría entenderse igualmente "en esas espaldas de ladrón". Morros tampoco descarta "un sentido literal, dada la mala fama que tenían los molineros como explotadores de prostitutas". Nos parece más recto el primer sentido, pues era proverbial la expresión para referirse a unas espaldas anchas y fuertes.

Hernán Núñez (1555) registra: "Espaldas de molinero y puercos de panadera no se hallan dondequiera". Correas recoge: "*Tiene espaldas de molinero*. Por grandes y fuertes espaldas" (p. 650). Y *Autoridades* (s. v. "espalda"): "*Espaldas de molinero*: se entiende las que son grandes y fuertes". La traducción de Von Bülow lo hace explícito: "Deinen breiten Müllerrücken...".

287.- ¡Loquear, bobilla!

Es un nuevo caso del infinitivo "de exhortación o mandato" (*vid.* nota 247), también aquí con evidente tono irónico, pues Centurio pronuncia estas palabras para responder a las amenazas de Areúsa, que no le agradan. Hoy diríamos, coloquialmente: '¡Venga! ¡A decir disparates!'.

288-289.- ...y aun descubriendo otras cosillas de secretos, que, como dicen, "Riñen las comadres..."

Amarita, Gorchs, Krapf y Ortega y Mayor completan mal el refrán: "porque dicen las verdades". La causa del error es el cruce de dos refranes: "Mal me quieren las comadres porque digo las verdades" (lo usa Pármeno al final del segundo acto) y "Riñen las comadres y dícense las verdades". La nota de Gorchs revela el origen del error: "*Riñen las comadres porque dicen las verdades*. Regularmente se dice: *Mal me quieren las comadres porque digo las verdades*".

Marciales completa: "y dícense las verdades". Pero como Elicia cuenta que en medio de la riña los criados y Celestina comienzan a decir "otras cosillas de secretos", quizá convenga aquí la variante registrada por Núñez, entre otros: "Riñen las comadres y descúbrense las poridades".

289.- Así que ellos, muy enojados -por una parte los aquejaba la necesidad que priva todo amor; por otra, el enojo grande y cansancio que traían, que acarrea alteración; por otra, vían la fe quebrada de su mayor esperanza-, no sabían qué hacer. Estovieron gran rato en palabras...

Así presenta el texto BC. Pero las ediciones modernas ofrecen una puntuación distinta. Además de no usar guiones, casi todas colocan puntuación fuerte (punto o punto y coma) tras *esperanza*. Solo Amarita, Gorchs y Severin-C usan coma en ese lugar (pero, en cambio, no la colocan tras *ellos*, sino tras *enojados*). Amarita y Gorchs, además, incluyen, contra la tradición textual, la conjunción y: "...esperanza, y no sabían qué hacer". BC hace hincapié en que "la descripción de Elicia tiene cierto regusto de

argumentación de un abogado defensor: aduce estado de necesidad, alteración del ánimo y el haber sido defraudados por parte de la víctima, circunstancias todas ellas que podrían considerarse atenuantes en la comisión de un delito". La puntuación que propone esta edición parece evidenciar tales circunstancias, aislándolas entre guiones, y, sobre todo, salva sintácticamente un supuesto anacoluto ("...ellos, muy enojados, ...los aquejaba...").

Pero la sintaxis resultante es un tanto extraña dentro de la obra e incluso para la época: un largo inciso trimembre, formalmente autónomo, pues carece de nexo que marque su dependencia o subordinación respecto de otro elemento de la oración (aunque la semántica expresa causalidad: "muy enojados [porque]"). Algunos traductores glosan el pasaje, sin atender a la literalidad, pero los que se acercan más a la letra no optan por esta sintaxis.

1506: "De sorte che loro molte adirati, per una parte li constregea la necessita... Non sapendo che farsi, stetano cosi un gran pezzo a parole".

1527: "De maniere que eulx moult courrousez, por une part la contraignoit la necessité... Ilz ne sçavoient que faire".

Mabbe: "So that they being mightily enraged, on the one side necessity did urge them...so that they knew not in the world what to do".

Creemos que puede entenderse "ellos muy enojados" a la manera del ablativo absoluto latino y, por tanto, no ha de colocarse coma tras *ellos*. Es la puntuación que establecen Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Severin-A, Damiani, Severin-C, Cabello, Lacarra, Piñero, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín. De esta manera, "No sabían qué hacer" muestra su carácter de periodo autónomo (aunque semánticamente haya una relación consecutiva con lo que antecede).

"Los aquejaba la necesidad que priva todo amor": ha de entenderse que 'la necesidad hizo que Pármeno y Sempronio no tuviesen en cuenta la vinculación afectiva o de amistad con Celestina'. Las traducciones tempranas vierten *amor* como *amore*, *amour*, *Lieb*, que pocas pistas ofrecen al lector actual, pero ya 1578 trae *amitié* y esa dirección siguen los traductores posteriores. Antes, Sedeño había elegido *dilection*.

**291a.- Y si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía cuando entrabas
¡Si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina...!**

Así BC, que anota: "La intencionada omisión de la prótasis [*sic*] quiere reforzar el aspecto dramático, la acción teatral; no obstante, en N [traducción italiana de 1506] se

completa la frase, no tanto porque haya una laguna en su ascendiente cuanto por el afán de explicitar el parlamento; la traducción italiana añade a renglón seguido: "uoglio che me tosino" ('quiero que me trasquilen').

Botta edita: "¿Y si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía cuando entrabas? ¡Si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina...!". Y anota el añadido de N y también el de Sedeño: "que me maten mil dolores / y de mala ravia muera". Se pregunta Botta: "¿Se trata de dos interpretaciones que coinciden poligénicamente en el mismo tipo de añadido o bien hay una laguna común en las ediciones primitivas de LC que se nos han conservado?".

Podemos añadir que Mabbe acude al mismo uso del añadido: "If I employ in this business that ruffian, whom you found me railing against, when you came into the house, if he prove not a worse executioner for Calisto than Sempronio was for Celestina, never trust me more".

Es decir, la traducción italiana, Sedeño y Mabbe coinciden en creer que *si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina* es la prótasis de una oración condicional incompleta, y, por tanto, faltaría una apódosis del tipo 'quiero que me trasquilen', 'que me maten mil dolores' o 'no confíes en mí nunca más'.

En realidad, es todo más sencillo. No hay ningún problema textual ni frase incompleta en el pasaje. La transmisión ha sido unánime y todas las ediciones modernas, salvo BC y Botta, coinciden en la presentación: "Y si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía cuando entrabas, si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina" (Bohigas convierte erróneamente toda la frase en interrogativa). Los problemas de sintaxis, que desde el traductor italiano llegan hasta BC, proceden de una deficiente interpretación del pasaje. La duplicación coloquial de la partícula *si* (sucede también a menudo en la obra con la conjunción *que*) ocasiona de nuevo problemas de comprensión. En la nota 256c analizábamos la frase de Celestina en el acto XII: "Verás, si aunque soy vieja, si acierto lo que tú puedes pensar", que algunos editores, desconcertados por la doble conjunción completiva, convertían equivocadamente en "Verás, si aunque soy vieja, sí acierto lo que tú puedes pensar". Y aportábamos numerosos paralelos, como estos: "Aquí quiero ver si decir y hacer si comen juntos a tu mesa" (XVIII, Areúsa a Centurio), "Mira, señora, si una pobre vieja como yo, si se hallará dichosa en dar la vida a quien tales gracias tiene" (IV, Celestina a

Melibea). Ahora sucede con la misma conjunción en función condicional. También resulta coloquial el uso expletivo de negación ("no sea él"; *vid.* notas 257c y 295) en un contexto afirmativo, según una práctica frecuente en *Celestina*:

"Más agradable me sería que rasgases mis carnes y sacases mi corazón, que no traieras esas palabras aquí" (X, Melibea a Celestina).

"Señora, no tengas por nuevo ser más fuerte de sufrir al herido la ardiente trementina y los ásperos puntos que lastiman lo llagado, doblan la pasión, que no la primera lisió que dio sobre sano" (X, Celestina a Melibea).

"Entraron unos conocidos y familiares míos en aquella sazón aquí; temo no la hayan llevado" (XII, Celestina a Sempronio).

Riquer anota que el sentido de *si no sea él peor verdugo* es '(verás) si no será'. Y parecida es la nota de Russell: '(verás) si no resulta ser él'.

Ya Lavigne había traducido: "Si je fourre dans cette affaire l'homme avec lequel je me querellais quand tu es entrée, tu verras s'il ne sera pas pire bourreau pour Calixte que Sempronio ne l'a été pour Célestine".

En resumen, el texto ha de editarse como lo hace la mayoría de ediciones actuales: *Y si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía cuando entrabas, si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina* (no hay problema en introducir signos de exclamación en la apódosis, pero sin usar letra mayúscula). Se trata de una oración condicional con prótasis y apódosis, ambas explícitas, con rasgos coloquiales, y cuyo sentido es 'si pongo a Centurio en este asunto, puede que él sea peor verdugo de Calisto que Sempronio lo fue de Celestina'.

291b.- Mas hazme este placer, que me envíes acá ese Sosia

Así la mayoría de ediciones modernas. Pero Marciales, Russell y Morros editan "Más hazme...". Es decir, *más* como adverbio. Creemos que no es razonable. Recordemos que Elicia le acaba de decir a Areúsa que va a intentar sonsacarle a Sosia toda la información acerca de las entrevistas amorosas de Calisto y Melibea. Pero Areúsa prefiere hacerlo ella misma y corrige a su prima: "Mas hazme este placer, que me envíes acá ese Sosia". El DRAE define *conjunción adversativa* como aquella "que denota oposición o diferencia entre la frase que precede y la que sigue" (*s. v.* conjunción").

Guarda relación este *mas* con el que Sempronio utilizaba para corregir, en aparte burlón, una intervención de Calisto en el acto I (*vid.* nota 44c). El enamorado estaba describiendo los cabellos de Melibea y expresaba que "después de crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras". Y Sempronio intervenía: "¡Mas en asnos!". Igual caso se da en el acto VIII, cuando Pármeno habla "destos amores" (en referencia a los de Calisto y Melibea) y Sempronio corrige: "Mas dolores". Se observa falta de criterio en las ediciones que en unos casos presentan conjunción y en otros adverbio.

Los traductores:

1527: "Mais faitz moy ce plaisir...".

1578: "Mais fay moy ce bien...".

Mabbe ensancha el texto: "But hear you me, cousin, I pray do me the kindness...".

Lavigne: "Fais-moi plutôt le plaisir...".

Von Bülow parece entender que Areúsa quiere hablar con Sosia después de que *también* hable Elicia: "Schicke mir nur auch den Sosia her".

1506 omite cualquier partícula: "Famme questo piacer...".

Blini edita conjunción en el texto correspondiente de Sedeño.

Placer con el significado de 'favor' se atestigua ya en el *Cantar de Mio Cid*: "Este plazer quem' feches que bien sea galardonado" (v. 2150).

291c.- ...pasa a mi casa tu ropa y alhajas

Algunas ediciones actuales ofrecen la definición de *alhaja* que da Covarrubias: "Lo que comúnmente llamamos en casa colgaduras, tapizería, camas, sillas, vancos, mesas". O sea: 'las cosas de la casa', que es, en efecto, el sentido que tiene en *Celestina*, tanto en esta aparición como en una intervención posterior de Centurio: "Las alhajas que tengo es el ajuar de la frontera" (XVIII, a Areúsa).

Un testimonio anterior, más cercano cronológicamente a Rojas, nos lo proporciona Fray Antonio Guevara en su *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (p. 103_v).

¿Qué diremos, pues, de las alhajas que en cada lugar los cortesanos compran, es a saber: camas, bancos, ollas, platos, jarros y cántaros; muchas de las cuales cosas hallarán serles menos costa dexarlas que llevarlas?

291d.- Con nuevo amor olvidarás los viejos; un hijo que nace restaura la falta de tres finados; con nuevo sucesor se cobra la alegre memoria y placeres perdidos del pasado

Así BC. Son palabras de Areúsa dirigidas a una afligida Elicia. Pero la edición de Zaragoza 1507, las dos crombergerianas de Sevilla 1511 y 1513-1515 (falso colofón ambas de 1502), la toledana de 1510-1514 (falso colofón de 1502), y Valencia 1514 leen "con nuevo sucesor se *pierde* la alegre memoria...". Fue la edición sevillana de 1518-1520 (*Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, colofón falso de 1502) la que introdujo la lección *cobra*, seguida por Roma 1520 y por otras más tardías. Salamanca 1570 la da por buena y también 1633 y, en el siglo XIX, Amarita; pero no Gorchs, que edita *pierde*. Criado-Trotter, Botta, BC y De Miguel-S editan también *cobra*, los primeros y el último por atenerse al texto que editan, y Botta y BC, por aceptar la enmienda. Marciales anota que "la lectura *se pierde* no hace buen sentido y es influida por el *perdidos* siguiente", pero su texto ofrece *pierde*. El resto de editores modernos edita *pierde*.

BC considera *cobra* "mucho más pertinente" y cree que el participio *perdidos* puede ser la causa del error en el arquetipo de la *Tragicomedia*, y en su apoyo cita la versión de Sedeño y la fuente latina, que es Ovidio a través del *Índice* de Petrarca (Castro Guisasola 1973, p. 71, n.2 y p. 132; y Deyermond 1961, p. 146). Pero creemos que tales testimonios se pueden citar con más razón para defender la lección *se pierde*.

Si vamos al texto de Ovidio (*Remedia amoris*, vv. 451-464) encontramos que el poeta latino aconseja no limitarse a un solo amor:

Pero tú, que te entregaste para tu desgracia a una sola dueña, al menos ahora debes encontrar un nuevo amor. Al enamorarse de Procris, Minos perdió su pasión por Pasífae: esta se retiró vencida por la esposa de Ida. El hermano de Anfíloco dejó de amar a la hija de Fegeo, al recibir en su lecho a Calíroo. También Enone hubiera retenido a su lado a Paris hasta sus últimos días, si no hubiese sido desplazada por la rival ebalia. La belleza de su esposa hubiese satisfecho al tirano Odrisio, pero era más bella su cuñada, a la que tenía encerrada (...) Todo amor cede ante otro amor que le sucede. La madre que pierde a un hijo entre muchos lo soporta con más fortaleza que la que grita llorando: *Solo te tenía a ti*. (Trad.: Montero Cartelle.)

Como se ve, la argumentación de Ovidio viene a parar a esta conclusión: "successore novo vincitur omnis amor". La idea es que el antiguo amor se olvida con el nuevo, no que este reverdece los placeres del aquel.

Petrarca lo recordaba en diversas obras. BC reproduce en nota un fragmento de *Secretum* en que son citados expresamente Ovidio y Cicerón. Damos aquí, en la

traducción de 1513, un pasaje de *De remediis* en que también se ve la huella de ambos escritores latinos: "y otros también ponen [entre los remedios contra el amor] procurar nuevo amor, con el que según piensan se saca el viejo, como un clavo con otro" (I, 69). Este es el pasaje de Cicerón al que alude Petrarca: "etiam novo quidam amore veterem amorem tamquam clavo clavum eiciendum putant" (*Tusculanae disputationes*, IV, 35). Castro Guisasola (1973, p. 71) recuerda que la idea de que un amor se olvida con otro también es recogida por el refranero, y cita a Vallés y a Hernán Núñez: "Amores nuevos olvidan los viejos". También Correas trae el refrán: "Amores nuevos olvidan viejos" (p.46). Y el proverbio tiene correspondencia en las lenguas europeas: "Gli amori nuovi fanno dimenticare i vecchi ", "Un nouvel amour en remplace un ancien", "Neue Liebe tötet die alte" (Zurdo *et alii*: p. 157).

Areúsa dice lo mismo: "Con nuevo amor olvidarás los viejos". Y a continuación incide en la misma idea: un hijo que nace quita la pena de tres muertos. Hemos de entender, entonces, que la tercera y última frase de la muchacha ha de estar en la misma línea argumental: "con nuevo sucesor se pierde la alegre memoria y placeres perdidos del pasado". Es decir, el nuevo sucesor (el amor nuevo) hace olvidar las alegrías y placeres del pasado, que ya se perdieron. Si preferimos *se cobra* (o *se recupera*, como López-Ríos) en lugar de *se pierde* estamos traicionando la idea de fondo. Areúsa no le dice a su prima que consiga un nuevo amor para *recuperar* con él los deleites disfrutados con Sempronio, sino, precisamente, para que los olvide, sustituidos por otros nuevos. Ella misma proclama desapego a los muertos: "Más lástima tengo de tu fatiga que de los que te la ponen". Y rematará de forma lapidaria: "Pero ya lo hecho es sin remedio, y los muertos irrecuperables. Y, como dicen, *Mueran y vivamos...*", dicho que continúa: *con salud los enterramos*. Los muertos, enterrados y olvidados.

BC cree que Sedeño advirtió el sentido contradictorio de la frase e invirtió las funciones, pues *dolor* pasa a ser el complemento directo del verbo:

Un hijo es restaurador
de falta de tres finados,
con el nuevo sucesor
se pierde todo el dolor
de los que son ya pasados.

Pero creemos que lo que hace Sedeño es dejar más claro aún el sentido del original sobre el que trabaja y adecuarlo a la circunstancia de la joven que ha perdido a su amante: un nuevo amor hará olvidar la pena que ahora tiene. Y tiene esa pena porque el

mismo placer del pasado no se puede recobrar. Se lo dijo Sempronio a Celestina en el acto IX, cuando la vieja recordaba sus buenos tiempos: "Madre, ningún provecho trae la memoria del buen tiempo, si cobrar no se puede; antes tristeza". Por cierto que para fundamentar su elección *cobra*, Botta y BC aportan este pasaje como ejemplo del *usus scribendi* del autor: el verbo *cobrar* junto al sustantivo *memoria*. Pero claramente se ve que el criado dice lo contrario ('no se puede cobrar el pasado') de lo que Areúsa dice en el texto corregido. Elicia está desolada por la pérdida de Celestina y de Sempronio. Areúsa le aconseja que traslade sus cosas y se venga a vivir con ella, "que estarás muy sola, y la tristeza es amiga de la soledad". Si no intervenimos en el texto, Areúsa le dice también que, para evitar esa tristeza, hay que olvidar los placeres del pasado (que son irrecuperables) con otros nuevos: "con nuevo sucesor se pierde la alegre memoria y placeres perdidos del pasado". Aunque es consciente de la dificultad de olvidar del todo, de ahí que matice de inmediateo: "Verdad sea que, cierto, duele más la pérdida de lo que hombre tiene que da placer la esperanza de otro tal".

Nos parece, pues, que es errónea la lección *se cobra*.

Decimosesto auto

293-294.- ...no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel voz de la muerte

La palabra *salto* ('asalto') que aparece aquí pertenece a la misma familia léxica que *salteada*, que aparecerá en XIX (*salteada melodía*) y cuyo sentido no ha sido hasta ahora convenientemente explicado (*vid.* nota 320c).

Resulta curioso el texto que edita Gorchs: "...aquella cruel hoz de la muerte", acaso por tener delante el original *boz* de Zaragoza 1507.

295.- ...antes pienso que faltará igual a nuestra hija, según tu virtud y tu noble sangre, que no sobrarán muchos que la merezcan

Así todas las ediciones modernas, salvo Gorchs, que edita "...no sobrar...". Gorchs sigue aquí fielmente la edición zaragozana de 1507, la cual, frente al resto de testimonios posteriores que ofrecen *sobrarán*, trae la lección única *sobrar*. Severin-C, Morros y BC consideran errónea esta lección y corrigen el texto base que editan.

Sencillo en apariencia, el pasaje ofrece una sintaxis controvertida, como lo demuestran las interpretaciones de los traductores. Unos atribuyen al segundo *que* un valor causal, otros lo eliminan y generan parataxis, otros vierten una oración comparativa, en la que hay correlación entre el primer *que* y el segundo, ambos en dependencia de *pienso*. Y la semántica puede cambiar en función de la sintaxis.

Alisa no dice exactamente: "no sobrarán muchos que la merezcan", sino que plantea dos enunciados ("faltará igual a nuestra hija", "sobrarán muchos que la merezcan") y acepta *antes* el primero que el segundo. De modo que dice: 'pienso antes esto que (no) esto otro', o 'antes ocurrirá esto que no esto otro'.

El uso del *no* en el segundo término de la comparación es el mismo que ya hemos visto en repetidos pasajes de la obra (*vid.* notas 257c y 291a). Recordamos solo algunos casos:

"el loor y las gracias de la acción más al dante que no al recipiente se deben dar" (I, Pármeno a Celestina).

"de mejor gana se paran las aves a le oír, que no a aquel Anfión, de quien se dice que movía los árboles y piedras con su canto" (IV, Celestina a Melibea).

"Más son los poseídos de las riquezas que no los que las poseen" (IV, Celestina a Melibea).

"Más agradable me sería que rasgases mis carnes y sacases mi corazón, que no traer esas palabras aquí" (X, Melibea a Celestina).

Revisemos solo este último caso. La presencia del adverbio de negación junto al infinitivo podría, en una lectura precipitada, llevar a la interpretación errónea de que Melibea manifiesta a Celestina que preferiría que le rasgasen sus carnes antes que "no traer esas palabras aquí". Con lo cual estaría diciendo que deseaba vivamente que tales palabras se hubiesen pronunciado delante de ella. Pero sabemos que es justo al revés. El *no* en este tipo de construcciones comparativas se usa todavía hoy en contextos coloquiales y, aunque resulta innecesario, intensifica subjetivamente la valoración de rechazo que el emisor establece sobre el contenido de la parte del mensaje en que aparece.

Volviendo al caso que origina esta nota, y establecido ya que estamos ante una oración comparativa, no resulta aceptable la lección *sobrarán* que, salvo Zaragoza 1507, muestran todos los testimonios antiguos, y su presencia tiene todas las trazas de ser una simple corrección por conjetura, generada muy pronto y derivada de una deficiente interpretación de la sintaxis y del sentido del pasaje. La edición zaragozana, en otra rama del estema, quedó libre del error.

Para que el futuro plural fuese aceptable se requeriría una frase así: "antes pienso que faltará igual a nuestra hija (...) que *no que* sobrarán muchos que la merezcan". En cambio, con *sobrar* se genera una construcción de infinitivo perfectamente integrada en los usos gramaticales de la obra: "No creo, según pienso, ir conmigo el que contigo queda" (I, Sempronio), "creo menos peligroso ser tu dolor" (X, Celestina a Melibea).

1506 se vio en la necesidad de repetir el verbo *credo* para justificar la presencia de la partícula negativa: "Che piu presto credo che mancara huomo equale (...) che non credo che auanzeno molti che la debiano meritare".

1527 no entendió la sintaxis: "...car je pense que il y a eu bien peu à qui elle ne merite".

Barth traslada bien la correlación: "Prius puto...quam...".

Y Mabbe también capta el sentido de la construcción comparativa: "I am rather of opinion that we shall want one that is equal with our daughter (...) than that there are over many that are worthy to wear her".

Con el mismo sentido, Von Bülow establece la correlación "eher...als": "...unsere Tochter eher ihres Gleichen ermangelt, als dass zu viele Männer sie verdienen".

Lavigne tampoco debió de entender la construcción: "je pense qu'il ne se trouvera guère personne d'egal à notre fille en vertu et en noblesse; nous trouverons peu de cavaliers qui la mèritent".

Sedeño no hace depender el periodo de un verbo como *pienso* o *creo*, sino que comienza la correlación con un *que* ilativo y elimina la negación:

que antes faltará su igual
que sobre quien la merezca.

Proponemos editar la *lectio singularis* de Zaragoza 1507, *sobrar*, como lección correcta. Y este sentido: 'antes pienso que faltará hombre de igual condición a nuestra hija (...) que no que sobren muchos que la merezcan'.

296a.- Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza. Conozco dél que no vivo engañada

Conozco de él no significa 'él me ha dicho que...', sino 'sé por su comportamiento que...'.
No vivo engañada no quiere decir: 'sé que Calisto no me engaña', sino: 'no vivo engañada al pensar que Calisto es mi alma, mi vida, mi señor'. En el acto VII Celestina le explica a Pármeneo que todo lo compartía con Claudina, la madre del mozo: la casa, las ganancias, las alegrías. "Pero no vivía yo engañada", sentencia la alcahueta. Es decir, 'no me equivocaba al vivir de esa manera'. En el acto XX Melibea dirá: "Si él mucho me amaba, no vivía engañado". Calisto no se equivocaba al amar a Melibea, pues su amor tenía la recompensa del amor de ella (*vid.* nota 100a, 167b y 177b.).

296b.- No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conocerle, después que a mí me sé conocer

Melibea lamenta el tiempo perdido: no haber conocido a Calisto y haber gozado de su amor a partir del momento en que ella ya estaba capacitada para entregarse a esa pasión (cabe la posibilidad de que *gozarle* y *conocerle* sean sinónimos). Quizá sea excesivo interpretar *después que a mí me sé conocer* como 'desde que tengo uso de razón', que nos llevaría a una edad excesivamente temprana. Melibea debe de referirse a su primera adolescencia.

La expresión la usa también Areúsa, en el acto IX, para decir que vive independiente desde temprana edad: "Por esto me vivo sobre mí, desde que me sé conocer".

296-297.- No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, como muchas hallo en los antiguos libros que leí, o que hicieron, más discretas que yo, más subidas en estado y linaje

Algunas *Tragicomedias* antiguas de la familia crombergeriana eliminan la conjunción *o* y editan *que lei que hicieron*. Pero Zaragoza 1507, Valencia 1514 y otras (como la más antigua crombergeriana) editan *o que*. Amarita, Gorchs, Criado-Trotter, Marciales, Russell, Morros y De Miguel-S editan *leí que*.

Somos partidarios de mantener el texto más antiguo, pues se le puede otorgar un sentido cabal. Melibea establece de partida una afirmación tajante: "No quiero marido" (incluso se podría editar con punto tras *marido*). Y enseguida desvela el motivo, aunque sin nexos conjuntivos causales: 'no quiero marido para no ensuciar los nudos del matrimonio, etc.'. Y a continuación dice haber leído en sus libros que hubo mujeres, sin especificar más acerca de su condición, que cometieron tales indignidades. Incluso que algunas de más alto linaje que ella (ahora sí especifica) las "hicieron".

Para que el texto cobre mejor sentido es recomendable no colocar coma tras *hicieron*. En efecto, Krapf, Ortega y Mayor, Cejador y otros editan así: *...o que hicieron más discretas que yo, más subidas en estado y linaje*.

297-298.- Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hacienda, fingiendo ausencia con todos los de la ciudad, todos los días encerrado en casa con esperanza de verme a la noche. ¡Afuera, afuera la ingratitud, afuera las lisonjas y el engaño con tan verdadero amador, que ni quiero marido ni quiero padre ni parientes!

La primera parte de este pasaje es una construcción a base de participios y gerundios y creemos que guarda una relación sintáctica de dependencia con lo que sigue: "¡Afuera, afuera...!". Lo que Melibea dice es: 'puesto que han muerto por mí sus servidores, puesto que ha perdido su hacienda, puesto que hace el sacrificio de fingir ausencia con todos y puesto que pasa todo el día encerrado con la sola ilusión de verme por la noche, ¡fuera la ingratitud con tal amante!'. Parece razonable, por ello, no colocar punto, sino coma, tras *noche*.

298.- ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe deseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás?

Para BC el sentido de *entendido* es, aquí, 'oído'. En realidad en las cerca de cuarenta apariciones del verbo *entender* en la obra observamos alguno de estos cuatro sentidos:

- 1) 'comprender': "no te entiendo esos términos" (III).
- 2) 'ocuparse de algo': "entendamos en cenar y dormir" (XI).
- 3) 'creer', 'pensar': "entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho a su cargo" (I).
- 4) 'tener intención de': "el brazo me tiembla de lo que por ella entiendo hacer" (XVIII).

Solo este caso que propone BC valdría *oír*. Aunque no negamos la posibilidad de que pudiera ser así, preferimos, de acuerdo con el *usus* de la obra cualquiera de los dos primeros sentidos. En el fragmento que nos ocupa, *ha entendido* funcionaría, entonces, como sinónimo del *conoce* anterior: "...de lo que no conoce ni ha sabido jamás". Además, la abundancia de parejas de sinónimos en la obra abona esta interpretación.

No resulta extraño que los traductores franceses viertan con el verbo *entendre*. Von Bülow también recurre a la misma semántica, *vernehmen*; y Singleton: *heard*. Pero el resto de traductores traducen según la opción que hemos apuntado:

1506: "...che non cognosce ne mai ha saputo che cosa sia?".

Wirsung: "...noch nie gedacht oder gewest hat".

Barth: "Quod numquam cognovit nec fando intellexit...".

Mabbe: "...she neither knows nor understandeth, nor cannot so much as conceive what it means?".

Gasparetti: "...ciò che non conosce né ha mai avuto modo di capire?".

Sedeño reduce el texto original, quizá porque hace sinónimos *conocer* y *entender*:

¿Piensas que ha de dessear
lo que no ha en conoscimiento?

Decimoséptimo auto

299a.- ...ya no veo las músicas de la alborada, ya no las canciones de mis amigos, ya no las cuchilladas ni ruidos de noche

Aunque se ha querido sobreentender el verbo *oír* en el segundo y tercer elementos de esta enumeración (Sandoval Martínez 1974, p. 483) hay que tener en cuenta que en *Celestina* es normal -como hoy- el empleo del verbo *ver* en contextos en los que se esperaría *oír*. Un ejemplo: "aquel «No seas descortés» que con sus rubicundos labrios vía sonar" (XIV, Calisto). *Vid.* nota 332c.

299b.- Sempronio holgara, yo muerta. Pues ¿por qué, loca, me peno yo por él degollado? ¿Y que sé si me matara a mí, como era acelerado y loco, como hizo a aquella vieja que tenía yo por madre?

Zaragoza 1507 es el único testimonio entre las *Tragicomedias* que omite el pronombre de primera persona: *aquella vieja que tenía por madre*, y así es como editan Gorchs, Severin-C y Morros. Botta y BC enmiendan el texto y añaden *yo*, según el resto de testimonios. BC argumenta: "la presencia del *yo* se hace precisa, pues, de omitirse, podría suponerse que Elicia se refiere a la *madre* de Sempronio". Pero quizá haya que suponer eso, precisamente.

No se puede demostrar que en el original apareciera el pronombre. Bien podría ser el *arreglo* de una edición antigua, seguido por toda su descendencia. Pasajes de ambiguo sentido, ocasionado por su particular disposición sintáctica, no faltan en la obra. Vamos a recordar uno (*vid.*, por ejemplo, notas 180-181 y 310c) que, entre varios, presenta la coincidencia de enfrentar Zaragoza 1507 (y, en este caso, también las tres *Comedias*) con el resto de *Tragicomedias*. Pertenece al acto VII y son palabras de Celestina dirigidas a Pármemo y Areúsa, cuando ya ha concertado el encuentro amoroso entre ambos. Reproducimos el texto de BC, que a su vez respeta fielmente el de Zaragoza: "ya sabes tú, Pármemo amigo, lo que te prometí, y tú, hija mía, lo que te tengo rogado, dejada la dificultad con que me lo has concedido aparte". Todas las *Tragicomedias*, menos la zaragozana deshacen la ambigüedad del sentido de esta

manera: "... ya sabes, tú Pármemo amigo, lo que te prometí, y tú, hija mía, lo que te tengo rogado, dejada aparte la dificultad con que me lo has concedido".

Es cierto que allí, en el acto VII, 1507 cuenta con el refuerzo del texto de la *Comedia*, esto es, se puede aducir que entre las transformaciones que introduce la *Tragicomedia*, Zaragoza se nos presenta como testigo de que el autor no modificó este pasaje, de modo que el traslado del adverbio *aparte* pudo ser, digamos, obra de cajista con el fin de facilitar(se) el entendimiento del pasaje. Ahora, en el acto XVII, tenemos el texto de Zaragoza en solitario, frente a toda la tradición. Como hemos ido anotando en este trabajo, no escasean los casos en que esta edición trae lecciones únicas acertadas. El presente pudiera tener en común con el anterior el hecho de que una mano ajena al autor haya querido deshacer una ambigüedad... equivocando el sentido. Como de momento nada es demostrable, nada hay en contra de que atribuyamos al autor la responsabilidad de la frase tal como la edita la primera *Tragicomedia* conocida.

Madre aplicado a Celestina está en boca de todos los personajes que tratan con la alcahueta en la obra. Es cierto que el caso de Elicia es distinto por vivir bajo el techo y la tutela de la vieja. Sosia dice a Tristán que Elicia tenía a Celestina "por madre" (XIV). Y la propia Elicia informa a Areúsa de la muerte de "la que yo tenía por madre" (XV). Pero también es cierto que Pármemo dice a Celestina: "Por una parte, te tengo por madre; por otra, a Calisto por amo" (I); y Sempronio, llamando de madrugada a casa de Celestina dice: "Abre, que son tus hijos" (XII). De modo que, volviendo al pasaje que nos ocupa, no es arriesgado entenderlo, sin el pronombre, de una manera que resalta el dramatismo de lo expresado por Elicia, haciendo a Sempronio sujeto de *tenía*: 'si Sempronio llegó a matar a Celestina, a pesar de que él la tenía por madre, también me hubiera matado a mí en cualquiera otra ocasión. Así que Sempronio no merece luto ni duelo'. No podemos asegurar que este sea el sentido que el autor quiso dar al pasaje, pero tampoco podemos negarlo. Y además, el texto gana en fuerza expresiva, pues no es lo mismo decir 'Sempronio ha matado a la que él tiene por madre' que 'Sempronio ha matado a la que yo tengo por madre'.

En definitiva, no se puede certificar que la omisión de *yo* sea un simple descuido en la composición a pie de imprenta. Más bien parece que su inclusión sí se hizo delante de las prensas y no precisamente por el autor. Y, sobre todo, si se toma el texto de Zaragoza 1507 como base, creemos que ha editarse: *aquella vieja que tenía por madre*.

299c.- Quiero en todo seguir su consejo de Areúsa, que sabe más del mundo que yo, y verla muchas veces y traer materia cómo viva

Traer materia debe de ser expresión sinónima de *sacar materia*, es decir, 'servirse de algo', 'aprovechar algo' o 'aprovecharse de algo'. Tras la muerte de Celestina, Elicia aprovechará (*traer materia*) la convivencia con Areúsa para encauzar la vida (*cómo viva*). Su prima le enseñará cómo vivir, pues "sabe más del mundo que yo".

Russell anota el sentido: "obtener [de ella] advertencias sobre cómo debo vivir", y se apoya en el traductor italiano, que emplea el verbo *imparare*, 'aprender': "per hauer materia de imparare [come debbio uiuere]".

299-300.- ¡Oh qué participación tan suave, qué conversación tan gozosa y dulce!

Algunas ediciones modernas colocan nota a la palabra *participación*: 'comunicación, trato', pero ninguna de ellas anota *conversación*, quizá por la consideración de que esta palabra no presenta dificultad por significar lo mismo que hoy. De modo que Elicia, comentando su acercamiento a Areúsa, estaría diciendo: 'qué trato y qué plática con ella tan agradables'.

Conversación aparece en la *Tragicomedia* en cinco ocasiones. En varias de ellas es incuestionable que significa 'trato':

En el argumento del acto X se dice: "Pregunta Alisa a Melibea su hija de los negocios de Celestina. Defendíole su mucha conversación". Alisa alecciona a su hija para que Celestina no frecuente la casa.

En el acto XIV Melibea dice a Calisto después de haber mantenido relaciones sexuales con él: "Si pensara que tan desmesuradamente te habías de haber conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación". Calisto ha hablado con rendido amor durante toda la entrevista, pero Melibea ha tenido que frenar las manos del galán: "Por mi vida, que aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden". Aun así consuman su amor. La "cruel conversación" no puede ser otra cosa que el *trato* que Calisto ha dado a Melibea, haciéndole perder la virginidad.

Lo mismo sucede entre los dos enamorados en el acto XIX. Dice Melibea: "Mándalas [las manos] estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomportable". Y, más adelante, Calisto: "Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros".

La única aparición del verbo *conversar* tiene el mismo sentido. Pármemo dice a Celestina en el acto I que "con aquellos debe hombre conversar que le hagan mejor, y aquellos dejar...". Aquí el significado 'tratar', natural en el contexto, se refuerza por la antítesis *conversar/dejar*.

Finalmente, nos queda el caso del acto XVII: "¡Oh qué participación tan suave, qué conversación tan gozosa y dulce!". Creemos que Elicia no se refiere, estrictamente, a la plática, sino que de acuerdo con el valor de la palabra en la obra y con el uso reiterado de la técnica sinonímica, *conversación* es un mero sinónimo de *participación*. ¡Qué 'relación', qué 'trato' tan agradable tendrá Elicia con Areúsa a partir de ahora!

Por otra parte, la *conversación* entre dos personas nunca es aludida en la obra con tal sustantivo, sino con *habla* o *hablar*. He aquí dos ejemplos:

"Alabo y loo tu buen sofrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles pasos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importunidad" (X, Melibea a Celestina).

"...estórbales su hablar; interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje" (XVI, Melibea a Lucrecia).

301a.- ...quizá por bien fue para entramas la muerte de Celestina, que yo ya siento la mejoría que antes

Así lee Zaragoza 1507, frente a toda la tradición que ofrece *mejoría más que antes*. BC y Botta mantienen el texto zaragozano. Gorchs, Severin-C y Morros prefieren *mejoría más que antes*. BC considera que "más que suponer la pérdida de la primera parte de la comparación, como el resto de testimonios, Z[aragoza] elide el verbo *sentía* después de *antes*". Pero lo cierto es que no parece muy razonable la frase *siento la mejoría que antes sentía*, pues no sabemos qué mejoría sentía antes Areúsa.

Está claro que el sentido de lo que la muchacha dice es que ahora está mejor que antes, ya que ha manifestado que "quizá por bien fue para entramas la muerte de Celestina" y que "los muertos abren los ojos de los que viven, a unos con haciendas, a otros con libertad, como a ti". Por tanto si aceptáramos "siento la mejoría que antes sentía" nada habría cambiado para estas *huérfanas* de la alcahueta. Hay que aceptar, entonces, la comparación entre dos momentos de sus vidas, antes y después de la muerte de la vieja. Y este segundo se quiere presentar como mejor. Y aquí es donde puede haber ocurrido el error en 1507. El copista o componedor pudo tener en mente el

sentido ('Areúsa se siente *mejor que antes*') y la palabra *mejoría* parecida a *mejor*, pudo haber propiciado la aparición inmediata de *que* y la caída de *más*. Es decir, el sentido *mejor que antes* gravitaba sobre un original *mejoría más que antes* y produjo el error *mejoría que antes*.

Proponemos editar: *mejoría más que antes*.

1506: "io sento gia la meglioranza piu che prima".

301b.- ¡Qué porradas que dan! Quiero ir abrir, que o es loco o privado quien llama

Así Ortega y Mayor, Marciales, Piñero, Russell, Morros, BC, Botta, Cantalapiedra y López-Ríos. El resto de ediciones: ...*privado*. ¿*Quién llama?*. Lo cierto es que las más antiguas ediciones no colocan signo de interrogación aquí y sí lo colocaban unas líneas atrás cuando llega Elicia a casa de Areúsa: "Quién es?". 1506 corrobora esto: "o e pazzo o faorito colui che chiama".

Areúsa se expresa a través del refrán: "O es loco o privado quien llama apresurado". El adjetivo *apresurado* ya está implícito en "¡Qué porradas dan!". Por eso la muchacha no lo usa a continuación, cuando trae a su discurso la sentencia: "o es loco o privado quien llama". No parece pertinente el proceder de Marciales al hacerle decir a Areúsa el refrán completo, pues la eliminación de una parte de la pemia creemos que se hace de intento, no por motivos de economía de espacio. Por supuesto, *privado* no significa otra cosa que 'persona de confianza', 'persona de la casa'. Véase este paralelo en *La Lozana andaluza*: "Anda, ¿quién es?, que me parece que es loco o privado. Familiares son" (XXX, p. 155).

301c.- ...verás cuál te lo paro, lleno de viento de lisonjas, que piense, cuando se parta de mí, que es él, y otro no

Areúsa habla de Sosia a su prima Elicia. Piensa hacer creer al mozo que está enamorada de él. Así podrá sacarle información sobre el negocio de Calisto y Melibea. Le hará creer "que es él, y otro no". La anotación de los editores se encamina a sobreentender alguna expresión. Russell: "Que es él a quien prefiero y no a otro". BC interpreta 'que es él el *privado*'. Morros sobreentiende 'el objeto de mi amor'. Parece acertado el criterio de BC si atendemos al propio texto. En el acto VII Celestina le dice a Areúsa que Elicia tiene varios amantes "y con todos cumple, y a todos muestra buena cara, y todos piensan que son muy queridos. Y cada uno piensa que no hay otro y que él

solo es privado, y él solo es el que le da lo que ha menester". Cuando Sosia llama a la puerta con fuertes golpes, Elicia dice: "o es loco o privado quien llama".

302a.- Andacá, entremos a asentarnos, que me gozo en mirarte

Zaragoza 1507 ofrece *assentar*. El resto de ediciones: *assentarnos*. BC anota: "Aunque el verbo puede funcionar igualmente sin el pronominal, creemos que se trata de una omisión de Z[aragoza]". Gorchs, Severin-C y Morros corrigen igualmente. En efecto, dentro de la obra el verbo aparece con el refuerzo pronominal y sin él. Pero las dos ocasiones en que aparece en infinitivo (sin contar la presente) son coincidentes todos los testimonios: *¿Adónde te vas allá [a] asentar al rincón?* (VII, Celestina a Pármeneo; parece obvio que el pronombre *te* acompaña al verbo *ir*); *¿Para asentar a comer, muy diligente!* (IX, Elicia a Sempronio). Nada fuerza, por tanto, a intervenir en el texto de Zaragoza. Proponemos editar: *Andacá, entremos a asentar*.

302b.- ¡Oh hideputa el pelón, y cómo se desasna!

Como en 195b ("¡Oh hideputa el trovador!", VIII) de nuevo la expresión *hideputa* tiene un valor encomiástico, no directamente ofensivo. Areúsa se sorprende de la fineza que usa Sosia en su parlamento, en contraste con su condición de *pelón*, 'muerto de hambre'. Pondera su forma de hablar, aunque desprecie al mozo.

303a.- ...acordé decirte, lo uno, que conozcas el amor que te tengo y cuánto contigo y con tu visitación siempre me alegrarás, y que en esto no perderás nada; si yo pudiere, antes te verná provecho

Russell, Piñero Botta y BC colocan puntuación fuerte tras *nada*. Pero la puntuación que trae la mayoría de ediciones modernas ahí es solo una coma, con lo que la frase ha de entenderse de distinta manera: 'Sosia, si yo pudiere no perderás nada con el amor que te tengo y con tus visitas'. Sin embargo, hay que destacar lo impropio de la expresión *si yo pudiere* en esta interpretación. Mucho mejor sentido hace: 'si yo pudiere, te vendrá provecho'.

303b.- ...porque no querría verte morir malogrado como a tu compañero

Así BC y Bohigas. Pero la mayoría de ediciones *prior*es, incluida Zaragoza 1507 y Valencia 1514, traen (a pesar de la nota en el aparato crítico de BC) *mal logrado*, que es

lo que ofrecen también todos los editores modernos, excepto las citadas y Cejador (*mallogrado*). Para Morreale (1998, p. 394) ha de escribirse como una sola palabra.

La grafía era vacilante, pero *mal logrado* es común en la época y aún en periodos posteriores. La separación de las dos palabras se ve bien -por la palatalización que presenta la segunda-, en una *Farsa o quasi comedia* de Lucas Fernández: "que murieron mal llogrados" (p. 139, v. 163).

Franciosini (1620) trae (s. v "bien") las expresiones *bien logrado* y *mal logrado* y explica: "*Mocedad mal lograda*: Se dice del giovane che muore senz'hauer possuto godere la sua giouentú". Definición parecida trae s. v "lograrse": "*Mal logrado*: colui che mori giovane e non arrivò a godere i maturi frutti della vecchia". Y ahorramos una tercera definición casi igual de *mal logrado*, s. v "mal". En Oudin (1660) encontramos (s. v. "lograrse"): "*Mal logrado*: mal-heureux, celuy qui est mort jeune".

304.- ...no hagas bullicio, no te sienta la tierra, que otros me dijeron que ibas cada noche dando voces, como loco de placer

Riquer anota: "*loco de placer*, bufón". Damiani, Cabello, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín y BC reproducen esta anotación sin más explicaciones. La versión actualizada de Puértolas, realizada sobre la de Cabello, traslada: "me han dicho que vas dando voces como un bufón". Von Bülow había traducido: "wie ein Narr", en donde *Narr* tanto puede valer 'bufón', como 'tonto', 'necio' o 'loco'.

Pero el sentido es simplemente que Sosia va por la noche 'dando voces como loco del regocijo (*placer*) que lleva', y esos sonoros esparcimientos pueden desvelar el secreto de las entrevistas de Calisto y Melibea. Aunque la acusación de Areúsa es falsa e inicua, la situación que plantea guarda relación con el comentario que Sempronio había hecho a Pármeno a la llegada a casa de Melibea, en la primera cita amorosa: "No saltes ni hagas ese bollicio de placer, que darás causa a que seas sentido" (XII). Para la expresión *de placer* hay otros paralelos en la obra:

"Recebí, señor, tanta alteración de placer, que cualquiera que me viera me lo conociera en el rostro" (VI, Celestina a Calisto).

"Mora en mi persona tanta turbación de placer, que..." (XIV, Calisto a Melibea).

"Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de placer?" (XIX, Melibea a Lucrecia).

Cejador colocó una puntuación que deshace el equívoco: "dando bozes, como loco, de plazer", pero, en rigor, estas comas han de rechazarse porque (al menos la segunda de ellas) convierten a *de plazer* en complemento de *voces* y no de *loco*. Es cierto que las voces de Sosia pueden ser de placer, pero ya hemos dicho que, según Areúsa, el criado parece ir 'loco de contento' y por eso da voces.

Comparar a alguien con un loco por dar voces, como hace Areúsa con Sosia, es materia común. En la propia obra, Celestina teme que si ella no cumple su misión como Calisto espera, este se enfadará tanto que "dará voces como loco" (IV). Las amenazas de los criados hacen que la alcahueta pida su manto a Elicia y "para aquella justicia me vaya, bramando como una loca" (XII). Y Melibea, incapaz de seguir escuchando la conversación de sus padres que la consideran virgen e inocente, le dice a Lucrecia: "interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando voces como loca" (XVI).

Más tarde escribirá Covarrubias acerca de los locos: "Los tales suelen, con la sequedad del cerebro, hablar mucho y dar muchas voces; y si bien lo consideramos al hombre que está en su juyzio, si es muy hablador, dezimos comúnmente ser un loco" (s. v. "loco").

Desde luego, Sosia entiende las palabras de Areúsa de la manera como las hemos explicado, y es el *plazer* citado por la muchacha ('gozo, contento, buen ánimo') el que le hace justificarse: "los otros, de verme ir con la luna de noche a dar agua a mis caballos, holgando y habiendo plazer, diciendo cantares por olvidar el trabajo y desechar enojo, y esto antes de las diez, sospechan mal".

La traducción de 1633 lo deja todo claro: "quelques uns m'ont dit que les autres nuits, tu allois criant comme un fol, du plaisir que tu receuois".

305.- ¡Maldito sea el que en manos de tal acemilero se confía! ¡Qué desgoznarse hace el badajo!

Casi todas las ediciones actuales editan así: Cejador, Criado-Trotter, Bohigas, Severin-A, López Morales, Damiani, Marciales, Piñero, Cabello, Russell, Morros, López-Ríos, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, y Cantalapiedra. Las que anotan el pasaje adjudican a la segunda oración exclamativa un valor parecido a 'cómo se ha ido de la lengua', pues Sosia acaba de *cantar* ante Areúsa todos los detalles de las entrevistas secretas de Calisto y Melibea. *Badajo* es, metafóricamente, 'hombre necio y

de poco entendimiento'. Pármeno criticaba así a Calisto en el acto VI: "Ya escurre eslabones el perdido; ya se desconciertan sus badajadas". La metáfora del mecanismo averiado del reloj, que hace sonar las horas sin control, le sirve al criado para notar de necio a su amo. Ahora es Elicia la que tacha de bobo a Sosia por la simpleza demostrada por este ante Areúsa, quien le ha sonsacado una información muy valiosa.

Pero no todas las ediciones presentan así el texto. Amarita introdujo una nueva puntuación y una nueva sintaxis. "¡Maldito sea el que en manos de tal acemilero se confía, que desgoznarse hace el badajo!". También editan así Gorchs, Krapf, Ortega y Mayor y Severin-C. De este modo, *que* puede interpretarse como pronombre relativo ('el cual') o como conjunción causal ('porque'). Los primeros traductores y Sedeño no nos sirven de ayuda para decidir sobre el texto que se ha de aceptar, pues adaptan, a veces muy libremente, el pasaje. Pero tenemos ejemplos paralelos en la obra que permiten afirmar que la opción más editada (la exclamativa) es la correcta:

"Mira, señora, qué hablar trae Pármeno" (VI, Calisto a Celestina).

"Tristán, ¿qué te parece de Calisto, qué dormir ha hecho...?" (XIV, Sosia).

"¡Verás qué engullir hace el diablo!" (VIII, Sempronio a Pármeno).

305-306.- Pues toma para tu ojo, bellaco, y perdona que te la doy de espaldas

La anotación de BC explica adecuadamente la situación que se produce en la despedida de Sosia: "*la que Areúsa le da a Sosia es una higa, gesto obsceno que solía hacerse con el puño cerrado, enseñando el dedo pulgar por entre el índice y el medio, y que se consideraba capaz de ahuyentar el mal de ojo [...], aunque el para tu ojo tiene aquí un sentido especialmente ofensivo, al dirigirse a un hombre de espaldas (de ahí que el perdona sea irónico)*".

Francisco del Rosal explicaba al empezar el siglo XVII:

Higa contra el ojo: Siempre se creyó tener mal de ojo las Mugerres, principalmente a las que ya les uviesen faltado los Meses, de cuyo veneno procedía su venenoso mirar. Pues como es condición de mugeres melindrosamente apartar la vista de la figura del priapo, que como está dicho esto representaba la higa, por esta razón se la ponen a la cosa que se quiere guardar del ojo.

Dice Covarrubias (s. v. "aojar") que "oy día se sospecha que en España ay en algunos lugares linages de gentes que están infamados de hacer mal poniendo los ojos en alguna cosa y alabándola, y los niños corren más peligros que los hombres". Por eso "se usa dar una higa a la persona que están alabando o parece por extremo bien. Los antiguos la davan a la persona de la qual temían ser aojados".

Tanto Covarrubias como *Autoridades* señalan (s. v. "higa") que la higa puede hacerse para combatir el aojamiento, o bien como gesto de desprecio hacia alguien. Es más, *Autoridades* dice que, por abuso, "ha quedado entre nosotros de hacer la higa, así cuando queremos despreciar a alguna persona, como cuando por lisonja queremos celebrar su hermosura".

Rodríguez Marín anota en el *Quijote*: "Tanto este ademán, como el amuleto que lo representa, y que suele ser de coral o de azabache, usábanse, y aún se usan, bien para ahuyentar a los diablos y resistir sus tentaciones, o bien para precaverse del mal de ojo o aojamiento, de donde esta señal, o su mera referencia, pasó a ser pulla" (II, 31; Vol. VI, p. 237).

Como gesto infamante era corriente pronunciar a la vez unas palabras que provenían del primer uso preventivo y supersticioso: "para tus ojos". En la *Segunda Celestina* (XXXIX, p. 564), Elicia, enojada con la alcahueta, dice cuando esta ya se ha ido:

Al diablo la vieja, que no se contenta con cuanto ha ganado conmigo, sino que si tengo amor a uno no le tengo de osar mirar. Toma, para tus ojos, que yo le hablaré aunque te pese.

También en nuestra obra Areúsa muestra una intención vejatoria y acompaña el ademán con palabras. Lo que ocurre es que, actuando contra el mal de ojo, la higa había de hacerse enfrentando a la persona a la que se quería proteger, y, en cambio, Areúsa da aquí la higa cuando Sosia se marcha y está de espaldas. Por eso, mediando ironía, dice: *toma, para tu ojo, y perdona que te la doy de espaldas*. Podemos, entonces, aceptar uno de los dos siguientes matices en el pasaje. Si no queremos ver mayor malicia de la que ya hay, podríamos pensar, simplemente, que Areúsa está diciendo que hace la higa pero no como *se debe* hacer ("perdona que te la doy de espaldas"). Pero resulta difícil entrever una bellaquería añadida, derivada, precisamente del sustantivo *espalda* y del empleo de *ojo* en singular. El dedo pulgar de Areúsa, sobresaliendo entre el índice y el medio, sí estaría apuntando, mientras Sosia camina de espaldas, al ojo del mozo, el ano: "pues toma para tu ojo, bellaco". Von Bülow ya imaginó así la situación e hizo explícita la referencia al trasero de Sosia: "Einen Denkkettel auf deinen Hintern trägst Du wahrhaftig davon, Du Lump, und den sollst Du mir zu verdanken haben, die Dich auf den Rücken gelegt hat".

No es aceptable la explicación de Russell y otros editores que entienden que quien se pone de espaldas es Elicia para levantar sus faldas y mostrar el trasero, en obsceno gesto de desprecio. *Vid.* nota 233c y, para más testimonios lexicográficos, Nieto-Alvar (2007), s. v. "higa".

306a.- ¿A quién digo? Hermana, sal acá

Para pedirle que salga de su escondite, pues ya se ha ido Sosia, Areúsa llama a Elicia. Y lo hace con la expresión *¿A quién digo?*, de uso frecuente en la época (*vid.* nota 117b).

BC y Botta inciden en que el traductor de 1506 y Sedeño traen el añadido de la interjección *¡hola!* ("Ola! Achi dico io?"), que no aparece en las primeras ediciones. Rico (2000, pp. 229-230) va más allá y concluye de esta circunstancia que alguna edición perdida debía de incluir la deturpación *¡Hola! ¿A quién digo?*, consecuencia de un ajuste de línea, por adición, hecho por un cajista. Pero ha de tenerse en cuenta que en el español clásico *Hola ¿A quién digo?* es expresión corriente para llamar, y, con toda seguridad, los responsables de las respectivas versiones acudieron a ella de manera natural para trasladar el texto castellano. De hecho, el traductor italiano hizo la misma adición en el acto IV (pero no la hizo Sedeño): "Ola a chi dico io, fa che mhabbii intesa!". Además, en el caso presente, el empleo de *¡Ola!* por Sedeño, antes que presuponer una determinada filiación de su texto, podría explicarse por meros ajustes métricos en busca del octosílabo.

Blini edita erróneamente:

O, la hermana, ¿hasme oído?
A quién digo, sal acá.

306b.- Así sé yo tratar los tales, así salen de mis manos: los asnos, apaleados como este; y los locos, corridos; y los discretos, espantados; y los devotos, alterados; y los castos, encendidos

Así puntúan Morros, Botta y BC. En las ediciones antiguas no aparece rastro de puntuación desde *así salen* hasta hasta *como este*. Modernamente, Amarita editó el texto de otra manera: *así salen de mis manos los asnos, apaleados como este*. Excepto los tres editores citados y Severin-C, que no coloca signo ninguno, todos los editores modernos sigue la puntuación de Amarita.

Tal como presenta el texto BC ha de entenderse: 'así salen de mis manos los tales', y a continuación se hace la enumeración de esos *tales*: *asnos, locos, discretos, devotos,*

castos. Pero esto falsea la realidad, porque *los tales* son solamente Sosia y los que actúan como él, o sea, solo los *asnos* (recordemos que Elicia, en aparte, acaba de llamar también *asno* a Sosia), los cuales salen de sus manos apaleados. y a continuación, envalentonada por el éxito obtenido, Areúsa sigue explicando a su prima que es capaz de cambiar a cualquiera que ella tenga delante: *locos* ('atrevidos'), *discretos*, *devotos*, *castos*.

Los primeros traductores, que trabajaron sobre un texto sin puntuar, entendieron la misma sintaxis:

1506: "in questa guisa escono lasini de mie mano, carchi de legname como costui".

1527: "Ainsi saillent de ceans les asnes, chargez de boys comme cestuy".

Creemos, pues, que la puntuación que traslada el sentido correcto del texto es: *Así sé yo tratar los tales, así salen de mis manos los asnos, apaleados como este; y los locos...*

Decimooctavo auto

308a.- Maravillada estoy, prima, de tu buen seso. ¿Cuál hombre hay tan loco y fuera de razón que no huelgue de ser visitado, mayormente de mujeres?

Entendemos que estas palabras de Elicia se producen en aparte, aunque ningún editor lo señala. Lo que el personaje dice refrenda que las dos muchachas están llevando a cabo ante Centurio una estrategia bien medida y por ello el matón no ha de escuchar este parlamento. Elicia aprovecha que el rufián se halla algo apartado. Por eso continúa diciendo: "Llégate acá, señor Centurio".

308b.- Llégate acá, señor Centurio, que en cargo de mi alma, por fuerza haga que te abrace, que yo pagaré la fruta

Resulta difícil saber el sentido de la expresión *yo pagaré la fruta*, que emplea Elicia. BC especula: "yo pagaré el coste". López Morales: "yo me haré responsable". Russell cree también que hay que entenderla "en el sentido figurado de *hacerse responsable*". Rodríguez Puértolas: "que yo pagaré los gastos" o "los platos rotos". "Yo saldará las cuentas", anota López-Ríos. Los primeros traductores vierten una frase que, como enseguida analizaremos, parece desligada de la situación:

1506: "et io uoglio poi pagare la coletione".

1527 traduce literalmente.

La versión de Sedeño es casi literal:

Allega, señor, acá,
que en cargo del alma mía,
que querrá o que no querrá,
por fuerza te abraçará;
yo la fruta pagaría.

Singleton traduce "...even if she takes it out on me later", pero reconoce que su versión es aquí "merely a guess", aunque teniendo en cuenta que *fruta* en castellano puede valer 'postre', "it may not be a bad guess".

Cree BC que 'hacerse responsable' es expresión que "suele utilizarse más bien cuando alguien tiene que afrontar injustamente responsabilidades por algo que no ha hecho o en lo que no tiene culpa, cosa que no cuadra en este contexto". Creemos, en

cambio, que sí cuadra. La situación es la siguiente. Elicia y Areúsa están fingiendo que la segunda se niega a tratar -ni siquiera a ver- a Centurio. Areúsa pugna por irse, Elicia la retiene fuertemente y le dice: "Torna, por mi amor, no te vayas; si no, en mis manos dejarás el medio manto". La situación, pues, es de fingida violencia: Areúsa intenta zafarse de Elicia, que la sujeta con fuerza, mientras Centurio dice: "Tenla, por Dios, señora, tenla; no se te suelte". Insistimos: existe violencia en la escena, bien que fingida con la finalidad de engañar al rufián. En medio del forcejeo, y sin soltar a su amiga, Elicia le promete a Centurio que Areúsa, quiera o no quiera, lo ha de abrazar, aunque haya de hacerlo obligada con la fuerza. Por eso remata: "que yo pagaré la fruta". No cabe, por tanto, entender esta expresión como una muestra amable de convivencia entre todos. De modo que la traducción de 1506, si no es que tiene un sentido oculto, ha de ser rechazada. Y también la de Lavigne: "je paierai une collation". Mejor se aviene una interpretación en la que Elicia asuma el mal que le pueda venir más tarde (la venganza de Areúsa) por haber forzado a su prima a hacer algo contra su voluntad. Como recuerda López Morales, en esa dirección traduce Singleton: "even if she takes it out on me later". Pero mucho antes, ya teníamos la traducción de Barth: "Ego periculum in me recipiam".

Parece razonable, entonces, aceptar *yo pagaré la fruta* como 'yo me haré responsable de lo que pase después', 'yo responderé después ante ella'.

308c.- Ya, ya, hecho ha conmigo para cuanto viva

Así Amarita, Gorchs, Ortega y Mayor, Severin-C, Botta, BC y López-Ríos. Pero la mayoría de ediciones modernas eliminan la segunda coma. Las ediciones antiguas no muestran homogeneidad. Por ejemplo, Zaragoza 1507 no trae signo y Valencia 1514, sí. El *usus scribendi* en la obra impone *ya, ya,:*

"¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más" (IV, Melibea a Celestina).

"¡Ya, ya: perdida es mi ama!" (IV, Lucrecia).

"¡Ya, ya, mala landre me mate si te entendía!" (VII, Areúsa a Celestina).

"¡Ya, ya, todo es perdido!" (X, Lucrecia).

"¡Ya, ya! ¿Tal cosa espero?" (XI, Calisto a Celestina).

"¡Ya, ya, perdido es lo mejor!" (XVI, Lucrecia).

"Ya, ya, apaciguado es el ruido" (XIX, Lucrecia).

Como se ve, BC mantiene siempre el mismo criterio de puntuación. Pero algunas ediciones modernas que no colocan el segundo signo sí lo traen en otros pasajes semejantes.

308d.- ¿Y por cuál carga de agua le tengo de abrazar ni ver a ese enemigo? ¡Porque le rogué esotro día que fuese una jornada de aquí en que me iba la vida, y dijo de no!

Autoridades (s. v. "carga") utiliza esta cita de *Celestina* para definir la expresión *¿Por qué carga de agua?*: "Phrase vulgar que equivale a por qué razón o por qué recompensa se ha de hacer alguna cosa en que no ha precedido motivo alguno para haverla merecido". Correas recoge y explica mejor el dicho.

Amarita, Gorchs, Russell, Cappelli-Vallín, Morros y De Miguel-S editan como interrogativo el segundo periodo: "¿Porque le rogué...?". La diferencia entre una y otra modalidad reside en la carga irónica de la pregunta de Areúsa. Pero la verdad es que en las ediciones más antiguas aparece siempre signo de interrogación tras *enemigo* y nunca tras *no* (Zaragoza tampoco lo trae en el primer periodo).

Por otra parte, en la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, la alcahueta formula en cuatro ocasiones una pregunta por medio de la expresión *por cuál carga de agua* y en tres de ellas se contesta a sí misma a través de otra interrogación y utilizando la ironía:

"¿Por cuál carga de agua, hija, le has tú de dar essa obediencia?, ¿por el comer o el vestir que te ha dado?" (XXXIV, p. 480).

"¿Y por cuál carga de agua, mi amor, queréis vos tener essa jurisdicción en mi casa?, ¿por los tributos que nos havéis dado?" (XXXV, p. 515).

"¿Y por cuál carga de agua?, ¿por las muchas mercedes que de ti hemos recebido?" (XXXVI, p. 527).

Es sabido que Feliciano de Silva calca en su obra muchas expresiones de la *Tragicomedia*, de modo que se convierte en un importante y cercano testigo de la obra por la atención que le dedicó. Vemos que en los tres ejemplos reproducidos la segunda pregunta de *Celestina* apunta irónicamente a un favor no realizado. Areúsa alude a lo mismo: el favor que Centurio no quiso hacerle. Y, sin duda, el pasaje gana en matices con la interrogación, que, además, aparece en algunos testimonios tardíos (por ejemplo Salamanca 1570, 1601, 1633) antes de que la recoja Amarita: Areúsa finge querer irse

de casa del rufián y su pregunta agranda la desproporción que existe entre el hecho de que ella le abrace y que él rehúse llevar a cabo el encargo de la muchacha. Recordemos que en el acto XV Areúsa le pide un favor a Centurio y este esquivo el requerimiento. La muchacha le recuerda entonces al rufián que ella lo ha librado varias veces de la justicia y aun más veces lo ha desempeñado de las deudas del juego. Y acaba preguntándose a sí misma: "¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy loca? ¿Por qué tengo fe con este cobarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Qué tiene de bueno?". Allí la sucesión de preguntas hacía imposible la caída y pérdida de todos los signos, que es quizá lo que pudo haber pasado aquí, en este pasaje del acto XVIII, en donde solo hay una pregunta (un solo signo de interrogación al final, por tanto) y, además, bastante extensa, lo que favorece el descuido.

Proponemos, por tanto editar la segunda parte del texto también entre signos de interrogación.

310a.- ¡Oh, reniego de la condición!

Centurio emplea un tono exaltado, propio del personaje que encarna. En su anterior intervención ha dicho que en sueños mantuvo, "la noche pasada", un desafío con cuatro hombres a causa de Areúsa. Mató a uno "y de los otros que huyeron, el que más sano se libró me dejó a los pies un brazo izquierdo". Y concluye que, despierto y de día, aún podrá hacer más por su *dama*. Areúsa aprovecha estas bravuconadas para decirle: "Yo te perdono con condición que me vengues de un caballero que se llama Calisto". Y viene entonces el *renegar* de Centurio, que, a pesar de la casta rufianesca del personaje, no tiene aquí más el valor de "blasfemar, prorrumpir en injurias u desesperaciones en fuerza de algún dolor o sentimiento", que el otro simple y primario de "negar con instancia alguna cosa" o, mejor aun: "detestar, abominar una cosa" (todas son acepciones que ofrece *Autoridades*, s. v.). Para reforzar su arrojo, Centurio rechaza, por innecesaria, la condición impuesta por Areúsa, pues, tras lo dicho, para que él cumpla el encargo de su dama es bastante haber confesado estar a su servicio (amoroso), sin necesidad de que le mueva el premio del perdón. Es como si dijera: 'No hace falta aquí ninguna condición', o, si queremos caracterizar a Centurio en su papel: '¡Maldita la condición y la falta que hace!'. De ahí que rápidamente, sin más, quiera saber si Calisto "está confesado". Son, por supuesto, nuevas mentiras y bravuconadas. Lavigne: "je ne veux pas de condition".

310b.- ...todo el negocio de sus amores sé, y los que por su causa hay muertos, y lo que os tocaba a vosotras, por dónde va y a qué hora, y con quién es. Pero dime, ¿cuántos son los que le acompañan?

Así todas las ediciones modernas, salvo Russell, que edita *con quiénes*. Pero la tradición más antigua es unánime: *con quien es*. Solo algunas ediciones más tardías comienzan a alterar el texto. Así la plantiniana de 1599 (*con quien*, omite *es*), o Madrid 1601 (*con quienes*).

La lección correcta es, sin duda, *con quién es*, es decir, 'con quién está Calisto' (con Melibea). Atenta contra el sentido común que Centurio diga que ya sabe por dónde va Calisto a las entrevistas, a qué hora va y *con quiénes* va, y tras esto pregunte: "Pero dime, ¿cuántos son los que le acompañan?". Si en verdad el texto dijera *con quiénes*, estaría de más la pregunta.

Sedeño lo vierte con perfecta claridad:

Sé muy bien por donde va
y a qué hora y con qué maña
y quién es con quien está.
Pero dime, ven acá
¿quantos lleva en su compañía?

310c.- Mejor cebara ella en otra parte esta noche, que estaba concertada

Que es pronombre relativo, anafórico de *parte*, no es conjunción causal. Lo deja claro la traducción italiana de 1506: "Meglio se saria satiata in unaltro luogo che haueuamo ordinato questa sera". Igualmente la versión de Sedeño:

Mejor, por verdad hablarte,
se avrá en otra parte
que estava ya concertada.

La dislocación de algunos elementos de la frase, frecuente en la obra, causa a veces ambigüedad o resulta en ocasiones inelegante (*vid.* nota 180-181, con abundantes ejemplos).

310d.- Aquí quiero ver si decir y hacer si comen juntos a tu mesa

Salamanca 1570 eliminó el segundo *si* (también 1599, 1601 y 1633), y así editan Amarita, Gorchs, Ortega y Mayor y De Miguel-S: "si decir y hacer comen juntos".

Severin-A, Marciales: "sí comen juntos".

Damiani: "se comen juntos".

Russell edita el doble *si*, pero sugiere que pudiera tratarse de una "mala lección de un *se* manuscrito" (que es lo que edita Damiani). En la nota 256c analizamos este tipo

de construcción y aportamos ejemplos paralelos que acreditan como normal el doble elemento completivo. Marciales se empeña erróneamente en considerar que el segundo de ellos no es tal, sino adverbio (*sí*). Pero en nuestra nota citada queda probado que esta construcción se produce también con el doble *que* completivo.

311a.- ¿Quién destroza la malla de muy fina?

Solo Gorchs, Botta y BC editan así. Zaragoza 1507 es el único testimonio, entre los más antiguos, que lee *de muy fina*, frente al resto que ofrece *muy fina*. Morros elimina la preposición. Severin-A, Cabello, Lacarra y Cappelli-Vallín editan *más fina*, a pesar de que esta lección solo está atestiguada en la traducción italiana: "la piu fina maglia".

Botta entiende que *de muy fina* alude a la manera como la espada de Centurio destroza la malla: o sea, en trozos muy pequeños. Pero si nos atenemos a Corominas-Pascual el significado de *destrozar* como 'reducir a trozos' es tardío, y antes tenemos el de 'destruir, desbaratar'.

Centurio dice que su espada "rebana los capacetes" y "corta [los caxquetes]". Son verbos sinónimos. Antes ha hablado de *destrozar* la malla y *hacer riza* los broqueles. Expresiones también sinónimas. De modo que *destrozar*, vale, al igual que *hacer riza*, 'destruir o hacer estragos'. Parece, pues, haber una estructura paralela construida a base de tomar los elementos de dos en dos: cortar y desbaratar. Siendo así, la malla ya no es cortada en pedazos pequeños, sino 'desbaratada'. Por otra parte, cada sustantivo tiene su complemento: *broqueles de Barcelona*, *capacetes de Calatayud*, *caxquetes de almacén*. Y entendemos que *de muy fina* es complemento del sustantivo *malla* y no del verbo *destroza*. Centurio estaría diciendo que el filo de su espada *destroza* hasta las mallas que tienen los aros más pequeños o delgados

Para más insistencia, el adjetivo *fina* se repite en textos antiguos para definir una característica muy estimada de la malla que forma la cota: la ligereza que no está reñida con la seguridad. Y hemos visto que el traductor italiano dio este mismo sentido al pasaje: "la piu fina maglia".

El empleo de la preposición en la edición zaragozana acaso valga como una especie de partitivo: hoy diríamos que la espada de Centurio destroza incluso malla 'de la muy fina'.

311b.- ¿Quién hace riza de los broqueles de Barcelona? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud sino ella? Que los caxquetos de Almacén así los corta como si fuesen hechos de melón

Este parlamento de Centurio ha ocasionado problemas de edición. Juan Mateos, Marciales y Cantalapiedra editan *de almacén* (o *de almagén*), acorde con toda la tradición más antigua. Amarita y Rodríguez Puértolas: de *Almazán*, según lección que encontramos en 1633. López Morales: *de'lmazén*. El resto de editores: *de Almacén* (o *de Almagén*), con letra capital, según lecciones tardías. Algunos editores anotan que quizá se trate de Almazán, en la actual provincia de Soria. Pero no hay referencias que vinculen a este lugar con la fabricación de armas.

Marciales ya explicó que "todas las *prior*es traen minúscula" y que la traducción italiana cambió Calatayud ("poco conocido para los lectores italianos") por Milán ("milanese"), "pero si hubiese entendido 'de almagén' como una población española, habría puesto alguna población o ciudad italiana. *De almagén* significa *burdos, del común, hechos en serie*, lo que diríamos *de ordenanza* o *estándar*".

Sin embargo, esta correcta explicación en defensa de *almacén* como nombre común, no ha sido tenida en cuenta y se sigue editando un texto espurio, con la argumentación, creemos que errónea, de que hace falta un tercer nombre geográfico que continúe la serie Barcelona-Calatayud.

Podemos apoyar la propuesta de Marciales con nuevos argumentos. Los dos primeros nombres propios poseían acreditada reputación en la fabricación de armas, lo que no sucede con unos hipotéticos Almacén (!), Almazán o Almadén. Se ha intentado explicar el tercer nombre a través de la alusión burlesca, pero todo ello no es más que complicar lo sencillo y, sin querer, falsear la realidad. Ha de leerse, sin duda, *caxquetos de almacén*.

Las armas *de almacén*, esto es, de munición, pertrechos o arsenal, son citadas insistentemente en los textos clásicos. Son, como dice Marciales, armas de tipo "estándar", hechas "en serie". Por supuesto, eran de menor precio y calidad que aquellas que se hacían ex-profeso para una persona por encargo de esta. En el siguiente texto del *Ordenamiento de las Cortes de Toro*, de 1369 (*Cortes...*, 1863, p. 179, CORDE), se habla de diferentes armas *de almacén*:

Otrosi tenemos por bien e mandamos que los armeros que fazen los escudos que los den por este preçio que se sigue: por el escudo catalan *de almagén*, encorado dos vezes veynte mr., e por cada vno delos otros escudos,

encorados dos vezes quinze mr., e por el escudo caualleril, el mejor delas armas mas costosas çiento e çinquenta mr. e por el otro mediano delas armas non tan costosas çient mr., e por cada vn escudo delos otros non tan costosos ochenta mr., e por el escudete delas armas mas costosas çinquenta mr., e por el escudete delas armas menos costosas treynta mr. e por el otro escudete delas armas menos costosas veynte e çinco mr., e por la adaragueta mejor de armas mas costosas veynte mr. e que sea encorada dos vezes, e por la otra adaragueta mediana quinze mr. e por la otra adaragueta de menos costa doze mr., e por cada vna delas otras adaragas *de almalzen* diez mr.

Como se ve el producto *de almalçén* está entre los de menor precio. Y habrá que pensar, con lógica, que entre los de menor calidad.

En Zaragoza 1507, *Barcelona* y *Calatayud* aparecen con letra capital y *almazen* no. En Valencia 1514 solo *Barcelona* aparece con letra de caja alta. Pero es muy significativo que en la edición valenciana de 1518 -*descripta* de la anterior- se corrige *calatayud* en *Calatayud*, pero se sigue imprimiendo *almazen* con minúscula. Resulta claro el proceder: el componedor (pongamos que fue una decisión suya) entendió perfectamente que *Calatayud* había de ir con letra capital, pero no tocó *almazen*, sabedor de que era un nombre común.

Más. Aunque no se ha hecho notar en las ediciones modernas, Centurio usa *capacete* y *casquete* como sinónimos o casi sinónimos y eso incide en la interpretación del pasaje: el rufián alude al mismo objeto, aunque distingue los afamados cascos sin visera de Calatayud de los fabricados en serie. Ni hay ni hace falta un tercer nombre de ciudad. Por supuesto que existían, por ejemplo, varios tipos de *capacete*, en virtud de los materiales empleados y la conformación de las partes (*vid.* Leguina 1912), pero hablando sin especificidades se podía entender que *capacete* y *casquete* eran la misma cosa, como se documenta en los siguientes testimonios. El primero, de la segunda mitad del siglo XVI, pertenece a los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan de Arce de Otálora (I, p. 487):

PALATINO. ¿Venís por dicha de unos hidalgos Casquetes que hay aquí?

PINCIANO. No son esos de los más ruines, sino de los mejores.

PALATINO. Pues, ¿por qué tienen tan ruin nombre y apellido?

PINCIANO. Casquete no es mal nombre, sino bueno y honrado, pues es arma, y de la cabeza, que es el miembro principal. En eso veréis cómo se ganó el apellido: por armas y en la guerra, pues en todos los reposteros y armas ponen encima del festón o escudo un almete.

PALATINO Almete sí, mas no casquete.

PINCIANO Todo es uno, almete y casquete y capacete y yelmo, sino que antiguamente se llamaron así.

En el mismo sentido se expresará más tarde Covarrubias:

Almete: Armadura de la cabeça (...) Es vocablo francés (...) corrompido de *heaulme*, y en otra manera de corrupción *yelmo* (...) y en mayor corrupción *almete*. El italiano le llama *elmo* y *elmeto*, y nuestro antiguo castellano, *capacete*".

Por la misma época de Arce de Otálora, el humanista Antonio Agustín escribía que "de los casquetes y capacetes de Calatayud y de algunas otras armas de acero viejas dura todavía el tenerlas en precio y reputación" (1587, "Diálogo tercero. De los Roversos de la Provincias y de las Ciudades y Ríos", p. 93).

El traductor italiano de 1506 solo utilizó una palabra para los sustantivos *casquete* y *capacete*: *celate*: "le celate milanese...le celate de monitione".

1527, consciente de la sinonimia, traduce una sola vez, aunque transforma *Calatayud* en *Milán* y no acierta del todo con el sentido: "¿Qui decoupe les secrettes de millan sinon elle? Ainsi les decoupe comme si c'estoient naveaulx".

1578 emplea dos palabras sinónimas: "...et fend les cabassets de Catalajud [*sic*], sinon elle? les casquets de munition, elle les coupe...".

Lo que Centurio dice es que su espada rebana los famosos capacetes de Calatayud, y que, por tanto, los de almacén (capacetes o casquetes), de menos categoría, menos resistentes, aún le dan menos quehacer: "así los corta como si fuesen hechos de melón".

Proponemos, pues, editar *de almacén*.

312.- A otros agujereo como harnero a puñaladas

Entre las *priores*, la edición de Zaragoza 1507 trae la lección única *agujereo*, frente al resto de ediciones que ofrece *agujero* (verbo, de *agujerar*). Algunas otras posteriores, en minoría, reproducen también *agujereo* (Venecia 1531, la plantiniana de 1599). *Autoridades* trae: "Agujerar o agujerear" (ambas formas llegan hasta hoy) e incluye el pasaje de *Celestina*: "A otros agujereó (*sic*) como harnero a puñaladas". El DHLE empeora la cita: "El otro agujereó como harnero a puñaladas". El *Nuevo Diccionario Histórico del Español* cambia la cita y muestra *agujero*, aunque anota que en la edición de 1531 se lee *agujereo*.

No podemos saber qué escribió el autor, pero si se edita el texto zaragozano se impone la forma *agujereo*, que además, evita la rima y deshace la homonimia con el sustantivo, la cual fue causa del erróneo *agujeros* que aparece en la edición crombergeriana de Sevilla 1518-1520 (falso colofón de 1502).

313a.- ¡Allá irán estas putas atestadas de razones!

No queda claro si las *razones* a las que se refiere Centurio son las palabras de las prostitutas o las palabras con las que él las ha hecho creer que castigará a Calisto con la muerte. Cappelli-Vallín se inclinan por "las que él mismo les ha dicho". A los primeros traductores también les debió de resultar ambigua la frase. 1506 traduce literalmente y, por ello, no aclara nada ("gonfie de paroles"), pero el traductor francés de 1578 introduce un añadido: "enflees de paroles, et de presumption". Parece entender, entonces, que son las *razones* de las meretrices. Al igual que Mabbe: "a couple of headstrong and pertinacious whores", y 1633: "auec leurs raisons".

Sin embargo, el traductor de 1527 traslada en sentido contrario: las muchachas se van llenas de las *buenas* palabras del rufián: "Maintenant qu'elles s'en vont bien contentes et fourrees de belles raisons...". La glosa del pasaje que hace Sedeño indica que este entendió lo mismo: Centurio ha llenado de promesas a las mujeres y estas se van confiadas por ello:

Estas putas allá irán,
de razones bien cumplidas:
según enlabiadas van,
mis ofertas pensarán
que no pueden ser fingidas.

Recordemos que *enlabiado* es "atrahído con palabras" (*Autoridades*, s. v.).

Y También Barth alude al engaño de Centurio: "Illuc apageant meretrices istae suis artibus elusae".

Nos parece mejor el segundo sentido. El rufián despide a Elicia y a Areúsa con un insulto y con el desprecio de saber que las ha engañado, *cargándolas* de buenas palabras y de falsas promesas. Las muchachas se van confiadas en que el matón cumplirá su palabra y ahora le toca a este resolver cómo hacerlo sin exponerse.

313b.- ...pedirme han señas de quién eran y cuántos iban y en qué lugar los tomé

El valor de *tomar* no es aquí tanto el de 'prender', pues Centurio está hablando de 'hacerlos huir', como el de 'acometer', 'arremeter contra alguien' (*Autoridades*: "embestir al contrario, arrojándose sobre él con ímpetu y ardimiento", s. v.).

313c.- ...helo todo perdido

Los primeros traductores entendieron el adverbio *he*:

1506: "Eccote qui ogni cosa persa!".

Wirsung: "und ist all sach verloren".

1527: "Voila tout perdu!".

Sedeño calca el original: "y helo todo perdido".

La traducción de Mabbe se aleja de la primera persona y opta por una frase hecha: "the fat is in the fire" ('la suerte está echada' o 'ya no hay remedio').

1633: "Voila tout perdu".

Según se va haciendo arcaica la expresión *helo*, los traductores comienzan a ver verbo y pronombre ('lo he'):

Lavigne: "je suis perdu".

Von Bülow: "und so hätte ich mein spiel verloren".

Cela: "Todo lo he perdido".

Modernamente, Singleton vuelve a la primera interpretación: "And then everything will be lost". Y Gasparetti: "Tutto é perduto".

Preferimos entender el pasaje a la manera de los primeros intérpretes.

Decimonono auto

316a.- Esta mujer es marcada ramera, según tú me dijiste; cuanto con ella te pasó has de creer que no carece de engaño

Nada tiene que ver aquí la palabra *marcada*, que emplea Tristán, con alusiones a cicatrices de cuchilladas en la cara. Nada de ello hay en la obra referido a Areúsa. Tampoco hay que vincular la palabra con la voz de germanía *marca*-'ramera'. *Marcada* remite a la locución *de marca* o *de marca mayor*, con la que se declara "que alguna cosa es excesiva en su línea y passa y sobrepuja a lo justo y razonable" (*Autoridades*, s. v. "marca"). O bien puede actuar como sinónimo de 'señalada', 'destacada' (en sentido negativo) y, por tanto, 'conocida'. Las primeras traducciones incidieron en el engaño:

1506: "astuta puttana".

1527: "rusee putain".

Sin embargo, Mabbe ya apunta al sentido primario: "a known and noted whore".

Y 1633: "putain approuuee".

Lavigne dulcifica el sustantivo pero deja claro el sentido de *marcada*: "fille de joie bien connue".

También Von Bülow entiende que *marcada* se refiere a 'conocida' o 'pública': "öffentliche Hure".

Singleton: "common whore".

Gasparetti: "sgualdrina patentata".

316b.- Mira, Sosia, y acuérdate bien si te quería sacar algún punto del secreto deste camino que agora vamos, para con lo que supiese revolver a Calisto y Pleberio

Zaragoza 1507 lee *para con lo que supiesse*, y es testimonio único de corrección frente al resto de ediciones, que ofrecen *para con que lo supiesse* o *para con que pudiesse*. Gorchs, Marciales, Morros, Russell, Cappelli-Vallín, Botta, BC aceptan la lección de Zaragoza. Severin-C rechaza aquí el texto de 1507: *para con que lo supiesse*.

316c.- Cata que la envidia es una incurable enfermedad donde asienta; huésped que fatiga la posada, en lugar de galardón; siempre goza del mal ajeno.

Así puntúan BC, Severin-C, Botta y Morros. El resto de ediciones modernas ofrece esta presentación: "huésped que fatiga la posada; en lugar de galardón, siempre [se] goza del mal ajeno". Hay que decir que, dentro del rudimentario sistema de puntuación de principios del XVI, las ediciones tempranas de la *Tragicomedia* coinciden en no colocar ningún signo en medio de la secuencia "huésped que fatiga la posada en lugar de galardón", y sí lo colocan después de *galardón*. Por tanto, las cuatro ediciones citadas en primer lugar se ajustan al texto base que utilizan, con la salvedad lógica, acorde a los usos actuales, de colocar coma después de posada: "huésped que fatiga la posada, en lugar de galardón".

También parece obedecer a esa puntuación el sentido del texto en las primeras traducciones:

1506: "la inuidia e una incurabile infirmita li doue habita; e hospite che da fatica al suo allogiamento; in luogo de remuneratione, sempre gode de laltrui male". Así puntúa Kish (1973), pero el sentido de *remuneracione* pide relacionar esta palabra con *allogiamento*, con lo que el punto y coma habría que desplazarlo hasta *remuneracione*. En la edición de 1506 se presenta así el texto:

la inuidia/ e/ una incurabile infirmita li: doue habita: e hospite: che da fatica
al suo allogiamento in luogo de remuneracione: sempre gode de laltrui male.

1527: "C'est ung hoste qui fatigue le logis au lieu de le remunerer".

Mabbe: "She is a guest that is always more troublesome than thankful for her lodging".

Las dos primeras traducciones se ven obligadas a utilizar palabras como *remuneracione* o *remunerer* para traducir *galardón*, puesto que hablan de que la envidia es un *huésped* que apesadumbra (*fatiga*) la *posada* en lugar de pagarla. Pero por varias razones es ciertamente forzada esta interpretación. Comprendemos que la envidia llene de pesadumbre el lugar donde se aloja (esto es, cualquier ser humano), pero no comprendemos la pertinencia de la metáfora en lo que se refiere a pagar el alojamiento: ¿se está diciendo que, antes que pesadumbres, la envidia que se aposenta en el hombre debería comportarse de manera positiva? Carece de sentido. Creemos que tampoco se comprende que la paga del hospedaje sea nombrada con la palabra *galardón*, sustantivo ajeno al campo conceptual de *huésped* y *posada*. Finalmente: la sintaxis se resiente

también pues faltaría un verbo: "huésped que fatiga la posada, en lugar de [...] galardón". Los traductores intentan arreglar estas anomalías. El italiano añade el verbo *dar* y convierte *fatiga* en sustantivo en correlación con *remunerazione*. De esta manera la envidia "da fatica in luogo de remunerazione". El francés se ve obligado a trasladar *galardón* como verbo (*remunerer*), en correlación con el verbo del original (*fatiga*). Como se ve, se trata de soluciones que retuercen el texto para darle un sentido. Además, el original dice *galardón*, que es "el premio que se da por alguna cosa bien hecha, con franqueza e hidalguía" (Covarrubias, s. v.). Pero lo que se paga por estar hospedado no puede, quien lo recibe, considerarlo un 'premio'.

Son razones abundantes y de peso para que aceptemos la segunda manera de puntuar el texto, que aparece en ediciones tardías (1570, 1601, 1633), pues ajusta al sentido común su forma y su contenido: 'la envidia goza antes con la desgracia ajena que con el bien (quizá propio) que se recibe (*galardón*)'. Incluso la estilística del pasaje parece sostenerse en una doble y bien trazada construcción. Por un lado se dice que "es una incurable enfermedad donde asienta, huésped que fatiga la posada", con una clara ligazón semántica entre *asienta*, *huésped* y *posada*. Por otro lado se afirma que "en lugar de [gozar de] galardón, siempre goza del mal ajeno", con una evidente correspondencia antitética entre *galardón* y *mal* y con omisión del verbo *gozar* en el primer elemento por aparecer en el segundo, según una estructura que aparece en la obra: "En lugar de manto y saya, porque no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla" (XI, Calisto a Celestina).

Por lo demás, aceptando esta puntuación se favorece una conceptualización de la envidia que entronca más claramente con la tradición proverbial: es huésped indeseable y goza más del mal ajeno que del bien propio.

Proponemos, por tanto, puntuar el texto así: *...huésped que fatiga la posada; en lugar de galardón, siempre goza del mal ajeno.*

316-317.- ...¡oh cómo te quiere aquella malvada hembra engañar con su alto nombre, del cual todas se arrear!

Tristán desenmascara la estrategia de Areúsa. Antes Sosia le ha contado que Areúsa está presa de amor por él y que ya es suya. Tristán le aclara que la prostituta emplea sus encantos de hembra (el "alto nombre" de *hembra* o, quizá, de *ramera*), como hacen todas ("del cual todas se arrear"), para engañarlo. Muy probablemente con ironía alude

al nombre de *ramera*, y habría entonces una dura referencia misógina: todas las mujeres se convierten en ramerías para conseguir sus propósitos. En este sentido se pronuncian bastantes traductores:

1506: "con sua mala astutia, dela quale tutte se adornano".

1578: "auecque ses finesses".

Mabbe: "with her smooth and subtle words".

1633: "auec l'esclat de sa beauté".

Von Bülow: "mit ihren Schmeicheleien".

Tristán cree que el proceder de Areúsa es debido a la envidia que tiene a Melibea. Los traductores no ayudan a interpretar el texto. Marciales cree que *alto nombre* es absurdo referido a Areúsa, pero claro es que hay que tomarlo irónicamente. No es aceptable la interpretación de que se refiera a Melibea.

317a.- ...revolver tales casas por contentar su dañada voluntad

Así Botta, BC y De Miguel-S, pero Zaragoza 1507 (y alguna otra edición, como el *Libro de Calixto*), lee *cosas* en lugar de *casas*. Gorchs, Severin-C y Morros editan según esta edición. Sin embargo, estamos de acuerdo con BC: el hecho de que *casas* sea *lectio difficilior* y de que el testimonio anterior de la traducción italiana ofrezca "uorria metter discordia insimile casate", fuerza a considerar *cosas* como una banalización del correcto *casas*.

317b.- ¡Oh Tristán, discreto mancebo, mucho más has dicho que tu edad demanda!

'Más has dicho que lo que tu edad exigiría', es decir, 'has dicho más que lo que se podría esperar de tu edad'.

Sedeño: "Más has dicho que se espera / de tu edad".

317c.- ...por ver si oiré alguna buena señal de mi amor en ausencia

'Del amor que me muestra en mi ausencia'. Se aclara así que *mi amor* es 'el amor de Melibea hacia mí'. Vid. notas 211a y 321b.

318a.- ¡Oh quién fuese la hortelana / de aquestas viciosas flores / por prender cada mañana, / al partir, a tus amores

Los primeros versos de la canción con que Lucrecia y Melibea amenizan la espera amorosa han dado no pocos problemas de interpretación. Pero, en general, todo el

pasaje presenta dificultades. Incluso se ha querido ver un error de transmisión en *a tus amores*. Marciales y Russell enmiendan en *de tus amores* con el apoyo de la traducción italiana de 1506: "al partir di tanti amori". Supone Marciales que el texto base utilizado por el traductor de la *Tragicomedia* también debía de traer la preposición *de*. De esta manera se estaría aludiendo al momento de la marcha de Calisto al amanecer. Pero la tradición textual primaria es unánime: *a tus amores*. En cuanto a la puntuación, Criado-Trotter, López Morales, BC, Botta, entre otros, colocan entre comas *al partir*.

Fue María Rosa Lida, en una extensa nota textual de su magna obra sobre *Celestina* (1970, pp. 428-430), la primera en dedicar amplia atención al texto para fijar su sentido.

Si se da validez a la variante *de*, el texto podría querer decir, en palabras de la investigadora: "¡Quién fuese la hortelana de estas flores para cogerlas al amanecer, cuando tu amante parte!". También "cabe pensar -escribe Lida- que *prender* no esté quizá empleado en el sentido de 'coger' sino en el de 'detener'", con lo que el sentido de los versos 3 y 4 sería: "para detener a tu amante cuando parte cada mañana". Esta es la interpretación que aceptan López Morales, Morros, Rodríguez Puértolas y Botta. En cualquier caso, hay que destacar que a Lida le parece que es Mabbe quien hace de estos versos "la traducción más fiel". Y Mabbe traduce *prender* como *to pluck*, con lo que el objeto de dicho verbo serían las flores y no el amante. Hay que decir, sin embargo, que, al final de la canción, Rojas emplea el propio verbo *detener* -y no *prender*- para indicar la posibilidad de que exista "otra amante" que "detiene" al enamorado. Nada aclara en este caso la versión metrificada de Sedeño, pues mantiene con íntegra fidelidad el texto de Rojas, sin tocar ni una letra.

BC incide también en que "el sentido de estos versos es poco claro", y otorga a *prender* ambos valores: "coger (flores) y retener (al amado)", en tanto que "parece haber una identificación entre las flores y el amor". Al final "el sentido es que la amada quiere retener (*prender*) con una guirnalda de flores al amado para que no la abandone al alba". Singleton ya había traducido: "I'd make my love a garland". Esta imagen es, sin duda, de un sugerente lirismo, pero exige sobreentender todo aquello que los versos no expresan. En efecto, si aceptamos *prender* como *detener*, la cuarteta diría, literalmente interpretada: '¡quién cultivase estas flores para detener cada mañana al amante cuando se va!'. De modo que habría que sobreentender que se trata de 'cultivar flores para cogerlas y hacer con ellas una guirnalda con la que sujetar al amante'. Excesiva se nos

antoja la elipsis atribuida al autor. Por otra parte, -siendo prosaicos-, si *prender* significa únicamente 'detener' al amante, no hace falta para ello ser *hortelana*, actividad que presupone cultivar las flores o, por lo menos, cogerlas (*prender*).

El traductor de 1527 entendió la acción de 'ofrendar flores al amante': "Pour de volonté entiere / les donner à tes amours", con lo cual también cabría el valor de *prender* como 'coger': la mujer coge flores al [para el] amante. Lavigne parece incidir en el mismo sentido, ahora con la inclusión de verbos (*parer, orner*) que indican la acción de 'adornar'. En 1841 ofrecía esta versión:

Heureuse est celle qui cultive
ces brillantes fleurs,
et qui chaque matin les cueille
pour en parer ses amours".

Y esta otra en 1873:

Heureuse toi qui cultives
Toutes ces brillantes fleurs,
Et qui le matin les cueilles
pour en orner tes amours.

Nótese que ninguno de los dos traductores franceses indica que el amante marche de la escena amorosa. Y en este terreno es donde hay que plantear las dificultades de comprensión del texto. Como hemos visto, es lo más frecuente, entre los editores que anotan el pasaje, entender que *tus amores* es Calisto y *al partir* es el momento en que Calisto, al amanecer, abandona a Melibea. Pero esta interpretación tropieza con importantes incongruencias. Antes de mostrarlas conviene un análisis somero del texto.

El episodio del canto contiene 40 versos, que conforman cinco octavillas (la última de pie quebrado). La octavilla es una estrofa que está formada por dos cuartetos, la segunda de las cuales repite una rima de la primera. En el texto que consideramos, la rima de los versos 2º y 4º de cada una de las octavillas se repite en los versos 5º y 7º. Por supuesto, las intervenciones con las que Melibea interrumpe el canto de Lucrecia, o el de ambas, se producen siempre después de cantadas octavillas enteras, esto es, después de cantadas dos o cuatro cuartetos, nunca una o tres. Tenemos, por tanto, asegurada una unidad métrica -reconocida estructuralmente por el autor- sobre la base de ocho versos. Es interesante insistir en este aspecto pues con frecuencia los editores han reproducido el texto considerando cuartetos exentos. La presentación correcta es colocar los ocho versos sin interlineado adicional después del cuarto y sin sangrar el quinto verso.

Vamos ahora a considerar la unidad semántica del texto y dejaremos el análisis de la primera octavilla, que es la que más dudas ofrece, para el final. En la segunda octavilla Lucrecia canta la alegría que recibirá Melibea al *ver* a Calisto. En el v. 2º aparece *vea*, en el v. 6º aparece *vista* y en el verso 7º vuelve a aparecer *vea*. Está asegurada la unidad semántica de los ocho versos.

En la tercera octavilla, en su primera subestrofa, dice Lucrecia que Melibea da saltos de gozo al tener a su amado, y en la segunda subestrofa insiste en que "nunca fue más deseado/amador de [*por*] su amiga" (a partir de Salamanca 1570, algunas ediciones traen *de la su amiga*, por razones métricas). De nuevo aparece clara la unidad de sentido de esta estrofa, y como el asunto es semejante al de la segunda octavilla, Melibea deja cantar a Lucrecia dieciséis versos seguidos (más los ocho de la primera estrofa). La cuarta y la quinta octavillas son llamadas a la naturaleza, a la que se hace partícipe (de forma tópica en este tipo de canciones) de las cuitas amorosas de la amada, y la interrupción de Melibea al acabar la cuarta es para decirle a Lucrecia que la deje cantar sola la quinta y última estrofa, en la que se pide a las aves: a) que lleven noticias al amado de cómo la amada queda esperando (primera cuarteta), y b) que esas aves le digan a la enamorada si es que hay otra amada que impide venir al galán (segunda cuarteta). Aunque para Deyermond (1991, p. 100) "el cambio métrico [de esta última estrofa] revela que Melibea canta dos canciones distintas", creemos, con Margit Frenk (1990, p. 263), que no es así: los ocho versos trasladan una continuidad de sentido pues el imperativo *sabed* de la segunda cuarteta va referido a las aves nombradas en la primera cuarteta. Por otra parte, se da, cierto, variedad en el cómputo silábico (pie quebrado ahora, quizá debido al manejo de material tradicional), pero persiste la misma estructura de rima. Por otra parte, solo cuando Melibea toma el canto (acompañada de la criada o sola) entra en juego la primera persona del singular (*mis amores, espero, sabedme*).

En definitiva, hay, como se ve, una clarísima unidad de sentido en el texto en su conjunto y en cada una de sus octavillas consideradas de manera independiente, de tal modo que siempre la segunda cuarteta de cada estrofa muestra significados que insisten en los de la primera o se deducen de ellos.

Si regresamos ahora a la primera estrofa, vemos, efectivamente, que el tema de las flores llena los ocho versos, pero si rescatamos el sentido que generalmente se le

atribuye a la primera cuarteta, habrá de extrañarnos que esta aluda a la marcha del amante, mientras que la cuarteta siguiente alude a la llegada del mismo. Si queremos trasladar la lírica a la vivencia de Lucrecia y Melibea, nos encontramos con que las dos muchachas esperan con ansia la llegada del enamorado ¡y ya Lucrecia está aludiendo a su marcha! Por otra parte, es igualmente extraño que en la segunda cuarteta de la cuarta octavilla Lucrecia y Melibea, a dúo, aludan a la posibilidad de que la tardanza del amante se deba a que esté durmiendo. Si, de nuevo, fijamos este detalle en la circunstancia concreta de Calisto y Melibea puede resultar ridículo, incluso cómico: Melibea estaría sospechando que quizá Calisto se haya echado a dormir en lugar de acudir a la entrevista. Es un despropósito. Más bien habría que pensar que nos encontramos en el ambiente de las alboradas, composiciones líricas que cantan el encuentro de los amantes al amanecer. Y con esta clave es comprensible la sospecha de la enamorada: el amante puede estar retenido por el sueño de la noche y quizá no haya despertado aún. En ese mismo contexto de los encuentros diurnos se hallan los apóstrofes al "Lucero del día" y a los "papagayos, ruiseñores / que cantáis al alborada...". Daniel Devoto (1990) ha destacado la enorme presencia de calandrias y ruiseñores en la lírica que canta el amanecer. Rojas debe de estar manejando materiales de la lírica popular y los mezcla con la real circunstancia nocturna de los protagonistas de la obra. En esa fusión de lo propio y lo ajeno se explica también la duda sobre si existe "otra amada", lo que no cabe en el contexto real de Melibea, porque esta ha dado pruebas suficientes de su confianza en Calisto. Al comienzo del acto XIV también el enamorado se retrasa y Melibea piensa en "muchas cosas, que desde su casa acá le podrían acaecer": si tuvo un encuentro con los alguaciles, si sufrió el ataque de algún perro, si cayó en algún hoyo. La muchacha tiene una fe ciega en el galán. Se lo ha declarado a Lucrecia en el acto XVI: "Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza. Conozco dél que no vivo engañada; pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar?". Por tanto la voz de Melibea no responde con exactitud a hechos autobiográficos, sino que mezclando la causa cierta de su canto -esto es, la espera de Calisto- con motivos literarios preexistentes para el mismo fin, entona una octavilla que solo a medias describe su situación.

Queremos decir con todo ello que conviene leer este pasaje del canto amoroso sin pensar que todo él haya de obedecer a la exacta vivencia de los enamorados. Las dos

jóvenes amenizan la espera y lo hacen cantando. Y recurren a la materia popular, que se mezcla con la propia circunstancia de Calisto y Melibea. La interpretación que nos habla de 'detener con flores' al amado cuando por la mañana este se dispone a partir después de saborear las delicias amorosas de la noche, viene condicionada, creemos, por el deseo de adecuar la letra de los cuatro primeros versos de la canción a la realidad vivida por los jóvenes en la obra: si estos se ven por la noche, hay que mantener la coherencia de los hechos interpretando que Calisto se dispondrá a marchar al amanecer y Melibea (o Lucrecia) tratará de retenerlo con flores. Pero ya hemos visto que el canto no se ajusta exactamente a la realidad de cada noche en el huerto de Melibea y resulta imposible, en cualquier caso, forzar las interpretaciones buscando la correspondiente acción paralela en los enamorados: en los rebozados amoríos celestinescos no hay alboradas y en la canción sí.

Por otra parte, si aceptamos la interpretación repetida por los editores, nos encontramos con el hecho ilógico de que en el verso 4º se intenta impedir con flores la *partida* del amante y en la segunda cuarteta (que forma parte de la *misma* unidad métrica, la octavilla) se le pide a las flores citadas anteriormente que vistan sus mejores colores y derramen sus más frescos olores para recibirlo a su *llegada* ("cuando entre"). Por un lado se le despide (o se intenta impedir su despedida), y por otro se preparan flores para su llegada. Y todo dentro de la misma octavilla. Interpretado así el texto, habría un inaceptable desajuste en las acciones. Y en el tiempo: primero la partida y después la llegada. No están así construidas el resto de estrofas, ya lo hemos visto. Sin contar con que el mismo autor emplea el verbo *detener* en el último verso para aludir a la acción del amante retenido.

A la luz de todas las consideraciones precedentes, parece lo más sensato considerar toda la estrofa (los ocho versos) como una unidad de sentido, tal como sucede en las cuatro restantes. Desde ese punto de vista, la lectura, como ahora veremos, nos ofrecerá una clara progresión en el tiempo y en las acciones. Lo que viene a decir la octavilla es que al partir la amada hacia sus amores, esto es, al encuentro furtivo de su enamorado, llevará flores que vestirán sus mejores colores y ofrecerán su mejor olor como ofrenda al amado. Por cierto, esas flores serán azucenas blancas ("los lirios y el azucena" funcionan como sinónimos, si entendemos que son 'lirios blancos') símbolo de castidad, lo que en el contexto de los presentes amores no tiene encaje, si no es como sarcasmo.

Quizá por eso se le pide a las flores que renueven sus colores. Que sea la amante la que, en la primera cuarteta, porte las flores cogidas (no importa si por ella o por la "hortelana" Lucrecia) cuando marcha al encuentro de su enamorado ("al partir a tus amores", esto es, cuando se dirige a esperar al amado en el lugar acordado), otorga un mejor sentido a los versos 5-8: la amante recibirá al amado, "cuando entre", con una ofrenda (*estrena*) de flores plenas de color y olor. Nos hallamos en el ámbito lírico de la alborada o canción de encuentro amoroso al amanecer. Pensar que *al partir* se refiere a Calisto es una consecuencia, inconscientemente asumida, que se deriva del hecho lógico de ser el enamorado quien hace el camino más largo, o bien de relacionar la palabra *partida* con la separación de los amantes. Pero en el texto que analizamos creemos que el verbo expresa, simplemente, 'acudir al lugar exacto de la cita', 'aprestarse para la cita'. Si queremos pensar en Melibea, esta *ha partido* desde su cámara hasta el lugar en que ahora se halla, en medio de las "verdúricas". Vemos entonces que el contenido completo de la canción está relacionado con la circunstancia que vive en ese momento Melibea, es decir, la ansiosa espera del amado. No se alude a la marcha de Calisto en ningún momento, sino a su futura y esperada venida. Y hay incluso una gradación en ese proceso de espera: los líricos e ilusionantes preparativos florales del principio dan paso, hacia la mitad del canto, a la exultante alegría de Melibea por la inminente llegada del enamorado; y, finalmente, consecuencia de la demora de Calisto, aparece la expresión de la queja amorosa ligada a los celos, aunque más literaria que real.

De todo lo anterior, se desprenden consecuencias que tienen que ver con el texto de *Celestina*. Se comprenderá que propongamos una manera de editar el texto que difiere de la de BC, pues muy distinta es también nuestra interpretación. Ya hemos aludido al modo de reproducir las octavillas. Rechazada de origen la enmienda *de*, proponemos ahora la siguiente puntuación:

*¡Oh quién fuese la hortelana
de aquestas viciosas flores
por prender cada mañana,
al partir a tus amores!
Vístanse nuevas colores
los lirios y el azucena;
derramen frescos olores,
cuando entre, por estrena.*

318b.- Vístanse nuevas colores / los lirios y el azucena; / derramen frescos olores / cuando entre, por estrena

Autoridades: "Estrena o estrenas: la dádiva, alhaja o presente que se da en señal y demostración de algún gusto, felicidad o beneficio recibido". Es anejo al significado de la palabra el concepto de 'comienzo' (de ahí *estrenar*), pues las *estrenas* se daban al iniciarse el año. El *Vocabulario de las lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas da la equivalencia castellana *aguinaldo* para la voz italiana *strena*. De modo que en la canción de Lucrecia las *estrenas* ofrecidas a Calisto (los nuevos colores y frescas fragancia de las flores) son consecuencia del gusto que se recibe de su visita y son también la manera de *comenzar* el encuentro amoroso. *Estrenas* es complemento de *derramen*: 'Derramen frescos colores como estrena cuando entre'.

Resulta curiosa la versión de Puértolas: "derramen nuevos olores / cuando entre por escena".

318-319.- Alegre es la fuente clara / a quien con gran sed la vea, / mas muy más dulce es la cara / de Calisto a Melibea / (...) // Saltos de gozo infinitos / da el lobo viendo ganado, / con las tetas los cabritos, / Melibea con su amado

Castro Guisasola (1973, p. 64) escribe que "a Virgilio, como autor admirable de *Églogas* y *Geórgicas*, no hay ninguna alusión cierta en la *Tragicomedia*: solo Menéndez y Pelayo hace notar que el nombre de la heroína del drama castellano debió de pasar a este del Melibeo de las églogas virgilianas". María Rosa Lida creyó ver el influjo de la segunda égloga virgiliana en algunos versos entonados por Lucrecia. Creemos, sin embargo, que tiene más peso aún el recuerdo de la égloga III sobre el texto que motiva esta nota. En Virgilio (80-83) exponen Dametas y Menalcas, de manera alternante, el efecto que ejercen las amadas sobre los amantes: la ira de Amarilis y la presencia grata de Amintas, respectivamente.

Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres,
arboribus uenti, nobis Amaryllidis irae.
Dulce satis umor, depulsis harbutus haedis,
lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas.

(Triste cosa el lobo para los establos, las lluvias para las mieses en sazón,
para los árboles los vientos y para nosotros las iras de Amarilis
Dulce cosa es la humedad para los sembrados, para los cabritos destetados
el madroño, el flexible sauce para la oveja preñada, para mí Amintas solo.
Trad.: Recio García.)

319a.- Nunca fue más deseado / amador de su amiga

Existe la variante *amado* en lugar de *amador* (Valencia 1514). Pero más interés tiene destacar que *amador de su amiga* es verso hipométrico. Quizá por ello en Salamanca 1570 se añade: *amador de la su amiga*. Es bastante probable que esa fuese la lección original, pero la construcción arcaizante debió de ser simplificada ya en el arquetipo, y así pasó a todas las ediciones *prior*es y a casi todas las modernas. 1633, Amarita y Gorchs también cuadran el verso con el artículo, pero no De Miguel-S. Sedeño no introduce enmienda en su versión *métrica*. Creemos que es razonable restituir la sílaba, pues no cabe pensar que el autor construyera un verso tan claramente anómalo (*vid.* nota 320a).

319b.- Papagayos, ruiseñores / que cantáis al alborada

En el acto IX Pármeno hablaba también de *papagayos*. Pero la alusión era allí al 'loro', por su capacidad de imitar la voz humana. Ahora la referencia es al canto melodioso, por lo que, sin duda, ha de tratarse de especie distinta. Según el *Vocabulario del español medieval*, de Cejador, es: "ave de papo de colores, o sea gayo" (s. v.), ave de presencia frecuente en la lírica medieval. Russell aventura que pueda tratarse del 'arrendajo', cuyo nombre en gallego y portugués es *gai*o, en ingl.: *jay*, en cat: *gaig*, fr. *geai des chènes* y al. *gaai*. En el *Libro de buen amor* (estr. 1226), los gayos salen a recibir a don Amor en compañía de ruiseñores, calandrias y papagayos, y los editores de la obra no son unánimes en la anotación. Alberto Blecua apunta que "el gayo es, al parecer, el 'arrendajo', que imita el canto de otras aves". Corominas anota también 'arrendajos', pero Jacques Joset, en cambio, cree que es el 'grajo'. En su edición del poema medieval *Elena y María*, Manuel Alvar (1974, p. 174, v. 307) vierte "el gayo e la gaya" como 'el grajo y la graja'. Juan de Luna (1625) había establecido esta equivalencia español-francés: "Grajo o graja: un geay". Pero se hace difícil ubicar al grajo en el lírico contexto del ruiseñor.

Hemos de creer, como anota BC, que se trata del *Garrulus glandarius*, o sea, del arrendajo, pájaro de la familia de los córvidos de vistoso plumaje. Para revolver más el asunto diremos que en las *Etimologías de San Isidoro romanceadas* (González Cuenca 1983, I, p. 382) se dice:

Garrulus propriamente es dicho aquel que al pueblo es llamado *verbosus*, esto es 'lleno de palabra' o 'muy fablador', que quando ha alegría nin puede nin quiere callar. E es este nombre tomado a *graculis*, esto es, 'de las grajas', que sienpre fazen roydo e nunca fuelgan en ningún lugar.

320a.- ...sabadme si hay otra amada / que'l detiene

Zaragoza 1507 ofrece la lección correcta (*quel detiene*) frente al resto de testimonios que ofrece un verso hipermétrico: *que lo detiene*. Solo Gorchs, Botta y BC siguen aquí su texto base y reproducen el verso cabal. La intervención de Salamanca 1570 (*sabadme si otra amada / lo detiene*; 1633, Amarita, De Miguel-S) es impropia.

320b.- ¿Cuál mujer podría haber nacida que desprivase tu gran merecimiento?

Autoridades: "Desprivar: Hacer caer de la gracia y favor". Quiere decir Calisto que no hay ninguna mujer en el mundo que pueda hacer sombra a Melibea, ninguna tiene tanta dignidad y perfecciones como para conseguir que el "gran merecimiento" de Melibea sea visto como menor.

320c.- ¡Oh salteada melodía, oh gozoso rato, oh corazón mío! Y ¿cómo no podiste más tiempo sufrir sin interrumpir tu gozo y cumplir el deseo de entramos?

Ninguna de las ediciones *prior* coloca signo de interrogación en esta oración, aunque tal signo sí aparece en pasajes cercanos en oraciones claramente interrogativas. Salamanca 1570 ya trae la pregunta y, hoy, todas las ediciones modernas. Y creemos que es un error. Si se edita el pasaje en modalidad interrogativa, parece que Calisto *reprocha* a su corazón no haber seguido escuchando silenciosamente el canto de Melibea. Y no es eso lo que hace. Lo que el amante dice es que el deseo que tiene su corazón (y también él mismo, Calisto: *entramos*) de reunirse con la amada ha sido más fuerte aún que el gozo de escuchar la canción. Calisto no podía seguir escuchando la melodía porque "no puedo más sufrir tu penado esperar" (en referencia a Melibea) y se dirige al corazón no para preguntar, sino para constatar el hecho de que la fuerza del "deseo de entramos" de unirse a Melibea es lo que ha llevado al corazón a interrumpir el momento gozoso de la escucha. Una vez satisfecho tal deseo, Calisto querrá regresar al otro gozo, interrumpido, y pedirá a Melibea: "si mi vida quieres, no cese tu suave canto".

La edición del texto en modalidad exclamativa persigue menos (pero también) ser fiel a los testimonios más antiguos que mantener la coherencia de lo expresado por el personaje. Proponemos editar así: *¡Oh, corazón mío, y cómo no podiste más tiempo sufrir sin interrumpir tu gozo y cumplir el deseo de entramos!*.

Salteada melodía no se ha explicado bien en las ediciones anotadas. Russell quizá condicionado por la traducción italiana ("dolce melodia") entiende 'notable melodía', apoyado en un sentido figurado de *saltear* que aparece en el DRAE desde *Autoridades*: "sorprender el ánimo con una impresión fuerte y viva". Con el mismo sentido se traslada en 1527: "O fortuné melodie!".

Partiendo de Russell, BC reproduce esta acepción para concluir que quizá *salteada* signifique 'sorprendente, asombrosa'. López-Ríos también entiende 'sorprendente' y Alberto del Río: 'variada, amena'.

Morros da tres valores para *salteada*: 'sorprendente', 'interrumpida' y 'agradable'.

En general parece que el contexto en que se desarrolla el canto de Lucrecia y Melibea ha dirigido la interpretación de su sentido. El marco ameno del huerto, la temática amorosa, la dulzura de las voces y el encantamiento de Calisto, todo ello ha llevado a interpretar *salteada* como 'dulce', 'armoniosa' y, en último extremo y derivado de su perfección, 'sorprendente'. Lo hemos visto en la traducción de 1506 y se repite, claro, en sus seguidores: Wirsung: "liepliche", 1578: "plaisante". Pero también Lavigne: "ravissante" ('encantadora') y Von Bülow: "überraschender" ('sorprendente'), Gasparetti: "incantevole"

La traducción de Barth es novedosa pues introduce un aspecto nuevo, la improvisación del canto: "improvisa auribus meis cantionis suavitas". Riquer había anotado ya la posibilidad de que *salteada* fuese 'súbita', 'inesperada'. La palabra tiene que ver con el sentido habitual de la palabra *saltear*, 'tomar por asalto'. Desde este punto de vista, hay que desechar por errónea la interpretación de *salteada* como 'armoniosa' (y todos los sinónimos de esta palabra). Oudin (1607) trae la definición: "*Salteada melodía*: une melodie que l'on dit à l'improuiste, ou sans y penser; una musica o concerto o melodia che si ode all' improuiso". Y Lorenzo Franciosini recoge en su *Vocabulario español e italiano* (1620): "*Salteada melodía*: Musica o melodía che si fa all' improuiso". Tiene, en efecto, sentido que Calisto diga: 'oh improvisada melodía', pues en la canción aparecen, junto a elementos tradicionales, alusiones a Calisto y Melibea, con sus nombres propios. Sería, pues, una melodía 'repentizada', como si se tomara de *salto* (1633: "desrobee") y sin preparación. En el acto XVI Pleberio le decía a Alisa: "no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel voz de la muerte". Aunque el

sentido de *improvisos* es allí distinto, sirve para verificar el parentesco entre *salto*, *salteada* e *improvisada*.

Con todo, nos queda la duda de si Oudin recogía una expresión asentada en la lengua o si, más probablemente, tomaba el texto celestinesco (sabemos que utiliza con profusión materiales de la obra castellana) y daba su propia interpretación. Porque lo cierto es que, contextualizada adecuadamente la expresión, el sentido se acerca más a 'interrumpida', valor que ya trasladó Mabbe: "interrupted" (algo semejante entiende Singleton: "broken melody") que a 'improvisada'.

Calisto se debate entre la dulce apetencia de seguir escuchando -furtivamente- el suave canto de señora y criada -ajenas a la cercanía del enamorado- y el ansia de cumplir cuanto antes su deseo de estar con Melibea. Esto último supone *asaltar* la melodía, interrumpirla. Y es lo que hace. Por eso dice con una cierta amargura: "¡oh salteada melodía...!" ('oh interrumpida melodía') y a continuación apostrofa a su corazón (él mismo, en el fondo) para hacerle ver (no para preguntar) que no ha sido capaz de permanecer más tiempo allí escondido, sin hacerse presente: ha podido más el ansia de juntarse con su amada que el deseo de prolongar la escucha del dulce canto. Y, en efecto, inmediatamente interviene Melibea para dirigirse a su amado, al que oye o ve llegar. No es casual que las primeras palabras de la muchacha tras el *asalto* giren en la misma órbita semántica y léxica que el adjetivo *salteada*: "¡Oh sabrosa traición, oh dulce sobresalto!". Y cuando los dos enamorados ya se han reunido (aspiración primera conseguida), Calisto quiere recuperar la melodía que él había *salteado* y le pide a Melibea que la retome: "si mi vida quieres, no cese tu suave canto". *Salteada melodía* es, pues, 'interrumpida melodía'.

Entendemos que *entramos* se refiere a Calisto y al corazón, no a Calisto y Melibea, la cual, hasta este momento, estaba ajena a la presencia del enamorado. Calisto ya se dirigía en segunda persona a su corazón en la canción del acto VIII: "Corazón, bien se te emplea / que penes y vivas triste...". También a sus oídos: "Oh mis tristes oídos, aparejaos a lo que os viniere" (V). Y Pleberio a sus canas: "¡Oh mis canas, salidas para haber pesar, mejor gozara de vosotras la tierra que de aquellos rubios cabellos que presentes veo" (XXI).

320d.- ¿Por qué me dejabas echar palabras sin seso al aire con mi ronca voz de cisne?

Es posible que *sin seso* sea complemento de *echar* y no se refiera a *palabras*, sino a Melibea (a su actuación), según un tipo de sintaxis frecuente en la obra y que crea a veces ambigüedad (*vid.* nota 180-181). La enamorada se queja de que ella 'echaba sin seso palabras al aire', cantaba sin conciencia de que Calisto la estaba oyendo, pues el amante no la avisó de su llegada.

320e.- Oye la corriente agua desta fontecica cuánto más suave murmurio y zurrío lleva por entre las frescas yerbas

Varias ediciones antiguas traen el incomprensible *murmurio* y *ruzio* [¿*rocío*?] (Criado-Trotter), otras traen *murmurio zurrío* (Piñero, Cantalapiedra); Salamanca 1570, enmienda y *ruydo* (1633; y Amarita, Ortega y Mayor, De Miguel-S). La edición zaragozana de 1507 y la toledana de 1510 (colofón falso de 1502) ofrecen *y zurrío*, que es, creemos, lo escrito por el autor. Así editan Gorchs, Severin, Damiani, Marciales, Cabello, Morros, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, Botta, BC, López-Ríos. La enmienda de Krapf (aceptada por Cejador y Bohigas) parece un exceso: *suave murmurio su río lleva*.

Russell, que habla de "pasaje muy problemático" (creemos que no lo es tanto) mantiene solo *suave murmurio* y elimina *y zurrío* por considerar que el significado de esta voz (DRAE: "sonido bronco, desapacible y confuso") no se aviene con la intención de las palabras de Melibea, que está recreando en esa escena el tópico *locus amoenus*, lo cual exigiría otra palabra de contenido más *dulce*. Su conjetura de que Rojas quizá escribiera *susurro* en el manuscrito y después se olvidase de tacharla o la tachase mal, creando un problema de comprensión a los cajistas, no se sostiene, porque lo cierto es que la lectura de 1507 y 1510 es fácilmente defendible y ya demostró Ferreccio Podestà (1971) su validez.

Algunos editores modernos aun aceptando la lectura *y zurrío* (procedente de *zurrido*, como se ve en *Autoridades*, s. v. "zurrido"), manifiestan, a tenor de la definición del primer diccionario académico (no aparece en Covarrubias), sus reservas respecto a la pertinencia de esta voz. Siendo el significado de *zurrido* "sonido bronco desapacible y confuso o sordo" [...] Se toma también por el rumor indistinto que resulta de voces desentonadas, que se pronuncian confusa y atropelladamente", parece no concordar del todo con la lírica escena amorosa y con el bello escenario en que se

desarrolla. Pero lo cierto es que tal definición (mantenida hasta hoy) parece insuficiente, pues el sustantivo podía aplicarse, por ejemplo, al nada desagradable sonido de las aguas de un arroyo o una fuente (como en *Celestina*), al producido por las abejas o al de las hojas de los árboles movidas por el viento. De hecho, *Autoridades* cita un texto de Juan de Ávila en el que *zurrido* se aplica al rumor de las corrientes aguas ("..como agua que corría con zurrido"). Pero antes ya Sedeño, en este pasaje, hablaba del "dulce zurrío" de las aguas (el epíteto despeja cualquier duda acerca del valor de la palabra). Oudin traduce así *zurrío*: "*murmure, brouissement*", y Vittori (1609) añade: "*murmure, brouissement, susurre; murmuro, bisbiglio*". En Nieto-Alvar (2007, s. v. "zurrío") encontramos este testimonio del francés François Pomey (1705): "zurrío, ruido, mormullo de arrogüelos, *rivulorum lene murmur*; murmure de ruisseaux". Y aunque se trata de un testimonio ciertamente tardío respecto de *Celestina*, véase también esta definición del *Diccionario inglés-español* de Baret (1786):

Hummer, f. (from to hum) mormullo, mormureo, ó murmureo, zumbido, zurrido, el ruido de los que hablan confusamente. *The humming of bees*, "el zurrido de las abejas".

Zurrío es, pues, un mero sinónimo de 'susurro' o, en la obra, de *murmurio*, según una técnica omnipresente en *Celestina* que consiste en expresar una idea mediante pares de voces, la segunda de las cuales no supone una progresión en el significado sino una iteración del mismo.

321a.- ...no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos

'No le importunes sus miembros'. *Autoridades*: "*Trabajar*: Metafóricamente vale molestar, inquietar o perturbar".

321b.- ...tu deseo era el que regía mi son y hacía sonar mi canto

Se refiere Melibea al 'deseo que yo tenía de ti' (*vid.* notas 211a y 317c).

321c.- Pues conseguida tu venida, desapareciöse el deseo, destemplöse el tono de mi voz

Así Botta, BC y Morros. Pero Zaragoza 1507 ofrece la lección única *destemplase* ('destémplase', en presente), que es la que mantienen Gorchs y Severin-C. A Botta y a BC les parece que se impone la forma en pasado por paralelismo con *destemplöse*. Melibea ha perdido ya el tono de voz y no puede cantar. Aunque Botta considera que "es necesario el tiempo pasado", pensamos, con BC, que no es imposible *destémplase*,

pues con esta forma Melibea puede estar mostrando a Calisto la realidad: mientras la enamorada habla, el amante, escuchando la voz, puede comprobar que el tono se destempla. De todas formas, resulta menos forzado interpretar con arreglo al paralelismo *desapareciose-destemplese*.

El traductor italiano de 1506 parece haberse valido de un original en pasado: "se scordo el tuono de mia uoce".

321d.- ...y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa, pues por cierto es de lienzo?

Entre las ediciones *prior*es, solo Zaragoza 1507 presenta así la interrogación (aceptada por Gorchs, Botta y BC). El resto ofrece: "¿para qué me tocas en la camisa? Pues por cierto es de lienzo". Así es como edita la mayoría de ediciones modernas, incluidas Severin-C y Morros que toman como base el texto de 1507. Ciertamente nos parece más adecuada esta segunda puntuación. Incluso la edición que sirvió de base al traductor italiano es posible que también restringiera la interrogación a "¿para qué me tocas en la camisa?": "per qual cagiones me tocchi la camisa? Sappi che la e di tela".

321e.- ...no me destroces ni maltrates como sueles

Es evidente que Melibea no se refiere a 'como otras veces lo has hecho', sino a 'como no dejás de hacerlo en este momento'.

Según Malkiel [1950], citado por Corominas-Pascual (s. v. "trozo"), los ejemplos más antiguos de *destrózar* no significan 'partir en pedazos', sino 'derrotar, desbaratar, destruir'. Pero dicen Corominas-Pascual, siguiendo al estudioso, que es voz ajena a *Celestina* (!). Aquí puede valer 'no me desbarates' 'no me descompongas'. Recuérdese: "¿Quién destroza la malla?" (XVIII, Centurio).

322a.- Ya me duele a mí la cabeza de escuchar, y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar

Entiéndase que 'a ellos no les duele la cabeza de hablar ni les duelen los brazos de retozar ni las bocas de besar'.

322b.- ¡Andar, ya callan!

Aparece esta interjección otras dos veces en la obra. La primera en boca de Pármeneo (II) y la otra en boca de Celestina (VII). En ambos casos el personaje expresa una aceptación forzosa y a disgusto de las circunstancias (*vid.* nota 91b).

Ahora Lucrecia acaba de lamentarse: "Ya me duele a mí la cabeza de escuchar, y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar. Y continúa: "¡Andar, ya callan!". Puede entenderse que la criada no tiene más remedio que aceptar la situación y por ello usa *¡andar!*. De ahí la traducción de 1506: "Patientia, che gia taceno". 1527: "Bien va! Pacience, car ilz se taisent".

323.- ¡No vayas allá sin tus corazas; tórnate a armar!

Calisto va a abandonar a Melibea para socorrer a sus criados y se va desarmado. El sentido de lo que le dice Melibea no es 'ármate otra vez' (Gasparetti: "armati di nuovo"; Singleton: "Arm yourself again"), sino 'vuelve para ponerte las armas'. Lo dice, sin duda, mientras da unos pasos para sujetar al amado, porque a continuación Calisto dirá: "¡Déjame, por Dios señora, que puesta está el escala!". Por tanto, el verbo reflexivo es *tornarse*. Existen paralelos en la obra:

"Tórnate a la cámara y reposa", (II, Sempronio a Calisto).

"Tente, señor, no bajas, que idos son (...) que ya se torna Sosia" (XIX, Tristán a Calisto).

La primera traducción italiana ya vio el sentido: "Torna, per amor mio, che io thaiutaro ad armare".

Parecida traducción hace Mabbe: "If you love me, come back. I will help to arm you myself".

Barth es más estricto: "redi et arma prius indue".

También Von Bülow vierte el sentido de forma literal: "Komm und wappne Dich erst".

324a.- ¡Oh día de aciago; oh arrebatado fin!

Russell (y le sigue BC) explica *aciago* como "desgracia, mal agüero". En el CORDE todos los ejemplos de *aciago* tienen un claro valor adjetivo y la inmensa mayoría se refieren al sustantivo *día*. Tanta es la vinculación con este sustantivo, que Covarrubias, define la voz *aciago* como "día infeliz, desgraciado, prodigioso y de mal agüero". No es extraño, por ello, que a partir de la segunda mitad del XVI vaya cundiendo en el texto la banalización *día aciago*, a pesar de que toda la tradición *prior* trae la preposición *de*. Salamanca 1570, 1633: "dia aziago"

Con todo, el DHLE aporta el valor sustantivo de 'desgracia' y cita un texto de 1499. *Autoridades* conoce solo el valor adjetivo y pone el ejemplo de *Celestina* así: "Oh día aciago", pero su testimonio -ya se ve- carece de fiabilidad. También Amarita, Gorchs y De Miguel-S editan *día aciago*.

1506 omite el sintagma. Sedeño es fiel a la sintaxis: "día de tribulación".

324b.- Díselo a la triste y nueva amiga que no espere más su penado amador

De dos maneras diferentes puede ser interpretada esta oración en función de su sintaxis:

-Oración de finalidad: 'díselo *para que* no espere más a su amante'.

-Oración completiva con dos complementos directos dependientes del verbo *di*: 1.- *lo* podría referirse anafóricamente a la información que Tristán acaba de proporcionar a Lucrecia ("cayó mi señor Calisto del escala y es muerto. Sin confisión pereció"), o podríamos considerarlo elemento catafórico de *que no espere más a su penado amador*. 2.- Esta última frase sería otro complemento directo del verbo *di*.

La segunda interpretación supone, como se ve, aceptar una sintaxis bastante forzada y poco natural.

Del testimonio de la primera traducción no podemos deducir qué interpretó 1506: "Dillo ala trista et noua amante che non aspecte piu suo nouo amatore", pues *che* se usa como conjunción completiva y como conjunción de finalidad. Sin embargo, la traducción de Wirsung aclara que este entendió la partícula *che* como completiva, pues lo traduce como *daß*: "daß sy nit mer wart...". Y esta es la opción preferida por los traductores, a pesar de que, como hemos dicho, es producto de unas relaciones sintácticas un tanto particulares. Precisamente en busca de la simplificación, Sedeño duplicó el verbo *decir* para obtener dos oraciones completivas:

Díselo sin dilación
a la triste nueva amiga.
Dile que no espere más
a su penado amador.

Lo mismo hace Singleton: "Recount it to his sorrowing new mistress and tell her to await no more her doleful love".

Dependiente de un solo verbo, en castellano es aceptable el doble complemento directo: uno pronominalizado y otro en su forma plena, ambos para denominar un mismo referente. Pero el problema reside en que cada complemento remite, en el pasaje

de *Celestina* que consideramos, a una realidad distinta: el accidente de Calisto y la petición a Melibea de que no espere más al amante. Y por ello tanto Sedeño como Singleton se ven obligados a introducir otro verbo.

Salvo BC, Morros y Botta, todas las ediciones modernas colocan coma tras "amiga". Podríamos pensar que la presencia o la ausencia del signo establece en este caso un criterio interpretativo. Con la coma estamos ante una oración de finalidad. Sin que pueda servir de argumento definitivo, hemos de decir que ediciones como Zaragoza 1507 o Valencia 1514 traen signo de puntuación en ese lugar. Y lo cierto es que parece adecuado. Es mucho más sencillo interpretar que Tristán le explica a la criada lo sucedido a Calisto: su caída y muerte. Y sigue: "díselo a la triste y nueva amiga". Parece lógico entender que el pronombre *lo* sea elemento anafórico de aquello que el criado acaba de contar. Y a partir de ahí es natural que le pida a Lucrecia que informe de estos hechos a su señora *para que* esta ya no espere más a su amante.

325a.- ¡Vaya con nosotros llanto, acompáñenos soledad, síganos desconsuelo, visítenos tristeza, cúbranos luto y dolorosa jerga!

La *Comedia* lee *visitenos*. La *Tragicomedia* lee *vistanos*, a excepción de Zaragoza 1507 que lee *vistenos*. Severin-C, Morros y BC prefieren *visítenos* (forma que a Marciales, Russell y Botta les parece errónea). BC afirma que esta es la lección correcta pues hay "concordancia de Z[aragoza] y la *Comedia*". En realidad, la primera trae *vistenos*, aunque es cierto que esta forma se podría explicar fácilmente como descuido desde un original *visitenos*. Parece, en cambio, más difícil que a partir de un manuscrito *vista* se pudiera engendrar el presunto error *visite* de la *Comedia*. Y si aceptáramos que el *viste* de Zaragoza es descuido por *vista*, habría que presuponer que esta última lección ya estaba en el arquetipo de la *Tragicomedia*, no sabemos si como error de *visite*.

Por lo demás, la enumeración de verbos de movimiento muestra una lógica muy coherente: *vaya con nosotros*, *acompáñenos*, *síganos*, *visítenos*, todos con sustantivos abstractos del mismo campo semántico: *llanto*, *soledad*, *desconsuelo*, *tristeza*. Lo que tiene que ver con el vestido se salda con *cúbranos* y con sustantivos concretos (*luto*, *jerga*).

Preferimos, con BC, considerar la lección de la *Tragicomedia* una mera banalización de lo ofrecido por la *Comedia* y, en consecuencia, restituir *visítenos*.

1506 omite el texto. De Miguel-B prefiere la lección de la *Tragicomedia*.

325b.- ¿Qué planeta hobo que tan presto contrarió su operación?

La voz *operación* era la usual para referirse a la acción o al influjo de los planetas en las vivencias humanas. Lo vemos, por ejemplo en este fragmento de la copla 67 de *Laberinto de Fortuna*, de Mena:

pues tu juicio, si sabe, discerna
que cada qual de las siete planetas
sus operaciones influyen perfectas
a cada qual orbe por gloria in eterna.

Y la glosa de Hernán Núñez (*Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Nigris 1994, p. 266, n. 67):

La sentencia d'esta copla es: dispuso Dios desde el principio del mundo que cada uno de los siete planetas disponga en los hombres diversas operaciones, según es assí que en cada uno de los siete círculos obran los siete planetas: en el primer círculo el primer planeta, en el segundo círculo el segundo planeta e assí en los otros.

Veinteno auto

327-328.- ¿Qué es esto, hija mía? ¿Qué dolor y sentimiento es el tuyo? ¿Qué novedad es esta? ¿Qué poco esfuerzo es este? Mírame, que soy tu padre. Háblame por Dios. Dime la razón de tu dolor, por que presto sea remediado. No quieras enviarme con triste postrimería al sepulcro. Ya sabes que no tengo otro bien sino a ti. Abre esos alegres ojos y mírame

El texto de la *Comedia* hacía más extensa esta intervención de Pleberio pues tras "Mírame que soy tu padre" y antes de "Dime la razón de tu dolor..." se incluía: "Habla conmigo, cuéntame la causa de tu arrebatada pena. ¿Qué has? ¿Qué sientes? ¿Qué quieres?".

Marciales cree que la desaparición de este fragmento fue debida a un error de transmisión, común a las *Tragicomedias*, como consecuencia de una "clara haplografía o una línea saltada", motivada por la presencia en el texto de dos *habla*. Afirma Marciales que tras la omisión se producía una cacofónica repetición de "mírame" ("Mírame, que soy tu padre, Háblame, mírame"), por lo que "un corrector oficioso cambió el segundo 'mírame' por la exclamación por Dios". Según Marciales, en la intervención de Pleberio se emplea, en la *Comedia*, tres veces la expresión *mírame* con una clara voluntad de estilo, al estar medidas sus apariciones: al principio, en medio y al final, y este motivo estilístico refuerza la teoría de la haplografía. Russell habla de "pasaje omitido por error".

Sin que pueda descartarse absolutamente esta idea, lo cierto es que también una motivación de estilo ayudaría a explicar que fuese la mano del autor la que aligerase el texto en busca de una mejora. Porque lo cierto es que parece poco afortunada, por reiterativa, la exagerada sucesión de interrogaciones e imperativos de la *Comedia*: "1) "¿qué has?", 2) "¿qué sientes?", 3) "¿qué quieres?"? 4) "Háblame", 5) "mírame)". Y decimos *reiterativa* porque lo que en esa serie expone Pleberio ya lo ha expresado inmediatamente antes en las preguntas que abren su intervención: "¿Qué es esto, hija mía? ¿Qué dolor y sentimiento es este? ¿Qué novedad es esta?". Y lo volverá a expresar después con un imperativo: "Dime la razón de tu dolor...". Es lógico pensar que el autor fuese consciente de la sobrecarga de un texto que fatiga con contenidos repetidos, y, por

ello mismo, quisiera prescindir de ciertos elementos redundantes cuya ausencia no menoscababa la expresión de la intensidad o la turbación vivida por el padre en este momento. Y una vez aliviado el texto, se vería en la necesidad de eliminar uno de los *mírame*, pues quedaban demasiado juntos. Y lo cambió por la exclamación "por Dios".

Por supuesto, no podemos asegurar que esto fuera lo que sucedió con el texto transmitido en la *Tragicomedia*. Incluso podría alegarse en contra que precisamente el azoramiento del padre propicia rasgos de estilo como las excesivas reiteraciones, propias de su nerviosismo. Podría ser. Lo que estamos diciendo es que la tesis de Marciales no tiene más fuerza que la que acabamos de exponer, y por ello, y mientras no se pueda demostrar otra cosa con pruebas palpables, lo más prudente es mantener la lección transmitida por la *Tragicomedia* en la creencia de que expresa la voluntad del autor.

Para *postrimería*, Nebrija (*Vocabulario de romance en latín*) da las equivalencias latinas *finis* y *terminus*. Pleberio parece referirse a la vejez, no estrictamente al momento de la muerte. En el acto XXI el mismo personaje contrapone "la recia y robusta edad" a "la flaca postrimería".

328.- Una mortal llaga en medio del corazón que no me consiente hablar: no es igual a los otros males, menester es sacarle para ser curada, que está en lo más secreto dél

Las *Comedias* burgalesa y toledana y Zaragoza 1507 ofrecen *sacarle*. Pero entre las *prior*es también se dan las lecciones *sacarla* (*Comedia sevillana*) -que editan Krapf, Damiani, Rank, Foulché-Delbosc (1900), Rodríguez Puértolas, Cantalapiedra y López-Ríos- y *sacarlo*. Conviene afinar sobre la lección pertinente, pues el sentido varía en función del pronombre que se emplee.

Hay que descartar *sacarla* por errónea. Una llaga no ha de ser sacada, sino *curada*: "Tu llaga es grande, tiene necesidad de áspera cura" (X, Celestina a Melibea). Si no es que, como la vejez, es "llaga incurable" (IV, Celestina a Melibea). *Soldar*, *cicatrizar*, *remediar* son verbos que también se aplican en la obra al sustantivo *llaga*. Pero no *sacar*. Se *saca* el corazón: "aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón" (X, Melibea a Celestina); "Más agradable me sería que rasgases mis carnes y sacases mi corazón, que no traer esas palabras aquí" (X, Celestina a Melibea). Por tanto, ha de aceptarse la lección más antigua: *sacarle*, en referencia al corazón. Melibea dice

que su llaga se encuentra en lo más recóndito de su corazón y para curar aquella hay que sacar este. La lección *sacarlo* no es más que una variante sin leísmo.

1570 interpreta mal el texto, pues enmienda *curada* en *curado* (le siguen 1633, Amarita y De Miguel-S): como hemos dicho, el verbo *curar* remite a la llaga.

329a.- Mas si a ti placirá, padre mío, manda traer algún instrumento de cuerdas con que se sufra mi dolor o tañendo o cantando

Así BC. Pero las ediciones *prior*es son unánimes: *si a ti plazera, padre mío, mandar*. Igual en la *Comedia* que en la *Tragicomedia*. Sin embargo, ya en el siglo XVI comienzan a aparecer arreglos. Primero *place* y después *manda*. Y en Salamanca 1570 encontramos *si a ti place, padre mío, manda traer*, lección que reaparecerá de vez en cuando (por ejemplo 1633) y será acogida por Amarita, Gorchs y De Miguel-S.

Krapf, Ortega y Mayor, Marciales, Russell, Morros, BC, López-Ríos solo corrigen *manda*: "si a ti plazera, padre mío, manda".

Respetan la lección original: Foulché-Delbosc, Cejador, Bohigas, Criado-Trotter, Severin, López Morales, Damiani, Rank, Cabello, Piñero, Lacarra, Botta, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, Bernaldo de Quirós Mateo, Cantalapiedra y Canet.

A pesar de que introduce la enmienda *manda*, BC no descarta la posibilidad de que *mandar* sea lección correcta, y que se pueda "leer todo el periodo como interrogativo-desiderativo". Botta hace valer el testimonio de la traducción italiana de 1506: "se te piacesse, padre, far uenire".

Creemos, también, que la lección correcta es la que ha sido transmitida unánimemente por los más antiguos testimonios. Y, con Botta, nos parece igualmente adecuado entender que la frase con infinitivo queda en suspenso y con un suave tono desiderativo, distinto de *manda traer*.

329b.- ...yo lo voy a mandar aparejar

El infinitivo *mandar* que aparece en la *Tragicomedia* no aparecía en la *Comedia*. Patrizia Botta considera que esta introducción no es de autor, sino una errónea repetición causada por el recuerdo del anterior *mandar* de Melibea. Aporta además el testimonio de Sedeño que vierte: "Yo lo voy a aparejar". Para Botta es el propio padre quien se dispone a cumplir, en primera persona, el deseo de su hija. En consecuencia con esta argumentación, lo elimina de su edición.

No compartimos esta idea. Creemos que precisamente las palabras de Melibea son las que hacen que el autor quiera corregir el texto. Melibea le ha pedido a su padre que *mande* traer algún instrumento de cuerda, no que lo traiga él. Por eso dice Pleberio que va a *mandar* aparejar lo que su hija pide. La traducción italiana confirma el doble infinitivo: "Voglio andar ad farlo apparecchiare". En cuanto a Sedeño, su texto no sirve como prueba, pues la eliminación de *mandar* pudiera explicarse fácilmente por razones métricas ("yo lo voy a aparejar" es un octosílabo cabal). De todas formas, no es seguro que en el texto de la *Comedia* Pleberio pretendiese realizar él mismo la acción de buscar el instrumento musical. En el verbo *aparejar* se puede ver implícito el significado de preparar lo necesario para que Melibea tenga el instrumento, incluido, por supuesto, dar órdenes a la servidumbre. En cualquier caso, no existe prueba alguna de que la introducción de *mandar* sea espuria.

329c.- Baja a él y dile que se pare al pie desta torre, que le quiero decir una palabra

Pararse en el sentido de 'colocarse o ponerse en un lugar', no en el de 'detenerse'. La traducción italiana no es literal: "...che uenga a pie de la torre". Pero la francesa de 1527 es exacta: "... luy dy qu'il se mette au pied de la tour".

330.- Bursia, rey de Bitinia, sin ninguna razón, no aquejándole pena como a mí, mató su propio padre

Es interpolación de la *Tragicomedia*. Un doble problema presenta el texto. El rey de Bitinia fue Prusias II, y no mató a su padre, sino que fue asesinado por su hijo Nicomedes, como aparece en la fuente ("Nicomedes Prusiam, Bithyniae regem...", *De remediis*, I, 52). Marciales atribuye el desperfecto a la mano de un cajista. Este debió de interpretar mal el nombre del hijo ('ni comedes') y no hallándole sentido a la expresión la eliminó. Pero precisaba un nombre propio para abrir la oración, según el orden que Melibea repite en su exposición. De esta forma colocó al principio el nombre del padre. Procede el crítico, en consecuencia, a restaurar lo que él cree texto primitivo: "Nicomedes, sin ninguna razón, no aquexándole pena como a mí, mató su propio padre Bursia, rey de Bitinia". Tan ingeniosa explicación es, obviamente, indemostrable, y muy arriesgado resulta arreglar el texto de acuerdo con la fuente, pues no sabemos si el propio autor pudo entender mal el pasaje. Por otra parte, el "sin ninguna razón", expresado por Melibea, tropieza con los hechos: Prusias, queriendo apartar a Nicomedes

de la sucesión, hizo lo posible para que este fuese asesinado. Enterado el hijo, acabó matando a su padre. Pero todo esto no hay que presuponerlo necesariamente en el bagaje enciclopédico del autor. Como tampoco la imposibilidad de que leyese mal la fuente petrarquesca. En su mayoría, los editores modernos ofrecen, prudentemente, el texto difundido por la *Tragicomedia*. Obrando así se acepta (o, por lo menos, no se descarta) una mala lectura semántica del pasaje por parte del autor; y a partir de ahí es fácil también presuponer una lectura desatenta de los nombres y, en general, del texto latino (Botta 2003). Pero nos movemos siempre en el terreno de las conjeturas. Quizá la enmienda de 1570 (1599, 1601, 1633, Amarita) que ofrece *Prusia*, sea la manera más leve, menos arriesgada, de intervenir en el texto. Sin que, por supuesto, case con la verdad de la historia. Pero al menos restituye un nombre cuya grafía estropeada halla mejor explicación en el descuido de un copista o cajista que en el del autor.

331a.- Verdad es que, aunque todo esto así sea, no había de remedarlo en los que mal hicieron. Pero no es más en mi mano

El pasaje -lección única de Zaragoza 1507- es una interpolación de la *Tragicomedia*. Severin-C, Botta y BC aceptan la lección. Gorchs había corregido muy atinadamente: "no había de remedarlos en lo que mal hicieron". Morros también corrige así. De hecho, esta es la lección -correcta- de la mayoría de testimonios antiguos ("remedar les en lo que..."), entre los que no se encuentra Valencia 1514 que acusa la errata "remediar los en lo que...". 1570 (1633, Amarita, De Miguel-S) interpreta bien el sentido, pero usa un sinónimo: "imitarlos en lo que mal hizieron".

Como se ve, se trata de una confusión entre *lo* y *los* debida a su proximidad. En castellano es normal 'remedar algo', 'remedar en algo' o 'remedar a alguien', pero no 'remedar en alguien'. De todas formas, la clave de la lección correcta nos la da, como en tantas ocasiones, el sentido de lo que está diciendo el personaje. Melibea teme que la decisión que ha tomado -el suicidio- sea la causa también de la muerte acelerada de sus padres, abrumados por la pena. Al sentirse culpable por este hecho, recurre, en descargo de su conciencia, a enumerar a varios personajes históricos, famosos por su crueldad, que mataron a padres, hijos, hermanos... Muertes a las que no siguió la de ellos mismos. En este punto Melibea se consuela un tanto pensando que purgará de antemano la muerte de sus padres con la suya propia. Y ello establece una importante diferencia entre la "culpable culpa" de aquellos hombres y mujeres y la suya propia, menor en

grado (ellos eran "verdaderos parricidas, que no yo"). Y a continuación, en la edición de Zaragoza, dice que "aunque todo esto así sea, no había de remedarlo en los que mal hicieron. Pero no es más en mi mano". Es decir, que sí va a imitar la situación de esos personajes, 'pues no puede hacer otra cosa'. Si aceptáramos esta lectura estaríamos dando por bueno un contrasentido infantil, porque la muchacha acaba de dejar absolutamente claro que su acto culpable hacia sus padres es muy distinto del que cometieron los otros. E inmediatamente después, y sin justificación, estaría diciendo justamente lo contrario, esto es, que va a imitar la situación de aquellos personajes: matar a su padre y a su madre y salvarse ella. Es obvio que la lección de Zaragoza es un disparate semántico, fácilmente corregible incluso si careciéramos de cualquier otro testimonio como contraste.

En cambio, en la lección de otras *Tragicomedias* ("no había de remedarles en lo que mal hicieron") todo cobra sentido. Melibea dice que aunque es verdad que las crueldades citadas y la suya son casos distintos (porque ella va a pagar con la muerte y los otros no), no debería imitar a esos personajes ("remedarlos") en algo que ellos hicieron mal (es decir, en causar la muerte de otros), pero que sí los va a imitar (causará la muerte de Pleberio y Alisa) pues no está en su mano hacer otra cosa, ya que, como dirá enseguida, el poderoso amor hacia el caballero muerto le impide el amor hacia los padres vivos.

Se impone, por tanto, corregir la lección de Zaragoza 1507 y editar, como la mayoría de ediciones antiguas: *no había de remedarles en lo que mal hicieron*. Por otra parte, el leísmo es usual en el texto zaragozano.

331b.- ...si no, quedarás más quejoso en no saber por qué me mato que dolorioso por verme muerta

En la Edad Media *doloroso* (o el menos frecuente *dolorioso*) podía significar 'que produce dolor' y 'que padece o siente dolor'. Este segundo sentido lo compartía con *dolorido*. En *Celestina* aparecen ambas acepciones: por un lado, "dolorosas nuevas" (XV), "dolorosa jerga" (XIX), "doloroso sentimiento" (XX); y por otro, "corazón dolorido" (I), "doloriosas hablas" (X). El castellano actual ha adoptado la voz *dolorido* para el segundo de estos sentidos y ha dejado el primero para *doloroso*.

En el caso que nos ocupa los testimonios antiguos traen *dolorioso* (*Comedia burgalesa*, Zaragoza 1507 y Valencia 1514) y *doloroso*.

332a.- ...cuando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo; y en tal tiempo las fructuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña

Con la palabra *pasión* Melibea se refiere a las 'padecimientos' de su corazón (dolor, angustia, alteración), que ya conoce su padre. No se refiere explícitamente a la *pasión* amorosa, de la que todavía no ha informado a Pleberio. El hecho de que Melibea advierta a su padre de que se abstenga de darle consejos porque pudiera aumentar su saña, en lugar de amansarla, refuerza el valor de *pasión* como 'ánimo alterado'. La traducción italiana (*passione*) y las francesas de 1527 y Lavigne (*passion*) nada aclaran. Pero otros traductores lo deja claro:

Wirsung: "...wann das schmerzlich beschlosse hertz beschleüst...".

1578: "...le cueur saisy de détresse...".

Mabbe: "...when the heart is surcharged with sorrow...".

Barth: "...cum cor onustum est doloribus...".

Von Bülow: "...das Herz mit Schmerzen überladen...".

Sedeño trae: "...embargado / de apasionados gemidos".

332b.- Oye, padre viejo, mis últimas palabras; y si como yo espero las recibes, no culparás mi yerro

El sentido es: 'si comprendes mis palabras de la manera como yo espero que las comprendas', 'si las entiendes como hay que entenderlas'. 1578: "...si, comme ie desire, tu les prens bien...".

332c.- Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes

En la *Comedia* aparecía *vees* en lugar de *oyes*. La *Tragicomedia* trae el testimonio unánime *oyes*. Es cierto que el verbo *oír* se adecua mejor a la serie de sustantivos que siguen: *clamor*, *alaridos*, *aullidos*, *estrépito*. Pero en *Celestina* aparece a veces -como hoy- el verbo *ver* con el genérico significado de 'percibir' (por ejemplo, por el oído): "...aque! «No seas descortés» que con sus rubicundos labrios vía sonar" (XIV, Calisto). Nada tendría, por ello, de particular su uso aquí. Podríamos plantearnos entonces si sería corrección del autor o no. Como es imposible dilucidar esta cuestión, preferimos respetar la lectura de la *Tragicomedia*: *oyes*. Vid. nota 299a.

332d.- Yo cobrí de luto y jergas en este día cuasi la mayor parte de la ciudadana caballería; yo dejé...

Zaragoza 1507 trae la lección única y *cobri*. Gorchs rechaza aquí el texto zaragozano y edita con el resto de ediciones: *yo cobrí*. También Severin-C, Morros, Botta y BC restituyen el pronombre, que es la lección correcta, pues el pasaje se ordena, como explica BC, mediante una estructura paralelística que repite varias veces la construcción yo-verbo. Obviamente, el resto de editores se atienen al pronombre que aparece en los textos de que parten.

332e.- Yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud

Resultaría sorprendente que Melibea, informando a su padre de lo que ha estado ocurriendo en su casa durante el último mes, presentase como 'virtuoso' a Calisto. Mal se aviene esta calificación con el relato que hace la enamorada a su padre acerca de los rebozados amoríos. La mayoría de ediciones no traen aquí anotación alguna. Solo un par de ellas hacen algún comentario.

Russell habla de una descripción irónica, propia de una "desequilibrada muchacha", como es en estos momentos Melibea. Morros opina que "Melibea hace un elogio desmesurado de su amante, no exento de cierta ironía para el lector, porque Calisto durante la obra no ha sido ni 'dechado de gentileza', ni de poeta, ni de cortesía ni de virtud".

Pero lo cierto es que Melibea no habla para el lector, sino para su padre. Que Calisto no es dechado de gentileza o cortesía, por ejemplo, es cierto y el lector lo tiene en cuenta (recuérdese simplemente el comentario grosero del ave y las plumas). Pero en el desarrollo interno de la trama, Pleberio no lo sabe. Ni Melibea le va a contar detalles pequeños, porque las palabras de la muchacha tienen como finalidad que su padre la exculpe una vez que la haya oído. Por eso extrañaría que calificase a Calisto de "dechado de virtud", en su sentido actual, para, enseguida decir de él que "quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito, perdí mi virginidad". Es decir, Pleberio podría, en su ignorancia, aceptar la gentileza, cortesanía, elegancia y cortesía de Calisto, pero no su *virtud*, manifiestamente desmentida por el relato de su propia hija. La explicación es que el sustantivo *virtud* está aquí utilizado en su sentido etimológico de 'valor', cualidad en consonancia con las que describen al perfecto caballero y que, en el caso de Calisto se sumaría a su gentileza, su destreza en modos

cortesianos, su elegancia y porte airoso, su bien hablar, su cortesía. De hecho, Calisto salió a socorrer a sus criados sin *corazas* ni *capacete* y confesó a Melibea que solo necesitaba "espada y capa y corazón". Ya en el acto XIII Calisto decía que la adversidad era el "mejor toque para conocer qué quilates de virtud o esfuerzo tiene el hombre". Para la polisemia del término, *vid.* Bustos Tovar 1974, pp. 726-727.

332f.- Yo fui causa que la tierra goce sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada

Acerca de la locución *sin tiempo*, véase lo dicho sobre su aparición en el acto IX (nota 201a).

333a.- Si él mucho me amaba, no vivía engañado

Ortega y Mayor, Mateos, Criado-Trotter, Severin-A, Damiani, Cabello, Lacarra, Piñero, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín y BC prefieren aquí la lección *vivía* de la *Comedia*, frente a *vivió* de la *Tragicomedia*. Sedeño trae "sabe que no se engañava", aunque su testimonio carece de validez como prueba, pues entra en rima con *amava*. Más interés tiene el *uiuea* del traductor italiano: "Et se lui me amaua, non uiuea ingannato". Y aún más el uso del imperfecto de indicativo en el acto III, en un pasaje en que Celestina explica a Sempronio detalles de su vida en común con Claudina, la madre del Pármeno: "Juntas comiemos, juntas durmiemos, juntas habiemos nuestros solaces, nuestros placeres, nuestros consejos y conciertos. En casa y fuera, como dos hermanas. Nunca blanca gané en que no toviese su mitad. Pero no vivía yo engañada, si mi fortuna quisiera que ella me durara". En principio, el hecho de que la *Comedia* presente en ambos pasajes la misma lección (pretérito imperfecto) y que la *Tragicomedia* cambie la segunda a perfecto simple hace a esta sospechosa de error. Quizá *vivió* aparece como arreglo derivado de que Calisto está ya muerto. Pero en este caso el testimonio secundario de la traducción italiana viene a reforzar la coherencia gramatical de la *Comedia*.

333b.- Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada ejecución de su voluntad

Según Marciales *triste* califica a Calisto y, por ello, indica que es necesaria la coma después de *triste* para evitar su juntura con *concierto*. Los traductores no parecen darle la razón:

1506: "Ordino il triste ordino dela dolce et suenrurata executione de sua uolunta".

1527: "Il ordonna la triste conclusion de la doulce et malheureuse escecution de sa voluté".

Por lo demás, se hace extraña la construcción sin artículo. Un ejemplo paralelo lo tenemos en el acto X en boca de Celestina: "pon en mis manos el concierto deste concierto" (a Melibea).

333c.- ...quebrantó mi propósito, perdí mi virginidad

Así toda la tradición de las *priores*. En la traducción italiana de 1506 aparecía "mio casto proposito", pero no en la de 1527. Salamanca 1570 también añade *casto* al sustantivo *propósito*, y el añadido hizo fortuna en ediciones siguientes: 1599, 1601, 1633, Amarita y Gorchs lo recogen igualmente. En la obra aparece varias veces tal juntura:

"vencido el casto propósito della" (Argumento).

"un constante ánimo y casto propósito" (VI, Celestina a Calisto).

Alisa le dice a su hija: "Sabe esta con sus traiciones, con sus falsas mercadurías, mudar los propósitos castos" (X).

Pudiéramos sopear de una omisión ocurrida en el arquetipo de la *Comedia*, pero nada impide aceptar que la lección *propósito*, sin adjetivo, sea voluntad del autor: hablando de sí misma, y además ante su padre, Melibea da por sentado que su propósito había de ser *casto*, sin necesidad de adjetivarlo.

333d.- ...él bajaba presuroso a ver un ruido que con sus criados sonaba en la calle

Ruido en el sentido de 'disputa', 'altercado', 'pendencia', 'alboroto'.

Sedeño: "él baxava muy seguro / a una quistión que oyera".

334a.- Su muerte convida a la mía. Convídame y fuerza que sea presto, sin dilación

Así toda la tradición textual, excepto la *Comedia* sevillana y Salamanca 1570, que ofrecen y *esfuerça*. Esta lección la adaptan así 1633, Amarita y Gorchs: y *es fuerza*. Marciales también edita *es fuerza*, con el apoyo, además, de la traducción italiana: "sua morte inuita la mia, inuita me et e forza che io il seguite presto". Al crítico le parece que es "una simple omisión que debe enmendarse". Pero véase la traducción francesa de

1527: "Elle me convoie et me force...". Como han señalado Botta y BC, los ejemplos del verbo *forzar* en *Celestina* con el sentido de 'obligar' permiten que se acepte sin problemas la lección casi unánime y *fuerza*. El error moderno y *es fuerza* proviene de una deficiente comprensión de la sintaxis del pasaje. El pronombre *me* que acompaña a *convida*, ha de sobrentenderse también en el segundo verbo: 'me convida y me fuerza'.

Hay paralelos en la obra:

"me sirve y complace" (I, Calisto a Pármeno).

"me parece y semeja" (IX, Lucrecia a Celestina).

"me atormente y pase" (XII, Calisto a Melibea).

Aunque en posición enclítica también tenemos ejemplos de la doble aparición del pronombre: "tíeneme honrada; favoréceme y trátame como si fuese su señora" (VII, Areúsa a Celestina).

334b.- No digan por mí "A muertos y a idos..."

Marciales completa el muy conocido refrán con "pocos amigos". En la *Segunda Celestina*, Feliciano de Silva pone en boca de la alcahueta otra variante que aparece en las colecciones antiguas: "no hay amigos" (IX, p. 198).

334c.- Espérame, ya voy. Detente, si me esperas. No me incuses la tardanza que hago

Para Marciales la puntuación *Detente, si me esperas* carece de sentido: "Si la está ya esperando, ¿para qué decirle que se detenga?". Cree que es preferible poner puntuación fuerte tras *detente* y quitarla tras *esperas*: "detente; si me esperas, no me incuses...".

No vemos la necesidad de alterar la unánime tradición antigua. *Si me esperas* no significa solo 'si estás parado esperándome', sino simplemente 'si estás convencido de que voy a ir contigo'.

334d.- ...aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandabas leer

Así BC, que, al igual que Marciales y Botta, incorpora el pronombre de segunda persona *tú*, presente en la *Comedia* y desaparecido en la *Tragicomedia*. Para BC "el enfático *tú* es a todas luces necesario, por lo que habrá que postular su caída accidental en la *Trag[icomedia]*". No se entiende bien, en efecto, que fuera una decisión de autor,

pues nada aporta al texto la eliminación. Parece tener la traza, en cambio, de un descuido involuntario de copista o cajista. Podría ser, incluso, una intrascendente decisión de este último con el fin de facilitarse la composición de la línea.

334e.- ...veo tus lágrimas malsofridas decir por tu arrugada haz

Un testimonio más de la cercanía entre Zaragoza 1507 y la *Comedia*: la coincidencia en el verbo *decir* (*deçir*, *dezir*), arcaísmo por 'descender'. El resto de las priores trae *descendir*.

335.- Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja

Covarrubias: "cobro vale *recaudo*. *Poner una cosa en cobro*, alçarla donde no la hallen" (s. v. "cobrar"). Pero aquí el sentido de lo que le pide Melibea a su padre es 'pon a resguardo mi cuerpo' o, simplemente, 'recoge mi cuerpo'.

Veinte y un auto

337a.- Sin seso estaba, adormida del pesar que hobe cuando oí decir que sentía dolor nuestra hija

Marciales corrige en *atordida*, creyendo error de transmisión *adormida*. Russell acepta la enmienda.

Quizá no haga falta corregir nada. El sentido de *adormida* aquí es el mismo de *aturdida*: 'adormecida', 'adormilada', 'sin fuerzas', desfallecimiento causado por la pena. En *Autoridades*, *adormir* remite a *adormecer*, y esta última palabra "metaphóricamente se dice de los afectos que en cierto modo embotan y suspenden las operaciones y el sentido" (s. v. "adormecer"). En el acto anterior, Pleberio le había dicho a Melibea que Alisa no había podido acudir a ella por lo *turbada* que estaba.

337b.- ...agora, oyendo tus gemidos, tus voces tan altas, tus quejas no acostumbradas, tu llanto y congoja de tanto sentimiento, en tal manera penetraron mis entrañas (...), que el ya recebido pesar alcancé de mí

No parece correcto interpretar como sujeto de *penetraron* el segmento que comienza en *tus voces* y acaba en *tanto sentimiento* (*oyendo tus gemidos* equivaldría entonces a 'ahora que oigo tus gemidos'). *Tus gemidos* participa de la misma serie que el resto de sustantivos que tienen que ver con sonidos percibidos por Alisa. Y todos ellos son los que *penetran* sus entrañas. Al alargarse tanto la frase el autor incurre en anacoluto, y así se refleja en las primeras traducciones. Especialmente en la francesa de 1527, que une con la conjunción copulativa los primeros elementos, *gemidos* y *voces*, lo que demuestra que se les adjudicaba la misma función y la misma dependencia del gerundio *oyendo*: "Maintenant de ouyr tes gemissemens et tes crys si haulx, tes plainctes non accoustumees, ton angoisse et pleurs de si grant sentiment, en telle maniere ont penetré mes entrailles (...), que la peine que je avoye receue se separe de moy".

338a.- La causa supe della, mas la he sabido por estenso desta su triste sirvienta

Así López Morales, Morros, Botta, Lacarra, BC y López-Ríos.

Leen *más*: Krapf, Ortega y Mayor, Cejador, Bohigas, Riquer, Severin, Marciales, Cabello, Russell, Piñero, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, De Miguel, Cantalapiedra, Bernaldo de Quirós Mateo, Canet.

La variante y *mas la he sabido* que aparece en la *Comedia* sevillana, en ediciones tardías como Salamanca 1570 y llega hasta Amarita y Gorchs certifica que se entendía el adverbio *más* (aunque ninguna de las dos ediciones decimonónicas use tilde para el adverbio, según uso normal en la época). Así lo leyó el traductor italiano: "La causa seppi io da lei, et piu diffusamente daquesta sua trista serua". En Sedeño aparece con claridad el adverbio: "y más claro lo he oído / desta su triste sirvienta". En cambio, 1527 y Mabbe trasladan la conjunción adversativa (*mais, but*).

Un testimonio paralelo, con adverbio, lo encontramos en el acto XI: "de cuya boca sabrás más por entero mi solicitud y su deseo" (Celestina a Calisto). Si el autor hubiese ordenado el caso que consideramos igual que ordenó este del acto XI, no habría lugar a dudas: "la he sabido más por estenso"

Creemos que la lección correcta es *más*.

338b.- Ayúdame a llorar nuestra llagada postremería

Llagada se lee en las *Comedias* de Burgos y Sevilla. El resto de testimonios: *llegada* (o *legada, allegada*). Ambas formas hacen sentido. Quizá convenga *llagada* en el contexto de desolación en que Pleberio habla.

Amarita, Criado-Trotter, De Miguel-S: *allegada*; Gorchs, Canet: *llegada*. El resto de editores de la *Tragicomedia* ofrecen *llagada*.

338c.- Fuertes días me sobran para vivir: quejarme he de la muerte, incusarla he su dilación cuanto tiempo me dejare solo despues de ti. Fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía

Riquer entiende "fuertes" como 'hartos, muchos'. Pero igualmente puede tener el valor de 'duros, terribles, insoportables', que es el que tiene en la estrofa 98 de *Rimado de Palacio*:

Leemos que Saúl por esto aborrescía
a David maguer que mucho menester lo avía,
con grant enbidia pura sienpre lo perseguía,
por ende, después ovo fuerte postrimería.

Existen paralelos en la obra:

"Oh cuantas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué hicieran en tan fuerte estrecho...?" (V, Celestina).

"¡O día de congoja, oh fuerte tribulación!" (XIII, Calisto)".

Pleberio afirma que se quejará de la muerte: una vez muerta Melibea, todo el tiempo que tarde en venir a él se lo reprochará como tardanza. Por último desprecia la vida, pues ya no tiene consigo a su amada hija.

A partir del siglo XVII, el pasaje fue presentado a veces con una puntuación peculiar que ha de considerarse injustificada y errónea, pues, modificada la sintaxis, varía también la semántica del texto. Así 1633: "¿quexarme he de la muerte? ¿Incusarle he su dilacion? Quanto tiempo me dexare solo despues de ti falteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía". Así editan después Amarita, Krapf, Foulché-Desbosc (1902), Ortega y Mayor, Holle, Cejador y Bohigas.

Resulta curioso que la traducción de 1633 presenta el pasaje en modalidad enunciativa, como si el traductor hubiese trabajado con otro texto o bien hubiese adivinado la impertinencia de las interrogaciones.

339a.- ¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por qué no ejecutaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto?

La alusión a *ondas* juega con uno de los significados de *fortuna*: 'tormenta'. Se trata de los 'vaivenes de la fortuna'.

339b.- Dejárasme aquella florida planta en quien tú poder no tenías

'Planta en flor' diríamos hoy, para conservar exactamente el valor de las palabras de Pleberio. En efecto, "florida" no es tanto una calificación acerca de la belleza de Melibea como una alusión a su juventud. Pleberio reprocha a la fortuna que haya acabado con una vida todavía 'en flor'. Así lo entiende 1578: "cette ieune plante en sa fleur".

340a.- ...por que no me secases sin tiempo esta flor que este día echaste de tu poder

La transmisión de este pasaje ofrece *sacasses* en la *Comedia* y en la edición crombergeriana de Sevilla 1511 (falso colofón de 1502) y *secasses* en el resto de *Tragicomedias*. La mayoría de ediciones modernas aceptan *secases*.

Russell manifiesta que *secases* es cultismo léxico por 'segases'. Pero es discutible. De hecho, salvo Russell (y BC, que acepta la interpretación de este) ningún editor anota la palabra, sin duda porque no se le adjudica un sentido distinto del actual *secar*. 1506 también entendió 'secar': *non mi secassi*.

BC opina que *sacases* no es lección válida si no viene acompañada de un complemento del tipo "del mundo". Pero ocurre que Pleberio está hablando precisamente con el mundo, se está dirigiendo a él, por eso emplea solamente *sacases* y no *me sacases del mundo esta flor* o *me sacases de ti esta flor*, lo que resultaría bastante pueril. Al atribulado padre le basta con emplear el verbo *sacar* y a continuación reincidir en la idea. Cuando Pleberio dice *este día echaste de tu poder* a Melibea, está diciendo, justamente, que Melibea ha sido sacada *del mundo*.

En la obra tenemos documentado el verbo *sacar* como 'arrebatar': "nos has sacado el placer de entre las manos" (IX, Sempronio a Celestina). Pero también aparece *sacar del mundo*:

"ha cuatro horas que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos, que me quiere sacar del mundo (VII, Areúsa a Celestina).

"En esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir" (XXI, Pleberio a Alisa).

Ediciones tardías como Amberes 1545, Salamanca 1570, la plantiniana de 1599 o la madrileña de 1601 traen *sacases*.

Por otra parte, desde el punto de vista de la transmisión textual no se explica que si el original hubiese sido *secases*, la *Comedia* lo deturpase en *sacases*. Aun suponiendo que fuese un cultismo en la intención del autor, para un copista o cajista no lo sería tan evidente y vería más bien el verbo *secar*, lo que aplicado a una flor hace buen sentido. No se explicaría entonces, decimos, que el error fuese trasladar *sacasen*, que, semánticamente, parece *difficilior*. Más bien hay que conjeturar lo contrario: *secases* podría ser una lección *facilior* motivada por un contexto en que aparece la palabra *flor*.

Estamos de acuerdo con Botta en restituir la lección de la *Comedia*.

Editán *sacases*: Foulché-Delbosc, Holle, Rank, Botta, De Miguel-B, Canet.

340b.- Pues agora, sin temor, como quien no tiene qué perder, como aquel a quien tu compañía es ya enojosa, como caminante pobre que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz

A pesar de que toda la tradición ha transmitido así el pasaje, se ha suscitado la sospecha de que faltara el verbo principal de la oración. Tempranamente, dos testimonios secundarios introducen un futuro: el traductor italiano: "dunque adesso *andaro* senza timore"; y Sedeño: "pues ya *iré* sin temor". Y Mabbe: "and therefore now I will go without fear". El traductor francés de 1527 traduce literalmente, sin añadidos.

Entre los editores modernos, Amarita modifica el original "como caminante pobre" en "caminaré como camina el pobre" (sigue la lección de 1633); y Gorchs: "caminaré como caminante pobre".

Marciales, Russell, Morros y De Miguel-S optan por añadir, por conjetura, la forma verbal *andaré*, quizá pensando, con 1506, que se aviene con la alusión al *caminante pobre*. Pero si hubiese que enmendar, no estaría más justificado *andaré* que *viviré* o *no callaré* (opuesto a "aquel que mucho ha hasta agora callado") o, mejor aún, *contaré*, utilizado por Pleberio líneas más arriba.

En realidad el pasaje hace sentido de la manera como se nos presenta. Si a esto le unimos que no tenemos ni un solo testimonio primario en que apoyarnos para hacer la corrección, parece lo prudente no enmendar el texto. Pleberio se queja de que "ha hasta agora callado" las "falsas propiedades" del mundo *por el temor* de que este tomara venganza en la persona de su hija Melibea. Pero *a partir de ahora* (1578 introduce el adverbio *desormais* para marcar el contraste temporal), con su hija muerta y sin nada que perder, Pleberio, "sin temor" ya, no callará, es decir, *contará*.

"Sin temor" expresa una actitud del padre ante la triste vida que le queda por delante, la manera como *se comportará* Pleberio a partir de este momento: *no callará* las mentiras del mundo, *contará* todas sus falsedades. Cualquiera de estos verbos podría entenderse en la segunda parte, pero no porque uno de ellos se haya perdido en la transmisión, sino por la propia obviedad del contraste que el autor establece en las palabras de Pleberio, que no necesitan la presencia de un verbo principal. Incluso podríamos hablar de un acierto estilístico, en tanto que la omisión de verbo confiere a esta parte del discurso un tono más tajante, enérgico y decidido, más dinámico, propio de quien en un momento de su vida planta cara a un enemigo frente al que hasta ese momento había estado callado por miedo, por un miedo ahora desterrado.

341a.- Muchos te dejaron con temor de tu arrebatado dejar

Es claramente una referencia a quienes 'por temor' al mundo y sus arrebatos prefieren quitarse la vida. *Con temor* es complemento circunstancial de causa. Son muchos los ejemplos paralelos:

"Y pues él, con temor de detratores y nocibles lenguas (...) quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéis si..." (*El autor a un su amigo*).

"...sino ponerse en salvo con la posesión, con temor no se la tornen a tomar..." (XI, Sempronio a Pármeneo).

Por supuesto, ocurre con la preposición *con* y cualquier sustantivo:

"muchos, con codicia de dar en el fiel, yerran el blanco" (I, Pármeneo a Calisto).

1578 hace más explícita la alusión al suicidio: "Plusieurs te quitterent *volontairement*, monde corrompu, fuians les dangers de tes pernicieuses caresses". También Lavigne: "Bien des hommes t'ont volontairement quitté, de crainte d'être abandonnés par toi".

341b.- Quiébranos el ojo y úntanos con consuelos el caxco

Así Severin-C, Botta y BC que leen con la *Comedia*, pues la *Tragicomedia* trae *consuelo*. No puede atribuírsele voluntad de estilo a la variante en singular *consuelo*; más bien el contexto parece pedir un plural indeterminado, como el que enseguida utilizará Pleberio:

"cuanto más busco consuelos, menos razón hallo para me consolar".

La lección de la *Tragicomedia* tiene, por ello, toda la traza de ser la consecuencia de un descuido.

En el acto II Calisto le había dicho a Sempronio: "Cuantos escribieron consuelos no dicen otra cosa", refiriéndose, por supuesto, a los libros de filosofía consolatoria, pero también, de forma general, a todo tipo de *consuelos*. Parece razonable restituir el plural de la *Comedia*.

342a.- Ni fue mucho no mudar su frente y tenerla serena, y el otro responder al mensajero

Pleberio habla de Pericles y Jenofonte. Marciales edita *el uno no mudar* para que entre en correlación con *el otro*, según se ve en la traducción italiana de 1506: "Ne fu molto aluno non mutare... (...) ne laltro...". También en Sedeño:

ni fue mucho no mudar
la frente el uno sereno
y el otro al nuncio mandar...

Aunque a Marciales le parece que "la enmienda es evidente" (le siguen Russell y De Miguel-S), no vemos la necesidad de tal añadido. Y el sustento único de las versiones citadas es muy débil, pues las mismas se podían permitir modificaciones que *normalizaran* el texto para facilitar la lectura (por no hablar de la cuestión métrica en el caso de Sedeño).

342b.- ...y que responda yo, muerta mi amada hija, lo que él su único hijo, que dijo: «Como yo fuese mortal sabía que había de morir el que yo engendraba»

La incomprensión de este pasaje, que alude a la reacción de Anaxágoras al conocer la muerte de su hijo, hizo que en la mayoría de ediciones antiguas se leyera *a su único hijo*, lo que evidentemente no tiene sentido. En este caso la lección correcta, sin la preposición, se halla en la *Comedia* y en la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507. Leen bien: Foulché-Delbosc, Holle, Cejador, Mateos, Bohigas, Severin, Cabello, Piñero, Lacarra, Morros, Rodríguez Puértolas, Cappelli-Vallín, Botta, BC, Bernaldo de Quirós Mateo. *Su único hijo* es correlato de *muerta mi amada hija*. Como señala BC, hay que sobreentender el participio ('muerto su amado hijo') y la forma correspondiente del verbo *responder* (*respondió*, no *respondería*). A esa incomprensión no escapan ni la primera traducción italiana ni la edición salmantina de 1570, ni, modernamente, desde Amarita, bastantes editores actuales.

343a.- ...aunque algo conforme parecía la fuerte animosidad de Lambas de Auria, duque de los atenienses

Conforme en su sentido de 'semejante', 'de la misma naturaleza'. Pleberio dice que su dolor (por la muerte de Melibea) es mayor que el que sufrieron los padres que acaba de citar cuando murieron sus hijos. Solo lo ocurrido a Lambas de Auria se parece algo ("algo conforme") a su desgracia.

Toda la tradición textual hasta 1570 trae *duque de los atenienses*, pero se ha sospechado un error, pues en la fuente del pasaje (Petarca: *Epistulae familiares*, II, 2) se dice de "Lambas de Auria" que fue "dux Ianuensium", esto es, 'duque de los genoveses'.

La edición de Salamanca 1570 adecuó el texto a dicha fuente y editó *duque de los Ginoueses*, lección que después fue seguida por la mayoría de ediciones. Modernamente, la aceptan Amarita, Gorchs, Cejador, Mateos, López Morales, Rodríguez Puértolas y Botta. Marciales, Russell, Morros traen *genuenses*.

Krapf, Cejador, Ortega y Mayor y Bohigas atribuyen erróneamente a Zaragoza 1507 la lección *ginoveses*. Pero esta edición trae *athenienses*. El error se debe a que citan aquella edición a través de Gorchs, quien aquí no sigue el texto que le sirve de base, sino que introduce la enmienda *ginoveses* a partir de Amarita.

BC mantiene *atenienses* al considerar que, aunque errónea, es lección de autor.

Marciales opina que "el origen de la errata es claro: Rojas (o su amanuense) escribió 'duque de los ienuenses': la -i- fue confundida con una -t- y la palabra '*tenuenses' fue mal enmendada en 'atenienses'". Y anota que "las formas medievales *genuense*, *jenuense*, *ienuense* y *genués*, *jenués*, *ienués* (variantes con gi-, ji-) son comunes". Y cita el cuento IV de *El conde Lucanor*, en que aparece *genués*.

Consideradas las tres propuestas de edición, habría que rechazar la enmienda de 1570 (precisamente la que rompe la tradición textual), por la semejanza entre *ginoveses* y *atenienses*: difícilmente se puede explicar la segunda grafía a partir de la primera (como sí se podía explicar *Bursia* a partir de *Prusia*. Vid. nota 330). No basta con señalar en un texto un (presunto) error a la luz de una fuente literaria y proponer, como mejor, la forma de esta. No basta si no se explica el proceso verosímil que ha conducido hasta la forma errónea. En general, esto sirve para los casos en que la crítica se afana en corregir ciegamente lecciones sospechosas mediante aquella, prestigiada, que se halla en la fuente. Y nos revela, por otra parte, la singularidad de cada caso, frente a quienes pretenden que la intervención textual en un nombre ha de conllevar necesariamente la misma actuación en otros.

Si lo que ha sucedido es -como sugiere Rico (1991, p. 341)- una trivialización de *Ianuensium* en *Atheniensium*, hay que achacársela al propio autor, porque fuera de él es difícil aceptar que nadie que trabajara en la obra (amanuense, componedores) tuviera acceso a la forma *Ianuensium*. Y si fue así hay que suponer que Rojas o la leyó mal o ignoraba el significado de tal palabra y la "enmendó" creyéndola un error. Rico opta por lo primero y llega a plantear que si el autor hubiera advertido que se trataba de *genoveses* y no de los prestigiosos *atenienses* es dudoso que hubiese traído a su texto la cita del *duque*. El error "cultural" de autor ha de mantenerse en el texto editado.

Aunque no se pueda confirmar, la hipótesis de Marciales tampoco es descartable, pues sitúa el problema en un estadio posterior a la escritura de la obra y atribuye el error a persona ajena a esa escritura. Si Rojas escribió *ienuenses* o *jenuenses*, es fácil, a partir de ahí, que alguien hiciera, por conjetura, el arreglo *ateniense*, bien por no entender la letra (*tenuenses*) o bien por incompreensión de la palabra y parecerle errónea. Si esto es lo que ocurrió habría que editar *jenuenses*.

Ante la imposibilidad de determinar con certeza cuál pueda ser el origen de esta anomalía, creemos que es preferible mantener el texto que trae toda la tradición.

343b.- ...todas estas son muertes que, si roban la vida, es forzado de cumplir con la fama

Así en la *Tragicomedia*. La *Comedia* omite la preposición *de* ante el infinitivo. Es poco probable que se trate de una corrección de autor, pues un uso paralelo en la obra (si bien con una palabra en medio) aparece igual en la *Comedia* que en la *Tragicomedia*: "¡Oh mezquino yo! ¡Y como es forzado, señora, partirme de ti!". Creemos, con Botta, que ha de restituirse la lección de la *Comedia*: *es forzado cumplir*.

343c.- ¿Cómo me mandas quedar en ti conociendo tus falacias...?

Así Botta y BC, que leen *falacias* con la *Comedia*, contra la *Tragicomedia* que ofrece *falsías*. Botta anota que "la lección *falsías* de la *Trag[icomedia]* tiene todas las trazas de ser una glosa trivializante de la *lectio difficilior* de la *Com[edia]*, y quizá no debida al autor". Y en términos parecidos se expresa BC. Resultaría arriesgado atribuir cualquier *lectio faciliior* a una mano espuria dentro de la obra, pues con ello estaríamos negando la posibilidad de una intervención de autor con un afán consciente de simplificar o allanar el texto y con consecuencias estilísticas. Pero, ciertamente, en este caso no se comprende qué pueda aportar al pasaje el cambio *falsías* y, por ello, no parece desatinado volver a la *Comedia*.

344.- Sana dejas la ropa, lastimas el corazón

BC anota que "es variante de unos dichos que no se atestan hasta Correas". Y cita, por ejemplo: "Dejar sana la ropa y lastimar el corazón", "El rayo y el amor, la ropa sana y quemado el corazón". En realidad el primer dicho ya lo recoge Pedro Vallés (*Libro de Refranes*, 1549) y el segundo lo trae Hernán Núñez (*Refranes o proverbios en romance*, 1555). Álvaro Alonso (2003) estudia el motivo a través de la lírica renacentista.

345a.- Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traídos

Sentido con el valor de 'entendimiento', como en el acto II: "tiene mi lengua y sentido ocupados y consumidos" (Calisto a Sempronio), o en el VI: "Más verás tú y con más sentido" (Celestina a Calisto).

345b.- Cata que Dios mata los que crío; tú matas los que te siguen

Todas las ediciones antiguas traen *Dios mata*. 1633 trae *Dios no mata*. Amarita igualmente *Dios no mata*, y lo mismo hace Marciales, quien cree que es lo que exige la argumentación de Pleberio. Y, además, apoya su decisión con este testimonio del cap. IX de *Castigos e documentos del rey don Sancho*:

Este se llama fijo de Dios, como él dize, e non mandará matar, ca Dios no mata a los omnes, mas fázelos bivar; e si non la mandare matar, non cumplirá justicia.

Russell considera el contenido de esta frase "una de las observaciones más problemáticas de *La Celestina*". Sigue la misma senda semántica que Amarita y Marciales, pero prefiere no añadir palabras al texto original, escribir *dios* con minúscula y ofrecer la oración como interrogativa: "¿qué dios mata los que crió?". Lo mismo hace De Miguel-S.

El añadido de la negación intentaba corregir la aparente dureza de la acción divina. Pero el pasaje presenta un sentido muy claro con *mata*, que no tiene que ver con la iracundia de Dios, sino con un hecho natural que han de aceptar los mortales y que ya explicó López Morales: "Dios quita la vida porque la dio, pero el Amor, sin darla, y solo por seguirlo, la quita, lo cual es una patente injusticia". Varios testimonios bíblicos refrendan la idea de ese Dios que quita la vida. BC aporta un pasaje del *Libro de Samuel*: "El Señor da la muerte y la vida" (I, 2, 6). Podemos recordar también la respuesta de Job al ser informado de las desgracias caídas sobre él. Después de perder todo su rico patrimonio y de enterarse de la muerte arrebatada de sus diez hijos, respondió: "Desnudo salí del vientre de mi madre, y desnudo volveré allí. El Señor me lo dio, el Señor me lo quitó. ¡Bendito sea el nombre del Señor!" (Job 1, 21). Y aceptación natural de que Dios mata la hay en *Rimado de Palacio* (estr. 36). En el repaso que de los diez mandamientos hace el autor, llegado al quinto dice:

Lo quinto defendiste a omne non matar,
ca quien así lo faze quiérese egualar
contigo, Señor grande, que lo fueste formar,
e a Ti solo pertenesçe de tal caso usar.

En el mismo sentido, contradiciendo a Marciales, se expresa este pasaje del cap. XXXV de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*: "Tan grand poder ha Dios de facer vivir o de matar los mozos como los viejos" (Gayangos, p. 156). No se trata de una contradicción del texto medieval. El pasaje aportado por Marciales alude al momento en que Jesucristo es tentado por los judíos, que le presentan a una mujer hallada en adulterio, a la que, según la ley de Moisés, le aguardaba un castigo de apedreamiento hasta la muerte. El pasaje que hemos aportado se refiere, en cambio, al poder de Dios para dar la vida y para quitarla de forma *natural*. De modo que tanto los *Castigos* como *Rimado de Palacio* concuerdan perfectamente con la expresión de Pleberio: "Dios mata a los que crio". No cumple, por tanto, incluir la negación ni retocar el texto con interrogaciones. Y tampoco se trata -en su contexto medieval- de una frase dura o subversiva, como pretende Rodríguez Puértolas (1991, p. 62), sino absolutamente natural. Tampoco cabe entender que "Pleberio podría estar pensando en el Dios vengador del Éxodo 20.5, que toma en los hijos la venganza de los padres" (Martín Sastre, p. 58).

345c.- Tu fuego es de ardiente rayo que jamás hace señal do llega

La oración no se ha entendido bien en ocasiones. Russell anota que "ardiente rayo" es 'relámpago', casi con toda seguridad porque entiende que el relámpago no deja señal o marca de su existencia. Pero ello es incongruente en la argumentación de Pleberio, que está hablando de los estragos del amor. No sirve por tanto comparar el amor (que sí deja señales) con el relámpago. Es, en cambio, adecuada la referencia al rayo, pero entonces hay que entender correctamente la expresión *hace señal*, que significa, por supuesto, 'avisar': ni el amor ni el rayo *hacen señal* de su llegada. Un uso paralelo aparecía en el acto III. Sempronio hablaba allí de Calisto: "Que primero que caiga del todo, dará señal, como casa que se acuesta" (a Celestina).

Hay que recordar que previamente Pleberio ha hecho una referencia al dios ciego que dispara a tientas sus flechas. Como el rayo, no se sabe a dónde estas llegarán. Al igual que el rayo, el amor llega sin anunciarse, no avisa que va a llegar, pero sí deja señales una vez que ha herido. La mayoría de editores modernos editan *do llega*. Amarita, Krapf, Ortega y Mayor y Cejador: *dó llega*.

1506: "...doue arriba".

1527: "...où il frappe".

Lavigne: "...où elle frappe".

Por lo argumentado parece necesario editar *dó*.

En la misma línea, y por las mismas fechas, pero hablando de la muerte, se expresaba el Comendador Escrivá en esta celebre canción (Hernando del Castillo: *Cancionero General*, II, p. 472-473):

Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta conmigo,
porque el gozo de contigo
no me torne a dar la vida.
Ven como rayo que hiere,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido
por mejor hirir do quiere.

345d.- ¿Qué me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa?

La *Comedia* sevillana trae la variante *de cuyo triste fin*, que modernamente aceptan Amarita, Gorchs, Foulché-Delbosc (1900), Marciales y Rank. Para BC la lección de 1501 "es el resultado de una ultracorrección, pues *cuyo* conserva el significado morfológico del genitivo *cuius*". O quizá se trate tan solo de un anacoluto, derivado de la lejanía del pronombre respecto de su antecedente.

345-346.- ¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué Helena? ¿Qué hizo Hipermestra? ¿Qué Egisto? Todo el mundo lo sabe

El autor se sirve en este pasaje de un fragmento de *Fiammetta* (Castro Guisasaola 1973, pp. 144-145), en donde aparece *Clitemnestra* y no *Hipermestra*. Los personajes Paris-Helena entran en correlación con los dos siguientes, lo que de nuevo exige el nombre de Clitemnestra, amante de Egisto. Además, la vivencia de Hipermestra no se adecua a la situación que lamenta Pleberio. 1570 ya corrigió el pasaje. Lo hacen también modernamente Amarita, Marciales, Rodríguez Puértolas, Botta y López-Ríos. La mayoría de editores, sin embargo, se atiene al texto transmitido, y algunos de ellos argumentan que podría tratarse de un error de Rojas (significativamente De Miguel-S mantiene *Hipermestra*). Parece lo prudente achacar el error a persona con cultura clásica. Menos probable, aunque no imposible, es que lo cometiese un cajista. Por tanto las probabilidades de que exista un "error de imprenta" son menores que las que apuntan a un error de autor. Decimos error de autor, y no desconocimiento suyo de la historia, pues pone en el acto anterior a Orestes y a Clitemnestra en boca de Melibea. Surge así la

siguiente cuestión: ¿hemos de subsanar errores que afectan, por ejemplo, a lo que nos parecen despistes y descuidos en nombres, causados por lectura o escritura precipitada del autor, pero no por desconocimiento?

La cuestión es delicada pues a veces los errores son palmarios y podríamos estar convencidos de que si el autor se hubiese aplicado a una labor de revisión del texto impreso los habría corregido. Pero aun así creemos que el editor no ha de tomarse tales licencias, pues además de que el texto perfecto es una utopía, podría darse el caso de que, llevada la cuestión a sus extremos, a) el lector detecte lo que cree un error ostensible que atribuye a descuido del autor, b) que sepa proponer fácilmente su enmienda pero c) que ignore que la voluntad del autor -por desconocidos motivos para ese lector- era presentar *a conciencia* la lección que ahora es objeto de debate.

No estamos diciendo, en absoluto, que este sea el caso presente. Lo que decimos es que parece aconsejable mantener un criterio coherente que no nos lleve, creyendo mejorar el texto, a intervenciones indeseadas. Se trata en suma de asumir una línea de actuación, que prevenga un exceso de manipulaciones críticas desafortunadas realizadas sin conciencia de que lo son.

346a.- Por tu amistad Sansón pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forzaste a darle fe

Así leen la *Comedia* y también Zaragoza 1507. Pero algunos testimonios antiguos eliminan el complemento indirecto pronominal y lo cambian por artículo: "a dar la fe". En la única concordancia que aparece en la obra para esta expresión (acto X) se utiliza tanto complemento indirecto como determinante: "te doy mi fe", dice Melibea a Celestina. Marciales prefiere "a dar la fe", con el argumento de que Nebrija, en su *Vocabulario de romance en latín*, traduce *do fidem* como 'dar la fe'. Pero hay que tener en cuenta que el sabio salmanticense se limita a plasmar una expresión descontextualizada. En un texto concreto encontraríamos, probablemente, la fórmula *do fidem alicui*. Ante la imposibilidad de certificar un error en los más antiguos testimonios parece arriesgado enmendar su texto.

346b.- ¡Oh mi compañera buena! ¡Oh mi hija despedazada!

Así Botta y BC, que prefieren aquí leer con la *Comedia*, pues la lección de la *Tragicomedia* es "...compañera buena y mi hija despedazada...": "los hábitos estilísticos

aconsejan leer con la *Comedia*, que mantiene el socorrido paralelismo enfático" (BC). Pero lo cierto es que es más abundante en la obra la estructura que reproduce la *Tragicomedia*. Véanse unos ejemplos:

"¡Oh mi gloria y ceñidero de aquella angélica cintura!" (VI, Calisto a celestina).

"¡Oh mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría!" (X, Melibea a Celestina).

"¡Oh mi señor y mi bien todo...!" (XII, Melibea a Calisto).

"¡Oh mi señora y mi bien todo!" (XII, Calisto a Melibea).

"¡Oh mi señora y mi gloria...!" (XIV, Calisto a Melibea).

"¡Oh mi vida y mi señor!" (XIV, Melibea a Calisto).

"¡Oh mi señor y mi bien muerto!" (XIX, Tristán).

Como se ve, en todos los ejemplos aducidos (y en algunos más que podríamos aportar) el segundo elemento es siempre reiteración del primero, y por ello aceptar la lección de la *Tragicomedia* supondría que "mi compañera buena" apunta al mismo referente que "mi hija despedazada": Melibea. Así lo cree Russell, frente a Marciales y BC que piensan que es referencia a Alisa yacente.

Si analizamos los testimonios de la propia obra le daremos la razón a Russell.

El verbo *acompañar* y los sustantivos *compañero-a* y *compañía* aparecen frecuentemente en *Celestina*. Además de los usos habituales que, a lo largo de la obra, podríamos encontrar aplicados a la relación entre los criados ('compañeros' de trabajo) o entre Celestina y la madre de Pármeno ('compañeras' de vivencias) o al hecho de no dejar solo a alguien en una tarea o en un lugar ('acompañar', 'compañía'), encontramos expresiones interesantes en el último acto de la obra. Pleberio se queja de que la Muerte le ha privado de la "agradable *compañía*" de Melibea, y faltando esta también él desea morir:

"Fálteme la vida, pues me faltó tu agradable *compañía*".

Se queja también al Mundo de que le faltará la *compañía* de su hija:

"¿Adó me pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada?".

En el acto anterior Melibea había pronunciado ante Lucrecia unas palabras que encerraban un doble sentido: se separaba de su padre para subir a la torre y, a la vez, se separaba de él para siempre por su decisión de suicidarse: "Ya me pesa por dejar la *compañía* de mi padre".

Es significativo que para aludir a su esposa Alisa Pleberio emplee un adjetivo junto a *compañera*:

"Bien pensé que de tus lazos me había librado cuando los cuarenta años toqué, cuando fui contento con mi conyugal compañera" (XXI).

Además, creemos que sería algo extemporánea, por aislada y excesivamente breve, la mención a la esposa en medio de tan larguísimo monólogo centrado en la hija.

Y, claro, de todo esto se derivan consecuencias para la edición del texto, pues ahora podemos aceptar la variante de la *Tragicomedia*. Pleberio lamenta la muerte de su hija: "¡Oh mi compañera buena y mi hija despedazada!".

347.- ¿Por qué me dejaste cuando yo te había de dejar?

Esta oración presente en la *Comedia* desaparece en la *Tragicomedia*. Botta y BC la rescatan y explican que la causa de la pérdida no ha de deberse a corrección de autor, sino a *homoteleuton* o salto de línea producido por varias oraciones encabezadas por la pregunta *Por qué*. Si se observa la disposición tipográfica de la *Comedia* burgalesa se apreciará que la oración ocupa exactamente el lugar equivalente a una línea. Su extensión y la repetición de la misma estructura ("¿Por qué...?") en varios periodos sintácticos facilitan, por tanto, el descuido. Bastantes editores actuales incluyen la frase sin más explicaciones y otros, como Amarita, Gorchs, Krapf u Ortega y Mayor la omiten.

349a.- Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó

Zaragoza 1507 trae el testimonio único *hizo* frente al resto de *Tragicomedias* que ofrecen *acabó*. Llama la atención este verbo cuando en los textos preliminares de la obra se emplea el verbo *acabar*. Por ello, BC y Morros rechazan aquí el texto zaragozano. Pero precisamente el mayoritario *acabó* pudiera ser un arreglo para amoldar la expresión a lo referido en tales textos. En el contexto de lo que a través de la obra sabemos de la intervención del autor, la forma *hizo* es -creemos- menos esperable y por ello más relevante textualmente. En cualquier caso, *hacer* no presupone que se le asigne al autor la paternidad en exclusiva de la obra, sino que revela la responsabilidad mayor de quien ha dado forma al texto y lo ha hecho llegar hasta los lectores y oyentes.

349b.- [Estrofa primera]

La primera octava presenta un problema de puntuación en todas las ediciones modernas. El verbo *amemos* tiene un complemento directo que se prolonga a través de cuatro versos ("a Aquel...potación"), y un complemento de finalidad que no aparece hasta el verso séptimo ("por que [para que] nos lleve"). La estructura de dicho complemento directo es ciertamente compleja. Su núcleo ("Aquel") tiene varios adyacentes que especifican (identifican) la persona aludida mediante el pronombre. El primer adyacente alude a la sangre derramada por Cristo. Este adyacente está introducido por el pronombre relativo *que*, el cual es omitido en los otros dos adyacentes (los que aluden al escarnio que se le infligió: su faz escupida y el vinagre como bebida). Al margen de que hoy usaríamos la forma *cuya* en la construcción de tales adyacentes en el complemento directo, lo cierto es que los seis versos finales de esta estrofa primera conforman una sola clara oración, dentro de la cual se desarrollan varias proposiciones de rango inferior. A pesar de ello, todos los editores colocan punto al final del verso cuarto, con lo que se rompe la estructura oracional. Sería conveniente, por tanto, colocar punto y coma, pues ya se utiliza la coma al final del verso tercero.

[Estrofa segunda]

349c.- No dudes ni hayas vergüenza, lector narrar lo lascivo que aquí se te muestra

Mediante el conocido tópico del *docere delectando*, el autor apela al recurso de hacernos digerir lo más pesado envuelto en agradable cobertura. Pero la estrofa ofrece algunas dificultades semánticas. De hecho, en las anotaciones de las ediciones modernas no hay acuerdo sobre su sentido *literal*. Y en cuanto a las ediciones antiguas, su confusa puntuación (cuando la hay) no nos ayuda en nada en la tarea de dilucidar, palabra a palabra, su exacto significado.

Lascivo es interpretado por Russell y BC como un latinismo ambiguo que pudiera significar tanto 'alegre', 'jocoso', como 'sensual'. BC se inclina más hacia el primer valor, basándose en una presunta pareja de sinónimos que se da en la expresión "dichos lascivos, rientes", que aparece en las coplas acrósticas iniciales. Pero si es que en aquel pasaje tuviese en mente el autor la sinonimia, no necesariamente habría que pensar que *lascivo* es *semánticamente* sinónimo de *riente*, sino que lo sexual se halla emparentado con la risa por los mecanismos psicológicos de la *vergüenza*.

BC recuerda (en nota complementaria a la palabra *lascivos*, en las coplas iniciales) unas palabras de Covarrubias, *s. v.* "lascivia". Según BC, Covarrubias nos dice allí que en su tiempo "no es muy usado este término en lengua española" con el valor de 'lujuria, incontinencia'. Pero lo cierto es que esta cita atribuye a las palabras del maestro lexicógrafo un sentido que él no les dio. Será lo mejor copiar literalmente la entrada de Covarrubias:

Lascivia. No es muy usado este término en lengua española; vale lujuria, incontinencia de ánimo, inclinación y propensión a las cosas venéreas, blandas y regaladas, alegres y chocarrescas de esta materia. *Lascivo*, el que está afecto de tal pasión o es incitamento della. *Poeta lascivo*, el que escribe amores.

Como se ve, Covarrubias no dice que el término sea poco usado en una acepción concreta, sino que, en general, "no es muy usado". Pero es que, además, el sentido que da a la palabra es muy claro, y está asociado a cuestiones venéreas. Y de su definición nos interesa especialmente la alusión que hace a las cosas "blandas y regaladas, alegres y chocarrescas de esta materia". Y aquí es donde comienza la intersección de valores de *lascivos* y de *rientes* en el verso de la *Tragicomedia*: lo obsceno, que puede producir vergüenza, hacer reír con frecuencia. No hay más que consultar al respecto la antología

de Alzieu, Jammes y Lissorgues: *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Y también, al mismo propósito, el estudio de Lacarra "Sobre los «dichos lascivos y rientes» en *Celestina*" (1996 y 2001), en el que se habla suficientemente del "humor erótico", lascivo, en *la obra*.

A pesar del poco uso de *lascivo* apuntado en el *Tesoro*, lo cierto es que no es difícil encontrar en el siglo XV testimonios de la palabra con su valor erótico actual. Así, al comienzo del *Tratado de amores*, atribuido a Juan de Mena (ed. Pérez Priego 1989, p. 379), encontramos esta identificación de amor y lascivia:

Hablar de amor más es lasçiva cosa que moral por la mayor parte, aunque la amistad e dilección, que es amorío, miembros lo fazen de la moral dotrina. Todas las otras passiones libidinosas e venéreas llama el vulgo amor.

Igualmente claro es este pasaje del *Doctrinal de privados* del Marqués de Santillana (1988, pp. 361-362) que habla sobre los siete pecados capitales y llama "lasçivo fuego" a la lujuria:

A cualquiera pecador,
o que más o menos yerra,
un pecado le da guerra
o se le faze mayor.
A mí quál sea menor
de los siete non lo sé,
porque de todos pequé
igualmente sin temor.

Non ministro de justiçia
eres Tú, Dios, solamente,
mas perdonador potente
del mundo por amiçiçia.
Mi sobervia, mi cobdiçia,
yra e gula non te niego,
pereza, lasçivo fuego,
invidia e toda maliçia.

No puede caber duda, a la luz de todos estos testimonios, de que "lo lascivo", en el verso de *Celestina*, es mención de los deleites carnales, alude a la obscenidad que aparece en determinados momentos de la obra; y de ahí que el autor le pida al lector que no sienta *vergüenza* de leer tales pasajes (probablemente en voz alta, ante un grupo de oyentes, que quizá reiría al oír el tono *subido* de ciertas expresiones y ciertas situaciones). Si *lascivo* aludiera a lo meramente alegre, no tendría sentido hablar de vergüenza. Podría sentirla un autor que recelara de la baja opinión que su obra suscitara entre los graves letrados, a consecuencia, precisamente de lo lascivo o incluso de lo meramente risible. De hecho, en los textos preliminares Rojas, se muestra avergonzado

de haberse dedicado a la tarea de escribir la historia de Calisto y Melibea por considerarla ocupación poco seria en el marco de sus principales ocupaciones (y es lo de menos si hablaba convencido de ello o era una simple *captatio benevolentiae*). En cambio, no tendría sentido que el autor le pidiera al lector que no sienta vergüenza de leer algo que mueve a risa. ¿Por qué habría de sentirla? Además, en el verso cuarto se contraponen "la honesta labor" a "lo lascivo" del verso segundo. Finalmente, y abundando en lo mismo, en el segundo verso de la tercera octava el autor pide también al lector que no lo juzgue "liviano" por usar lo lascivo en su obra, sino hombre "celoso de limpio vivir". Si bien es cierto que en *Celestina* el adjetivo *liviano* puede significar tanto 'ligero' (XI: "liviano galardón", XII: "por ir más liviano") como 'lascivo' (VI: "su liviano y desvariado apetito"), es claro que "limpio vivir" nada tiene que ver aquí con la risa, sino con un modo de vida que censura lo sexual, lo pecaminoso.

**349-350.- de nuestra vil masa con tal lamedor
consiente coxquillas de alto consejo,
con motes y trufas del tiempo más viejo
escritas a vueltas le ponen sabor**

Para la mayoría de editores modernos que anotan el pasaje, *nuestra vil masa* es, siguiendo a Russell, referencia del autor a su propia obra. Resulta ciertamente extraño, porque el autor no utiliza nunca el plural de modestia y sí el singular ("no *me* juzgues por eso liviano", "si vieres turbada *mi* mano"). BC identifica *Vil masa* con la "amarga medicina" ('sabios consejos') que el autor ofrece al lector en su obra.

Creemos, sin embargo, que es otra la interpretación. El sintagma "vil masa" está suficientemente atestiguado en nuestra literatura clásica, incluso en textos anteriores a *Celestina*, como referencia, despreciativa o conmisericordiosa, al cuerpo humano. Incluso BC, siguiendo a Castro Guisasola (1973, p. 166), aduce en nota un ejemplo de Juan de Mena, correspondiente a las *Coplas de los pecados mortales*: "Nunca tu de *su* vil masa / te fagas mucha mención". Pero, paradójicamente, BC, como hemos dicho, identifica la *vil masa* de la *Tragicomedia* con la 'amarga medicina', sin tener en cuenta el testimonio aportado. En efecto, en los dos versos del poeta cordobés reproducidos habla la Razón para advertirnos de que la belleza corporal no debiera llevarnos a la soberbia, pues siendo todo lo humano perecedero y "sujeto a corrupción", "vil masa" en suma, todo ensoberbecimiento es vano. Este es el pasaje (ed. Pérez Priego 1989, p. 314):

Lo subjecto a corrupcion
y a casos de fortuna
deve ser, sin duda alguna,
muy quito de presunçion;
pues la fermosa façion,
que por ti tan presto pasa
nunca tu de su vil masa
te fagas mucha mençion

Todavía en la misma obra, pero en la parte que pertenece al continuador Gómez Manrique (*Cancionero castellano del siglo XV*, p. 137), la Envidia encuentra justificación a su propia existencia porque, a pesar de estar hechos todos los humanos de la misma *masa*, unos tienen más posesiones que otros:

Todos somos de una masa
a la qual nos tornaremos;
pues por qual razon seremos
desyguales en la tasa?

Podemos traer aquí, también, el siguiente testimonio de *Rimado de Palacio*, de López de Ayala:

Del limo de la tierra muy baxo só formado,
de materia muy vil; por eso só inclinado
en pecar a menudo e ser así errado;
por ende, yo devía ser ante perdonado (estr. 11).

Por siempre te acuerda, non te olvides, Señor,
que ayas piedat del flaco pecador
que a Ti, Señor, conosçe que fueste el formador,
que somos flaca masa, llena de mucho error. (estr. 397)

En las *Coplas de "Vita Christi"* (p. 81), de fray Íñigo de Mendoza, se pondera la sabiduría del más anciano de los Reyes Magos con estas palabras:

tu alto conosçimiento
no parece ser del cuento
de aquesta nuestra vil masa. (c. 231bcd)

En último extremo, late en todos estos testimonios (y en la octava de *Celestina*) el testimonio de *Génesis*, 2, 7 (creación del hombre a partir de la tierra) y la doctrina de San Agustín sobre el pecado original: todo somos de la misma "masa de Adán", somos *massa peccati*, *massa damnata*, consecuencia del desvío del primer hombre.

Por supuesto, si se parte de la errónea interpretación de *vil masa* como 'obra', lo siguiente podría ser otorgar un valor excepcional al determinante posesivo *nuestra*: 'más de un autor'. Pero *nuestra* tiene sentido, precisamente, porque la *vil masa* es universal: todos los humanos estamos conformados de la misma *vil masa*.

Por tanto, deshecho el hipérbaton, lo que el verso celestinesco dice es: "con tal lamedor [jarabe o suavizador y, metafóricamente, como dice *Autoridades*, 'halago fingido o cauteloso para atraer o engañar'] de nuestro vil cuerpo". Es decir, que lo lascivo de la obra se convierte en materia que halaga y engaña al cuerpo (el cual es *masa vil* porque se recrea con lo lascivo y deleitoso; y además, por supuesto, porque es mortal, como proclaman tantos textos medievales). Es el equivalente del "engañase el gusto" de la quinta octava acróstica. Pero el lector no debe sentir vergüenza por ello, y debe permitir estas cosquillas corporales, estos refocilos del cuerpo que atienden a lo material, pues envueltos en ellos recibe consejos de gran sabiduría, que, por sí solos serían difíciles de digerir. Como se ve, los cuatro versos finales de la estrofa juegan con la metáfora de tragar la medicina saludable. De ahí, "lamedor", "cosquillas" y "le ponen sabor".

Para el sentido de *coxquillas*, los editores modernos siguen a Russell, queriendo ver reflejada en la palabra la sensación *desagradable* de tragar la dura medicina. Pero ya hemos visto que el autor nos dice que la dura medicina se traga *agradablemente* mediante el engaño. Y, además, dentro del *topos* del que se vale el autor, parecería un tanto absurdo llamar "coxquillas" a esa medicina poco agradable. Más bien parece que tales *cosquillas* sean sinónimas de lo lascivo anterior, por eso se le pide al lector que las consienta, que, como lo lascivo, las acepte, a pesar de su frivolidad, pues vienen cargadas de graves consejos: algo aparentemente ligero, pero preñado de sabiduría. Por otra parte, Botta recuerda la expresión *no sufre o no consiente cosquillas* que recoge *Autoridades*, s. v. "cosquillas": "Phrase con que se da a entender la entereza, pundonor y estimación con que alguno se hace respetable". Si se le pide al lector que consienta "coxquillas de alto consejo" es, de nuevo, por la consideración de que muchas cosas de las que podrá leer (o *tragar*) son, aparentemente, de poca estimación, pero en el fondo contienen gran sabiduría. Por eso no ha de tener *vergüenza* en asimilarlo todo.

Para *motes* en este contexto quizá no convenga la definición de Covarrubias aceptada por BC: 'sentencia dicha *con gracia* y pocas palabras', pues el lexicógrafo parece que otorga a *con gracia* el valor de 'fina', 'elegante' (sin duda pensando en los motes que lucían escritos los caballeros) y esto no se aviene con el sentido que el autor quiere dar a la palabra. Mejor cuadra otro valor: "dicho agudo y malicioso", que también da Covarrubias y que casa mejor con "trufas": "engaño, mentira o embuste,

levantado por pasatiempo, chanza o burla". Estos motes y trufas 'de siempre' ("del tiempo más viejo"), algunos de contenido burlón y otros de claro contenido obsceno, son los que envuelven el "alto consejo" que el autor quiere transmitir.

No creemos justificada las enmiendas conjeturales de Marciales *que nuestra vil masa* (en lugar de *de nuestra vil masa*) y *que motes* (en lugar de *con motes*). Tal como se nos presenta el texto desde antiguo hace sentido.

[Estrofa tercera]

350.- turbias con claras mezclando razones

No es el sentido recto de los antónimos *turbias* y *claras* el que debe tenerse en cuenta, sino que, a tenor de la idea que se vierte en la estrofa, prevalece un sentido moral, en el que *turbias* sería equivalente a 'deshonestas' y *claras* tendría el valor etimológico de 'esclarecidas, 'sabias'. *Vid.* nota 197: "Tus acelerados deseos no medidos por razón hacen parecer claros mis consejos" (VIII, Sempronio a Calisto).

Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector

[Estrofa primera]

**351.- ella asentaba en los muros troyanos
las piedras y froga sin fuerza de manos**

En la alusión al arpa de Orfeo y a los poderes de su dulce melodía parece haber un cruce con el mito de Anfión, de quien se dice que levantó los muros de la ciudad de Tebas con el solo son de su música. No se ha encontrado un texto fuente que nos transmita el mismo caso para Orfeo. Marciales restituye, como hizo 1570 (y 1599, 1601, 1633, Amarita, Morros, De Miguel-S), *tebanos*, pues es impensable que un humanista como Proaza equivocase el mito. Pero entonces tropezamos con el hecho de que confundiera Orfeo con Anfión. Desde luego, no cabe prescindir de Orfeo, pues la estrofa habla de su descenso a los infiernos. Nos parece prudente mantener *troyanos*.

No es aceptable la enmienda de Amarita y *traía* (y con valor adverbial: 'allí'). Quizá la intervención se deba a problemas para comprender el texto original, que en 1570 y 1633 aparecía en la forma y *troga*.

[Estrofa cuarta]

**352.- Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a *Calisto* mover los oyentes**

Proaza da indicaciones sobre cómo leer la obra ante un auditorio. La crítica ha debatido acerca de la referencia a Calisto. Parece claro que alude al nombre de la obra y por ello es acertado imprimir Calisto en cursiva. En el inventario de los bienes de Rojas que aparece en su *Carta de Testamento* figura "el libro de Calisto", que Valle Lersundi (1929) identifica con la edición burgalesa de ca. 1499, y otras veces se ha identificado con el *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, de Sevilla 1518-1520. Fray Antonio de Guevara citaba la obra como *Calisto* en su *Libro áureo de Marco Aurelio* (1529). Lo cierto es que parece normal referirse a la obra -ya se trate de *Comedia*, *Tragedia* o *Libro*- con el solo nombre de uno de los personajes que aparecen en el título (*vid.*, para los diversos testimonios antiguos, Erna Berndt-Kelley 1985). Además, es una reducción que cobra especial sentido en el marco forzado y constreñido

del verso. No puede aceptarse, además, que Proaza se refiera solo al personaje del enamorado, pues en la misma estrofa dice: "Finge, leyendo, mil artes y modos; / pregunta y responde por boca de todos". Es decir, los consejos que Proaza da al lector no se refieren solo al personaje Calisto, sino a "todos" los de la obra *Calisto*.

[Estrofa quinta]

353.- su nombre, su tierra, su clara nación

Proaza nos revela que el autor dejó escrito en acróstico "su nombre, su tierra, su clara nación". Russell cree que quizá "*nación*" se use aquí en su sentido universitario de 'cuerpo de estudiantes' (lat. med. *natio*) nacidos en la misma región, aquí las tierras toledanas, aunque tampoco puede excluirse la posibilidad de que sea una alusión velada al estado de converso de Rojas". Pero lo cierto es que el acróstico no dice más de lo que dice: que Rojas era bachiller, que acabó la obra y que nació en la Puebla de Montalbán. Se nos antoja excesivo ver en *clara nación* una referencia a su condición de Bachiller o una ironización sobre su condición social. Creemos que es todo mucho más sencillo: su *clara nación* (*clara* es un mero tópico cuando se habla de la procedencia geográfica) es una iteración de *su tierra*, el lugar de su 'nacimiento', con el fin de llenar el segundo hemistiquio y conseguir el consonante.

[Estrofa séptima]

354a.- El carro febeo, después de haber dado mil y quinientas vueltas en rueda

Zaragoza 1507 trae *carro de Phebo*, pero las dos *Comedias* que contienen estos paratextos, Toledo y Sevilla (y también Valencia 1514) ofrecen *carro Phebeo*. Ambas lecciones respetan el ritmo acentual del verso. La innovación zaragozana no aporta ningún matiz de estilo. Por otra parte, *carro febeo* tiene, en su forma latinizante, paralelos como *ascánica forma* (VI) o *tribunicia constitución* (XIV) y, eventualmente, *plebérico corazón* (I). BC prefiere leer con la *Comedia*. Botta también considera *febeo* mejor lección, pero opta por respetar la forma de Zaragoza, dado que en la estrofa final se cita la propia edición.

Mil y quinientas es lección de la *Comedia* de Toledo y, probablemente, de la *Tragicomedia* salmantina -perdida- de 1500. También de la *Tragicomedia* valenciana de 1514, cuidada por el propio Proaza. La fecha varía en otras ediciones:

Comedia de Sevilla 1501 y Roma 1515-1516 (falso colofón de Sevilla 1502): *mil quinientas y una*.

Toledo 1510-1514 (falso colofón de 1502) y las ediciones crombergerianas: *mil y quinientas dos*.

Zaragoza 1507: *mil quinientas y siete* (Gorchs, Botta).

Podría llamar la atención que la *Tragicomedia* valenciana de 1514 no actualizase la fecha como hicieron antes la *Comedia* sevillana o la edición zaragozana. Pero que aparezca la data primera de 1500 obedece, precisamente, a un criterio de autoridad: es Proaza quien cuida de la edición y, a la vez, es el autor de la mayoría de las coplas finales. Sabemos -ya lo hicimos notar en las octavas acrósticas- que las coplas de arte mayor se atienen a un criterio prosódico, caracterizado por la existencia, en cada hemistiquio del verso, de dos sílabas átonas entre cada ictus. El verso "mil y quinientas vueltas en rueda" cumple a la perfección -como corresponde a docta pluma- con los requisitos métricos: "míl y quiniéntas / vuéltas en ruéda". En cambio, los apaños "mil y quinientas dos" y "mil quinientas y siete", suponen un descalabro del hemistiquio, y hay que atribuirlos a mano ajena a las letras. Y nos inclinamos a pensar lo mismo de la versión "mil quinientas y una", aunque existe la remota posibilidad de una consciente prosodia flexible: "mil quínientas yúna". Que en 1514 Proaza decidiera dejar el verso original argumenta que el resto de versiones no son más que arreglos ajenos a la técnica del verso.

354b.- fue en Salamanca impreso acabado

Así BC que sigue la lección de la *Tragicomedia*, pero las *Comedias* toledana y sevillana traían "impreso y acabado" (además de la referencia geográfica propia). Posteriormente la edición crombergeriana de Sevilla 1518-1520 restituyó también la y. Leen la conjunción: Amarita, Foulché-Delbosc (1900), Holle, Bohigas, Criado-Trotter, Rank, Russell, Botta y Canet. Botta considera una laguna accidental la caída de la y en la *Tragicomedia*. Sin embargo, ha de considerarse intervención consciente y autorizada su eliminación. En efecto, el segundo hemistiquio era arrítmico en la *Comedia* ("imprésoy acabádo" o "impréso yacabádo"), sin duda por intervención de persona que desconocía los usos métricos. En la *Tragicomedia* se restituye la escritura original de autor eliminando una sílaba: "imprésoa cabádo"

Tragicomedia de Calisto y Melibea

(Versión modernizada)

Propósito

La pretensión de realizar una versión modernizada de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* orienta nuestro empeño hacia una labor que, en apariencia, poco tiene que ver con las *anotaciones críticas y textuales* que anteceden. Intentaremos explicar la relación profunda que ha unido ambas tareas.

Para que una obra clásica siga teniendo derecho a ese adjetivo importa que continúe presente en nuestra cultura por encima de los cambios que el tiempo trae consigo. *Celestina* es una obra difícil de leer, vamos a decirlo para empezar. Con la experiencia de muchos años en la educación secundaria, podemos decir que nuestros adolescentes se han ido alejando progresivamente de la obra de Rojas (y, en general, de los clásicos). Y no precisamente por causa de una trama desmayada o enredosa, pues los escolares responden con el interés cuando se les informa de su argumento. No, no reside la dificultad de *Celestina* en la trama, nada compleja, a decir verdad, y llena de vivos e interesantes acontecimientos. Reside exclusivamente en la complicación de su lenguaje y de su estilo retórico, deudores de una época, de unos modelos y de unas modas que ya quedan lejos de nosotros. A la mayoría de lectores, ajenos a conocimientos lingüístico-literarios de épocas pasadas, la lectura de *Celestina* se le hace pesada y farragosa. Las notas explicativas de las ediciones actuales, colocadas profusamente para venir en socorro de la lectura, pronto se convierten, paradójicamente, en tan enemigas del lector como la propia ininteligibilidad del texto. El resultado es previsible: desánimo y abandono.

Tal panorama ha traído como consecuencia, en los últimos años, el menudeo de ediciones escolares que presentan versiones de nuestros clásicos destinadas a los jóvenes. La consigna es clara: si el lector es incapaz, por falta de conocimientos, de llegar hasta el texto antiguo, pongámosle delante ese texto simplificado. Pero las maneras de traer un texto medieval o de los siglos de oro hasta nosotros son diversas y conocen grados de fidelidad también diferentes. La modernización de textos no es una tarea nueva. Por citar ilustres antecedentes, Pedro Salinas ya lo intentó con el *Poema del*

Cid, hace tres cuartos de siglo. En los años cincuenta del siglo pasado la editorial Castalia inició su colección *Odres Nuevos*, todavía viva aunque con menos movimiento hoy que antaño. Y en los ochenta Alhambra puso en circulación sus *Clásicos Adaptados*, hoy ya fuera de catálogo. Una y otra serie de títulos presentaban adaptaciones de gran calidad, muy fieles a los originales, llevadas a cabo por filólogos de reconocida competencia. Bastantes generaciones de bachilleres, e incluso de universitarios, han solucionado sus problemas con los clásicos a través de las versiones de María Brey, Moreno Báez, López Estrada, Marcos Marín o Nicasio Salvador Miguel, entre otros.

Pero las actualizaciones que hoy copan el mercado editorial, pensadas, sobre todo, para uso escolar, presentan, creemos, unas características distintas. Por lo general, el contenido, la trama, se suele respetar (excepto si, para adelgazar el producto, se eliminan las peripecias secundarias). Pero otra cuestión diferente es la lengua y el estilo, aspectos que se sacrifican bastante -o completamente- en favor de la facilidad en la lectura. Muchas veces los adaptadores recurren a la mera paráfrasis textual, un método respetuoso con el sentido, es cierto, pero que aniquila todo aquello que lingüística y estilísticamente era la voz del autor, sus señas de identidad artísticas. Además de pasar por alto los problemas de interpretación de las partes difíciles, diluidas estas en la paráfrasis o directamente eliminadas.

Con la convicción de que es posible acercar las obras clásicas a lectores que no poseen preparación filológica, y de que es posible hacerlo sin traicionar en exceso el espíritu y la letra de la obra original, hemos acometido una versión modernizada de *Celestina* que creemos es fiel absolutamente al contenido de nuestro clásico y no traiciona grandemente su forma. Una versión que traslada frase a frase la obra de Rojas, sin eliminaciones ni circunloquios y, por supuesto, sin rehuir los pasajes más dificultosos.

Para conseguir esa fidelidad de contenido se hacía preciso partir de un texto base fiable y, por supuesto, antes, intentar elucidar los numerosos problemas de comprensión que presenta la obra. Y aquí llegamos al punto en que entablan relación las dos tareas que hemos llevado a cabo, en la superficie divergentes pero muy trabadas en el fondo. No concebimos que pueda darse cumplimiento escrupuloso a la segunda si antes no se han establecido unas bases filológicas sólidas. Opinamos que, por lo general, las

recientes versiones y adaptaciones modernas se llevan a cabo de manera intuitiva, a partir de la mayor o menor competencia en asuntos lingüísticos del responsable de la labor y, en la mayoría de los casos, con el simple apoyo de un diccionario y de las notas que al pie de cada página aparecen en la edición que se ha tomado como base. En todo este proceso parece esconderse la silenciada circunstancia de que el público lector que va a recibir el texto actualizado es -como neófito- tolerante y acrítico. Incluso podría decirse que cuanto mayor sea el grado de dificultad que hayamos eliminado (sin importar a costa de qué) mejor acogida podría tener el texto final entre sus -de ordinario- jóvenes lectores, quienes, al fin, acabarán conociendo bien -pues parece que de eso se trataba- la peripecia vital de enamorados, sirvientes y alcahueta.

Por supuesto, no compartimos tales principios de actuación. No nos parece satisfactoria una actualización de la obra de la que hayan desaparecido las trazas lingüísticas del original, su característica ordenación sintáctica, el peculiar estilo retórico de los personajes. Incluso un determinado vocabulario, quizá hoy arcaizante, pero bien entendible por un lector medio, sin necesidad de preparación filológica. La eliminación de todo esto reduciría a mera anécdota la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Es claro que toda actualización supone sacrificar aspectos diversos del texto antiguo, pues hacer que este sea entendible hoy exige acomodar no pocos de sus elementos a un estado de lengua diferente, separado varios siglos del original. Emilio de Miguel es autor de un muy útil artículo titulado "Encuentros y desencuentros con el lenguaje celestinesco" (1999), en el que repasa un buen número de palabras y expresiones de *Celestina* que podrían causar embarazo al lector actual no familiarizado con la lengua de los siglos XV y XVI. Son problemas que incluyen no solo aspectos de vocabulario, como las llamadas "falsas compañías", palabras que han cambiado de sentido (*conversación*: 'trato', *pasión*: 'padecimiento', *flaco*: 'débil'); el léxico "arcaico o desusado" (*empecer*: 'dañar', *labrandería*: 'costurera', *desfuzia*: 'desconfianza', *desenconar*: 'aliviar'); o los latinismos tan frecuentes (*claro*: 'ilustre', *incogitado*: 'impensado', *curar*: 'cuidar'). Se extienden tales problemas también a las "frases hechas y expresiones figuradas" o a refranes hoy casi completamente olvidados. Y a todo ello debe encontrar solución quien se propone intervenir en el texto clásico para traerlo hasta los lectores de hoy. Ahora bien, ese proceso consciente de *alevosa* reescritura puede

realizarse según diferentes grados de traición. El ideal es, desde luego, que consigamos una obra bastante o totalmente accesible sin renunciar grandemente a sus propiedades lingüístico-literarias. Pero el logro de ese fin no puede ser dejado en manos de la intuición, ni siquiera de la sola competencia filológica, con ser esta indispensable en ese quehacer. Es exigible un método coherente que trace un camino por el que transitar con solidez, que ampare cada problema que se plantee, lo someta a reflexión y le encuentre una solución, o al menos plantee una propuesta de solución, y que esta sea solidaria con otras dentro del sistema al que todas obedecen. A explicar la metodología que hemos empleado dedicaremos las siguientes líneas.

Método

Como resulta imposible razonar la motivación de cada una de nuestras decisiones, expondremos algunos de los criterios que nos han guiado en nuestra actuación sobre el texto. Los ejemplos que proponemos servirán también para que el lector de esta nueva versión de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* se forme una idea cabal de qué acerca y qué separa a esta de la obra original.

Comencemos diciendo que el texto que ofrecemos es el resultado final de varios intentos previos -no menos de cinco- que hemos realizado a lo largo de unos quince años. El primero de ellos fue, lo confesamos, meramente intuitivo. *Celestina* es una obra extensa. La primera actualización se prolongó durante meses. El resultado fue la dispersión y la abundancia de las incoherencias, al no ser aplicado el mismo principio de traslación a lo largo de ese tiempo. Resultaba así (pondremos un ejemplo sencillo) que algunas palabras repetidas en la obra con el mismo sentido eran vertidas al español moderno con términos distintos (aunque todos ellos sinónimos). Pero era obvio que el autor o autores habían querido emplear el mismo término en cada ocasión, con lo que ofrecer siempre la misma equivalencia parecía un deber.

De la misma manera, la disposición sintáctica era unas veces respetada y otras ajustada a una nueva ordenación. En las mejoras siguientes, comenzando desde el principio cada vez, fuimos perfilando un método que nos asistiera en las muchas dificultades que el clásico plantea y diera consistencia a nuestras decisiones. Fuimos, por ejemplo, llevando cuenta de un gran número de palabras, sintagmas (*buen natural, mal año, sin tiempo...*) expresiones (*conviene a saber, en qué pararon, poner la vida al*

tablero...), que tenían más de una aparición en la obra. Fuimos anotándolas y, junto a ellas, la versión que elegíamos, ya fuera un equivalente moderno o el mantenimiento -por perfectamente entendible- de la forma original. Se trataba en esos casos de adoptar un criterio uniforme. La coherencia interna de nuestra versión exige que siempre que sea posible se elija el mismo término para la misma expresión rojana. Por ejemplo, si aparece *poner la vida al tablero* y lo convertimos en "aventurar la vida", será esta la manera que siempre utilizaremos cuando el texto original contenga un *poner la vida al tablero*, y desecharemos variaciones semánticamente equivalentes como "arriesgar la vida" u otras semejantes. Hemos llegado así a elaborar unas concordancias propias de unas 550 entradas, que en realidad son muchísimas más, pues dentro del mismo lexema hemos acogido términos distintos (por ejemplo, singular y plural, masculino y femenino, el adjetivo y su adverbio, palabras simples y sus derivados, diferentes formas de un mismo verbo, etc., etc.).

Ahora bien, tal criterio de uniformidad lo asumimos de una manera razonable y juiciosa, sin hacer de él una norma infrangible que pudiera lesionar el sentido o el estilo del texto. Queremos decir que, en ocasiones, un mismo término original puede aparecer en dos pasajes distintos con matices de sentido igualmente distintos (por polisemia). Si necesita actualización, se hace imposible verter los dos casos con la misma palabra y por ello recurrimos a dos términos actuales. Por tanto, se impone aquí, como en otros casos, usar el buen juicio para hacer compatible la aplicación de un método-guía, con la flexibilidad que una tarea *literaria* ha de llevar implícita.

No siempre resulta posible traer con todo rigor al castellano moderno las palabras de *Celestina*: *físico* es obvio que ha de ser vertido con otra palabra, y lo hacemos con *médico*, aunque habría que distinguir entre el médico que estudia y analiza la fisiología del cuerpo y el "cirujano, encargado de la terapéutica manual" (*vid.* acto X, ed. Morros, p. 199) y que viene expresado con la voz *maestro*.

En las parejas de sustantivos con determinante solo ante el primero de ellos, respetamos el uso que aparece en el texto. Por contra insertamos a veces algunos determinantes que nuestra lengua actual consideraría necesarios. Ocasionalmente, también incorporamos alguna palabra que sirve para ajustar el sentido que el personaje pretende dar a su parlamento. Como se verá, se trata siempre de términos pertinentes en la semántica de la frase, incluso a veces casi desemantizados, pero oportunos para

normalizar un texto que hoy, sin ellos, nos parecería falto de algún elemento. El texto original "pero no todo para su provecho" (VI) lo convertimos en "pero no todo para su *solo* provecho", pues Pármeno está censurando el egoísmo de Celestina, quien deja al margen de las ganancias a los criados. De ahí el *solo*.

Los usos verbales ofrecen una amplia casuística en la obra. Pero quizá, entre todas las formas, resalta el frecuentísimo uso del pretérito perfecto simple para señalar tanto acciones ocurridas en un pasado remoto como otras más recientes o integradas en un tiempo todavía no acabado desde el punto de vista del hablante y que hoy referiríamos, al menos en el español de España, con el pretérito perfecto compuesto. Igual sucede con el pretérito imperfecto de subjuntivo, que a veces puede ofrecer también el valor de pretérito pluscuamperfecto y otras el de condicional simple. Hemos necesitado, pues, seguir con enorme atención los diálogos para discernir cuál era la forma que mejor trasladaba lo que cada personaje quería expresar. Por ejemplo: "No te oí bien eso que dijiste" (I, 'no te he oído bien eso que has dicho').

Por lo general, no alteramos el orden sintáctico original, ni siquiera en casos que, en español, pedirían un orden diferente para eludir hipérbatos inelegantes: "Que en volverlo a pensar se menguan y vacían todas las venas de mi cuerpo de sangre"(VI), "las ciudades están con piedras cercadas" (VI), "me iban dando en estas espaldas golpes" (XII), "...que el jueves eché delante de ti baldonado de mi casa" (XVII). A quienes proclaman la suma excelencia de la *Comedia* y el empeoramiento que supone cualquier adición presente en la *Tragicomedia*, habría que hacerles ver bastantes pasajes presentes ya en la *Comedia* que no son un modelo de elegante estilo. Véase a modo de ejemplo: "Dije que tu pena era mal de muelas y que la palabra que *della* quería era una oración que *ella* sabía, muy devota, para *ellas*" (VI). Por supuesto, no nos hemos atrevido a enmendar el original.

Las rarísimas ocasiones en que reordenamos la frase se justifican por el deseo de evitar en la actualidad una mala inteligencia del pasaje. Y ello cuando estamos convencidos de que el autor no pretendía crear un doble sentido. Por ejemplo: "tengas edad cumplida" (I) lo cambiamos en 'tengas cumplida edad', para evitar la asimilación semántica actual de '*cumplir* años', pues aquí *cumplida* quiere decir 'completa', 'adecuada'.

Respetamos las funciones gramaticales, de modo que hemos intentado hasta donde nos ha sido posible no replantear un nuevo uso oracional: lo que era sujeto en el texto antiguo sigue siendo sujeto en el texto actualizado y lo que era complemento seguirá siéndolo.

Los refranes son difíciles de trasladar cuando se persigue mantener la rima original. Si preferimos mantener, por ejemplo, "mucho sabe la raposa pero más el que la toma", a pesar de que *tomar* lo hemos trasladado en otras ocasiones como *prender*, es porque preferimos preservar la asonancia del refrán.

En la actualización de los versos preliminares hemos sacrificado la lectura del acróstico y el ritmo prosódico de las coplas de arte mayor. No podía ser de otra manera en el intento de hacer legible cada estrofa, de hacer llano su sentido. Este mismo principio rige para las coplas finales. En estos casos nuestra versión es solo un apoyo para favorecer la lectura comprensiva del original.

En ocasiones la modernización del texto que realizamos coincide con una enmienda *ope ingenii* de tal o cual editor, sin que ello quiera indicar que estemos de acuerdo con tal enmienda. Por ejemplo: "ninguna diferencia habría entre las públicas que aman, *a* las escondidas doncellas, si todas dijese[n] sí a la entrada de su primer requerimiento". La versión moderna pide que al comparar dos elementos exista una correlación: "...entre... y...". En las ediciones antiguas aparece la preposición *a* y no la conjunción *y*. Pero algún editor -por ejemplo, Marciales- considera que hay que restituir *y*, proceder que no consideramos justificado, pues, como demuestra BC la comparación de dos elementos en *Celestina* ofrece más de un testimonio con la preposición. Por eso la coincidencia entre nuestra versión y el texto enmendado no supone la aceptación de este. Ocurre que la enmienda tiende a una construcción actual, que utilizamos.

La modernización del texto no alcanza a trasladar todas las expresiones de la obra a formas o giros actuales. Resulta innecesario y, además, sería lamentable borrar cualquier rastro del estilo original. Tampoco tiene sentido tocar el texto cuando este o aquel personaje se expresa de una manera fácilmente entendible hoy, aunque sea arcaizante para nosotros. Cuando Areúsa saluda a Pármeno diciéndole: "Buena sea tu venida" (VII) es innecesario cambiar su expresión de cortesía por otra más *moderna* como "bienvenido" o "bienvenido seas".

Ante las diferentes opciones que se nos presentaban para actualizar cada frase que, desde nuestro punto de vista, lo necesitaba, nos hemos inclinado siempre por utilizar un vocabulario que no desacordara por demasiado moderno. Alguna versión muy reciente, divulgada en una prestigiosa colección, vierte las palabras de Pármeno en el acto I "una puta vieja alcoholada" (para nosotros: "una puta vieja pintada") como "una puta vieja muy maquillada", utilizando un galicismo decimonónico que no entra en el Diccionario académico hasta 1950. La misma versión traslada las palabras de Elicia en el acto XVII "Ande, pues, mi espejo y alcohol" (para nosotros: "Vuelvan, pues, mi espejo y pintura") como "Tomemos, pues, el espejo y el rímel", con un sustantivo que es marca comercial (*rímel*) y recogido por la Real Academia Española solo a partir de 1984. Huyendo de estos excesos actualizadores, hemos realizado una versión moderna, pero no "a lo moderno", con la exigencia, autoimpuesta, de que el vocabulario que empleamos se hallase siempre documentado en la época clásica de nuestro idioma. Este imperativo ha hecho más costosa nuestra labor, sin duda, pero lo agradecerán quienes en la obra estimen no menos los valores formales que la peripecia argumental.

En fin, así de *actualizada* es como dejamos, de momento, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Pero no se nos oculta la provisionalidad de una tarea de estas características, susceptible siempre de revisión y mejora, bien porque los avances en materia textual impongan cambios obligados, bien porque nuestra interpretación de un pasaje se revele errónea, bien porque hallemos -o se nos haga ver- que esta o aquella palabra, expresión u oración originales encontrarían mejor acomodo vertidas de otra manera, aun no siendo errónea la que hubiésemos ofrecido. Y es que la labor filológica hecha sobre el texto de *Celestina* requiere aportaciones múltiples desde campos del saber muy diversos. Como no es posible que nadie abarque todos los conocimientos humanos, el progreso ha de asentarse sobre sucesivas aportaciones. Si ya los testimonios antiguos, por vía de traducción, demuestran ocasionales malentendidos del texto, no será maravilla que tal hecho ocurra hoy. Y si uno se toma la molestia de repasar con dedicación el aparato de notas de las ediciones que de más crédito gozan, puede entresacar un buen ramillete de errores provenientes del desconocimiento de tal o cual ámbito, incluido el meramente lingüístico que es el que avala la dedicación del filólogo al tema. Esto que decimos nos lo aplicamos a nosotros mismos, pues, a pesar de que nuestro trabajo creemos que corrige no pocos errores difundidos en diferentes

pasajes del texto y en su interpretación, estamos seguros -y es una sincera declaración- de que no queda libre de mejoras e incluso rectificaciones. Por eso, si a nosotros nos han servido de estímulo, y muchas veces de guía, las aportaciones de quienes nos han precedido, también nos gustaría que esta contribución nuestra suscitara atención para que futuros trabajos pudieran venir a dar más lustre a esta *Celestina* moderna y clásica a la vez.

Tragicomedia de Calisto y Melibea

ahora añadido lo que hasta aquí faltaba de poner en el desarrollo de sus amores; la cual contiene, además de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosóficas y advertencias muy necesarias para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.

El autor a un amigo suyo

Suelen los que de sus tierras ausentes se hallan deliberar acerca de qué cosa aquel lugar de donde parten mayor escasez o falta padece, para así servir a los conterráneos, de quienes en otro tiempo beneficio han recibido. Y viendo yo que una justa obligación a investigar tal cosa me forzaba para pagar las muchas mercedes de vuestra desprendida generosidad recibidas, bastantes veces retirado en mi cámara, apoyada la cabeza sobre mi propia mano, echando mis sentidos por delante, como perros ventores, y mi juicio a volar, me venía a la memoria no solo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la mucha cantidad de galanes y enamorados mancebos que posee, sino sobre todo en particular vuestra misma persona, cuya juventud se me representa haber visto que era presa del amor y por él cruelmente lastimada, a causa de faltarle defensivas armas para resistir sus fuegos. Y las tales armas las hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, sino en los esclarecidos ingenios de doctos varones castellanos formadas. Y como admiré su primor, su sutil artificio, su fuerte y esclarecido metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído, lo leí tres o cuatro veces, y tantas cuantas más lo leía, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradaba, y en su desarrollo nuevas sentencias descubría. Vi no solo que era dulce en su principal historia o ficción toda junta, sino que, además, de algunas particularidades suyas salían deleitables fontecicas de filosofía; de otras, agradables donaires; de otras, advertencias y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras. Vi que no tenía la firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota. Pero, quienquiera que fuese, es digno de inmortal memoria por la sutil invención, por la gran abundancia de sentencias insertadas que bajo apariencia de gracias tiene. Gran sabio era. Y pues él, con el temor de detractores y de dañosas lenguas más aparejadas a reprender que a saber inventar, quiso ocultar y encubrir su nombre, no me culpéis a mí si en el remate de escaso primor que le doy no expresare el mío. Mayormente porque siendo jurista yo, aunque es obra discreta, es ajena a mi especialidad; y quien lo supiese diría que no como recreo de mi principal dedicación -de la cual yo más me precio, como es la verdad- lo hice; al contrario, diría que distraído de los dos Derechos, en esta nueva labor me entremetí. Pero aunque no acierten, sería pago de mi osadía. Asimismo pensarían que no quince días de unas vacaciones -mientras mis compañeros en sus tierras- en acabarlo me detuve, como es lo cierto, sino aun más tiempo y menos apropiado. Para disculpa de lo cual todo, no solo a vos, sino a cuantos lo leyeren, ofrezco los siguientes versos. Y para que conozcáis dónde comienzan mis mal talladas palabras, acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un acto o escena incluido, hasta el segundo acto, donde dice: "Hermanos míos", etc. *Vale*.

El autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió, a sí mismo reprende y compara

El silencio escuda y suele encubrir / la falta de entendimiento y torpeza de lenguas; / la arrogancia, que es lo contrario, publica sus menguas / a quien mucho habla sin mucho oír. / Como la hormiga que deja de ir / tranquila por tierra con la provisión. / Se jactó de las alas que fueron su perdición, / y que la llevaron a lo alto sin saber a dónde iba.

Prosigue

Mientras goza del aire que le es ajeno y extraño, / rapiña es pronto hecha de las aves que vuelan; / más fuertes que ella, por alimento la llevan: / en las nuevas alas estaba su daño. / Razón es que aplique a mi pluma este engaño, / no despreciando a los que a mí me reprenden. / Así que a mí mismo mis alas destruyen, / sombrías y desmedradas, nacidas ahora.

Prosigue

Donde la hormiga gozar pensaba volando, / o yo al escribir ganar más honor, / de lo uno y de lo otro vino el perjuicio: / ella es comida y a mí me vituperan. / Reproches, revisiones y tachas, callando / hubiera impedido, y los daños de la envidia y las murmuraciones. / Insisto remando, y los puertos seguros / atrás quedan todos ya cuanto más ando.

Prosigue

Si bien queréis ver mi limpio motivo, / a cuál se encamina de los dos extremos, / con cuál participa -quién rige sus remos- / Apolo: Diana o Cupido altivo, / buscad bien la finalidad de esto que escribo, / o del principio leed su argumento. / Leedlo: veréis que, aunque dulce cuento, / amantes, os enseña a no ser desdichados.

Comparación

Igual que el enfermo que la píldora amarga / o la recela o no puede tragarla, / la mete dentro de dulce manjar, / y el gusto se engaña, la salud se alarga; / de esta manera mi pluma se detiene / insertando dichos lascivos rientes: / atrae así los oídos de penadas gentes, / por propia voluntad escarmientan y echan de sí su mal.

Vuelve a su propósito

Estando cercado de dudas y antojos, / he escrito yo este final que el principio remata;
/ acordé dorar con oro de latón / el más fino oro que he visto con mis ojos / y encima de
rosas sembrar mil abrojos. Suplico, pues, que suplan los discretos mi falta; / que se
abstengan los de poco juicio y, en obra tan alta, / o vean y callen o no den enojos.

Prosigue dando razón de por qué se animó a acabar esta obra

Yo vi en Salamanca la obra presente. / Me animé a acabarla por estas razones: / es la
primera que estoy en vacaciones; / la segunda, salir del ingenio de persona prudente; / y es
la final haber visto ya a mucha gente / envuelta y mezclada en vicios de amor. / Estos
amantes les pondrán temor / para no fiarse de alcahueta ni falso sirviente.

Y así que esta obra en su desarrollo / fue tan breve como muy sutil, / vi que tenía
sentencias dos mil / forro de gracias, textura de placer. / No hizo Dédalo en verdad, a mi
ver, / ninguna más primorosa entretalladura, / si fin hubieran puesto en esta su propia
escritura / Cota o Mena con su gran saber.

Jamás yo he visto en lengua latina, / desde que me acuerdo, ni nadie la ha visto, /
obra de estilo tan alto y subido, / en toscana, ni griega ni en castellana. / No trae sentencia
de la que no mane, / cosa digna de alabanza para su autor y su eterna memoria, / al cual
Jesucristo reciba en su gloria / por su Pasión santa que a todos nos salva.

Advierte a los que aman que sirvan a Dios y dejen los vanos pensamientos y vicios de amor

Vosotros los que amáis, tomad este ejemplo, / este fino arnés con que os defendáis. /
Volved ya las riendas para que no os perdáis. / Load siempre a Dios visitando su templo. /
Andad sobre aviso, no seáis mal ejemplo, / de muertos y vivos y propios culpados. /
Estando en el mundo yacéis sepultados. / Muy gran dolor siento cuando esto contemplo.

Fin

Oh damas, casadas, mancebos, casados; / mirad bien la vida que estos enamorados
hicieron, / tened muy presente el fin que tuvieron, / en otra cosa que en amores poned
vuestra atención. / Limpiaos ya los ojos los ciegos errados, / virtudes sembrando con casto
vivir. / A todo correr debéis huir, / no os lance Cupido sus tiros dorados.

Que todas las cosas son creadas a manera de contienda o batalla lo dice aquel gran sabio Heráclito de este modo: "Omnia secundum litem fiunt"; sentencia a mi ver digna de eterna e inmortal memoria. Y así como es cierto que toda palabra del hombre sabio está preñada, de esta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas. Pero como mi pobre saber no llega a más que a roer las secas cortezas de los dichos de aquellos que por el esplendor de sus ingenios merecieron ser aprobados, con lo poco que de allí alcanzare satisfaré al propósito de este breve prólogo. He hallado esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado Francisco Petrarca, quien dice: "Sine lite atque offensione nil genuit natura parens", 'Sin pugna y encuentro ninguna cosa engendró la natura, madre de todo'. Dice más adelante: "Sic est enim, et sic esse propemodum universa testantur: rapido stelle obviant firmamento, contraria invicem elementa confligunt, terre tremunt, maria fluctuant, aer quatitur, crepant flamme, bellum inmortale venti gerunt, tempora temporibus concertant, secum singula nobiscum omnia". Que quiere decir: 'En verdad así es, y así todas las cosas de esto dan testimonio: las estrellas se topan en el impetuoso firmamento, los contrarios elementos unos con otros traban pelea, tiemblan las tierras, ondean los mares, el aire se sacude, rechinan las llamas, los vientos entre sí traen perpetua guerra, los tiempos con tiempos contienden y litigan entre sí, unos con otros y todos contra nosotros'. El verano vemos que nos aqueja con calor demasiado, el invierno con frío y rigor; así que esto que nos parece movimiento repetido del tiempo, esto con que nos sostenemos, esto con que nos criamos y vivimos, si comienza a alterarse más de lo acostumbrado, no es sino guerra. Y cuánto se ha de temer manifiéstase por los grandes terremotos y torbellinos, por los naufragios e incendios, lo mismo celestes que terrenales, por la fuerza de las avenidas, por el bramar de truenos, por el temeroso ímpetu de rayos, por el ir y venir de las nubes, de cuyos abiertos movimientos, para saber la secreta causa de que proceden, no es menor la disensión de los filósofos en las escuelas que la contienda de las olas en la mar. Pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, aves, serpientes; y en ellos una especie a otra persigue: el león, al lobo, el lobo, la cabra; el perro, la liebre; y si no pareciese cuentecillo de los de contar tras el fuego, yo llevaría aún más hasta el fin esta letanía. El elefante, animal tan poderoso y fuerte, se espanta y huye a la vista de un inmundito ratoncillo, y aun de solo oírle toma gran temor. Entre las serpientes, el basilisco lo creó la natura tan ponzoñoso y combativo de las otras, que con su silbo las atemoriza y con su presencia las ahuyenta y dispersa, con su vista las mata. La víbora, reptil o serpiente venenosa, al tiempo de concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho, ella con el gran goce apriétale tanto, que le mata. Y, quedando preñada, el primer hijo rompe los ijares de la madre, por donde todos salen, y ella muerta queda: el hijo casi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, que mayor combate ni guerra que engendrar en su cuerpo a quien coma sus entrañas? Pues no menos disensiones naturales creemos que haya en los peces, pues es cosa cierta que goza la mar de tantas formas de ellos cuantas la tierra y el aire crían de aves y animales, y aun muchas más. Aristóteles y Plinio cuentan maravillas de un pequeño pez

llamado rémora, de cuánto es capaz su cualidad para diversos géneros de lides. Especialmente tiene una, que si llega hasta una nave o carraca, la detiene que no se puede esta menear aunque vaya muy firme por las aguas. De lo cual hace Lucano mención, diciendo: "Non pupim retinens, Euro tendente rudentes, in mediis echeneis aquis", 'no falta allí el pez llamado rémora, que detiene las naves, cuando el viento Euro tensa las cuerdas, en medio de la mar'. ¡Oh natural contienda, digna de admiración! ¡Poder más un pequeño pez que un gran navío con toda la fuerza de los vientos! Pues si repasamos las aves y sus menudas enemistades, bien afirmaremos que son todas las cosas creadas a manera de contienda. Las más viven de rapiña, como halcones y águilas y gavilanes. Hasta los vulgares milanos acometen dentro de nuestras moradas a los domésticos pollos y debajo de las alas de sus madres los vienen a cazar. De una ave llamada ruj, que nace en el Índico mar de Oriente, se dice que es de grandeza jamás oída y que lleva sobre su pico hasta las nubes no solo un hombre o diez, sino un navío cargado de todas sus jarcias y gente. Y cuando los míseros navegantes están así suspendidos en el aire, con el meneo de su vuelo caen y reciben crueles muertes. Pues ¿qué diremos entre los hombres, a quienes todo lo sobredicho también concierne? ¿Quién explicará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus arrebatos y movimientos y descontentamientos? ¿Ese mudar de trajes, ese derribar y renovar edificios y otras muchas querencias diversas y cambios que de esta nuestra frágil humanidad nos provienen? Y pues es antigua discordia y muy frecuentada a lo largo de los tiempos, no voy a maravillarme si esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda para sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a gusto de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros oscura. De manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios le es dado. Mayormente porque ella, junto con todas las otras cosas que en el mundo son, van debajo de la bandera de esta notable sentencia; y aun la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla: los niños con los juegos, los mozos con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y estos papeles con todas las edades. La primera los borra y rompe, la segunda no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y mocedad, discrepa: unos les roen los huesos que no tienen valor, que es la historia fingida, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaires y refranes comunes, alabándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos que hallan el verdadero placer en lo conjunto todo, exprimen el cuento de la historia que se cuenta, recogen lo mejor para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para transponerlos en lugares convenientes a sus actos y propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en las que concurre esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun los impresores han dado sus puntadas, poniendo encabezamientos o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien excusada, según lo que los antiguos escritores acostumbraron. Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se debía llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación según el principio, que fue placer, y la llamó comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos dos extremos he partido ahora por en medio la porfía y la he llamado tragicomedia. Así que viendo estos litigios, estos disonantes y variados juicios, he mirado a donde la mayor parte se inclinaba y he hallado que querían que se

alargase en el desarrollo del deleite de estos amantes, sobre lo cual he sido muy importunado, de manera que he acordado, aunque contra mi voluntad, meter por segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena a mi especialidad, hurtando algunos ratos a mi principal dedicación, con otras horas destinadas para recreo, aunque no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

Sigue la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, compuesta en reprensión de los locos enamorados que, llevados por su desenfrenado deseo, a sus amigas proclaman y dicen que son su dios. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

Argumento

Calisto fue de noble linaje, de esclarecido entendimiento, de gentil apostura, de esmerada crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Cayó preso en el amor de Melibea, moza muy preclara, de alta e ilustre sangre, enaltecida en próspero estado, heredera sola de su padre Pleberio, y por su madre Alisa muy amada. Por insistencia del enardecido Calisto, vencido el casto propósito de ella, interviniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes del vencido Calisto (engañados y por esta vueltos desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite), llegaron los amantes y los que les servían a un amargo y desastrado fin. Para comienzo de lo cual dispuso la adversa fortuna lugar oportuno donde ante la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea.

Argumento del primer acto de esta comedia

Entrando Calisto en una huerta tras un halcón suyo, halló allí a Melibea, y preso de su amor, le comenzó a hablar. Por ella despedido, se fue para su casa muy angustiado. Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el cual, después de muchas palabras, le encaminó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mismo criado una enamorada llamada Elicia. La cual, cuando llegó Sempronio a casa de Celestina con el negocio de su amo, tenía a otro consigo, llamado Crito, al cual escondieron. Entretanto que Sempronio está negociando con Celestina, Calisto está conversando con otro criado suyo, de nombre Pármeno, y esta conversación dura hasta que llegan Sempronio y Celestina a casa de Calisto. Pármeno fue reconocido por Celestina, la cual mucho le dice de los hechos de su madre y del trato que con ella tuvo, induciéndole a amistad y concordia con Sempronio.

Calisto, Melibea, Sempronio, Celestina, Elicia, Crito, Pármeno

Calisto. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea. ¿En qué, Calisto?

Calisto. En haber dado poder a Natura para que de tan perfecta hermosura te dotase, y en haberme hecho a mí, desmerecedor, tanta merced que lograrse verte, y en tan apropiado lugar que mi oculto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor este galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que yo, por esta ocasión alcanzar, he a Dios ofrecido. ¿Quién ha visto en esta vida cuerpo más gloriado de ningún hombre que ahora el mío? Ciertamente, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo ahora en la contemplación tuya. Mas ¡triste de mí!, que en esto nos diferenciamos: que ellos enteramente se glorían sin temor de perder su bienaventuranza, y yo a medias me alegro, con recelo del riguroso tormento que tu ausencia me ha de causar.

Melibea. ¿Por gran premio tienes este, Calisto?

Calisto. Lo tengo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo preeminencia sobre sus santos, no lo tendría por tanta felicidad.

Melibea. Pues aun más justo galardón te daré yo si perseveras.

Calisto. ¡Oh bienaventuradas orejas mías que, indignamente, tan gran palabra habéis oído!

Melibea. No, sino desventuradas cuando me acabes de oír, porque la paga será tan fiera como merece tu loco atrevimiento y como la intención de tus palabras ha sido. ¿Cómo del entendimiento de un hombre como tú tener que nacer una intención así, destinada a perderse ante la virtud de tal mujer como yo? ¡Vete, vete de ahí, infame!, que no puede mi paciencia tolerar que haya concebido un corazón humano compartir su deleite en ilícito amor conmigo.

Calisto. Me iré como aquel contra el que la adversa fortuna se ensaña con odio cruel.

(En casa de Calisto.)

Calisto. ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?

Sempronio. Aquí estoy, señor, cuidando de estos caballos.

Calisto. Pues ¿cómo sales de la sala?

Sempronio. Se echó abajo el gerifalte y lo vine a poner en la alcándara.

Calisto. ¡Así los diablos te lleven! ¡Así por desgracia súbita mueras o eterno intolerable tormento consigas, el cual, en grado, incomparablemente a la penosa y desastrada muerte que yo espero sobrepase! ¡Anda, anda, malvado, abre la cámara y adereza la cama!

Sempronio. Señor, enseguida. Hecho está.

Calisto. Cierra la ventana y deja que la tiniebla acompañe al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡Oh bienaventurada muerte aquella que, deseada, a los afligidos viene! ¡Oh si vinieses ahora, Erasítrato, médico, percibirías mi mal! ¡Oh piedad de Seleuco, mueve el plebérico corazón para que, sin esperanza de salud, no envíe este espíritu mío perdido junto con el del desventurado Píramo y de la desdichada Tisbe!

Sempronio. ¿Qué pasa?

Calisto. ¡Vete de ahí! No me hables, si no, quizá antes que llegue mi rabiosa muerte mis manos causarán tu precipitado fin.

Sempronio. Me iré, pues en soledad quieres padecer tu mal.

Calisto. ¡Ve con el diablo!

Sempronio. (A solas.) No creo, según pienso, que vaya conmigo, el que contigo se queda. ¡Oh, desventura, oh súbito mal! ¿Qué acontecimiento fue tan adverso que así tan presto robó la alegría de este hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso? ¿Le dejaré solo, o entraré en su cámara? Si le dejo, se matará; si entro, me matará. Que se quede solo, no me preocupo más. Más vale que muera aquel a quien es enojosa la vida, que no yo, que gozo con ella. Aunque por otra cosa no desease yo vivir sino por ver a mi Elicia, me debería guardar de peligros. Pero si se mata sin otro testigo, yo quedo obligado a dar cuenta de su vida. Voy a entrar. Mas, aunque entre, él no quiere consolación ni consejo. Bastante es señal de muerte no querer sanar. Con todo, le voy a dejar un poco hasta que desbrave y se ablande, que he oído decir que hay peligro en abrir o estrujar las apostemas duras, porque más empeoran. Quédese un poco, dejemos llorar al que dolor tiene, que las lágrimas y suspiros mucho alivian el corazón dolorido. Y, además, si delante a mí me tiene, más conmigo se encenderá, que el sol más arde donde puede reverberar. La vista, si no hay objeto que se le anteponga, se debilita, y cuando este está cerca se aguza. Por eso me voy a esperar un poco. Si entretanto se matare, que muera. Quizá con algo me quedaré que nadie sabe, con que pueda medrar. Aunque mala cosa es esperar salud propia a costa de la muerte ajena, y quizá me engaña el diablo, y si muere, me matarán a mí e irán allá la sogá y el caldero. Por otra parte, dicen los sabios que es gran alivio para los afligidos tener con quien puedan sus cuitas llorar, y que la llaga interior más daño hace. En estos dos extremos en que estoy indeciso, lo mejor es entrar y sufrirlo y consolarlo; porque si posible es sanar sin conocimientos ni aparejos, más ligero es curar con conocimientos y con cuidados.

Calisto. ¡Sempronio!

Sempronio. ¿Señor?

Calisto. Trae aquí el laúd.

Sempronio. Señor, aquí está.

Calisto. *(Cantando.)* ¿Qué dolor puede ser tal,
que se iguale con mi mal?

Sempronio. Destemplado está ese laúd.

Calisto. ¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá la armonía aquel que consigo mismo está tan discordante, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho agujones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, recelos, y todo por una misma causa? Tañe tú y canta la más triste canción que sepas.

Sempronio. *(Cantando.)* Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

Calisto. Mayor es mi fuego, y menor la piedad de quien yo ahora digo.

Sempronio. *(Aparte.)* No me engañe yo, que loco está este mi amo.

Calisto. ¿Qué estás murmurando, Sempronio?

Sempronio. No digo nada.

Calisto. Di lo que has dicho, no temas.

Sempronio. Digo que cómo puede ser mayor el fuego que atormenta a un vivo que el que quemó aquella ciudad y a tanta multitud de gente.

Calisto. ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en un día pasa; y mayor la que consume a un alma que la que quemó cien mil cuerpos. Como de la apariencia a la existencia, como de lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia hay del fuego que dices al que me quema. Ciertamente, si el fuego del purgatorio es así, más querría que mi espíritu fuese con los de los irracionales animales que, por medio de él, ir a la gloria de los santos.

Sempronio. *(Aparte.)* Verdad es lo que digo: a más ha de ir este hecho. ¡No solo loco, sino hereje!

Calisto. ¿No te he dicho que hables alto cuando hablares? ¿Qué dices?

Sempronio. Digo que nunca Dios quiera tal, que es forma de herejía lo que ahora has dicho.

Calisto. ¿Por qué?

Sempronio. Porque lo que dices contradice la cristiana religión.

Calisto. ¿Qué tiene que ver eso conmigo!

Sempronio. ¿Tú no eres cristiano?

Calisto. ¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo.

Sempronio. Tú te lo dices todo. Como Melibea es mujer de grandeza no cabe en el corazón de mi amo, y por la boca le sale a borbollones. No es más menester, bien sé de qué pie cojeas. Yo te sanaré.

Calisto. Increíble cosa prometes.

Sempronio. Al contrario, fácil. Que el comienzo de la salud es conocer la dolencia del enfermo.

Calisto. ¿Y qué modo de obrar puede regir lo que en sí no tiene orden ni remedio?

Sempronio. *(Aparte.)* ¡Ja, ja, ja! ¿Este es el fuego de Calisto, estas son sus congojas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros! ¡Oh soberano Dios, cuán altos son tus misterios, cuánta ansiedad pusiste en el amor, que es irremediable el trastorno en el amante! Su medida pusiste como rareza. Le parece al amante que todo es poco: todos se exceden, traspasan los límites; agujoneados y agarrochados como ligeros toros, sin freno

saltan por las barreras. Mandaste al hombre que por la mujer dejara al padre y a la madre. Y ahora no solo eso, sino a ti y a tu religión abandonan, como ahora Calisto. Pero de este no me maravillo, pues ya los sabios, los santos, los profetas, también por el amor te olvidaron.

Calisto. ¡Sempronio!

Sempronio. ¿Señor?

Calisto. No me dejes.

Sempronio. (*Aparte.*) De otro temple está esta gaita.

Calisto. ¿Qué opinas de mi mal?

Sempronio. Que amas a Melibea.

Calisto. ¿Y no otra cosa?

Sempronio. Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar cautiva.

Calisto. Poco sabes de firmeza.

Sempronio. La perseverancia en el mal no es constancia. Obstinación o pertinacia la llaman en mi tierra. Vosotros los filósofos de Cupido llamadla como queráis.

Calisto. Fea cosa es que mienta el que enseña a otro. Porque tú te precias de agasajar a tu amiga Elicia.

Sempronio. Haz tú lo que bien digo y no lo que mal hago.

Calisto. ¿Qué me reprobas?

Sempronio. Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la menguada mujer.

Calisto. ¿Mujer la llamas? ¡Oh grosero! ¡Es Dios, Dios!

Sempronio. ¿Lo crees así, o burlas?

Calisto. ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la declaro y no creo en que haya otro soberano en el cielo; aunque entre nosotros mora.

Sempronio. ¡Ja, ja, ja! (*Aparte.*) ¿Habéis oído qué blasfemia? ¿Habéis visto qué ceguedad?

Calisto. ¿De qué te ríes?

Sempronio. Me río de que no pensaba que hubiese peor invención de pecado que en Sodoma.

Calisto. ¿Cómo es eso?

Sempronio. Porque aquellos pretendieron un abominable trato carnal con los ángeles, sin saber que lo eran, pero tú lo pretendes con el que confiesas que es Dios.

Calisto. Maldito seas, que me has hecho reír, lo que nunca había pensado en estos momentos.

Sempronio. Pues qué, ¿toda tu vida habías de llorar?

Calisto. Sí.

Sempronio. ¿Por qué?

Calisto. Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcanzar.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Oh pusilánime, oh hideputa! ¡Qué Nembrot, qué Alejandro Magno, los cuales no solo del señorío del mundo, sino del de los cielos, se juzgaron ser dignos!

Calisto. No te he oído bien eso que has dicho. Repite, dilo otra vez, no sigas adelante.

Sempronio. He dicho que tú, que tienes más corazón que Nembrot y Alejandro, desesperas de alcanzar a una mujer; muchas de las cuales, en muy alto estado enaltecidas,

se sometieron a las ansias de viles acemileros. Y otras incluso a animales. ¿No has leído sobre Pasífae con el toro, sobre Minerva con el can?

Calisto. No lo creo. Cuentos de la gente son.

Sempronio. Lo de tu abuela con el mono ¿cuento fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo.

Calisto. ¡Maldito sea este necio, y qué desatinos dice!

Sempronio. ¿Te ha escocido? Lee a los historiadores, estudia a los filósofos, mira a los poetas. Llenos están los libros de los viles y malos ejemplos de las mujeres, y también de las desgracias que sufrieron los que en algo, como tú, las estimaron. Oye a Salomón donde dice que las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar. Aconséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha a Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, cristianos y moros, todos de acuerdo están. Pero lo dicho y lo que de ellas dijere no cometes el error de aplicarlo en general; que muchas mujeres hubo y hay santas, virtuosas y notables, cuya resplandeciente corona salva el general vituperio. Pero de las otras ¿quién te podría contar sus mentiras, sus enredos, sus cambios, su ligereza de cascos, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías, que a todo lo que piensan se atreven sin deliberar; sus disimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desafección, su ingratitud, su inconstancia, su calumniar, su negar, su cizañar, su presunción, su vanagloria, su apocamiento, su desvarío, su desdén, su soberbia, su mala obediencia, su palabrería, su gula, su lujuria y obscenidad, su miedo, su atrevimiento, sus hechicerías, sus embaucamientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüenza, su alcahuetería? Considera qué sesito hay debajo de aquellas grandes y delicadas tocas, qué pensamientos bajo aquellas gorgueras, bajo aquella pompa, bajo aquellas largas y respetables ropas. ¡Qué imperfección, qué cloacas debajo de templos aparentes! Por ellas se ha dicho: "Arma del diablo, cabeza de pecado, ruina del Paraíso". ¿No has rezado en la festividad de san Juan, cuando se dice: "Esta es la mujer, antigua malicia que a Adán echó de los deleites del Paraíso; esta al linaje humano metió en el infierno; a esta menospreció Elías el profeta, etc."?

Calisto. Di, pues: ese Adán, ese Salomón, ese David, ese Aristóteles, ese Virgilio, esos que dices, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?

Sempronio. A los que las vencieron querría que imitases, que no a los que por ellas fueron vencidos. Huye de sus engaños. ¿Sabes qué hacen? Aquello por lo que es difícil entenderlas. No tienen norma, ni razón, ni criterio. Por asperezas comienzan cuando se quieren ofrecer. A los que meten por los agujeros, menosprecian en la calle; incitan, rechazan; llaman, niegan; aseguran amor, declaran odio; se enojan presto, se apaciguan enseguida. Quieren que les adivinen lo que quieren. ¡Oh qué desgracia, oh qué enojo, oh qué fastidio es tener trato con ellas más allá de ese breve tiempo en que dispuestas están para deleite!

Calisto. ¿Ves? Mientras más me dices y más inconvenientes me pones, más la quiero. No sé la razón.

Sempronio. No es este consejo para mozos, según veo, que no se saben a razón someter ni se saben regir. Miserable cosa es pensar que sea maestro el que nunca fue discípulo.

Calisto. Y tú, ¿qué sabes? ¿Quién te ha enseñado esto?

Sempronio. ¿Quién? Ellas, que en cuanto se desatan, de tal modo pierden la vergüenza que todo esto y aún más ante los hombres manifiestan. Ponte, pues, en la medida de tu honra, piensa que eres más digno de lo que te estimas. Que, en verdad, peor

extremo es dejarse uno caer de su alta dignidad, que ponerse en más alto lugar del que debe.

Calisto. Pues ¿quién soy yo para eso?

Sempronio. ¿Quién? Lo primero, eres hombre y de esclarecido entendimiento, y, además, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, a saber: hermosura, gracia, robusta complexión, fuerza, viveza; y además de esto, la fortuna medianamente repartió contigo lo suyo en tal cantidad que tus bienes interiores con los de fuera resplandecen. Porque sin los bienes de fuera, de los cuales la fortuna es señora, a nadie le acaece en esta vida ser bienaventurado. Y, por último, por tu buen sino, eres de todos amado.

Calisto. Pero no de Melibea. Y en todo lo que me has ensalzado, Sempronio, sin proporción ni comparación tiene ventaja Melibea. ¿Ves la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo entendimiento, las resplandecientes virtudes, la grandeza e inefable gracia, la soberana hermosura? De la cual te ruego me dejes hablar un poco porque tenga yo algún alivio. Y lo que te dijere será solo de lo que se halla al descubierto, que si de lo oculto yo hablarte supiera no nos sería necesario discutir tan mezquinamente este asunto.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Qué mentiras y qué necedades dirá ahora este desdichado de mi amo!

Calisto. ¿Qué es lo que dices?

Sempronio. Digo que hables, que muy gran contento tendré de oírlo. (*Aparte.*) ¡Así mejore Dios tu estado, como me será agradable ese sermón!

Calisto. ¿Qué?

Sempronio. Que así mejore Dios mi estado, como me será deleitoso de oír.

Calisto. Pues para que tengas contento, yo lo describiré por partes muy por extenso.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Trabajo tenemos! Esto es lo que he conseguido: habrá que soportar ya esta impertinencia.

Calisto. Comienzo por los cabellos. ¿Ves tú las madejas del oro fino que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su largura, hasta las plantas de los pies. Después, trenzados y atados con el fino cordón, como ella se los pone, no necesita más para convertir a los hombres en piedras.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Más bien en asnos!

Calisto. ¿Qué dices?

Sempronio. Digo que esos tales no serían cerdas de asno.

Calisto. ¡Ved qué necio! ¡Qué comparación!

Sempronio. (*Aparte.*) ¿Y tú cuerdo?

Calisto. Los ojos, verdes, grandes; las pestañas, largas; las cejas, finas y alzadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labios, colorados y grosezuelos; el contorno de la cara, un poco más alargado que redondo; el pecho, alto; la redondez y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría describir? Que se inflama el hombre cuando las mira. La tez, lisa, lustrosa; la piel suya oscurece la nieve; el color, mezclado, como escogido por ella misma.

Sempronio. (*Aparte.*) En sus trece está este necio.

Calisto. Las manos, pequeñas sin exceso, de dulce carne constituidas; los dedos, largos; las uñas en ellos, largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas. Aquella proporción que no he podido yo ver, juzgo, por la figura exterior, que sin duda incomparablemente es mejor que la que Paris juzgó entre las tres diosas.

Sempronio. ¿Has dicho todo?

Calisto. Tan brevemente como he podido.

Sempronio. Aunque sea todo eso verdad, por ser tú hombre eres más digno.

Calisto. ¿En qué?

Sempronio. ¿En que? Ella es imperfecta, y por este defecto tiene deseo y apetencia de ti, y aun de otro de menos valía que tú. ¿No has leído al Filósofo donde dice: "Así como la materia apetece a la forma, así la mujer al varón"?

Calisto. ¡Triste de mí! ¿Y cuando veré yo eso entre mí y Melibea?

Sempronio. Posible es. Y aun que la aborrezcas tanto cuanto ahora la amas podrá ser, una vez que la hayas alcanzado y la veas con otros ojos, libres del engaño en que ahora estás.

Calisto. ¿Con qué ojos?

Sempronio. Con ojos claros.

Calisto. Y ahora, ¿con qué la veo?

Sempronio. Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho, y lo pequeño, grande. Y para que no caigas en desesperación, yo voy a tomar esta empresa de cumplir tu deseo.

Calisto. ¡Oh, Dios te dé lo que desees, que glorioso me es oírte! Aunque no espero que lo hayas de hacer.

Sempronio. Al contrario, lo haré cierto.

Calisto. Dios te consuele. El jubón de brocado que ayer vestí, Sempronio, vístetelo tú.

Sempronio. Prosperidad te dé Dios por este y por muchos más que me darás. (*Aparte.*) De la burla yo me llevo lo mejor; con todo, si de estos incentivos me da, se la traeré hasta la cama. ¡Bueno ando! Y todo lo mueve esto que me ha dado mi amo, que, sin dádivas, imposible es que se conduzca bien ninguna cosa.

Calisto. No seas ahora negligente.

Sempronio. No lo seas tú, que imposible es que haga siervo diligente el amo perezoso.

Calisto. ¿Y cómo has pensado hacer este acto de piedad?

Sempronio. Yo te lo diré. Mucho tiempo hace que conozco, al cabo de esta vecindad, a una vieja barbuda que se llama Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Creo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho a su cargo en esta ciudad. A las duras peñas inducirá y provocará a lujuria, si quiere.

Calisto. ¿Le podría yo hablar?

Sempronio. Yo te la traeré hasta aquí. Por eso, estate preparado. Sé con ella agradable, sé generoso. Pon tu atención, mientras voy yo, en decirle tu pena tan bien como ella te dará el remedio.

Calisto. ¿Y tardas?

Sempronio. Ya voy. Quede Dios contigo.

Calisto. Y contigo vaya. (*Solo.*) ¡Oh todopoderoso, Dios de la eternidad! Tú que guías a los desorientados, y a los reyes de Oriente, por la estrella que les precedía, a Belén trajiste y a su patria los recondujiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio de manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca alcanzar el deseado fin.

(*En casa de Celestina.*)

Celestina. ¡Albricias, albricias, Elicia! ¡Sempronio es, Sempronio!

Elicia. ¡Shhhs! ¡Shhhs! ¡Shhhs!

Celestina. ¿Por qué?

Elicia. Porque está aquí Crito.

Celestina. ¡Mételo en la camarilla de las escobas! ¡Deprisa! ¡Dile que viene tu primo y conocido mío!

Elicia. ¡Crito, escóndete ahí! ¡Mi primo viene! ¡Perdida estoy!

Crito. Con gusto lo haré, no te angusties.

Sempronio. Madre bendita, ¡qué ansia traigo! Gracias a Dios que te me ha dejado ver.

Celestina. Hijo mío, rey mío, trastornada me dejas; no te puedo hablar. ¡Vuelve a darme otro abrazo! ¿Tres días has podido estar sin vernos? ¡Elicia, Elicia, míralo aquí!

Elicia. ¿A quién, madre?

Celestina. A Sempronio.

Elicia. ¡Ay, desdichada, qué saltos me da el corazón! ¿Y qué es de él?

Celestina. Míralo aquí, míralo. Yo me lo abrazaré, y no tú.

Elicia. ¡Ay, maldito seas, traidor! ¡Llaga mala te mate, y a manos de tus enemigos mueras y por crímenes merecedores de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas! ¡Ay, ay!

Sempronio. ¡Ji, ji, ji! ¿Qué tienes, Elicia mía, de qué te angustias?

Elicia. Tres días hace que no me ves. ¡Nunca Dios te vea! ¡Nunca Dios te consuele ni visite! ¡Ay de la desdichada que en ti tiene su esperanza y el fin de todo su bien!

Sempronio. Calla, señora mía. ¿Tú piensas que la distancia del lugar tiene poder para apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi corazón? Donde yo voy, conmigo vas, conmigo estás. No te aflijas, ni me atormentes más de lo que yo he padecido. Pero dime, ¿qué pasos suenan arriba?

Elicia. ¿Quién? Un amante mío.

Sempronio. Pues lo creo.

Elicia. A fe mía, verdad es. Sube y lo verás.

Sempronio. Voy.

Celestina. ¡Ven aquí, deja a esa loca, que tiene poco juicio y está trastornada por tu ausencia! La sacas ahora de seso, dirá mil desatinos. Ven y hablemos, no dejemos pasar el tiempo en balde.

Sempronio. Pero, ¿quién está arriba?

Celestina. ¿Lo quieres saber?

Sempronio. Quiero.

Celestina. Una moza que me encomendó un fraile.

Sempronio. ¿Qué fraile?

Celestina. No intentes saberlo.

Sempronio. Por mi vida, madre, ¿qué fraile?

Celestina. ¿Insistes? El abad, el gordo.

Sempronio. ¡Oh desventurada, y qué carga espera!

Celestina. Todo lo sobrellevamos. Pocas mataduras has tú visto en la barriga.

Sempronio. Mataduras, no, pero callosidades, sí.

Celestina. ¡Ay, burlón!

Sempronio. Deja si soy burlón y muéstramela.

Elicia. ¡Ah, malvado! ¿Verla quieres? ¡Los ojos se te salten, que no te basta a ti una ni otra! ¡Anda, ve a verla y déjame a mí para siempre!

Sempronio. ¡Calla, dios mío! ¿Te enojas? Pues ni la quiero ver a ella ni a mujer ninguna. A la madre voy a hablar, y quédate con Dios.

Elicia. ¡Anda, anda, vete, ingrato, y estate otros tres años sin que me vuelvas a ver!

Sempronio. Madre mía, ten confianza y comprobarás que no hay burla. Toma el manto y vayámonos, que por el camino sabrás lo que si aquí me demorase en decirte impediría tu provecho y el mío.

Celestina. Vayamos, pues. Elicia, quédate con Dios y cierra la puerta. ¡Con Dios quedéis!

(De camino hacia la casa de Calisto)

Sempronio. ¡Oh, madre mía! Dejado todo aparte, solamente estame atenta y piensa en lo que te dijere, y no disperses tu pensamiento en muchas partes, que quien en diversos lugares lo pone, en ninguno lo tiene y solo por casualidad determina lo cierto. Y quiero que sepas por mí mismo lo que nunca has oído, y es que jamás he podido, desde que mi confianza en ti puse, desear bien del que no te cupiese parte.

Celestina. Así reparta Dios, hijo, de lo suyo contigo, que no sin motivo lo hará, siquiera sea porque tienes piedad de esta desdichada vieja. Pero habla, no te detengas, que la amistad que entre tú y yo hay no necesita preámbulos ni circunloquios ni añadidos para ganar la voluntad. Abrevia y ven al hecho, que es vano decir por muchas palabras lo que por pocas se puede entender.

Sempronio. Así es. Calisto arde en amores de Melibea; de ti y de mí tiene necesidad. Pues juntos nos necesita, juntos nos aprovechemos; que conocer la ocasión y aprovechar el hombre la oportunidad hace a los hombres prósperos.

Celestina. Bien has dicho. Al tanto estoy, basta conmigo hacerme un guiño. Te digo que me alegro de estas nuevas como los cirujanos se alegran de los descalabrados. Y lo mismo que aquellos agravan al principio la importancia del mal y encarecen la promesa de la curación, así tengo la intención yo de hacerle a Calisto. Le retardaré la seguridad de su remedio porque, como dicen, la esperanza que se dilata en el tiempo va abatiendo el ánimo. Y cuantas veces la pierda, prométesela las mismas. ¡Bien me entiendes!

Sempronio. Callemos, que a la puerta estamos y, como dicen, "las paredes tienen oídos".

Celestina. Llama. *(Sempronio llama a la puerta.)*

Calisto. ¡Pármemo!

Pármemo. ¿Señor?

Calisto. ¿No oyes, maldito sordo?

Pármemo. ¿Qué es, señor?

Calisto. A la puerta llaman; corre.

Pármemo. *(Gritando.)* ¿Quién es?

Sempronio. Ábrenos a mí y a esta mujer.

Pármemo. Señor, Sempronio y una puta vieja pintada son los que daban esos golpes.

Calisto. ¡Calla, calla, malvado, que es mi tía! ¡Corre, corre, abre! *(Aparte.)* Siempre he visto lo mismo: que por huir uno de un peligro, cae en otro mayor. Por encubrir yo este hecho a Pármemo, a quien su afecto, fidelidad o temor le hubieran puesto freno en el negocio, he caído en enojo de la que no tiene menos poder sobre mi vida que el mismo Dios.

Pármeno. ¿Por qué, señor, te alteras? ¿Por qué, señor, te angustias? ¿Y tú piensas que es vituperio en las orejas de esta el nombre que la he llamado? No lo creas, que así se gloria al oírlo como tú cuando dicen: "Diestro caballero es Calisto". Y además de esto, es nombrada y por tal título conocida. Si entre cien mujeres va y alguno dice "¡Puta vieja!", sin ninguna vergüenza enseguida vuelve la cabeza y responde con alegre cara. En los convites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los entierros, en todas las reuniones de gentes, con ella tienen recreo. Si pasa por donde los perros, aquel nombre dice su ladrido; si está cerca de las aves, otra cosa no cantan estas; si cerca de los ganados, balando lo pregonan; si cerca de las bestias, rebuznando dicen: "¡Puta vieja!"; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, lo mismo dicen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio que usa instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los zapateros y peinadores de lana, tejedores; labradores en las huertas, en los campos, en las viñas, en la siega con ella pasan el trabajo cotidiano. Cuando pierden los hombres en el juego, enseguida suenan sus loores. Toda cosa que sonido hace, dondequiera que ella esté, el tal nombre reproduce. ¡Oh, qué encomendador de huevos asados era su marido! Qué quieres más, sino que, si una piedra topa con otra, enseguida suena "¡Puta vieja!".

Calisto. Y tú, ¿cómo lo sabes y la conoces?

Pármeno. Lo sabrás. Mucho tiempo hace que mi madre, mujer pobre, moraba en su vecindad, la cual, rogada por esta Celestina, me entregó a ella por sirviente; aunque ella ahora no me conoce, por el poco tiempo que la serví y por la mudanza que la edad en mí ha hecho.

Calisto. ¿De qué la servías?

Pármeno. Señor, iba a la plaza y le traía de comer y le daba compañía. Ayudaba en aquellos menesteres a que mi tierna fuerza alcanzaba. Pero de aquel poco tiempo que la serví recogía mi memoria de niño lo que esta de ahora no ha podido olvidar. Tenía esta buena mujer al cabo de la ciudad, allá cerca de las curtidurías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco arreglada y menos abastecida. Ella tenía seis oficios, a saber: costurera, perfumera, maestra de hacer afeites y de rehacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primer oficio la cobertura de los otros, bajo apariencia del cual muchas mozas de estas sirvientas entraban en su casa a coserse y a coser camisas y gorgueras y otras muchas cosas. Ninguna venía sin torrezno, trigo, harina o jarro de vino, y otras provisiones que podían a sus amas hurtar; y aun otros hurtillos de más importancia allí se encubrían. Muy amiga era de estudiantes, dispenseros y mozos de clérigos. A estos vendía ella la sangre inocente de aquellas desventuradas, la cual ligeramente entregaban confiadas en la restitución que la vieja les prometía. Y llegó su hecho a más, pues por medio de aquellas se comunicaba con las más recogidas; así hasta llevar a ejecución su propósito. Y de estas, en tiempo virtuoso, como estaciones, procesiones de noche, misas del gallo, misas del alba y otras calladas devociones, a muchas tapadas vi entrar en su casa. Y tras ellas venían hombres descalzos, contritos y ocultado el rostro, con las calzas desabrochadas, que entraban allí a llorar sus pecados. ¡Qué trajines, si lo piensas, traía entre manos! Hacía de sanadora de niños, tomaba lana de unas casas y la llevaba a hilar a otras, como excusa para entrar en todas. Las unas, "¡Madre acá!"; las otras, "¡Madre allá!", "¡Mira la vieja!", "¡Ya viene el ama!". De todas ellas era muy conocida. Y aun con todos estos trabajos, nunca pasaba día sin misa ni rezos, ni dejaba de visitar monasterios de frailes ni de monjas. Y esto porque allí hacía ella sus aleluyas y conciertos. Y en su casa hacía perfumes, adulteraba estoraques, benjuí, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetas. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos

de barro, de vidrio, de cobre, de estaño, hechos de mil formas. Hacía solimán, afeite cocido, argentadas, bujeladas, cerillas, lanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarimentes, albarinos y otras aguas para el rostro: de rasuras de gamones, de corteza de espantalobos, de dragontea, de hieles, de agraz, de mosto, destiladas y azucaradas. Tersaba la piel con zumos de limones, con turbino, con tuétano de ciervo y de garza y otros preparados. Elaboraba aguas para oler: de rosas, de azahar, de jazmín, de trébol, de madreselva y clavellinas, aromadas con mosqueta y almizcle y un punto de vino. Hacía lejías para enrubiar: de sarmientos, de carrasca, de centeno, de marrubios, con salitre, con alumbre y milenrama y otras diversas cosas. Y las grasas y mantecas que tenía cansa nombrarlas: de vaca, de oso, de caballos y de camellos, de culebra y de conejo, de ballena, de garza y de alcaraván, y de gamo, y de gato montés, y de tejón, de ardilla, de erizo, de nutria. Y para preparar baños, es maravilla las hierbas y raíces que tenía en el techo de su casa colgadas: manzanilla y romero, malvaviscos, culantrillo, coronillas, flor de saúco y de mostaza, espliego y laurel blanco, bistorta rosa y gramonilla, flor salvaje e higuera, pico de oro y hojatinta. Los aceites que elaboraba para el rostro no es cosa de creer: de estoraque y de jazmín, de limón, de pepitas, de violetas, de benjuí, de alféncigos, de piñones, de granillo, de azufaias, de neguilla, de altramuces, de guisantes y de carillas y de hierba pajarrera; y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla, que lo guardaba para aquel rasguño que tiene por las narices. Y esto de los virgos, unos los restituía con vejiga y otros los remediaba con puntos. Tenía en un tabladillo, dentro de una cajita pintada, unas agujas finas de pellejero, e hilos de seda encerados; y, colgadas allí, tenía raíces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cola de caballo. Hacía con esto maravillas, que cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen a una criada que tenía.

Calisto. Así podría cien.

Pármemo. ¡Sí, santo Dios! Y remediaba por caridad a muchas huérfanas y descarriadas que se encomendaban a ella. Y en otro apartado tenía para hacer remedios contra el amor y para hacer amar: tenía huesos de corazón de ciervo, lengua de víbora, cabezas de codornices, sesos de asno, telillo de potro y de niño recién paridos, haba morisca, piedra imán, sogas de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pata de tejón, granos de helecho, la piedra del nido del águila y otras mil cosas. Venían a ella muchos hombres y mujeres y a unos les pedía el pan donde mordían; a otros, algo de sus ropas; a otros, una parte de sus cabellos; a otros les pintaba en la palma letras con azafrán, a otros con bermellón; a otros les daba unos corazones de cera, atravesados por agujas quebradas, y otras cosas de barro y de plomo hechas, muy espantosas de ver. Pintaba figuras y decía palabras dentro de un cerco hecho en la tierra. ¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacía? Y todo era engaño y mentira.

Calisto. Bien está, Pármemo; déjalo para mejor ocasión. Bastante estoy ya de ti avisado, y te lo agradezco. No nos detengamos más, que la necesidad rechaza la tardanza. Óyeme: la vieja viene porque ha sido llamada, y ya espera más de lo que debe. Vayamos, no se enoje. Temeroso estoy, y el temor devuelve el entendimiento y provee el remedio. ¡Ea! Vayamos y proveamos. Pero te ruego, Pármemo, que la envidia que tengas de Sempronio, que en este negocio me sirve y complace, no ponga impedimento en el remedio de mi vida. Que si para él hubo jubón, para ti no faltará sayo. Ni pienses que estimo menos tu consejo y advertencia que su trabajo y obra, pues lo espiritual sé yo que tiene preeminencia sobre lo corporal. Y aunque las bestias corporalmente trabajen más que los hombres, por eso son alimentadas y cuidadas, pero no tienen con ellos trato de igualdad como amigos. Y así esta misma diferencia tendrás tú para mí respecto de

Sempronio; y muy en secreto, dejando de lado mi condición de señor tuyo, como amigo a ti me concedo.

Pármeno. Me quejo, señor, de la duda que tienes de mi fidelidad y servicio, por las promesas y advertencias tuyas. ¿Cuándo me has visto, señor, envidiar, o por ningún interés ni mala actitud tu provecho impedir?

Calisto. No te alteres, que sin duda tus costumbres y gentil crianza, a mis ojos, por delante de todos los que me sirven están. Mas como en caso tan arduo, del cual todo mi bien y mi vida penden, es necesario proveer, proveo ante los acontecimientos, pero sabiendo que tus buenas costumbres sobre tu buen natural florecen, pues el buen natural es el principio de la excelencia. Y ya no más, sino vayamos a procurar la salud.

Celestina. Pasos oigo. Aquí bajan. Haz, Sempronio, como que no lo oyes. Escucha y déjame a mí hablar lo que a los dos nos conviene.

Sempronio. Habla.

Celestina. (*Para ser oída por Calisto.*) No me apremies ni me importunes, que sobrecargar la preocupación es como aguijar al animal fatigado. De tal manera sientes la pena de tu amo Calisto, que parece que tú eres él y él tú, y que los tormentos los sufrís por igual. Pues créete que yo no he venido aquí a dejar este asunto indeciso, o morir en la empresa.

Calisto. Pármeno, detente. ¡Shhhs! Escucha lo que hablan estos. Veamos en qué estamos. ¡Oh notable mujer, oh bienes mundanos, indignos de ser poseídos por un tan alto corazón! ¡Oh fiel y leal Sempronio! ¿Has visto, mi Pármeno? ¿Has oído? ¿Tengo yo razón? ¿Qué me dices, rincón de mi secreto y consejo y alma mía?

Pármeno. Declarando mi inocencia en tu anterior recelo y cumpliendo con la fidelidad por la que te me has concedido como igual, hablaré. Óyeme y que la pasión no te haga sordo ni la esperanza del deleite te ciegue. Modérate y no te apresures, que muchos por la ansiedad de acertar en el centro yerran el blanco. Aunque soy mozo, muchas cosas he visto. Y el buen entendimiento y haber visto muchas cosas son muestra de experiencia. Porque te han visto o te han oído bajar por las escaleras hablan estos fingidamente lo que han dicho, y en sus falsas palabras pones el fin de tu deseo.

Sempronio. (*Aparte.*) Celestina, malamente suena lo que Pármeno dice.

Celestina. (*Aparte.*) Calla, que por esta señal de la cruz te digo que a donde vino el asno vendrá la albarda. Déjame tú a Pármeno, que yo te lo haré uno de los nuestros, y de lo que consiguiéremos, démosle parte; que los bienes, si no son compartidos, no son bienes. Ganemos todos, repartamos todos y contentémonos todos. Yo te lo traeré manso y benigno a comer en mi mano, y siendo cuatro seremos, como dicen, tres al mohíno.

Calisto. ¡Sempronio!

Sempronio. ¿Señor?

Calisto. ¿Qué haces, llave de mi vida? Abre. ¡Oh Pármeno, ya la veo! ¡Salvado estoy, recobro la vida! ¡Mira qué reverenda persona, qué presencia! Casi siempre, por la fisonomía se conoce la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa, oh virtud envejecida! ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi padecimiento, reparación de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! Ansío acercarme a ti, anhelo besar esas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona no lo consiente. Desde aquí adoro la tierra que pisas y en reverencia tuya la beso.

Celestina. (*Aparte. A Sempronio.*) Sempronio, ¡de palabras vivo yo! ¡Los huesos que yo ya he roído piensa este necio de tu amo darme a comer! Pues otra cosa le tengo pensada, y en su momento lo verá. Dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa; que de las obras dudo, ¡cuánto más de las palabras! ¡So, que te estriego, asna coja! Más habías de madugar.

Pármemo. (*Aparte.*) ¡Ay de las orejas que tal cosa oyen! Perdido está quien tras perdido anda. ¡Oh Calisto, desventurado, humillado, ciego. Y en tierra está, adorando a la más antigua puta tierra con que sus espaldas se restregaron en todos los burdeles! Derrotado está, vencido está, caído está; y no es posible con él ninguna redención, ni consejo ni ánimo.

Calisto. ¿Qué decía la madre? Parece que pensaba que yo le ofrecía palabras por excusar su recompensa.

Sempronio. Eso mismo he oído yo.

Calisto. Pues ven conmigo. Trae las llaves, que yo remediaré su duda.

Sempronio. Bien harás, y enseguida vayamos, que no se debe dejar crecer la hierba entre el trigo, ni el recelo en los corazones de los amigos, sino que hay que limpiarlo presto con la azadilla de las buenas obras.

Calisto. Agudamente hablas. Vayamos y no tardemos.

Celestina. Me complace, Pármemo, que hayamos tenido oportunidad para que conozcas el amor que te profeso y la parte que, desmerecedor, en mí tienes. Y digo desmerecedor por lo que te he oído decir, de lo que no hago caso, porque la virtud nos aconseja soportar las tentaciones y no dar mal por mal. Y especialmente cuando somos tentados por los que son mozos y no muy instruidos en las cosas mundanas, en las que, con necia lealtad, se pierdan a sí mismos y pierdan a sus amos, como tú ahora a Calisto. Bien te he oído, y no pienses que el oír, junto con los otros exteriores sentidos, con la vejez lo haya perdido. Que no solo lo que veo, oigo y conozco, sino que aun el interior de los corazones con los ojos del entendimiento penetro. Has de saber, Pármemo, que Calisto anda de amor afligido; y no lo juzgues por eso débil, que el amor imposible a todas las cosas rinde. Y sabe también, si no lo sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forzoso que el hombre ame a la mujer, y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es inevitable que tenga alteración con la dulzura del soberano deleite, el cual por el Hacedor de las cosas fue puesto para que el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo cual se acabaría. Y esto no solo en la humana especie sucede, sino también en los peces, en las bestias, en las aves, en los reptiles. Y en lo vegetal algunas plantas tienen la misma particularidad, si, no habiendo interposición de otra cosa, a poca distancia están puestas. Sobre lo cual hay acuerdo entre herbolarios y agricultores en que las hay machos y hembras. ¿Qué dices a esto, Pármemo? ¡Neciecillo, loquito, angelico, perlica, simplecico! ¿Furiosica pones la cara? Arrímate aquí, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleites. ¡Rabia mala me mate si te arrimo a mí, aunque soy vieja! Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan; mal sosegadilla debes de tener la parte baja de la barriga.

Pármemo. ¡Como cola de alacrán!

Celestina. Y aun peor, que la otra muerde sin hinchar, y la tuya hincha por nueve meses.

Pármemo. Ji, ji, ji.

Celestina. ¿Te ríes, landrecilla, hijo mío?

Pármemo. Calla, madre, no me culpes, ni me tengas, aunque mozo, por ignorante. Amo a Calisto porque le debo fidelidad por criazón, por beneficios, porque soy por él honrado y bien tratado; todo lo cual es la mayor cadena que el amor del servidor al servicio del señor prende. Tanto como lo contrario desune. Le veo perdido, y no hay cosa peor que ir tras un deseo sin esperanza de buen fin. Y especialmente pensando remediar su asunto tan arduo y difícil con los vanos consejos y necias razones de ese bruto de Sempronio, lo cual es como querer sacar aradores a punta de azadón. No lo puedo soportar. Lo digo y lloro a la vez.

Celestina. Pármemo, ¿tú no ves que es necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?

Pármemo. Por eso lloro. Porque si con llorar fuese posible traerle a mi amo el remedio, tan grande sería mi dicha con esta esperanza que, de gozo, no podría llorar. Pero así, perdida toda la esperanza de ello, pierdo la alegría y lloro.

Celestina. Llorarás sin provecho por aquello que llorando impedir no podrás, ni remediarlo creas que puedes. ¿A otros no ha acontecido esto antes, Pármemo?

Pármemo. Sí, pero a mi amo no le querría enfermo.

Celestina. No lo está. Mas aunque estuviese enfermo, podría sanar.

Pármemo. No estimo lo que dices, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es estar sano que poderlo estar, y mejor es poder estar enfermo que estar enfermo por acto; y, por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto.

Celestina. ¡Oh malvado! ¡Y que no entiendes nada! ¿Tú no percibes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta ahora? ¿De qué te quejas? Búrlate o haz pasar por verdad lo falso y cree lo que quieras, pero te digo que él está enfermo por acto, y el poder sanar está en la mano de esta pobre vieja.

Pármemo. Más bien, de esta pobre puta vieja.

Celestina. ¡Putos días vivas tú, bellaquillo! ¿Cómo te atreves?

Pármemo. Porque te conozco.

Celestina. ¿Quién eres tú?

Pármemo. ¿Quién? Pármemo, hijo de Alberto, tu compadre; que estuve contigo un poco de tiempo que me entregó a ti mi madre, cuando tú morabas en la cuesta del río, cerca de las curtidurías.

Celestina. ¡Jesús, Jesús, Jesús! ¿Y tú eres Pármemo, hijo de la Claudina?

Pármemo. ¡A fe mía, yo!

Celestina. ¡Pues mal fuego te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! ¿Por qué me acosas, Parmenico? ¡Él es, él es, por los santos de Dios! Arrímate a mí, ven acá, que mil azotes y golpes te he dado en este mundo y otros tantos besos. ¿Te acuerdas cuando dormías a mis pies, loquito?

Pármemo. Sí, en verdad; y algunas veces, aunque era niño, me subías hasta la cabecera y me apretabas contigo y, porque olías a vieja, me apartaba de ti.

Celestina. ¡Mala peste te mate! ¡Y cómo lo dice el desvergonzado! Pero dejadas burlas y pasatiempos, oye ahora, hijo mío, y escucha, porque, aunque para un fin he sido llamada aquí, para otro he venido. Y aunque contigo me haya hecho de nuevas, tú eres la causa. Hijo, bien sabes, cómo tu madre, que Dios la tenga en su gloria, te entregó a mí viviendo tu padre. El cual, en cuanto de mí te fuiste, con otra congoja no murió, sino con la incertidumbre de qué sería de tu vida y de tu persona. Y por esta ausencia tuya, en los últimos años de su vejez, padeció una angustiosa y trabajosa vida. Y en el momento en que pasaba de esta a la otra, envió por mí y en secreto te me encargó y me dijo, sin otro

testigo sino Aquel que es testigo de todas las obras y pensamientos y los corazones y entrañas escudriña -al cual puso entre él y yo-, que te buscase, te recogiese y te diese abrigo; y que cuando de una cumplida edad fueses, tal que en tu vivir ya supieses tener manera y forma de gobernarte, te descubriese dónde dejó él encerrada tal cantidad de oro y plata que sobrepasa la renta de tu amo Calisto. Y como se lo prometí y con mi promesa llevé descanso, y la palabra dada hay que guardarla más que a los vivos a los muertos (porque estos no se pueden valer por sí mismos), en pesquisa y seguimiento tuyo he gastado en abundancia tiempo y recursos, hasta ahora en que ha querido Aquel que todos los males detiene y atiende las justas peticiones y las piadosas obras favorece, que yo te hallase aquí, donde tres días solos hace que sé que moras. Sin duda, dolor he sentido, porque has por tantas partes vagado y peregrinado, que ni has tenido provecho ni conseguido relación ni amistad; que, como Séneca dice, "los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades", porque en poco tiempo con nadie pueden asentar amistad; y el que está en muchos sitios, no está en ninguno; ni puede a los cuerpos aprovechar el manjar que, recién comido, se arroja, ni hay cosa que más la salud impida que la diversidad y mudanza y variación de los manjares. Y nunca la herida llega a cicatrizar en la cual muchas medicinas se prueban, ni medra la planta que de continuo es trasplantada, y no hay nada tan provechoso que al instante dé provecho. Por tanto, hijo mío, deja los ímpetus de la juventud y vuélvete, con la enseñanza de tus mayores, a la razón. Reposa en alguna parte. ¿Y dónde mejor que en mi voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, pues a ello tus padres te encomendaron? Y yo, como verdadera madre tuya, te digo, bajo las maldiciones que tus padres te pusieron si me fueses inobediente, que por el momento sufras y sirvas a este amo tuyo que has conseguido, hasta que en este asunto tengas otro consejo mío. Pero no lo hagas con necia lealtad, intentando firmeza sobre lo que es movable, como lo son estos señores de ahora. Y tú gana amigos, que es cosa perdurable; ten con ellos constancia; no vivas en flores, deja las vanas promesas de los señores, los cuales desecan la sustancia de sus sirvientes con huecas y vanas promesas, como la sanguijuela saca la sangre. Desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan recompensas. ¡Ay de quien en palacio envejece!, sucede como aquello que se escribe de la probática piscina: que de cien que entraban, sanaba uno. Estos señores de ahora más se quieren a sí mismos que a los suyos, y no se equivocan. Los suyos igualmente lo deben hacer. Se perdieron las mercedes, la magnificencia, los actos nobles. Cada uno de estos miserable y mezquinamente procura su interés a costa de los suyos. Y sus servidores no deben hacer menos porque sean en poder menores, sino seguir su misma ley. Digo esto, Pármene, hijo, porque este amo tuyo, como dicen, me parece un rompenecios: de todos se quiere servir sin otorgar merced. Mira bien, créeme: mientras estés en su casa, gana amigos, que es el mayor bien del mundo, pues con él no pienses tener amistad, porque por la diferencia que hay de estado o condición entre amo y sirviente esto muy pocas veces acontece. Se nos ha ofrecido negocio, como sabes, en que todos medremos y tú, ahora, salgas de necesidades. Que lo otro que te he dicho guardado para ti está a su tiempo. Y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio.

Pármene. Celestina, tiemblo todo al oírte; no sé qué hacer, indeciso estoy. Por una parte, te tengo por madre; por otra, a Calisto por amo. Riqueza deseo, pero quien con malas artes sube a lo alto, más deprisa cae que subió. No querría bienes mal ganados.

Celestina. Yo, sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo.

Pármene. Pues yo con ellos no viviría contento, y tengo por honesta cosa la pobreza alegre. Y aún más te digo: que no los que poco tienen son pobres, sino los que mucho desean. Y por esto, por más que digas no te creo en esta parte. Querría pasar la vida sin

envidia; lo despoblado y fragoso, sin temor; el sueño, sin sobresalto; las injurias, sin respuesta; la violencia, sin queja; la opresión, con entereza.

Celestina. ¡Oh hijo!, con razón dicen que la prudencia no puede hallarse sino en los viejos; y tú muy mozo eres.

Pármemo. Muy tranquila es la apacible pobreza.

Celestina. Más bien di, como mayor, que la fortuna ayuda a los osados; y además de esto, ¿quién hay que tenga bienes en la vida, que escoja vivir sin amigos? Pues, gracias a Dios, bienes tienes, ¿y no sabes que necesitas amigos para conservarlos? Y no pienses que la privanza que tienes con este señor tuyo te hace estar seguro, porque cuanto mayor es la fortuna, tanto es menos segura. Y por eso, en las desdichas el remedio está en los amigos. ¿Y dónde puedes conseguir mejor esta relación que donde las tres maneras de amistad concurren, a saber: por bien, por provecho y por deleite? Por bien: mira la voluntad de Sempronio cómo es conforme a la tuya, y la gran similitud que tú y él en cualidades tenéis. Por provecho: a la mano está, si tenéis acuerdo. Por deleite: semejante es para los dos, pues estáis por edad dispuestos para todo género de placer, en lo que más los mozos que los viejos se juntan; igual que para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar amores juntos en compañía. ¡Oh si quisieses, Pármemo, qué vida gozaríamos! Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa.

Pármemo. ¿De Areúsa?

Celestina. De Areúsa.

Pármemo. ¿De Areúsa, hija de Eliso?

Celestina. De Areúsa, hija de Eliso.

Pármemo. ¿Cierto es?

Celestina. Cierto.

Pármemo. Maravillosa cosa es.

Celestina. Pero ¿te parece bien?

Pármemo. Ninguna cosa mejor.

Celestina. Pues tu buena dicha lo ha querido, aquí está quien te la dará.

Pármemo. A fe mía, madre, no creo a nadie.

Celestina. Extremado es creer a todos y yerro no creer a nadie.

Pármemo. Digo que te creo, pero no me atrevo: déjame.

Celestina. ¡Hombre de poco ánimo! De enfermo corazón es propio no poder sobrellevar el bien. Da Dios habas a quien no tiene quijadas. ¡Oh simple! Dirás que donde hay mayor entendimiento hay menor fortuna, y donde más discreción hay, es menor la fortuna.

Pármemo. ¡Oh Celestina! Tengo oído a mis mayores que un ejemplo solo de lujuria o avaricia mucho mal hace; y que con aquellos debe uno tratar que le hagan mejor, y a aquellos dejar a quien él mejores piensa hacer. Y Sempronio, con su ejemplo, no me hará mejor, ni yo a él enmendaré su vicio. Y aunque yo a lo que me dices me inclinase, solo yo querría saberlo, para que, por lo menos por el mal ejemplo, estuviese oculto el pecado. Y si uno vencido del deleite sensual va contra la virtud, no ataque la honestidad.

Celestina. Sin prudencia hablas, pues de ninguna cosa hay alegre posesión sin compañía. No te retraigas ni te aflijas, que la natura rehúye lo triste y apetece lo deleitoso. El deleite está, con los amigos, en las cosas sensuales, y especialmente en contarse las cosas de amores y compartirlas: "Esto hice, esto otro me dijo, tal gracia dijimos; de tal manera la tomé, así la besé, así me mordió, así la abracé, así se me arrimó. ¡Oh qué habla, oh qué gracia, oh qué juegos, oh qué besos! Vayamos allá, volvamos acá, suene la música, pintemos motes, cantemos canciones, en invenciones compitamos, ¿qué divisa de

armas luciremos o qué leyenda en ella pondremos? Ya va a la misa, mañana saldrá, rondemos su calle, mira su carta, vayamos de noche, tenme la escalera, aguarda a la puerta. ¿Cómo te fue? Mira el cornudo, sola la deja. Dale otra vuelta, volvamos allá". Y para esto, Pármeno, ¿hay deleite sin compañía? A fe mía, a fe mía, que la que lo sabe te lo dice. Este es el deleite verdadero, que lo otro, mejor lo hacen los asnos en el prado.

Pármeno. No querría, madre, que me movieses a decidirme con la persuasión del deleite, como hicieron los que, careciendo de razonable fundamento, con creencias hicieron sectas envueltas en dulce veneno para captar y ganar las voluntades de los débiles, y con polvos deleitosos para las pasiones les cegaron los ojos de la razón.

Celestina. ¿Qué es razón, necio? ¿Qué es pasión, asnillo? La discreción, que tú no tienes, lo determina. Y en la discreción, sobresale la prudencia; y prudencia no puede haber sin experimentación; y experiencia no puede haber más que en los viejos. Y los ancianos somos llamados padres; y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especialmente yo a ti, pues tu vida y honra más que la mía deseo. ¿Y cuándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede serles hecho servicio equivalente.

Pármeno. Todo receloso estoy, madre, de estar recibiendo dudoso consejo.

Celestina. ¿No quieres? Pues te diré lo que dice el Sabio: "Al varón que con obstinada cerviz al que le aconseja menosprecia, súbita desgracia le vendrá y remedio ninguno después le llegará". Y así, Pármeno, me despido de ti y de este negocio.

Pármeno. (*Aparte.*) Enojada está mi madre. Duda tengo en su consejo. Yerro es no creer y culpa creerlo todo. Mas humano es confiar, mayormente en esta, que un beneficio promete del que otro provecho no puede, si no es amor, venir. Tengo oído que debe uno a sus mayores creer. Esta ¿qué me aconseja? Paz con Sempronio. La paz no se debe negar, que bienaventurados son los pacíficos, porque hijos de Dios serán llamados. El amor no se debe rechazar, caridad a los hermanos. El beneficio pocos lo rehúsan. Pues la voy a complacer y a oír. (*A Celestina.*) Madre, no se debe enojar el maestro por la ignorancia del discípulo, si no, raras veces y en pocos lugares podría este ser infundido a través de la ciencia, que es por naturaleza compartible. Por eso, perdóname, háblame, que no solo voy a oírte y creerte, sino también, como singular merced, a recibir tu consejo Y no me lo agradezcas, pues la alabanza y las gracias de la acción antes al que da que no al que recibe se deben dar. Por eso, manda, que a tu mandado mi consentimiento se somete.

Celestina. De los hombres es errar, y de las bestias es la porfía. Por ello, me complazco, Pármeno, de que hayas limpiado las turbias telas de tus ojos y hayas respondido al conocimiento, discreción, y entendimiento sutil de tu padre, cuya persona, ahora mismo representada en mi memoria, hace que se enterezcán estos ojos piadosos por los que tan abundantes lágrimas ves derramar. Algunas veces obstinadas razones, como tú, defendía él; pero enseguida tornaba a lo cierto. Por Dios y por mi alma que, al ver ahora lo que has porfiado y cómo a la verdad has vuelto, no parece sino que vivo lo tengo delante. ¡Oh qué persona, oh qué hombre más entero, oh qué cara tan venerable! Pero callemos, que se acerca Calisto, y tu nuevo amigo Sempronio, con quien tu conformidad para mejor oportunidad dejo. Que dos personas concordés son más poderosas en el hacer y en el entender.

Calisto. Duda traigo, madre, según mis desdichas, de hallarte viva. Pero más es maravilla, según mi ansia, cómo llego vivo yo. Recibe la dádiva pobre del que, junto con ella, la vida te ofrece.

Celestina. Igual que en el oro muy fino, labrado por la mano del sutil artesano, la obra supera al material, así aventaja a tu magnificencia en el dar la gracia y la forma de tu dulce generosidad. Y, sin duda, esta presta dádiva su efecto ha doblado, porque la que tarda no demuestra sino negación y arrepentimiento del don prometido.

Pármemo. (*Aparte.*) ¿Qué le ha dado, Sempronio?

Sempronio. (*Aparte.*) Cien monedas de oro.

Pármemo. (*Aparte.*) Ji, ji, ji.

Sempronio. (*Aparte.*) ¿Ha hablado contigo la madre?

Pármemo. (*Aparte.*) Calla, que sí.

Sempronio. (*Aparte.*) ¿Y cómo va el negocio?

Pármemo. (*Aparte.*) Como tú querrías. Aunque estoy asombrado.

Sempronio. (*Aparte.*) Pues calla, que yo te haré asombrar el doble.

Pármemo. (*Aparte. Para él solo.*) Oh Dios mío, no hay mal más poderoso que el enemigo de casa para hacer daño.

Calisto. Ve ahora, madre, y consuela tu casa; y después ven y consuela la mía, y aprisa.

Celestina. Quede Dios contigo.

Calisto. Y Él te me guarde.

Argumento del segundo acto

Partida Celestina de Calisto para su casa, queda Calisto hablando con Sempronio, criado suyo. Y a él, como a todo el que en alguna esperanza ha puesto la vida, incluso la prisa le parece tardanza. Envía a Sempronio para que apremie a Celestina en el comenzado negocio. Quedan entretanto Calisto y Pármene juntos hablando.

Calisto, Sempronio, Pármene

Calisto. Hermanos míos, cien monedas he dado a la madre. ¿He hecho bien?

Sempronio. ¡Ay si has hecho bien! Además de poner remedio a tu vida, has ganado muy grande honra. Y ¿para qué es la fortuna favorable y próspera sino para estar al servicio de la honra, que es el mayor de los mundanos bienes? Porque la honra es premio y galardón de la virtud. Y por eso la ofrecemos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que darle. Y la mayor manifestación de la honra consiste en la liberalidad y generosidad. A la honra los bienes materiales que se comparten con mezquindad la oscurecen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman. ¿De qué aprovecha poseer aquello que nos negamos a darle provecho? Sin duda, te digo que es mejor el uso de las riquezas que la posesión de ellas. ¡Oh qué glorioso es el dar! ¡Oh qué miserable es el recibir! En la misma medida que es mejor el acto de dar que la posesión, es más noble el que da que no el que recibe. Entre los elementos, el fuego, por ser más activo, es más noble, y en las esferas celestes es puesto en más noble lugar. Y dicen algunos que la nobleza es un atributo que proviene de la dignidad y antigüedad del linaje de los padres. Yo digo que la ajena luz nunca te hará hombre esclarecido si la propia no tienes. Y, por tanto, no te valores por la excelencia de tu padre, que tan magnificente fue, sino por la tuya; y así es como se gana la honra, que es el mayor de los bienes externos de la persona. Y no el hombre malo, sino el bueno, como tú, es digno de tener perfecta virtud. Y aun más te digo, que la virtud perfecta nos impone que sea hecho el correspondiente honor. Por ello, complácete de haber sido así de magnificente y liberal. Y sigue mi consejo y vuélvete a la cámara y reposa, pues tu negocio en buenas manos está depositado. Tales que ten por cierto que pues el comienzo fue bueno, el fin será mucho mejor. Y vayamos enseguida, porque sobre este negocio quiero hablar contigo más largamente.

Calisto. Sempronio, no me parece buena determinación que quede yo acompañado y que vaya sola aquella que busca el remedio de mi mal. Mejor será que vayas con ella y la apremies, pues sabes que de su diligencia pende mi salud, de su tardanza mi pena, de su olvido mi desesperanza. Entendido eres, fiel te sé, por buen criado te tengo. Haz de manera que con solo verte ella a ti, juzgue la pena que conmigo queda y el fuego que me atormenta, cuyo ardor me hizo no poder mostrarle ni la tercia parte de esta mi callada dolencia: de tal manera tiene mi lengua y mi entendimiento embargados y consumidos. Tú, como hombre libre de tal padecimiento, le hablarás a rienda suelta.

Sempronio. Señor, querría ir por cumplir tu mandato; querría quedarme por aliviar tu aflicción. El respeto hacia ti me apremia, tu soledad me detiene. Voy a tomar determinación según la obediencia que debo, que es ir y dar prisa a la vieja. Pero ¿cómo voy a ir, si en cuanto te ves solo dices desvaríos de hombre sin seso, suspirando, gimiendo, maltrovando, recreándote en la oscuridad, deseando soledad, buscando nuevos modos de ahondar en tu tormento? Y si en ello perseveras, menos de muerto o loco no podrás escapar, como no te acompañe quien te traiga entretenimientos, diga gracias, toque canciones alegres, cante romances, cuente historias, pinte motes, se invente cuentos, juegue a los naipes, al ajedrez. En fin, quien sepa buscar todo género de alegre pasatiempo para no dejar que se vaya tu pensamiento a aquellos crueles desdenes que has recibido de esa señora en el primer trance de tus amores.

Calisto. ¿Cómo, necio? ¿No sabes que alivia la pena llorar por la causa que la produce? ¿No sabes cuán dulce es a los desdichados lamentar su padecimiento, cuánto descanso traen consigo los entrecortados suspiros, cuánto alivian y disminuyen los lagrimosos gemidos el dolor? Todos cuantos escribieron tratados de consolación no dicen otra cosa.

Sempronio. Lee más adelante; mira lo contrario. Hallarás que dicen que confiar en lo percedero y buscar motivo para la tristeza es el mismo género de desatino. Y Macías, ídolo de los amantes, de que le olvidaba el Olvido se queja, y por ello no podía olvidar. En poner el pensamiento en la amada está la pena de amor; en el olvidar está el descanso. Evita dar coces contra el aguijón. Finge alegría y consuelo y lo habrá, que muchas veces nuestro parecer lleva las cosas a donde quiere, no para que cambie la verdad, sino para moderar nuestros sentidos y regir nuestro juicio.

Calisto. Sempronio, amigo, pues tanto sientes mi soledad, llama a Pármemo y él se quedará conmigo. Y de aquí en adelante sé, como sueles, leal; que en el servicio del criado está el galardón del señor.

Pármemo. Aquí estoy, señor.

Calisto. Y yo en otro lugar, pues no te veía. No te apartes de ella, Sempronio, ni me olvides a mí, y ve con Dios. Tú, Pármemo, ¿qué te parece lo que hoy ha pasado? Mi pena es grande; Melibea, excelsa; Celestina, sabia y buena maestra de estos negocios. No podemos errar. Tú mismo me la has aprobado con toda tu enemistad hacia ella. Yo te creo en lo que has dicho, porque tanta es la fuerza de la verdad que las lenguas de sus enemigos las somete a su poder. Así que, pues Celestina es así, más quiero dar a ella cien monedas que a otra cinco.

Pármemo. (*Aparte.*) ¿Ya las lloras? Trabajos tenemos. En casa se habrán de ayunar estas larguezas.

Calisto. Pues pido tu parecer, muéstrate conmigo agradable, Pármemo. No bajas la cabeza al responder. Mas como la envidia es triste y la tristeza no tiene lengua, puede más contigo esa envidia que el respeto que me debes a mí. ¿Qué has dicho, enojoso?

Pármemo. Digo, señor, que irían mejor empleadas tus larguezas en presentes y servicios a Melibea, que no en dar dineros a esa que yo me conozco. Y lo que peor es: en hacerte tú su cautivo.

Calisto. ¿Cómo, necio, su cautivo?

Pármemo. Sí. Porque a quien dices el secreto das tu libertad.

Calisto. (*Aparte.*) No es simpleza lo que dice el necio. (*A Pármemo.*) Pero quiero que sepas que cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado, bien por la obediencia debida a la dignidad de la persona, o por ser esta de alta condición o por la

esquivez del género femenino (como entre esta mi señora y yo sucede), es necesario intercesor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oídos de aquella a quien yo por segunda vez hablarle tengo por imposible. Y pues esto así es, dime si lo que he hecho apruebas.

Pármeno. (*Aparte.*) ¡Que lo apruebe el diablo!

Calisto. ¿Qué dices?

Pármeno. Digo, señor, que nunca un yerro viene desacompañado, y que un mal es la causa y la puerta de otros muchos.

Calisto. Esa sentencia yo la apruebo, el propósito de ella no lo entiendo.

Pármeno. Señor, que se perdiera el otro día el neblí fue la causa de tu entrada en la huerta de Melibea para buscarlo; la entrada fue la causa de que la vieras y le hablaras; el habla engendró en ti el amor, el amor parió tu pena; la pena causará que pierdas tu cuerpo y alma y hacienda. Y lo que más de todo ello siento es que hayamos venido a parar a manos de aquella trotaconventos, después de haber sido ya tres veces emplumada.

Calisto. ¡Sigue, Pármeno, di más de eso, que me agrada! Pues mejor me parece cuanto más la desapruebas. Que cumpla conmigo y que la emplumen la cuarta. Insensible eres, sin pena hablas; no te duele donde a mí, Pármeno.

Pármeno. Señor, antes quiero que airado me reprendas porque te doy enojo, que, una vez desengañado de tus amores, me condenes porque no te di consejo, pues has perdido el nombre de libre cuando has dejado cautivar tu voluntad.

Calisto. ¡Palos querrá este bellaco! Di, malcriado, ¿por qué hablas mal de lo que yo adoro? Y tú ¿qué sabes de honra? Dime, ¿qué es el amor? ¿En que consiste la buena crianza, que ahora te me presentas como discreto? ¿No sabes que el primer escalón de la necedad es creerse ser sabio? Si tú sintieses mi dolor, con otra agua rociarías la ardiente llaga que la cruel flecha de Cupido me ha causado. Todo aquel remedio que Sempronio me acarrea con sus pies, lo apartas tú con tu lengua, con tus vanas palabras. Fingiéndote fiel, eres un cúmulo de lisonja, recipiente de malicias, el mismo mesón y aposentamiento de la envidia. Pues por difamar a la vieja a tuerto o a derecho, pones en mis amores la desesperanza. Pues has de saber que esta pena mía y tormentoso dolor no se rige por la razón, no quiere advertencias ni toma consejo. Y si alguno se le diere, sea tal que no aparte ni arranque lo que, sin llevarse las entrañas, no podrá despegarse. Sempronio ha estado receloso de su ida y de que tú te quedaras. Yo he querido lo uno y lo otro, y por ello padezco el fastidio de su ausencia y de tu presencia. Hubiera valido más estar solo que mal acompañado.

Pármeno. Señor, poco firme es la fidelidad que el temor a un castigo la convierte en lisonja. Mayormente con señor a quien el dolor o el sentir privan y enajenan de su natural juicio. Se quitará el velo de tu ceguedad; pasarán estos momentáneos ardores; conocerás entonces que mis agrias palabras eran mejores para matar este fuerte cáncer, que las blandas de Sempronio, que lo alimentan, atizan tu fuego, avivan tu amor, encienden tu llama, le añaden astillas con que siga ardiendo hasta ponerte en la sepultura.

Calisto. ¡Calla, calla, perdido! Estoy yo penando y tú filosofando. No soporto contigo aquí más. Que saquen un caballo. Que lo limpien bien y le aprieten la cincha, porque si pasare por casa de mi señora y mi dios...

Pármemo. ¡Mozos! No hay mozo en casa. Yo lo habré de hacer, que a peor hemos de llegar en este asunto que a ser mozos de caballos. ¡Sea así! "Mal me quieren mis comadres porque digo las verdades". ¿Relinchas, caballo? ¿No nos basta con uno en celo en casa, o barruntas a Melibea?

Calisto. ¿Viene ese caballo? ¿Qué haces, Pármemo?

Pármemo. Señor, aquí lo tienes. Que no está Sosia en casa.

Calisto. Pues tenme ese estribo; abre más esa puerta. Y si viniere Sempronio con aquella señora, di que esperen, que pronto será mi vuelta. (*Se va.*)

Pármemo. ¡Mejor que nunca sea! ¡Con el diablo te vayas! A estos locos decidles lo que en verdad les conviene: no os podrán ver. Por mi alma que si ahora le diesen una lanzada en el calcañar, saldrían más sesos que de la cabeza. ¡Pues por mí, que Celestina y Sempronio te espulguen! ¡Oh desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros salen ganando por malos y yo me pierdo por bueno. El mundo es así. Voy a hacer lo que hacen los demás, pues a los traidores los llaman discretos y a los fieles, necios. Si yo hubiera creído a Celestina, con sus seis docenas de años a cuestras, no me hubiera maltratado Calisto. Pero esto me servirá de escarmiento de aquí en adelante con él. De manera que si dijere "Comamos", yo con él; si quisiere echar abajo la casa, yo lo aprobaré; y si quemar su hacienda, iré por fuego. Malgaste, consume, desbarate, dañe su hacienda; dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me tocará, pues ya lo dicen: "A río revuelto, ganancia de pescadores", y "Perro apaleado en molino, ya no anda ese camino".

Argumento del tercer acto

Sempronio se va a casa de Celestina, a la cual reprende por la tardanza. Se ponen a tratar de qué manera lleven el negocio de Calisto con Melibea. Finalmente, aparece Elicia. Se va Celestina a casa de Pleberio. Quedan Sempronio y Elicia en casa.

Sempronio, Celestina, Elicia

Sempronio. ¡Qué calma lleva la barbuda! ¡Menos sosiego traían sus pies a la venida! A dineros pagados, brazos quebrados. (A Celestina.) ¡Shhhs, señora Celestina, poca prisa te has dado!

Celestina. ¿A qué vienes, hijo?

Sempronio. Este nuestro enfermo no sabe qué pedir. Con los pasos dados no se contenta; no se le cuece el pan. Teme tu negligencia; maldice su mezquindad y cortedad, porque te dio tan poco dinero.

Celestina. No hay cosa más propia del que ama que la impaciencia. Toda tardanza les es tormento; ninguna dilación les agrada. Al momento querrían poner por obra sus cavilaciones; antes las querrían ver realizadas que empezadas. Mayormente estos novicios amantes, que hacia cualquier señuelo vuelan sin deliberación, sin pensar en el daño que el cebo de su deseo trae mezclado, en su curso y negociación, para ellos mismos y para sus sirvientes.

Sempronio. ¿Qué dices de sirvientes? Parece por tus palabras que nos puede venir a nosotros algún daño de este negocio y quemarnos con las chispas que salten de este fuego de Calisto. (Aparte.) Si así fuese, ¡al diablo echaría yo sus amores! Al primer contratiempo que vea en este negocio, no como más su pan. Más vale perder lo servido, que la vida por cobrarlo. El tiempo me dirá lo que haya de hacer, que antes que caiga del todo dará señal de su caída, como casa que se ladea. (A Celestina.) Si te parece, madre, guardémonos nosotros de peligro. Hágase lo que se pueda. Si la consigue, hogaño; si no, otro año; si no, nunca; que no hay cosa tan difícil de soportar en sus principios, que el tiempo no la ablande y la haga llevadera. Nunca ninguna llaga tanto se ha sentido que al cabo de un tiempo no aflojase su tormento, ni dicha tan alegre ha habido que no la amengüe su duración. El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su arrebatado principio. Y los acontecimientos extraordinarios, cuya llegada es grandemente deseada, tan pronto han pasado ya están olvidados. Cada día vemos cosas nuevas y las oímos, y las pasamos y dejamos atrás. Las empequeñece el tiempo, las hace naturales. ¿Cuánto te maravillarías si dijese: "La tierra tembló" u otra semejante cosa que no olvidases enseguida, tales como "Helado está el río", "El ciego ve ya", "Ha muerto tu padre", "Un rayo ha caído", "Tomada ha sido Granada y el rey entra hoy", "El Turco ha sido vencido", "Eclipse hay mañana", "El puente ha sido arrastrado", "Tal es ya obispo", "A Pedro le robaron", "Inés se ahorcó"? ¿Qué me dirás sino que pasados tres días o a la segunda vista de los hechos

no hay ya quien de ellos se maraville? Todo es así, todo pasa de esta manera, todo se olvida, todo queda atrás. Pues así será también este amor de mi amo: cuanto más vaya discurriendo, tanto más irá disminuyendo. Porque la costumbre prolongada amansa los dolores, mengua y deshace los deleites, disminuye el asombro de las maravillas. Busquemos provecho mientras dure este asunto; y si, seguros nosotros, le pudiéramos socorrer de la mejor manera, mejor. Y si no, poco a poco le repararemos la reprobación o menosprecio de Melibea contra él. Y si posible no fuera, más vale que padezca el amo que no que peligre el mozo.

Celestina. Bien has hablado. Contigo estoy. Me has agradado. No podemos errar. Pero aun así, hijo, es necesario que el buen abogado ponga de su parte algún trabajo, algunas fingidas palabras, algunos engañosos actos; ir y venir a juicio, aunque reciba malas palabras del juez. Siquiera para que los presentes que lo vieren no digan de él que se gana holgando el salario. Y así vendrá más gente a él, cada uno con su pleito, como a Celestina vienen con sus amores.

Sempronio. Haz a tu voluntad, que no será este el primer negocio que has tomado a tu cargo.

Celestina. ¿El primero, hijo? Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda y de las que yo no haya sido corredora de su primer hilado. En cuanto nace la muchacha la hago inscribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensabas, Sempronio? ¿Me había de mantener del aire? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Me conoces otra hacienda además de este oficio, del que como y bebo, del que visto y calzo? En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no voy a ser? Quien no conozca mi nombre y mi casa, tenle por forastero.

Sempronio. Dime, madre, ¿qué hablaste con mi compañero Pármeno cuando subí con Calisto por el dinero?

Celestina. Se lo dije todo y claro, y cómo ganaría más con nuestra compañía que con las lisonjas que dice a su amo; cómo viviría siempre pobre y despreciado si no mudaba el modo de obrar. Le dije que no se hiciese santo con una perra vieja como yo. Le recordé quién era su madre para que no menospreciase mi oficio, para que, si quería de mí decir mal, tropezase primero con ella.

Sempronio. ¿Tanto tiempo hace que le conoces, madre?

Celestina. Aquí está Celestina que le vio nacer y le ayudó a criarse. Su madre y yo, uña y carne. De ella aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio. Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas teníamos nuestros solaces, nuestros placeres, juntas tomábamos determinaciones y concertábamos nuestros negocios. En casa y fuera, como dos hermanas. Nunca blanca gané de la que ella no tuviese su mitad. Y no vivía yo engañada así, si mi fortuna hubiera querido que ella me durara. ¡Oh muerte, muerte, a cuántos privas de agradable compañía, a cuántos desconsuela tu enojosa visita! Por uno que siegas en su tiempo, cortas mil antes de sazón. Que estando ella viva, no hubieran estado mis pasos desacompañados. Buen descanso tenga, que leal amiga y buena compañera me fue, pues jamás consintió que yo hiciera nada sola, estando ella presente. Si yo traía el pan, ella la carne; si yo ponía la mesa, ella los manteles. No era alocada, no engreída, ni presuntuosa, como las de ahora. Por mi alma que sin manto se iba hasta las afueras de la ciudad con su jarro en la mano, y en todo el camino no oía menos de "Señora Claudina". Y a fe mía que otros conocían peor el vino y cualquier otra mercadería que ella. Cuando yo pensaba que aún no había llegado al sitio, ya estaba de vuelta. Allí la convidaban según el aprecio que todos le tenían, que jamás volvía sin

ocho o diez catas: un azumbre en el jarro y otro en el cuerpo. Así le fiaban dos o tres arrobas en varias veces como si dejara empeñada una taza de plata: su palabra era prenda de oro en cuantos bodegones había. Si íbamos por la calle, dondequiera que tuviésemos sed entrábamos en la primera taberna. Enseguida mandaba echar medio azumbre para mojar la boca, y te aseguro que no le pidieron empeñada la toca por ello, sino que le hacían la raya de fiado, y andando. Si tal fuese ahora su hijo, te aseguro que tu amo quedaría sin pluma y nosotros sin queja. Pero yo le haré de mi hierro, si vivo; yo le contaré en el número de los míos.

Sempronio. ¿Cómo has pensado hacerlo? Porque es un traidor.

Celestina. A un traidor, dos alevosos. Le conseguiré a Areúsa. Será de los nuestros y nos dejará echar las redes, sin estorbo, al dinero de Calisto.

Sempronio. ¿Crees que podrás alcanzar algo de Melibea? ¿Hay alguna buena señal?

Celestina. No hay cirujano que a la primera cura juzgue la herida. Lo que yo por ahora veo te lo diré: Melibea es hermosa, Calisto alocado y dadivoso. Ni él sentirá gastar ni yo trajinar. ¡Corra el dinero y dure este negocio lo que tenga que durar! Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos pasa sin mojarse; no hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no lo suba. El desatino y el ardor de tu amo bastan para que se pierda él y ganemos nosotros. Esto he percibido, esto he calado, esto sé de él y de ella, y esto es lo que nos ha de aprovechar. A casa me voy de Pleberio, quédate con Dios. Que aunque esté brava Melibea, no es esta, gracias a Dios, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear. Cosquillosicas son todas, pero en cuanto una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían descansar. Se hacen señoras de la contienda: podrían morir en ella, cansarse no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese; maldicen los gallos porque anuncian el día, y el reloj porque da las horas tan deprisa. Buscan las Cabrillas y la estrella del Norte, haciéndose astrólogas. Y cuando ven salir el lucero del alba, se les quiere salir el alma: su claridad les oscurece de pena el corazón. Camino es ese, hijo, que nunca me harté yo de andar, nunca me vi cansada; y aun así vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo todavía. Cuánto más estas jóvenes que hierven sin necesidad de fuego. Se dejan cautivar al primer abrazo, ruegan a quien rogó, penan por el que pena por ellas, hácense siervas de quien eran señoras, dejan el mando y son mandadas, rompen paredes, abren ventanas, fingen enfermedades. A los chirriantes quicios de las puertas los hacen, con aceites, moverse sin ruido. No te sabría decir lo mucho que obra en ellas aquel dulzor que les queda de los primeros besos de quien aman. Son enemigas todas del medio, y de continuo están puestas en los extremos.

Sempronio. No te entiendo esos términos, madre.

Celestina. Digo que la mujer o ama mucho a aquel de quien es requerida, o le tiene gran odio. Y si cuando aman rechazan, no son capaces de gobernar ese fingido desamor. Y con esto que sé cierto, voy más tranquila a casa de Melibea que si en la mano la tuviese. Porque sé que aunque ahora la ruegue, al fin me ha de rogar ella; aunque al principio me amenace, al cabo me ha de complacer. Aquí llevo un poco de hilado en la faltriquera, junto con otros aparejos que conmigo siempre traigo para tener excusa de entrar, allí donde mucho no soy conocida, la primera vez: gorgueras, garvines, franjas, rodetes, pinzas, alcohol, albayalde y solimán, y hasta agujas y alfileres, que cada una quiere lo suyo. Para que dondequiera que me llamen me halle preparada para echarles el cebo o requerirlas en el primer encuentro.

Sempronio. Madre, mira bien lo que haces, porque cuando el principio se yerra, no puede venir buen fin. Piensa en su padre, que es noble y hombre resuelto; su madre, recelosa y brava; tú, la sospecha misma. Melibea es la única hija que tienen; faltándoles ella, les falta todo el bien. En pensar las consecuencias tiemblo; no vayas a ir por lana y vuelvas sin pluma.

Celestina. ¿Sin pluma, hijo?

Sempronio. O emplumada, madre, que es peor.

Celestina. ¡A fe mía, en mala hora te necesito yo para compañero! ¡Aún querrás dar consejo a Celestina en cosas de su oficio! ¡Pues cuando tú naciste ya tenía yo mucho andado! ¡Para adalid eres tú bueno, cargado de malos agujeros y recelo!

Sempronio. No te maravilles, madre, de mi temor, pues es propio de la condición humana que lo que mucho se desea jamás se piensa ver conseguido. Y, mayormente, que en este caso temo tu mal y el mío. Deseo provecho; querría que este negocio tuviese buen fin, y no porque saliese mi amo de su mal, sino por salir yo de miseria. Y por ello veo más inconvenientes con mi poca experiencia, que no tú como maestra vieja.

(En casa de Celestina.)

Elicia. ¡Voy a santiguarme, Sempronio! ¡Voy a hacer una raya en el agua! ¿Qué novedad es esta, venir hoy por aquí dos veces?

Celestina. Calla, boba, déjale, que otro pensamiento traemos en que más nos va. Dime, ¿se ha desocupado la casa? ¿Se fue la moza que esperaba al abad?

Elicia. Y aun después vino otra y se fue.

Celestina. No ha sido en balde.

Elicia. No, en verdad, ni Dios lo quiera. Que aunque vino tarde, "Más vale a quien Dios ayuda que al que mucho madruga".

Celestina. Pues sube deprisa al cuarto alto de la solana y bájame el bote del aceite de serpiente que hallarás colgado del pedazo de sogá que traje del campo la otra noche cuando llovía y estaba tan oscuro. Y abre el arca de los hilos y, hacia mano derecha, hallarás un papel escrito con sangre de murciélago debajo de aquella ala de dragón al que arrancamos ayer las uñas. Mira no derrames el agua de mayo que me trajeron para hacer un preparado.

Elicia. Madre, no está donde dices. Jamás te acuerdas de las cosas que guardas.

Celestina. No me reprendas, por Dios, a mi vejez; no me maltrates, Elicia. No presumas porque esté aquí Sempronio, ni te ensoberbezcas, que más me quiere a mí por consejera que a ti por amiga, aunque tú le ames mucho. Entra en la cámara de los ungüentos y en la pelleja del gato negro, donde te mandé meter los ojos de la loba, lo hallarás. Y baja la sangre del cabrón y unas poquitas de las barbas que tú le cortaste.

Elicia. Toma, madre, aquí está. Yo me subo con Sempronio arriba.

Celestina. *(A solas.)* Te conjuro, funesto Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte maldita, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes montes del Etna manan, gobernador y guardián de los tormentos y de los atormentadores de las pecadoras almas, regidor de las tres furias, Tisífone, Megera y Alecto; regidor de todas las cosas negras del reino de Éstige y Dite, y de todas sus lagunas y sombras infernales y su confuso abismo; valedor de las voladoras harpías y de toda la otra compañía de espantosas y pavorosas hidras. Yo, Celestina, tu más conocida clienta, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejías

letras, por la sangre de la nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de los nombres y los signos que en este papel se contienen, por la severa ponzoña de las víboras de que este aceite ha sido hecho, con el cual unto este hilado; te conjuro, digo, para que vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en él te mezcles y en él estés sin un momento apartarte, hasta que Melibea, en la mejor oportunidad que yo tenga, lo compre; y en él de tal manera quede enredada que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y pido se lo abras y lastimes de riguroso y fuerte amor de Calisto, tanto que, apartada de ella toda honestidad, se descubra a mí y me recompense mis pasos y mensaje. Y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, me tendrás por capital enemiga; golpearé con luz tus cárceles lóbregas y oscuras; denunciaré sin piedad tus continuas mentiras; acosaré con mis severas palabras tu horrible nombre; y otra y otra vez te conjuro. Y así, confiando en mi mucho poder, parto para allá con mi hilado, donde creo que te llevo ya mezclado.

Argumento del cuarto acto

Celestina, yendo por el camino, habla consigo misma hasta llegar a la puerta de Pleberio, donde halló a Lucrecia, criada de Pleberio. Comunica con ella. Oídas por Alisa, madre de Melibea, y enterada de que es Celestina, la hace entrar en casa. Viene un mensajero a llamar a Alisa. Se va. Queda Celestina en la casa con Melibea y le descubre la causa de su venida.

Celestina, Lucrecia, Alisa, Melibea

Celestina. Ahora que voy sola, voy a mirar bien lo que Sempronio ha temido acerca de esta embajada mía. Porque aquellas cosas que bien no se piensan, aunque algunas veces tengan buen fin, por lo común producen desatinadas consecuencias. Así que la mucha deliberación nunca carece de buen fruto. Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que si llegasen a conocer mis intenciones las gentes de Melibea, no pagase yo con pena que menor fuese que la vida. O muy malparada quedase -cuando matar no me quisiesen- manteándome o azotándome cruelmente. ¡Pues amargas cien monedas iban a ser estas! ¡Ay, desdichada de mí, en qué lazo me he metido! Que por mostrarme solícita y animosa aventuro mi vida. ¿Qué haré, desdichada, pobre de mí, que ni dejar el negocio es provechoso, ni la perseverancia en él carece de peligro? Pues ¿iré o me volveré? ¡Oh dudosa y dura indecisión! No sé qué escoja como mejor. En el atrevimiento, manifiesto peligro; en la cobardía, vergonzosa pérdida. "¿Adónde irá el el buey que no are?". Cada camino descubre sus dañosos y hondos barrancos. Si en medio del asunto soy prendida, nunca de muerta o encorizada escapo, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Que todas estas eran mis fuerzas, saber y arrojo, maña y entrega, astucia y diligencia? Y su amo Calisto ¿qué dirá, qué hará, qué pensará, sino que hay nuevo engaño en mis pisadas y que yo he revelado la trama por conseguir más provecho de la otra parte, como artera prevaricadora? O si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará voces como loco, me dirá en mi cara injurias rabiosas, alegará los mil inconvenientes que mi determinación precipitada le ha traído, diciendo: "Tú, puta vieja, ¿por qué has acrecentado mis padecimientos con tus promesas? Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí lengua; para todos tienes obra, para mí palabras; para todos remedio, para mí pena; para todos arrojo, para mí te faltó; para todos luz, para mí tiniebla. Entonces, vieja traidora, ¿por qué te me ofreciste? Pues tu ofrecimiento me trajo esperanza, la esperanza dilató mi muerte, sostuvo mi vivir, diome título de hombre alegre. Pero no teniendo cumplimiento al fin, ni tú carecerás de castigo, ni yo de trágica desesperación". ¡Pues triste de mí, mal en un lado, mal en el otro; pena en ambas partes! Cuando entre los extremos no hay punto medio, arrimarse uno al extremo mejor es discreción. Antes quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto. Voy a ir, que mayor es la vergüenza de quedar por cobarde que el castigo que me venga cumpliendo, como osada, lo que prometí. Pues jamás al audaz desatiende la fortuna. Ya veo su puerta; en

mayores aprietos me he visto. Valor, valor, Celestina. No desmayes, que nunca han de faltar intercesores para mitigar el castigo. Todos los agüeros se disponen favorables, o yo no sé nada de este arte: cuatro hombres con que me he topado, y tres se llaman Juan y dos de ellos son cornudos. La primera palabra que he oído al salir a la calle ha sido de asunto de amores; no he tropezado como otras veces: las piedras parece que se apartan y me hacen sitio para que pase; ni me estorban las faldas, ni siento cansancio en andar; todos me saludan; ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto: ni tordo, ni cuervo ni otras nocturnas. Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia; no me será contraria.

Lucrecia. ¿Quién es esta vieja que viene con ese mover de faldas?

Celestina. Paz haya en esta casa.

Lucrecia. Celestina, madre, bienvenida seas. ¿Qué asuntos te traen por estos barrios no acostumbrados?

Celestina. Hija, mi amor, el deseo de veros a todos vosotros. Traerte saludos de Elicia y, además, ver a tus señoras, la vieja y la moza. Que desde que me mudé al otro barrio no han sido por mí visitadas.

Lucrecia. ¿A eso solo has salido de tu casa? Me maravillo de ti, que no es esa tu costumbre, ni sueles dar paso sin provecho.

Celestina. ¿Más provecho quieres, boba, que cumplir una sus deseos? Y también que, como a las viejas nunca nos faltan necesidades, mayormente a mí que tengo que mantener hijas ajenas, he salido a vender un poco de hilado.

Lucrecia. Verdad es lo que yo digo. En mi seso estoy, que nunca metes aguja sin sacar reja. Pero mi señora la vieja urdió una tela; tiene necesidad de lo tuyo, tú de venderlo. Entra y espera aquí, que no os desavendréis.

Alisa. ¿Con quién hablas, Lucrecia?

Lucrecia. Señora, con aquella vieja de la cuchillada en la cara que vivía antes aquí en las curtidurías, en la cuesta del río.

Alisa. Ahora la conozco menos. Si tú me expresas lo desconocido por lo que aún se conoce menos es echar agua en un cesto.

Lucrecia. ¡Jesús, señora, más conocida es esta vieja que la ruda! No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los clérigos y descasaba mil casados.

Alisa. ¿Qué oficio tiene? Quizá por aquí la conoceré mejor.

Lucrecia. Señora, perfuma tocas, hace solimán, y otros treinta oficios; conoce mucho de hierbas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria.

Alisa. Todo eso que has dicho no me la da a conocer. Dime su nombre si lo sabes.

Lucrecia. ¿Si lo sé, señora? No hay niño ni viejo en toda la ciudad que no lo sepa. ¿Lo había yo de ignorar?

Alisa. Pues ¿por qué no lo dices?

Lucrecia. Tengo vergüenza.

Alisa. Anda, boba, dilo, no me enojas con tu tardanza.

Lucrecia. Celestina, hablando con respeto, es su nombre.

Alisa. ¡Ji, ji, ji! Mala peste te mate si de risa me tengo, viendo el aborrecimiento que debes de tener a esa vieja, que su nombre tienes vergüenza de nombrar. Ya me voy

acordando de ella. Una buena pieza, no me digas más. Algo me vendrá a pedir. Dile que suba.

Lucrecia. (*A Celestina.*) Sube, tía.

Celestina. Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija. Mis padecimientos y enfermedades han impedido que visitara tu casa, como hubiera sido de razón. Pero Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero aprecio, porque la distancia de las moradas no despega el afecto de los corazones. Así que lo que mucho deseé, la necesidad me lo ha hecho cumplir. Entre otras fortunas adversas, me sobrevino escasez de dinero, y no supe mejor remedio que vender un poco de hilado que para unas toquillas tenía juntado. Supe por tu criada que tenías de ello necesidad. Aunque es humilde y no obra divina, aquí está si de ello y de mí te quieres servir.

Alisa. Vecina honrada, tus palabras y ofrecimiento me mueven a compasión, y tanto que quisiera, en verdad, antes hallarme en condición de poder remediar tu necesidad que menguar tu tela. Lo dicho te agradezco; si el hilado es tal que bueno te será bien pagado.

Celestina. ¿Bueno, señora? Así sean mi vida y mi vejez y la de quien oír quisiere mi jura. Fino como el pelo de la cabeza, parejo, fuerte como cuerdas de vihuela, blanco como el copo de la nieve, hilado todo por estos dedos, pasado por el aspa y preparado. Aquí está en madejitas; tres monedas me daban ayer por la onza, así goce yo de esta alma desdichada.

Alisa. Hija, Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me parece que se hace tarde para ir a visitar a mi hermana, la mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto. Y, además, que ha venido su paje a llamarme, pues se le arreció desde hace un rato acá su mal.

Celestina. (*Aparte.*) Por aquí anda el diablo aparejando la oportunidad, arreciando el mal a la otra. Ea, buen amigo, ¡a mantenerse fuerte!; ahora es mi momento o nunca. No la dejes, quítamela de aquí, ¿me oyes?

Alisa. ¿Qué dices, amiga?

Celestina. Señora, que maldito sea el diablo y mi desdicha porque en este momento haya venido a crecer el mal de tu hermana, pues no habrá para nuestro negocio oportunidad. ¿Y qué mal es el suyo?

Alisa. Dolor de costado, y de tal gravedad que, según por el mozo he sabido cómo quedaba, temo no sea mortal. Ruega tú, vecina, por amor mío, en tus devociones por su salud a Dios.

Celestina. Yo te prometo, señora, que en cuanto me vaya de aquí me iré por esos monasterios donde tengo frailes devotos míos y les daré el mismo encargo que tú me das. Y además de esto, antes que me desayune, le daré cuatro vueltas a las cuentas de mis rezos.

Alisa. Pues, Melibea, contenta a la vecina en todo lo que de razón sea darle por el hilado. Y tú madre, perdóname, que otro día vendrá en que más nos veamos.

Celestina. Señora, el perdón sobraría donde el yerro falta. De Dios seas perdonada, que buena compañía me queda. Dios la deje gozar su noble juventud y florida mocedad, que es el tiempo en que más placeres y mayores deleites se alcanzarán. Que, a fe mía, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de cavilaciones, amiga de discordias, congoja continua, llaga incurable, dolor de lo pasado, pena de lo presente, preocupación triste de lo que ha de venir, vecina de la muerte, choza sin rama en que entra la lluvia por cada parte, cayado de mimbre que con poca carga se doblega.

Melibea. ¿Por qué dices, madre, tanto mal de lo que todo el mundo con tanta ansia gozar y ver desean?

Celestina. Desean harto mal para sí, desean harto padecimiento. Desean llegar allá porque llegando viven, y el vivir es dulce, y viviendo envejecen. Así que el niño desea ser mozo, y el mozo viejo, y el viejo serlo más, aunque con dolor; todo por vivir, porque, como dicen, "Viva la gallina aunque sea con su pepita". Pero ¿quién te podría contar, señora, los daños de la vejez, sus inconvenientes, sus penas, sus preocupaciones, sus enfermedades, su frío, su calor, su descontentamiento, su discordia, su pesadumbre; ese arrugar de cara, ese mudar los cabellos su primer y natural color, ese poco oír, ese debilitado ver puestos los ojos a la sombra; ese hundimiento de boca, ese caer de dientes, ese carecer de fuerza, ese flojo andar, ese espacioso comer? Pero ¡ay, ay, señora!, si lo dicho viene acompañado de pobreza, entonces verás callar todos los anteriores pesares cuando sobra la gana y falta la provisión, que jamás sentí peor hartazgo que el de hambre.

Melibea. Bien me doy cuenta de que hablas de la feria según te va en ella; así que otra canción dirán los ricos.

Celestina. Señora hija, en todo sitio hay tres leguas de mal camino. A los ricos se les va la gloria y descanso por otros desaguaderos de asechanzas que no se ven, pues están ladrillados por encima con lisonjas. Es rico aquel que está bien con Dios. Más segura cosa es ser menospreciado que temido. Mejor sueño duerme el pobre que no el que tiene que guardar con grandes cuidados lo que con fatigas ganó y con dolor ha de dejar. Mi amigo no será fingido y el del rico sí. Yo soy querida por mi persona; el rico por su hacienda; nunca oye verdad; todos le dicen lisonjas al gusto de su paladar, todos le tienen envidia. Con dificultad hallarás un rico que no confiese que le sería mejor estar en un mediano estado o en honesta pobreza. Las riquezas no hacen rico, sino ocupado, no hacen dueño, sino custodio. Más son los poseídos por las riquezas, que no los que las poseen. A muchos trajeron la muerte, a todos privaron del agradable descanso, y a las buenas costumbres ninguna cosa es más contraria que esta. ¿No has oído decir: "Durmieron su sueño los varones poseídos por las riquezas, y ninguna cosa hallaron en sus manos"? Cada rico tiene una docena de hijos y nietos que no rezan otra oración, no otra petición, sino rogar a Dios que se lo lleve de entre ellos: no ven la hora de tenerlo a él bajo la tierra y lo suyo entre sus manos, y darle con poco costo su morada para siempre.

Melibea. Madre, gran pena tendrás por la edad que has perdido. ¿Querrías volver a la primera?

Celestina. Necio es, señora, el caminante que, cansado de las fatigas del día, quisiese comenzar de nuevo el camino para volver otra vez al principio, que todas aquellas cosas cuya posesión no es agradable más vale poseerlas que esperarlas, porque más cerca está el fin de ellas cuanto más alejadas de su comienzo. No hay cosa más dulce ni agradable para el muy cansado que el mesón. Así que aunque la mocedad sea alegre, el sabio viejo no la desea, porque el que de razón y seso carece casi otra cosa no ama sino lo que perdió.

Melibea. Siquiera por vivir más, es bueno desear lo que digo.

Celestina. Tan presto, señora, se va el cordero como el carnero. Nadie es tan viejo que no pueda vivir un año más, ni tan mozo que hoy no pudiese morir. Así que en esto poca ventaja nos lleváis.

Melibea. Asombrada me tienes con lo que has dicho. Indicio me dan tus palabras de haberte visto en otro tiempo. Dime, madre, ¿eres tú Celestina, la que vivía en las curtidorías, junto al río?

Melibea. Hasta que Dios quiera.

Melibea. Vieja te has hecho. Bien dicen que el tiempo no pasa en balde. Te aseguro que no te hubiera conocido si no fuera por esa señaleja de la cara. Se me figura que eras hermosa; otra pareces. Muy cambiada estás.

Lucrecia. (*Aparte.*) ¡Ji, ji, ji! ¡Cambiada está el diablo! ¡Hermosa era! ¡Con esa cuchillada que le atraviesa la mitad de la cara!

Melibea. ¿Qué hablas, necia? ¿Qué es lo que dices? ¿De qué te ríes?

Lucrecia. De como no conocías a la madre.

Celestina. Señora, detén tú el tiempo que no ande, que detendré yo mi figura que no cambie. ¿No has leído que dicen: "Vendrá el día que en el espejo no te reconozcas"? Aunque también es verdad que yo encanecí tempranamente, y parezco de doblada edad. Y así goce yo de esta alma desdichada y tú de ese cuerpo gracioso, que de cuatro hijas que parió mi madre yo fui la menor. Mira cómo no soy tan vieja como me juzgan.

Melibea. Celestina, amiga, yo me he contentado mucho de verte y reconocerte; también me has dado agrado con tus palabras. Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no debes de haber comido.

Celestina. ¡Oh angelical imagen, oh perla preciosa, y con qué gracia lo dices! ¡El gozo me llena de verte hablar! ¿No sabes que por la divina boca fue dicho contra el diabólico tentador que no de solo pan viviremos? Pues así es, que no el solo comer mantiene. Mayormente a mí, que me suelo estar uno y dos días negociando encargos ajenos ayuna de todo, salvo de hacer por los buenos, de morir por ellos. Esto he tenido siempre: querer más trabajar sirviendo a otros, que, ociosa, contentarme a mí misma. Y si tú me das licencia, te diré la apremiante causa de mi venida, que es otra distinta de la que hasta ahora has oído, y de tal condición que todos perderíamos si yo me volviera de balde sin que la supieses.

Melibea. Di, madre, todas tus necesidades, que si yo las pudiere remediar, de muy buena gana lo haré por el trato y vecindad del pasado, que es cosa que pone en obligación a los buenos.

Celestina. ¿Mías, señora? Al contrario, ajenas, como tengo dicho. Que las mías de mi puerta adentro me las paso, sin que las sienta la tierra que piso, comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo; que en mi pobreza jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un cuarto para vino desde que enviudé, que antes no tenía yo preocupación de buscarlo, pues había un cuero de más en mi casa: uno lleno y otro para gastar. Jamás me acosté sin comer una tostada en vino y dos docenas de sorbos, por mor de la matriz, tras cada sopa. Ahora, como todo recae en mí, en un jarrillo mal empegado me lo traen, que no caben dos azumbres. Seis veces al día tengo que salir, pobre de mí, con mis canas a cuestras, a llenarlo a la taberna. Mas no me muera yo antes que me vea con un cuero o tinajica de mis puertas adentro. Que, a fe mía, no hay otra provisión mejor, que, como dicen, "Pan y vino andan camino, que no mozo garrido". Así que donde no hay varón, todo bien falta. "Mal está el huso cuando la barba no anda de suso". Y ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades, que no mías.

Melibea. Pide lo que quieras, sea para quien fuere.

Celestina. Doncella graciosa y de alto linaje, tu dulce habla y alegre rostro, junto con la dispuesta generosidad que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía para decírtelo. Yo he dejado a un enfermo a la muerte, el cual con sola una palabra de tu

noble boca salida que le lleve metida en mi seno, tiene por seguro que sanará, según la mucha devoción que tiene a tu gentileza.

Melibea. Vieja honrada, no te entiendo si más no manifiestas tu petición. Por una parte me alteras y me incitas a enojo; por otra, me mueves a compasión. No te sabría devolver respuesta conveniente, según lo poco que he oído de tu habla. Yo estoy dichosa si de mi palabra hay necesidad para la salud de algún cristiano, porque hacer beneficio es sembrar a Dios, y más que el que hace el bien lo recibe cuando es a persona que lo merece. Y el que puede sanar al que padece, no haciéndolo, lo mata. Así que no detengas tu petición por vergüenza ni temor.

Celestina. El temor lo perdí mirando, señora, tu belleza, que no puedo creer que en balde pintase Dios unos rostros más perfectos que otros, más dotados de gracias, con más hermosas facciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, administradores de sus mercedes y dádivas, como te sucede a ti. Y así como todos somos humanos, nacidos para morir, así es cierto que no se puede decir nacido el que para sí solo nació, porque sería semejante a los animales. Y entre estos aun hay algunos piadosos, como se dice del unicornio, que se humilla a cualquier doncella. El perro, con todo su ímpetu y braveza, cuando se dispone a morder, si se le echan en el suelo no hace mal; y esto por piedad. Y, entre las aves, ninguna cosa el gallo come que no comparta y llame a las gallinas a comer de ello. El pelícano rompe su pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas. Las cigüeñas mantienen por un tiempo a sus padres viejos en el nido, lo mismo que ellos les dieron alimento siendo pollitos. Y pues tal conocimiento dio la natura a los animales de la tierra y a las aves, ¿por qué los hombres hemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los prójimos? Mayormente cuando están envueltos en ocultas enfermedades, y de tal condición que de donde está la medicina salió también la causa de la enfermedad?

Melibea. Por Dios, que sin más dilación me digas quién es ese enfermo, que de mal tan confuso se duele que su padecimiento y remedio salen de una misma fuente.

Celestina. Bien tendrás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero joven, gentilhombre de esclarecida sangre, que llaman Calisto.

Melibea. ¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más! No sigas hablando. ¿Ese es el enfermo por quien has hecho tantos preámbulos en tu petición, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan dañosos pasos? Desvergonzada barbuda, ¿De qué se duele ese perdido que con tanto afán vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? Si me hubieras hallado sin recelo de ese loco, ¡con qué palabras me habrías ganado! No se dice en vano que el más dañino miembro del mal hombre o mujer es la lengua. ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de ocultos yerros! ¡Jesús, Jesús! Quítamela, Lucrecia, de delante, que me muero, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo. Bien se lo merece esto y más quien a estas tales les da oídos. Ciertamente, si no mirase a mi honestidad, y por no publicar la osadía de ese atrevido, yo te hubiera hecho, malvada, que tus palabras y vida acabaran al mismo tiempo.

Celestina. (*Aparte.*) En hora mala aquí he venido si no me asiste mi conjuro. ¡Ea, pues, bien sé a quién llamo! ¡Shhhs, hermano, que se va todo a perder!

Melibea. ¿Aún hablas entre dientes delante de mí para acrecentar mi ira y doblar tu castigo? Querrías condenar mi honestidad por dar vida a un loco, dejarme a mí triste por alegrarlo a él y llevarte tú el provecho de mi perdición, la recompensa de mi yerro. Perder y arruinar la casa y honra de mi padre para que ganase la de una vieja maldita como tú. ¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas y entendido tu perverso mensaje?

Pues yo te aseguro que el premio que de aquí saques no será sino impedirte ofender más a Dios, dando fin a tus días. Respóndeme, traidora, ¿cómo has osado a tanto llegar?

Celestina. El temor hacia ti, señora, embaraza mi disculpa. Mi inocencia me da osadía para hablar, tu persona me perturba al verla airada, y lo que más siento y me aflige es recibir tu ira sin razón ninguna. Por Dios, señora, que me dejes concluir mi declaración, que ni él quedará culpado ni yo condenada. Y verás cómo es todo más servicio a Dios que pasos deshonestos, es más para dar salud al enfermo que para dañar la fama al médico. Si hubiera pensado, señora, que tan ligeramente ibas a conjeturar de lo dicho dañosas sospechas, no hubiera bastado tu licencia para darme osadía para hablar de cosa que a Calisto ni a otro hombre tocase.

Melibea. ¡Jesús, no oiga yo mentar más a ese loco saltaparedes, fantasma de noche, largo como una vara, figura de paramento mal hecho, si no aquí me caeré muerta! Este es el que el otro día me vio y comenzó a desvariar conmigo en conversación, haciéndose mucho el galán. Pues le dirás, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo y que había conquistado el campo, solo porque me contenté más en consentir sus necesidades que en castigar su falta, lo hice porque quise más dejarle por loco que publicar su gran atrevimiento. Y avísale que se aparte de ese propósito y le irá bien. Si no, podrá ser que no haya comprado tan cara conversación en su vida. Pues has de saber que solo está vencido el que cree estarlo, y yo quedé bien segura en mi persona, aunque él quedara ufano. De los locos es propio juzgar a los demás de su misma condición. Y tú vuélvete con su encargo, que respuesta de mí otra distinta no tendrás, ni la esperes, que en vano es el ruego a quien no puede tener misericordia. Y da gracias a Dios, pues tan libre te vas de esta feria. Bien me habían dicho quién tú eras y avisado de tus cualidades, aunque ahora no te había conocido.

Celestina. (*Aparte.*) Más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado. Ninguna tempestad mucho dura.

Melibea. ¿Qué dices, enemiga? Habla de manera que te pueda oír. ¿Tienes disculpa alguna para reparar mi enojo y justificar tu falta y osadía?

Celestina. Mientras permanezca tu ira más daño hará mi descargo, que estás muy rigurosa. Y no me maravillo, que la sangre joven poco calor necesita para hervir.

Melibea. ¿Poco calor? Poco lo puedes llamar, pues has quedado tú viva y yo quejosa en este tan gran atrevimiento. ¿Qué palabra podías tú querer para ese tal hombre, que a mí bien me estuviese? Responde, pues dices que no has concluido, y quizá pagarás ahora lo pasado.

Celestina. Una oración, señora, que le dijeron que sabías de Santa Apolonia para el dolor de las muelas. Y asimismo tu ceñidor, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalén. El caballero que dije pena y muere por ellas. Para eso ha sido mi venida. Pero si en mi suerte estaba tu airada respuesta, que padezca él su dolor en pago de haber buscado tan desdichada mensajera como yo. Que si en tu mucha virtud no he hallado piedad, tampoco hubiera hallado agua si a la mar me hubiera enviado. Pero ya sabes que el deleite de la venganza dura un momento; el de la misericordia para siempre.

Melibea. Si eso querías, ¿por qué enseguida no me lo has expresado? ¿Por qué me lo has dicho por medio de tales palabras?

Celestina. Señora, porque mi limpio motivo me ha hecho creer que aunque a otras cualesquiera presentara mi proposición, no se había de sospechar ningún mal. Que si faltó el debido preámbulo fue porque la verdad no es necesario recargarla de muchos adornos. La compasión de su dolor, la confianza en tu magnificencia ahogaron en mi

boca al principio la expresión de la causa. Y pues sabes, señora, que el dolor trastorna y que el trastorno desmanda y altera la lengua, la cual habría de estar siempre atada a la discreción, por Dios que no me culpes. Y si él otra falta ha cometido, que no redunde en mi daño; pues no tengo otra culpa sino ser mensajera del culpado. No se quiebre la soga por lo más fino; no te parezcas a la telaraña, que no muestra su fuerza sino contra los animales débiles. No paguen justos por pecadores. Imita a la divina justicia, que dijo: "El alma que pecare, esa misma muera"; y a la humana, que jamás condena al padre por el delito del hijo, ni al hijo por el del padre. Ni es, señora, de razón que su atrevimiento acarree mi perdición, aunque según su alta dignidad no me maravillaría que fuese él el delincuente y yo la condenada. Pues no es otro mi oficio sino servir a los semejantes. De esto vivo y de esto me avío. Nunca fue mi voluntad enojar a unos por agradar a otros, aunque te hayan dicho a ti en mi ausencia otra cosa. Al fin, señora, a la firme verdad la volandera opinión del vulgo no la daña. Sin doblez me presento en este limpio trato; en toda la ciudad a pocos tengo descontentos, cumplo con todos los que algo me mandan, como si tuviese veinte pies y otras tantas manos.

Melibea. No me maravillo, que un solo maestro de vicios dicen que basta para corromper a un gran pueblo. En verdad, tantas y tales señas me han dado de tus falsas mañas que no sé si creer que pedías una oración.

Celestina. Nunca yo la rece (y si la rezare, que no sea oída), si otra cosa de mí se saca, aunque mil tormentos me diesen.

Melibea. Mi anterior alteración me impide reír de tu disculpa, que bien sé que ni juramento ni tormento te harán decir verdad, pues no es cosa en ti posible.

Celestina. Eres mi señora y ante ti he de callar. Obligada estoy yo a servirte, tú me has de mandar. Tus duras palabras serán víspera de una saya.

Melibea. ¡Bien la has merecido!

Celestina. Si no la he ganado con mi lengua, no la he perdido con la intención.

Melibea. Tanto afirmas tu inocencia, que me haces creer que pueda ser verdad. Voy, pues, en tu dudosa disculpa a mantener la sentencia en alto y a no obrar en tu solicitud al viento de una ligera interpretación. Y no hagas mucho caso ni te maravilles de mi anterior vehemencia, porque concurrieron dos cosas en tu habla que cualquiera de ellas bastaba para sacarme de seso: nombrarme a ese caballero tuyo que conmigo se atrevió a hablar; y también pedirme tú una palabra sin más explicación, de lo cual no se podía sospechar sino daño para mi honra. Pero pues en todo hubo buena intención, para lo pasado haya perdón. Que en alguna manera se alivia mi corazón viendo que es obra pía y santa sanar a los afligidos y enfermos.

Celestina. ¡Y qué enfermo, señora! Por Dios que si bien le conocieses, no le hubieses juzgado por el que antes has dicho y mostrado con tu ira. Por Dios y por mi alma te digo que no tiene aspereza. Gracias tiene dos mil: en generosidad, Alejandro; en valentía, Héctor; la cara, de un rey: gracioso y alegre, que jamás reina en él la tristeza; de noble sangre, como sabes; gran justador. Pues si le vieses armado... ¡un San Jorge! Fuerza y valor no tuvo Hércules tanta. Su presencia y facciones, disposición y desenvoltura, otra lengua sería menester para contarlas. En su conjunto semeja ángel del cielo. Por seguro tengo yo que no era tan hermoso aquel Narciso de los paganos, el cual se enamoró de su propia figura cuando se vio en las aguas de la fuente. Pero ahora, señora, le tiene postrado una sola muela, que jamás cesa de quejarse.

Melibea. ¿Y cuánto tiempo tiene?

Celestina. Podrá tener, señora, veintitrés años, que aquí está Celestina que le vio nacer y le tomó a los pies de su madre.

Melibea. Ni te pregunto eso ni tengo necesidad de saber su edad, sino la dolencia, cuánto tiempo tiene.

Celestina. Señora, ocho días, pero parece que tiene un año, según su desfallecimiento. Y el mayor alivio que tiene es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras que no creo que fueran otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano sobre la partida del alma, para pasar sin desmayo el trance de su ya vecina muerte. Que aunque yo sé poco de música, parece que hace a aquella vihuela hablar. Y si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a oírle que no a aquel Anfión de quien se dice que movía los árboles y piedras con su canto. Si hubiera él nacido antes, no hubieran alabado a Orfeo. Mira, señora, si una pobre vieja como yo si se hallará dichosa de dar la vida a quien tales gracias tiene. No hay mujer que le vea que no alabe a Dios que así le pintó. Y si él le habla acaso, ya no es ella más dueña de sí, sino que está a lo que él ordene. Y pues tanta razón tengo, juzga, señora, por bueno mi propósito, juzga mis pasos provechosos y vacíos de sospecha.

Melibea. ¡Oh cuánto me pesa mi falta de paciencia! Porque siendo él ignorante de todo y tú inocente habéis padecido las alteraciones de mi airada lengua. Pero la mucha razón que tuve me releva de culpa, de la cual tus palabras sospechosas fueron la causa. Y en pago de tu buena paciencia voy a cumplir lo que pides y a darte enseguida mi cordón. Y como para escribir la oración no hay tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastara, ven mañana por ella muy secretamente.

Lucrecia. (*Aparte.*) ¡Ya, ya, perdida está mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina. Fraude hay. ¡Algo más le querrá dar que lo dicho!

Melibea. ¿Qué dices, Lucrecia?

Lucrecia. Señora, que baste con lo dicho, que es tarde.

Melibea. Pues, madre, no le des parte de lo que pasó a ese caballero, para que no me tenga por cruel o arrebatada o deshonesto.

Lucrecia. (*Aparte.*) No miento yo, que mal va este asunto.

Celestina. Mucho me maravillo, señora Melibea, de la duda que tienes de mi secreto. No temas, que todo lo sé sufrir y encubrir, que bien veo que tu mucho recelo dio, como suele pasar, a mis palabras la peor intención. Yo me voy con tu cordón tan alegre, que se me figura que ya está diciéndole allá su corazón la merced que nos has hecho, y que por eso le he de hallar aliviado.

Melibea. Más cosas haré por tu enfermo, si menester fuere, en pago de lo que has soportado.

Celestina. (*Aparte.*) Más será menester, y más harás, y aunque no se te agradezca.

Melibea. ¿Qué dices, madre, de agradecer?

Celestina. Digo, señora, que todos lo agradecemos, te serviremos y te quedamos obligados. Porque la paga es más segura cuando más gentes la tienen que cumplir.

Lucrecia. (*Aparte.*) ¡Aplicame a mí esas palabras!

Celestina. (*Aparte.*) Hija Lucrecia, ¡shhhs! Irás a casa y te daré una lejía con la que dejes esos cabellos mejor que el oro. Pero no lo digas a tu señora. Y también te daré unos polvos para quitarte ese olor de la boca, que te huele un poco. Que en todo el reino no lo sabe preparar otra sino yo, y no hay cosa que peor en la mujer se vea.

Lucrecia. (*Aparte.*) ¡Oh, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo eso que de comer!

Celestina. (*Aparte.*) ¡Y por qué murmuras contra mí, loquilla? Calla, que no sabes si me habrás de necesitar en cosa de más importancia. No lloves a ira a tu señora más de lo que ella ha estado. Déjame irme en paz.

Melibea. ¿Qué le dices, madre?

Celestina. Señora, entre nosotras nos entendemos.

Melibea. Dímelo, que me enojo cuando, estando yo presente, se habla algo de lo que yo no tenga parte.

Celestina. Señora, que te recuerde la oración para que la mandes escribir, y que aprenda de mí a tener paciencia en el momento de tu ira. Durante la cual yo hice lo que se suele decir: que del airado hay que apartarse por poco tiempo, del enemigo por mucho. Pues, tú, señora, tenías ira con lo que recelaste de mis palabras, pero no enemistad. Y, aunque fueran tales palabras las que tú pensabas, en sí no eran malas, porque cada día hay hombres que penan por mujeres y mujeres por hombres. Y esto lo hace la natura, y la natura la ordenó Dios, y Dios no hizo cosa mala. Y así, quedaba mi petición, cualquiera que fuese, en sí loable, pues de tal tronco procede, y yo quedo libre de culpa. Más razones de estas te diría, si no fuera porque la prolijidad es enojosa para el que oye y dañosa para el que habla.

Melibea. En todo has tenido buen tiento, así en el poco hablar durante mi enojo como en el mucho sufrirme.

Celestina. Señora, te sufrí con temor porque te airaste con razón, porque, con la ira juntado, el poder no es sino rayo. Y por eso soporté tu rigurosa habla hasta que su provisión de palabras gastase.

Melibea. En deuda contigo está ese caballero.

Celestina. Señora, más merece; y si algo con mi ruego para él he alcanzado, con la tardanza lo estoy dañando. Yo me parto para él, si licencia me das.

Melibea. Cuanto más pronto la hubieras pedido, con mejor gana de mi parte la hubieras tenido. Ve con Dios, que ni tu mensaje me ha traído provecho ni de tu ida me puede venir daño.

Argumento del quinto acto

Después de despedirse Celestina de Melibea, va por la calle hablando consigo misma entre dientes. Llegada a su casa, halló a Sempronio, que la aguardaba. Ambos van hablando hasta llegar a casa de Calisto, y, vistos por Pármene, lo cuenta este a Calisto, su amo, el cual le mandó abrir la puerta.

Celestina, Sempronio, Pármene, Calisto

Celestina. ¡Oh difíciles momentos! ¡Oh medida osadía! ¡Oh grande paciencia! ¡Y qué cerca he estado de la muerte, si mi mucha astucia no hubiera acomodado al temporal las velas de mi demanda! ¡Oh amenazas de doncella brava! ¡Oh airada doncella! ¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo has cumplido tu palabra en todo lo que te pedí! En deuda contigo estoy. Así has amansado a la cruel hembra con tu poder y has propiciado mi habla cuanto he querido con la ausencia de su madre. ¡Oh vieja Celestina! ¿Vas alegre? Sabrás que la mitad está hecha cuando tienen buen principio las cosas. ¡Oh serpentino aceite, oh blanco hilado! ¡Cómo os habéis aparejado ambos en mi favor! ¡Y si no, hubiera roto todos mis pactos hechos y por hacer y no hubiera creído ya en hierbas ni en piedras ni en conjuros! ¡Alégrate, vieja, que más sacarás de este negocio que de quince virgos que hubieras restituido! ¡Oh malditas faldas, amplias y largas, cómo me estorbáis llegar adonde han de quedarse mis nuevas! ¡Oh buena fortuna, cómo ayudas a los osados, y a los tímidos eres contraria! Nunca huyendo el cobarde, huye de él la muerte. ¡Oh cuántas hubieran errado en lo que yo he acertado! ¿Qué hubieran hecho en tan terrible apretura estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo a Melibea por donde se hubiera perdido cuanto yo con buen callar he ganado? Por eso dicen que "Quien las sabe las tañe" y que "Es más seguro médico el experimentado que el letrado", y que "La experiencia y escarmiento hacen a los hombre arteros", y que la vieja, como yo, que se arremangue aun al pasar el vado, como maestra. ¡Ay cordón, cordón, yo te haré traer por la fuerza, si vivo, a la que no quiso darme buen trato de voluntad!

Sempronio. O yo no veo bien, o aquella es Celestina. ¡Válgala el diablo, y qué mover de faldas que trae! Hablando viene entre dientes.

Celestina. ¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que de verme.

Sempronio. Yo te lo diré. La rareza de las cosas es madre de la admiración; la admiración concebida en los ojos desciende al ánimo a través de ellos. Y el ánimo por fuerza se descubre mediante estas exteriores señales. ¿Quién jamás te ha visto por la calle con la cabeza baja, puestos los ojos en el suelo y sin mirar a nadie, como ahora? ¿Quién te ha visto hablar entre dientes por las calles y venir con paso presuroso, como quien va a ganar algún beneficio? Mira que todo esto novedad es para que se maraville quien te conoce. Pero esto dejado aparte, dime, por Dios, con qué nuevas vienes, si son buenas o malas. Que desde que ha dado la una te espero aquí y no he percibido mejor señal que tu tardanza.

Celestina. Hijo, esa regla de bobos no es siempre cierta. Porque otra hora pudiera haber más tardado y haberme dejado allí las narices, y otras dos más y aun narices y lengua. De modo que cuanto más hubiese tardado más caro me hubiese costado.

Sempronio. Por lo que más quieras, madre, no sigas andando más sin contármelo.

Celestina. Sempronio, amigo, ni yo me podría parar, ni el lugar es adecuado. Vente conmigo ante Calisto: oirás maravillas. Que sería desflorar mi embajada comunicarla con muchos. De mi boca quiero que sepa lo que se ha hecho, que aunque hayas de tener alguna partecilla de la ganancia, quiero yo todas las gracias del trabajo.

Sempronio. ¿Partecilla, Celestina? Mal me parece eso que dices.

Celestina. Calla, loquillo, que parte o partecilla, cuanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo; contentémonos y aprovechémonos, que por el repartir nunca reñiremos. Y también sabes tú cuánta más necesidad tienen los viejos que los mozos, mayormente tú que vas a mesa puesta.

Sempronio. Otras cosas necesito más que comer.

Celestina. ¿Qué, hijo? ¿Una docena de agujetas y un torzal para el bonete y un arco para andarte de casa en casa tirando a pájaros y echando ojo a pájaras en las ventanas? Muchachas digo, bobo, de las que no saben volar, que bien me entiendes. Que no hay mejor alcahuete para ellas que un arco; y así puede entrar cada uno en cualquier sitio, como hombre callejero. Como dicen, "En achaque de trama, ¿está acá nuestra ama?". Mas, ¡ay, Sempronio, de quien tiene que mantener honra y se va haciendo vieja, como yo!

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Oh embaucadora vieja! ¡Oh vieja llena de mal! ¡Oh codiciosa y avarienta garganta! Lo mismo quiere engañarme a mí que a mi amo, para ser rica. Pues mal le ha de ir, no le arriendo la ganancia, que quien con artes malas sube alto, más pronto cae que subió ¡Oh qué complicado de conocer es el hombre! Bien dicen que ninguna mercancía ni animal es tan difícil. Mala vieja y falsa es esta; el diablo me ha puesto en tratos con ella. Más seguro me hubiera sido huir de esta venenosa víbora que cazarla. Mía ha sido la culpa. Pero gane ella bastante, que por las buenas o por las malas no me negará lo prometido.

Celestina. ¿Qué dices, Sempronio? ¿Con quién hablas? ¿Me vas royendo las faldas? ¿Por qué no te das prisa?

Sempronio. Lo que vengo diciendo, madre Celestina, es que no me maravillo de que seas mudable, que sigues el camino de tantas mujeres. Me habías dicho que irías retrasando este negocio. Ahora pierdes la cabeza por decirle a Calisto cuanto pasa. ¿No sabes que las cosas son en más valoradas cuanto más tiempo son deseadas, y que cada día que él esté penando es doblarnos a nosotros el beneficio?

Celestina. El propósito cambia el sabio, el necio persevera. A nuevo negocio, nuevos modos se requieren. No pensé yo, hijo Sempronio, que así me iba a responder mi buena fortuna. De los discretos mensajeros es propio hacer lo que el momento pide, así que la importancia de lo conseguido no puede justificar el tiempo dilatado. Y, además, que yo sé que tu amo, según lo que de él he oído, es liberal y algo antojadizo: más dará en un día de buenas nuevas que en ciento que ande él penando y yo yendo y viniendo. Pues la arrebatada y súbita alegría cría alteración, la mucha alteración estorba el razonar. Por ello, ¿en qué podrá parar el bien sino en bien y el alto mensaje sino en grande recompensa? ¡Calla, bobo, deja hacer a tu vieja!

Sempronio. Pues dime lo que pasó con aquella gentil doncella, dime alguna palabra salida de su boca, que, por Dios, así peno por saberla como mi amo penaría.

Celestina. ¡Calla, necio, que se te aviva lo tuyo! Yo lo veo en ti que querrías más estar al sabor que al olor de este negocio. Démonos prisa, que estará loco tu amo con mi mucha tardanza.

Sempronio. Y aun sin ella ya lo está.

Pármeno. ¡Señor, señor!

Calisto. ¿Qué quieres, necio?

Pármeno. A Sempronio y a Celestina veo venir hacia nuestra casa, haciendo paradillas de rato en rato, y cuando están quietos hacen rayas en el suelo con la espada. No sé qué pueda ser.

Calisto. ¡Oh desatinado, negligente! Los ves venir ¿y no puedes bajar corriendo a abrir la puerta? ¡Oh alto Dios, oh soberana divinidad! ¿Con qué sucesos vienen? ¿Qué nuevas traen? Tan grande ha sido su tardanza que ya más esperaba su venida que el fin de mi remedio. ¡Oh desdichados oídos míos, preparaos para lo que os viniere, que en la boca de Celestina está ahora aposentado el alivio o la pena de mi corazón! ¡Oh si en medio del sueño se pasase este poco tiempo hasta ver el principio y fin de su habla! Ahora tengo por cierto que es más penoso al delincuente esperar la cruda y capital sentencia que el acto mismo de su ya sabida muerte. ¡Oh despacioso Pármeno, manos de muerto, quita ya esa enojosa aldaba; entrará esa honrada mujer, en cuya lengua está mi vida!

Celestina. ¿Oyes, Sempronio? De otro temple anda nuestro amo. Bien difieren estas palabras de las que oímos a Pármeno y a él en la primera venida. De mal a bien me parece que va esto. No hay palabra de las que dice que no le valga a la vieja Celestina algo más que una saya.

Sempronio. Pues mira que cuando entres hagas como que no ves a Calisto y hables algo bueno.

Celestina. Calla, Sempronio, que aunque yo haya aventurado mi vida, más cosas merece Calisto y su ruego y el tuyo, y más mercedes espero yo de él.

Argumento del sexto acto

Después de entrar Celestina en casa de Calisto con gran ánimo y ansia, Calisto le pregunta sobre lo que le ha acontecido con Melibea. Mientras ellos están hablando, Pármeno, oyendo hablar a Celestina, aparte con Sempronio, a cada palabra suya le pone un reparo, lo cual reprende Sempronio. Finalmente, la vieja Celestina descubre a Calisto todo lo negociado y un cordón de Melibea. Y después de despedirse de Calisto, se va para su casa, y con ella Pármeno.

Calisto, Celestina, Pármeno Sempronio

Calisto. ¿Qué dices, señora y madre mía?

Celestina. ¡Oh mi señor Calisto! ¿Aquí estás? ¡Oh mi nuevo amador de la muy hermosa Melibea! Que con mucha razón ya lo eres. ¿Con qué pagarás a la vieja que hoy ha aventurado su vida por tu servicio? ¿Qué mujer jamás se vio en tan estrecho aprieto como yo? Que en volverlo a pensar se menguan y vacían todas las venas de mi cuerpo de sangre. Mi vida hubiera dado entonces por menor precio del que ahora daría este manto raído y viejo que llevo.

Pármeno. (*Aparte.*) Tú te lo dices todo: entre col y col lechuga. Ya has subido el primer escalón. En el siguiente te espero con la saya. Todo para ti y nada de lo que puedas dar parte. Medrar quiere la vieja. Tú me dejarás a mí por verdadero, y a mi amo por necio. No le pierdas palabra, Sempronio, y verás cómo no quiere pedir dinero, porque es divisible.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Calla, desesperado, que te matará Calisto si te oye!

Calisto. Madre mía, abrevia tu mensaje, o toma esta espada y márame.

Pármeno. (*Aparte.*) Temblando está el diablo como un azogado. No se puede tener de pie; su propia lengua le querría a la vieja prestar para que hablase presto. No es mucha su vida. Luto habremos de sacar de estos amores.

Celestina. ¿Espada, señor? ¿Qué dices de espada? ¡Espada mala mate a tus enemigos y a quien mal te quiera! Que yo la vida te voy a dar con la buena esperanza que traigo de aquella que tú más amas.

Calisto. ¿Buena esperanza, señora?

Celestina. Buena se puede llamar, pues queda abierta puerta para mi vuelta, y antes me recibirá a mí con esta saya rota que a otra con seda y brocado.

Pármeno. (*Aparte.*) Sempronio, cóseme la boca, que no lo puedo soportar. Ya ha encajado la saya.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Callarás, por Dios, o te echaré de aquí con el diablo! Que si anda dándole vueltas a su vestido, hace bien, pues tiene de ello necesidad, que el abad de donde canta, de allí se viste.

Pármeno. (*Aparte.*) Y se viste según canta. Y esta puta vieja querría en un día, en tres pasos, desechar su miseria y medrar lo que en cincuenta años no ha podido hacer.

Sempronio. (*Aparte.*) ¿Y todo eso es lo que te enseñó y el trato que os teníais y la crianza que te dio?

Pármemo. (*Aparte.*) Bien llevaré yo más que pida y saque, pero no todo para su solo provecho.

Sempronio. (*Aparte.*) No tiene otra tacha sino ser codiciosa. Pero déjala que barde sus paredes, que después bardará las nuestras, o en mal momento nos conoció.

Calisto. Dime, por Dios, señora, ¿qué hacía? ¿Cómo entraste? ¿Cómo iba vestida? ¿En qué parte de la casa estaba? ¿Qué cara te mostró al principio?

Celestina. La cara, señor, que suelen los bravos toros mostrar hacia los que les lanzan las agudas flechas en el coso, la que los monteses jabalíes muestran contra los sabuesos que mucho los acosan.

Calisto. ¿Y a esas llamas señales de salud? Pues ¿cuáles serían mortales? No, ciertamente, la misma muerte, pues esa alivio sería, en tal caso, de mi tormento, que es mayor y duele más.

Sempronio. (*Aparte.*) ¿Estos son los fuegos anteriores de mi amo? ¿Qué es esto? ¿No tendrá este hombre entereza para oír lo que siempre ha deseado?

Pármemo. (*Aparte.*) ¿Y me dices que calle yo, Sempronio? Pues si nuestro amo te oye, lo mismo te castigará a ti que a mí.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Oh mal fuego te abraza, que tú hablas en daño de todos y yo a nadie ofendo! ¡Oh, insoportable desgracia, y mortal, te consuma, reñidor, envidioso, maldito! ¿Toda esta es la amistad que con Celestina y conmigo habías concertado? ¡Vete de aquí a la mala ventura!

Calisto. Si no quieres, reina y señora mía, que ponga fin a mi vida y vaya mi alma, condenada, a la eterna pena oyendo esas cosas, certíficame de inmediato si tuvieron buen final tu demanda gloriosa y el cruel y riguroso semblante de aquel rostro angelical y matador. Pues todo lo que has dicho más es señal de odio que de amor.

Celestina. El mayor mérito que al callado trabajo de la abeja se da (a la cual los discretos deben imitar) es que todas las cosas por ella tocadas las convierte en mejor de lo que eran. De la misma manera me las he habido yo con las ásperas palabras, y esquivas, de Melibea. Todo su rigor traigo convertido en miel, su ira en mansedumbre, su arrebato en sosiego. Pues ¿a qué piensas que iba allá la vieja Celestina, a quien tú, además de tu alta dignidad, con magnificencia has recompensado, sino a ablandar su saña, a sufrir sus alteraciones, a ser escudo de tu ausencia, a recibir en mi manto los golpes, las asperezas, los menosprecios y desdenes que muestran aquellas tales al principio de ser requeridas de amor, para que sea después en más tenida su dádiva? Porque a quien más quieren, peor hablan; y si así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas mujeres que buscan amor y las recogidas doncellas, si todas dijese "sí" a la entrada de su primer requerimiento, viendo que por alguno eran amadas. Y estas, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado rostro, un suave desdén, un firme ánimo y casto propósito, unas palabras agrias que la propia lengua se maravilla del gran sufrimiento a que es sometida, pues la hacen forzosamente confesar lo contrario de lo que sienten. Así que para que tú descanses y tengas reposo, mientras te cuente por extenso el desarrollo de mi conversación con ella y la causa que tuve para entrar allí, sabe ya que el final de sus palabras ha sido muy bueno.

Calisto. Ahora, señora, que me has dado resguardo para que me atreva a esperar todos los rigores de la respuesta, habla cuanto te parezca y como quisieres, que yo estaré atento. Ya me reposa el corazón, ya descansa mi pensamiento, ya reciben las venas, y recobran, su perdida sangre, ya he perdido temor, ya tengo alegría. Subamos, si te parece bien, arriba. En mi cámara me dirás por extenso lo que aquí he sabido en breve.

Celestina. Subamos, señor.

Pármemo. (*Aparte.*) ¡Oh Santa María, y qué rodeos busca este loco por huir de nosotros, para poder desahogarse a gusto con Celestina de gozo y para descubrirle mil secretos de su lascivo y desvariado deseo, para preguntar y responder seis veces cada cosa sin que esté presente quien le pueda decir que es prolijo! ¡Pues te aseguro yo, desatinado, que tras ti hemos de ir!

Calisto. Mira, señora, qué hablar trae Pármemo, cómo se viene santiguando de oír lo que has hecho con tu gran diligencia. Asombrado está, a fe mía, señora Celestina. Otra vez se santigua. Sube, sube, sube, y siéntate, señora, que de rodillas voy a escuchar tu dulce respuesta. Y dime enseguida: la causa de tu entrada en su casa ¿cuál fue?

Celestina. Vender un poco de hilado, con que tengo cazadas a más de treinta de su estado y condición, gracias a Dios, en este mundo, y a algunas mayores.

Calisto. Serán mayores de cuerpo, madre, pero no de gentileza, no de estado, no de gracia y discreción, no de linaje, no de justa estima de su alta condición, no en virtud, no en habla.

Pármemo. (*Aparte.*) Ya escurre eslabones el perdido, ya se desconciertan sus badajadas: nunca da menos de doce, siempre está hecho reloj de mediodía. Dime, dime algo, Sempronio, que se te cae la baba oyéndole a él desatinos y a ella mentiras.

Sempronio. (*Aparte.*) Maldiciente venenoso, ¿por qué cierras los oídos ante lo que todo el mundo los aguzaría, hecho serpiente que rehúye la voz del encantador? Pues solo por ser de amores estas palabras, aunque mentiras, las habrías de escuchar con ganas.

Celestina. Oye, señor Calisto, y verás tu dicha y mi diligencia lo que obraron, que en cuanto comencé yo a vender y tasar mi hilado, fue su madre llamada para que fuese a visitar a una hermana suya enferma, y como le era necesario ausentarse, dejó en su lugar a Melibea para...

Calisto. ¡Oh gozo sin par, oh singular oportunidad, oh oportuno momento! ¡Oh quién hubiera estado escondido allí, debajo de tu manto, escuchando lo que hablaba sola aquella en quien Dios tan extremadas gracias puso!

Celestina. ¿Debajo de mi manto, dices? ¡Ay, pobre de mí!, que hubieras sido visto por treinta agujeros que tiene, si Dios no lo mejora.

Pármemo. (*Aparte.*) Me salgo fuera, Sempronio, ya no digo nada más. Escúchate tú todo. Si este perdido de mi amo no midiese con el pensamiento cuántos pasos hay de aquí a casa de Melibea, y no estuviese embelesado en su rostro ni imaginase ahora cómo estaría concertando el hilado, todo el sentido puesto y ocupado en ella, él vería que mis consejos le serían más provechosos que estos engaños de Celestina.

Calisto. ¿Qué es esto, mozos? Estoy yo escuchando atento, que me va la vida en ello, y vosotros susurráis, como soléis, por hacerme daño y causarme enojo. Os mando que calléis. Os deleitaréis de placer con esta señora, según su mucha diligencia. Di, señora, ¿qué hiciste cuando te viste sola?

Celestina. Recibí, señor, tanta alteración de gozo, que cualquiera que me hubiera visto me lo hubiera conocido en la cara.

Calisto. Ahora la recibo yo. ¡Cuánto más quien ante sí contemplaba tal imagen! Enmudecerías con esa novedad impensada.

Celestina. Al contrario, me dio más osadía para hablar lo que quise el verme sola con ella. Le abrí mis entrañas: le dije el motivo de mi embajada y cómo penabas tanto esperando una palabra de su boca salida, en favor tuyo, para sanar un tan grande dolor.

Y como ella estaba suspensa, mirándome, asombrada de la novedad del mensaje, escuchando hasta ver quién podía ser el que así, por necesidad de su palabra, penaba o a quién pudiese sanar su lengua, al decir tu nombre atajó mis palabras, se dio en la frente una gran palmada, como quien alguna cosa de gran espanto hubiese oído, diciendo que detuviese mi habla y me quitase de delante, si no quería yo convertir a sus sirvientes en verdugos de mi ancianidad, agrandando la gravedad mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos ignominiosos nombres con los que las gentes atemorizan a los niños de cuna. Y tras esto, mil desvanecimientos y desmayos, mil extremos y amenazas, ya trastornado el sentido, meneando fuertemente todos sus miembros a una parte y a otra, herida por la dorada flecha que del sonido de tu nombre le alcanzó, retorciendo el cuerpo, las manos entrelazadas como quien se despereza, que parecía que las despedazaba, y miraba con los ojos a todas partes, coceando con los pies el suelo duro. Y yo, a todo esto, arrinconada, encogida, callando, muy gozosa de su ferocidad; cuanto más se encolerizaba, más yo me alegraba, porque más cerca estaba el rendirse y su caída. Pero entretanto que gastaba aquella espumajosa provisión de palabras su ira, yo no dejaba que mis pensamientos estuviesen vagos ni ociosos, de manera que tuve tiempo de enmendar lo que al principio le había dicho.

Calisto. Eso cuéntamelo, señora madre, que yo he dado vueltas a mi juicio mientras te escuchaba y no he hallado disculpa que buena fuese, ni conveniente, con que se encubriese y disimulase lo dicho, sin que quedase terrible sospecha de tu petición. Cuéntamelo para que conozca tu mucho saber, que ya en todo me pareces más que mujer, porque como su respuesta tú pronosticaste, preparaste con tiempo tu réplica. ¿Y qué más hiciste, convertida allí en profetisa, como aquella antigua Adelecta, la toscana, cuya fama, si tú hubieras vivido entonces, se habría perdido? La cual tres días antes de su fin predijo la muerte de su viejo marido y de dos hijos que tenía. Bien creo lo que se dice: que el género débil de las hembras es más capaz para las prestas mañas que el de los varones.

Celestina. ¿Que qué hice, señor? Le dije que tu pena era mal de muelas, y que la palabra que de ella querría era una oración que ella sabía, muy devota, para ellas.

Calisto. ¡Oh maravillosa astucia!, ¡oh singular mujer en su oficio, oh astuta hembra, oh medicina presta, oh discreta en mensajes! ¿Qué humana inteligencia hubiera alcanzado a pensar tan cumplida manera de remedio? En verdad creo que si nuestro tiempo hubiera conocido a aquellos pasados Eneas y Dido, no hubiera trabajado tanto Venus para traer a su hijo el amor de Elisa, haciendo tomar a Cupido la forma de Ascanio para engañarla; antes al contrario, para evitar prolijidades te hubiera puesto a ti por medianera. Ahora doy por bien empleada mi muerte, puesta en tales manos; y creeré que si mi deseo no alcanzara el fin que yo querría, es que no se pudo hacer más, por natura, sobre mi salud. ¿Qué os parece, mozos? ¿Qué más se pudiera haber pensado en este asunto? ¿Hay igual mujer en el mundo?

Celestina. Señor, no atajes mis palabras, déjame hablar, que se va haciendo de noche. Ya sabes: "Quien mal obra aborrece claridad", y yendo a mi casa podría tener algún mal encuentro.

Calisto. ¡Cómo! Pues antorchas y pajes hay que te acompañen.

Pármemo. (*Aparte.*) Sí, sí, para que no fueren a la niña. Tú irás con ella, Sempronio, que tiene temor de los grillos que cantan con la oscuridad.

Calisto. ¿Dices algo, Pármemo, hijo?

Pármemo. Señor, digo que yo y Sempronio será bueno que la acompañemos hasta su casa, que está muy oscuro.

Calisto. Bien dicho está; después se hará. Prosigue con tu habla y dime qué más le dijiste. ¿Qué te respondió a la demanda de la oración?

Celestina. Que la daría a gusto.

Calisto. ¿A gusto? ¡Oh Dios mío, qué alto don!

Celestina. Pues aún más le pedí.

Calisto. ¿Qué, mi vieja honrada?

Celestina. Un cordón que ella trae siempre ceñido, diciéndole que era provechoso para tu mal porque había tocado muchas reliquias.

Calisto. Y ¿qué dijo?

Celestina. Dame dádivas; te lo diré.

Calisto. ¡Oh por Dios, toma toda esta casa y cuanto en ella hay y dímelo, o pide lo que quieras!

Celestina. Por un manto que tú des a esta vieja, pondrá en tus manos el mismo que en su cuerpo ella traía.

Calisto. ¡Qué dices de manto! Y saya y cuanto yo tengo.

Celestina. Manto necesito, y con él tendré yo bastante. No ofrezcas más, no me pongas recelosa duda de alcanzar lo que pido, que dicen que ofrecer mucho al que poco pide es forma de negar.

Calisto. Corre, Pármeno, llama a mi sastre y que corte enseguida un manto y una saya de aquel contray que se sacó para frisarlo.

Pármeno. (*Aparte.*) Eso, eso, a la vieja todo por venir cargada de mentiras como la abeja, y a mí que me arrastren. Tras esto anda ella hoy todo el día con sus rodeos.

Calisto. ¡De qué gana va el diablo! No hay, en verdad, tan mal servido hombre como yo, manteniendo mozos agoreros, rezongadores, enemigos de mi bien. ¿Qué vas, bellaco, murmurando? Envidioso, ¿qué dices, que no te entiendo? Ve donde te mando, de prisa, y no me enojas, que ya es bastante mi pena para consumirme, que también habrá para ti saya de aquella pieza.

Pármeno. No digo, señor, otra cosa sino que es tarde para que venga el sastre.

Calisto. ¿No digo yo que eres agorero? Pues quédese esto para mañana. Y tú, señora, por amor mío que tengas paciencia, que no se pierda lo que se demora. Y hazme mostrar ese santo cordón que tales miembros ha sido digno de ceñir. Así gozarán mis ojos y también los otros sentidos, pues todos juntos han sido afligidos. Gozará mi lastimado corazón, que nunca ha recibido momento de placer desde que a esa señora ha conocido: todos los sentidos le han llagado, todos han acudido a él cargados de padecimientos, cada uno le ha lastimado lo más que ha podido: los ojos al verla, los oídos al oírla, las manos al tocarla.

Celestina. ¿Que la has tocado, dices? Mucho me asombras.

Calisto. En sueños, digo.

Celestina. ¿En sueños?

Calisto. En sueños la veo tantas noches, que temo no me acontezca como a Alcibíades, que soñó que se veía envuelto en el manto de su amiga. Y al otro día le mataron, y no hubo quien le recogiese de la calle ni le cubriese sino ella con su manto. Pero en vida o en muerte, cosa alegre me sería vestir sus vestiduras.

Celestina. Bastante tienes pena, pues cuando los demás reposan en sus camas preparas tú el trabajo para sufrir al día siguiente. Ten valor, señor, que no hizo Dios criatura a la que desamparase. Dale tiempo a tu deseo; toma este cordón que, si yo no me muero, yo te daré después a su ama.

Calisto. ¡Oh recién llegado huésped, oh bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento has tenido para ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ¡Oh nudos de mi padecimiento, vosotros habéis enlazado mis deseos! Decidme si os habéis hallado presentes en la desconsoladora respuesta de aquella a quien vosotros servís y yo adoro, aunque por más que me afano noches y días, no me vale ni aprovecha.

Celestina. Refrán viejo es que "Quien menos se afana, alcanza mayor bien". Pero yo te haré, afanándote, que alcances lo que si fueras negligente no conseguirías. Consuélate, señor, que en una hora no se ganó Zamora, pero no por eso desconfiaron los combatientes.

Calisto. ¡Oh desdichado de mí, que las ciudades están con piedras cercadas; y a las piedras, piedras las vencen. Pero esta mi señora tiene el corazón de acero y no hay metal que con él pueda, ni tiro que le melle. Pues intentad poner escaleras en su muro: unos ojos tiene ella con los que echa saetas y una lengua llena de reproches y desdenes. El asentamiento de tal fortaleza lo tiene en parte que ni a media legua le pueden poner cerco.

Celestina. Calla, señor, que el esforzado atrevimiento de un solo hombre ganó Troya. No desconfíes, que una mujer puede ganar a otra. Poco has tratado tú mi casa; no sabes bien lo que yo puedo.

Calisto. Cuanto dijeres, señora, te lo creo, pues tal joya como esta me has traído. ¡Oh mi gloria, ceñidero de aquella angelical cintura, yo te veo y no lo creo! ¡Oh cordón, cordón!, ¿me has sido tú enemigo? Di la verdad. Si lo has sido, yo te perdono, que de los buenos es propio las culpas perdonar. No lo creo, que si me hubieras sido contrario, no hubieras venido tan presto a mi poder; salvo que vengas a disculparte. Te conjuro para que me respondas por la virtud del gran poder que aquella señora sobre mí tiene.

Celestina. Deja ya, señor, ese desvariar, que a mí me tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de manosearlo.

Calisto. ¡Oh triste de mí, que gran bien me hubiera sido por el cielo otorgado si de la materia de mis brazos hubieras sido hecho y tejido, y no de seda, como eres, que, de esa manera, ellos gozarían cada día de rodear y ceñir con el debido respeto aquellos miembros que tú, sin sentir ni gozar de la gloria, siempre tienes abrazados! ¡Oh qué secretos habrás visto de aquella excelsa figura!

Celestina. Más verás tú y con más sentido, si no lo pierdes hablando lo que hablas.

Calisto. Calla, señora, que él y yo nos entendemos. ¡Oh mis ojos, acordaos cómo habéis sido vosotros la causa y la puerta por donde fue mi corazón llagado, y cómo es considerado culpable del daño aquel que es causa del mismo. Acordaos, por eso, de que sois deudores de mi salud. Mirad bien ahora la medicina que os viene hasta casa.

Sempronio. Señor, por recrearte con el cordón, no querrás gozar de Melibea.

Calisto. ¿Qué dices, necio, desatinado, enemigo del regocijo? ¿Cómo es eso?

Sempronio. Digo que con tanto hablar te mortificas tú y a los que te oyen. Y así perderás la vida o el seso; y cualquiera de los dos que te falte es bastante para que te quedes a oscuras. Abrevia tus palabras y permitirás las de Celestina.

Calisto. ¿Te enojo, madre, con mi extensa habla, o está borracho este mozo?

Celestina. Aunque no lo esté, debes, señor, detener tu habla, dar fin a tus largas quejas de amor y tratar al cordón como cordón, para que sepas hacer diferencia en tus palabras cuando con Melibea te veas: no haga tu lengua iguales la persona y el vestido.

Calisto. ¡Oh mi señora, mi madre, mi consoladora, déjame gozar con este mensajero de mi gloria! ¡Oh lengua mía!, ¿por qué te entretienes en otras palabras, dejando de adorar aquí presente la excelencia de quien acaso jamás verás en tu poder?

¡Oh mis manos, con qué irreverencia, con cuán poca consideración sostenéis y tratáis el remedio de mi llaga! Ya no podrá hacer daño el veneno que aquel cruel dardo traía envuelto en su aguda punta. A salvo estoy, pues quien causó la herida, la cura. ¡Oh tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las mozas, descanso de los afligidos como yo, no me hagas más penar por respeto a ti de lo que me hace penar mi vergüenza! Por eso, suelta la rienda a mi embeleso, déjame salir por las calles con esta joya, para que los que me vieren sepan que no hay más venturoso hombre que yo.

Sempronio. No agraves tu llaga cargándola de más deseo. No es, señor, del solo cordón del que pende tu remedio.

Calisto. Bien lo sé, pero no tengo fortaleza para abstenerme de adorar tan alta prenda.

Celestina. ¿Prenda? Es prenda la que de voluntad es dada, pero ya sabes que ella lo hizo por amor de Dios, para remediar tus muelas; no por el tuyo, para cerrar tus llagas. Pero si yo vivo, ella cambiará de parecer.

Calisto. ¿Y la oración?

Celestina. No se me ha dado, por ahora.

Calisto. ¿Cuál ha sido la causa?

Celestina. La brevedad del tiempo. Pero quedó que si tu pena no aflojase, que tornase mañana por ella.

Calisto. ¿Aflojar? Solo aflojará mi pena cuando su crueldad.

Celestina. Bastante, señor, es lo dicho y lo hecho. Obligada queda, según lo que mostró, a todo lo que para esta enfermedad yo quisiere pedir y ella pueda hacer. Considera, señor, si esto es bastante para la primera visita. Yo me voy. Importa, señor, que si salieres mañana lleves envuelto un paño para que, si fueres visto por ella, no acuse de falsa mi petición.

Calisto. Y aun cuatro, por seguir tu consejo. Pero dime, por Dios, ¿hablasteis más? Que muero por oír palabras salidas de aquella dulce boca. ¿Cómo fuiste tan osada que, sin conocerla, te mostraste tan familiar entrando a su casa y haciendo la demanda?

Celestina. ¿Sin conocerla? Cuatro años fueron mis vecinas; trataba con ellas, hablaba y reía de día y de noche. Mejor me conoce su madre a mí que a sus mismas manos, aunque Melibea se ha hecho mujer mayor, discreta y gentil.

Pármemo. (*Aparte.*) Ea, mira, Sempronio, lo que te digo al oído.

Sempronio. (*Aparte.*) Dime, ¿qué dices?

Pármemo. (*Aparte.*) El atento escuchar de Celestina da ocasión para alargar su habla a nuestro amo. Acércate a ella y dale con el pie. Hagámosle señas de que no espere más, sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre en el mundo que solo mucho hable.

Calisto. ¿Gentil dices, señora, que es Melibea? Parece que lo dices por burla. ¿Tiene esta mujer par en el mundo? ¿Creó Dios otro mejor cuerpo? ¿Se pueden pintar tales facciones, dechado de hermosura? Si hoy estuviera viva Helena, por quien tanta muerte hubo de griegos y troyanos, o la hermosa Políxena, todas se someterían a esta señora por quien yo peno. Si ella se hubiera hallado presente en aquel debate de la manzana con las tres diosas, nunca el sobrenombre de *discordia* le hubieran puesto, porque, sin contrariar a ninguna, todas hubieran concedido y hubieran estado conformes en que la hubiera ganado Melibea. Así que se hubiera llamado *manzana de concordia*. Y cuantas mujeres hoy hay en el mundo que de ella tengan noticia, se maldicen, se quejan a Dios porque no se acordó de ellas cuando a esta mi señora hizo. Consumen sus vidas, carcomen sus carnes con la envidia, les dan a toda hora crueles martirios,

pensando con artificios igualarse con la perfección con que, sin trabajo, la dotó a ella Natura. Unas depilan sus cejas con pinzas y parches de cera y con cordelillos. Otras buscan las hierbas de dorar, raíces, ramas y flores para hacer lejías con que sus cabellos semejen a los de ella, las caras martirizando, revistiéndolas de diversos tonos con ungüentos y unturas, agua fuerte, afeites blancos y de colores, que por evitar prolijidad no cuento. Pues la que todo esto halló ya hecho en su persona, mira si merece de un triste hombre como yo ser servida.

Celestina. (*Aparte, tras recibir de Sempronio un golpe disimulado en el pie.*) Bien te entiendo Sempronio. Déjale, que él caerá de su asno. Ya acaba.

Calisto. ...en la que toda la natura se esmeró para hacerla perfecta, porque las gracias que en las demás repartió, las juntó en Melibea. Y en ella hicieron alarde lo más cumplidas que pudieron reunirse, para que conociesen los que la vieses cuánta era la grandeza de su Divino Pintor. Solo un poco de agua clara con un marfileño peine basta para aventajar a cualquier mujer nacida en gentileza. Estas son sus armas; con estas mata y vence, con estas me cautivó, con estas me tiene atado y puesto en dura cadena.

Celestina. Calla y no te aflijas, que más aguda es la lima que yo tengo que fuerte esa cadena que te atormenta. Yo la cortaré con ella para que tú quedes suelto. Por ello, dame licencia, que es muy tarde, y déjame llevar el cordón, porque, como sabes, tengo de él necesidad.

Calisto. ¡Oh desconsolado de mí! La fortuna adversa me persigue sin cesar, que contigo o con el cordón, o con ambos, quisiera yo estar acompañado esta noche larga y oscura. Pero pues no hay bien completo en esta penosa vida, ¡que venga entera la soledad! ¡Mozos, mozos!

Pármeneo. ¿Señor?

Calisto. Acompaña a esta señora hasta su casa. Y vayan con ella tanto placer y alegría como conmigo quedan tristeza y soledad.

Celestina. Quede, señor, Dios contigo. Mañana será mi vuelta y entonces mi manto y la respuesta vendrán en el mismo punto, pues hoy no ha habido tiempo. Y ten paciencia, señor, y piensa en otras cosas.

Calisto. Eso no, que es herejía olvidar a aquella por quien la vida me es aún agradable.

Argumento del séptimo acto

Celestina habla con Pármeno, induciéndole a concordia y amistad con Sempronio. Le recuerda Pármeno la promesa que le había hecho de hacerle poseer a Areúsa, a la que él mucho ama. Se van a casa de Areúsa. Pasa allí la noche Pármeno. Celestina vuelve a su casa; llama a la puerta. Elicia le sale a abrir, reprochándole su tardanza.

Celestina, Pármeno, Areúsa, Elicia

Celestina. Pármeno, hijo, después de la pasada conversación no he tenido oportuno momento para decirte y mostrarte el mucho afecto que te tengo, y asimismo cómo de mi boca todo el mundo ha oído hasta ahora, en tu ausencia, palabras de bien para ti. La razón de esto no es menester repetirla: porque yo te tenía por hijo, al menos casi adoptivo, y así pensaba que imitarías al verdadero y natural, y tú me das el pago en mi presencia, pareciéndote mal cuanto digo, susurrando y murmurando contra mí en presencia de Calisto. Pensaba yo que después de que te sometiste a mi buen consejo, que no habías de volverte atrás. Pero todavía me parece que te quedan resabios vanos, hablando por antojo más que por razón. Rechazas el provecho, por contentar la lengua. Óyeme, si no me has oído, y mira que soy vieja y el buen consejo mora en los viejos, y de los mancebos es propio el deleite. Bien creo que de tu yerro únicamente la edad tiene culpa. Espero con Dios que serás mejor conmigo de aquí en adelante, y cambiarás tu ruin propósito con el paso de tu tierna edad, porque, como dicen, "Cámbianse las costumbres con el cambio y variación del cabello"; quiero decir, hijo, creciendo y viendo cosas nuevas cada día. Porque la mocedad en solo lo presente se entretiene y ocupa, mas la madura edad no deja de mirar presente, ni pasado ni porvenir. Si tú hubieras tenido memoria, Pármeno hijo, del pasado afecto que te tuve, la primera posada que hubiste de tomar recién vuelto a esta ciudad, habría de haber sido la mía. Pero los mozos os preocupáis poco de los viejos, os regís al gusto de vuestro paladar, nunca pensáis que tenéis ni habéis de tener necesidad de ellos, nunca pensáis en enfermedades, nunca pensáis que os puede esta florecilla de la juventud faltar. Pues mira, amigo, que para tales necesidades como estas buen amparo es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre: buen mesón para descansar, si estás sano; buen hospital para sanar, si estás enfermo; buena bolsa para la necesidad, buena arca para guardar dinero en tiempo de prosperidad, buen fuego en invierno, rodeado de asadores, buena sombra en verano, buena taberna para comer y beber. ¿Qué dices, loquillo, a todo esto que te digo? Bien sé, por lo que hoy has hablado, que estás confuso. Yo no quiero nada de ti, que Dios no pide otra cosa del pecador sino que se arrepienta y enmiende. Mira a Sempronio: yo lo hice hombre, después de Dios. Y querría que fueseis como hermanos, porque estando bien con él, con tu amo y con todo el mundo lo estarías. Mira que es querido, diligente, cortés, buen servidor, lleno de gracias. Quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano. Pues has de saber que es menester que ames si quieres ser amado, que "No se toman truchas a calzas enjutas". Ni está obligado a ti Sempronio por ley. Simpleza es no querer amar y esperar ser amado, y desatino es pagar la amistad con malquerencia.

Pármeno. Madre, mi segundo yerro te confieso ahora y, perdonándome lo pasado, quiero que dispongas lo por venir. Pero con Sempronio me parece que es imposible que se sostenga mi amistad; él es loco, yo poco paciente: ¡conciértame esos amigos!

Celestina. Pues no era esa tu condición.

Pármeno. A fe mía que conforme fui creciendo, más mi primera paciencia me fue olvidando. No soy el que solía, y además Sempronio no posee ni tiene cosa en que yo me beneficie.

Celestina. El seguro amigo en las cosas inseguras se conoce, en las adversidades se prueba; entonces se acerca y con más deseo visita la casa que la fortuna próspera ha desamparado. ¿Qué te diré, hijo, de las virtudes del buen amigo? No hay cosa más amada ni más rara; ninguna carga rehúsa. Vosotros sois de igual condición: la paridad de las costumbres y la semejanza de los corazones es lo que la sostiene. Considera, hijo, que si algo tienes, guardado para ti está. Aprende tú a ganar más, que lo otro ya ganado lo has hallado, y buen descanso tenga aquel padre que lo trabajó. Pero no se te puede dar hasta que vivas más reposado y alcances cumplida edad.

Pármeno. ¿A qué llamas *reposado*, tía?

Celestina. Hijo, a mantenerte tú solo, a no andar por casas ajenas, que siempre andarás así mientras no te supieras aprovechar de tu servicio; que de lástima que he tenido de verte roto he pedido hoy un manto, como has visto, a Calisto; no por mi manto agujereado, sino porque estando el sastre en casa y tú delante sin sayo, te lo diese. Así que no ha sido por mi provecho, como yo te he oído que has dicho, sino por el tuyo. Porque si esperas la ordinaria recompensa de estos galanes como tu amo, será tal que lo que en diez años sacarás, lo podrás llevar en la manga. Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer y beber. Cuando puedas tenerlo en la mano, no lo dejes, no mires más. No llores tú la hacienda que tu amo heredó, que nada te llevarás de este mundo, pues solo nos dura lo que nuestra vida. ¡Oh hijo mío, Pármeno (que bien te puedo decir hijo, pues tanto tiempo te crié), toma mi consejo, pues sale con el limpio deseo de verte en mejor estado! ¡Oh cuán dichosa me hallaría si tú y Sempronio fueseis de una sola voluntad, muy amigos, hermanos en todo, viéndoos venir a mi pobre casa a descansar, a verme y aun a quitaros las penas con sendas muchachas!

Pármeno. ¿Muchachas, madre?

Celestina. Sí, a fe mía, muchachas digo. Que para viejas ya estoy yo. Como ya la tiene Sempronio, y aun sin darme él tantos motivos ni tenerle tanto afecto como a ti. Que de las entrañas me sale cuanto te digo.

Pármeno. Señora, no vives engañada.

Celestina. Y aunque así viviera, no me causa mucha pena, que también lo hago por amor de Dios, porque te veo solo en tierra ajena. Y más por aquellos huesos de quien te me encomendó. Porque te harás hombre y alcanzarás conocimiento verdadero, y dirás: "La vieja Celestina bien me aconsejaba".

Pármeno. Y aun ahora ya lo juzgo así, aunque soy mozo, que aunque hoy veías que aquello decía, no era porque me pareciese mal lo que tú hacías, sino porque veía que le aconsejaba yo lo cierto y él me daba malas gracias. Pero de aquí en adelante, a por él. Tú haz lo tuyo, que yo callaré. Que ya he tropezado en no creerte acerca de este negocio con él.

Celestina. Acerca de este y de otros tropezarás y caerás mientras no tomes mis consejos, que son de amiga verdadera.

Pármemo. Ahora doy por bien empleado el tiempo en que siendo niño te serví, pues tanto fruto me ha dado para la edad mayor. Y rogaré a Dios por el alma de mi padre, que tal tutora me dejó, y de mi madre, que a tal mujer me encomendó.

Celestina. No me la nombres, hijo, por Dios, que se me llenan los ojos de agua. ¿He tenido yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis penas y fatigas? ¿Quién suplía mis necesidades? ¿Quién sabía mis secretos? ¿A quién descubría yo mi corazón? ¿Quién era todo mi bien y descanso, sino tu madre, más que hermana mía y comadre? ¡Oh qué gracias tenía, oh qué desenvuelta, limpia, animosa! Tan sin pena ni temor andaba a medianoche de cementerio en cementerio buscando aparejos para nuestro oficio, como de día. No dejaba cristianos ni moros ni judíos cuyos enterramientos no visitara. De día los acechaba, de noche los desenterraba. Lo mismo se alegraba ella con la noche oscura que tú con el día claro. Decía que la noche era la capa de los pecadores. ¡Y las mañas que tenía, y todas las otras gracias! Una cosa te diré, para que veas qué madre perdiste, aunque sería para callarlo; pero contigo no hay secretos. Siete dientes quitó a un ahorcado con unas pinzas de depilar cejas, mientras yo le quité los zapatos. Y ¿entrar en un cerco? Mejor lo hacía que yo, y con más arrojo, aunque yo tenía harta buena fama entonces, más que ahora, que, para mi desdicha, todo se olvidó con su muerte. ¿Qué más quieres sino que los mismos diablos le tenían miedo? Atemorizados y espantados los tenía con las terribles voces que les daba. Así era de ellos conocida como tú en tu casa. En tropel venían unos sobre otros a su llamada. Y no le osaban decir mentira, tal era la fuerza de su apremiante invocación. Pero desde que la perdí jamás les he oído verdad.

Pármemo. (*Aparte.*) No le dé más beneficio Dios a esta vieja que agrado me da ella con estas alabanzas de sus palabras.

Celestina. ¿Qué dices, mi honrado Pármemo, mi hijo y más que hijo?

Pármemo. Digo que cómo tenía esa ventaja mi madre, si las palabras que ella y tú decíais eran las mismas.

Celestina. ¿Cómo? ¿Y de eso te maravillas? ¿No sabes que dice el refrán que "Mucho va de Pedro a Pedro"? Aquel saber de mi comadre no lo alcanzábamos todas. ¿No has visto en los oficios a unos buenos y a otros mejores? Así era tu madre, que Dios la tenga en su gloria, la mejor de nuestro oficio, y por tal era de todo el mundo conocida y querida, lo mismo de los caballeros que de los clérigos, casados, viejos, mozos y niños. Y mozas y doncellas así rogaban a Dios por su vida como lo harían por la de sus mismos padres. Con todos tenía trato, con todos hablaba; si salíamos a la calle, todos cuantos nos topábamos eran sus ahijados, pues fue su principal oficio partera dieciséis años. Así que aunque tú no sabías sus secretos por la tierna edad que tenías, ahora ya es razón que los sepas, pues ella está muerta y tú ya eres hombre.

Pármemo. Dime, señora, cuando la justicia te mandó prender estando yo en tu casa, ¿teníais mucho trato?

Celestina. ¿Si teníamos, me dices como por burla? Juntas lo hicimos, juntas nos descubrieron, juntas nos prendieron y acusaron, y juntas nos aplicaron la pena esa vez, que creo que fue la primera. Pero muy pequeño eras tú: yo me asombro de cómo te acuerdas, que es la cosa que más olvidada está en la ciudad. Cosas son que pasan en el mundo. Todos los días verás quien peque y pague por ello, si sales a ese mercado.

Pármemo. Verdad es, pero del pecado lo peor es la perseverancia, que de la misma manera que el primer impulso no está en la mano del hombre, tampoco el primer yerro. De donde se dice que "Quien yerra y se enmienda, a Dios se encomienda".

Celestina. (*Aparte*) ¡Daño me has hecho, loquillo! ¡A las verdades nos andamos! Pues espera que yo te tocaré donde te duela.

Pármemo. ¿Qué dices, madre?

Celestina. Hijo, digo que, sin contar aquella, prendieron cuatro veces a tu madre, que Dios la tenga en su gloria. Y aun una de ellas la acusaron de que era bruja, porque la hallaron de noche con unas candelillas cogiendo tierra de una encrucijada. Y la tuvieron medio día puesta en una escalera en la plaza, y en la cabeza una coroza pintada. Pero no fue nada. Algo han de sufrir los hombres en este triste mundo para sustentar sus vidas y honras. Y mira ella en qué poca cosa lo tuvo con su buen seso, que ni por eso dejó en adelante de ejercer mejor su oficio. Y esto ha venido por lo que decías del perseverar en lo que una vez se yerra. Para todo tenía gracia tu madre, que te digo por Dios y por mi alma que en aquella escalera estaba ella y parecía que a todos los de abajo no los estimaba ni en una blanca, según su desenvoltura y presencia. Así que los que algo son, como ella, y algo saben y valen, son los que antes yerran. Mira quién fue Virgilio y cuánto supo, y aun así ya habrás oído cómo estuvo en un cesto colgado de una torre mirándole toda Roma. Pero por eso no dejó de ser honrado ni perdió el nombre de Virgilio.

Pármemo. Verdad es lo que dices. Pero eso no fue por la mano de la justicia.

Celestina. ¡Calla, bobo! Poco sabes tú de estas cosas y de cuánto es mejor por la mano de la justicia que no de otra manera. Lo sabía mejor el cura, que Dios lo tenga en su gloria, el cual cuando vino a consolar a tu madre dijo que la Santa Escritura afirmaba que bienaventurados eran los que padecían persecución por la justicia y que ellos poseerían el reino de los cielos. Mira entonces si es mucho el sufrir algo en este mundo por gozar de la gloria del otro. Y además que, según todos decían, torcidamente y sin razón y con falsos testigos y fuertes tormentos le hicieron aquella vez confesar lo que no era. Pero con su mucho valor, y como el corazón acostumbrado a sufrir hace las cosas más leves de lo que son, todo lo tuvo en nada. Que mil veces le oía yo decir: "Si me quebré el pie, fue por bien, porque soy más conocida que antes". Así que como todo esto sobrellevó tu buena madre aquí, debemos creer que le dará Dios buen pago allá, si es verdad lo que nuestro cura nos dijo. Y con esto me consuelo. Pues sé para mí tú como ella: amigo verdadero; y esfuézate por ser bueno, pues tienes a quien te parezcas. Que lo que tu padre te dejó a buen seguro lo tienes.

Pármemo. Ahora, madre, dejemos los muertos y las herencias. Hablemos de los presentes negocios, que nos importa más que traer los pasados a la memoria. Bien te acordarás que no hace mucho me prometiste que me entregarías a Areúsa, cuando en mi casa te dije cómo moría yo por sus amores.

Celestina. Si te lo prometí, no lo he olvidado, ni creas que he perdido con los años la memoria. Que más de tres jaques ha recibido ella de mí sobre este asunto en tu ausencia. Ya creo que estará bien madura. Vayamos de camino para su casa, que ahora no se podrá escapar de mate, que esto es lo menos que yo por ti he de hacer.

Pármemo. Yo ya desconfiaba de poderla alcanzar, porque jamás pude conseguir de ella que me permitiese poderle decir una palabra. Y como dicen: "Mala señal de amor huir y esconder la cara", sentía en mí una gran desesperanza de esto.

Celestina. No me maravillo de tu desconfianza, pues no me conocías ni sabías, como ahora sabes, que tienes tan a tu favor a la maestra de estas labores. Ahora verás cuánto, gracias a mí, vales, cuánto con esas tales mujeres puedo yo, cuánto sé en casos de amor. No hagas ruido, aquí está su puerta. Entremos en silencio, no nos sientan sus

vecinas. Quédate aquí y espera debajo de esta escalera. Subiré yo a ver qué se puede hacer sobre lo hablado, y acaso hagamos más de lo que tú y yo traemos pensado.

Areúsa. ¿Quién anda ahí? ¿Quién sube a tal hora a mi cámara?

Celestina. Quien no te quiere mal, en verdad; quien nunca da paso que no piense en tu provecho; quien se acuerda más de ti que de sí misma. Una enamorada tuya, aunque vieja.

Areúsa. (*Aparte.*) ¡Válgala el diablo a esta vieja! ¡Con qué cosas viene como una aparición a tal hora! (*A Celestina.*) Tía señora, ¿qué buena venida es esta tan tarde? Ya me desnudaba para acostarme.

Celestina. ¿Con las gallinas, hija? ¡Así medrará tu hacienda! ¡Sea así! Otra persona es la que ha de llorar las necesidades, que no tú; la necia de mí lleva la carga. Tal vida cualquiera para sí la querría.

Areúsa. ¡Jesús, me voy a volver a vestir, que tengo frío!

Celestina. No lo hagas, por mi vida, sino métete en la cama, que desde allí hablaremos.

Areúsa. Así goce de mí, porque bien que lo necesito, que me siento mala hoy todo el día. Así que necesidad, más que vicio, me hizo tomar con tiempo las sábanas por faldillas.

Celestina. Pues no estés sentada, acuéstate y métete debajo de la ropa, que pareces una sirena. ¡Ay cómo huele toda la ropa al rebullirte! ¡A fe mía que está todo a punto! Siempre me complací de tus cosas y hechos, de tu limpieza y aliño. ¡Y qué fresca que estás! ¡Bendígate Dios, qué sábanas y colcha, qué almohadas y qué blancura! ¡Así sea mi vejez como todo esto me parece! Perla de oro, verás si te quiere bien quien te visita a tales horas. Déjame que te mire toda a mi voluntad, que me deleito.

Areúsa. Quieta, madre, no me toques, que me haces cosquillas y haces que me ría, y la risa me acrecienta el dolor.

Celestina. ¿Qué dolor, amor mío? ¿Te burlas, por mi vida, conmigo?

Areúsa. Mal gozo vea de mí si me burlo, sino que hace cuatro horas que me muero de dolor de la matriz, que la tengo subida en los pechos, que me quiere sacar de este mundo. Que yo no soy tan amiga de holganza como piensas.

Celestina. Pues déjame, te palparé, que aun algo sé yo de este mal, para mi desdicha, que cada una tiene su matriz y zozobras de ella.

Areúsa. Más arriba la siento, sobre el estómago.

Celestina. ¡Bendígate Dios y San Miguel arcángel! ¡Y qué gorda y frescas que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta ahora, viendo lo que todos podían ver. Pero ahora te digo que no hay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo, en lo que yo conozco. No parece que tengas ni quince años. ¡Oh quién fuera hombre y tanto trato alcanzara contigo para gozar de esta vista! Por Dios, pecado tienes en no hacer partícipe de estas gracias a todos los que bien te quieren. Que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la flor de tu juventud debajo de seis dobleces de paño y lienzo. Mira que no seas avarienta de lo que poco te costó. No atesores tu hermosura, pues es por su naturaleza tan compartible como el dinero. No seas como el perro del hortelano. Y pues tú no puedes de ti misma gozar, que goce el que puede, pues no creas que en balde fuiste creada, que cuando nace ella nace él, y cuando él, ella. Ninguna cosa hay creada en el mundo superflua ni que con acordada razón no dispusiese de ella Natura. Mira que es pecado atormentar y dar pena a los hombres pudiéndoles dar el remedio.

Areúsa. Alábame ahora, madre, y no me quiere nadie. Dame algún remedio para mi mal y no estés burlándote de mí.

Celestina. De este tan común dolor todas somos, por desdicha, maestras. Lo que he visto a muchas hacer, y lo que a mí siempre me ha hecho bien, te lo diré. Porque como las cualidades de las personas son diversas, así las medicinas operan en cada una de manera diversa, y aun opuesta. Todo olor fuerte es bueno: como poleo, ruda, ajenjo, humo de plumas de perdiz, de romero, de mosqueta, de incienso. Recibido con mucha intensidad hace bien y afloja el dolor y devuelve poco a poco la matriz a su lugar. Pero otra cosa hallaba yo siempre mejor que todas las demás. Aunque no te la voy a decir, pues tan santa te me haces.

Areúsa. ¿Cuál, por mi vida, madre? ¡Me ves penando y me encubres la salud!

Celestina. Anda, que bien me entiendes, no te hagas la boba.

Areúsa. ¡Ya, ya! ¡Mala peste me mate si antes te entendía! Pero ¿qué quieres que haga? Sabes que se marchó ayer ese amigo mío con su capitán a la guerra. ¿Había yo de hacerle tal ruindad?

Celestina. ¡Mira tú qué daño y qué gran ruindad!

Areúsa. Ciertamente sí lo sería, que él me da todo lo que necesito; me tiene honrada, me favorece y me trata como si fuese su señora.

Celestina. Pero aunque todo eso sea así, mientras no parieres nunca te faltará este mal de ahora; y de esto él debe de ser la causa. Y si no crees en el dolor, cree en el color y verás lo que viene de tenerlo solo a él.

Areúsa. No se debe todo sino a mi mala dicha, a maldición mala que mis padres me echaron; que no ha faltado el probar todo eso que dices. Pero dejemos esto, que es tarde, y dime para qué ha sido tu buena venida.

Celestina. Ya sabes lo que de Pármeno te he hablado. Él se me queja de que ni aun verle quieres. Y no sé por qué; será porque sabes que le quiero yo bien y le tengo por hijo. Pues en verdad que de otra manera miro yo tus cosas, que hasta tus vecinas me parecen bien y se me alegra el corazón cada vez que las veo, porque sé que tienen trato contigo.

Areúsa. No vives, tía señora, engañada.

Celestina. No lo sé. A las obras creo, que las palabras de balde las dan en cualquier parte. Pero el amor nunca se paga sino con puro amor, y las obras con obras. Ya sabes la relación que hay entre ti y Elicia, a la cual tiene Sempronio en mi casa. Pármeno y él son compañeros, sirven a este señor que tú conoces y por quien que tanto beneficio podrás obtener. No niegues lo que tan poco hacer te cuesta. Vosotras, parientas; ellos, compañeros; mira cómo viene todo mejor aparejado de lo que queremos. Aquí viene conmigo Pármeno; mira si quieres que suba.

Areúsa. ¡Triste de mí! ¿Y si nos ha oído?

Celestina. No, que abajo se ha quedado. Le voy a hacer subir, y que reciba de ti tanta gracia que le trates y hables y muestres buena cara. Y si tal que bien te pareciere, que goce él de ti y tú de él, que aunque él gane mucho, tú no pierdes nada.

Areúsa. Bien tengo, señora, conocimiento de cómo todas tus palabras, estas y las pasadas, se encaminan a mi provecho, pero ¿cómo quieres que haga tal cosa? Porque tengo a quien dar cuenta, como has oído. Y si soy descubierta me matará. Tengo vecinas envidiosas, enseguida lo dirán. Así que aunque no tenga otro mal que el de perderle, será más que lo que ganaré agradando al que me mandas.

Celestina. Eso que temes tú ya lo he prevenido yo primero, que muy en silencio hemos entrado.

Areúsa. No lo digo por esta noche, sino por otras muchas.

Celestina. ¿Cómo, y de esas eres? ¿De esa manera te gobiernas? Nunca medrarás. Si ausente le tienes miedo, ¿qué harías si estuviese en la ciudad? En suerte me ha tocado que jamás paro de dar consejos a bobos, y todavía hay quien yerre. Pero no me maravillo, que es grande el mundo y pocos los experimentados. ¡Ay, ay, hija, si vieses el saber de tu prima Elicia y cuánto le ha aprovechado mi crianza y consejos, y qué gran maestra se ha hecho! Y aun no se halla ella mal con mis advertencias, pues uno en la cama y otro en la puerta, y otro que suspira por ella en su casa, se precia de tener. Y con todos cumple, y a todos muestra buena cara, y todos piensan que son muy queridos. Y cada uno piensa que no hay otro, y que él solo es el elegido y él solo es el que le da lo que ella necesita. ¿Y tú temes que con dos que tengas las tablas de la cama lo han de descubrir? ¿De una sola fuente te mantienes? No te sobrarán muchos manjares. No te arriendo las sobras. Nunca uno me agradó; nunca en uno puse toda mi inclinación. Más pueden dos, y más aún cuatro, y más dan y más tienen, y más hay en que escoger. No hay cosa más perdida, hija, que el ratón que no conoce sino un solo agujero. Si este le tapan, no tendrá dónde esconderse del gato. Quien no tiene sino un solo ojo, mira en cuánto peligro anda. Un alma sola ni canta ni llora. Un solo acto no hace costumbre. Un fraile solo pocas veces lo encontrarás por la calle. Una perdiz sola raras veces vuela. Un manjar solo y de continuo pronto se aborrece. Una golondrina no hace primavera. Un testigo solo no sirve de entera fe del hecho. Quien sola una ropa tiene pronto la envejece. ¿Qué más quieres, hija, de este número del uno? Más inconvenientes te podría decir de él que años tengo a cuestas. Ten siquiera dos, que es compañía mejor, igual que tienes dos orejas, dos pies y dos manos, dos sábanas en la cama o dos camisas para hacer la muda. Y si más aún quisieras, mejor te irá, que cuantos más moros más ganancia; que honra sin provecho no es sino como anillo en el dedo. Y pues ambos no caben en el mismo saco, coge la ganancia. Sube, Pármemo, hijo.

Areúsa. ¡Que no suba, peste mala me mate, que me muero de vergüenza! Que no le he tratado; siempre tuve vergüenza de él.

Celestina. Aquí estoy yo que te la quitaré y la taparé y hablaré por los dos, que otro igual de vergonzoso es él.

Pármemo. Señora, Dios salve tu graciosa presencia.

Areúsa. Gentilhombre, buena sea tu venida.

Celestina. Arrímate aquí, asno. ¿Adónde te vas allá a sentarte al rincón? No seas retraído, que al hombre vergonzoso, el diablo le trajo a palacio. Oídmelo los dos lo que os digo. Ya sabes tú, Pármemo amigo, lo que te he prometido; y tú, hija mía, lo que te tengo pedido, dejada aparte la dificultad con que me lo has concedido. Pocas palabras son necesarias, porque el tiempo no lo permite. Él ha siempre vivido penando por ti. Pues viendo su pena, sé que no le querrás matar. Y aun sé yo que él te parece tal, que no será malo para quedarse aquí esta noche en casa.

Areúsa. Por mi vida, madre, que tal cosa no se haga. ¡Jesús, no me lo mandes!

Pármemo. (*Aparte, a Celestina.*) Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto, que me ha matado de amores su sola visión. Ofrécele cuanto mi padre te dejó para mí. Dile que le daré cuanto tengo. ¡Ea, díselo, que me parece que no me quiere mirar!

Areúsa. ¿Qué te dice ese señor a la oreja? ¿Piensa que voy a hacer nada de lo que pides?

Celestina. No dice, hija, sino que se contenta mucho con tu amistad, porque eres persona tan honrada en quien cualquier beneficio cabrá bien. Arrímate aquí, apocado, vergonzoso, que quiero ver de cuánto eres capaz antes que me vaya. ¡Goza de ella en esta cama!

Areúsa. No será él tan descortés que entre en lo vedado sin licencia.

Celestina. ¿En cortesías y licencias estás? No espero más aquí; yo respondo de que tú amanezcas sin dolor y él sin color. Mas como es un putillo, gallito, que le apunta la barba, creo que en tres noches no se le desfigurará la cresta. De estos me mandaban a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes.

Areúsa. ¡Ay, señor mío, no me trates de esta manera; ten comedimiento, por cortesía; mira las canas de esa vieja honrada que están presentes; apártate de mí, que no soy de esas que piensas, no soy de las que públicamente ponen a vender sus cuerpos por dinero! Te aseguro que de mi casa me salgo si antes que Celestina, mi tía, se haya ido mi ropa tocas.

Celestina. ¿Qué es esto, Areúsa? ¿Qué son estas extrañezas y esquivez, este hacerte de nuevas y retrainiento? Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca he visto estar un hombre con una mujer juntos, y que jamás he pasado yo por ello ni he gozado de lo que tú ahora gozas, y que no sé lo que entre ellos hay y lo que hablan y hacen. ¡Ay de quien esto oye, como yo! Pues te aviso, en tanto, que también yo fui mujer errada, como tú, y tuve amantes, pero nunca al viejo ni a la vieja echaba de mi lado, ni tampoco su consejo, en público o en secreto. Por la muerte que a Dios debo, te digo que antes querría una gran bofetada en mitad de la cara. Parece que ayer nací, según tu fingido recato. Por hacerte a ti misma honesta me haces a mí necia y desvergonzada, y de poco secreto y sin experiencia; y me haces de menos en mi oficio por alzarte tú en el tuyo. Pues mira que de corsario a corsario no se pierden sino los barriles. Más te alabo yo a tus espaldas, de lo que tú te estimas de frente.

Areúsa. Madre, si he estado errada, tenga yo tu perdón, y acércate más aquí y él que haga lo que quisiere, que antes quiero tenerte a ti contenta que a mí misma. Antes me romperé un ojo que enojarte.

Celestina. No tengo ya enojo, pero te lo digo para en adelante. Quedaos con Dios, que yo me voy solamente porque me ponéis los dientes largos con vuestro besar y retozar. Que aún el sabor del disfrute me quedó en las encías, no lo perdí con las muelas.

Areúsa. Dios vaya contigo.

Pármemo. Madre, ¿mandas que te acompañe?

Celestina. Sería quitar a un santo para darle a otro. Que Dios os acompañe, que yo vieja soy: no tengo temor de que me fuercen en la calle.

[*En casa de Celestina*]

Elicia. El perro ladra, ¿vendrá este diablo de vieja? (*Celestina llama a la puerta.*)
¿Quién es? ¿Quién llama?

Celestina. Baja a abrirme, hija.

Elicia. ¡Mira qué hora de venir! Andar de noche es tu placer. ¿Por qué lo haces? ¿Qué larga demora fue esta, madre? Nunca que sales se sabe cuándo vuelves a casa; por costumbre lo tienes. Cumpliendo con uno, dejas a cien descontentos. Pues has sido hoy buscada por el padre de la desposada que llevaste el día de Pascua al racionero; que la

quiere casar de aquí a tres días y es menester que la remedies, pues se lo prometiste, para que no descubra su marido la falta de la virginidad.

Celestina. No me acuerdo, hija, de quién dices.

Elicia. ¿Cómo que no te acuerdas? Desmemoriada eres, en verdad. ¡Oh qué perecedera es la memoria! Pues, ciertamente, tú me dijiste cuando la llevabas que le habías renovado *el virgo* siete veces.

Celestina. No te maravilles, hija, que quien en muchas partes dispersa su atención en ninguna la puede tener. Pero dime si volverá.

Elicia. ¡Mira si volverá! Te ha dado una ajorca de oro en prenda de tu trabajo ¿y no había de venir?

Celestina. ¿La de la ajorca es? Ya sé de quién hablas. ¿Y por qué tú no tomas ya el aparejo y comienzas a hacer algo? Pues en muchachas como esta te podías tú enseñar y probar, de todas las veces que me lo has visto hacer a mí. Si no, ahí seguirás toda tu vida, hecha un asno, sin oficio ni renta. Y cuando seas de mi edad, llorarás la holganza de ahora, que la mocedad ociosa acarrea una vejez arrepentida y llena de penalidades. Lo hacía yo mejor cuando tu abuela, que Dios la tenga en su gloria, me enseñaba este oficio, que al cabo de un año sabía más que ella.

Elicia. No me maravillo, que muchas veces, como dicen, al maestro lo supera el buen discípulo. Y no está esto sino en la gana con que se aprende. Ninguna ciencia arraiga en quien no le tiene afición. Yo le tengo a este oficio odio; tú te mueres por él.

Celestina. Tú lo dices todo. Pobre vejez quieres. ¿Piensas que nunca has de salir de mi lado?

Elicia. Por Dios, dejemos el enojo, y a su tiempo el consejo. Tengamos mucho contento. Mientras hoy tuviéremos de comer, no pensemos en mañana. Lo mismo se muere el que mucho junta que el que pobremente vive, lo mismo el doctor que el pastor, el papa que el sacristán, el señor que el siervo y el de alto linaje que el de bajo. Y lo mismo tú con tu oficio que yo sin ninguno. No hemos de vivir para siempre. Gocemos y vivamos, que la vejez pocos la ven, y de los que la ven ninguno murió de hambre. No quiero en este mundo sino mi diaria ración y tener parte después en el paraíso. Aunque los ricos tienen mejor oportunidad de ganar la gloria que quien poco tiene, no hay ninguno contento, no hay quien diga "bastante tengo", no hay ninguno que no trocarse mi dicha por sus dineros. Dejemos las preocupaciones ajenas y acostémonos, que es hora. Que más me engordará un buen sueño sin sobresaltos que cuanto tesoro hay en Venecia.

Argumento del octavo acto

La mañana viene. Despierta Pármeno. Después de despedirse de Areúsa, va para casa de Calisto, su señor. Encuentra a la puerta a Sempronio. Conciertan su amistad. Van juntos a la cámara de Calisto. Le encuentran hablando consigo mismo. Después de levantarse se va a la iglesia.

Pármeno, Areúsa, Sempronio, Calisto

Pármeno. ¿Amanece ya o qué es esto, que tanta claridad hay en esta cámara?

Areúsa. ¡Qué dices de amanecer! Duerme, señor, que hace un momento que nos hemos acostado. Aún no he pegado bien los ojos, ¿y ya había de ser de día? Abre, por Dios, esa ventana de tu cabecera y lo verás.

Pármeno. En mi seso estoy yo, señora, que ya es de día claro, según se ve entrar la luz por entre los postigos. ¡Oh traidor de mí, en qué gran falta he caído con mi amo! Mucho castigo merezco. ¡Oh qué tarde que es!

Areúsa. ¿Tarde?

Pármeno. ¡Y muy tarde!

Areúsa. Pues, así goce de mi alma, no se me ha quitado el mal de la matriz; no sé cómo puede ser.

Pármeno. Y ¿qué quieres, mi vida?

Areúsa. Que hablemos de mi mal.

Pármeno. Señora mía, si lo hablado no basta, lo que falte por hablar me lo disculpas, porque es ya mediodía. Si voy más tarde no seré bien recibido por mi amo. Yo vendré mañana y cuantas veces después tú mandares. Que para eso hizo Dios un día tras otro, para que lo que en uno no alcance, se haga al otro. Y aun para que más nos veamos quisiera recibir de ti esta gracia: que vayas hoy a las doce del día a comer con nosotros a casa de Celestina.

Areúsa. Mucho me complace. Ve con Dios; entorna la puerta tras ti.

Pármeno. Con Dios quedés.

Pármeno. ¡Oh dicha singular, o singular alegría! ¿Qué hombre es ni ha sido más bienaventurado que yo? ¿Quién más dichoso y venturoso? ¡Que tan excelente don sea por mí poseído, y tan pronto pedido como pronto alcanzado! Ciertamente, si las traiciones de esta vieja en mi corazón yo pudiese sufrir, de rodillas había de andar a complacerla. ¿Con qué pagaré yo esto? ¡Oh alto Dios!, ¿a quién podría contar yo este gozo? ¿A quién podría descubrir tan gran secreto? ¿A quién haré partícipe de mi gloria? Bien me decía la vieja que de ninguna prosperidad es buena la posesión sin compañía. El placer no compartido no es placer. ¿Quién podría sentir esta mi dicha como yo la siento? A Sempronio veo a la puerta de casa. Mucho ha madrugado. Pendencia tengo

con mi amo si ha salido ya. No habrá salido, que no acostumbra a ello. Pero como ahora no anda en su seso, no me maravillo de que haya alterado su costumbre.

Sempronio. Pármeno, hermano, si yo conociese una tierra donde se gana el sueldo durmiendo, mucho haría por ir allí, y no daría ventaja a ninguno: tanto ganaría como el que más. ¿Cómo, holgazán, descuidado, te fuiste para no volver? No sé qué creer de tu tardanza, sino que te has quedado a calentar a la vieja esta noche o a rascarle los pies, como hacías de chiquito.

Pármeno. ¡Oh Sempronio amigo y más que hermano, por Dios, no corrompas mi dicha, no mezcles tu ira con mi paciencia, no revuelvas tu descontento con mi sosiego, no agües con tan turbia agua el claro licor del pensamiento que traigo, no enturbies con tus envidiosos reproches y odiosas reprensiones mi dicha. ¡Recíbeme con alegría y te contaré maravillas de mi buena fortuna pasada!

Sempronio. Habla, habla. ¿Es algo de Melibea? ¿La has visto?

Pármeno. ¡Qué va a ser de Melibea! Es de otra que yo más quiero, y tal que, si no estoy engañado, puede vivir con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en Melibea.

Sempronio. ¿Cómo es eso, desvariado? Réirme querría, pero no puedo. ¿Ya todos amamos? ¡El mundo se va a perder! Calisto a Melibea, yo a Elicia; tú, de envidia, has buscado con quien perder ese poco de seso que tienes.

Pármeno. Entonces ¿locura es amar, y yo soy desatinado y sin seso? Pues si la locura fuese dolores, en cada casa habría gritos.

Sempronio. Según tu opinión, sí que lo eres, que yo te he oído dar consejos vanos a Calisto y contradecir a Celestina en todo lo que habla; y por impedir mi provecho y el suyo te contentas de no gozar tu parte. Pues de manera me lo has puesto que te lo podré reprochar dañándote, y lo haré.

Pármeno. No es, Sempronio, verdadera fuerza ni poderío dañar y perjudicar, sino aprovechar y ayudar; y aún mayor quererlo hacer. Yo siempre te tuve por hermano. Que no se cumpla, por Dios, en ti lo que se dice: que una pequeña causa separa a concordes amigos. Muy mal me tratas; no sé de dónde nace ese rencor. No me enojas, Sempronio, con tan hirientes palabras. Mira que es muy rara la paciencia a la que una aguda ofensa no penetra y traspasa.

Sempronio. No digo nada en contra de eso, sino que ya no nos falta más que el mozo de caballos, pues ya tú tienes amiga.

Pármeno. Estás enojado. Te voy a soportar con paciencia aunque más mal me trates, pues dicen que ningún humano padecimiento es eterno ni perdurable.

Sempronio. Más mal tratas tú a Calisto, aconsejándole a él lo que tú rehúyes hacer, diciéndole que se aparte de amar a Melibea. Pareces tablilla de mesón, que para sí no tiene abrigo y se lo ofrece a todos. ¡Oh Pármeno, ahora podrás ver cuán fácil cosa es reprender vida ajena, y cuán duro cumplir cada uno con la suya! No digo más, pues de ello tú eres ejemplo. Y de aquí en adelante veremos cómo te desenvuelves, pues ya tienes tu ración como cada cual. Si tú mi amigo fueras, en la necesidad que de ti tuve me habrías favorecido, y ayudado a Celestina en mi provecho, y no hincado un clavo de malicia a cada palabra. Debes saber que así como la falta de vino de la taberna despide a los borrachos, de la misma manera la adversidad o la penuria despiden al fingido amigo. Enseguida se descubre el falso metal, solo dorado por encima.

Pármeno. Lo había oído decir, y por experiencia lo veo, que nunca viene placer sin contraria zozobra en esta triste vida. A los alegres serenos y claros soles, nublados

oscuros y lluvias vemos suceder; a los solaces y placeres, dolores y muertes los reemplazan; a las risas y deleites, llantos y lloros y padecimientos mortales los siguen; en fin, a mucho descanso y sosiego, mucho pesar y tristeza. ¿Quién podrá tan alegre llegar, como yo ahora? ¿Quién tan triste recibimiento padecer? ¿Quién verse, como yo me he visto, con tanta gloria alcanzada con mi querida Areúsa? ¿Quién caer de ella, siendo tan maltratado tan pronto como yo lo soy por ti? Que no me has dado ocasión a poderte decir cuánto estoy de tu parte, cuánto te he de favorecer en todo, cuánto estoy arrepentido de lo pasado, cuántos consejos y avisos buenos he recibido de Celestina en tu favor y provecho y en el de todos. Y cómo, pues este juego de nuestro amo y Melibea está en nuestras manos, podemos ahora medrar o nunca.

Sempronio. Mucho me agradan tus palabras, si iguales tuvieses las obras, a las cuales espero para acabar de creerte. Pero, por Dios, que me digas qué es eso que has dicho de Areúsa. Parece que conoces tú a Areúsa, la prima de Elicia.

Pármeno. Pues ¿qué es todo el gozo que traigo, sino haberla alcanzado?

Sempronio. ¡Qué cosas dice el bobo! De la risa no puedo hablar. ¿A qué llamas *haberla alcanzado*? ¿Estaba en alguna ventana, o qué es eso?

Pármeno. A ponerla en duda de si queda preñada o no.

Sempronio. Asombrado me tienes. Mucho puede el continuo afanarse. Una continua gotera horada una piedra.

Pármeno. ¡Mira qué continua, que ayer lo pensé y ya la tengo por mía!

Sempronio. La vieja anda por ahí.

Pármeno. ¿En qué lo ves?

Sempronio. En que ella me había dicho que te quería mucho y que te la haría poseer. Dichoso has sido: no has hecho sino llegar y recoger la ganancia. Por esto dicen: más vale a quien Dios ayuda que quien mucho madruga. Pero con el padrino que has tenido...

Pármeno. Di madrina, que es más cierto. Así que quien a buen árbol se arrima... Tarde fui pero temprano he recogido mi ganancia. ¡Oh hermano, qué te podría contar de las gracias de aquella mujer, de su habla y hermosura de cuerpo! Pero quede esto para mejor oportunidad.

Sempronio. ¿No iba a ser sino prima de Elicia? No me dirás tanto de ella, que esta otra no tenga más. Todo te lo creo. Pero ¿qué te cuesta? ¿Le has dado algo?

Pármeno. No, cierto. Pero aunque le hubiera dado, estaba bien empleado, que ella de todo bien es digna. En tanto más son estas tales tenidas cuanto más caras son compradas. Tanto valen cuanto cuestan. Nunca lo mucho costó poco, salvo a mí esta señora. A comer la convidé a casa de Celestina, y si te place vayamos todos allá.

Sempronio. ¿Quiénes, hermano?

Pármeno. Tú y ella, que allí ya están la vieja y Elicia. Tendremos regocijo.

Sempronio. ¡Oh Dios, y cómo me has alegrado! Generoso eres, siempre a tu lado estaré. Como te tengo por hombre, como creo que Dios te ha de hacer bien, todo el enojo que por tus pasadas palabras tenía se me ha tornado en afecto. No dudo ya de que tu unión con nosotros es la que debe ser. Voy a abrazarte; seamos como hermanos y ¡vaya el diablo para ruin! Sea lo pasado como disputa de San Juan, y ahora paz para todo el año, que las iras entre los amigos siempre suelen traer la restitución del afecto. Comamos y vivamos, que nuestro amo ayunará por todos.

Pármeno. ¿Y qué hace el desesperado?

Sempronio. Allí está, tendido en el estrado, junto a la cama, donde le dejaste anoche, que ni ha dormido ni está despierto. Si entro, ronca; si me salgo, canta o desvaría. No le consigo acertar si con ello pena o descansa.

Pármemo. ¿Qué dices? ¿Y nunca me ha llamado ni se ha acordado de mí?

Sempronio. No se acuerda de sí, ¿ha de acordarse de ti?

Pármemo. ¡Hasta en esto me ha acompañado buena dicha! Y pues así es, mientras despierta voy a enviar la comida, para que la preparen.

Sempronio. ¿Qué has pensado enviar para que aquellas loquillas te tengan por hombre cumplido, bien criado y generoso?

Pármemo. En casa llena presto se adereza la cena. De lo que hay en la despensa basta para no caer en falta ante ellas: pan blanco, vino de Murviedro, un pernil y además seis pares de pollos que trajeron el otro día los renteros de nuestro amo. Que si los pidiere, le haré creer que se los ha comido ya. Y las tórtolas que mandó para hoy guardar le diré que hedían. Y tú harás de testigo. Así haremos de modo que a él no le haga mal lo que de ellas comiere, y que nuestra mesa esté como conviene. Y allá hablaremos más largamente de su daño y de nuestro provecho, con la vieja, acerca de estos amores.

Sempronio. ¡Más bien dolores! Que por seguro tengo que de muerto o loco no escapa esta vez. Y pues así es, déjalo ya. Subamos a ver qué hace.

Calisto. *(Cantando.)*

*En gran peligro me veo;
en mi muerte no hay tardanza,
pues que me pide el deseo
lo que me niega esperanza.*

Pármemo. *(Aparte.)* Escucha, escucha, Sempronio. Trovando está nuestro amo.

Sempronio. *(Aparte.)* ¡Oh hideputa el trovador! El gran Antípater Sidonio, el gran poeta Ovidio, a los cuales improvisadamente se les venían las palabras convertidas en versos a la boca. ¡Sí, sí, de esos es! ¡Trovará el diablo! No está sino desvariando entre sueños.

Calisto. *(Cantando.)*

*Corazón, bien se te emplea
que penes y vivas triste,
pues tan presto te venciste
del amor de Melibea.*

Pármemo. *(Aparte.)* ¿No digo yo que trova?

Calisto. ¿Quién habla en la sala? ¡Mozos!

Pármemo. ¿Señor?

Calisto. ¿Es muy de noche? ¿Es hora de acostarse?

Pármemo. Más bien es, señor, tarde para levantarse.

Calisto. ¿Qué dices, necio? ¿Toda la noche ha pasado ya?

Pármemo. Y aun bastante parte del día.

Calisto. Di, Sempronio, ¿miente este desvariado que me hace creer que es de día?

Sempronio. Olvida, señor, un poco a Melibea, y verás la claridad. Que con la mucha que en su rostro contemplas, no consigues ver de deslumbrado que estás, como la perdiz con la calderuela.

Calisto. Ahora creo lo que decís, pues tocan a misa. Dame mis ropas. Iré a la Magdalena; rogaré a Dios para que guíe a Celestina y mueva a Melibea hacia mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días.

Sempronio. No te atormentes tanto, no lo quieras todo en una hora, que no es de discretos desear con gran ansia lo que puede tristemente acabar. Si tú pides que se concluya en un día lo que un año habría de necesitar, no se alargará mucho tu vida.

Calisto. ¿Quieres decir que soy como el mozo del escudero gallego?

Sempronio. No quiera Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. Y además de esto, sé que de la misma manera que me recompensas el buen consejo, me reprenderías lo mal hablado. Aunque dicen que no es igual la alabanza que se hace del buen servicio o buena habla, que la reprensión y castigo de lo mal hecho o hablado.

Calisto. No sé quién te enseñó tanta filosofía.

Sempronio. Señor, no es todo blanco aquello que con lo negro no tiene semejanza, ni es todo oro lo que amarillo reluce. Tus arrebatados deseos, no sujetos por la razón, hacen parecer agudos mis consejos. Hubieras querido tú ayer que te hubieran traído, a la primera conversación, en un manojito y envuelta en su cordón, a Melibea, como si hubieras enviado por otra mercadería cualquiera a la plaza, de las que no hay más trabajo que llegar y pagarla. Sosiega, señor, tu corazón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienaventuranza. Un solo golpe no derriba un roble. Estate preparado para resistir, porque la prudencia es cosa loable, y la prevención resiste el fuerte combate.

Calisto. Bien has dicho, si la cualidad de mi mal lo consintiese.

Sempronio. ¿De qué, señor, sirve el seso, si la voluntad anula a la razón?

Calisto. ¡Oh necio, necio! Dice el sano al enfermo: "Dios te dé salud". No quiero consejo ni soporto más palabras de tu parte, que más avivas y enciendes las llamas que me consumen. Yo me voy solo a misa, y no volveré a casa hasta que me llaméis pidiendo recompensa por el gozo que me traiga la buena venida de Celestina. Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados donde suelen, cuando han dado fin a su jornada.

Sempronio. Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no comparten, la que pocos entienden. Di "aunque se ponga el sol", y sabrán todos lo que dices. Y come alguna conserva con que tanto espacio de tiempo te mantengas.

Calisto. Sempronio, mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal servidor, sea como a ti te parece, porque por seguro tengo, según tu honrado servicio, que quieres tanto mi vida como la tuya.

Sempronio. (*Aparte.*) ¿Lo crees tú, Pármene? Bien sé que no lo jurarías. Acuérdate, si vas por la conserva, que cojas un bote para aquella gente nuestra que nos importa más, ya sabes... En la bragueta te cabrá.

Calisto. ¿Qué dices, Sempronio?

Sempronio. He dicho, señor, a Pármene que fuese por una tajada de acitrón.

Pármene. Aquí está señor.

Calisto. Dame.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Mira qué manera de engullir tiene el diablo! Entero lo quiere tragar para más de prisa irse a lo suyo.

Calisto. El alma me ha vuelto. Quedaos con Dios, hijos. Esperad a la vieja e id a pedirme la recompensa de vuestras buenas noticias.

Pármene. (*Aparte.*) ¡Con el diablo te vayas y mala vida tengas! ¡Y en tal hora hayas comido el acitrón como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!

Argumento del noveno acto

Sempronio y Pármeno van a casa de Celestina entre sí hablando. Llegados allí, hallan a Elicia y Areúsa. Se ponen a comer y, a media comida, riñe Elicia con Sempronio. Se levanta de la mesa. La vuelven a apaciguar. Estando todos entre sí hablando, llega Lucrecia, criada de Melibea, a llamar a Celestina para que vaya a estar con Melibea.

Sempronio, Pármeno, Celestina, Elicia, Areúsa, Lucrecia

Sempronio. Baja, Pármeno, nuestras capas y espadas, si te parece, que es hora de que vayamos a comer.

Pármeno. Vayamos deprisa. Ya creo que se estarán quejando de nuestra tardanza. No por esa calle, sino por esta otra, para que entremos en la iglesia y veamos si ha acabado Celestina sus devociones. La recogeremos de camino.

Sempronio. ¡A esta hora va a estar rezando!

Pármeno. No se puede decir que a destiempo esté hecho lo que en todo tiempo se puede hacer.

Sempronio. Verdad es, pero mal conoces a Celestina. Cuando ella tiene que hacer, no se acuerda de Dios ni se preocupa de santidades. Cuando hay qué roer en casa, deja en paz a los santos; cuando va a la iglesia con las cuentas del rosario en la mano es que no le sobra el comer en casa. Aunque ella te crio, mejor conozco yo sus cualidades que tú. Lo que con sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo y cuántos enamorados hay en la ciudad y cuántas mozas tiene encomendadas y qué despenseros le dan ración y cuál mejor y cómo se llaman, para que cuando los encuentre no les hable como extraña; y qué canónigo es más mozo y generoso. Cuando menea los labios no hace sino inventar mentiras, urdir sus tretas para conseguir dinero: "Por aquí le entraré, esto me responderá, esto replicaré". Así vive esta a la que nosotros mucho honramos.

Pármeno. Más cosas sé yo, pero porque te enojaste el otro día, no quiero hablar, cuando se lo dije a Calisto.

Sempronio. Aunque lo sepamos para nuestro provecho, no lo publiquemos para nuestro daño. Saberlo nuestro amo es echarla por quien es y no querer más trato con ella. Despidiéndola, vendrá forzosamente otra, de cuyo trabajo no esperemos parte como de esta, que de voluntad o por la fuerza nos dará de lo que le diere Calisto.

Pármeno. Bien has dicho. Calla, que está abierta la puerta. En casa está. Llama antes de entrar, por si acaso están desarregladas y no quieren ser así vistas.

Sempronio. Entra, no te preocupes, que todos somos de casa. Ya están poniendo la mesa.

Celestina. ¡Oh mis enamorados, mis perlas de oro! ¡Así me venga la vida como me parece vuestra venida!

Pármemo. (*Aparte.*) ¡Qué palabras tiene la señora! Ya ves, hermano, estos halagos fingidos.

Sempronio. (*Aparte.*) Déjala, que de eso vive. Que no sé quién diablos le enseñó tanta ruindad.

Pármemo. (*Aparte.*) La necesidad y la pobreza, el hambre, que no hay mejor maestra en el mundo, no hay mejor despertadora y avivadora de ingenios. ¿Quién enseñó a las picazas y papagayos a imitar nuestra propia habla con sus recortadas lenguas, nuestro sonido y voz, sino esta?

Celestina. ¡Muchachas, muchachas! ¡Bobas, venid aquí abajo, de prisa, que están aquí dos hombres que me quieren forzar!

Elicia. ¡Así nunca hubieran venido! ¡Para qué convidar con tanto adelanto, que hace tres horas que está aquí mi prima! Este perezoso de Sempronio habrá sido la causa de la tardanza, que nunca tiene ojos para mí.

Sempronio. Calla, mi señora, mi vida, mi amor; que quien a otro sirve no es libre. Así que la sumisión a mi amo me releva de culpa. No tengamos enojo. Sentémonos a comer.

Elicia. ¡Eso es! ¡Para sentarse a comer, muy diligente! ¡A mesa puesta, con tus manos lavadas y tu poca vergüenza!

Sempronio. Después reñiremos; comamos ahora. Siéntate, madre Celestina, tú primero.

Celestina. Sentaos vosotros, hijos míos, que bastante sitio hay para todos, a Dios gracias. ¡Así nos diesen tanto en el paraíso cuando allá vayamos! Poneos en orden, cada uno con la suya. Yo, que estoy sola, pondré junto a mí este jarro de vino y la taza, que no hay ya en mi vida más compañía que esta. Desde que me fui haciendo vieja no sé mejor oficio en la mesa que escanciar, porque quien con la miel trata, siempre se le pega algo de ello. De noche en invierno no hay mejor calentador de cama, que con dos jarrillos de estos que beba cuando me voy a acostar, no siento frío en toda la noche. De esto mismo forro todos mis vestidos cuando viene la Navidad. Esto me calienta la sangre, esto me sostiene de continuo en mi ser, esto me hace andar siempre alegre, esto me mantiene fresca. De esto vea yo abundancia en mi casa, que nunca temeré daño, porque un cortezón de pan ratonado me basta para tres días. Esto quita la tristeza del corazón más que el oro o el coral. Esto da valor al mozo y al viejo fuerza, pone color al descolorido, coraje al cobarde, al indolente diligencia, da vigor a los cerebros, saca el frío del estómago, quita el olor del aliento, hace potentes a los fríos, hace sobrellevar los trabajos de la tierra a los cansados segadores, hace sudar todo humor malo, sana el resfriado y las muelas, se mantiene sin corromperse en los viajes por mar, lo cual no hace el agua. Más propiedades te podría decir del vino que cabellos tenéis todos. Así que no sé de nadie que no se contente de mentarlo. No tiene sino una tacha: que lo bueno vale caro y lo malo hace daño. Así que con lo mismo que sana el hígado enferma la bolsa. Pero aun con mis penas, busco lo mejor para ese poco que bebo: una sola docena de veces en cada comida. No me harán pasar de ahí, salvo si soy convidada, como ahora.

Pármemo. Madre, pues tres veces dicen que es lo bueno y honesto todos los que han escrito.

Celestina. Hijo, estará errada la letra: en lugar de *trece*, *tres*.

Sempronio. Tía señora, a todos nos sabe bien. ¡Comiendo y hablando! Porque después no habrá tiempo para tratar de los amores de este perdido de nuestro amo y de la graciosa y gentil Melibea.

Elicia. ¡Apártate de aquí, desabrido, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes! ¡Ya la comida me has dado! ¡Por mi alma, que voy a vomitar cuanto tengo en el cuerpo de asco de oírte llamar a esa *gentil*. ¡Mirad de quién dice *gentil*! ¡Jesús, Jesús! ¡Y qué fastidio y enojo es ver tu poca vergüenza! ¿A quién llamas *gentil*? Mal me trate Dios si ella lo es ni tiene algo de ello, sino que hay ojos que de la legaña se enamoran. A santiguarme voy, de tu necedad y poco conocimiento. ¡Oh quién estuviese de gana ahora para disputar contigo sobre su hermosura y gentileza! ¿Gentil, gentil es Melibea? Entonces lo será, entonces acertarán, cuando sean iguales unos a otros los diez mandamientos de las manos. Esa hermosura suya, por una moneda se compra de la tienda. Ciertamente, conozco yo, en la calle donde ella vive, cuatro doncellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea. Que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que se pone: ponédselos a un palo, ¡también diréis que es gentil! Por mi vida que no lo digo por alabarme, pero creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea.

Areúsa. ¡Pues no la has tú visto como yo, hermana mía! ¡Que Dios me lo demande si en ayunas te la topases, si ese día pudieses comer de asco! Todo el año se está encerrada con afeites de mil suciedades, y para una vez que haya de salir donde pueda ser vista, recubre su cara con hiel y miel, con uvas pasas e higos secos, y con otras cosas que por respeto de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hacen a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hubiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se lo he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé que ha visto Calisto para dejar de amar a otras que más fácilmente podría conseguir y con quienes más placer tendría. Pero el gusto trastornado muchas veces juzga por dulce lo amargo.

Sempronio. Hermana, me parece aquí que cada buhonero alaba sus agujas, porque lo contrario de eso es lo que corre por la ciudad.

Areúsa. Ninguna cosa hay más lejos de la verdad que la opinión del vulgo. Nunca alegre vivirás si por la voluntad de muchos te riges, porque estas son conclusiones verdaderas: que cualquier cosa que el vulgo piensa es vanidad; lo que habla, falsedad; lo que reprueba es bondad; lo que aprueba, maldad. Y pues este es su más seguro uso y costumbre, no juzgues que la bondad y hermosura de Melibea por eso sean las que tú afirmas.

Sempronio. Señora, el vulgo hablador no perdona las tachas de sus señores. Y así yo creo que, si alguna tuviese Melibea, ya habría sido descubierta por los que con ella más que nosotros tratan. Y aunque lo que dices aceptase, Calisto es caballero y Melibea hidalga; así que los que han nacido, por linaje, escogidos se buscan unos a otros. Por ello no es de maravillar que ame antes a esta que a otra.

Areúsa. Ruin sea quien por ruin se tiene. Las obras hacen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán y Eva. Procure ser cada uno bueno por sí mismo y no vaya a buscar en la nobleza de su familia la virtud.

Celestina. Hijos, por mi vida que cesen estas palabras de enojo. Y tú Elicia, vuélvete a la mesa y deja esos enojos.

Elicia. ¡Que la comida me siente mal, que reviente nada más comerla, si vuelvo! ¿Había yo de comer con ese malvado que en mi cara se me ha obstinado en que es más gentil el andrajo suyo de Melibea que yo?

Sempronio. Calla, mi vida, que tú la has comparado. Toda comparación es odiosa. Tú tienes la culpa y no yo.

Areúsa. Ven, hermana, a comer. No les des ahora ese gusto a estos necios obstinados. Si no, me levantaré yo también de la mesa.

Elicia. La obligación de complacerte me hace contentar a ese enemigo mío y tener miramiento con todos.

Sempronio. ¡Je, je, je!

Elicia. ¿De qué te ríes? ¿De mal cáncer sea comida esa boca desgraciada, enojoso!

Celestina. No le respondas, hijo; si no, nunca acabaremos. Tratemos de lo que hace a nuestro caso. Decidme, ¿cómo ha quedado Calisto? ¿Cómo le habéis dejado? ¿Cómo os habéis podido los dos escabullir de él?

Pármeno. Allá se fue al diablo, echando fuego, desesperado, perdido, medio loco, a misa a la Magdalena, a rogar a Dios que te dé gracia... ¡para que puedas bien roer los huesos de estos pollos! Y asegurando no volver a casa hasta que oiga que has venido con Melibea en el remango de tu falda. Tu saya y manto, y aun mi sayo, eso seguro está. Lo otro, vaya y venga. Cuándo lo dará, no lo sé.

Celestina. Sea cuando fuere. Buenas son mangas pasada la Pascua. Siempre alegra lo que con poco trabajo se gana. Mayormente viniendo de parte en la que tan poca mella hace, de hombre tan rico que con los despojos de su casa podría yo salir de miseria, según lo mucho que le sobra. No les duele a estos lo que gastan, cuando tal es la causa por la que lo dan. No lo sienten, pues les tiene absorbidos el amor. No les pena, no ven, no oyen. Y todo esto lo juzgo por otros que he conocido menos afligidos y menos metidos en este fuego de amor de lo que a Calisto veo. Que ni comen ni beben, ni ríen ni lloran, ni duermen ni velan, ni hablan ni callan, ni penan ni descansan, ni están contentos ni se quejan. Tal es la confusión en que les tiene esa dulce y fiera llaga de sus corazones. Y si alguna cosa de las nombradas la natural necesidad les fuerza a hacer, están de sus acciones tan ajenos, que, comiendo, se olvida la mano de llevar la vianda a la boca. Y si con ellos se habla, jamás concordada respuesta devuelven. Allí tienen el cuerpo; con sus amigas, el corazón y el sentido. Mucha fuerza tiene el amor: no solo la tierra, incluso los mares traspasa, tal es su poder. El mismo dominio tiene sobre todo género de hombres. Todas las dificultades vence. Ansiosa cosa es, temerosa y agitada. Todas las cosas mira en derredor con recelo. Así que si vosotros buenos enamorados habéis sido, juzgaréis que yo digo verdad.

Sempronio. Señora, en todo estoy de acuerdo con tus palabras, que aquí está quien me causó algún tiempo andar hecho otro Calisto, perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana, los días maldurmiendo, las noches enteras velando, dando alboradas, haciendo momos, saltando paredes, aventurando cada día la vida, poniéndome delante de los toros, corriendo caballos, tirando la barra, echando lanza, cansando amigos, rompiendo espadas, haciendo escaleras, vistiendo armas y otros mil actos de enamorado; haciendo coplas, pintando motes, sacando invenciones. Pero todo lo doy por bien empleado, pues tal joya he ganado.

Elicia. ¡Mucho piensas que me tienes ganada! Pues te digo de verdad que no has tú vuelto la cabeza cuando ya está en casa otro al que más quiero, con más gracias que tú, y además que no anda siempre buscando cómo darme enojo. ¡Al cabo de un año que me vienes a ver, tarde y para mal!

Celestina. Hijo, déjala hablar, que desvaría. Cuanto más de eso la oigas decir, más se confirma en su amor. Todo es porque habéis aquí alabado a Melibea, y no sabe de otra manera pagároslo, sino diciendo eso. Pero yo creo que no ve la hora de haber comido para lo que yo me sé. Y en cuanto a su prima, yo me la conozco. Gozad vuestras

frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor lo espera, tiempo viene en que se arrepiente. Como yo hago ahora, por algunos momentos que dejé perder cuando era moza, cuando aún valía, cuando me querían. Porque ya, por desdicha, pasada estoy, nadie me quiere, que sabe Dios mi buen deseo. Besaos y abrazaos vosotros, que a mí no me queda otra cosa sino gozar viéndolo. Mientras a la mesa estéis, de la cintura para arriba todo se perdona; cuando estéis aparte no voy a poner tasa, pues el rey no la pone. Que yo sé por las muchachas que nunca de importunos os acusarán. Y la vieja Celestina mascarará de envidia, con sus huérfanas encías, las migajas de los manteles. ¡Bendígaos Dios, cómo reís y gozáis, putillos, loquillos, maliciosos! ¡En esto ha ido a parar el nublado de las rencillas que habéis tenido! ¡Mirad no derribéis la mesa!

Elicia. Madre, a la puerta llaman. ¡El solaz se ha ido!

Celestina. Mira, hija, a ver quién es. Acaso será quien lo acreciente y devuelva.

Elicia. O la voz me engaña o es mi prima Lucrecia.

Celestina. Ábrele y que entre, y sea para bien. Que aun ella algo entiende de esto que aquí hablamos, aunque su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad.

Areúsa. Así goce de mí, que es verdad que estas que sirven a señoras ni gozan deleite ni conocen los dulces premios del amor. Nunca tratan con parientas, con iguales a quienes puedan hablar de tú a tú y a quienes digan: "¿Qué has cenado? ¿Estás preñada? ¿Cuántas gallinas crías? ¡Llévame a merendar a tu casa! ¡Muéstrame a tu enamorado! ¿Cuánto hace que no te ha visto? ¿Cómo te va con él? ¿Quiénes son tus vecinas?", y otras cosas, entre iguales, semejantes. ¡Oh tía, y qué duro nombre y qué insufrible y altanero es el de "señora" de continuo en la boca! Por eso vivo por mi cuenta desde que me reconozco. Que jamás me hepreciado de llamarme de nadie, sino mía, y menos aún de estas señoras que ahora hay. Se gasta con ellas lo mejor de la edad, y con una saya rota de las que ellas desechan pagan el servicio de diez años. Injuriadas, maltratadas las llevan, de continuo sojuzgadas, que a hablar delante de ellas no se atreven. Y cuando ven cerca el momento de la obligación de casarlas, les atribuyen un enredo: que se echan con el mozo o con el hijo, o les cargan la culpa de sus celos del marido, o que meten hombres en casa, o que ha hurtado la taza o ha perdido el anillo. Les dan un centenar de azotes y las echan por la puerta afuera, con las faldas como solo manto para la cabeza, diciendo: "¡Anda ya, ladrona, puta; no arruinarás mi casa y honra!". Así que esperan galardón, sacan baldón; esperan salir casadas, salen malparadas; esperan vestidos y joyas de boda, salen desnudas e infamadas. Estos son sus premios, estos son sus beneficios y pagos. Se obligan a darles marido, les quitan el vestido. El mejor trato que en sus casa reciben es andar hechas callejeras, de mujer en mujer, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre propio de la boca de ellas, sino "puta" por aquí, "puta" por allá, "¿adónde vas, tiñosa? ¿Qué has hecho bellaca? ¿Por qué te has comido esto, golosa? ¿Cómo has fregado la sartén, puerca? ¿Por qué no has limpiado el manto, sucia? ¿Cómo has dicho, esto, necia? ¿Quién ha perdido el plato, desaliñada? ¿Cómo ha desaparecido la toalla, ladrona? A tu rufián se la habrás dado. Ven aquí, mala mujer, ¿la gallina habada no aparece?, pues búscala enseguida, si no, de la primera blanca de tu paga la descontaré". Y tras esto, mil puntapiés y pellizcos, palos y azotes. No hay quien las sepa contentar, ni quien pueda sufrirlas. Su placer es dar voces, su goce es reñir. De lo mejor hecho, menos contento muestran. Por esto, madre, he querido antes vivir en mi pequeña casa, libre y señora de mí misma, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cautiva.

Celestina. En tu seso has estado; bien sabes lo que haces, que los sabios dicen que vale más una migaja de pan con paz, que toda la casa llena de viandas con rencilla. Pero ahora cese esta conversación, que entra Lucrecia.

Lucrecia. Buen provecho os haga, tía y la compañía. Dios bendiga a tanta gente y tan honrada.

Celestina. ¿Tanta, hija? ¿Por mucha tienes esta? Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, ahora hace veinte años. ¡Ay, quien me ha visto y quien me ve ahora no sé cómo no rompe su corazón de dolor! Yo he visto, mi amor, a esta mesa donde ahora están tus primas sentadas, nueve mozas de tu edad, que la mayor no pasaba de dieciocho años y ninguna había menor de catorce. El mundo es así, ande su rueda, dé vueltas a sus cangilones, unos llenos, otros vacíos. Ley es de la fortuna que ninguna cosa en su ser mucho tiempo permanece. Su regla es la mudanza. No puedo decir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque, por mi desventura y mala dicha, poco a poco ha venido en disminución. Igual que declinaban mis días, así disminuía y menguaba mi beneficio. Proverbio antiguo es que todo lo que en el mundo hay, o crece o decrece. Todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honra llegó a la cumbre, con lo que llegué a ser. Forzoso es que ahora mengüe y baje. Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que subí para descender, florecí para secarme, gocé para entristecerme, nací para vivir, viví para crecer, crecí para envejecer, envejecí para morirme. Y pues esto ya antes de ahora lo sabía, sufriré con menos pena mi mal, aunque del todo no pueda apartar de mí el sentimiento, pues estoy de carne sensible formada.

Lucrecia. Trabajo tendrías, madre, con tantas mozas, que es ganado muy trabajoso de guardar.

Celestina. ¿Trabajo, mi amor? Al contrario, descanso y alivio. Todas me obedecían, todas me honraban, de todas era respetada, ninguna se apartaba de mi voluntad, lo que yo decía era lo bueno, a cada una le daba su encomienda, no escogían más que lo que yo les mandaba: cojo o tuerto o manco, tenían por sano al que más dinero me daba. Mío era el provecho, suyo el afán. Y gente a mis pies, ¡pues no tenía yo gracias a ellas! Caballeros viejos y mozos, religiosos de todas las dignidades, desde obispos hasta sacristanes. Cuando entraba por la iglesia veía caer bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa. El que menos tenía que negociar conmigo, por más ruin se tenía. A media legua que me viesen, dejaban sus rezos: uno a uno y dos a dos venían a donde yo estaba, a ver si mandaba algo, a preguntarme cada uno por la suya. Y cuando me veían entrar se alteraban y no hacían ni decían cosa a derechas. Unos me llamaban "señora", otros "tía", otros "enamorada", otros "vieja honrada". Allí se concertaban sus venidas a mi casa, allí las idas a la de cada uno, allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, mientras me besaban el extremo de mi manto, y aun algunos en la cara, por tenerme más contenta. Ahora me ha traído la fortuna a tal estado que me podrías decir: "¡Buen provecho te hagan las zapatras!".

Sempronio. Asombrados nos tienes con tales cosas como nos cuentas de esa religiosa gente y santas tonsuras. ¡No serían todos así!

Celestina. No hijo, ni Dios lo quiera que yo tal calumnia diga. Que muchos viejos devotos había con quienes yo poco medraba, y aun que ni me podían ver. Pero creo que era de envidia de los otros que me trataban. Como la clerecía era grande, había de todos: unos muy castos; otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio (y aun hoy creo que no faltan de estos), y enviaban a sus escuderos y mozos a que me acompañasen. Y

apenas había llegado yo a mi casa, cuando entraban por mi puerta muchos pollos y gallinas, gansos, patos, perdices, tórtolas, perniles, tortas de trigo, lechones. Cada uno de aquellos hombres, tan pronto lo recibía de los diezmos de la iglesia enseguida lo registraban para que comiese yo y aquellas devotas suyas. Y vino, ¡pues no me sobraba! De lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes: de Murviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín y de otros muchos lugares. Y tantos que, aunque tengo la diferencia de los gustos y del sabor en la boca, no tengo la diversidad de sus tierras en la memoria. Que bastante es que una vieja como yo, solo oliendo cualquier vino, diga de dónde es. Y otros curas que no recibían rentas, aún no había acabado la ofrenda del bodigo, cuando, apenas había besado el feligrés la estola, ya estaba, del primer voleo, en mi casa. Espesos como piedras a tablado entraban muchachos cargados de provisiones por mi puerta. No sé cómo puedo vivir ahora, habiendo caído de tal estado.

Areúsa. Por Dios, pues hemos venido aquí a tener regocijo, no llores, madre, ni te angusties, que Dios remediará todo.

Celestina. Bastante tengo, hija, que llorar, acordándome de tan alegre tiempo y de la vida que yo tenía y de cómo era servida de todo el mundo, que jamás hubo fruta nueva de la que yo no gozase antes que otros supiesen si había nacido. En mi casa se podía hallar, si es que para alguna preñada se buscase.

Sempronio. Madre, ningún provecho trae el recuerdo del tiempo dichoso, si recobrar no se puede. Al contrario, trae tristeza, como a ti ahora, que nos has quitado el placer que teníamos. Quítese la mesa; nos iremos a descansar y tú darás respuesta a esta doncella que aquí ha venido.

Celestina. Hija Lucrecia, dejada ya la anterior conversación, querría que me dijese para qué ha sido ahora tu buena venida.

Lucrecia. Ciertamente ya se me había olvidado la principal petición y mensaje que traía, con el recuerdo de ese tan alegre tiempo como has contado. Y así me estuviera un año sin comer, escuchándote y pensando en aquella vida buena que aquellas mozas gozarían. Que me parece y semeja que estoy yo ahora en ella. Mi venida, señora, es lo que tú sabrás: pedirte el ceñidero. Y además de esto, te ruego mi señora que sea por ti visitada, y sea enseguida, porque se siente muy angustiada de desmayos y de dolor del corazón.

Celestina. Hija, de estos dolorcillos así, más es el ruido que las nueces. Maravillada estoy de que se resienta del corazón mujer tan moza.

Lucrecia. (*Aparte.*) ¡Así te arrastren, traidora! ¿Tú no sabes qué es? Hace la vieja falsa sus hechizos y se va; y después se hace de nuevas.

Celestina. ¿Qué dices, hija?

Lucrecia. Madre, que nos vayamos enseguida y me des el cordón.

Celestina. Vayamos, que yo lo llevo.

Argumento del décimo acto

Mientras van Celestina y Lucrecia de camino, está hablando Melibea consigo misma. Llegan a la puerta. Entra Lucrecia primero. Hace entrar a Celestina. Melibea, después de muchas palabras, descubre a Celestina que arde en amor de Calisto. Ven venir a Alisa, madre de Melibea. Se despiden. Pregunta Alisa a su hija Melibea sobre los negocios de Celestina. Le prohíbe tener tanto trato con ella.

Melibea, Lucrecia, Celestina, Alisa

Melibea. ¡Oh dolorida de mí! ¡Oh poco precavida doncella! ¿Y no me hubiera sido mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor cuya vista me cautivó me fue rogado, y contentarle a él y quedar yo sin dolor, que no venir forzada a descubrir mi llaga cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Cuánta más ventaja tuviera mi prometimiento rogado que mi ofrecimiento forzoso! ¡Oh mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí? ¿Qué pensarás de mi seso cuando me veas mostrar a otra lo que a ti jamás he querido descubrir? ¡Cómo te espantarás del quebranto de mi honestidad y vergüenza, que siempre como recatada doncella acostumbre tener! No sé si habrás barruntado de dónde procede mi dolor. ¡Oh, si ya vinieses con esa medianera de mi salud! ¡Oh soberano Dios! A Ti, que todos los atribulados llaman, los afligidos piden remedio, los llagados medicina; a Ti, que los cielos, mar y tierra y los infernales centros obedecen; a Ti que todas las cosas a los hombres sometiste, humildemente suplico que des a mi herido corazón entereza y paciencia con que mi terrible padecimiento pueda disimular, y así no se desdore la hoja de castidad que tengo puesta sobre este amoroso deseo, y pueda mostrar a los demás que es otro mi dolor, y no el que de verdad me atormenta. Pero ¿cómo lo podré hacer, lastimándome tan cruelmente la ponzoñosa punzada que la vista de la persona de aquel caballero me produjo? ¡Oh género femenino, encogido y frágil! ¿Por qué no ha sido también a las hembras concedido poder descubrir su atormentado y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviría afligido ni yo penada.

Lucrecia. Tía, detente un poquito junto a esta puerta. Entraré a ver con quién está hablando mi señora. Entra, entra, que consigo misma es.

Melibea. Lucrecia, echa esa cortina. ¡Oh vieja sabia y honrada, tú seas bienvenida! ¿Qué te parece cómo ha querido mi dicha, y la fortuna ha traído con sus vueltas, que yo tenga de tu saber necesidad, para que tan pronto me tengas que pagar con la misma moneda el beneficio que por ti me fue demandado para ese gentilhombre al que diste la cura con la virtud de mi cordón?

Celestina. ¿Cuál es, señora, tu mal, que así muestra las señas de su tormento en los subidos colores de tu rostro?

Melibea. Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo.

Celestina. (*Aparte.*) Bien está. Así lo quería yo. Tú me pagarás, doña loca, el exceso de tu ira.

Melibea. ¿Qué dices? ¿Has percibido, al verme, alguna causa de donde mi mal proceda?

Celestina. No me has, señora, declarado la clase de mal que padeces, ¿y quieres que adivine la causa? Lo que yo digo es que recibo mucha pena de ver triste tu graciosa presencia.

Melibea. Vieja honrada, alégramela tú, que muchas cosas buenas me han hablado de tu saber.

Celestina. Señora, el que sabe solo Dios es. Pero como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias entre las gentes para que hallaran las medicinas, unas por experiencia, otras por estudio y otras por natural instinto, alguna partecica de esas gracias alcanzó a esta pobre vieja, por la cual ahora podrás ser servida.

Melibea. ¡Oh qué deleitoso y agradable me es oírte! Saludable es para el enfermo la alegre cara del que le visita. Me parece que veo mi corazón entre tus manos hecho pedazos; el cual, si tú quisieses, con muy poco trabajo podrías recomponerlo con la virtud de tus palabras; no de otra manera que cuando vio en sueños el gran Alejandro, Rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable raíz con que sanó a su criado Ptolomeo de la mordedura de la víbora. Así que, por amor de Dios, que te quites el manto para más diligente ocuparte de mi mal, y me des algún remedio.

Celestina. Gran parte de la salud es desearla, por lo cual creo que menos peligroso es tu dolor. Pero para que yo te dé, por gracia de Dios, conveniente y saludable medicina es necesario que sepa de ti tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más tiende y aqueja la dolencia; la segunda, si hace poco tiempo que es por ti sentida, porque más de prisa se curan las nuevas enfermedades en sus principios que cuando han hecho curso en su daño; mejor se doman los animales en su primera edad que cuando ya su piel se ha endurecido, para traerlos así mansos al yugo; mejor crecen las plantas que tiernas y nuevas se trasplantan, que las que, fructificando ya, se cambian; mucho mejor se abandona el pecado nuevo que aquel que, por costumbre antigua, cometemos cada día. Y la tercera cosa es si tu mal ha venido de algún angustioso pensamiento que se ha asentado en el lugar dañado. Y cuando esto sepa, verás obrar mi cura. Por ello, cumple que al médico, como al confesor, se le diga toda la verdad abiertamente.

Melibea. Amiga Celestina, mujer bien sabia y maestra grande, mucho has abierto el camino por donde mi mal te pueda especificar. Ciertamente, tú lo pides como mujer bien experta en curar tales enfermedades. Mi mal es de corazón; la izquierda teta es su aposentamiento, pero tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo: hace poco tiempo que ha nacido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podría un dolor arrebatarme el seso como este hace; me altera la cara, me quita el apetito, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la última cosa por ti preguntada acerca de mi mal, esta no sabré decirte, porque ni muerte de allegado, ni pérdida de materiales bienes, ni sobresalto por alguna visión ni sueño desvariado ni otra cosa puedo sentir que sea. Salvo la alteración que tú me causaste con la demanda, de la que recelé, de parte de ese caballero Calisto, cuando me pediste la oración.

Celestina. ¿Cómo, señora? ¿Tan mal hombre es aquel, tan mal nombre es el suyo, que en solo ser nombrado trae consigo daño su sonido? No creas que sea esa la causa de tu dolencia, sino otra que yo sospecho. Y pues así es, si tú licencia me das, yo, señora, te la diré.

Melibea. ¿Cómo Celestina? ¿Qué es este desusado permiso que pides? ¿De licencia tienes tú necesidad para darme la salud? ¿Qué médico jamás pidió tal aprobación para curar al paciente? Di, di, que siempre la tienes de mí, con tal que mi honra no dañes con tus palabras.

Celestina. Te veo, señora, por una parte quejarte del dolor, por otra temer la medicina. Tu temor pone miedo en mí; el miedo, silencio; y el silencio separa tu llaga de mi medicina. Así que ese temor será causa de que ni tu dolor cese ni mi venida aproveche.

Melibea. Cuanto más demoras la cura, tanto más me acrecientas y multiplicas la pena y el padecimiento. O tus medicinas están hechas con polvos de infamia y licor de corrupción, mezclados con un más cruel dolor que el que ya el paciente siente, o no es ninguno tu saber. Porque si lo uno o lo otro no te detuviese, cualquier otro remedio me darías ahora sin temor, pues te he pedido que me lo muestres poniendo a salvo mi honra.

Celestina. Señora, no tengas por cosa nueva que sea más duro de sufrir para el herido la ardiente trementina y los rigurosos puntos que lastiman lo llagado, doblan el padecimiento, que no la primera lesión, que vino sobre sano. Y si tú quieres sanar y que te descubra la punta de mi sutil aguja sin temor, pon a tus manos y pies una ligadura de sosiego, a tus ojos una cobertura de piedad, a tu lengua un freno de silencio, a tus oídos unos algodones de sufrimiento y paciencia. Entonces verás obrar a la experimentada maestra de estas llagas.

Melibea. ¡Oh cómo me muero con tu demora! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan riguroso que se iguale con mi pena y tormento. Ya menoscabe mi honra, ya dañe mi fama, ya lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe de que estarás segura, y si siento alivio, bien recompensada.

Lucrecia. (*Aparte.*) Ya el seso ha perdido mi señora. Gran mal es este; la ha cautivado esta hechicera.

Celestina. (*Aparte.*) Nunca me ha de faltar un diablo aquí y allá. Me libró Dios de Pármeno, me topo con Lucrecia.

Melibea. ¿Qué dices, amada maestra? ¿Qué te hablaba esa moza?

Celestina. No le he oído nada, pero diga lo que dijere, has de saber que no hay cosa que más estorbe en las grandes curas, ante los esforzados cirujanos, que las gentes de ánimo encogido, las cuales con su gran lástima, con sus doloridas palabras, con sus dolientes gestos trasladan temor al enfermo, hacen que desconfíe de sanar; y al médico enojan y desconciertan; y el desconcierto altera la mano, rige sin orden la aguja. Y por todo esto se puede ver claro que es muy necesario para tu salud que no esté nadie delante, y así, que la debes mandar salir. Y tú, hija Lucrecia, perdona.

Melibea. ¡Salte fuera enseguida!

Lucrecia. (*Aparte.*) ¡Ya, ya! ¡Todo se ha perdido!. (*A Melibea.*) Ya me salgo, señora.

Celestina. Tanto me da osadía tu gran penar, como ver que, aun con tu recelo, has ya aceptado una parte de mi cura. Pero todavía es necesario traer más segura medicina y más saludable alivio de casa de ese caballero Calisto.

Melibea. Calla, por Dios, madre. No traigan de su casa nada para mi provecho, ni le nombres aquí.

Celestina. Sufre, señora, con paciencia, que este es el primer punto en tu llaga, y el principal. No se quiebre; si no, todo nuestro trabajo se ha perdido. Tu mal es grande, tiene necesidad de rigurosa cura; y lo duro con duro se ablanda más eficazmente; y dicen los sabios que la cura del blando médico deja mayor cicatriz, y que nunca peligro sin peligro se vence. Templanza, que pocas veces lo molesto sin molestia se cura, y un clavo con otro se saca, y un dolor con otro. No concibas en ti odio ni desamor, ni consientas a tu lengua decir mal de persona tan virtuosa como Calisto, que si conocido fuese...

Melibea. ¡Oh por Dios, que me matas! ¿No te tengo dicho que no me alabes a ese hombre ni me lo nombres ni para bueno ni para malo?

Celestina. Señora, este otro es el segundo punto, el cual si tú con tu mal sufrir no lo consientes, poco aprovechará mi venida; y si, como has prometido, lo sufres, tu quedarás sana y sin deuda, y Calisto sin queja y satisfecho. Primero te he avisado de mi cura, y de esta invisible aguja que, sin tocarte, la sientes con solo mentarla en mi boca.

Melibea. Tantas veces me nombrarás a ese caballero tuyo, que ni mi promesa será suficiente, ni la fe que te he dado, para sufrir tus palabras. ¿De qué ha de quedar pagado? ¿Qué le debo yo a él? ¿En qué le estoy en deuda? ¿Qué ha hecho por mí? ¿Qué falta hace él aquí para el propósito de mi mal? Más agradable me sería que rasgases mis carnes y me sacases el corazón, que traer esas palabras aquí.

Celestina. Sin romperte las vestiduras alcanzó a tu pecho el amor; no rasgaré yo tus carnes para curarlo.

Melibea. ¿Cómo dices que llaman a este mi dolor, que así se ha enseñoreado de lo mejor de mi cuerpo?

Celestina. Amor dulce.

Melibea. Eso declárame qué es, que de solo oírlo me alegro.

Celestina. Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitosa dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una suave muerte.

Melibea. ¡Ay, desdichada de mí! Que si verdad es tu relación, incierta será mi salud, porque según la contradicción que esos nombres entre sí muestran, lo que al uno fuere provechoso acarreará al otro más padecimiento.

Celestina. No desconfíe, señora, tu noble juventud de alcanzar la salud; que cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio. Mayormente que conozco yo en el mundo nacida una flor que de todo esto te libere.

Melibea. ¿Cómo se llama?

Celestina. No me atrevo a decírtelo.

Melibea. Di, no temas.

Celestina. Calisto. ¡Oh por Dios, señora Melibea! ¿Qué poca fuerza de ánimo es esta? ¿Y este desfallecimiento? ¡Oh desdichada de mí, levanta la cabeza! ¡Oh desventurada vieja, en esto han venido a parar mis pasos! Si muere, me matarán; y aunque viva, seré descubierta, que ya no será posible que no se publique su mal y mi cura. Señora mía Melibea, ángel mío, ¿qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa? ¿Qué es de tu color alegre? ¡Abre tus claros ojos! ¡Lucrecia, Lucrecia! ¡Entra de prisa aquí! Verás desmayada a tu señora entre mis manos ¡Baja de prisa por un jarro de agua!

Melibea. Quieta, quieta, que yo tomaré aliento. No alborotes la casa.

Celestina. ¡Oh desdichada de mí! No desfallezcas, señora; háblame como sueles.

Melibea. Y aun mejor. Calla, no me apremies.

Celestina. Pues ¿qué me mandas que haga, perla preciosa? ¿Qué ha sido eso que has sentido? Creo que se van quebrando mis puntos.

Melibea. Se ha quebrado mi honestidad, se ha quebrado mi recato, ha cedido mi mucha vergüenza. Y como muy naturales cualidades que vivían conmigo, no han podido tan ligeramente despedirse de mi cara sin que se llevasen consigo el color de ella durante un poco de tiempo, y también mi fuerza, mi habla y gran parte de mi sentido. ¡Oh, pues ya, mi nueva maestra, mi fiel confidente, lo que tú tan abiertamente conoces en vano me esfuerzo por encubrirte! Mucho tiempo hace que ese noble caballero me habló de amores. Tanto me fue entonces su habla enojosa cuanto, después que tú me lo volviste a nombrar, alegre. Ahora han cerrado tus puntos mi llaga, me avengo a tu voluntad. En mi cordón le llevaste envuelta la posesión de mi libertad. Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la más grande que yo tenía. Alabo y elogio tu buena paciencia, tu medida osadía, tu generoso trabajo, tus solícitos y fieles pasos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada diligencia, tu provechosa insistencia. Mucho te debe ese señor, y más yo, porque jamás han podido mis reproches debilitar tu buen ánimo y perseverar, confiada en tu mucha astucia. Al contrario, como fiel servidora, cuando más ofendida, más diligente; cuando más desaire, más ánimo; cuando peor respuesta, mejor cara; cuando yo más airada, tú más humilde. Dejado a un lado todo temor, has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otra persona pensé descubrir.

Celestina. Amiga y señora mía, no te maravilles, porque fines como estos ciertamente me dan osadía para sufrir los ásperos y recelosos desdenes de las recogidas doncellas como tú. Verdad es que antes que me determinase del todo, lo mismo por el camino que en tu casa, he estado en grandes dudas sobre si te descubriría mi petición. Visto el gran poder de tu padre, temía; mirando la gentileza de Calisto, me atrevía; vista tu discreción, me recelaba; mirando tu bondad y benevolencia, me animaba. En lo uno hallaba el miedo, en lo otro la seguridad. Y pues así, señora, has querido descubrir la gran merced que nos has hecho, declara tu voluntad, echa tus secretos en mi regazo. Pon en mis manos el concierto de este concierto. Yo obraré de modo que tu deseo y el de Calisto sean en breve cumplidos.

Melibea. ¡Oh mi Calisto y mi señor, mi dulce y deleitosa alegría! Si tu corazón siente lo que ahora el mío, maravillada estoy de cómo la ausencia te deja vivir. ¡Oh mi madre y mi señora, haz de manera que pronto lo pueda ver, si mi vida estimas!

Celestina. Verlo y hablarle.

Melibea. ¿Hablarle? Es imposible.

Celestina. Ninguna cosa, para los hombres que quieren hacerla, hay imposible.

Melibea. Dime cómo.

Celestina. Yo lo tengo pensado. Yo te lo diré: por entre las puertas de tu casa.

Melibea. ¿Cuándo?

Celestina. Esta noche.

Melibea. Digna de gloria me serás si lo conciertas. Di a qué hora.

Celestina. A las doce.

Melibea. Pues ve, mi señora, mi leal amiga, y habla con aquel señor. Y que venga muy en silencio, y allí se concertará todo según su voluntad, a la hora que has dispuesto.

Celestina. Adiós, que viene hacia aquí tu madre.

Melibea. Amiga Lucrecia, mi leal criada y fiel confidente, ya has visto como no ha estado en mi mano: me cautivó el amor de aquel caballero. Te ruego por Dios que se

cubra con secreto sello para que yo goce de tan dulce amor. Tú serás de mí estimada en el grado que merece tu fiel servicio.

Lucrecia. Señora, mucho antes de ahora tengo notada tu llaga y calado tu deseo; y me ha fuertemente dolido tu perdición. Cuanto más tú me querías encubrir y ocultar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestaban en el color de tu cara, en el poco sosiego del corazón, en la agitación de tus miembros, en comer sin gana, en el no dormir. Así que de continuo se te caían como de entre las manos señales muy claras de pena. Pero como en los momentos en que la voluntad se adueña de los señores, o el desmedido deseo, cumple a los servidores obedecer con viva diligencia del cuerpo y no con elaborados consejos de la lengua, yo sufría con pena, callaba con temor, encubría con fidelidad, sabiendo que hubiera sido mejor el severo consejo que la blanda lisonja. Pero, pues ya no tiene tu merced otra elección sino morir o amar, gran razón es que se escoja por mejor aquello que en sí lo es.

Alisa. ¿En qué negocio andas por aquí, vecina, todos los días?

Celestina. Señora, faltó ayer un poco de hilado para el peso y lo he venido a completar, porque di mi palabra. Y una vez traído, me voy. Quede Dios contigo.

Alisa. Y contigo vaya. Melibea, hija, ¿qué quería la vieja?

Melibea. Venderme un poquito de solimán.

Alisa. Eso creo yo más que lo que la vieja ruin ha dicho. Ha pensado que tendría yo enojo por ello y me ha mentido. Guárdate, hija, de ella, que es gran traidora, que el sutil ladrón siempre ronda las ricas moradas. Sabe esta con sus traiciones, con sus falsas mercaderías, hacer cambiar los propósitos castos; daña la fama: a tres veces que entre en una casa engendra sospecha.

Lucrecia. (*Aparte.*) Tarde despierta nuestra ama.

Alisa. Por amor mío, hija, que si acá vuelve sin verla yo, que no tengas por bien su venida ni la recibas con agrado. Que halle de tu parte honestidad en tu repuesta y jamás volverá; que la verdadera virtud más se teme que la espada.

Melibea. ¿De esas es? ¡Nunca más! Mucho me contento, señora, de ser avisada, por saber de quién me tengo que guardar.

Argumento del undécimo acto

Después de despedirse Celestina de Melibea, va por la calle sola hablando. Ve a Sempronio y a Pármeneo que van a la Magdalena por su señor. Sempronio habla con Calisto. Llega Celestina. Van a casa de Calisto. Le declara Celestina su mensaje y el negocio habido con Melibea. Mientras ellos en esta conversación están, Pármeneo y Sempronio entre sí hablan. Se despide Celestina de Calisto. Se va para su casa, llama a la puerta, Elicia le viene a abrir. Cenan y se van a dormir.

Celestina, Sempronio, Calisto, Pármeneo, Elicia

Celestina. ¡Ay Dios, si llegase a mi casa con mi mucha alegría a cuestas! A Pármeneo y a Sempronio veo ir a la Magdalena. Tras ellos me voy, y si allí no estuviere Calisto, pasaremos a su casa a pedirle el galardón de su gran gozo.

Sempronio. Señor, mira que tu estancia aquí es dar a todo el mundo que hablar. Por Dios, que evites ser traído entre lenguas, que al muy devoto llaman hipócrita. ¿Qué dirán sino que andas royendo los santos? Si padecimiento tienes, súfrelo en tu casa; no te sienta la tierra; no descubras tu pena a los extraños, pues está en manos el pandero de quien lo sabrá bien tocar.

Calisto. ¿En qué manos?

Sempronio. Las de Celestina.

Celestina. ¿Nombráis a Celestina? ¿Qué decís de esta esclava de Calisto? Toda la calle del Arcediano vengo a toda prisa tras vosotros por alcanzaros, y no he podido con mis largas faldas.

Calisto. ¡Oh joya del mundo, amparo de mis padecimientos, espejo de mi vista! El corazón se me alegra al ver esa honrada presencia, esa noble senectud. Dime, ¿Con qué vienes, qué nuevas traes?, que te veo alegre y no sé en qué punto está mi vida.

Celestina. En mi lengua.

Calisto. ¿Qué dices, gloria y descanso mío? Declárame más eso que has dicho.

Celestina. Salgamos, señor, de la iglesia, y de aquí a la casa te contaré algo con que te alegres de verdad.

Pármeneo. (*Aparte.*) Buena viene la vieja, hermano. Algo debe de haber conseguido.

Sempronio. (*Aparte.*) Escucha.

Celestina. Todo este día, señor, he trabajado en tu negocio, y he dejado perder otros en que gran cosa me iba. A muchos tengo quejosos por tenerte a ti contento. Más he dejado de ganar de lo que piensas, pero todo sea en buena hora, pues tan buen logro traigo. Y óyeme, que en pocas palabras te lo diré, pues soy breve al hablar: a Melibea dejo a tu servicio.

Calisto. ¿Qué es esto que oigo?

Celestina. Que es más tuya que de sí misma. Más está sujeta a tu mandado y voluntad, que al de su padre Pleberio.

Calisto. Habla mesuradamente, madre. No digas tal cosa, que dirán estos mozos que estás loca. Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida; yo su cautivo, yo su siervo.

Sempronio. Con tu desconfianza, señor, con tu poco estimarte, con tenerte en tan poco, dices esas cosas con que atajas su habla. A todo el mundo alteras diciendo desconciertos ¿De qué te santiguas? Dale algo por su trabajo; harás mejor, que eso esperan sus palabras.

Calisto. Bien has dicho. Madre mía, yo sé cierto que jamás se igualarán tu trabajo y mi corta recompensa. En lugar de manto y saya, para que no se dé parte a los artesanos, toma esta cadenilla; pónstela al cuello y prosigue con tu habla y mi alegría.

Pármemo. (*Aparte.*) ¡Cadenilla la llama! ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto. Pues yo te aseguro que no diese mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja la reparta.

Sempronio. (*Aparte.*) Te oírás nuestro amo. Tendremos con él tarea para apaciguarlo y contigo para curarte, según está de harto de tu mucho murmurar. Por mi amor, hermano, que oigas y calles, que por eso te ha dado Dios dos oídos y una lengua sola.

Pármemo. (*Aparte.*) ¡Oírás el diablo! Él está colgado de la boca de la vieja, sordo y mudo y ciego, hecho estatua sin seso, que aunque le diésemos higas ahora, diría que estábamos levantando las manos a Dios, rogando por el buen fin de sus amores.

Sempronio. (*Aparte.*) Calla. Oye, escucha bien a Celestina. A fe que todo lo merece, y más que le diese. Mucho nos va en lo que dice.

Celestina. Señor Calisto, para tan pobre vieja como yo, de mucha generosidad has usado. Pero como todo don o dádiva se juzga grande o chica respecto del que lo da, no voy a invocar mi poco merecer, ante el que tu dádiva excede en calidad y en cantidad, sino que se medirá con tu magnificencia, ante la cual no es nada. Y en pago de ella te restituyo tu salud, que estaba perdida; tu corazón, que andaba fuera de tu cuerpo; tu seso, que se alteraba. Melibea pena por ti más que tú por ella; Melibea te ama y te desea ver; Melibea piensa más horas en tu persona que en la suya; Melibea se llama tuya, y esto tiene por título de libertad; y con esto amansa el fuego, que más que a ti le quema.

Calisto. Mozos, ¿estoy yo aquí? Mozos, ¿oigo yo esto? Mozos, mirad si estoy despierto. ¿Es de día o de noche? ¡Oh Señor Dios, Padre celestial, te ruego que esto no sea un sueño! ¡Despierto, pues, estoy! Si te burlas, señora, por complacerme con palabras, no temas, di la verdad, que para lo que tú de mí has recibido, más merecen tus pasos.

Celestina. Nunca el corazón herido de deseo toma la buena nueva por cierta, ni la mala por dudosa. Pero si me burlo o no, lo verás yendo esta noche, según el concierto que he hecho con ella, a su casa, al dar el reloj las doce, a hablarle por entre las puertas. Y de su boca conocerás más por entero mi diligencia y su deseo, y el amor que te tiene y quién lo ha causado.

Calisto. ¡Ya, ya! ¿Tal cosa espero? ¿Tal cosa es posible que me haya de suceder a mí? Muerto soy de aquí a que llegue ese momento. No resisto tanta gloria, no soy merecedor de tan gran merced, no soy digno de hablar con tal señora por su propia voluntad y querer.

Celestina. Siempre he oído decir que es más difícil de sobrellevar la próspera fortuna que la adversa, porque la una no tiene sosiego y la otra tiene consuelo. ¿Cómo,

señor Calisto? ¿Y no habías de considerar quién tú eres? ¿No habías de considerar el tiempo que has gastado en su servicio? ¿No habías de considerar a quién has puesto de medianera? Y además que hasta ahora siempre has estado dudoso de alcanzarla y tenías paciencia; pues ahora que te aseguro el fin de tu penar ¿quieres poner fin a tu vida? Considera que está Celestina de tu parte, y que aunque te faltase todo lo que en un enamorado se requiere, te presentaría como el más cumplido galán del mundo, que te haría llanas las peñas para andar, que te haría las más crecidas aguas corrientes pasar sin mojar. Mal conoces a quien das tu dinero.

Calisto. Mira, señora, lo que me dices. ¿Que vendrá por su propia voluntad?

Celestina. Y aun de rodillas.

Sempronio. No sea un engaño encubierto, que nos quieran echar mano a todos. Mira, madre, que así se suelen dar las zarazas: en pan envueltas para que no las sienta el gusto.

Pármemo. Nunca te he oído decir cosa mejor. Mucha sospecha me pone el presto conceder de esa señora y avenirse tan pronto en todo a la voluntad de Celestina. Podría estar engañando nuestro deseo con sus palabras dulces y ligeras para hurtar de otra parte, como hacen los de Egipto cuando el sino nos miran en la mano. Pues a fe mía, madre, con dulces palabras están muchas injurias vengadas. El falso buey con su apacible cencerrar trae las perdices a la red; el canto de la sirena engaña a los simples marineros con su dulzor. Y así esta, con su mansedumbre y su concesión presta, querrá prender un puñado de nosotros a su satisfacción. Probará su inocencia con la honra de Calisto y con nuestra muerte. Así, como corderica mansa que mama de su madre y de la ajena, ella con su darnos seguridad tomará la venganza de Calisto en todos nosotros, de manera que, con la mucha gente que tiene a su servicio, podrá cazar a padres e hijos en la misma nidada. Y tú, madre, te estarás rascando al fuego, diciendo: "A salvo está el que repica".

Calisto. Callad, necios, bellacos, recelosos. Parece que dais a entender que los ángeles sepan hacer mal. Sí, que Melibea ángel disimulado es, que vive entre nosotros.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡Todavía te vuelves a tus herejías! Escúchale, Pármemo, no temas nada, que si hubiere engaño encubierto, él lo pagará, que nosotros buenos pies tenemos.

Celestina. Señor, tú estás en lo cierto; vosotros, cargados de sospechas vanas. Yo he hecho todo lo estaba a mi cargo. Alegre te dejo. Dios te salve y te guíe. Me parto muy contenta. Si de mí hubiese necesidad para esto o para otra cosa, en mi casa estoy muy dispuesta a tu servicio.

Pármemo. (*Aparte.*) ¡Ji, ji, ji!

Sempronio. (*Aparte.*) ¿De qué te ríes, por tu vida?

Pármemo. (*Aparte.*) De la prisa que la vieja tiene por irse. No ve la hora de haber sacado la cadena de aquí. No puede creer que la tenga en su poder ni que se la hayan dado de verdad. Se halla tan poco digna de tal don, como Calisto de Melibea.

Pármemo. (*Aparte.*) ¿Qué quieres que haga una puta alcahueta, que sabe y entiende de lo que nosotros llamamos y que suele hacer siete virgos por dos monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse a seguro con la posesión, con temor de que se la vuelvan a coger después de haber cumplido lo suyo en aquello para lo que fue buscada? ¡Pues guárdese del diablo, que en el repartir no le saquemos el alma!

Calisto. Dios vaya contigo, madre. Yo voy a dormir y reposar un rato para remediar las pasadas noches y cumplir con la que viene.

(Celestina llama a la puerta de su casa.)

Elicia. ¿Quién llama?

Celestina. Abre, hija Elicia.

Elicia. ¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja. Tropezarás donde caigas y mueras.

Celestina. No temo eso, que de día me fijo por dónde haya de venir de noche, que jamás me subo por poyo ni acera, sino que voy por medio de la calle. Porque, como dicen, "No da paso seguro quien corre por el muro", y que "Va más sano quien anda por lo llano". Antes quiero ensuciar mis zapatos con el lodo que ensangrentar mis tocas y las piedras. Pero no te duele a ti eso.

Elicia. Pues ¿qué me ha de doler?

Celestina. Que se fue la compañía que te dejé y te has quedado sola.

Elicia. Han pasado cuatro horas ya, ¿y me había de acordar de eso?

Celestina. Cuanto más pronto te dejaron, más con razón lo has sentido. Pero dejemos su ida y mi tardanza. Entendamos ahora en cenar y dormir.

Argumento del duodécimo acto

Llegando la medianoche, Calisto, Sempronio y Pármeno, armados, van para casa de Melibea. Lucrecia y Melibea están junto a la puerta, aguardando a Calisto. Llega Calisto. Le habla primero Lucrecia. Llama a Melibea. Se retira Lucrecia. Se hablan por entre las puertas Melibea y Calisto. Pármeno y Sempronio conversan por su lado. Oyen gentes por la calle; se preparan para huir. Se despide Calisto de Melibea, dejando concertada la vuelta para la noche siguiente. Pleberio, con el ruido que había en la calle, despierta. Llama a su mujer, Alisa. Preguntan a Melibea quién da pasos en su cámara. Responde Melibea a su padre fingiendo que tenía sed. Calisto va para su casa hablando con sus criados. Se echa a dormir. Pármeno y Sempronio van a casa de Celestina y le demandan su parte de la ganancia. Disimula Celestina. Acaban por reñir. Le echan mano a Celestina; la matan. Da voces Elicia. Llega la justicia y los prende a ambos.

Calisto, Sempronio, Pármeno, Lucrecia, Melibea, Pleberio, Alisa, Celestina, Elicia

Calisto. Mozos, ¿qué hora da el reloj?

Sempronio. Las diez...

Calisto. ¡Oh cómo me descontenta la desatención en los mozos! Entre mi extrema atención en esta noche y tu descuido y desatención se podría hacer una razonable atención y cuidado. ¿Cómo, desatinado, sabiendo cuánto me va en que sean las diez o las once, me has respondido a tuestas lo que más pronto se te ha venido a la boca? ¡Oh, desdichado de mí! Si por casualidad me hubiera dormido y pendiera mi pregunta de la respuesta de Sempronio (que me ha hecho de las once las diez, y me hubiera hecho de las doce las once), habría salido Melibea, yo no habría acudido, ella se habría vuelto a encerrar. De manera que ni mi mal hubiera tenido fin ni mi deseo cumplimiento. No se dice en balde que mal ajeno de pelo cuelga.

Sempronio. Tanto yerro me parece, sabiendo, preguntar, como, ignorando, responder. Mejor sería, señor, que se gastase esta hora que queda en preparar armas que en buscar rencillas.

Calisto. ¡Bien me habla este necio! No quiero en este momento recibir enojo ni quiero pensar en lo que pudiera venir, sino en lo que fue. No quiero pensar en el daño que hubiera resultado de su negligencia, sino en el provecho que vendrá de mi diligencia. Voy a darle tiempo a la ira, que o se me quitará o se me ablandará. Descuelga, Pármeno, mi coraza y armaos vosotros, y así iremos bien seguros. Porque, como dicen, el hombre apercebido, medio combatido.

Pármeno. Aquí está, señor.

Calisto. Ayúdame aquí a ponérmela. Mira tú, Sempronio, si aparece alguno por la calle.

Sempronio. Señor, ninguna gente aparece, y aunque la hubiese, la mucha oscuridad impediría vernos la cara y reconocernos a los que nos encontrasen.

Calisto. Pues andemos por esta calle, aunque se rodee un poco, para que más encubiertos vayamos. Las doce da ya el reloj; buena hora es.

Pármeno. Cerca estamos.

Calisto. A tiempo llegamos. Disponte tú Pármeno para ver si ha venido esa señora por entre las puertas.

Pármeno. ¿Yo, señor? Nunca Dios quiera que esté yo para entorpecer lo que no he concertado. Mejor será que tu persona sea lo que primero ella encuentre, para que, viéndome a mí, no se altere de ver que por tantas personas es sabido lo que tan ocultamente quería hacer y con tanto temor hace, o también porque quizá pensará que la has engañado.

Calisto. ¡Oh qué bien has hablado! La vida me has dado con tu sutil advertencia, pues no era menester más para llevarme muerto a casa, que volverse ella por mi mala previsión. Yo me acerco allá; quedaos vosotros en ese lugar.

Pármeno. ¿Qué te parece, Sempronio, cómo el necio de nuestro amo pensaba usarme de broquel para el encuentro del primer peligro? ¿Qué se yo quién está tras las puertas cerradas? ¿Qué sé yo si hay alguna traición? ¿Qué sé yo si Melibea está en que le pague nuestro amo su mucho atrevimiento de esta manera? Y más aún: no estamos muy seguros de que dijera verdad la vieja. No sepas hablar, Pármeno: ¡te sacarán el alma sin saber quién! No seas lisonjero como tu amo quiere y jamás llorarás duelos ajenos. No tomes en lo que te cumple el consejo de Celestina y te hallarás a oscuras. Ándate ahí con tus consejos y advertencias fieles: ¡te darán de palos! No cambies de parecer y te quedarás a buenas noches. Voy a hacer cuenta que hoy he nacido, pues de tal peligro me he escapado.

Sempronio. Quieto, quieto, Pármeno, no saltes ni hagas ese bullicio de gozo, que darás motivo a que te oigan.

Pármeno. Calla, hermano, que no me hallo de alegría. ¡Cómo le hice creer que por lo que a él convenía dejaba yo de ir! ¡Y era por mi seguridad! ¿Quién hubiera sabido así disimular el propio provecho, como yo? Muchas cosas me verás hacer, si estás de aquí en adelante atento, que no las descubrirán todos, lo mismo con Calisto que con cuantos en este negocio suyo se entremetieren. Porque estoy seguro de que esta doncella ha de ser para él cebo de anzuelo o carne de buiterra, que suelen pagar cara su parte los que a comerla vienen.

Sempronio. Anda, no te inquieten a ti esas sospechas, aunque resulten verdaderas. Prepárate, a la primera voz que oyeres, para tomar las calzas de Villadiego.

Pármeno. Has pensado lo mismo que yo; concordemos estamos. Calzas traigo, y aun borcegués de esos ligeros que tú dices, para mejor huir que nadie. Me complace que me hayas, hermano, avisado de lo que yo no hubiera hecho, por vergüenza de ti; que nuestro amo, si es descubierto, no creo que escape de manos de esta gente de Pleberio para que nos pueda después pedir cuenta de cómo habíamos actuado y reprocharnos el huir.

Sempronio. ¡Oh Pármeno amigo, cuán alegre y provechosa es la concordia entre los compañeros! Aunque por otra cosa no nos fuera buena Celestina, era bastante este provecho que por su causa nos ha venido.

Pármeno. Nadie podrá negar lo que por sí mismo se muestra. Manifiesto es que, con vergüenza el uno del otro por no ser odiosamente acusado de cobarde, habríamos esperado aquí la muerte con nuestro amo, no siendo más que él solo merecedor de ella.

Sempronio. Debe de haber salido Melibea. Escucha, que hablan muy bajito.

Pármeno. ¡Oh cómo temo que no sea ella, sino alguien que finja su voz!

Sempronio. ¡Dios nos libre de traidores! No nos hayan tomado la calle por donde tenemos que huir, que de otra cosa no tengo temor.

Calisto. (*Aparte.*) Este bullicio más de una persona lo hace. Voy a hablar, sea quien fuere. ¡Shhhs, señora mía!

Lucrecia. (*Aparte.*) La voz de Calisto es esta. Me voy a acercar. (*A Calisto.*) ¿Quién habla? ¿Quién está fuera?

Calisto. Aquel que viene a cumplir tu mandado.

Lucrecia. (*Aparte, a Melibea.*) ¿Por qué no te acercas, señora? Acércate sin temor, que ese caballero está aquí.

Melibea. (*Aparte, a Lucrecia.*) Necia, habla en voz baja. Mira bien si es él.

Lucrecia. (*Aparte, a Melibea.*) Acércate, señora, que sí es, que yo le conozco en la voz.

Calisto. (*Aparte.*) De seguro he sido burlado. No era Melibea la que me habló. Bullicio oigo, perdido estoy. Pues viva o muera yo, que no me he de ir de aquí.

Melibea. (*Aparte, a Lucrecia.*) Vete, Lucrecia, a acostarte un poco. (*A Calisto.*) ¡Shhhs, señor! ¿Cómo es tu nombre? ¿Quién es el que te ha mandado aquí venir?

Calisto. Es la que tiene merecimiento de mandar a todo el mundo, la que dignamente servir yo no merezco. No tema tu merced descubrirse a este cautivo de su gentileza, que el dulce sonido de tu habla, que jamás de mis oídos se aparta, me certifica que eres tú mi señora Melibea. Yo soy tu siervo Calisto.

Melibea. La desmedida osadía de tus mensajes me ha forzado a tenerte que hablar, señor Calisto; que habiendo tenido de mí la pasada respuesta a tus palabras, no sé qué piensas más sacar de mi amor de lo que entonces te mostré. Aparta estos vanos y locos pensamientos de ti, para que mi honra y persona queden, sin el perjuicio de mala sospecha, seguras. Para esto fue aquí mi venida, para concertar tu despedida y mi sosiego. No quieras poner mi fama en el platillo de la balanza de las lenguas maldicientes.

Calisto. A los corazones que están dispuestos con prevención fuerte contra las adversidades, ninguna les puede venir que traspase de parte a parte la fuerza de su muro. Pero el desdichado que, desarmado y sin prevenir los engaños y asechanzas, se vino a meter por las puertas de tu seguridad, cualquier cosa que en contrario vea es natural que me atormente y traspase rompiendo todos los almacenes en que la dulce noticia estaba aposentada. ¡Oh desventurado Calisto! ¡Oh cuán burlado has sido por tus sirvientes! ¡Oh engañosa mujer Celestina, así me hubieses dejado acabar de morir, y no hubieses vuelto a dar vida a mi esperanza para que tuviese más donde arder el fuego que ya me mortifica! ¿Por qué falseaste la palabra de esta mi señora? ¿Por qué has así dado con tu lengua causa a mi desesperación? ¿Para qué me mandaste aquí venir si era para que me fuese mostrado el desaire, la negación, la desconfianza, el odio, y todo por la misma boca de esta que tiene las llaves de mi perdición y de mi gloria? ¡Oh enemiga!, ¿y tú no me dijiste que esta mi señora me era favorable? ¿No me dijiste que de su voluntad mandaba venir a este su cautivo al presente lugar, no para desterrarme nuevamente de su presencia, sino para levantar el destierro ya, que por otro mandamiento suyo fue

puesto antes de ahora? ¿En quién fiaré yo? ¿Dónde se encuentra la verdad? ¿Quién carece de engaño? ¿Dónde no moran falsarios? ¿Quién es declarado enemigo? ¿Quién es verdadero amigo? ¿Dónde no se fabrican traiciones? ¿Quién ha tenido atrevimiento de darme tan cruel esperanza de perdición?

Melibea. Cesen, señor, tus sinceras quejas, que ni mi corazón tiene ánimo bastante para sufrirlas ni mis ojos para disimularlo. Tú lloras de tristeza, juzgándome cruel; yo lloro de placer, viéndote tan fiel. ¡Oh mi señor y mi bien todo, cuánto más alegre me sería poder ver tu rostro que oír tu voz! Pero pues no se puede por ahora más hacer, cree la firma y sello de las palabras que te envié escritas en la lengua de aquella solícita mensajera. Todo lo que te dijo, lo confirmo, todo lo tengo por bueno. Limpia, señor, tus ojos; ordena de mí a tu voluntad.

Calisto. ¡Oh señora mía, esperanza de mi gloria, descanso y alivio de mi pena, alegría de mi corazón! ¿Qué lengua podría darte correspondientes gracias a la extremada e incomparable merced que en este momento de tanta congoja para mí me has querido hacer, al querer que un tan bajo e indigno hombre pueda gozar de tu dulcísimo amor? Del cual, aunque muy deseoso, siempre me juzgaba indigno, mirando tu grandeza, considerando tu estado, remirando tu perfección, contemplando tu gentileza, valorando mi poco merecer y tu alto merecimiento, tus extremadas gracias, tus alabadas y manifiestas virtudes. Pues, ¡oh alto Dios!, ¿cómo te podré ser ingrato, pues tan milagrosamente has obrado conmigo tus singulares maravillas? ¡Oh cuántos días antes de ahora me vino este pensamiento a mi corazón, y por imposible lo rechazaba de mi memoria, hasta que por fin los rayos iluminadores de tu muy claro rostro dieron luz en mis ojos, encendieron mi corazón, despertaron mi lengua, acrecentaron mi merecer, acortaron mi cobardía, remediaron mi apocamiento, doblaron mis fuerzas, desadormecieron mis pies y manos; finalmente me dieron tal osadía, que me han traído con su mucho poder a este sublimado estado en que ahora me veo, oyendo con placer tu dulce voz; la cual, si antes de ahora no la conociese y no sintiese tus fragantes olores, no podría creer que careciesen de engaño tus palabras. Pero como estoy seguro de tu nobleza de sangre y hechos, me estoy remirando para ver si soy yo Calisto, a quien tanto bien se le hace.

Melibea. Señor Calisto, tu mucho merecer, tus extremadas gracias, tu alto nacimiento han hecho que, desde que de ti tuve entera noticia, ningún momento de mi corazón te apartases. Y aunque mucho tiempo me he esforzado por disimularlo, no lo he podido tanto, que al traerme de nuevo aquella mujer tu dulce nombre al pensamiento, no le manifestase yo mi deseo y acabase viniendo a este lugar y a esta hora. Y aquí mismo te suplico que ordenes y dispongas de mi persona según quieras. Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo, y también sus fuertes cerrojos, y mis pocas fuerzas; que, si no fuera así, ni tú estarías quejoso ni yo descontenta.

Calisto. ¿Cómo, señora mía? ¿Y mandas que consienta a un pedazo de madera impedir nuestro gozo? Nunca yo pensé que, además de tu voluntad, lo pudiera nada estorbar. ¡Oh molestas y enojosas puertas, ruego a Dios que el mismo fuego os abraza que a mí me atormenta, que solo con la tercia parte seríais al instante quemadas! Pues, por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados para que las rompan.

Pármeno. (*Aparte.*) ¿No oyes, no oyes, Sempronio? A buscarnos quiere venir para que nos den grande daño. No me agrada nada esta venida aquí. En mal momento creo que se empezaron estos amores. Yo no espero más aquí.

Sempronio. (*Aparte.*) Calla, calla. Escucha, que ella no consiente que vayamos allá.

Melibea. ¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? No sueltes las riendas al deseo. Tu esperanza es segura y el tiempo de su cumplimiento tan breve como tú lo ordenes. Y pues tú sientes una pena sola y yo la de los dos, tú sientes tu solo dolor y yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto. Que si ahora rompieses las crueles puertas, aunque de momento no fuésemos descubiertos, amanecería en casa de mi padre la terrible sospecha de mi yerro. Y pues sabes que tanto mayor es el yerro cuanto mayor es el que yerra, al instante será por la ciudad publicado.

Sempronio. (*Aparte.*) ¡En mala hora aquí esta noche hemos venido! Aquí nos ha de amanecer, según la calma con que nuestro amo se lo toma. Y aunque más la dicha nos ayude, nos han en tanto tiempo de descubrir gentes de la casa o vecinos.

Pármemo. (*Aparte.*) Ya hace dos horas que te estoy pidiendo que nos vayamos, que no nos faltará luego excusa.

Calisto. ¡Oh mi señora y mi bien todo! ¿Por qué llamas yerro a aquello que por los santos de Dios me ha sido concedido? Rezando hoy ante el altar de la Magdalena me vino con tu mensaje alegre aquella solícita mujer.

Pármemo. ¡A desvariar, Calisto, a desvariar! Por seguro tengo, hermano, que no es cristiano. Lo que la vieja traidora con sus malignos hechizos ha enredado y hecho dice él que los santos de Dios se lo han concedido y conseguido. Y con esta confianza quiere romper las puertas. Y no habrá dado el primer golpe cuando ya habrá sido descubierto y prendido por los criados de su padre, que duermen cerca.

Sempronio. Ya no temas, Pármemo, que bastante apartados estamos. En cuanto sintamos bullicio, el presto huir nos ha de poner a salvo. Déjale hacer, que si mal hiciera, él lo pagará.

Pármemo. Bien hablas, de acuerdo conmigo estás. Así se haga. Rehuyamos la muerte, que somos mozos. Que no querer morir ni matar no es cobardía, sino buen natural. Estos escuderos de Pleberio son alocados; no desean tanto comer y dormir como disputas y alborotos. Por eso más locura sería esperar aquí a pelear con enemigo que no ama tanto la victoria y vencimiento como la continua guerra y pendencia. ¡Oh si me vieses, hermano, cómo estoy, regocijo tendrías! De medio lado abiertas las piernas, el pie izquierdo adelantado, presto para la huida, los faldones en la cintura, la adarga enrollada y bajo el sobaco, para que no me estorbe. ¡Que por Dios que creo que huyese como un gamo, según el temor que tengo de estar aquí!

Sempronio. Mejor estoy yo, que tengo atado el broquel y la espada con las correas, para que no se me caigan al correr; y el casco en la capucha.

Pármemo. ¿Y las piedras que traías en ella?

Sempronio. Todas las he tirado por ir más ligero, que bastante llevo ya con esta coraza que me has hecho vestir con tu insistencia; que yo bien la rehusaba traer, porque me parecía, para huir, muy pesada. ¡Escucha, escucha! ¿Oyes, Pármemo? ¡A malas andan! ¡Muertos somos! ¡Sal corriendo! ¡Echa hacia casa de Celestina, no nos corten el camino de nuestra casa!

Pármemo. ¡Huye, huye, que corres poco! ¡Oh desdichado de mí, que nos van a alcanzar! ¡Deja el broquel y lo demás!

Sempronio. ¿Habrán muerto ya a nuestro amo?

Pármemo. No sé; no me hables nada. Corre y calla, que la más pequeña preocupación mía ahora es esa.

Sempronio. ¡Shhhs, shhhs, Pármeno! Vuelve, vuelve callando, que no es sino la gente del alguacil que pasaba haciendo ruido por la otra calle.

Pármeno. Míralo bien. No te fíes de los ojos, que se antoja muchas veces una cosa por otra. ¡No me habían dejado gota de sangre en el cuerpo! Aceptada tenía ya la muerte, que me parecía que me iban dando en estas espaldas golpes. En mi vida me acuerdo haber tenido tan gran temor ni verme en tal aprieto, aunque he andado por casas ajenas mucho tiempo, y en lugares de mucha fatiga, que nueve años serví a los frailes de Guadalupe y mil veces nos dábamos de puñadas yo y otros. Pero nunca como esta vez tuve miedo de morir.

Sempronio. Y yo ¿no serví al cura de San Miguel, y al mesonero de la plaza, y a Mollejas el hortelano? Y también yo tenía mis disputas con los que tiraban piedras a los pájaros que se posaban en un álamo grande que tenía, porque dañaban la hortaliza. Pero guárdete Dios de verte con armas, que ese es el verdadero temor. No en balde dicen: "Cargado de hierro y cargado de miedo". ¡Vuelve, vuelve, que el alguacil es, seguro!

Melibea. Señor Calisto, ¿qué es eso que en la calle suena? Parecen voces de gente que van en huida. Por Dios, atiende a tu persona, que estás en peligro.

Calisto. Señora, no temas, que bien seguro vengo. Los míos deben de ser, que son unos alocados y desarman a cuantos pasan, y se les escaparía alguno.

Melibea. ¿Son muchos los que traes?

Calisto. No, sino dos; pero aunque fueran seis sus contrarios, no tendrían mucho trabajo para quitarles las armas y hacerlos huir, según su arrojo. Escogidos son, señora, que no vengo a lumbre de pajas. Si no fuese por lo que a tu honra toca, pedazos harían estas puertas. Y si descubiertos fuésemos, a ti y a mí nos librarían de toda la gente de tu padre.

Melibea. ¡Oh por Dios, no se haga tal cosa! Pero mucho me complace que de tan fiel gente andes acompañado; bien empleado es el pan que tan animosos sirvientes comen. Por mi amor, señor, pues tal gracia la natura les quiso dar, sean de ti bien tratados y recompensados, para que en todo te guarden secreto. Y cuando sus osadías y atrevimientos les corrigieres, juntamente con la reprensión mezcla favor, para que sus ánimos valerosos no sean, por el encogimiento, disminuidos o anulados cuando hayan de mostrar una osadía oportuna.

Pármeno. ¡Shhhs, shhhs, señor, señor; quítate enseguida de ahí, que viene mucha gente con antorchas y serás visto y conocido, que no hay sitio donde te escondas!

Calisto. ¡Oh desdichado de mí! ¡Cómo es forzoso, señora, partirme de ti! Ciertamente, el temor ante la muerte no conseguiría tanto de mí, como el de dañar tu honra. Y pues que así es, los ángeles queden con tu presencia. Mi venida será, como has ordenado, por el huerto.

Melibea. Así sea, y vaya Dios contigo.

Pleberio. Señora mujer, ¿duermes?

Alisa. Señor, no.

Pleberio. ¿No oyes ruido en el aposento de tu hija?

Alisa. Sí lo oigo. ¡Melibea! ¡Melibea!

Pleberio. No te oye; yo la llamaré más fuerte. ¡Hija mía Melibea!

Melibea. ¿Señor?

Pleberio. ¿Quién da pasos y hace ruido en tu cámara?

Melibea. Señor, Lucrecia es, que ha salido por un jarro de agua para mí, que tenía sed.

Pleberio. Duerme, hija, que pensé que era otra cosa.

Lucrecia. (*Aparte.*) Poco rumor de pisadas los despertó; con sobresalto hablaban.

Melibea. (*Aparte.*) No hay tan manso animal que por el amor o el temor por sus hijos no se altere. Pues ¿qué harían si la verdad de mi salida supiesen?

(*En casa de Calisto*)

Calisto. Cerrad esa puerta, hijos. Y tú, Pármene, sube una vela arriba.

Sempronio. Debes, señor, reposar y dormir lo que queda de aquí hasta que venga el día.

Calisto. Con gusto lo haré, que bien lo necesito. ¿Qué te parece, Pármene, de la vieja que tú me desaprobabas, qué obra ha salido de sus manos? ¿Qué se habría hecho sin ella?

Pármene. Ni yo percibía tu gran pena ni conocía la gentileza y merecimiento de Melibea, y así no tengo culpa. Conocía a Celestina y sus mañas; te avisaba como señor mío que eres. Pero ya me parece que es otra, todas las ha cambiado ya.

Calisto. ¿Cómo que las ha cambiado?

Pármene. Tanto que si no lo hubiese visto, no lo creería. Y así vivas tú como que es verdad.

Calisto. Y ¿habéis oído lo que con aquella mi señora he hablado? ¿Qué hacíais? ¿Teníais temor?

Sempronio. ¿Temor, señor? ¿Qué dices de temor? En verdad que el mundo entero no nos lo hiciera tener. ¡Has dado tú con temerosos! Allí estuvimos esperándote muy dispuestos y nuestras armas muy a mano.

Calisto. ¿Habéis dormido algún rato?

Sempronio. ¿Dormir, señor? ¡Dormilones son los mozos! Nunca me senté ni aun junté, por Dios, los pies, mirando a todas partes para, en cuanto sintiese motivo, saltar enseguida y hacer todo lo que mis fuerzas me dejaran. Y Pármene, aunque parecía que no te servía hasta aquí de buena gana, así se alegró cuando vio a los de las antorchas como lobo cuando descubre la polvareda del ganado, pensando poder quitarles las armas, hasta que vio que eran muchos.

Calisto. No te maravilles, que procede de su natural ser osado. Y aunque no fuese por mí, lo hacía porque no pueden quienes así son venir contra su inclinación, que aunque muda el pelo la raposa, de su natural no se despoja. Ciertamente, yo dije a mi señora Melibea lo que en vosotros hay, y cuán seguras tenía mis espaldas con vuestra ayuda y guarda. Hijos, en mucha deuda con vosotros estoy. Rogad a Dios por la salud, que yo os recompensaré más cumplidamente vuestro buen servicio. Id con Dios a reposar.

Pármene. ¿Adónde iremos, Sempronio? ¿A la cama a dormir o a la cocina a almorzar?

Sempronio. Ve tú donde quisieres, que antes que venga el día quiero yo ir a casa de Celestina a cobrar mi parte de la cadena, que es una puta vieja. No le quiero dar tiempo a que fabrique alguna ruindad con que nos excluya.

Pármene. Bien dices. Lo había olvidado. Vayamos los dos, y si en eso se pone, espantémosla de manera que le pese, que en el dinero no hay amistad.

(En casa de Celestina)

Sempronio. *(Aparte.)* ¡Shhhs! ¡Shhhs! ¡Calla, que duerme junto a esta ventanilla! *(Llama a la puerta. A Celestina.)* Señora Celestina, ábrenos.

Celestina. ¿Quién llama?

Sempronio. Abre, que son tus hijos.

Celestina. No tengo yo hijos que anden a esta hora.

Sempronio. Ábrenos a Pármeno y a Sempronio, que venimos aquí a almorzar contigo.

Celestina. ¡Oh locos, enredadores, entrad, entrad! ¿Cómo venís a esta hora, que está amaneciendo? ¿Qué habéis hecho? ¿Qué os ha pasado? ¿Ha abandonado la esperanza a Calisto o vive todavía con ella, o cómo queda?

Sempronio. ¿Cómo queda, madre? Si por nosotros no fuera, ya anduviera su alma buscando posada para siempre. Que si valorar se pudiese lo que nos está obligado por lo de allí, no bastaría su hacienda para pagar la deuda, si verdad es lo que dicen de que la vida y persona son cosa más digna y de más valor que ninguna otra.

Celestina. ¡Jesús! Pues ¿en tanto aprieto os habéis visto? Cuéntamelo, por Dios.

Sempronio. Mira si fue tanto, que por mi vida te digo que la sangre me hierve en el cuerpo de volverlo a pensar.

Celestina. Ten sosiego, por Dios, y dímelo.

Pármeno. Cosa difícil le pides, según venimos de alterados y cansados del enojo que hemos tenido. Harías mejor en prepararnos a él y a mí de almorzar. Quizá eso nos amansaría algo la alteración que traemos, que te aseguro que no querría en este momento toparme a nadie que paz deseara. Mi gloria sería ahora hallar en quién vengar la ira, que no he podido en aquellos que nos la causaron, porque han salido huyendo.

Celestina. ¡Peste mala me mate si no me espanto de verte tan fiero! Creo que te burlas. Dímelo ahora, Sempronio, tú, por mi vida: ¿qué os ha pasado?

Sempronio. Por Dios, fuera de mí vengo, desesperado; aunque contigo de más está no moderar la ira y todo enojo, y no mostrar distinto semblante que con los hombres. Jamás me mostré poderoso con los que poco pueden. Traigo, señora, todas las armas despedazadas: el broquel sin aro, la espada hecha sierra, el casco abollado en la capucha; que no tengo con qué dar un paso con mi amo cuando tenga menester de mí, que ha quedado concertado el ir esta noche que viene a verse por el huerto. Y a comprarlo nuevo no encomiendo ni un maravedí, aunque caiga muerto.

Celestina. Pídelo, hijo, a tu amo, pues en su servicio se ha gastado y roto, pues sabes que es persona que enseguida lo cumplirá, que no es de los que dicen: "Vive conmigo y busca quien te mantenga". Él es tan generoso, que te dará para eso y para más.

Sempronio. ¡Ja! Trae también Pármeno perdidas las tuyas. ¡A esta cuenta, en armas se le irá su hacienda! ¿Cómo quieres que le sea tan importuno en pedirle más de lo que él de su propia voluntad hace, que ya es bastante? No digan por mí que dándome un palmo, pido cuatro. Nos dio las cien monedas, nos dio después la cadena. Con tres aguijonazos así, se quedará sin cera en el oído. ¡Caro le costaría este negocio! Contentémonos con lo razonable, no lo perdamos todo por querer más de la razón, que quien mucho abarca, poco suele apretar.

Celestina. ¡Gracioso es el asno! Por mi vejez, que si después de comer fuera que diría que habíamos todos cargado demasiado. ¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que ver tu recompensa con mi salario, tu soldada con las mercedes a mí hechas? ¿Estoy

yo obligada a componer vuestras armas, a remediar vuestras necesidades? A fe mía, que me maten si no te has asido a una palabrilla que te dije el otro día viniendo por la calle: que cuanto yo tenía era tuyo, y que, en todo lo que pudiese con mis pocas fuerzas, jamás te faltaría, y que si Dios me diese buena dicha con tu amo, que tú no perderías nada. Pues ya sabes, Sempronio, que estos ofrecimientos, estas palabras de buena voluntad, no obligan. No ha de ser oro todo lo que reluce; si no, más barato valdría. Dime, ¿a que estoy de acuerdo contigo, Sempronio? Mira si, aunque soy vieja, si acierto lo que tú puedes pensar. Tengo, hijo, en verdad, tan grande pesar que se me quiere salir el alma de enojo. Di a esta loca de Elicia, en cuanto llegué de tu casa, la cadenilla que traje para que se recrease con ella, y no se puede acordar dónde la puso, que en toda esta noche ni ella ni yo hemos dormido de pesar. Y no por el valor de la cadena, que no era mucho, sino por la mala guarda que de ella hizo y por mi mala dicha. Entraron unos conocidos y familiares míos entretanto aquí, y temo no se la hayan llevado, diciendo: "Si te he visto: me he burlado; si no te he visto: me he callado". Así que, hijos, ahora que voy a hablaros a los dos, si algo vuestro amo a mí me dio, debéis considerar que es mío. Que de tu jubón de brocado no te pedí yo parte, ni la quiero. Sirvámosle todos, que a todos dará según viere que lo merecen; que si me ha dado algo, dos veces he aventurado por él mi vida. Y más herramienta se me ha estropeado en su servicio que a vosotros; más materiales he gastado. Pues habéis de pensar, hijos, que todo me cuesta dinero; y aun mi saber, que no lo he alcanzado holgando, y de eso hubiera sido buena testigo la madre de Pármeno. ¡Dios la tenga en su gloria! Esto lo he trabajado yo; a vosotros se os debe otra cosa. Esto lo tengo yo por oficio y fatiga, vosotros por recreo y deleite. Pues siendo así, no habéis vosotros de tener igual recompensa de holgar que yo de penar. Pero aun con todo lo que he dicho, no renunciéis, si mi cadena aparece, a sendos pares de calzas de grana, que es la vestimenta que mejor en los mancebos se ve. Y si no, recibid mi buen deseo, que yo me callaré con mi pérdida. Y todo eso de buena voluntad, porque quisisteis que tuviese yo antes el provecho de estos pasos que no otra. Y si no os contentáis, para vuestro daño haréis.

Sempronio. No es esta la primera vez que yo he dicho cuánto en los viejos reina este vicio de la codicia: cuando pobre, generosa; cuando rica, avarienta. Así que adquiriendo crece la codicia; y la pobreza, codiciando; y ninguna cosa hace pobre al avariento sino la riqueza. ¡Oh Dios, y cómo crece la necesidad con la abundancia! ¿Quién la oyó a esta vieja decir que me llevase yo todo el provecho, si quisiese, de este negocio, pensando que sería poco? Ahora que lo ve crecido, no quiere dar nada, por cumplir el refrán de los niños, que dicen: "De lo poco, poco; de lo mucho, nada".

Pármeno. Que te dé lo que te prometió o quitémoselo todo. Muchas veces te decía yo quién era esta vieja, si tú me hubieras creído.

Celestina. Si mucho enojo traéis con vosotros, o con vuestro amo, o con las armas, no lo paguéis conmigo. Que bien sé de dónde nace esto, bien sé y sospecho de qué pie cojeáis: no, en verdad, de la necesidad que tenéis de lo que pedís ni aun de la mucha codicia que tenéis, sino que pensando que os he de tener toda vuestra vida atados y cautivos con Elicia y Areúsa, sin quereros buscar otras, me levantáis estas amenazas sobre el dinero y me ponéis estos temores sobre la partición. Pues callad, que quien estas os ha sabido acarrear os dará otras diez, ahora que hay más trato y más habla y más mérito por vuestra parte. Y si sé cumplir lo que prometo en este caso, que lo diga Pármeno. ¡Dilo, dilo, no tengas vergüenza de contar lo que hicimos cuando a la otra le dolía la matriz!

Sempronio. "¡Yo le digo que se vaya, y él se baja las calzas!". No estoy yo en lo que tú piensas. No entremezcles burlas en nuestra demanda, que con ese galgo no cazarás, si yo puedo, más liebres. Déjate conmigo de palabras: a perro viejo, no tus tus. Danos las dos partes por cuenta de cuanto de Calisto has recibido, no quieras que se descubra quién tú eres. ¡A otros, a otros con esos halagos, vieja!

Celestina. ¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Me has sacado tú de la putería? Calla tu lengua, no hagas de menos mis canas, que soy una vieja como Dios me ha hecho, no peor que las demás. Vivo de mi oficio, como cada uno del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco, de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón. Y no pienses con tu ira maltratarme, que justicia hay para todos, para todos es igual. Lo mismo seré oída yo, aunque mujer, que vosotros muy bien compuestos. Déjame en mi casa a mi suerte. Y tú, Pármene, no pienses que soy tu cautiva por saber mis secretos y mi vida pasada y los casos que nos acaecieron a mí y a la desdichada de tu madre. También así me trataba ella, cuando Dios quería.

Pármene. ¡No me hanches las narices con esos recuerdos, si no, te enviaré con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar!

Celestina. ¡Elicia, Elicia, levántate de esa cama! ¡Dame mi manto enseguida, que, por los santos de Dios, para la justicia me he de ir, bramando como una loca! ¿Qué es esto? ¿Qué quieren decir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa mostráis vosotros fuerza y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con una vieja de sesenta años? ¡Id, id contra los hombres como vosotros, contra los que ciñen espada mostrad vuestras iras, no contra mi menguada condición. Señal es de gran cobardía acometer a los débiles y a los que poco pueden: las sucias moscas nunca pican sino a los bueyes magros y consumidos, los perrillos ladrones a los pobres peregrinos acosan con mayor ímpetu. Si aquella que allí está en aquella cama me hubiese a mí creído, jamás habría quedado esta casa de noche sin varón, ni dormiríamos a lumbre de pajas. Pero por tenerte miramiento y por serte fiel padecemos esta soledad. Y como nos veis mujeres, habláis y pedís demasías. Lo cual, si un hombre sintieseis aquí en la casa, no haríais; que, como dicen, el duro adversario entibia las iras y sañas.

Sempronio. ¡Oh vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No estarás contenta con la tercia parte de lo ganado?

Celestina. ¿Qué tercia parte? ¡Vete con Dios de mi casa tú y ese otro. No tenga yo que dar voces, no haga venir la vecindad! ¡No me hagáis salir de seso, no queráis que salgan a la plaza las cosas de Calisto y vuestras!

Sempronio. ¡Da voces o gritos, que tú cumplirás lo que prometiste, o cumplirás hoy tus días!

Elicia. ¡Mete, por Dios, la espada! ¡Detenle, Pármene, detenle! ¡No la mate ese loco!

Celestina. ¡Justicia, justicia! ¡Señores vecinos! ¡Justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!

Sempronio. ¿Rufianes? ¿Qué dices de rufianes? ¡Espera, doña hechicera, que yo te haré ir al infierno con credenciales!

Celestina. ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay, confesión, confesión!

Pármene. ¡Dale, dale, remátala, pues has comenzado, que nos van a descubrir! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos!

Celestina. ¡Confesión!

Elicia. ¡Oh crueles enemigos, en mal poder os veáis! ¿Contra quién habéis mostrado fuerza? ¡Muerta está mi madre y mi bien todo!

Sempronio. ¡Huye, huye, Pármene, que llega mucha gente! ¡Ponte, ponte a salvo, que viene el alguacil!

Pármene. ¡Oh desdichado de mí, que no hay por dónde nos vayamos, que está tomada la puerta!

Sempronio. ¡Saltemos desde estas ventanas, no muramos en poder de la justicia!

Pármene. ¡Salta, que yo tras ti voy!

Argumento del decimotercio acto

Despertado Calisto de dormir, está hablando consigo mismo. Al poco rato llama a Tristán y a otros criados suyos. Vuelve a dormirse Calisto. Se pone Tristán a la puerta. Viene Sosia llorando. Preguntado por Tristán, Sosia le cuenta la muerte de Sempronio y Pármeneo. Van a decir las nuevas a Calisto, el cual, sabida la verdad, hace gran lamentación.

Calisto, Tristán, Sosia

Calisto. ¡Oh cómo he dormido a gusto después de aquel dulcísimo rato, después de aquella angelical conversación! Gran reposo he tenido. El sosiego y descanso proceden de mi alegría. O causó el trabajo corporal mi mucho dormir, o la gloria y el gozo del ánimo. Y no me maravillo de que lo uno y lo otro se juntasen para cerrar los candados de mis ojos, pues trabajé con el cuerpo y con mi persona, y me deleité con el espíritu y con el sentido la pasada noche. Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento, y el mucho pensar estorba el sueño. Como a mí estos días pasados me ha acaecido con la desconfianza que tenía de la gran gloria que ya poseo. ¡Oh señora y amor mío, Melibea! ¿Qué piensas ahora? ¿Acaso duermes o estás despierta? ¿Acaso piensas en mí o en otra cosa? ¿Acaso estás levantada o acostada? ¡Oh dichoso y venturoso, Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿Lo he soñado o no? ¿Fue fantaseado o pasó de verdad? Pues no estuve solo: mis criados me acompañaron. Dos eran. Si ellos dicen que pasó de verdad, lo creeré, como acorde a derecho. Voy a mandarlos llamar para más confirmar mi gozo. ¡Tristanico! ¡Mozos! ¡Tristanico, levanta de ahí!

Tristán. Señor, ya estoy levantado.

Calisto. Corre, llámame a Sempronio y a Pármeneo.

Tristán. Ya voy, señor.

Calisto. *Duerme y descansa, penado,
desde ahora,
pues te ama tu señora
de su grado.
Venza el placer al cuidado
y no le vea,
pues te ha hecho su privado
Melibea.*

Tristán. Señor, no hay ningún mozo en casa.

Calisto. Pues abre esas ventanas, que veas qué hora es.

Tristán. Señor, bien de día.

Calisto. Pues vuélvelas a cerrar y déjame dormir hasta que sea hora de comer.

Tristán. Voy a bajarme a la puerta para que duerma mi amo sin que nadie le estorbe, y a cuantos le buscaren les diré que no está. ¡Oh qué gritería suena en el

mercado! ¿Qué es lo que pasa? Alguna justicia se está ejecutando, o temprano han empezado a correr toros. No sé qué pensar de tan grandes voces como se dan. De allí viene Sosia, el mozo de espuelas. Él me dirá qué es lo que pasa. Desgreñado viene el bellaco; en alguna taberna se debe de haber revolcado, y si mi amo le descubre le mandará dar dos mil palos, que aunque es algo loco, el castigo le hará cuerdo. Parece que viene llorando. ¿Qué es lo que pasa, Sosia? ¿Por qué lloras? ¿De dónde vienes?

Sosia. ¡Oh desventurado de mí! ¡Oh qué pérdida tan grande! ¡Oh qué deshonra para la casa de mi amo! ¡Oh qué mal día ha amanecido este! ¡Oh desdichados mancebos!

Tristán. ¿Qué es? ¿Qué te pasa? ¿Por qué estás tan alterado? ¿Qué mal es este?

Sosia. Sempronio y Pármeneo...

Tristán. ¿Qué dices de Sempronio y Pármeneo? ¿Qué es lo que pasa, loco? Aclárate más, que me desconciertas.

Sosia. Nuestros compañeros, nuestros hermanos...

Tristán. O tú estás borracho, o has perdido el seso, o traes alguna mala nueva. ¿No acabarás de decirme qué es esto que dices de esos mozos?

Sosia. Que están degollados en la plaza.

Tristán. ¡Oh mala fortuna la nuestra, si es verdad! ¿Los has visto tú, seguro, te han hablado ellos?

Sosia. Ya sin sentido iban, pero uno de ellos, con mucha dificultad, cuando se ha dado cuenta de que con llanto yo le miraba, ha clavado los ojos en mí, alzando las manos al cielo, casi dando gracias a Dios, y como preguntando si yo me dolía de su muerte; y en señal de triste despedida ha bajado la cabeza con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me había de ver más hasta el día del Juicio Final.

Tristán. No lo has entendido bien, que sería para preguntarte si estaba allí presente Calisto. Y pues tan claras señas traes de este cruel dolor, vayamos enseguida con las tristes nuevas a nuestro amo.

Sosia. ¡Señor, señor!

Calisto. ¿Qué es esto, necios? ¿No os he mandado que no me despertaseis?

Sosia. Despierta y levanta, que si tú no miras por los tuyos, a la perdición vamos. Sempronio y Pármeneo están descabezados en la plaza como públicos malhechores, con pregones que manifestaban su delito.

Calisto. ¡Oh válgame Dios! ¿Qué es esto que me dices? No sé si creerte tan arrebatada y triste nueva. ¿Los has visto tú?

Sosia. Yo los he visto.

Calisto. Mira bien lo que dices, que esta noche han estado conmigo.

Sosia. Pues madrugaron para morir.

Calisto. ¡Oh mis leales criados, oh mis grandes servidores, oh mis fieles confidentes y consejeros! ¿Puede ser tal cosa verdad? ¡Oh malparado Calisto, deshonrado quedas para toda tu vida! ¿Qué será de ti, muertos tal par de criados? Dime por Dios, Sosia, ¿cuál ha sido la causa? ¿Qué decía el pregón? ¿Dónde los prendieron? ¿Qué justicia lo ha hecho?

Sosia. Señor, la causa de su muerte la publicaba el cruel verdugo a voces, diciendo: "manda la justicia que mueran los violentos matadores".

Calisto. ¿A quién han matado con tanta precipitación? ¿Cómo puede ser esto? No hace cuatro horas que de mí se despidieron. ¿Cómo se llamaba el muerto?

Sosia. Señor, una mujer que se llamaba Celestina.

Calisto. ¿Qué me dices?

Sosia. Esto que oyes.

Calisto. Pues si eso es verdad, máteme tú a mí, yo te perdono; que más mal hay del que has visto o puedas pensar, si Celestina, la de la cuchillada, es la muerta.

Sosia. Ella misma es. De más de treinta estocadas la he visto atravesada, tendida en su casa, llorándola una criada suya.

Calisto. ¡Oh desdichados mozos! ¿Cómo iban? ¿Te han visto? ¿Te han hablado?

Sosia. ¡Oh señor, si los hubieras visto, hubieras deshecho tu corazón de dolor! Uno de ellos llevaba todos los sesos de la cabeza por fuera, sin sentido ya; el otro, quebrados ambos brazos y la cara magullada; los dos llenos de sangre, que habían saltado de unas ventanas muy altas por huir del alguacil; y así, casi muertos, les han cortado las cabezas, que yo creo que ya no han sentido nada.

Calisto. Pues yo bien siento mi honra. Quisiera Dios que hubiera sido yo ellos y hubiera perdido la vida, y no la honra y no la esperanza de conseguir mi comenzado propósito, que es lo que más en este caso desastrado siento. ¡Oh mi desdichado nombre y fama, como andas ahora expuesto de boca en boca! ¡Oh mis secretos más secretos, cuán públicos andaréis por las plazas y mercados! ¿Qué será de mí? ¿Adónde iré? Si me presento allí, a los muertos no puedo ya darles remedio. Si me quedo aquí parecerá cobardía. ¿Qué determinación tomaré? Dime, Sosia, ¿cuál era la causa por la que la mataron?

Sosia. Señor, esa criada suya, dando voces llorando su muerte, la publicaba a cuantos la querían oír, diciendo que era porque no había querido repartir con ellos una cadena de oro que tú le habías dado.

Calisto. ¡Oh día de congoja, oh dura tribulación, y en que anda mi hacienda de mano en mano, y mi nombre de lengua en lengua! Será público todo cuanto con ella y con ellos hablaba, todo cuanto de mí sabían, el negocio en que andaban. No tendré atrevimiento para salir ante la gente. ¡Oh desdichados mancebos, padecer por tan súbito desastre! ¡Oh mi gozo, cómo te vas disminuyendo! Proverbio antiguo es que de muy alto grandes caídas se dan. Mucho había anoche alcanzado; mucho tengo hoy perdido. Rara es la bonanza en medio de la mar. Yo tenía título de alegre, si mi ventura hubiera querido tener quietos los agitados vientos de mi perdición. ¡Oh tormentosa fortuna, cuánto y por cuántas partes me has golpeado! Pues por más que persigas mi casa y seas contraria a mi persona, las adversidades con ánimo sereno se han de sufrir, y en ellas se prueba el corazón fuerte y el débil. No hay mejor toque para conocer qué quilates de arrojo o ánimo tiene el hombre. Pues por más mal y daño que me venga, no dejaré de cumplir el mandado de aquella por quien todo esto se ha causado, que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que han muerto. Ellos eran descomedidos y atrevidos, ahora o en otra ocasión habían de pagar. La vieja era mala y falsa, según parece del trato que hacía con ellos, y así riñeron por lo ajeno. Voluntad ha sido de Dios que así haya acabado, en pago de muchos adulterios que por su intercesión o causa se han cometido. Voy a hacer que se preparen Sosia y Tristanico. Andarán conmigo este tan esperado camino, llevarán escaleras, que son altas las paredes. Mañana haré como que vengo de fuera; si pudiere vengaré estas muertes. Si no, probaré mi inocencia con mi fingida ausencia, o me fingiré loco para mejor gozar de este sabroso deleite de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulises para rehuir la batalla troyana y permanecer junto a Penélope, su mujer.

Argumento del decimocuarto acto

Está Melibea muy afligida hablando con Lucrecia sobre la tardanza de Calisto, el cual le había hecho promesa de venir aquella noche a visitarla, lo cual cumplió. Y con él vinieron Sosia y Tristán. Y después que cumplió su voluntad, volvieron todos a casa, y Calisto se retira a su cámara y se queja por haber estado tan poco tiempo con Melibea. Y ruega a Febo que oculte sus rayos, para poder de nuevo satisfacer su deseo.

Melibea, Lucrecia, Sosia, Tristán, Calisto

Melibea. Mucho tarda aquel caballero que esperamos. ¿Qué crees tú o sospechas de su demora, Lucrecia?

Lucrecia. Señora, que tiene justo impedimento y que no está en su mano venir antes.

Melibea. Los ángeles le guarden y su persona esté sin peligro, que entonces su tardanza no me dará pena. Pero, desdichada de mí, pienso muchas cosas que desde su casa hasta aquí le podrían acaecer. ¿Quién sabe si él, queriendo llegar a la prometida hora y yendo en la forma en que los tales mancebos a tales horas suelen andar, fue topado por los alguaciles nocturnos, y sin reconocerle le han acometido; y él, por defenderse, los hirió o ha sido por ellos herido? ¿O si acaso los ladradores perros con sus crueles dientes, que ninguna diferencia saben hacer, ni consideración, entre personas, le han mordido? ¿O si ha caído en alguna acera u hoyo de donde algún daño le pudiese venir? Mas, ¡oh desdichada de mí!, ¿qué son estos inconvenientes que el nuevo amor me pone delante y las atribuladas imaginaciones me acarrearán? No quiera Dios que ninguna de estas cosas sea; al contrario, que esté cuanto le plazca sin verme. Mas oye, oye, que pasos suenan en la calle, y aun parece que hablan en esta otra parte del huerto.

Sosia. Arrima esa escalera, Tristán, que este es el mejor lugar, aunque alto.

Tristán. Sube, señor; yo iré contigo, porque no sabemos quién está dentro. Hablando están.

Calisto. Quedaos, locos, que yo entraré solo, que a mi señora oigo.

Melibea. Es tu sierva, es tu cautiva, es la que más tu vida que la suya estima. ¡Oh mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré de verlo! Baja, baja poco a poco por la escalera. ¡No vengas con tanta presura!

Calisto. ¡Oh angelical imagen, oh preciosa perla ante quien el mundo es feo! ¡Oh mi señora y mi gloria, en mis brazos te tengo y no lo creo! Mora en mi persona tanta alteración de placer, que me hace no sentir todo el gozo que poseo.

Melibea. Señor mío, pues me he confiado a ti, pues he querido cumplir tu voluntad, no haya de ser yo ahora de más áspera condición por haber sido compasiva, que si me hubiese mostrado siempre esquivada y sin misericordia. No quieras perderme por tan

breve deleite y en tan poco espacio de tiempo, que las cosas hechas mal, después de cometidas más deprisa se pueden reprender que enmendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver y estar cerca de ti. No pidas ni tomes de mí aquello que una vez tomado no estará en tu mano devolver. Guárdate, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura.

Calisto. Señora, si por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, cuando me la diesen, rechazarla? Ni tú, señora, me lo debieras mandar, ni yo podría cumplirlo por mi parte. No me pidas tal cobardía. No es hacer tal cosa propio de nadie que hombre sea, mayormente enamorado como yo. Si he nadado por el fuego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime ahora al dulce puerto a descansar de mis pasadas fatigas?

Melibea. Por mi vida, que aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden. Estate quieto, señor mío. Que te baste, pues ya soy tuya, con gozar de lo exterior, de lo que es el propio fruto de amadores. No me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. Mira que del buen pastor es propio trasquilar sus ovejas y ganado, pero no arruinarlo ni estragarlo.

Calisto. ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté quieto mi padecimiento? ¿Para penar de nuevo? ¿Para volver este juego al comienzo? Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás habían pensado tocar tu ropa, con su indignidad y su poco merecer; pero ahora gozan de tocar tu gentil cuerpo y tus lindas y delicadas carnes.

Melibea. Retírate, Lucrecia.

Calisto. ¿Por qué, mi señora? Mucho me contento de que estén semejantes testigos de mi gloria.

Melibea. Yo no los quiero de mi yerro. Si hubiera pensado que tan desmedidamente te habías de comportar conmigo, no hubiera confiado mi persona a tu despiadado trato.

Sosia. Tristán, bien oyes lo que pasa, en qué términos anda el negocio.

Tristán. Oigo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre nacido. Y por mi vida, que aunque soy muchacho, que diese tan buena cuenta como mi amo.

Sosia. Para con tal joya cualquiera tendría manos. Pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos mozos han entrado en la salsa de estos amores.

Tristán. Ya los tiene olvidados. ¡Dejaos morir sirviendo a ruines, haced locuras confiando en su protección! Viviendo con el conde que no matase a ningún hombre, me daba mi madre por consejo. Ahí están ellos alegres y abrazados, y sus servidores con tanta infamia degollados.

Melibea. ¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? ¡Oh desdichada de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabedora, cómo tomarías de voluntad tu muerte y me la darías a mí por la fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo causa del fin desgraciado de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a deshonar tu casa! ¡Oh traidora de mí! ¿Cómo no he mirado primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que yo aguardaba?

Sosia. Antes quisiera yo oírte esas lamentaciones. Todas sabéis la misma oración cuando ya no se puede remediar lo hecho. ¡Y el bobo de Calisto que lo escucha!

Calisto. Ya va a amanecer. ¿Qué es esto? No parece que haga ni una hora que estamos aquí y da el reloj las tres.

Melibea. Señor, por Dios, pues ya todo lo has conquistado, pues ya soy tuya, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues el verte; y las noches que dispongas, que sea tu venida por este secreto lugar, a la misma hora, para que, esperando las venideras noches, siempre te espere llena del gozo con que quedo. Y por el momento, vete con Dios, que no serás visto, que está muy oscuro, ni yo en casa seré oída, que aún no amanece.

Calisto. Mozos, poned la escalera.

Sosia. Señor, aquí esta. Baja.

Melibea. Lucrecia, vente aquí, que estoy sola; ese señor mío se ha ido. Conmigo deja su corazón, consigo lleva el mío. ¿Nos has oído?

Lucrecia. No, señora, que durmiendo he estado.

Sosia. Tristán, debemos ir muy callando, porque suelen levantarse a esta hora los ricos, los codiciosos de materiales bienes, los devotos de templos, monasterios e iglesias, los enamorados como nuestro amo, los trabajadores de los campos y haciendas y los pastores que en este tiempo traen las ovejas a estos apriscos a ordeñar; y podría ser que cogiesen de pasada alguna palabra nuestra por donde toda su honra y la de Melibea se viese quebrantada.

Tristán. ¡Oh simple rascacaballos! ¡Dices que callemos y nombras el nombre de ella! ¡Bueno eres tú para adalid o para llevar el mando de gente en tierra de moros de noche! Así que lo que prohíbes, permites; lo que encubres, descubres; lo que quieres poner a salvo, atacas; lo que quieres callar, voceas y pregonas; lo que preguntas, respondes. Pues con lo sutil y discreto que eres, ¿no me dirás en qué mes cae Santa María de agosto, para que sepamos si hay bastante paja en casa para darte de comer todo el año?

Calisto. Mis preocupaciones y las de vosotros no son las mismas. Entrad callando, no nos sientan en casa. Cerrad esa puerta y vayamos a reposar, que yo me voy a subir solo a mi cámara. Yo me desarmaré; id vosotros a vuestras camas.

Calisto. ¡Oh desdichado de mí, cuánto me es agradable, por inclinación natural, la soledad y el silencio y la oscuridad! No sé si esto lo causa que me ha venido al pensamiento la traición que he hecho en separarme de esa señora que tanto amo sin esperar a que fuera más de día, o el dolor de mi deshonor. ¡Ay, ay, que esto es, esta herida es la que siento, ahora que se ha enfriado, ahora que está helada la sangre que ayer hervía, ahora que veo el quebranto de mi casa, la falta de mis mozos, la perdición de mi patrimonio, la infamia que para mi persona con la muerte de mis criados ha venido ¿Y yo qué he hecho? ¿En qué he reparado? ¿Cómo lo he podido tolerar, que no me he mostrado enseguida presente como hombre injuriado, vengador soberbio y arrebatado de la manifiesta injusticia que me ha sido hecha? ¡Oh mísera dulzura de esta brevísima vida! ¿Quién es de ti tan codicioso que no quiera antes morir enseguida que gozar de un año de vida infamado, y prorrogarlo con deshonor corrompiendo la buena

fama de la familia? Y mayormente que no hay hora que tenga seguro su cumplimiento y término, ni siquiera un breve momento. Deudores somos sin plazo: de continuo estamos obligados a pagar en el acto. ¿Por qué no he salido a inquirir siquiera la verdad de la escondida causa de mi manifiesta perdición? ¡Oh breve deleite mundano, cómo duran poco y cuestan mucho tus dulzores! No se compra tan caro el arrepentimiento. ¡Oh triste de mí! ¿Cuándo se restaurará tan gran pérdida? ¿Qué haré? ¿Qué determinación tomaré? ¿A quién descubriré mi quebranto? ¿Por qué lo oculto a los otros servidores y parientes míos? ¡Me trasquilan en el concejo y no lo saben en mi casa! Voy a salir. Pero si salgo para decir que he estado aquí, es ya tarde; y si para decir que he estado ausente, es aún pronto. Y para juntar amigos y criados antiguos, parientes y allegados, es menester tiempo; y para buscar armas y otros aparejos de venganza. ¡Oh cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensaba que hubiera podido con tu favor matar a mil hombres sin temor de castigo, ¡inícuo falsario, perseguidor de la verdad, hombre de baja ralea! Bien dirán por ti que te hizo juez la escasez de hombres buenos. Hubieras debido mirar que tú y los que has matado por haber servido a mi familia y a mí erais compañeros. Mas cuando el vil está rico, ni tiene pariente ni amigo. ¡Quién hubiera pensado que tú me habías de arruinar! No hay, en verdad, cosa más dañosa que el impensado enemigo. ¿Por qué has querido que de ti digan: "El monte crea lo que lo quema", y que "He criado el cuervo que me ha de sacar el ojo"? Tú eres público delincuente, y has matado a los que han cometido delito privado. Pues has de saber que menor delito es el privado que el público, menor el provecho que procura, según las leyes de Atenas disponen; las cuales no están escritas con sangre, al contrario, muestran que es menos yerro no condenar a los malhechores que castigar a los inocentes. ¡Oh cuán peligroso es presentar una causa justa ante un injusto juez! Y mucho más este exceso de mis criados, que no carecía de culpa. Pues considera, juez, si mal has obrado, que hay tribunal en el cielo y en la tierra; así que ante Dios y ante el rey serás reo, y ante mí capital enemigo. ¿Qué pena merecía el uno por lo que hizo el otro, que por solo ser su compañero, los has matado a los dos? Pero ¿qué estoy diciendo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Soñabas? ¿Duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? Mira que estás en tu cámara. ¿No ves que el ofensor no está presente? ¿Con quién disputas? Vuelve en ti. Considera que nunca a los ausentes se les halla inocentes. Oye a las dos partes para sentenciar. ¿No ves que para ejecutar la justicia no había de mirar amistad ni parentesco ni criazón? ¿No miras que la ley tiene que ser igual para todos? Mira que Rómulo, el fundador de Roma, mató a su propio hermano porque la establecida ley traspasó. Mira a Torcuato, el romano, como mató a su hijo porque violó el mandato de los tribunos. Otros muchos hicieron lo mismo. Considera que, si aquí presente él estuviese, respondería que los que hacen y los que consienten merecen igual pena, aunque a los dos hubiese matado por lo que uno solo hizo; y que si se aceleró en la muerte de ellos, que era crimen notorio y no eran necesarias muchas pruebas, y que fueron prendidos en el acto de matar, que ya estaba uno de ellos muerto de la caída que tuvo. Y también se debe creer que aquella plañidera moza que Celestina tenía en su casa le puso grande prisa con su triste llanto; y él, por no hacer escándalo, por no difamarme, por no esperar a que la gente se levantara y oyese el pregón, del cual gran infamia me vendría, los mandó ajusticiar tan de mañana. Pues era forzoso el verdugo voceador para la ejecución y para su descargo. Si todo lo cual se ha hecho como yo creo, antes le quedo deudor y obligado para cuanto viva, no como a criado de mi padre, sino como a verdadero hermano. Y aunque así no fuese, aunque no juzgase yo que lo pasado se hizo con la mejor intención, acuérdate, Calisto, del gran

gozo pasado, acuérdate de tu señora y tu bien todo. Y pues tu vida no tienes en nada por su servicio, en nada has de tener las muertes de otros, pues ningún dolor podrá igualarse con el recibido placer. ¡Oh mi señora y mi vida! Que jamás pensé en tu ausencia ofenderte, que parece que tengo en poca estima la merced que me has hecho. No quiero pensar en enojos, no quiero tener ya con la tristeza trato. ¡Oh bien sin comparación, oh insaciable alegría! ¿Podría pedir yo más a Dios por premio de mis méritos, si algunos tengo en esta vida, de lo que ya he alcanzado? ¿Por qué no estoy contento? Pues no es razón ser ingrato con quien tanto bien me ha hecho, lo he de reconocer. No quiero con el enojo perder mi seso, para que, ya perdido, no caiga de tan alta posesión. No quiero otra honra, otra gloria, no quiero otras riquezas, no otro padre ni madre, no otros allegados ni parientes. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas agradables plantas y fresca fronda. ¡Oh noche de mi descanso, así volvieses ya! ¡Oh luciente Febo, date prisa en tu acostumbrado camino! ¡Oh deleitosas estrellas, apareced antes de lo que el orden natural determina! ¡Oh despacioso reloj, así te viera yo arder en el vivo fuego del amor! Que si tú esperases la dicha que yo espero cuando des las doce, jamás estarías sujeto a la voluntad del maestro que te compuso. Y vosotros, invernales meses que ahora estáis escondidos, ¡así vinieseis con vuestras muy largas noches a trocarlas por estos dilatados días! Ya me parece que haga un año que no he visto aquel dulce descanso, aquel deleitoso alivio de mis penas. Pero ¿qué es lo que demando? ¿Qué pido, loco sin paciencia? Lo que jamás ha sido ni puede ser. No saben los cursos naturales dar sus vueltas sin un orden, pues para todos rige un constante ciclo, para todos un tiempo establecido para muerte y para vida, un delimitado tiempo para los callados movimientos del alto firmamento celeste, de los planetas y de la estrella del Norte, del mensual crecimiento y mengua de la luna. Todo se rige con igual rienda, todo se mueve con igual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿De qué me sirve a mí que dé las doce el reloj de hierro si no las ha dado el del cielo? Pues por mucho que madrugue no amanece antes. Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, ampárame. Trae a mi fantasía la presencia angelical de aquella imagen luciente, devuelve a mis oídos el dulce son de sus palabras, aquellos desdenes desganados, aquel "Retírate, señor, no me toques", aquel "No seas descortés", que en sus rubicundos labios veía sonar; aquel "No quieras mi perdición", que de rato en rato manifestaba; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra, aquel soltarme y enlazarme, aquel apartarse y acercarse, aquellos dulcísimos besos; y aquel final saludo con que se me despidió, con cuánta pena salió de su boca, con cuánta languidez, con cuántas lágrimas, que parecían granos de aljófar que sin sentir se le caían de aquellos claros y resplandecientes ojos.

Sosia. Tristán, ¿qué te parece Calisto, qué manera de dormir? Que ya son las cuatro de la tarde y no nos ha llamado ni ha comido.

Tristán. Calla, que el dormir no quiere prisa. Además de esto, le aflige por una parte la tristeza de esos mozos, y por otra le alegra el muy gran placer de lo que con su Melibea ha alcanzado. Así que dos tan fuertes contrarios como estos verás en qué estado dejarán a la débil persona en que se aposenten.

Sosia. ¿Te piensas tú que le penan a él mucho los muertos? Si no le penasen más a aquella que desde esta ventana yo veo ahora ir por la calle, no llevaría ella las tocas de ese color.

Tristán. ¿Quién es, hermano?

Sosia. Arrímate aquí y la verás antes que desaparezca. Mira aquella enlutada que se limpia ahora las lágrimas de los ojos: aquella es Elicia, criada de Celestina y amiga de Sempronio, una muy bonita moza, aunque queda ahora desamparada la pobre, porque tenía a Celestina por madre y a Sempronio por el principal de sus amigos. Y aquella casa donde entra, allí vive una hermosa mujer llena de gracias y fresca, enamorada, medio ramera, pero no se tiene por poco dichoso quien la consigue tener por amiga sin mucho pago, y se llama Areúsa. Por su causa sé yo que tuvo el desdichado de Pármeno más de tres noches malas, y también que no se ha de alegrar ella con su muerte.

Argumento del decimoquinto acto

Areúsa dice palabras injuriosas a un rufián llamado Centurio, el cual se despide de ella por la llegada de Elicia, la cual cuenta a Areúsa las muertes que por los amores de Calisto y Melibea habían sobrevenido; y conciertan Areúsa y Elicia que Centurio haya de vengar las muertes de los tres en los dos enamorados. Finalmente, se despide Elicia de Areúsa y no consiente en lo que esta le ruega, por no perder la vida aparejada que llevaba estando en su acostumbrada casa.

Elicia, Areúsa, Centurio-rufián

Elicia. ¿Qué manera de gritar es esta de mi prima? Si ha sabido las tristes nuevas que yo le traigo, no tendré yo la paga de dolor que por tal mensaje se gana. Que llore, que llore y que vierta lágrimas, pues no se hallan hombres así en cada rincón. Me complace que así lo sienta; que se mese sus cabellos, como yo, desdichada, he hecho; que sepa que perder buena vida es mayor penalidad que la misma muerte. ¡Oh cuánto más la quiero ahora que hasta aquí, por el gran sentimiento que muestra!

Areúsa. ¡Vete de mi casa, rufián, bellaco, mentiroso, embaucador, que me traes engañada, boba de mí, con tus ofrecimientos vanos, con tus lisonjas y halagos! Me has robado cuanto tengo. Yo te he dado, bellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas bordadas; yo te he dado armas y caballo, te he puesto al servicio de señor al que no le merecías ni descalzar. Ahora, para una cosa que te pido que por mí hagas, me pones mil excusas.

Centurio. Hermana mía, mándame tú reñir con diez hombres por tu servicio y no que ande una legua de camino a pie.

Areúsa. Y ¿por qué te jugaste tú el caballo, tahúr, bellaco, que si por mí no hubiese sido, estarías tú ya ahorcado? Tres veces te he librado de la justicia, cuatro veces te he desempeñado del juego. ¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy necia? ¿Por qué confío en este cobarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano de la espada, treinta mujeres en la putería. ¡Salte enseguida de aquí, que no te vea yo más! No me hables ni digas que me conoces, si no, por los huesos del padre que me hizo y de la madre que me parió, que yo te haga dar mil palos en esas espaldas de molinero. Que ya sabes que tengo quien lo sepa hacer y, hecho, salir bien de ello.

Centurio. ¡A decir locuras, bobilla! Pues si yo me enojo, alguna llorará. Pero voy a irme y no hacerte caso, que no sé quién entra; no nos oigan.

Elicia. Voy a entrar, que no puede haber buen llanto donde hay amenazas e injurias.

Areúsa. ¡Ay triste de mí! ¿Eres tú mi Elicia? ¡Jesús, Jesús, no lo puedo creer! ¿Qué es lo que pasa? ¿Quién te me cubrió de dolor? ¿Qué manto de tristeza es este? Mira que me espantas, hermana mía. Dime enseguida qué es lo que pasa, que he perdido el sentido. Ninguna gota de sangre has dejado en mi cuerpo.

Elicia. ¡Gran dolor, gran pérdida! Poco es lo que nuestro, comparado con lo que siento y encubro. Más negro traigo el corazón que el manto, las entrañas que las tocas. ¡Ay hermana, hermana, que no puedo hablar! No puedo, de ronca, sacar la voz del pecho.

Areúsa. ¡Ay desdichada, que me tienes suspensa! Dímelo, no te meses los cabellos, no te arañes ni maltrates. ¿Es común a las dos esta desgracia? ¿Me toca también a mí?

Elicia. ¡Ay prima mía y mi amor! Sempronio y Pármene ya no viven, ya no están en este mundo. Sus almas ya están purgando su yerro, ya están libres de esta triste vida.

Areúsa. ¿Qué me cuentas? No me lo digas. Calla, por Dios, que me voy a caer muerta.

Elicia. Pues aún más mal hay del que parece. Oye a esta desventurada, que te contará más lamentaciones. Celestina, la que tú bien has conocido, la que yo tenía por madre, la que me halagaba, la que me encubría, aquella con quien yo me honraba entre mis iguales, aquella por quien yo era conocida en toda la ciudad y sus arrabales, ya está dando cuenta de sus obras. Mil cuchilladas le dieron delante de mis ojos, en mi regazo me la mataron.

Areúsa. ¡Oh dura tribulación! ¡Oh dolorosas nuevas, dignas de mortal llanto! ¡Oh arrebatados desastres! ¡Oh pérdida irreparable! ¿Cómo le ha dado la vuelta tan deprisa la fortuna a su rueda? ¿Quién los ha matado? ¿Cómo han muerto? Que estoy pasmada, perdido el sentido, como quien cosa imposible oye. No hace ocho días que los vi vivos y ya podemos decir "perdónelos Dios". ¡Cuéntame, amiga mía, cómo ha acaecido tan cruel y desastrado caso!

Elicia. Lo vas a saber. Ya has oído hablar, hermana, de los amores de Calisto y la necia Melibea. Bien verías como Celestina había tomado el encargo, por intercesión de Sempronio, de ser medianera, pagándosele su trabajo. Y ella puso tanta diligencia y dedicación, que a la segunda azadonada sacó agua. Y como Calisto tan pronto vio buen concierto en asunto donde jamás lo esperaba, juntamente con otras cosas dio a la desdichada de mi tía una cadena de oro. Y como es de tal condición ese metal que cuanto más bebemos de él más sed nos deja, con despiadada hambre, cuando se vio tan rica, se quedó con su ganancia y no quiso dar parte a Sempronio ni a Pármene de ello, aunque había quedado entre ellos que repartiesen lo que Calisto diese. Y viniendo ellos cansados una mañana de acompañar a su amo toda la noche, muy airados de no sé qué pependencias que dicen que habían tenido, pidieron su parte a Celestina de la cadena para salir de necesidades. Ella se obstinó en negarles el convenio y promesa y en decir que todo era suyo lo ganado, y además descubriendo otras cosillas de secretos; que, como dicen, "Riñen las comadres y descúbrense las intimidades". Así que muy enojados ellos, por una parte los apremiaba la necesidad, que aparta toda amistad; por otra, el enojo grande y el cansancio que traían, que acarrea alteración; por otra, veían la certeza rota de su mayor esperanza. No sabían qué hacer. Estuvieron gran rato porfiando con palabras; al fin, viéndola tan codiciosa perseverando en su negar, echaron manos a sus espadas y le dieron mil cuchilladas.

Areúsa. ¡Oh desdichada mujer! ¿Y en esto había su vejez de acabar? Y de ellos ¿qué me dices? ¿Cómo quedaron?

Elicia. Ellos, en cuanto hicieron el delito, por huir de la justicia, que a la sazón pasaba por allí, saltaron de las ventanas, y casi muertos los prendieron, y sin más dilación los degollaron.

Areúsa. ¡Oh mi Pármeno y mi amor, y cuánto dolor me deja su muerte! Me pesa del grande amor que en él tan poco tiempo había puesto, pues apenas me duró. Pero pues así de mal todo ha terminado, pues ya esta desdicha ha acaecido, pues ya no se pueden con lágrimas comprar ni restaurar sus vidas, no te atormentes tú tanto, que te tornarás ciega llorando. Que creo que poca ventaja me llevas en sentimiento, y verás con cuánta paciencia lo sufro y lo paso.

Elicia. ¡Ay que rabio! ¡Ay desdichada, que estoy fuera de mí! ¡Ay que no hallo quien lo sienta como yo, no hay quien pierda lo que yo pierdo! ¡Oh cuánto mejores y más honestas serían mis lágrimas por padecimiento ajeno que no por el propio mío! ¿Adónde iré, pues pierdo madre, manto y abrigo, pierdo amigo, y tal, que no echaba yo de menos marido? ¡Oh Celestina, sabia, honrada y respetada, cuántas faltas me encubrías con tu buen saber! Tú trabajabas, yo descansaba; tú salías fuera, yo estaba encerrada; tú desharrapada, yo vestida; tú entrabas de continuo en casa como abeja con su labor, yo malgastaba, que otra cosa no sabía hacer. ¡Oh bien y gozo mundano que mientras eres poseído eres menospreciado, y jamás consientes que se conozca tu valor hasta que te perdemos. ¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin tengan vuestros amores! ¡En mal sabor se conviertan vuestros dulces placeres, así se torne llanto vuestro gozo, tormento vuestro descanso! ¡Así las hierbas deleitosas donde halláis el furtivo disfrute se conviertan en culebras; los cantares se os tornen llanto, los umbrosos árboles del huerto se sequen ante vuestra presencia, sus flores olorosas se tornen de negro color!

Areúsa. Calla, por Dios, hermana. Pon silencio a tus quejas, ataja tus lágrimas, limpia tus ojos. Recobra el ánimo, que cuando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna. Y este mal, aunque duro, se reparará. Muchas cosas que es imposible remediar, se pueden vengar; y así esta tiene el remedio dudoso y la venganza en la mano.

Elicia. ¿De quién se ha de tener reparación, si la muerta y sus matadores me han acarreado el mismo dolor? No menos me aflige el castigo de los delincuentes que el yerro que cometieron. ¿Qué mandas que haga, que todo se me viene encima? Quisiera Dios que me hubiera ido yo con ellos y no hubiera quedado aquí para llorarlos a todos. Y de lo que más dolor siento es de ver que, con todo, no deja ese vil de poco sentimiento de ver y visitar galanteando cada noche a ese estiércol suyo de Melibea. Y ella, muy ufana al ver sangre vertida por su servicio.

Areúsa. Si eso es verdad, ¿de quién mejor se puede tomar venganza, de manera que quien lo ha comido, ese que pague su parte? Déjame tú que si yo descubro su negocio, cuándo se ven y cómo, por dónde y a qué hora, no me has de tener tú por hija de la pastelera vieja que bien conociste, si no hago que les sean amargos sus amores. Y si encargo este asunto a ese con quien me has visto que reñía cuando entrabas, ¡si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina! Pues qué gozo tendría ahora él si le encargase yo algo por mi servicio, que se ha ido muy triste de verme que le he tratado mal, y vería él los cielos abiertos si le volviese yo a hablar y mandar. Por ello, hermana, dime tú de quién pueda yo saber el negocio cómo anda, que yo le prepararé un engaño con el que Melibea lllore cuanto ahora goza.

Elicia. Yo conozco, amiga, a otro compañero de Pármeno, mozo de caballos, que se llama Sosia, que le acompaña cada noche. Voy a trabajar para sacarle todo el secreto, y este será buen camino para lo que dices.

Areúsa. Mejor hazme este favor: que me envíes acá a ese Sosia. Yo le halagaré y diré mil lisonjas y ofrecimientos, hasta que no le deje en el cuerpo nada de lo hecho y por hacer en estos amores. Después a él y a su amo les haré vomitar el placer comido. Y tú, Elicia, alma mía, no tengas pena: pasa a mi casa tu ropa y las cosas de la casa, y vente a mi compañía, que estarás muy sola y la tristeza es amiga de la soledad. Con un nuevo amor olvidarás los viejos; un hijo que nace restaura la falta de tres fallecidos; con nuevo sucesor se olvida la alegre memoria y los placeres perdidos del anterior. De un pan que yo tenga, tendrás tú la mitad. Más lástima tengo de tu aflicción que de los que te la causan. Verdad es segura que duele más la pérdida de lo que uno tiene que placer da la esperanza de conseguir lo mismo, aunque sea cierta. Pero ya lo hecho no tiene remedio, y los muertos son irrecuperables. Y, como dicen, "Mueran y vivamos, que con salud los enterramos". A los vivos déjamelos a mi cargo, que yo te les daré tan amargo trago a beber como ellos a ti te lo han dado. ¡Ay prima, prima, mira cómo sé yo, cuando me enojo, manejar estas tramas, aunque soy moza! De otra cosa me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará.

Elicia. Mira que creo que aunque llame al que mandas, no se alcanzará lo que quieres, porque la pena de los que murieron por descubrir el secreto, pondrá silencio al vivo para guardarlo. Lo que me dices de mi venida a tu casa te lo agradezco mucho; y Dios te ampare y ayude en tus necesidades, pues bien muestras que el parentesco y la hermandad no es cosa vana; al contrario, en las adversidades de mucho aprovecha. Pero aunque lo quiera hacer por gozar de tu dulce compañía, no podrá ser, por el daño que me vendría. Y la causa no es necesario decir, pues hablo con quien me entiende, que allí, hermana, soy conocida, allí estoy avecindada; jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios la tenga en su gloria. Siempre acuden allí mozas conocidas y allegadas, medio parientas de las que ella crió; allí conciertan sus asuntos, de los que me vendrá algún provecho. Y, también, esos pocos amigos que me quedan no me saben otra morada. Ya sabes cuán difícil es dejar lo acostumbrado, y que mudar costumbre es lo mismo que la muerte y que ser piedra movediza, que nunca moho la cobija. Allí voy a estar, siquiera porque el alquiler de la casa está pagado por este año, y no sea en balde. Así que, aunque cada cosa no fuera bastante por sí sola, todas juntas hacen su fuerza. Ya me parece que es hora de irme. De lo dicho me llevo el encargo. Dios quede contigo, que me voy.

Argumento del decimosexto acto

Pensando Pleberio y Alisa que tiene su hija Melibea el don de la virginidad conservado, lo cual, según se ha mostrado, es al contrario, están conversando sobre el casamiento de Melibea. Y tanto le dan pesar las palabras que de sus padres oye, que envía a Lucrecia para que cause su silencio sobre ese propósito.

Pleberio, Alisa, Lucrecia, Melibea

Pleberio. Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dicen, de entre las manos; corren los días como agua de río. No hay cosa tan ligera en el huir como la vida. La muerte nos persigue y acecha, de ella somos vecinos y hacia su bando nos inclinamos, según ley de Natura. Esto lo vemos muy claro si miramos a nuestros iguales, a nuestros hermanos y parientes de alrededor: a todos los come ya la tierra, todos yacen en sus eternas moradas. Y pues estamos inciertos de cuándo hemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales debemos poner nuestras barbas en remojo, y aparejar nuestros fardes para andar este forzoso camino, no nos tome desprevenidos ni por asalto aquella cruel llamada de la muerte. Ordenemos nuestras almas con tiempo, que más vale prevenir nosotros que ser prevenidos por otros. Demos nuestra hacienda a grato sucesor; demos compañía a nuestra única hija con marido acorde a lo que nuestro estado requiere, para que nos vayamos tranquilos y sin dolor de este mundo. Y esto con mucha diligencia lo debemos llevar desde ahora a cabo, y lo que otras veces hemos comenzado en este caso, ahora tenga ejecución. No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores, pues se verá ya mejor en su propia casa que en la nuestra. La quitaremos así de las lenguas de la gente, porque ninguna virtud hay tan perfecta que no tenga vituperadores y maldicientes; no hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes doncellas que con temprano casamiento. ¿Quién rehuiría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallaría gozoso de tomar tal joya en su compañía? En ella concurren las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, a saber: lo primero, discreción, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y los parientes; y lo final, riqueza. De todo esto la dotó Natura; cualquiera de ello que nos pidan hallarán bien cumplido.

Alisa. Dios la conserve, mi señor Pleberio, para que nuestros deseos veamos cumplidos en vida nuestra; que antes pienso que faltará hombre de igual condición a nuestra hija, según tu valer y tu noble sangre, que no que sobren muchos que la merezcan. Pero como esto es oficio de los padres y muy ajeno a las mujeres, como tú lo dispongas estaré yo contenta, y nuestra hija obedecerá, según su casto vivir y honesta vida y humildad.

Lucrecia. (*Aparte.*) ¡Pues si bien lo supieses, reventarías! ¡Ya, ya! ¡Se ha perdido lo mejor! ¡Gran daño se os apareja a la vejez! Lo mejor, Calisto se lo lleva. No hay

quien reponga virgos, que ya está muerta Celestina. ¡Tarde despertáis, más habíais de madrugar! (A *Melibea*.) ¡Escucha, escucha, señora Melibea!

Melibea. ¿Qué haces ahí escondida, necia?

Lucrecia. Acércate aquí, señora; oirás a tus padres la prisa que tienen por casarte.

Melibea. Calla, por Dios, que te oirán. Déjalos parlotear, déjalos que digan desatinos. Un mes hace que otra cosa no hacen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dice el corazón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, desde hace un mes, he pasado. No sé si me han descubierto, no sé qué pueda ser que les apremie más ahora esta preocupación que nunca. Pues les aseguro yo que han de trabajar en vano, que de más está la cítola en el molino cuando el molinero es sordo. ¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién retirarme mis placeres? Calisto es mi alma, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza. Sé por él que no vivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las deudas del mundo reciben compensación mediante diverso género: el amor no admite sino solo amor por paga. Al pensar en él me alegro, al verle me lleno de gozo, al oírle me glorío. Que haga y disponga de mí a su voluntad: si pasar quiere la mar, con él iré; si rodear el mundo, que me lleve consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rechazaré su querer. Que me dejen mis padres gozar de él, si ellos quieren gozar de mí. Que no piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena enamorada que mala casada. Que me dejen gozar mi mocedad alegre, si quieren ellos gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que he perdido de no gozarle, de no conocerle, desde que me reconozco. No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no quiero las huellas de ese marido con hombre ajeno repisar, como muchas hallo en los antiguos libros que leí, o que hicieron más discretas que yo y de más alto estado y linaje. Y, de ellas, algunas eran entre los gentiles tenidas por diosas, como Venus, madre de Eneas y de Cupido, el dios del amor, la cual, siendo casada corrompió la prometida fidelidad marital. Y aun otras, de mayores fuegos encendidas, cometieron depravados e incestuosos yerros, como Mirra con su padre, Semíramis con su hijo, Cánace con su hermano, y aun aquella Tamar, hija del rey David, forzada por su hermano. Otras aun más inhumanamente traspasaron las leyes de Natura, como Pasifae, mujer del rey Minos, con el toro. Y reinas eran ellas y grandes señoras, debajo de cuyas culpas la mía, razonable, podrá pasar sin vituperio. Mi amor fue con justa causa: fui requerida y rogada, cautivada por su merecimiento, incitada por tan astuta maestra como Celestina, amorosamente halagada con muy peligrosas visitas, antes que yo concediese por entero en su amor. Y desde hace un mes, como has visto, jamás noche ha habido en que no fuera nuestro huerto escalado, como fortaleza; y muchas ha venido él en balde, y por eso no me ha mostrado pena ni desagrado. Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hacienda, fingiendo ausencia con todos los de la ciudad, todos los días encerrado en casa con la esperanza de verme a la noche, ¡afuera, afuera la ingratitude, afuera las lisonjas y el engaño con tan verdadero amador! Que ni quiero marido, ni quiero padre ni parientes. Si me falta Calisto, que me falte la vida, la cual, para que él de mí goce, me agrada.

Lucrecia. Calla, señora, escucha, que todavía perseveran en lo mismo.

Pleberio. Pues ¿qué te parece, señora mujer, debemos hablar esto con nuestra hija? ¿Debemos hacerla partícipe de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga

y diga cuál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres y mujeres, aunque estén bajo el paterno poder, para elegir.

Alisa. ¿Qué dices? ¿En qué gastas tiempo? ¿Quién que vaya con tan grande novedad a nuestra Melibea no la espantará? ¿Cómo? ¿Acaso piensas que sabe ella qué cosa sean hombres, si se casan o qué es casarse, o que del ayuntamiento de marido y mujer se procreen los hijos? ¿Piensas que su inocente virginidad le acarrea deshonesto deseo de lo que no conoce ni ha sabido jamás? ¿Piensas que sabe ella errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio, que si alto o bajo de sangre, o feo o gentil de rostro le mandáremos tomar por marido, eso será su placer, eso tendrá por bueno, que yo sé bien lo que he criado en mi resguardada hija.

Melibea. Lucrecia, Lucrecia, corre enseguida y entra por el postigo en la sala y estórbales su habla; interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando voces como loca, según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia.

Lucrecia. Ya voy, señora.

Argumento del decimoséptimo acto

Elicia, careciendo de la castidad de Penélope, determina apartar de sí el pesar y el luto que por causa de los muertos trae, pareciéndole bien el consejo de Areúsa en este propósito. Va a casa de Areúsa, y después llega también allí Sosia, al cual Areúsa, con palabras fingidas, saca todo el secreto de cuanto hay entre Calisto y Melibea.

Elicia, Areúsa, Sosia

Elicia. Mal me va con este luto; poco se visita mi casa, poco se pasea mi calle: ya no veo las músicas de la alborada, ni las canciones de mis amigos, ni las cuchilladas ni alborotos de noche por mi causa. Y lo que peor siento: que ni una blanca ni un presente veo entrar por mi puerta. De todo esto tengo yo sola la culpa, que si tomara el consejo de aquella que bien me quiere, de aquella verdadera hermana, cuando el otro día le llevé las nuevas de este desgraciado negocio que este mi quebranto ha acarreado, no me vería yo ahora entre dos paredes sola, que de asco ya no hay quien me vea. ¡El diablo me hace tener dolor por quien, si estuviese yo muerta, no sé si lo tendría! A fe mía que me dijo Areúsa a mí lo cierto: "Nunca, hermana, traigas ni muestres más pena por el mal o la muerte de otro, de la que él tendría por ti". Sempronio estaría gozando, yo muerta. Pues, ¿por qué, necia, peno yo por él degollado? ¿Y qué sé yo si me hubiera matado a mí, como era de arrebatado y loco, como hizo a aquella vieja que tenía por madre? Voy en todo a seguir el consejo de Areúsa, que sabe más del mundo que yo, y visitarla muchas veces y aprender de ella cómo debo vivir. ¡Oh qué relación tan agradable, que trato tan gozoso y dulce! No en balde se dice que vale más un día del hombre discreto que toda la vida del necio y simple. Voy, pues, a abandonar el luto, a dejar la tristeza, a apartar de mí las lágrimas que tan prestas han estado a salir. Pero como es el primer oficio que al nacer hacemos llorar, no me maravilla que sea más ligero de comenzar, y de dejar más duro. Mas para esto está el buen seso, viendo la pérdida tan clara, viendo que los atavíos hacen a la mujer hermosa, aunque no lo sea; convierten a la vieja en moza, y a la moza en más moza aún. No son otra cosa los colores para la cara y el albayalde sino pegajoso visco en que quedan prendidos los hombres. Vuelvan, pues, mi espejo y pintura, que tengo marchitos estos ojos; vuelvan mis tocas blancas, mis gorgueras bordadas, mis ropas mundanas. Voy a preparar lejía para estos cabellos que estaban perdiendo su rubio color. Y esto hecho, contaré las gallinas de mi corral, haré mi cama, porque la limpieza alegra el corazón; barreré mi puerta y regaré la calle, para que los que pasaren vean que ya se ha desterrado el dolor de esta casa. Pero primero voy a ir a visitar a mi prima para preguntarle si ha ido allá Sosia y lo que con él ha hablado, que no le he visto desde que le dije que le querría hablar Areúsa. Quiera Dios que la halle sola, que jamás le falta compañía de galanes, como buena taberna de borrachos. Cerrada está la puerta: no debe de haber nadie. Voy a llamar. *(Llama a la puerta.)*

Areúsa. ¿Quién es?

Elicia. Ábreme, amiga. Elicia soy.

Areúsa. Entra, hermana mía, Dios te vea, que tanta alegría me das en venir como vienes, mudado ya el hábito de tristeza. Ahora nos contentaremos juntas, ahora te visitaré. Nos veremos en mi casa y en la tuya. Quizá para bien de las dos fue la muerte de Celestina, que yo ya siento la mejoría más que antes. Por esto se dice que los muertos abren los ojos de los vivos: a unos dejándoles haciendas, a otros libertad, como a ti.

Elicia. A tu puerta llaman. Poco lugar nos dan para hablar, que te quería preguntar si había venido aquí Sosia.

Areúsa. No ha venido; después hablaremos. ¡Qué golpes que dan! Voy a ir a abrir, que o es loco o de confianza quien llama.

Sosia. Ábreme, señora. Sosia soy, criado de Calisto.

Areúsa. (*Aparte, a Elicia.*) Por los santos de Dios, el lobo aparece en la conseja. Escóndete, hermana, tras ese paramento y verás cómo te lo dejo, hinchado de vanas lisonjas, que ha de creer, cuando se vaya de aquí, que es él el único y que otro no hay. Y le sacaré lo suyo y lo ajeno del buche con halagos, como él saca el polvo con la almohaza a los caballos.

Areúsa. ¿Es mi Sosia, mi secreto amigo, el que yo bien quiero sin que él lo sepa, el que deseo conocer por su buena fama, el fiel a su amo, el amigo de sus compañeros? Abrazarte quiero, amor, que ahora que te veo creo que hay más virtudes en ti de las que todos me decían. Ven aquí, entremos a sentarnos, que me lleno de gozo al mirarte, pues me representas la figura del desdichado de Pármeneo. Por eso hace hoy un tan claro día: porque habías tú de venir a verme. Dime, señor, ¿me conocías antes de ahora?

Sosia. Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber vuela tan alto por esta ciudad, que no debes maravillarte de que sean más los que te conocen que los que tú conoces. Porque no hay nadie que hable en alabanza de mujer hermosa, que primero no se acuerde de ti antes que de todas las demás.

Elicia. (*Aparte.*) ¡Oh hideputa el muerto de hambre! ¡Cómo se desasna! ¡Quién le veía ir a dar agua a los caballos, montado a pelo y con las piernas al aire, en sayo! Y ahora, al verse mejorado con calzas y capa, le salen alas y lengua.

Areúsa. Me avergonzaría con tu habla si alguno estuviese delante, al oírte tanta burla como de mí haces. Pero como todos los hombres traéis preparadas esas palabras, esas engañosas alabanzas iguales para todas, hechas a propósito, no me voy a extrañar de ti. Pero te digo de verdad, Sosia, que no tienes de ellas necesidad: sin que me alabes te amo, y no precisas ganarme esta primera vez que me tratas, pues me tenías ya ganada. Y son dos las cosas por las que envié a rogarte que me vieses, las cuales, si más lisonja o engaño en ti veo, dejaré de decirte, aunque sean de tu provecho.

Sosia. Señora mía, no quiera Dios que yo te haga engaño. Muy seguro venía de la gran merced que me piensas hacer y me haces. No me sentía digno ni para descalzarte; guía tú mi lengua, responde por mí a tus palabras, que todo lo tendré por bueno y firme.

Areúsa. Amor mío, ya sabes cuánto quise a Pármeneo, y, como dicen, "Quien bien quiere a Beltrán, a todas sus cosas ama". Todos sus amigos me agradaban. El buen servicio de su amo, como a él mismo, me placía. De donde yo veía que había daño para Calisto, le apartaba. Y como esto es así, acordé decirte estas dos cosas: la una, que conozcas el amor que te tengo y cuánto con tu persona y con tu visita siempre me alegrarás, y que en esto no perderás nada; al contrario, si yo pudiere te vendrá provecho. Y la segunda es que, pues yo pongo mis ojos en ti, y mi amor y mi querer, quiero avisarte que te guardes de peligros, y más aún de descubrir tu secreto a nadie, pues ya

ves cuánto daño vino a Pármeno y a Sempronio de lo que supo Celestina. Y esto te digo porque no querría verte morir antes de tiempo, como a tu compañero; bastante tengo con haber llorado a uno. Porque has de saber que vino a mí una persona y me dijo que le habías tú descubierto los amores de Calisto y Melibea y como él la había conseguido y como ibas tú cada noche a acompañarle y otras muchas cosas que no sabría relatar. Mira, amigo, que no guardar secreto es propio de las mujeres (no de todas, sino de las bajas) y de los niños. Mira que te puede venir gran daño, que para esto te dio Dios dos oídos y dos ojos y una sola lengua, para que sea el doble lo que vieres y oyes, y no tu hablar. Mira no confíes en que tu amigo te ha de guardar secreto de lo que le dijeres, pues tú no te lo sabes a ti mismo guardar. Cuando hubieres de ir con tu amo Calisto a casa de aquella señora, no hagas bullicio, no te sienta ni la tierra que pisas, que otros me dijeron que ibas cada noche dando voces, como loco de contento.

Sosia. ¡Oh cuán de poco seso y fuera de razón son las personas que tales nuevas, señora, te acarrearán! Quien te dijo que de mi boca lo había oído, no dice verdad. De verme ir con la luna, de noche, a dar agua a mis caballos, andando con regocijo y mucho contento, diciendo cantares por olvidar el trabajo y apartar las penas (y todo esto antes de las diez), sospechan los otros mal; y de la sospecha hacen certidumbre, aseguran lo que solo barruntan. Y, además, que no estaba Calisto loco como para que a tal hora fuera a ir a negocio de tanto peligro, sin esperar a que repose la gente, a que descansasen todos en el dulzor del primer sueño; ni menos aún fuera a ir cada noche, pues ese oficio de amadores no soporta la cotidiana visita. Y si más clara quieres, señora, ver su falsedad, como dicen que se toma antes al mentiroso que al que cojea, te diré que en un mes no hemos ido ocho veces; y dicen los falsarios, sembradores de discordia, que cada noche.

Areúsa. Pues, por mi vida, amor mío, para que yo los delate y prenda en el lazo del falso testimonio, que me dejes en la memoria los días que habéis concertado salir. Y si yerran, estaré segura de tu secreto y cierta de su falsía. Porque no siendo su mensaje verdadero, estará tu persona segura de peligro y yo sin sobresalto de tu vida, pues tengo esperanza de recrearme contigo largo tiempo.

Sosia. Señora, no retardemos la verdad. Para esta noche, dando el reloj las doce, está hecho el concierto de su visita por el huerto. Mañana preguntará lo que han sabido, y si de ello alguno te diere señas verdaderas, que me trasquilen a mí a cruces.

Areúsa. ¿Y por qué parte, alma mía, para que mejor los pueda contradecir, si es que anduvieren inciertos vacilando?

Sosia. Por la calle del Vicario gordo, a las espaldas de su casa.

Elicia. (*Aparte.*) Ya te tienen, andrajoso. Ya no es más menester. ¡Maldito sea el que en manos de un acemilero como este se confía! ¡Cómo lo ha soltado todo el simple!

Areúsa. Hermano Sosia, con lo hablado basta para que haya podido conocer tu inocencia y la maldad de tus adversarios. Vete con Dios, que estoy ocupada en otro negocio y me he detenido mucho contigo.

Elicia. (*Aparte.*) ¡Oh sabia mujer! ¡Oh qué apropiadamente lo ha despedido, como lo merece el asno que ha vaciado su secreto tan ligeramente!

Sosia. Graciosa y delicada señora, perdóname si te he enojado con mi tardanza. Mientras tengas a bien mi servicio, jamás hallarás quien tan de voluntad aventure en él su vida. Y queden los ángeles contigo.

Areúsa. Dios te guíe. (*Aparte.*) ¡Anda ya, acemilero! ¡Muy ufano vas por tu vida! Pues ¡toma higa para tu ojo, bellaco, y perdona que te la doy de espaldas! (*A Elicia.*) ¡Eh, hermana, sal aquí ya! ¿Qué te parece cómo le he despachado? Así sé yo tratar a

gente como esta, así salen de mis manos los asnos, apaleados como este; y los atrevidos, burlados; y los discretos, escandalizados; y los devotos, alterados; y los castos, encendidos. Prima, aprende, que otras artes son las mías, muy distintas de las de Celestina, aunque ella me tenía por boba, porque yo me quería hacer la tal. Y pues ya hemos de este asunto sabido cuanto deseábamos, debemos ir a casa del otro, aquel cara de ahorcado al que el jueves eché delante de ti, despreciado, de mi casa. Y haz tú como que nos quieres hacer amigos, y que me rogaste que fuese a verle.

Argumento del decimotercero acto

Elicia determina hacer las amistades entre Areúsa y Centurio, por encargo de Areúsa. Van las dos a casa de Centurio, donde le ruegan que venga en Calisto y Melibea las muertes acaecidas. Centurio lo promete delante de ellas, pero como es natural en esta gente no hacer lo que prometen, se excusa como en el desarrollo de la acción se verá.

Elicia, Centurio, Areúsa

Elicia. ¿Quién hay en la casa?

Centurio. (*Aparte.*) Muchacho, corre; mira quién osa entrar sin llamar a la puerta. Vuelve, vuelve acá, que ya he visto quién es. (*A Areúsa.*) No te cubras con el manto, señora; ya no te puedes esconder, que cuando vi primero entrar a Elicia, vi que no podía traer consigo mala compañía ni nuevas que me pesasen, sino que me había de dar contento.

Areúsa. No entremos, por mi vida, más adentro, que se envanece ya el bellaco pensando que le vengo a rogar. Que más se contentaría con la vista de otras como él que no con la nuestra. Volvámonos, por Dios, que me muero de ver tan malencarado rostro. ¿Te parece hermana que me traes por buenos pasos y que es cosa justa venir de rezar las vísperas y entrarnos a ver a este desuellacaros que está ahí delante?

Elicia. Vuelve, por mi amor, no te vayas; si no, en mis manos dejarás la mitad del manto.

Centurio. Tenla, por Dios, señora, tenla; no se te suelte.

Elicia. (*Aparte.*) Maravillada estoy, prima, de tu buen seso. (*A Centurio.*) ¿Qué hombre hay tan necio y fuera de razón que no se alegre de ser visitado, mayormente de mujeres? Acércate aquí, señor Centurio, que por mi alma que yo haga por fuerza que te abrace; yo respondo de ello.

Areúsa. Antes lo vea yo en poder de justicia y morir a manos de sus enemigos que yo tal gozo le dé. Ya ha hecho conmigo para cuanto viva. ¿Y por qué favor le he de abrazar ni ver a ese enemigo? ¿Porque le rogué el otro día que fuese a una jornada de aquí a un asunto en que me iba la vida, y dijo que no?

Centurio. Mándame tú, señora, alguna cosa que yo sepa hacer, alguna cosa que sea de mi oficio. Un desafío con tres juntos, o más si vinieren, que no he de huir yo por tu amor; matar a un hombre, cortar una pierna o brazo, rajar el rostro de alguna que se haya querido igualar contigo. Cosas tales como estas antes estarán hechas que encomendadas. Pero no me pidas que ande camino ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que tres saltos podría dar sin que se me cayera ni una blanca. Nadie da lo que no tiene. En qué casa vivo, ya lo ves; que puede rodar la mano del mortero por toda ella sin que tropiece con nada. Las cosas que en ella tengo son, como se dice, el ajuar de la frontera: un jarro desbocado, un asador sin punta. La cama en que me acuesto está armada sobre aros de broqueles, un rimero de malla rota por colchones,

una talega de dados por almohadas. Que aunque quisiera ofrecer alguna colación, no tengo qué empeñar, sino esta capa rajada que traigo auestas.

Elicia. En verdad que sus palabras me contentan a maravilla. Como un santo está obediente, como ángel te habla, a todo se aviene, ¿qué más le pides? Por mi vida que le hables y dejes el enojo, pues tan de voluntad se te ofrece con su persona.

Centurio. ¿Ofrecer dices, señora? Yo te juro por todos los santos del martirologio, de pe a pa, que el brazo me tiembla de lo que por ella tengo la intención de hacer, que de continuo estoy pensando cómo tenerla contenta y jamás acierto. La noche pasada soñaba que hacía armas en un desafío, por su servicio, con cuatro hombres que ella bien conoce, y maté a uno; y de los otros que huyeron, el que más sano se libró me dejó a los pies el brazo izquierdo. Pues mucho mejor lo haré despierto de día, si alguno se atreve a tocarle ni aun en su chapín.

Areúsa. Pues aquí te tengo y a tiempo estamos. Yo te perdono con condición de que me vengues de un caballero que se llama Calisto, que nos ha enojado a mí y a mi prima.

Centurio. ¡Maldita la condición y la falta que hace! Dime enseguida si está confesado.

Areúsa. No seas tú cura para su alma.

Centurio. Pues sea así, enviémosle a comer al infierno sin confesión.

Areúsa. Escucha, no atajes mi habla. Esta noche le acometerás.

Centurio. No me digas más, al tanto estoy. Todo el negocio de sus amores sé, y los que por su causa hay muertos y lo que os tocaba a vosotras, por dónde va y a qué hora y con quién está. Pero dime, ¿cuántos son los que le acompañan?

Areúsa. Dos mozos.

Centurio. Pequeña presa es esa; poco cebo tiene ahí mi espada. Mejor se hubiera cebado ella esta noche en otra parte que tenía ya concertada.

Areúsa. Por excusarte hablas así. ¡A otro perro con ese hueso! No me traigas a mí dilación. Aquí quiero ver si el decir y el hacer si comen juntos a tu mesa.

Centurio. Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién si no ella puebla la mayor parte de los cementerios? ¿Quién hace ricos a los cirujanos de esta tierra? ¿Quién da de continuo quehacer a los armeros? ¿Quién desbarata la malla muy fina? ¿Quién hace estragos en los broqueles de Barcelona? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud sino ella? Que los cascos de almacén así los corta como estuviesen hechos de melón. Veinte años hace que me da de comer. Por ella soy temido por hombres y querido por mujeres, menos por ti. Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo y Centurio se llamó mi padre y Centurio me llamo yo.

Elicia. Pues, ¿qué hizo la espada por la que ganó tu abuelo ese nombre? Dime, ¿acaso fue por ella capitán de cien hombres?

Centurio. No, pero fue rufián de cien mujeres.

Areúsa. No entendamos en linaje ni hazañas viejas. Si has de hacer lo que te digo, sin dilación determínalo ya, porque nos queremos ir.

Centurio. Más deseo ya la llegada de la noche por tenerte contenta que tú por verte vengada. Y para que se haga todo más a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé. A propósito te mostraré un repertorio en que hay setecientas setenta especies de muertes; tú verás cuál más te agrada.

Elicia. Areúsa, por mi amor, que no se ponga este hecho en manos de tan fiero hombre; más vale que se quede por hacer que no escandalizar la ciudad, y que de ahí nos venga más daño que el pasado.

Areúsa. Calla, hermana. Que nos diga alguna que no sea de mucho alboroto.

Centurio. Las que ahora estos días yo acostumbro y más traigo entre manos son espaldarazos sin sangre o golpes de pomo de espada, o revés mañoso. A otros los agujereo como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temible, tiro mortal. Algún día doy palos, por dejar descansar mi espada.

Elicia. Que no siga, por Dios, adelante. Que le dé palos, para que quede castigado y no muerto.

Centurio. Juro por el cuerpo santo de la letanía, que tan fuera de mi brazo derecho está dar palos sin matar como en el sol dejar de dar vueltas al cielo.

Areúsa. Hermana, no seamos nosotras blandas. Que haga lo que quiera; que le mate como se le antoje. Que lllore Melibea como tú lo has hecho; dejémosle. Centurio, da buena cuenta de lo encomendado; de cualquier género de muerte nos contentaremos. Mira que no se escape sin alguna paga de su yerro.

Centurio. Que Dios le perdone si por pies se me va. Muy alegre quedo, señora mía, de que se haya ofrecido caso, aunque pequeño, en que conozcas lo que yo sé hacer por tu amor.

Areúsa. Pues Dios te dé buena dicha y a él te encomiendo, que nos vamos.

Centurio. Él te guíe y te dé más paciencia con los tuyos.

Centurio. ¡En hora mala vayan de aquí estas putas cargadas de promesas! Ahora voy a pensar como me excusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de ejecutar lo hablado, y no negligencia por no ponerme en peligro. Voy a hacerme el enfermo. Pero ¿de qué sirve, pues no se apartarán de la demanda cuando sane? Y si digo que fui al lugar y que les hice huir, me pedirán señas de quiénes eran y cuántos iban y en qué lugar los acometí y qué vestidos llevaban. Y yo no las sabré dar. Está todo perdido. ¿Qué determinación tomaré que cumpla con mi seguridad y, a la vez, con su demanda? Voy a enviar a llamar a Traso el Cojo y a sus dos compañeros, y decirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan ellos a dar un repiquete de broquel con sus espadas para ahuyentar a unos garzones, que me fue encomendado a mí; y que todo esto son pasos seguros de donde no les seguirá ningún daño, sino solo hacerlos huir y volverse a dormir.

Argumento del decimonono acto

Yendo Calisto con Sosia y Tristán al huerto de Pleberio a visitar a Melibea, que lo estaba esperando y con ella Lucrecia, cuenta Sosia lo que le aconteció con Areúsa. Estando Calisto dentro del huerto con Melibea, vienen Traso y otros por mandado de Centurio a cumplir lo que había prometido a Areúsa y a Elicia, a los cuales hace frente Sosia. Y oyendo Calisto desde el huerto donde estaba con Melibea el alboroto que traían, quiso salir fuera. Y esta salida fue la causa de que sus días acabasen: porque estos tales mancebos este premio reciben por recompensa, y por esto han de saber desamar los amadores.

Sosia, Tristán, Calisto, Melibea, Lucrecia

Sosia. (*Aparte.*) En voz muy baja, para que no seamos sentidos, desde aquí al huerto de Pleberio te contaré, hermano Tristán, lo que con Areúsa me ha pasado hoy, que soy ahora el más alegre hombre del mundo. Sabrás que ella, por las buenas noticias que de mí había oído, estaba presa de amor, y me envió a Elicia rogándome que la visitase. Y dejando aparte otras palabras de gran discreción en que anduvimos, mostró ahora ser tanto mía cuanto algún tiempo fue de Pármene. Me rogó que la visitase siempre, que ella pensaba gozar de mi amor largo tiempo. Pero yo te juro por el peligroso camino en que ahora vamos, hermano, y así goce de mí, que estuve dos o tres veces por echarme encima de ella, sino que me retraía la vergüenza de verla tan hermosa y arreglada, y a mí con una capa vieja ratonada. Echaba de sí, al rebullirse, un olor de almizcle; yo hedía al estiércol que llevaba dentro de los zapatos; tenía unas manos como la nieve, que, cuando las sacaba, de rato en rato, de un guante, parecía que se derramaba azahar por la casa. Y tanto por esto como porque tenía algo ella que hacer, se quedó mi atrevimiento para otro día; y también porque la primera vez todas las cosas no son fáciles de llevar y, cuanto más se tratan, mejor se entienden para seguir tratándolas.

Tristán. (*Aparte.*) Sosia, amigo, otro seso más maduro y experimentado, que no el mío, sería necesario para darte consejo en este negocio. Pero lo que con mi tierna edad y mediano saber alcanzo por ahora te diré. Esta mujer es señalada ramera, según tú me dijiste. Cuanto con ella te ha pasado has de creer que no carece de engaño; sus ofrecimientos han sido falsos, y no sé con que fin, porque amarte por gentilhomme, ¡cuántos más habrá ella rechazado antes! Si por rico, bien sabe que no tienes más que el polvo que se te pega de la almohaza; si por hombre de linaje, ya sabrá que te llaman Sosia y a tu padre llamaron Sosia, nacido y criado en una aldea, rompiendo la tierra dura con un arado, para lo cual estás tú más aparejado que para enamorado. Mira, Sosia, y acuérdate bien si te quería sacar algún punto del secreto de este camino que ahora andamos, para con lo que supiese sembrar discordia entre Calisto y Pleberio, y todo por envidia del placer de Melibea. Considera que la envidia es una incurable enfermedad allí donde asienta, huésped que apesadumbra la posada; no del galardón, sino que

siempre goza del mal ajeno. Pues si esto es así, ¡oh cómo te quiere esa malvada hembra engañar con su alto nombre, del cual todas se sirven! Con su vicio ponzoñoso quería condenar el alma por cumplir su deseo, sembrar discordia entre esas casas por contentar su maldita voluntad. ¡Oh arrufianada mujer, y con qué blanco pan te daba zarazas! Quería vender su cuerpo a cambio de pependencias. Óyeme, y si así crees que es, prepárale un engaño encubierto como yo te diré, que quien engaña al engañador... ya me entiendes; y si sabe mucho la raposa, más sabe el que la toma. Combátele sus malignos pensamientos, toma por asalto sus ruindades cuando más confiada la tengas, y cantarás después en tu establo aquello de "Una cosa piensa el bayo y otra el que lo ensilla".

Sosia. (*Aparte.*) Oh Tristán, discreto mancebo, mucho más has dicho de lo que de tu edad se puede esperar. Astuta sospecha has puesto a la vista. Pero porque ya llegamos al huerto y nuestro amo se nos acerca, dejemos este cuento, que es muy largo, para otro día.

Calisto. Poned, mozos, la escalera y callad, que me parece que está hablando mi señora dentro. Subiré a lo alto de la pared y en ella estaré escuchando, por ver si oigo alguna buena señal del amor que me muestra en mi ausencia.

Melibea. Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me deleito al oírte, mientras viene aquel señor; y en voz muy baja entre este vergel, y así no nos oirán los que pasen.

Lucrecia. *¡Oh quién fuese la hortelana
de estas deleitosas flores
por coger cada mañana,
cuando vas a tus amores!
Vístanse nuevos colores
los lirios y la azucena;
derramen frescos olores
cuando entre él, como ofrenda.*

Melibea. ¡Oh cuán dulce me es oírte! De gozo me deshago. No ceses, por mi amor.

Lucrecia. *Alegre es la fuente clara
a quien con gran sed la vea,
mas aun más dulce es la cara
de Calisto a Melibea,
pues por más noche que sea
con su vista gozará.
¡Oh cuando saltar le vea,
qué de abrazos le dará!

Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado,
con las tetas los cabritos,
Melibea con su amado.
Nunca fue más deseado
amador por su amiga,
ni huerto más visitado
ni noche más sin cuita.*

Melibea. Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante: todo me parece que lo veo con mis ojos. Prosigue, que muy entonada lo dices, y te ayudaré yo.

Lucrecia, Melibea. *Dulces árboles sombreros,
humillaos cuando veáis
aquellos ojos graciosos
del que tanto deseáis.
Estrellas que relumbráis,
Norte y Lucero del día,
¿por qué no le despertáis
si duerme mi alegría?*

Melibea. Óyeme tú, por tu vida, que yo quiero cantar sola.

*Papagayos, ruiseñores
que cantáis a la alborada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí sentada.
Media noche ya pasada,
y no viene;
decidme si hay otra amada
que le detiene.*

Calisto. Vencido me tiene el dulzor de tu suave canto; no puedo más sufrir tu apenada espera. ¡Oh mi señora y mi bien todo! ¿Qué mujer podría haber en el mundo que hiciese de menos tu gran merecimiento? ¡Oh truncada melodía, oh gozoso rato! ¡Oh corazón mío! Y ¿cómo no has podido más tiempo resistir sin interrumpir tu gozo, por cumplir tu deseo y el mío?

Melibea. ¡Oh sabrosa traición, oh dulce sobresalto! ¿Es mi señor y mi alma, es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estabas, luciente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Hacía rato que escuchabas? ¿Por qué me dejabas echar palabras, sin sentido, al aire con mi ronca voz de cisne? Entero se regocija este huerto con tu llegada. Mira la luna cuán clara se nos muestra. Mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua de esta fuentecica cuánto más suave murmullo y rumor lleva por entre las frescas hierbas. Escucha los altos cipreses cómo se besan unos ramos con otros por intercesión de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras cuán oscuras están, y aparejadas, para encubrir nuestro deleite. Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Te vuelves loca de placer? Déjame, no me lo despedaces, no le importunes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío, no te me adueñes de mi placer.

Calisto. Pues, señora y gloria mía, si mi vida quieres, no cese tu suave canto; no haya de ser de peor condición mi presencia con que te alegras, que mi ausencia que te aflige.

Melibea. ¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, si el deseo de ti era el que regía mi son y hacía sonar mi canto? Y conseguida tu venida, ha desaparecido el deseo, se ha destemplado el tono de mi voz. Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía y buena crianza, ¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quietas? ¿Por qué no olvidas estas malas mañas? Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso hacer y su trato insufrible. Mira, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestos donaires me dan placer, tus deshonestas manos me importunan cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues en verdad es de lienzo. Tengamos recreo y regocijo de otros

mil modos que yo te mostraré; no me descompongas ni maltrates como lo haces ahora. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?

Calisto. Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.

Lucrecia. Mala peste me mate si tengo que seguir escuchando. ¿Vida es esta? Que me esté yo deshaciendo de ganas y ella haciendo esquivaces para que la rueguen. ¡Ya, ya! Se ha apaciguado la discordia. No necesitaron mediadores. Pero así también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen de día; ¡pero esperan a que los vaya yo a buscar!

Melibea. Señor mío, ¿quieres que mande a Lucrecia traer alguna colación?

Calisto. No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder. Comer y beber en cualquier parte se da por dinero, en todo momento se puede tener, y cualquiera lo puede alcanzar. Pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no hay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no lo goce?

Lucrecia. (*Aparte.*) Ya me duele a mí la cabeza de escuchar y no a ellos de hablar, ni los brazos de retozar ni las bocas de besar. Pero, ea, ya callan. A la tercera me parece que va la vencida.

Calisto. Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe del noble trato con tus delicados miembros.

Melibea. Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con tu visita incomparable merced.

Sosia. ¿Así, bellacos, rufianes, veníais a atemorizar a los que no os temen? Pues yo juro que, si esperarais, que os haría ir como merecíais.

Calisto. Señora, Sosia es el que da voces. Déjame ir a valerle, no le maten, que no está más que un pajecico con él. Dame enseguida mi capa, que está debajo de ti.

Melibea. ¡Oh triste de mi ventura! ¡No vayas allá sin tu coraza; vuelve aquí a armarte!

Calisto. Señora, lo que no hace espada y capa y corazón no lo hacen coraza y capacete y cobardía.

Sosia. ¿Aún volvéis? Esperadme; quizá venís por lana...

Calisto. ¡Déjame, por Dios, señora, que puesta está la escalera!

Melibea. ¡Oh desdichada de mí! Y ¿cómo vas tan impetuoso y con tanta prisa y desarmado a meterte entre quien no conoces? Lucrecia, ven enseguida acá, que se ha ido Calisto a un alboroto; echémosle su coraza por la pared, que se ha quedado acá.

Tristán. Tente, señor, no bajes, que se han ido, que no era más que Traso el cojo y otros bellacos que pasaban voceando, que ya vuelve Sosia. Tente, tente, señor, con las manos en la escalera.

Calisto. ¡Oh válgame Santa María, muerto soy! ¡Confesión!

Tristán. Acércate deprisa, Sosia, que el desdichado de nuestro amo se ha caído de la escalera y no habla ni se menea.

Sosia. ¡Señor, señor! ¡Esta puerta ya no se abre! ¡Tan muerto está como mi abuelo! ¡Oh gran desventura!

Lucrecia. ¡Escucha, escucha, gran mal es este!

Melibea. ¿Qué es esto que oigo, amarga de mí?

Tristán. ¡Oh mi señor y mi bien muerto! ¡Oh mi señor despeñado! ¡Oh triste muerte sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro. ¡Oh día de aciago! ¡Oh súbito fin!

Melibea. ¡Oh desconsolada de mí! ¿Qué es esto? ¿Qué puede ser tan riguroso acontecimiento como oigo? Ayúdame a subir, Lucrecia, por estas paredes. Veré mi dolor; si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre. ¡Mi bien y placer todo se ha ido en humo, mi alegría se ha perdido, se consumió mi gloria!

Lucrecia. Tristán, ¿qué dices, mi amor? ¿Qué es eso que lloras tan sin medida?

Tristán. Llora mi gran mal, llora mis muchos dolores. Ha caído mi señor Calisto de la escalera y ha muerto. Su cabeza está en tres partes. Sin confesión pereció. Díselo a la desdichada y reciente enamorada para que no espere más a su penado amador. Toma tú, Sosia, de esos pies; llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento, aunque haya muerto en este lugar. ¡Vaya con nosotros llanto, acompañenos soledad, síganos desconsuelo, visítenos tristeza, cúbranos luto y dolorosa jerga!

Melibea. ¡Oh la más de las tristes triste! ¡Tan poco tiempo poseído el placer, tan presto venido el dolor!

Lucrecia. Señora, no rasgues tu cara ni meces tus cabellos. A veces placer, a veces tristeza. ¿Qué planeta fue el que tan presto contrarió su acción? ¿Qué poca fuerza de ánimo es esta? Levanta, por Dios, no seas hallada por tu padre en tan sospechoso lugar, que serás descubierta. ¡Señora, señora! ¿No me oyes? No te desmayes, por Dios, ten fuerza para sufrir la pena, pues has tenido osadía para el placer.

Melibea. ¿Oyes lo que aquellos mozos van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? ¡Rezando llevan con responso mi bien todo! Muerta llevan mi alegría. No es tiempo de que yo viva. ¿Cómo no he gozado más del gozo? ¿Cómo he tenido en tan poco la gloria que entre mis manos he tenido? ¡Oh ingratos mortales, jamás reconocéis vuestros bienes sino cuando de ellos estáis privados!

Lucrecia. ¡Avívate, aviva, que mayor perjuicio será hallarte en el huerto que placer sentiste con la venida ni pena con ver que ha muerto. Entremos en la cámara, te acostarás; llamaré a tu padre y fingiremos otro mal, pues este no es para poderse encubrir.

Argumento del vigésimo acto

Lucrecia llama a la puerta de la cámara de Pleberio. Le pregunta Pleberio lo que quiere. Lucrecia le da prisa para que vaya a ver a su hija Melibea. Después de levantado, Pleberio va a la cámara de Melibea. La consuela preguntándole qué mal tiene. Finge Melibea dolor del corazón. Envía Melibea a su padre por algunos instrumentos músicos. Suben ella y Lucrecia a una torre. Envía fuera a Lucrecia. Cierra tras ella la puerta. Se acerca su padre al pie de la torre. Le descubre Melibea todo el negocio que había pasado. Finalmente, se deja caer de la torre abajo.

Pleberio, Lucrecia, Melibea

Pleberio. ¿Qué quieres, Lucrecia? ¿Qué quieres tan presurosa? ¿Qué pides con tanta importunidad y poco sosiego? ¿Qué es lo que mi hija ha sentido? ¿Qué mal tan súbito puede ser que no tenga yo tiempo de vestirme ni me des aun lugar a levantarme?

Lucrecia. Señor, apresúrate mucho si la quieres ver viva, que ni su mal conozco, de fuerte, ni a ella ya, de desfigurada.

Pleberio. ¡Vayamos deprisa! Anda allá, entra adelante, alza esa cortina y abre bien esa ventana, para que le pueda ver el rostro con claridad.

Pleberio. ¿Qué es lo que pasa, hija mía? ¿Qué dolor y sentimiento es el tuyo? ¿Qué novedad es esta? ¿Qué poca fuerza de ánimo es esta? Mírame, que soy tu padre. Háblame, por Dios. Dime la razón de tu dolor, para que enseguida sea remediado. No quieras enviarme, con triste ancianidad, al sepulcro. Ya sabes que no tengo otro bien sino a ti. Abre esos alegres ojos y mírame.

Melibea. ¡Ay dolor!

Pleberio. ¿Qué dolor puede haber que se iguale con ver yo el tuyo? Tu madre está desfallecida al oír tu mal; no ha podido venir a verte de trastornada que está. Anima tu ánimo, aviva tu corazón; cobra fuerza de manera que puedas tú conmigo ir a verla. Dime, alma mía, la causa de tu sentimiento.

Melibea. Pereció mi remedio.

Pleberio. Hija, mi bien amada y querida del viejo padre, por Dios que no te ponga desesperación el cruel tormento de esta tu enfermedad y padecimiento, que a los débiles corazones el dolor los delata. Si tú me cuentas tu mal, enseguida será remediado, que ni faltarán medicinas ni médicos ni sirvientes para buscar tu salud, ora consista en hierbas o en piedras o palabras, o esté escondida en cuerpos de animales. Pues no me aflijas más, no me atormentes, no me hagas salir de mi seso, y dime qué sientes.

Melibea. Una mortal llaga en medio del corazón que no me consiente hablar: no es igual a los otros males. Menester es sacarlo para ser curada, pues está en lo más escondido de él.

Pleberio. Temprano has adquirido los padecimientos de la vejez. La mocedad toda suele ser placer y alegría, enemiga de enojo. Levántate de ahí; vayamos a ver los frescos

aires de la ribera; te alegrarás con tu madre, descansará tu pena. Mira que si huyes del contento no hay cosa más contraria para tu mal.

Melibea. Vayamos donde mandares. Subamos, señor, a la azotea alta, para que desde allí goce de la deleitosa vista de los navíos. Acaso aflojará algo mi congoja.

Pleberio. Subamos, y Lucrecia con nosotros.

Melibea. Mas si a ti place, padre mío, manda traer algún instrumento de cuerdas con que se sobrelleve mi dolor o tocando o cantando, de manera que, aunque apremie por una parte la fuerza de su mal, lo mitigarán por otra los dulces sonos y alegre armonía.

Pleberio. Eso, hija mía, enseguida está hecho. Yo lo voy a mandar aparejar.

Melibea. Lucrecia, amiga, muy alto es esto; ya me pesa por dejar la compañía de mi padre. Baja a él y dile que se ponga al pie de esta torre, que le quiero decir una palabra que se me olvidó que le dijese a mi madre.

Lucrecia. Ya voy, señora.

Melibea. Todos me han dejado ya. Bien se ha dispuesto la manera de mi morir; algún alivio siento al ver que tan presto estaremos juntos yo y ese mi querido y amado Calisto. Voy a cerrar la puerta, para que nadie suba a estorbarme mi muerte, no me impidan la partida, no me atajen el camino por el cual en breve tiempo podré visitar en este día al que me visitó la pasada noche. Todo se ha hecho a mi voluntad; tiempo aún tendré para contar a Pleberio mi señor la causa de mi ya decidido fin. Gran sinrazón hago a sus canas, gran ofensa a su vejez, gran pena le acarreo con mi falta, en gran soledad le dejo. Y aunque por mi muerte a mis queridos padres su vida se les acortase, ¿quién duda de que no haya habido otros más crueles contra sus padres? Prusias, rey de Bitinia, sin ninguna razón, no aquejándole pena como a mí, mató a su propio padre; Tolomeo, rey de Egipto, a su padre y madre y hermanos y mujer, por gozar de una concubina; Orestes, a su madre Clitemnestra; el cruel emperador Nerón a su madre Agripina por solo su placer hizo matar. Estos son dignos de culpa, estos son verdaderos parricidas, que no yo, que con mi pena, con mi muerte, purgo la culpa que de su dolor se me puede imputar. Otros muchos crueles hubo que mataron a hijos y hermanos, al lado de cuyos yerros el mío no parecerá grande: Filipo, rey de Macedonia; Herodes, rey de Judea; Constantino, emperador de Roma; Laódice, reina de Capadocia, y Medea, la nigromante. Todos estos mataron a hijos queridos y amados sin ninguna razón, quedando ellos a salvo. Finalmente, me viene al pensamiento aquella gran crueldad de Frates, rey de los partos, que para que no quedase sucesor después de él, mató a Orode, su viejo padre, y a su único hijo y a treinta hermanos suyos. Estos fueron delitos dignos de reprobable culpa, pues guardándose ellos de peligro mataban a sus mayores y descendientes y hermanos. Verdad es que, aunque todo esto así sea, no debería yo imitarlos en lo que mal hicieron. Pero no está otra cosa en mi mano. Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cautiva tengo mi libertad, cuán presos tengo mis sentidos de tan poderoso amor hacia el caballero muerto, que impide el que tengo hacia los padres vivos.

Pleberio. Hija mía Melibea, ¿qué haces sola? ¿Qué es tu voluntad decirme? ¿Quieres que suba allá?

Melibea. Padre mío, no te esfuerces ni te afanes por venir adonde yo estoy, que estorbarás la presente habla que te quiero hacer. Lastimado serás, en breve, con la

muerte de tu única hija. Mi fin ha llegado; ha llegado mi descanso y tu padecimiento; ha llegado mi alivio y tu pena; ha llegado mi acompañada hora y tu tiempo de soledad. No tendrás, honrado padre, menester de instrumentos para aplacar mi dolor, sino de campanas para sepultar mi cuerpo. Si me escuchas sin lágrimas, oirás la causa desesperada de mi forzada y alegre partida. No la interrumpas con lloro ni palabras; si no, quedarás más afligido de no saber por qué me mato que dolorido por verme muerta. Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que de mi gracia decirte quisiere, porque cuando el corazón está embargado de angustia, están cerrados los oídos al consejo; y en tal momento las provechosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña. Oye, padre viejo, mis últimas palabras; y si las acoges como yo espero, no culparás mi yerro. Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad manifiesta. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este estrépito de armas. De todo esto he sido yo causa. Yo he cubierto de luto y jergas en este día casi a la mayor parte de caballeros de la ciudad, yo he dejado a muchos sirvientes desamparados de señor; yo he quitado muchas raciones y limosnas a pobres y vergonzantes. Yo he sido motivo de que los muertos tengan compañía del más cumplido hombre en gracias que nació. Yo he quitado a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de valor. Yo he sido causa de que la tierra goce a destiempo el más noble cuerpo y la más fresca juventud que en el mundo había sido en nuestro tiempo creada. Y porque estarás espantado con las trazas de mis no acostumbrados delitos, te quiero aclarar más el hecho. Mucho tiempo hace, padre mío, que penaba por mi amor un caballero que se llamaba Calisto, al cual tú bien conociste. Conociste asimismo a sus padres y su esclarecido linaje; sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas. Era tanta su pena de amor y tan poca la ocasión para hablarme, que descubrió su dolor a una astuta y sagaz mujer que llamaban Celestina. La cual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho; descubrí a ella lo que a mi querida madre encubría; hizo de modo que ganó mi querer; dispuso la manera como su deseo y el mío tuviesen cumplimiento. Si él mucho me amaba, no vivía engañado. Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada ejecución de su voluntad. Vencida de su amor, le di entrada en tu casa. Quebrantó con escaleras las paredes de tu huerto, quebrantó mi casto propósito, perdí mi virginidad. Y de este deleitoso yerro de amor gozamos casi un mes. Y esta pasada noche vino según era lo acostumbrado, y a la vuelta de su venida, como cosa que por la fortuna mudable estaba dispuesta y ordenada según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, la noche oscura, la escalera floja, los sirvientes que traía no diestros en aquel género de servicio y él bajaba presuroso a ver un alboroto que con sus criados sonaba en la calle, con el gran ímpetu que llevaba no vio bien los pasos, puso el pie en vacío y cayó, y de la desdichada caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, le cortaron sin confesión su vida, cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. Pues ¿qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviese yo penada? Su muerte convida a la mía. Me convida y me fuerza a que sea presto, sin dilación. Me enseña que ha de ser despeñada, por seguirle en todo. No digan por mí "A muertos y a idos, no hay amigos". Y así le contentaré en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida. ¡Oh mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy, detente. Si me esperas no me reproches la tardanza que hago dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le debo mucho más. ¡Oh padre mío muy amado! Te ruego, si amor en esta pasada y penosa vida me has tenido, que estén juntas nuestras sepulturas, juntas nos hagan nuestras exequias.

Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, recogidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más ilustrar mi entendimiento, me mandabas leer. Pero ya la dañada memoria, con la gran turbación, me las ha olvidado; y, además, que veo tus lágrimas mal contenidas descender por tu arrugada faz. Salúdame a mi querida y amada madre; sepa por ti largamente la triste razón por la que muero; gran placer llevo de no verla presente. Toma, padre viejo, los dones de tu vejez, que con el mucho tiempo muchas tristezas se sufren. Recibe las arras de tu senectud antigua, recibe ahí a tu amada hija. Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor aún de mi vieja madre. Dios quede contigo y con ella. A él ofrezco mi alma. Pon tú a resguardo este cuerpo que ahí baja.

Argumento del vigésimo primer acto

A Pleberio, vuelto a su cámara con grandísimo llanto, le pregunta Alisa, su mujer, la causa de tan súbito mal. Él le cuenta la muerte de su hija Melibea, mostrándole el cuerpo de ella todo hecho pedazos. Y haciendo su planto, concluye.

Alisa, Pleberio

Alisa. ¿Qué es lo que pasa, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? Sin sentido estaba, transpuesta por el pesar que tuve cuando oí decir que sentía dolor nuestra hija; ahora, oyendo tus gemidos, tus voces tan altas, tus quejas no acostumbradas, tu llanto y congoja de tanto sentimiento, en tal manera han penetrado mis entrañas, en tal manera han traspasado mi corazón, así han avivado mis alterados sentidos, que el ya recibido pesar he arrojado de mí. Un dolor ha sacado otro, un sentimiento otro. Dime la causa de tus quejas. ¿Por qué maldices tu honrada vejez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué maltratas tu honrada cara? ¿Es algún mal de Melibea? Por Dios que me lo digas, porque si ella pena, no quiero yo vivir.

Pleberio. ¡Ay, ay, noble mujer, nuestro gozo en el pozo, nuestro bien todo se ha perdido! ¡No queramos más vivir! Y para que el no pensado dolor te dé más pena todo junto sin pensarlo, para que más pronto vayas al sepulcro, para que no lllore yo solo la pérdida dolorosa de ambos, mira allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedazos. La causa la supe por ella, más la he sabido por extenso por esta su desdichada sirvienta. Ayúdame a llorar nuestra desventurada vejez. ¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a padecer mi pena! ¡Oh mi hija y mi bien todo, crueldad sería que te sobreviva yo a ti! Más propios eran mis sesenta años para la sepultura, que tus veinte. Se alteró el orden del morir con la tristeza que te aquejaba. ¡Oh mis canas, salidas para tener pesar, mejor hubiera gozado de vosotras la tierra que de esos rubios cabellos que presentes veo! Duros días me sobran por vivir. Me quejaré de la muerte, le reprocharé su dilación todo el tiempo que me dejare solo después de ti. Que me falte la vida, pues me falta tu agradable compañía. ¡Oh mujer mía, levántate de encima de ella, y, si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en lamento y suspirar! Y si acaso tu espíritu reposa con el suyo, si ya has dejado esta vida de dolor, ¿por qué has querido que lo pase yo todo? En esto tenéis ventaja las hembras sobre los varones, porque puede un gran dolor sacaros del mundo sin sentirlo, o por lo menos perdéis el sentido, que es parte de descanso. ¡Oh duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, pues ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién he edificado torres? ¿Para quién he conseguido haciendas? ¿Para quién he plantado árboles? ¿Para quién he fabricado navíos? ¡Oh tierra dura! ¿Cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vejez? ¡Oh fortuna variable, administradora y mayordoma de los materiales bienes! ¿Por qué no has ejecutado tu cruel ira, tus mudables vaivenes, en aquello que a ti está sometido? ¿Por qué no has arruinado mi patrimonio? ¿Por qué no

has quemado mi morada? ¿Por qué no has asolado mis grandes heredamientos? Me habrías dejado así esa planta en flor sobre quien tú poder no tenías. Me hubieras dado, incierta fortuna, triste la mocedad con vejez alegre; no hubieras alterado el orden natural. Mejor hubiera sufrido persecuciones de tus engaños en la fuerte y robusta edad que no en la débil ancianidad. ¡Oh vida de congojas llena, de miserias acompañada! ¡Oh mundo, mundo! Muchos mucho de ti han dicho, muchos en hablar de tus cualidades han metido la mano; a diversas cosas de oídas te han comparado. Yo por triste experiencia lo contaré, como aquel a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente le sucedieron, como aquel que mucho hasta ahora ha callado tus falsas propiedades por no encender con odio tu ira, para que no me quitases a destiempo esta flor que hoy has echado fuera de tu dominio. Pues ahora, sin temor: como quien no tiene qué perder, como aquel a quien tu compañía es ya enojosa, como caminante pobre que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz. Yo pensaba en mi más tierna edad que se regían tus hechos, y tú, por algún orden: ahora, visto el pro y el contra de tus venturas, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantoso, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de preocupaciones, río de lágrimas, mar de miserias, afán sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor. Nos cebas, mundo falso, con el manjar de tus deleites; en el momento del mejor sabor nos descubres el anzuelo; y no podemos huir de él, porque nos tiene ya cazadas las voluntades. Prometes mucho, nada cumples. Nos echas fuera de ti, para que no te podamos pedir que mantengas tus vanas promesas. Corremos por los prados de tus placenteros placeres muy despreocupados, a rienda suelta; nos descubres el engaño cuando ya no hay lugar de volver. Muchos voluntariamente te dejaron por temor a que tú arrebatadamente los dejaras; bienaventurados se llamarán cuando vean la recompensa que a este desdichado viejo has dado en pago de tan largo servicio. Nos rompes el ojo y luego nos untas con consuelos el casco. Haces mal a todos, para que ningún desdichado se halle solo en ninguna adversidad, diciendo que es alivio para los míseros como yo tener compañeros en la pena. Pues, desconsolado viejo, ¡qué solo estoy! Yo he sido lastimado sin que tenga igual compañero de semejante dolor, por más que en mi atormentada memoria revuelvo gentes presentes y pasadas. Que si aquella moderación y paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar, con la pérdida que tuvo de dos hijos muertos en siete días, diciendo que la fuerza de su ánimo hizo que consolase él al pueblo romano y no el pueblo a él, eso no me satisface, pues otros dos le quedaban dados en adopción. ¿Y qué compañía serán en mi dolor aquel antiguo Pericles, capitán ateniense, o el fuerte Jenofonte, pues sus pérdidas fueron de hijos ausentes de sus tierras? Ni fue de maravillarse no mudar el uno su frente y mantenerla serena, y el otro responder al mensajero, que la paga de dolor por la muerte de su hijo le venía a pedir, que no recibiese pena, pues él no sentía pesar. Que todo esto bien diferente es a mi mal. Pues menos podrás decir, mundo lleno de males, que hemos sido semejantes en pérdidas aquel antiguo Anaxágoras y yo, ni que seamos iguales en sentir, ni que responda yo, muerta mi amada hija, lo que él muerto su único hijo, que dijo: "Siendo yo mortal, sabía que había de morir el que yo había engendrado". Porque Melibea se mató a sí misma por su voluntad ante mis ojos con la gran ansia de amor que le aquejaba; al otro le mataron en muy lícita batalla. ¡Oh incomparable pérdida! ¡Oh lastimado viejo, que cuanto más busco consuelos, menos razón hallo para consolarme! Que si el profeta y rey David al hijo al que enfermo lloraba, muerto no quiso llorarlo, diciendo que era casi

desvarío llorar lo irrecuperable, le quedaban otros muchos con que reparase su llaga. Y yo no lloro, triste de mí, a ella muerta, sino la causa desastrada de su muerte. Ahora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día por ti me sobresaltaban. Únicamente tu muerte es la que a mí me hace estar libre de cuidados. ¿Qué haré cuando entre en tu cámara y aposento y la halle sola? ¿Qué haré cuando no me respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cubrir la gran ausencia que tú me dejas? Nadie perdió lo que yo el día de hoy, aunque algo semejante parecía el fuerte ánimo de Lambas de Auria, duque de los atenienses, que a su hijo, herido, con sus brazos desde la nave echó a la mar. Porque todas estas son muertes que, aunque roban la vida, se hacen necesarias para cumplir con la fama. Pero ¿quién forzó a mi hija a morir sino la fuerte fuerza del amor? Pues, mundo halagador, ¿qué remedio das a mi angustiada vejez? ¿Cómo me mandas quedar en ti conociendo tus falsías, tus lazos, tus cadenas y redes, con que pescas nuestras débiles voluntades? ¿Adónde llevas a mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién atenderá mis años que caducan? ¡Oh amor, amor, que no pensé que tenías fuerza ni poder para matar a los que a ti están sujetos! Herida fue por ti mi juventud; por en medio de tus brasas pasé. ¡Cómo me soltaste para darme la paga de la huida en mi vejez! Bien pensé que de tus lazos me había librado cuando los cuarenta años alcancé, cuando estuve satisfecho con mi conyugal compañera, cuando me vi con el fruto que me has cortado el día de hoy. No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres, ni sé si hieres con hierro ni si quemas con fuego. Sana dejas la ropa, lastimas el corazón. Haces que lo feo amen y hermoso les parezca. ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si *amor* fueses, amarías a tus sirvientes, si los amases, no les causarías penas; si alegres viviesen, no se matarían como ahora mi amada hija. ¿Cómo han terminado tus dos sirvientes y sus administradores? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella, para su servicio emponzoñado, jamás halló; ellos murieron degollados, Calisto despeñado, mi desdichada hija ha querido tomar la misma muerte por seguirle. Todo esto causas. Dulce nombre te dieron, amargos hechos haces. No das justas recompensas: inicua es la ley que a todos igual no es. Alegra tu sonido, entristece tu trato. Bienaventurados los que no has conocido o de los que no te has preocupado. Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su entendimiento llevados. Mira que Dios mata a los que creó; tú matas a los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven, das mejor trato, hasta tenerlos metidos en tu tormentosa danza. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego te pintan, pobre y mozo. Te ponen un arco en la mano, con el que tires a tientas; más ciegos son tus administradores que jamás advierten ni ven la desabrida recompensa que se saca de tu servicio. Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás avisa a dónde llega. La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas, que por cuál comenzar pueda apenas me viene al pensamiento. No solo de cristianos, sino de gentiles y judíos, y todo en pago de buenos servicios. ¿Qué me dices de ese Macías de nuestro tiempo, qué fin tuvo por amar, de cuyo triste fin tú fuiste la causa? ¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué, Helena? ¿Qué hizo Hipermestra? ¿Qué, Egisto? Todo el mundo lo sabe. Pues a Safo, Ariadna, Leandro, ¿qué pago les diste? Hasta a David y Salomón no quisiste dejar sin pena. Por inclinarse hacia ti, Sansón pagó lo que mereció, por creer a aquella en quien tú le forzaste a confiar. Y otros muchos que callo, porque tengo harto que contar de mi mal. Del mundo me quejo porque en sí me creó; porque no habiéndome dado la vida, no hubiera engendrado yo en él a Melibea; no habiendo nacido ella, no hubiera amado; no habiendo amado, hubiera cesado mi afligida

y desconsolada ancianidad. ¡Oh mi compañera buena! ¡Oh mi hija despedazada! ¿Por qué no has querido que estorbese tu muerte? ¿Por qué no has tenido lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te has mostrado tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me has dejado cuando yo era quien te había de dejar? ¿Por qué me has dejado penado? ¿Por qué me has dejado triste y solo *in hac lacrimarum valle*?

Concluye el autor, aplicando la obra al propósito con que la hizo

Pues aquí vemos cuán mal concluyeron / estos amantes, rehuyamos su danza. /
Amemos a Aquel cuya sangre azotes / y lanza, espinas y clavos vertieron; / cuya faz los
falsos judíos escupieron, / cuyo beber fue vinagre con hiel; / para que nos lleve con el
buen ladrón / de los dos que a sus santos lados pusieron.

No dudes ni tengas vergüenza, lector, / de contar lo lascivo que aquí se te muestra, /
que, si eres discreto, verás que es la muestra / por donde se ofrece la honesta labor. /
Con este halago de nuestro vil cuerpo, / consiente deleites llenos de grave consejo. /
Con dichos y burlas del tiempo más viejo / mezclados, le ponen sabor.

Y así, no me juzgues por eso liviano, / al contrario: celoso de limpio vivir, / celoso
de amar, temer y servir / al alto Señor y Dios soberano. / Por ello, si vieres turbada mi
mano, / turbias con claras mezclando palabras / deja las burlas, que es paja y desecho, /
y saca muy limpio de entre ellas el grano.

Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector

El arpa de Orfeo con dulce armonía / forzaba a las piedras a venir a su son, / hizo abrir la mansión del funesto Plutón, / las rápidas aguas parar las hacía, / ni ave volaba ni bestia pacía; / ella asentaba en los muros troyanos / las piedras con obra sin fuerza de manos, / según la dulzura con que se tañía.

Prosigue y aplica

Pues mucho más puede tu lengua hacer, / lector, con la obra que aquí te refiero, / que a un corazón más duro que acero / leyéndola bien harás enternecer; / harás al que ama amar no querer, / harás no estar triste al triste penado, / al que está sin prevención harás prevenido; / así que no es tanto las piedras mover.

Prosigue

No dibujaron las teatrales manos / de Nevio ni Plauto, varones prudentes, / tan bien los engaños de falsos sirvientes / y malas mujeres en verso latino. / Cratino y Menandro y Magnes el anciano / esta materia supieron apenas / pintar en estilo antiguo de Atenas / como lo hace el poeta en su castellano.

Dice el modo como se ha de leer esta "Tragicomedia"

Si deseas y quieres que mucha atención, / mientras lees a *Calisto*, pongan los oyentes, / es bueno que sepas hablar entre dientes: / a veces con gozo, esperanza y pasión, / a veces airado, con gran turbación. / Imita, leyendo, mil artes y modos; / pregunta y responde por boca de todos, / llorando y riendo a su tiempo y ocasión.

Declara un secreto que el autor encubrió en los versos que puso al principio del libro

Ni quiere mi pluma ni es de razón / que quede la fama de este gran hombre / ni su digna gloria ni su claro nombre / cubierto de olvido por nuestra causa; / por ello, juntemos de cada renglón / de sus once coplas la letra primera, / las cuales descubren por sabia manera / su nombre, su tierra, su preclaro origen.

Toca cómo se debía la obra llamar "Tragicomedia" y no "Comedia"

Nunca afligidos amantes consiguieron / de empresa tan alta tan aparejada victoria, / como estos de quien refiere la historia, / ni sus grandes penas tan buen suceso tuvieron. / Mas como firmeza nunca tuvieron / los gozos de este mundo traidor, / suplico que llores, discreto lector, / el trágico fin que todos tuvieron.

Describe el tiempo y el lugar en que la obra por primera vez se imprimió acabada

Después de haber dado el carro de Febo / mil y quinientas vueltas su curso, / en tiempo en que los dos hijos de Leda / a Febo en su signo tenían alojado, / entonces, este muy dulce y breve tratado, / después de revisado y bien corregido, / con gran cuidado puntuado y leído, / fue en Salamanca impreso y acabado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Obras lexicográficas y paremiológicas

Martín Alonso: *Diccionario Medieval Español. De las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*, 2 vols. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.

Dolores Azorín Fernández: "El diablo Cojuelo" de L. Vélez de Guevara: *Glosario*. En red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diablo-cojuelo-de-l-velez-de-guevara-glosario--0/>.

Joseph Baret: *Diccionario español e inglés. A Dictionary english and spanish and spanish and english*, II, Londres, Piestre y Delamolliere, 1786.

Bartolomé Bravo: *Thesaurus Hispanolatinus utriusque linguae dives opum*. Valladolid, Bartolomé Portolés, 1654.

Juana G. Campos y Ana Barella: *Diccionario de refranes*. Madrid, Espasa Calpe, 1996 (tercera ed.).

Jesús Cantera Ortiz de Urbina: *Diccionario Akal del refranero latino*. Madrid, Akal, 2005.

Jerónimo Martín Caro y Cejudo: *Refranes y modos de hablar castellanos con latinos que les corresponden, juntamente con la glosa y explicación de los que tienen necesidad de ella*. Madrid, Julián Izquierdo, 1675.

Cristóbal de las Casas: *Vocabulario de las lenguas toscana y castellana*. Sevilla, 1570. Ed. de David Kossoff, Madrid, Istmo-Wareham Imprints, 1988.

Julio Cejador y Frauca: *Vocabulario medieval castellano* [1929]. Madrid, Visor Libros, Biblioteca Filológica Hispana, 2005.

Thomas Connelly y Thomas Higgings: *Diccionario nuevo y completo de las lenguas española e inglesa*. Madrid, Imprenta Real, 1798.

Joan Corominas y José Antonio Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Madrid, Gredos, 1980.

Gonzalo Correas: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627]. Ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, Biblioteca Filológica Hispana, 1992.

Gonzalo Correas: *Trilingüe de tres artes de las tres lenguas: castellana, latina i griega, todas en romanze*. Salamanca, Antonia Ramírez, 1627.

Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611]. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993.

Sebastián de Covarrubias: *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana*. Ed. de Georgina Dopico y Jacques Lezra, Madrid, Ediciones Polifemo, 2001.

Rufino José Cuervo: *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo), 8 vols. Barcelona, Herder, 1998.

Rodrigo Fernández de Santaella: *Dictionarium ecclesiasticum* [1499]. Salamanca, Mathias Gast, 1561.

Rodrigo Fernández de Santaella: *Vocabularium, seu Lexicon ecclesiasticum latino-hispanicum*. Madrid, Antonio Espinosa, 1789.

Carmen Fontecha: *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*. Madrid, CSIC, 1941.

Lorenzo Franciosini: *Vocabolario español e italiano*. Roma, Ángel Rufineli y Ángel Manni, 1620.

Lorenzo Franciosini: *Gramática spagnuola ed italiana*. Venezia, Stamperia Baglioni, 1742.

Diego García de Castro. *Seniloquium*. Trad. y ed. de Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés. Universitat de València. En red: <http://parnaseo.uv.es/editorial/Seniloquium/INDEX.HTM>.

Baltasar Henríquez: *Thesaurus verborum hispano-latinus*. Madrid, J. G. Infanzón, 1679.

César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso: *Diccionario de germanía*. Madrid, Gredos, 2002.

Juan Hidalgo: "Vocabulario de Germanía", en Juan Hidalgo: *Romances de Germanía de varios autores con el Vocabulario por la orden del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua* [1609]. Madrid, Antonio de Sancha, 1779.

Heinrich Hornkens: *Recueil de Dictionnaires Francoys, Espaignolz et Latins. Recopilación de Dictionarios Franceses, Españoles y Latinos. Congesta Dictionariorum Gallicorum, Hispanicorum et Latinorum*. Bruselas, Rutger Velpius, 1599.

Sebastián de Horozco: *Teatro Universal de Proverbios*. Ed de José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005 (segunda ed.).

José María Iribarren: *El porqué de los dichos*. Ed. de José María Romera, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994.

Enrique de Leguina: *Glosario de voces de armería*. Madrid, Librería de Felipe Rodríguez, 1912.

Juan de Mal Lara: *La Filosofía vulgar*. Ed. de Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2013.

Luis Martínez Kleiser: *Refranero general ideológico español* [1953]. Madrid, Hernando, 1989.

Raimundo de Miguel: *Diccionario Latino-Español etimológico* [1897]. Madrid, Visor, 2000.

Antonio de Nebrija: *Vocabulario de romance en latín*. Ed. de Gerald J. Macdonald, Madrid, Castalia, 1981.

Elio Antonio de Nebrija: *Vocabulario español-latino* (Salamanca ¿1495?). Madrid, Real Academia Española, 1951.

Lidio Nieto Jiménez y Manuel Alvar Ezquerro: *Nuevo Tesoro Lexicográfico del Español* (s. XIV-1726), 11 vols. Madrid, Arco/Libros, 2007.

Hernán Núñez: *Refranes o proverbios en romance*. Salamanca, Juan de Cánova, 1555.

César Oudin: *Refranes o proverbios españoles traducidos en lengua francesa*. Bruselas, Roger Velpius, 1608 (primera ed.: París, 1605).

César Oudin: *Tesoro de las dos lenguas, española y francesa. Thrésor des deux langues françoise et espagnolle*. París, Marc Orry, 1607. Segunda edición: París, 1616. Edición "corregida y aumentada": Bruselas, 1660.

Alfonso de Palencia: *Universal Vocabulario en latín y en romance*. Reproducción facsimilar de la edición de Sevilla, 1490, 2 tomos, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967.

Joan Palet: *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...] Dictionaire tres ample de la langue espagnole et française*. París, Matthieu Guillemot, 1604.

Lorenzo Palmireno: *Vocabulario del Humanista*. Valencia, Pedro Huete, 1569.

Lorenzo Palmireno: *El latino de repente, de..., con la traducción de las Elegancias de Paulo Manucio*. Sevilla, Andrea Pescioni, 1583.

Richard Percyvall: *Bibliothecae Hispanicae Pars Altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*. Londres, John Jackson, 1591.

Pedro Pineda: *A new Dictionary Spanish and English and English and Spanish*. Londres, 1740.

Real Academia Española: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la lengua Española*. En red: <http://www.rae.es/>.

Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Castellana (1726-1739) (Diccionario de Autoridades)*. Ed facsímil, 3 vols. Madrid, Gredos, 1990. En red: <http://www.rae.es/>.

Real Academia Española: *Diccionario Histórico de la Lengua Española (DHLE)*, (1933-1936). En red: <http://www.rae.es/>.

Real Academia Española: *Diccionario Histórico de la Lengua Española (1960-1996)*. En red: <http://www.rae.es/>.

Real Academia Española: *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. En red: <http://www.rae.es/>.

Real Academia Española: Banco de datos CORDE: *Corpus Diacrónico del Español*. En red: <http://www.rae.es/>.

Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española: *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005. En red: <http://www.rae.es/>.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: *Nueva gramática de la lengua española. Sintaxis II*. Madrid, Espasa, 2009.

Francisco Rodríguez Marín: *Más de 21.000 Refranes Castellanos* [1926]. Madrid, Ediciones Atlas, 2007.

Doctor Francisco del Rosal: *La razón de algunos refranes. Alfabetos tercero y cuarto de origen y etimología de todos los vocablos de la lengua castellana* [1601]. Ed. de B. Bussell Thompson, Londres, Tamesis Book Limited, 1975.

Marqués de Santillana: *Refranero*. Ed. de M^a Josefa Canellada, Madrid, Magisterio Español, 1980.

Pedro Luys Sanz: *Trezientos proverbios, consejos y avisos muy provechosos para el discurso de nuestra humana vida*. [Valencia, ¿1545?]. Ed. de Mónica Pauner Chulvi /ed. electrónica de José L. Canet, *Lemir*, 5 (2001).

En red: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Proverbios/Index.htm>.

Francisco Sobrino: *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruselas, Francisco Foppens, 1705.

Esteban de Terreros y Pando: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, 3 vols. Madrid, Viuda de Ibarra, 1786-1788.

Jesús Terrón González: *Léxico de cosméticos y afeites del Siglo de Oro*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990.

Alfonso de Ulloa: *Introdutione del signor Alphonso di Uglia (...) con una espositione da lui fatta nella Italiana di parecchi uocaboli Hispagnuoli difficili, contenuti quasi tutti nella Tragicomedia di Calisto e Melibea o Celestina*. Venezia, Gabriel Giolito de Ferrai e fratelli, 1553. El vocabulario en: Daniela Capra "La *Espositione* (1553) de Alfonso de Ulloa, primer glosario español- italiano". *Artifara*, n. 7, (enero-diciembre 2007), sección Ediciones. En red: <http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara-n--7-/-/Ediciones/default.aspx?oid=294&oalias=>.

Pedro Vallés: *Libro de refranes compilado por el orden del ABC en el qual se contienen quatro mil y trezientos refranes*. Zaragoza, Juana Milián viuda de Diego Hernández, 1549.

Girolamo Vittori: *Tesoro de las tres lenguas: española, francesa y italiana*. Ginebra, Philippe Albert y Alexandre Pernet, 1609.

Juan Daniel Wagener: *Diccionario de faltriquera o sea portátil Español-Alemán y Alemán-Español*, 2 vols. Berlín, Señores Voss, 1808-1809.

Textos Literarios

(De algunas obras se referencian varias ediciones. Cuando en nuestro trabajo damos una cita de un autor y una obra sin especificar a qué edición corresponde de las varias que aparecen en la Bibliografía, remitimos a la primera entrada de las mismas.)

Antonio Agustín: *Diálogos de Medallas, Inscripciones y otras antigüedades*, "Diálogo tercero. De los Reversos de la Provincias y de las Ciudades y Ríos". Tarragona, Felipe Mey, 1587.

Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*. Ed. de Luis Gómez Canseco, Barcelona, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.

Alfonso X: *Las siete Partidas del sabio rey don Alonso el IX* (sic). *Glosadas por el Licenciado Gregorio López*, 3 vols. Madrid, León Amarita, 1829.

Alfonso El Sabio: *General Estoria. Tercera parte: Libros de Salomón*. Ed. de Pedro Sánchez-Prieto Borja y Bautista Horcajada Diezma, Madrid, Gredos, 1994.

Alfonso X: *Lapidario* (según el Manuscrito Escorialense H.I.15). Ed. de Sagrario Rodríguez M. Montalvo, Madrid, Gredos, 1981.

Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues: *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 2000.

Antigua poesía española lírica y narrativa. Edición de Manuel Alvar, México, Porrúa, "Sepan cuantos...", 1974.

Apolodoro: *Biblioteca*. Trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2002.

Juan de Arce de Otálora: *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Ed. de José Luis Ocasar Ariza, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1995.

Aristóteles: *Acerca del alma*. Trad. de Tomás Calvo Martínez, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

Aristóteles: *Ética Nicomáquea*. Trad. de Julio Pallí Bonet, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

Azorín: *Una hora de España*. Ed. de José Montero Padilla, Madrid, Castalia, Castalia Didáctica, 1993.

Bernardo de Gordonio: *Obras de Bernardo de Gordonio, Insigne Maestro y Doctor de Medicina, en que se contienen los siete libros de la Práctica, o Lilio de la Medicina, las Tablas de los Ingenios de curar las enfermedades, el Regimiento de las agudas, el Tratados de los niños y Regimiento del ama y los Pronósticos*. Madrid, Antonio González de Reyes, 1697.

Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego por José María Bover y Francisco Cantera Burgos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961 (6ª ed.).

Pedro Calderón de la Barca: *El divino Orfeo*. Ed. de J. Enrique Duarte, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999.

Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1994.

Cancionero castellano del siglo XV, I. Ordenado por R. Foulché-Delbosc, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliére, 1912.

Carajicomedia. Ed. de Álvaro Alonso, Málaga, Ediciones Aljibe, 1995.

Cantar de Mio Cid. Ed. de Alberto Montaner, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2007.

Baltasar de Castiglione: *El Cortesano*. Trad. de Juan Boscán, ed. de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1984.

Castigos e documentos del Rey don Sancho, en Pascual de Gayangos: *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 1860.

Hernando del Castillo: *Cancionero General*, 5 vols. Ed. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2004.

Celestina comentada. Ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.

Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 8 vols. Ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1967 y ss. (primera ed.: 1915).

Miguel de Cervantes Saavedra: *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*. Ed. de Agustín G. de Amezúa y Mayo, Madrid, Bailly-Baillièere, 1912.

Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1969.

Miguel de Cervantes: *Poesía completas I. Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*. Ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1973.

Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*. Ed. de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.

Miguel de Cervantes Saavedra: *Novelas ejemplares*, 2 vols. Ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Ediciones de "La Lectura", Clásicos Castellanos, 1914.

Gonzalo de Céspedes y Meneses: *Varia fortuna del soldado Píndaro*, 2 vols. Ed. de Arsenio Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975.

Cicerón: *Discursos (En defensa de Sexto Roscio Amerino. En defensa de la ley Manilia. En defensa de Aulo Cluencio. Catilinarias)*. Trad. de Jesús Aspa Cereza, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

Pedro Cieza de León: *Obras Completas II: Las guerras civiles peruanas*. Ed. de Carmelo Sainz de Santamaría, Madrid, CSIC, 1985.

Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII). Ed. de Margit Frenk et al., Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1987.

Cortes de los antiguos Reinos de León y de Castilla, II. Madrid, Real Academia de la Historia, 1863.

Juan de la Cueva: *El Infamador*. Ed. de José Caso González, Salamanca, Anaya, Biblioteca Anaya, 1965.

Dante Alighieri: *Divina Comedia*. Ed. de Ángel Chiclana, Madrid, Espasa Calpe, Biblioteca Austral, 2002.

Francisco Delicado: *La Lozana andaluza*. Ed. de Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.

Diodoro de Sicilia: *Biblioteca Histórica. Libros IV-VIII*. Trad. de Juan José Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2004.

Pedacio Dioscorides Anazarbeo: *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos traducido de lengua Griega en la vulgar Castellana y ilustrado con claras y substantiales annotationes y con las figuras de innúmeras plantas exquisitas y raras por el doctor Andrés de Laguna, médico de Iulio III, Pont. Max.* Amberes, Juan Latio, 1555.

Claudio Eliano: *Historia de los animales*, 2 vols. Trad. de José María Díaz-Regañón López, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2002.

Juan del Encina: *Obra completa*. Ed. de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1996.

Juan del Encina: *Poesía lírica y cancionero musical*. Ed. de R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1975.

Juan del Encina: *Teatro (Segunda producción dramática)*. Ed. de Rosalie Gimeno, Madrid, Alhambra, Clásicos, 1977.

Epicteto: *Manual. Disertaciones por Arriano*. Trad. de Paloma Ortiz García, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2001.

Esopo: *Fábulas. Vida de Esopo*. Trad. de P. Bádenas de la Pena, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

"Las fábulas extravagantes del Ysopo", en *La vida y fábulas del Ysopo*. Ed. de Diego Romero Lucas, *Lemir*, 5 (2001).

En red: <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Ysopo/EstYsop.htm>.

Lucas Fernández: *Farsa y Églogas*. Ed. de María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1976.

Alonso Fernández de Avellaneda: *Don Quijote de la Mancha*, 3 vols. Ed. de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1972.

Juan Fernández de Íxar: *Cancionero de...*, 2 vols. Ed. de José María Azáceta, Madrid, CSIC, Clásicos Hispánicos, 1956.

Saladino Ferro: *Compendio de los boticarios*. Trad. de Alfonso Rodríguez de Tudela, Valladolid, Arnao Guillén de Brocar, 1515.

El Fisiólogo. Bestiario medieval. Barcelona, Ediciones Obelisco, 2000.

Juan de Flores: *Grimalte y Gradisa*. Ed. de Carmen Parrilla García, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988.

Gaspar Gómez de Toledo: *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, en Manuel Criado de Val (ed.): *Las Celestinas*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 607-943.

Gregorio González: *El Guitón Onofre*. Ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Salamanca, Almar, 1988.

Fernán González de Esclava: *Coloquios espirituales y sacramentales*, 2 vols. Ed. de José Rojas Garcidueñas, México, Porrúa, 1958.

Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. de Fernando Baños, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica, 1997.

Gonzalo de Berceo: *Vida de Santo Domingo de Silos*. Ed. de Teresa Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1973.

Fray Antonio de Guevara: *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*. Barcelona, Jerónimo Margarit, 1612 (primera ed.: 1539).

Fray Antonio de Guevara: *Libro Primero de las Epístolas Familiares*, 2 vols. Ed. de José María de Cossío, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1950-1952.

Antonio de Guevara: *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea. Arte de Marear*. Ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1984.

Esperanza Gurza: *Lectura existencialista de "La Celestina"*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1977.

Diego de Hermosilla: *Diálogo de los pajes*. Ed. de José Manuel Franco Rodríguez, Almería, Universidad de Almería, 2004.

Gabriel Alonso de Herrera: *Obra de agricultura*. Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1513.

Juan Hidalgo: *Romances de Germanía de varios autores con el Vocabulario por la orden del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua*. Madrid, Antonio de Sancha, 1779 [ed. original: 1609].

Horacio: *Odas. Épodos. Arte poética*. Trad. de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, Bruguera, 1984.

Juan Huarte de San Juan: *Examen de ingenios para la ciencia*. Ed. de Felisa Fresco Otero, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1991.

An Interlude of Calisto and Melebea (vid. Bibliografía. Textos de *Celestina* utilizados. Traducciones: Mabbe).

Interludio de Calisto y Melibea. Ed. y trad. de Antonio López Santos y Rubén Tostado González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001 (ed. bilingüe).

Marcos de Isaba: *Cuerpo enfermo de la milicia española*. Ed. de Consuelo Maqueda, Madrid, Ministerio de Defensa, 1991.

San Isidoro de Sevilla: *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*, 2 vols. Ed. de Joaquín González Cuenca, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*. Edición bilingüe, trad. de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

San Juan Bautista de la Concepción: *Obras Completas III. Espíritu de la Reforma trinitaria*. Ed. de Juan Pujana y Arsenio Llamazares, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

Juan de Aviñón: *Sevillana Medicina que trata el modo conservativo y curativo de los que habitan en la muy insigne ciudad de Sevilla, la cual sirve y aprovecha para cualquier otro lugar de estos reinos* [1418]. Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1885.

San Juan de la Cruz: *Poesías*. Ed. de Paola Elia, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1993.

Don Juan Manuel: *Obras completas I: Libro del cauallero et del escudero, Libro de las armas, Libro enfenido, Libro de los estados, Tractado de la asunción de la Virgen María, Libro de la caza*. Ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1981.

Don Juan Manuel: *El conde Lucanor*. Ed. de Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica, 1994.

Don Juan Manuel y los cuentos medievales. Selección y notas por María Goyri de Menéndez Pidal, Madrid, Instituto Escuela, Junta para Ampliación de Estudios, 1936.

André du Laurens: *Les Oeuvres de Mr...* Traduittes en François par Mr.Theophile Gelée, Paris, Raphael du Petit Val, 1621.

Lazarillo de Tormes. Ed. de Francisco Rico, Barcelona, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

Fray Luis de León: *Exposición del Libro de Job*, Ed. de Javier San José Lera, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.

Libro de Alexandre. Ed. de Juan Casas Rigall, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2007.

Libro del Caballero Zifar. Ed. de Cristina González, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2001 (4ª ed.).

Libro llamado Bocados de oro. Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495.

Tito Livio: *Historia de Roma desde su fundación*, 6 vols. Trad. de José Antonio Villar Vidal, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2001.

Pero López de Ayala: *Rimado de Palacio*. Ed. de Hugo O. Bizarri, Barcelona, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.

Pero López de Ayala: *Rimado de Palacio*. Ed. de Germán Orduna, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1987.

Francisco López de Gómara: *La conquista de México*. Ed. de José Luis de Rojas, Madrid, Dastin, 2001.

F. López de Úbeda, *La pícaro Justina*, 2 vols. Ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977.

Fernán López de Yanguas: *Farsa del Mundo y moral*. Ed. de Ana Belén Esteve López, *Lemir*, 4 (2000). En red: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Yanguas/Yanguas.htm>.

Álvaro de Luna: *Libro de las virtuosas e claras mugeres*. Ed. de Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2009.

Juan de Luna: *Diálogos familiares*, "Nomenclator", Bruselas, Hubert Antoine, 1625.

Ignacio de Luzán: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1974.

Pedro Malón de Chaide: *La conversión de la Magdalena*. Ed. del P. Félix García, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1966.

Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas rezeptas muy buenas. Ed. de Alicia Martínez Crespo, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.

Juan de Mena: *Laberinto de Fortuna y otros poemas*. Ed. de Carla Nigris, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica, 1994.

Juan de Mena: *Obras completas*. Ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, Clásicos Universales, 1989.

Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla*. Ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 2006.

Gómez Manrique: *Cancionero*. Ed. de Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2003.

Marcial: *Epigramas*, 2 vols. Trad. de Antonio Ramírez de Verger, Barcelona, Biblioteca Básica Gredos, 2001.

Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera: *Vidas de San Ildefonso y San Isidoro*. Ed. de José Madoz y Moleres, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1962.

Alfonso Martínez de Toledo: *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1998 (5ª ed.).

Joanot Martorell y Martí Joan de Galba: *Tirante el Blanco (Versión castellana impresa en Valladolid en 1511)*, 5 vols. Ed. de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1974.

Pero Mejía: *Silva de varia lección*, 2 vols. Ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1989-1990.

Fray Íñigo de Mendoza: *Cancionero*. Ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1968.

Jerónimo de Mondragón: *Censura de la locura humana y excelencias della*. Ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1953.

Francisco de las Natas: *Comedia Tideia*, en *Cuatro comedias celestinescas*. Ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

Hernán Núñez de Toledo: *Comentario a las 'Trescientas' de Hernán Núñez de Toledo, el Comendador Griego (1499, 1505)*. Ed. de Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña. En red: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/>.

Diego Ortúñez de Calahorra: *Espejo de príncipes y cavalleros (El Cavallero del Febo)*, 6 vols. Ed. de Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975.

Ovidio: *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*. Ed. de Enrique Montero Cartelle, Madrid, Akal, 1987.

Ovidio: *Tristes. Pónticas*. Trad. de José González Vázquez, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2001.

Francisco Petrarca: *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513.

Francesco Petrarca: *Cancionero*, 2 vols. Ed. bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1989.

Francisco Petrarca: *De remediis utriusque fortune*. Ed. de Pascuale Stopelli. En red: <http://www.bibliotecaitaliana.it> (2004).

Pedro Pizarro: *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Ed. de Guillermo Lohmann Villena, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

Platón: *Diálogos I: Apología. Critón. Eutifrón. Ión. Lisis. Cármides. Hippias Menor. Hippias Mayor. Laques. Protágoras*. Trad. de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

Platón: *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. Trad. de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Oliveri, J. L. Calvo, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

Plinio: *Historia natural*. Trad. de Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarrío, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2007.

Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros. Ed. de Vicenç Beltran, Barcelona, Crítica, Páginas de Biblioteca Clásica, 2002.

Prosistas Castellanos del siglo XV. Ed. de Mario Penna, Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1959.

Fernando del Pulgar: *Claros varones de Castilla*. Ed. de Jesús Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1969.

Francisco de Quevedo: *Obras Completas I. Poesía Original*. Ed. de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, Clásicos Planeta, 1974 (4ª ed.).

Francisco de Quevedo: *Obras completas en prosa*. Vol I, tomo I. Alfonso rey (dir.), Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2003.

García Rodríguez de Montalvo: *Amadís de Gaula*. Ed. de Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménech, Barcelona, Planeta, Clásicos Universales, 1991.

Juan Rodríguez Florián: *Comedia llamada Florinea*. Ed. de José Luis Canet, *Lemir*, 4 (2000). En red: <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/florinea/index.htm>.

Agustín de Rojas Villandrando: *El viaje entretenido*. Ed. de Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1972.

Romancero. Ed. de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 2010.

Lope de Rueda: *Pasos*. Ed. de José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1992.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*. Ed. de Alberto Bleca, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1992.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*. Ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1970.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*, Ed. modernizada de Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, Clásicos Modernizados, 1988.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*. Versión de María Brey Mariño, Madrid, Castalia, Odres Nuevos, 1977 (13ª ed.).

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*. Ed de Joan Corominas, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*. Ed de Jacques Joret, Madrid, Taurus, Clásicos Taurus, 1990.

Fray Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ed. de Juan Carlos Temprano, Madrid, Historia 16, 1990 (CORDE).

Diego de San Pedro: *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*. Ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1973.

Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: *Obras completas*. Ed. de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, Clásicos Universales Planeta, 1988.

Francisco Santos: *Día y noche de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños, 1992.

Sem Tob de Carrión: *Proverbios morales*. Ed. de Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1998.

Sendebat. Ed. de M^a Jesús Lacarra, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2005 (4ª ed.).
Séneca: *Epístolas morales a Lucilio*, 2 vols. Trad. de Ismael Roca Meliá, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2001.

Séneca: *Diálogos (Sobre la Providencia. Sobre la Ira. Sobre la Vida Feliz. Sobre el Ocio. Sobre la Tranquilidad del Espíritu. Sobre la Brevedad de la Vida)*. Trad. de Juan Mariné Isidro, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2001.

La Comedia erudita de Sepúlveda. Ed. de Julio Alonso Asenjo, Londres, Tamesis Books Limited, 1990.

Feliciano de Silva: *Segunda Celestina*. Ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1988.

Juan Timoneda: *El patrañuelo*. Ed. de Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1971.

Santo Tomás de Aquino: *Suma de Teología*, 5 vols. Ed. de José Martorell *et alii*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

Alfonso de la Torre: *Visión delectable*. Ed. de Jorge García López, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.

Bartolomé de Torres Naharro: *Propalladia and other works*, 4 vols. Ed. de Joseph E. Gillet, Bryn Mawr, University of Pennsylvania, 1943.

Bartolomé de Torres Naharro: *Comedias: Soldadesca. Tinelaria. Himenea*. Ed. de D. W. McPheeters, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1973.

Pedro Manuel de Urrea: *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de José Luis Canet, Anexos de la Revista *Lemir* (2003).

En red: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Egloga/EglogaCalisto.pdf>.

Juan de Valdés: *Diálogo de la lengua*. Ed. de Antonio Quilis Morales, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

Garcilaso de la Vega: *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica, 1995.

Lope de Vega: *La Dorotea*. Ed. de Donald McGrady, Barcelona, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

Lope de Vega: *La Dorotea*. Ed. de Edwin. S. Morby, Berkeley-Madrid, University of California Press-Castalia, 1968.

Lope de Vega: *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*. Ed. de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1970.

Lope de Vega: *Lo que pasa en una tarde*. Ed. Richard Angelo Picerno, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.

Luis Vélez de Guevara: *El diablo Cojuelo*. Ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1969.

Viaje de Turquía. Ed. Marie-Sol Ortola, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2000.

Fray Vicente de Burgos, traducción de *El Libro de Proprietatibus Rerum de Bartolomé Anglicus*, Universidad de Salamanca, 1999 (CORDE).

San Vicente Ferrer: *Sermones*. Ed. Pedro M. Cátedra, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994 (CORDE).

Cristóbal de Villalón: *El Crótalon*. Ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1982.

Cristóbal de Villalón: *El Scholástico*. Ed. de José Miguel Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997.

Alonso de Villegas: *Fructus Sanctorum y Quinta Parte del Flos Sanctorum (1594)*. Ed. de José Aragués Aldaz. Ed. electrónica de José Luis Canet, *Lemir*, 2 (1998). En red: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Flos/Flos.html>.

Alonso de Villegas: *Comedia llamada Selvagia*. Colección de Libros españoles raros o curiosos, Madrid, Rivadeneyra, 1873.

Virgilio: *Eneida*. Trad. de Javier de Echave-Sustaeta, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

Virgilio: *Bucólicas. Geórgicas*. Trad. de Tomás de la Ascensión Recio, Barcelona, Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

Textos críticos

Mercedes Alcalde Galán: "Voluntad de poder en *La Celestina*". *Celestinesca*, 20.1-2 (1996), pp. 37-56.

Francisco Javier Alejo Montes: *La reforma de la Universidad de Salamanca a finales del siglo XVI: los estatutos de 1594*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990.

Francisco Javier Alejo Montes: *La docencia en la Universidad de Salamanca en el Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

Álvaro Alonso: "Cuatro motivos hispano-italianos (siglos XV y XVI)", en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, vol. II. Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 1149-1151.

Carlos Alvar (dir.): *Gran Enciclopedia Cervantina*, 10 vols. Madrid, Castalia, 2005 y ss.

Robert Archer: *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Madrid, Cátedra, Feminismos, 2001.

Enrica J. Ardemagni: "Celestina's Laboratory: A Translator's Dilemma". En Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow (eds.): *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 383-391.

Marcel Bataillon: *La Célestine selon Fernando de Rojas*. Paris, M. Didier, 1961.

Alberto Bernabé (con la colaboración de Felipe G. Hernández Muñoz): *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Madrid, Akal, 2010.

Erna Berndt-Kelley: "Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la Tragicomedia de Calisto y Melibea", en Manuel Criado de Val (ed.): *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Barcelona, Borrás, 1977, pp. 7-28.

Erna Berndt-Kelley: "Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas". *Celestinesca*, 9.2 (1985), pp. 3-45.

Olivier Biaggini: "«Sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria»: Mise en scène et subversion de *l'auctoritas* dans la Célestine", en Carlos Heusch (ed.), *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009, pp. 75-116.

Hugo O. Bizarri: "La palabra y el silencio en la literatura sapiencial de la Edad Media castellana". *Incipit*, 13 (1993), pp. 21-49.

Mercedes Blanco: "Las piezas liminares de la *Celestina*: un vestíbulo enigmático", en Françoise Maurizi (ed.): *La Célestine: Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea: Actes du Colloque International du 29-30 janvier 1993*, Caen, Maison de la Recherche en Sciences Humaines: Travaux et Documents, 2: Université de Caen, [1995], pp. 119-143.

Alberto Blecua: *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia, Literatura y Sociedad, 1983.

Alberto Blecua: "«Minerva con el can» o los falsos problemas filológicos". *Revista de Literatura Medieval*, XIV, 1 (2002), pp. 37-46.

Alberto Blecua: "Defensa e ilustración de la crítica textual". *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 19-28.

Lorenzo Blini: "La *Tragicomedia* en verso de Juan Sedeño (1540) y sus relaciones con las ediciones anteriores de *La Celestina*", *Lemir*, 13 (2009), pp. 133-168. En red: http://www.parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista13/08_Blini_Lorenzo.pdf.

Patrizia Botta: "Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*". *Cultura Neolatina*, LV, 3-4 (1995), pp. 269-283.

Patrizia Botta: "La edición de *La Celestina* actualmente en prensa". *Incipit*, 16 (1996), pp. 128-142.

Patrizia Botta: "El texto en movimiento (de la «Celestina» de Palacio a la «Celestina» posterior)", en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.): *Cinco siglos de "Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, ppp. 135-159.

Patrizia Botta: "El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia, 1514", en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*, Edición paleográfica

y facsímil (Nicasio Salvador Miguel, dir.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

Patrizia Botta: "Los epígrafes en *La Celestina* (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)", en Manuel Criado de Val (ed.): *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: "Mio Cid", "Buen Amor" y "Celestina"*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 237-263.

Patrizia Botta: "La última década de labor ecdótica sobre *La Celestina*", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.): *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 97-120.

Patrizia Botta: "La Celestina", en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.): *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2002, pp. 252-267.

Patrizia Botta: "Dos problemas de interpretación: 1. «Calisto ha seydo» (Auto I, 1ª escena); 2. «No te duele a ti en ese lugar» (Auto XI, última escena)", *Celestinesca*, 26.1-2 (2002), pp. 45-52.

Patrizia Botta: "Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*". *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 97-111.

Patrizia Botta: "En el texto de B", en Ottavio Di Camillo y John O'Neill (eds.): *La Celestina 1499-1999: Selected papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of "La Celestina"*, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005.

Patrizia Botta: "Problemas filológicos de un texto impreso". *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 29-40.

Patrizia Botta y Víctor Infantes: "Nuevas bibliografías de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)". *Revista de Literatura Medieval*, 11 (1999), pp. 179-208.

Patrizia Botta y Elisabetta Vaccaro: "Un esemplare annotato della *Celestina* e la traduzione inglese di Mabbe". *Cultura Neolatina*, 52 (1992), pp. 353-419.

José Jesús de Bustos Tovar: *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XXVIII, 1974.

Juan Manuel Cacho Blecua: "Vergüenza, sabiduría y pecado en la literatura medieval castellana (del *Bonium* a don Juan Manuel". *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Pamplona, Príncipe de Viana, anejo 18, 2000, pp. 75-102.

Fernando Cantalapiedra Erostarbe: "Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*". *eHumanista*, 19 (2011), pp. 20-78. En red: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_19/index.shtml.

Fernando Carmona-Ruiz: *La recepción de La Celestina en Alemania en el siglo XVI*. Tesis Doctoral, 2007. En red: <https://doc.rero.ch/record/8753/files/CarmonaF.pdf>.

Ricardo Castells: "El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, médicos". *Hispania*, 76, 1 (1993), pp. 55-60.

Mónica Castillo Lluch: "La impostura lingüística: intervención de copistas, editores y gramáticos en los textos medievales". *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 29 (2006), pp. 497-508.

F. Castro Guisasola: *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*. Madrid, *Revista de Filología Española*, anejo 5, 1924.

Diego Clemencín: "Comentarios" a Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Valencia, Alfredo Ortells, 1980 [ed. original: 1833-1839].

Juan Carlos Conde: "«Esta es la muger, antigua malicia»: un hápax semántico en *Celestina*". *Revista de Filología Española*, 80 (2000), pp. 193-199.

Juan Carlos Conde: "El Manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión", en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.): *Cinco siglos de "Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 161-185.

Manuel Criado de Val: *Índice verbal de "La Celestina"*. Madrid, CSIC, *Revista de Filología Española*, anejo LXIV, 1955.

Manuel Criado de Val: "La Celestina, tratado del amor impervio", *Yelmo*, XXX (1976), pp. 5-9.

Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Daniel Devoto: "Calandrias y ruiseñores (sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos)". *Bulletin Hispanique*, 92-1 (1990), pp. 259-307.

A. D. Deyermond: *The petrarchan sources of La Celestina*. Oxford, Oxford University Press, 1961.

Alan Deyermond: "La Celestina como cancionero", en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.): *Cinco siglos de "Celestina": Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

Alan D. Deyermond: "El índice de las obras latinas de Petrarca como una fuente de la *Celestina*". *Medievalia*, 40 (2008), pp. 17-23

Ottavio Di Camillo: "Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*", en Santiago López-Ríos (ed.): *Estudios sobre la "Celestina"*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 579-598.

Ottavio Di Camillo: "When and where was the first act of *La Celestina* composed? A reconsideration", en Devid Paolini (coord.): *"De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, 2 vols., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. I, pp. 91-157.

Miguel Díez R.: "El gesto de la muerte: aproximación a un famoso apólogo". En red: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html>.

Nicholas Ealy: "Calisto's Narcissistic Visions: A Reexamination of Melibea's "Ojos Verdes" in *Celestina*". *eHumanista*, 21 (2012), pp. 390-409. En red: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21/pdfs/regular%20article/2%20ehumanista21.ealy.pdf.

Juan M. Escudero: "La expresión 'comedor/encomendador de huevos asados' en *La Celestina*. Nuevos asedios interpretativos". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I (1998), pp. 197-201.

Charles Faulhaber: "*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1520". *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39.

Charles Faulhaber: "*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?". *Celestinesca*, 15.1 (1991), pp. 3-52.

Inés Fernández-Ordóñez: "Transmisión manuscrita y transformación 'discursiva' de los textos", en J. J. de Bustos Tovar y J. L. Girón Alconchel (eds): *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, III, Madrid, Arco/Libros, 2006, págs. 3033-3045.

Enrique Fernández Rivera: "Huevos asados: nota marginal". *Celestinesca*, 17.1 (1993), pp. 57-60.

Enrique Fernández Rivera: "El plebérico corazón, Erasístrato y la plétora". *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 71-85.

Mario Ferreccio Podestà: "Un caso textual aleccionador: *Zurrío* (*La Celestina*, aucto XIX)". *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile*, XXII (1971), pp. 37-44.

Mario Ferreccio Podestà: "Haba morisca, ¿haba marisca?", *Celestinesca*, 8.2 (1984), pp. 11-16.

Pío Font Quer: *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2005 [ed. original: 1962].

Albert M. Forcadas: "Debatibilidad de la teoría de la errata de imprenta en «haba morisca»". *Celestinesca*, 10-1 (1986), pp. 5-12.

Louise Fothergill-Payne: *Seneca and Celestina*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Louise Fothergill-Payne: "La cita subversiva en *Celestina*", en A. Vilanova (ed.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, vol. I, pp. 189-194.

R. Foulché-Delbosc: "Observations sur *La Célestine*". *Revue Hispanique*, VII (1900), p. 28-80.

R. Foulché-Delbosc: "Observations sur *La Célestine* (II)". *Revue Hispanique*, IX (1902), p. 171-199.

Miguel Garci-Gómez: "*Huevos asados*: afrodisíaco para el marido de Celestina". *Celestinesca*, 5.1 (1981), pp. 23-34.

Miguel Garci-Gómez: "Eras y Crato médicos: identificación e interpretación". *Celestinesca*, 6.1 (1982), pp. 9-14.

Miguel Garci-Gómez: "Sobre el 'plebérico corazón' de Calisto y la razón de Pleberio". *Hispania*, 66 (1983), pp. 202-208.

Miguel Garci-Gómez: *Calisto Soñador y altanero*. Kassel, Reichenberger, 1994.

Miguel Garci-Gómez: "Los ojos verdes rasgados de Melibea. Su retrato en el marco europeo". En red: <http://mgarci.aas.duke.edu/cibertextos/ROJAS-FD/CELESTINA/ENSA/OJOS-VERDES.HTM#0>.

Miguel Garci-Gómez: "El ximio de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: identificación". En red: <http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/ROJAS-FD/CELESTINA/ENSA/EL-XIMIO.HTM>.

José Guillermo García Valdecasas: *La adulteración de La Celestina*. Madrid, Castalia, Literatura y Sociedad, 2000.

Joseph E. Gillet: "Comedor de Huevos (?) *Celestina* Aucto I". *Hispanic Review*, 24 (1956), pp. 144-147.

Stephen Gilman: "*La Celestina*": *arte y estructura*. Madrid, Taurus, Persiles, 1974.

Joaquín González Cuenca (ed.): *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*, 2 vols. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

Ralph Paul de Gorog y Lisa S. de Gorog: *La sinonimia en La Celestina*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XXV, 1972.

Otis H. Green: "*Celestina* auto I: «Minerua con el can»". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 3-4 (1953), pp. 470-474.

J. Homer Herriott: *Towards a critical edition of the Celestina. A filiation of early editions*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1964.

Víctor Infantes: "Los libros «traydos y viejos y algunos rotos» que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*". *Bulletin Hispanique*, 100.2 (1998), pp. 7-51. Reproducido en Víctor Infantes: *La trama impresa de "Celestina". Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, Biblioteca Filológica Hispana, 2010, pp. 105-168.

Víctor Infantes: "El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo", en Juan Carlos Conde (ed.): *Actas del Simposio Internacional 1502-2001: Five Hundred Years of Fernando de Rojas "Tragicomedia de Calisto y Melibea"*, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87. Reproducido en Víctor Infantes: *La trama impresa de "Celestina". Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, Biblioteca Filológica Hispana, 2010, pp. 11-103

María Eugenia Lacarra: "Sobre los «dichos lascivos y rientes» en *Celestina*", en A. Menéndez Collera y V. Roncero López (eds.): *Nunca fue pena mayor. (Estudios de Literatura Española en homenaje de Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 419-433. Reproducido en Santiago López-Ríos (ed.): *Estudios sobre la "Celestina"*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 355-377.

Rafael Lapesa: "*La originalidad artística de la Celestina*". *Romance Philology*, XVII, I (1963), págs. 55-74.

Rafael Lapesa: *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, 2 vols. Ed. de Rafael Cano Aguilar y M^a Teresa Echenique Elizondo, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2000.

Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura*, 3 vols. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1975.

Modesto Laza Palacios: *El laboratorio de Celestina*. Málaga, Instituto de Cultura, Diputación Provincial de Málaga, 1958. Reedición facsimilar: Málaga, Fundación Unicaja, 2002.

Lázaro Carreter, Fernando: «La poética del arte mayor castellano», en *Studia in honorem Rafael Lapesa*, vol. 1, Madrid, 1972, pp. 343-378. Reproducido en *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1979 (2^a ed.), pp. 75-111.

María Rosa Lida de Malkiel: "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV". *Revista de Filología Hispánica*, VIII (1946), 121-130.

María Rosa Lida de Malkiel: "Arpadas lenguas", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, Madrid, CSIC, 1951, pp. 227-252. Reproducido en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 207-239.

María Rosa Lida: *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires, EUDEBA, 1970 (2ª ed. Primera ed.: 1962).

Francisco J. Lobera, "El Manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*". *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIII (1993), pp. 51-67.

Francisco J. Lobera: "Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (III)", en María Isabel Toro Pascua (ed.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 965-974.

Francisco J. Lobera: "Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.): *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96.

Francisco J. Lobera: "Stemma", en Fernando de Rojas (y "antiguo autor"): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011, pp. 529-538.

Santiago López-Ríos: "Sobre *La adulteración de la Celestina* y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca". *Celestinesca*, 25.1-2 (2001), pp. 149-165.

Santiago López-Ríos: "«Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja»: Melibea y la muerte infamante en *La Celestina*", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.): *Dejar hablar a los clásicos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 309-326.

Eduardo L. Lloréns: *La negación en español antiguo, con referencias a otros idiomas*. *Revista de Filología Española*, Anejo 11, Madrid, 1929.

José Manuel Lucía Megías: "Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española". *Revista de poética medieval*, 2 (1998), pp. 115-153.

José Manuel Lucía Megías: "Reflexiones en torno a las plataformas de edición digital: el ejemplo de *La Celestina*", en Devid Paolini (coord.): *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, 2 vols., Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies 2010, vol. I, pp. 226-251.

Paul Maas: *Crítica del texto*. Presentación de Giorgio Pasquali. Trad. de Andrea Baldissera y Rafael Bonilla, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2012.

Yakov Malkiel, 'The Etymology of Hispanic *destrogar* and *trogo*,'. *Philological Quarterly*, XXIX, 2 (Abril 1950), 151-170.

Arturo Marasso: *La invención del Quijote*. Buenos Aires, Hachette, 1954.

José Antonio Maravall: *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973 (3ª ed.).

Mónica Marcos Celestino: "Tradición clásica y ecos literarios de Grecia y Roma en *La Celestina*", en *Estudios humanísticos. Filología*, 28, Universidad de León, 2006, pp. 73-118.

Francisco Marcos Marín: "Parodia y semántica: *La Celestina* se nos desliza en *La venganza de don Mendo*", en *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, pp. 593-597.

Francisco Márquez Villanueva: "La quinta langosta de *La pícaro Justina*". *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX, 278 (1999), pp. 355-376.

Félix Martí-Ibáñez: "The Medico-pharmaceutical arts of *La Celestina*: a study of a Fifteenth-Century Spanish sorceress and dealer in love", en *International Record of Medicine and General practice clinics*, vol. CLIXIX (1956), pp. 233-249.

María Jesús Martín Sastre: "El aspecto religioso en *La Celestina*", en *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana* 8 (1999), pp. 49-59.

Carlos Mata Induráin: "Los dos poemas de don Luis (*Quijote*, I, 43) y el tema de la navegación amorosa en la poesía de Cervantes", en Carlos Romero Muñoz (coord.): *Por sendas del Quijote innumerable*, Madrid, Visor, 2007, pp. 129-153.

Donald McGrady: "Two studies on the text of the *Celestina*". *Romance Philology*, XLVIII (1994), pp. 1-21.

Marcelino Menéndez Pelayo: *La Celestina*. Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1979 (5ª ed.). Publicado originalmente en *Orígenes de la Novela*, III. Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1910.

Ramón Menéndez Pidal: *Antología de prosistas castellanos*. Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1917.

Emilio de Miguel Martínez: *"La Celestina" de Rojas*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1996.

Emilio de Miguel Martínez: "Encuentros y desencuentros con el lenguaje celestinesco". *Ínsula*, 633 (1999), pp. 3-6.

Jaime Moll: *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid, Arco/Libro, Instrumenta Bibliologica, 2011.

Alberto Montaner Frutos: "En defensa del sentido literal: de la interpretación a la explicación en el estudio de la literatura", en Jesús G. Maestro e Inger Enkvist (eds.): *Contra los mitos y sofismas de las "teorías literarias" posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

Jesús Montoya Martínez: "Los versos acrósticos de la edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1507", en Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph Snow (eds.): *Tras los pasos de "La Celestina"*, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 23-41.

Margherita Morreale: "*Celestina. A Play in Twenty-One Acts Attributed to Fernando de Rojas*. Translated from the Spanish by Mack Hendricks Singleton" [reseña]. *Hispanic Review*, 28 (1960), pp. 368-372.

Margherita Morreale: "Fernando de Rojas: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Zaragoza 1507, Concordancias de Francisco J. Lobera Serrano, Roma, Bagatto Libri, 1996" [reseña], *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 390-394.

Bienvenido Morros Mestres: "La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna". *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX, 276 (1999), pp. 93-150.

Bienvenido Morros Mestres: "La melancolía de Calisto". *Celestinesca*, 34 (2010), pp. 75-97.

Carlos Mota: "*La Celestina*, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el *Romance de Calisto y Melibea*". *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 519-535.

Enrique Muñoz-Mariño: "Metodología crítica e interpretativa de/y para la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas", en Manuel Criado de Val (ed.): *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Barcelona, Borrás, 1977.

Frederick J. Norton J.: *Printing in Spain 1501-1520*. Cambridge, Cambridge University Press, 1966. Traducción española: *La imprenta en España 1501-1520*. Madrid, Ollero & Ramos, 1997.

Germán Orduna: "La «Edición Crítica»", en su *Fundamentos de crítica textual*, Madrid, Arco/Libros, Instrumenta Bibliologica, 2005, pp. 17-38.

Devid Paolini: "El gesto obsceno 'dar las higas' en *Celestina*". *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 127-141.

Devid Paolini: "¿Recentiores (non) deteriores? Sobre la última edición de *La Celestina* de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXVIII-2 (2012), pp. 443-454.

Ramón Paredes: "La comedia en la tragicomedia: el humor en *La Celestina*". En red: www.paredes.us/rojas.html.

Giorgio Pasquali: *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze, Le Monnier, 1934.

Miguel Ángel Pérez Priego: "Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.): *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 147-164.

María Remedios Prieto de la Iglesia: "La portada de las ediciones de la *Comedia* y el Manuscrito 1520 de Palacio: evolución textual de *La Celestina*", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.): *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 283-291.

Michael D. Reeve: *Manuscripts and Methods: Essays on Editing and Transmission*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011.

Vicente Reynal: *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*. Madrid, Playor, 1988.

Francisco Rico: *Breve biblioteca de autores españoles*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

Francisco Rico: "Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de *La Celestina*)", en Francisco Rico, Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.): *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 223-241.

Francisco Rico: *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*. Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.

Francisco Rico: *El texto del "Quijote"*. Barcelona, Ediciones Destino, 2005.

Francisco Rico y Francisco J. Lobera: "El problema textual", en Fernando de Rojas (y "antiguo autor"): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011, pp. 538-549.

Amparo Ricós: *Uso, función y evolución de las construcciones pasivas en español medieval*. Valencia, Universitat de València, 1995.

Elena Rivas: "Construcciones de objeto interno en castellano medieval. Intento de caracterización", *Revista de Filología Románica*, 13 (1996), pp. 39-60.

Aurelio Roncaglia: *Principi ed applicazioni di critica testuale*. Roma, Bulzoni, 1975.

Elisa Ruiz: "Crítica textual. Edición de textos", en José María Diez Borque (ed.): *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus, 1985, pp. 67-143.

Nicasio Salvador Miguel: "Huellas de *La Celestina* en *La Lozana andaluza*", en *Estudios sobre el siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Yndurain*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 429-459.

Antonio Sánchez Jiménez: "«Huego de amor»: la metáfora amor fuego en la estructura de *Celestina*". *Celestinesca*, 29 (2005), pp. 197-209.

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano: "Otro punto de vista sobre el Manuscrito de Palacio Ms 1520", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.): *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 272-281.

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y M^a Remedios Prieto de la Iglesia: *Fernando de Rojas y La Celestina*. León, Teide, 1991.

Salvador Sandoval Martínez: "Sintagmas no progresivos trimembres en la prosa de *La Celestina*", en *Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1974, pp. 471-486.

Jacobo Sanz Hermida: "«Una vieja barbuda que se dice *Celestina*»: notas acerca de la primera caracterización de *Celestina*". *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 17-34.

Emma Scoles: "Il testo della *Celestina* nell'edizione Salamanca 1570". Roma, Società Filologica Romana, 1974, 36 (1975), pp. 7-124.

Emma Scoles: "Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (I)", en María Isabel Toro Pascua (ed.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 947-952.

Fidel Sebastián Mediavilla: "Las primeras ediciones de *La Celestina* y su puntuación". *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXIII, 287 (2003), pp. 113-135.

Fidel Sebastián Mediavilla: "Puntuación y *stemma* de *La Celestina*". *Bulletin Hispanique*, 112-2 (2010), pp. 509-528.

Frédéric Serralta: "*Digo, digo*: sobre las variaciones de una fórmula de interpelación en el teatro de Lope". *Criticón*, 106 (2009), pp. 73-77.

Florence Serrano: "*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna". *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 265-277.

Joseph E. Snow: *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.

Joseph E. Snow: "Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje". *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 291-305.

Leo Spitzer: *Essays in historical semantics, Testimonial volume in honor of Leo Spitzer*. New York, S. F. Vanni, 1948.

Paolo Tanganelli: "Delinquenti pubblici e privati nella *Celestina*: l'utilità del delitto", en L. Secchi Tarugi (ed.): *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, Florencia, Franco Cesari Editare, 2010, pp. 325-332.

Sebastiano Timpanaro: *El lapsus freudiano. Psicoanálisis y crítica textual*. Barcelona, Crítica, 1977.

José Antonio Torregrosa Díaz: "Cita subversiva y problemas textuales en *La Celestina*", en A. Martínez Pérez y A. L. Baquero Escudero (eds.): *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. XIV Congreso internacional de la AHLM (Murcia, 2011)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 899-908.

José Antonio Torregrosa Díaz: «"Cuando andan a pares los diez mandamientos" (*Celestina*, IX). Interpretación». *Celestinesca*, 37 (2013), pp. 139-148.

Fernando del Valle Lersundi: "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*". *Revista de Filología Española*, XVI (1929), pp. 365-388.

Louise O. Vasvári: "¡O, qué comedor de huevos assados era su marido!: Further Glosses on the vocabulario of *Celestina*, IV", en José Manuel Hidalgo (ed.): '*La pluma es lengua del alma*'. *Ensayos en Honor de E. Michael Gerli*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011, pp. 367-386.

Keith Whinnom: "'La Celestina', 'the Celestina' and L2 Interference in L1". *Celestinesca*, 4.2 (1980), pp. 19-21.

M.^a Teresa Zurdo, Rosa Piñel, Jesús Cantera, Julia Sevilla, M.^a Teresa Barbadillo, Agnieszka Matyjaszczyk, Fernando Presa: "El amor en el refranero de cinco lenguas europeas (Alemán, Español, Francés, Italiano y Polaco)". *Revista de Filología Alemana*, 9 (2001), 141-163.

