

## Auto de Traso

Lillian von der Walde Moheno  
(Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa)

*Rindo homenaje al admirado profesor, al querido amigo Joe T. Snow (quien también es recuerdo entrañable de varias Jornadas Medievales que organizamos en Medievalia).*

Una poética de la propagación y de la colaboración o producción literaria quizá defina desde su nacimiento a esa obra que conocemos como *La Celestina*; en efecto, una trama compuesta en estructura dialogada –en algún estado redaccional<sup>1</sup> y de la que se dice que se halla sin firma– se continúa bajo el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, la cual posiblemente circula en forma manuscrita y tal vez se imprime o se reimprime en 1500.<sup>2</sup> A la *Comedia* –y creo que debido a su éxito, independientemente de lo que se asienta en el “Prólogo”– se le agregan cinco autos, más otras adiciones (y se dan algunas supresiones), y surge así la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cuya *editio princeps* puede datar de 1502 (Russell, 14, entre muchos otros). Ambas, *Comedia* y *Tragicomedia*, tienen sus propias trayectorias editoriales y, en éstas, sus propias intervenciones de imprenta –que es otra de las realidades de los libros de la época.

Sin meterme en el espinoso asunto de las posibles autorías, es claro que la trama de la *Tragicomedia* es particularmente productiva, como se aprecia en los estudios de Crawford o de Lida de Malkiel; a esta productividad mucho contribuye la “Gran adición”, conforme con la aproximación de Miguel Marciales,<sup>3</sup> y el que llama “Tratado de Centurio de Sanabria” (273-303 de su edición),<sup>4</sup> inserción que según muestra Marcela Flores con base en un estudio puntual sobre “la alternancia de pronombres átonos de tercera persona en función de objeto directo e indirecto” (127),<sup>5</sup> se diferencia de manera significativa, lo que juzgo que por lo menos indica una autoría proveniente de una misma región.

Bien dice Lida de Malkiel que

la extraordinaria fortuna de Centurio es prueba fehaciente de que en el público de *La Celestina* la novedad de acoger en la literatura tipos como la alcahueta, las rameras y el rufián hizo mucho más mella que la creación artística de cada personaje o su enlace con la estructura total de la obra (710).

Y los procesos creativos que surgen con contenidos debidos al gusto de la recepción coetánea es algo que tendría que tomarse mucho más en cuenta a la hora de nuestras apreciaciones críticas, no pocas veces basadas en criterios anacrónicos.

<sup>1</sup> Difiere de lo que muestra el manuscrito de Palacio.

<sup>2</sup> Propuesta de una desaparecida edición de Salamanca. La de Burgos, por Fadrique de Basilea, no es de 1499, sino que se realizó “entre la segunda mitad de 1500 y 1502”, según propone Canet (123). Ver la complicada trayectoria en Canet (89-123); remito asimismo a Snow (541).

<sup>3</sup> Propone esta distribución: Auto “XIV.22-50, XVI entero y XIX.11-32.” (“Introducción”, I, 83).

<sup>4</sup> Auto XIV (51-54), auto XV, el hipotético *Auto de la Iça*, auto XVII, auto XVIIIa (1-24), auto XVIIIb (1-35), y auto XIX (1-10). Para el investigador, el tratado es ajeno a la mano de “Rojas” y “debió aparecer en *F*, la edición de Zaragoza 1507” (I, 83). Explica con base a las frases añadidas en muchísimas de las ediciones: “Y nuevamente añadido el Tratado de Centurio” (I, 83-83 y II, 273).

<sup>5</sup> No distingue los porcentajes de *leísmo* y *laísmo* del “Auto de Traso.”

El “Tratado de Centurio” y toda la que Marciales nombra como “Gran adición” se insertan convincentemente en la *Comedia* y dan lugar a la exitosa *Tragicomedia*, que es la que de manera principal se lee en la actualidad, así como al conjunto de creaciones llamado “celestinesca”; inspiró, además muchos otros textos en géneros varios. Para Sophie Hirel-Wouts, tal “Gran adición”

...no hace sino ahondar y dar claves de lectura [...], no se trata de una continuación que desvirtúa [...] sino de una continuación lógica... (173)

Concretamente el “Tratado de Centurio” despliega las características del soldado-rufián, mencionado previamente en la *Comedia*, personaje-tipo que cumple importante función en el nuevo segmento de la trama:

...de ser un soldado anónimo y apenas bosquejado —señala Patrizia Botta—, se convierte en la *Tragicomedia* en un protagonista, en la figura central de la venganza de las dos ramerías [...]. Heredero del *Miles gloriosus* de la comedia latina es, por un lado, un soldado fanfarrón que mataría a cien, según promete el nombre, y acaba sin hacer cosa ninguna. Por otro, es también rufián y leno que vive mantenido “por treinta mugeres en la-putería” [...], y sobre todo por Areúsa, que le viste y paga todas sus deudas (consulta en línea s/p).

El influjo del soldado fanfarrón de la comedia romana en la construcción del tipo ha causado discusión; por ejemplo, Lida de Malkiel juzga que tal filiación “no resiste el análisis (703), pues, entre otras cosas, “el leno y el *miles gloriosus* pertenecen a categorías diferentes” (703-704); tampoco Emilio de Miguel lo considera tal (“Introducción” xxxiii y *Paseo entretenido* 74), y para Marciales, ya en otro problema, “No hay absolutamente nada [...] que permita ni remotamente suponer o sospechar que *el amigo ido a la guerra* es el mismo *croquemitaine* del Centurio” (I, 129).<sup>6</sup> Pero aunque realmente fuera otro el amigo de Areúsa del séptimo auto,<sup>7</sup> hay más aspectos para —en su conjunto— sustentar el influjo, como la risa, los asuntos onomásticos y la fanfarronería; también, como muestra Crawford, que muchos *soldados* de otras composiciones se parecen a Centurio, y que en obras italianas del siglo XVI comúnmente se hace proceder a los *soldados* fanfarrones de España.

Para Lida de Malkiel el perfil de Centurio proviene de “la observación de la realidad coetánea” (693), mientras que para Gimber su formulación se debe al “contacto literario con las composiciones poéticas de temas hampescos redactadas en lenguaje de germanía” (75), que circulaban “a finales del siglo XV” en pliegos sueltos (67). El problema es la difícil datación de los primeros poemas germanescos, y el trazo del rufián Centurio —a quien se aplica relativamente poco léxico de germanía— puede ser una influyente elaboración o provenir, como lo piensa L. Puerto Moro, de una tradición literaria anterior: que asoma “tangencialmente en las páginas del Arcipreste de Talavera”, según breve ejemplo que expone, a la que también se inscribe el rufián de los *dits* franceses, y que asimismo acusa influencia del *miles gloriosus* latino (52-53). La trayectoria de la literatura *específicamente* rufianesca con léxico de germanía, asimismo de mano culta (Márquez Villanueva 2001), es

<sup>6</sup> Véase, también: “...el trato [de Areúsa] con Centurio es ocasional [...] y que el otro [...] está en mejor privanza con la mujer...” (I, 130).

<sup>7</sup> En voz de ella se indica que él partió “con su capitán a la guerra” (ed. de Russell, 374).

fundamentalmente en verso, expuesta sobre todo en romances, y más bien tardíamente se cultiva en otros géneros,<sup>8</sup> pero sí que influye en la formulación del tipo rufián en las creaciones tempranas de corte celestinesco, así como –obviamente– la misma figura de Centurio. En lo que respecta a Traso, quien ya no es soldado, se acerca mucho a ciertas características del tipo de la rufianesca, pero su vocabulario, como el de su precedente de la *Tragicomedia*, es escasamente germanesco. Me refiero, como es claro, al personaje del “Auto” que se inserta en *Celestina* y que puede documentarse por primera vez en la edición de Ramón de Petras, de Toledo 1526<sup>9</sup> y, posteriormente en el mismo siglo, en por lo menos siete más (incluida la que se utilizó en *Celestina comentada*) lo que muestra que en manera alguna fue “a short-lived innovation”, “[and] lead us to modify some of the hitherto generally accepted statements which have been made about this additional act by bibliographers of *La Celestina*” (Griffin, 574 y 561).



Imagen I

<sup>8</sup> Ver las etapas que exponen Hernández Alonso y Sanz Alonso (1999, 46-47).

<sup>9</sup> Es posible que se hallase en una edición anterior. En la portada de 1526 a la letra dice “...nuevame<n>te añadido el tratado de Ce<n>turio y el auto de Trasso & sus co<m>pañeros. Nuevame<n>te hystoriado. Ver *Imagen I*. Cito con base en la transcripción de Stephen D. Johnson en *Early “Celestina”* (1997), pero modifíco la puntuación, acentúo y marco con cursivas las modificaciones que ocasionalmente hago en las palabras.

Varios estudiosos juzgan el “Auto de Traso” como un paso cómico (Hook, 109); tanto G. Serés (395) como C. Mota (507) piensan que tendría que incluirse en la “celestinesca.” Y sí, sobre todo si acaso fue “sacado” de una comedia diferente “que ordenó Sanabria”, según enunciado del argumento del decimonoveno auto de las ediciones de la *Tragicomedia* en las que aparece. Nada se sabe de tal comedia, y quizá se trate de una particular versión de la *Tragicomedia*; tampoco se tienen referencias en relación con Sanabria, aunque S. Gilman tiende a identificarlo con el converso bachiller Sanabria, procesado en 1555 (98 n. 40);<sup>10</sup> lo elíptico del enunciado, no obstante, sugiere que comedia y “ordenador” (que no implica “creador”) eran conocidos por lo menos hacia 1525-1526, si no es que antes.

La incorporación del “Auto de Traso” da muestra de la poética de colaboración y/o producción en virtud del éxito a la que me he referido; se tomó un asunto textual de la *Tragicomedia* (“Quiero embiar a llamar a Traso el coxo y a sus dos compañeros...”)<sup>11</sup> y se le dio particular tratamiento; para algunos investigadores, según se dijo, éste tuvo suficiente sustancia como para considerarlo “paso”; al parecer formó parte de un texto previo, y ciertamente se vendió como elemento de interés de *Celestina* (“...y el auto de Trasso & sus co<m>pañeros. Nuevame<n>te hystoriado...”);<sup>12</sup> fue, efectivamente, gancho para el consumo de la obra<sup>13</sup> en época en que gustaba la literatura sobre el bajo mundo. Éste se subraya en el “Argumento” del “Auto”, que es una descodificación coetánea del texto, tal vez hecha por alguien de la imprenta (y que incluso puedo aparecer en esa desconocida comedia ordenada por Sarabia): los rufianes Centurio y Traso acuerdan una “levada”, término utilizado en el auto anterior y que significa tanto “lance de esgrima”, como “engaño”, “treta” (Chamorro, s. v.); además, se caracteriza negativamente a personajes de tal mundo: “...entreviniendo Terencia, tía de Tiburcia, mala & sagaz muger, entre ellos traycio<n>es y falsedades de una parte y otra se inve<n>ta<n>” (f. 56v). Llamo la atención sobre el enunciado que expresa que Centurio es “Ydo [...] a ver a su amiga Elicia”, que puede ser una errata en la que se confunden los nombres de las “mochachas” o una que, lejos de ser equivocación, revela el conocimiento previo de la obra “que ordenó Sanabria”, en la que se vería a tal mujer. El texto puede dar para ambas interpretaciones: “...quiero passar por casa de mi Areúsa...” se indica en voz de Centurio (f. 56r), y más adelante se le hace decir que irá a cenar con alguien, quien según Traso es la poca agraciada “que bive ala Magdalena” (f. 57v). Sobre el particular P. Botta juzga que “se abre el tema de una nueva infidelidad del rufián” (s/p).

El Auto da inicio con el diálogo entre Centurio y Traso en el que se acuerda la “levada”, y se caracteriza el “ser” rufianesco mediante varios *loci* literarios. Por ejemplo, Centurio llama a Traso “hermano” (f. 57r), esto es, “«jayán», «Miembro de la germanesca»” (Hernández A. y Sanz A. 2002, s. v.), pues la gente de la mala vida formaba hermandades; dicho sea al paso, de *germanus*, “hermano” en latín vulgar, según Corominas de procede la voz “germanía” (1980 s. v.). Desde luego se halla el tópico de las armas, pues con tales laboran los valentones; otro más es la prosopografía de partes corporales (de hecho, *eikón*),

<sup>10</sup> Ver Marciales, I, 167, y Botta.

<sup>11</sup> “Quiero embiar a llamar a Traso el coxo y a sus dos compañeros, y dezirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel a manera de levada, para oxear unos garçones, que me fue encomendado, que todo esto es passos seguros y donde no conseguirán ningún daño más de fazerlos huyr, y bolverse a dormir”(ed. de Russell, 558-559).

<sup>12</sup> En la edición de 1526 asimismo se asienta que “Este auto de decimo nono fue añadido en la presente obra que hasta aqui no estava” (f. 56v).

<sup>13</sup> No es en balde el número de ediciones de las que se tiene noticia.

que subraya las mutilaciones y las marcas físicas del oficio: Traso es “coxo”, como se recuerda en el soliloquio que cierra el auto decimooctavo (ed. Russell, 558); Cremón, tuerto (f. 57r), y Centurio “cariacuchillado” (ed. Russell, 521 y f. 57v), al igual que el “vellaco” al que visitaron Tiburcia y Terencia (f. 57v), además de “manco”, como todos sabemos, y que de manera indirecta –en bien lograda *descriptio*– se refiere en este “Auto:” “la adarga embraçada, *que broquel ya sabes que traer no puedo*” (f. 57r). A mi modo de ver, hay parodia en las descripciones: si para los nobles son honrosas las heridas adquiridas en batalla (Fallows 489-490), también los visibles gajes del oficio de la gente de la mala vida otorgan rufianesca honra.

En el Auto ya se observa la existencia de una gradación entre los hombres de los bajos fondos: Centurio aparece, al igual que en la *Celestina* precedente, como falso “jayán” y Traso como uno que ha perdido tal categoría de respeto,<sup>14</sup> según se descubre en el soliloquio introspectivo que se aplica al personaje en la segunda situación dramática o ‘cena’<sup>15</sup> de la obra: “...q<ue> yo no soy el que ser solía, & **cada uno se me atreve, cada uno se me yguala; co<n> mal va mi honrra, perdida es mi fama**” (f. 57v).<sup>16</sup> También hay valentones miembros –digamos– de la cofradía, que pueden colaborar a sueldo. En la situación dramática que abre el Auto se despliegan en voz de Centurio los siguientes tópicos rufianescos, que siguen lo expuesto en el decimoquinto auto (ed. Russell, 521 principalmente):

((**Cen<turio>**)). Por mejor tengo yr solo que mal acompañado; bie<n> me pagó lo que por él he hecho; medraré con la ganancia. Por él me he puesto en mil peligros; por su causa me dieron este rasgoncillo de oreja a oreja. La *una* mano tengo puesta en la picota & dos veces he ya pasado carrera por la ciudad y el mercado. Cada día en desafíos, corrido de las justicias, corrido de los alguaziles, corrido también de porquerones. Siempre ando a sombra de tejados [...]. Mas si vivo, todo junto me lo pagará como el perro los palos (f. 57r).<sup>17</sup>

Aprovecho esta cita para hacer algunos comentarios estilísticos, como que es característico que se logre la intesificación mediante procedimientos acumulativos o repetitivos; por ejemplo, la exigencia de buen pago de Crudeli[o] (“...que quiere que le rueguen; a dineros contados brazos quebrados”; f. 57r) afecta emocionalmente al menguado Centurio, lo que se manifiesta mediante el conjunto tripartito inicial de expresiones “refranescas” de enfado y compensación.<sup>18</sup> A esta acumulación le sigue otra, bímembre, en la que priva el recurso de la repetición sinonímica: “*Por él me he puesto en mil peligros; por su causa me dieron este rasgoncillo de oreja a oreja.*” Nótese la ironía lograda por la reunión

<sup>14</sup> Hay que entender, aquí, “Jayán” como reputado rufián (Alonso Hernández 1977, 455). En el primer capítulo de *El lenguaje de los maleantes...* (1979) Alonso Hernández da cuenta de la jerarquización de la gente de la mala vida (con base en la extendida literatura rufianesca de los siglos XVI y XVII).

<sup>15</sup> Que entiendo como un segmento de acción entre mismos personajes.

<sup>16</sup> Marco característicos rasgos de estilo que habré de comentar.

<sup>17</sup> Cejador y Frauca indica sobre “me lo pagará como el perro los palos”, que es frase hecha: “...he apartado los refranes de las frases. Acaso en algunas de éstas puede barruntarse algo sentencioso y doctrinario; pero son frases, si su empleo no es con el fin de enseñar sino de expresar otra idea cualquiera. *Pagarlo todo junto, como el perro los palos*, está entre los refranes de Vallés; pero equivale al otro decir: *Me las pagarás todas juntas*, donde no hay refrán ni sentencia ni verdad eterna de ninguna especie, pues acaso no me las pague nunca” (9).

<sup>18</sup> “Por mejor tengo yr solo que mal acompañado; bie<n> me pagó lo que por él he hecho; medraré con la ganancia.”

del diminutivo con la extensión de la herida. Luego viene una *descriptio* que exagera la difícil vida del rufián: con riesgo de ser ahorcado, dos veces azotado públicamente (“passado carrera”),<sup>19</sup> y perseguido por quienes ejercen la ley, según se expresa en anafórica construcción trimembre: “*corrido*” de “justicias” | “*corrido*” de “alguaziles” | y “*corrido*” de “porquerones.”<sup>20</sup> Por lo que tiene que caminar escondido (“a sombra de tejados”) y preparado para cualquier eventualidad. Desde luego que todo este fragmento resulta irónico para los receptores en función de un dato de la *Tragicomedia*: antes que valentón, Centurio es un cobarde que prefiere ser rufo, esto es, vivir de las mujeres,<sup>21</sup> caracterización que también se encuentra en la primera situación dramática del Auto. Termina la cita con frase hecha, y aquí cabe indicar que si bien ocasionalmente se utiliza a manera de premisa un refrán o una frase hecha para el desarrollo de una idea, lo común es que las *sententiae* vayan en posición final, como cierre de pensamiento. Traigo a colación un ejemplo en el que priva la bimembridad, pues hay isocolos anafóricos sinonímicos y par de frases conclusivas de semejante contenido: [los alguaciles] “*En lugar de ayudar al miserable, | en lugar de favorecer al que poco puede, || no le dexan cera en la oreja,*<sup>22</sup> | *saben bien tresquilar a cruces.*”<sup>23</sup> Adviértase, dicho sea al paso, el tópico del alguacil como ladrón, que mucho amplía la descomposición social, pues se halla en la esfera de la misma justicia.

Sobre la caracterización en cuanto rufo –y en este asunto también fanfarrón–, quiero destacar la siguiente descripción prosopográfica tan vívida, que habría de mover a risa; esta *hypotyposis* puede funcionar como didascalia implícita para la actuación, en caso de puesta en escena –que es hipótesis que desafortunadamente carece de huellas documentales, si bien el Auto contiene características formales que la harían posible:<sup>24</sup>

((**Centu<rio>**)). Mientra hora se haze –el gesto alterado, las armas en orden, el passo crecido, la malla cruxe<n>do, los ojos en arco, la espada sin vayna– quiero passar por casa de mi Areúsa porque vea lo que tiene en mí.

Salto, ahora, a la tercera cena o situación dramática constituida por el diálogo entre las mujeres; inicia con otra *hypotyposis* en voz de Terencia, pero que puede funcionar muy bien en escena a manera de teicoscopia o, mejor, con ambas mujeres colocadas al paño o alejadas y el personaje masculino en actuación en primer plano o en el otro extremo:

<sup>19</sup> En germanía, carrera=tormento. (Hernández y Sanz A., 2002).

<sup>20</sup> “Porquerón: “...ministro de justicia, que prende los delinquentes y malhechores, y los lleva agarrados a la carcel” (*Autoridades*).

<sup>21</sup> Rufo=“chulo protector de prostitutas a costa de las que vive” (Alonso Hernández, 1977 s. v.).

<sup>22</sup> Cejador, 147. En el decimosegundo auto de *La Celestina* se lee: “no terná cera en el oýdo” (ed. Russell, 478).

<sup>23</sup> La frase sobre este castigo denigratorio ya se hallaba en *La Celestina* (auto decimoséptimo, 549). Los editores definen con base en Correas, “Tresquilado á cruces; cómo reluces! (Del que es tonto, porque así lo suelen tresquilar, y tresquilar á cruces, hacer mal las cosas” (429). También mencionan a Covarrubias: “...pena impuesta antiguamente por el derecho canónico, a los casados dos veces...” (977). Vale aplicar esta acepción de “trasquilar”: “Metaphoricamente vale menoscabar, ù disminuir alguna cosa, quitando, ò separando parte de ella” (*Autoridades*). Sobre todo, queda bien pensar en la acepción germanesca: trasquilar es “robar” (Alonso Hernández 1977, 750), y puede ser en los caminos (“cruces”; Alonso Hernández 1977, 241).

<sup>24</sup> Además la brevedad, el empleo de las unidades de lugar, de tiempo y de acción. Ahora bien, esta pieza dramática funciona muy bien interpretada en voz alta, como la *Tragicomedia* en la que se inserta y a la que estructuralmente sigue.

((Te<rencia>)) Landre mala me mate, hija, si no está allí aquel loquillo de tu Traso, si la vista no me engaña, con su espada haziendo rayas enel suelo, passeá<n>dose de una parte a otra como hombre enojado, la mano puesta enla barva, dando patadas en tierra, asiendo del puñal de rato en rato, escupiendo de cara el cielo (f. 57v).

Esta, diría yo, didascálica descripción –pues es muy puntual en relación con la gestualidad, con la *actio*– se asocia con el inmediatamente anterior soliloquio de Traso, y reafirma que se halla en verdad disminuido como valentón y como rufo. Los recursos para mover a risa recaen, de manera especial, en el diminutivo “loquillo” y en el refrán conclusivo de escupir al cielo,<sup>25</sup> que vuelve irónica toda la actuación. Tales recursos, por otra parte, inciden en la caracterización negativa de Terencia, quien pocas líneas abajo calificará a Traso como “bovillo” (f. 58r).



Imagen II

El breve diálogo entre las mujeres bien las caracteriza según tipos vigentes: Tiburcia es una prostituta “libre”, pues no ejerce el oficio en un prostíbulo (Alonso Hernández 1979, 18), sino bajo la protección de una “tía” (f. 56v –argumento– y 58r) que no es tal, sino una “madre” (f. 57v), esto es, alcahueta que la regentea, que es lo que ambos términos implican (Hernández y Sanz 2002, “Madre”, 312; “Tía”, 464). También es la “amiga” de Traso, quien –como los receptores sobrentienden y según tópico– la maltrata<sup>26</sup> (no en balde la expresión “muerta soy” del f. 58r), además de que vive de ella (ver, por ej., “Rufián” en Chamorro, 719-720). A diferencia de la joven que teme al rufo, a Terencia se la representa como confiada en su agudeza frente al “bovillo”; ello se logra mediante dos *sententiae*: “A un traydor dos

<sup>25</sup> “Escupir al cielo; escupir contra el cielo y caer en la cara. (Cuando se hace o maquina da o a quien no se puede empecer, y se vuelve el da o a quien lo procura hacer, y en otras cosas semejantes).” (Cejador, 152).

<sup>26</sup> Recuérdese que los rufianes castigan a sus prostitutas, incluso marcándolas en la cara; de allí una de las acepciones de “marca”=mujer pública (Alonso Hernández 1977, s. v.). Me viene a la memoria la cuchillada en el rostro de Celestina.

alevosos (Cejador, 669),<sup>27</sup> & más vale a tales tiempos saber q<ue> aver” (f. 58r). Y sí que queda disminuido Traso en cuanto rufo, pues las mujeres vienen de otra casa sin participarle ganancia alguna: ‘presto se le engaña.’<sup>28</sup>

En el segmento se hallan tópicos de la literatura rufianesca muy conocidos; en cuanto a los personajes femeninos, difieren de sus mucho más complejos precedentes celestinescos: Areúsa, Elicia y Celestina. La primera, prostituta “enamorada” (Alonso Hernández 1979, 26-27),<sup>29</sup> labora por su cuenta sin lazo de dependencia con una “tía”; la segunda, efectivamente protegida por alcahueta, no mantiene relación con rufián sino con criado (así como con sus clientes), y Celestina no hace tratos con rufianes, además de que es hechicera y se vale de recursos y oficios varios para “trabajar” en la ciudad. Las jóvenes prostitutas se asemejan en el engaño a sus “enamorado”, y las viejas en su agudeza manipuladora.

La siguiente situación dramática se delimita por la confluencia en el diálogo de los personajes femeninos y Traso. Inicia *in medias res*, con un diálogo implícito cuyo contenido desconocen los receptores; en caso de tablado o de otro espacio que se usare, lo abrupto de este comienzo se resolvería mediante la representación de una muy gesticulada conversación entre Tiburcia y Traso, hasta que se volviera audible. Se trata de una discusión en la que estilísticamente se emplean los conocidos recursos intensificadores del paralelismo entre isocolos anafóricos, algún juego paronomásico, así como refrán conclusivo:

((**Tra<so>**)) [i]No me digáys más[!] [i]No me habléys más[!]. [¿]Tal cosa ha d<e> pasar? [i]Ya, ya[!] Muerto es por quien tañían.<sup>30</sup>  
 ((**Ti<burcia>**)) [¿]Qué dizes dios mío? [¿]Q<ué> hablas ángel mío?  
 ((**Tra<so>**)) [...] [i]quién tal oye y no haze algo de lo que haze acostu<m>bra, a su braço poniendo tanta pacie<n>cia[!] (f. 58r).

A continuación interviene verbalmente Terencia con el objeto de engañar a Traso, quien replica exaltado. Esta conversación tan espectacular por expresiones pasionales de temor y de ira, más una gesticulación *ad hoc* al igual que la *pronuntiatio*, no se retoma sino varias líneas después. Y es que se incorpora un diálogo en aparte entre las mujeres en el que contrasta la actitud medrosa de Tiburcia, pues juzga como desquiciado a su amante (hay triple repetición), con la confiada, tranquilizadora y despreciativa de Terencia (lo que se logra mediante *congeries* de frases sapienciales):

((**Tibur<cia>**)) ¡El diablo nos ha traído en poder deste desvariado, loco, sin seso ninguno! Por mi salud, de alteració<n> en las piernas tener no me puedo. ¡No me dé algún porrazo!; Jesús, Jesús ¡Qué fiero q<ue> está!  
 ((**Te<rencia>**)) No paro[ ]mientes a sus cosas, noagas caso de sus bozes porq<ue>, ((como dizen)), gato maullador nu<n>ca buen caçador. Del río ma<n>so me guarde dios; en los q<ue> más feroces se demuestran co<n> quie<n> no tienen manos para respo<n>derles, muy pocas vezes dezir y obrar juntos se halla<n>.  
 ((**Ti<burcia>**)) Habla baxo, tía señora, no nos oyga q<ue> será peor (f. 58r).

<sup>27</sup> El mismo refrán se halla en voz de Celestina en el auto tercero (ed. de Russell, 286).

<sup>28</sup> Parfraseo lo que se expresa en voz de Terencia (f. 58r).

<sup>29</sup> Ver el decimocuarto auto de *La Celestina* (ed. Russell, 516).

<sup>30</sup> “Ya murió por quien tañían, o por quien doblaban. (Que ya no es lo que solía.) C. 145. P. VALLÉS.” (Cejador, 424).



Se retorna al intercambio verbal entre los tres personajes con la intervención del rufo que resuelve a los receptores ese inicio de situación al que me referí, de contenido incierto;<sup>31</sup> ahora bien, si el “Auto” efectivamente se hallaba en la comedia ‘ordenada por Sanabria’, cabe la posibilidad de que previamente se hubiese dado tratamiento a la ida de Tiburcia y de Terencia a la casa de Claudio. La que se descodifica como irónica respuesta en voz de la vieja muestra su capacidad de engaño y su agudeza argumentativa; incluye indignadas exclamaciones, juramento (“¡Por la tierra que come a los muertos y a nosotros espera!”), encarecida demostración del supuesto error por *commoratio* con *anaphora* (“Hallado avías...”), más falsa explicación del porqué de la visita a casa del hombre (ver f. 58r). La respuesta de Traso resulta risible para los receptores: lo muestra efectivamente “bovillo”, pues le cree a Terencia, y fanfarrón, como lo es el personaje-tipo de Centurio. En lo que concierne a Tiburcia, en su siguiente intervención de nueva cuenta se la muestra simple y temerosa del rufo.

El personaje de Traso se aleja en el espacio único ficcional del Auto, la calle, y quedan las mujeres en ese espacio exterior que, en caso de ser también escénico, podría servirse a lo largo de la obra de la representación escenográfica de edificaciones, a la manera de las puestas de teatro terenciano, con salidas y entradas en puertas laterales. En el segmento que comento el decorado verbal bien puede verse apoyado escenográficamente: “((Ter<encia>)) [...] *Abre essa puerta y entremos en casa, q<ue> es vergüe<n>ça delos q<ue> a tal hora nos vieren puestas en la calle. [...]*” (f. 58r).

La obra cierra con recurso bastante empleado en *Celestina* en posición final de autos: el soliloquio (ff. 58r y 58v). Se trata de uno, reflexivo, en voz de Traso, personaje que, tras haber “entrado” en caso de puesta teatral, volvería a “salir” al espacio escenográfico. En cuanto al contenido, el parlamento recoge los asuntos del “Auto”; por una parte, la “levada” solicitada por Centurio: determina Traso ir a casa de éste para reunirse con los otros valentones. Otro tema es la irónica alegría por haber actuado como verdadero rufián maltratador: piensa haber “amedrentado” y, por ende, controlado a las mujeres. Y en tercer lugar, la manera de salvar un enfrentamiento con Claudio, lo que subraya la cobardía del personaje, que sin traición textual alguna a la *Tragicomedia* incide de nueva cuenta en la ironía que hay en la posterior muerte de Calisto: un cobarde, quien no tiene intención de asesinar a nadie, es el responsable *de facto* de tal tragedia.

El “Auto de Traso”, según dije, no implica significativa variación argumental a lo planteado en *Celestina*, pero sí que mediante rasgos caracterizadores y la exposición de una circunstancia vital, hace visible al hombre –un rufo-valentón venido a menos– que, sin pretenderlo, dio lugar a la muerte. Aunque excluido de casi todas las ediciones, este producto de la referida poética de la colaboración y/o producción cumple, entre otras, la función literaria dicha; en tal sentido, es efectivo y no está de más.

<sup>31</sup> “((Tra<so>)) ¡Bie<n> lo barru<n>tava yo! A casa de Claudio. ¡Bie<n> lo sabía yo! No podía ser, osadas, otro vuestro camino (f. 58r).

**Obras citadas**

- Alonso Hernández, José Luis. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.
- . *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. Introducción al léxico del marginalismo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- [“Auto de Traso.”] “*Tragicomedia de Calixto y Melibea*.” *Libro también llamado “La Celestina*.” Ed. crítica por M. Criado de Val y G. D. Trotter. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958a. 311-319.
- [“Auto de Traso.”] Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introd. y ed. crítica de Miguel Marciales. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Illinois Medieval Monographs 1. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985b, vol. 2. 295-303.
- [“Auto de Traso”]. *Tragicomedia de Calisto y Melibea. En la qual se contienen ((de mas de su agradable y dulce estilo)) muchas sentencias filosofales: & auisos muy necesarios para ma[n]cebos: mostrandoles los engan~os q[ue] estan encerrados en seruientes y alcahuetas. Y nueuamente an~adido el tratado de Ce[n]turio y el auto de Trasso & sus co[m]pan~eros. Nueuamente hystoriado*. (Toledo: Casa de Remon de Petras, 1526. En British Library, Shelfmark C.63.c.24). Transc. por Stephen D. Johnson de un microfilm del original, ff. 56v-58v. En Ivy A Corfis and John O’Neill eds. *Early “Celestina.” Electronic Texts and Concordances*. Madison, 1997c. CD-Rom.
- Botta, Patrizia. “... y nuevamente añadido el Auto de Traso y sus compañeros.” Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. [Originalmente en *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras* 28.633 (septiembre 1999): 9-11]. Consulta 25 de junio de 2021:  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbz6k4>
- Canet, José Luis. “La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?” [*eHumanista* 35 (2017): 408-438]. Reimp., que es la que cito, en *Estudios sobre “Celestina:” de la “sotil invención” a la imprenta. Con glosas nuevamente añadidas*. Ed. coord. por Marta Haro Cortés. València: Universitat de València, 2020. 89-123.
- Cejador y Frauca, Julio. *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro. (Fraseología o estilística castellana)*. Ed. Abraham Madroñal y Delfín Carbonell. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- Celestina comentada*. Ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, con la colab. de Ivy Corfis, Michel García y Fabienne Plazolles. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Chamorro, María Inés. *Tesoro de villanos. Diccionario de Germanía. Lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, florainero y otras gentes de la carda*. Barcelona: Herder, 2002.
- Corominas, Joan, y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980, vol. 3.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Rates, 1906.

- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. México: Turner, 1984.
- Crawford, James Pyle Wickersham. "The Braggart Soldier and the *Rufián* in the Spanish Drama or the Sixteenth Century." *Romantic Review* 2 (1911): 186-208.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española, 1726-1739. 6 vols. Consulta en línea vía portal de la Real Academia Española: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Fallows, Noel. "Aproximaciones a la medicina militar en la Edad Media." En Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González eds. *Literatura y conocimiento medieval*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana y El Colegio de México, 2023. 475-493.
- Flores Cervantes, L. Marcela. "La autoría de *La Celestina* a la luz de un problema lingüístico: los pronombres objeto." En Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company eds. *Palabra e imagen en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 127-139.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*. Trad. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Taurus, 1978.
- Gimber, Arno. "Los rufianes en la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria." *Celestinesca* 16.2 (1992): 63-76.
- Griffin, Clive. "Four Rare Editions of *La Celestina*." *The Modern Language Review* 75.3 (1980): 561-574.
- Hernández Alonso, César y Beatriz Sanz Alonso. *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. "La cárcel de Sevilla"*. Lingüística y Filología 38. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.
- . *Diccionario de Germanía*. Madrid: Gredos, 2002.
- Hirel-Wouts, Sophie. "Una continuación polémica: el *tratado de Centurio* en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini eds. *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*. Madrid: Casa de Velázquez, 2017 (publicación en OpenEdition Books: 19 junio 2017). 159-211.
- Hook, David. "The genesis of the *Auto de Traso*." *Journal of Hispanic Philology* 3 (1978-1979): 107-120.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Marciales, Miguel. "Introducción." En Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introd. y ed. crítica de Miguel Marciales. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Illinois Medieval Monographs 1. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985, vol. 1.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Nueva ojeada a la poesía germanesca." *Calíope* 7.1 (2001): 5-27.
- Miguel Martínez, Emilio de. "Introducción." En Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de E. de Miguel. Madrid: Biblioteca Castro, 2006. IX-XCV.
- . *Paseo entretenido por los textos medievales*. Al cuidado de Vicente Forcadell. Moria 14. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020.
- Mota, Carlos. "Articulación y contenido." En Rojas, Fernando de (y "Antiguo Autor"). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. y est. de Francisco J. Lobera y

- Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzalluz, y Francisco Rico. Biblioteca Clásica 18. Madrid: Real Academia Española, 2011. 435-518.
- Puerto Moro, Laura. *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*. San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2010.
- Rojas, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introd. y ed. crítica de Miguel Marciales. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Illinois Medieval Monographs 1. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985, vol. 2.
- . *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de Peter E. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991.
- Russell, Peter E. "Introducción." En Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de P. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991. 11-158.
- Serés, Guillermo. "La obra y los autores." En Rojas, Fernando de (y "Antiguo Autor"). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. y est. de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzalluz, y Francisco Rico. Biblioteca Clásica 18. Madrid: Real Academia Española, 2011. 361-401.
- Snow, Joseph T. "La problemática autoría de *Celestina*." *Incipit* 25-26 (2005-2006): 537-561.

### Imágenes

- I: Remón de Petras e ilustrador anónimo. "Portada de Toledo, 1526." *CelestinaVisual.org*. Consulta 3 de julio de 2021:  
<http://celestinavisual.org/items/show/386>.
- II: Remón de Petras e ilustrador anónimo. "Ilustración del acto XIX de la edición de Toledo (1526)." *CelestinaVisual.org*. Consulta 3 de julio de 2021:  
<http://celestinavisual.org/items/show/491>