

**Más sobre el humor en la *Tragicomedia*.
De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones***

Laura Puerto Moro
SEMYR

Que la *Comedia de Calisto y Melibea –Tragicomedia* solo después– resumaba humor, fue circunstancia tan obvia y clara para los contemporáneos a la obra como parcialmente empañada por el paso del tiempo y pérdida de referentes inmediatos. En este sentido, la –añadida– advertencia final al lector: “Deja las burlas, que es paja y granzones, / sacando muy limpio de entre ellas el grano” (*Concluye el autor*, 350),¹ resulta prueba evidente del tipo de recepción de amplios pasajes del texto, y corroboración de ese “cuento de camino” con el que cierto tipo de público habría asimilado *La Celestina*, de acuerdo con las –también añadidas– reflexiones prologales (Auto I, 20). Una circunstancia que, sin duda, contribuyó al carácter de *best-seller* alcanzado por la obra en la época (Whinnom 1980, 193).

Este ingrediente cómico será considerado con atención por la crítica únicamente desde los años setenta del siglo XX, en nexos con el lastre siempre en la apreciación diacrónica de la jocosidad de una obra –más sesgo decimonónico–, y con multiplicación de trabajos desde los años noventa y hasta la actualidad.²

Basta, sin embargo, con adentrarse en las primeras páginas de *La Celestina* (Auto I) para escuchar casi –en diferido– la carcajada del lector de la época, desdoblada en la risa de los protagonistas de una comedia –en sentido aristotélico y hasta el viraje trágico final–, que, en cuanto tales, son tan ridículos ellos mismos como buenos reconocedores de las miserias del prójimo para su burla. Es más, marcando el pistoletazo de salida de un humor que, con puntos de inflexión, ya no abandonará el texto hasta el demoledor desenlace y planto último, en el Auto I incluso el ensimismado Calisto es capaz de reír el chiste construido sobre sus propias palabras (Auto I, 37), de sumar carcajadas a las de los criados, en definitiva (Auto I, 35, 37 y 81).³

* El trabajo ahora desarrollado tiene su embrión en un estudio realizado en 2009 en la École Normale Supérieure de Lyon, al amparo de contrato de investigación postdoctoral concedido por el Conseil Scientifique de la ENS. Agradezco desde aquí al Prof. Carlos Heusch todas nuestras charlas en torno a *La Celestina*.

¹ Es referencia ya clásica al explicitar el humor en *La Celestina*. La página citada remitirá siempre a la edición de Lobera *et al.*

² Recuérdese, en este sentido, que, igualmente, el estudio del humor como elemento central en *El Quijote* cuenta con una tradición crítica relativamente reciente, marcando punto de inflexión en ese sentido, el trabajo de Russell (1969). Son clásicos ya, en el análisis de la comicidad en la *Tragicomedia*, los trabajos de Gariano, Severin, Fothergill-Payne, Gerli o Lacarra, entre otros recogidos en la bibliografía final.

³ “SEMPRONIO. ¡Ja, ja, ja! ¿Oíste qué blasfemia? ¿Viste qué ceguedad? // CALISTO. ¿De qué te ríes? // SEMPRONIO. *Ríome*, que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma. //

Lejos de quedar anclado en ese chiste fácil, en el barniz –más o menos espeso–, el humor puede considerarse, en *La Celestina*, elemento modulador de primer orden, punta de lanza con la que, bajo un signo desmitificador de modernidad absoluta, se aproximan los autores a todos y cada uno de los resortes literarios o sociales sobre los que se va construyendo el texto, sean códigos cortesano-amorosos, académicos o religiosos.

Especialmente estudiada ha sido la parodia cortesana,⁴ pero mordaz es, igualmente, una burla religiosa que, en su singular re-elaboración de la tradición medieval del *contrafactum* sagrado y mofa clerical, se adentra ahora por inquietantes caminos, cuyo discurrir parece tan abocado a la ausencia final del Dios cristiano (Auto XXI), como zigzagueante por un universo de dioses paganos, el que representan, de hecho, Melibea o Celestina.⁵

De la misma manera, la comicidad dinamita tanto las falacias sapienciales del mundo académico como el saber “popular,” constantemente subvertidos en la manipulación discursiva de *La Celestina*;⁶ expresión, en fin, de esa burla última contra toda autoridad recibida en la que parece erigirse la obra;⁷ tal y como ejemplificaría la resaltada inversión de papeles “juventud-insensatez” vs. “vejez o madurez-sabiduría” en varios pasajes del libro –comenzando por el de la seducción de Pármeno, y terminando por los diálogos del jovencísimo Tristanico con Sosia.⁸

Desde esta sustancialidad cáustica de la *Tragicomedia*, vertebrábamos, en su momento, una aproximación al humor de la obra concebido como la otra cara de esa Nada última que nos parece intratextualmente defendible, al margen de la –¿demasiado?– guiada lectura de paratextos añadidos, e independientemente de la

CALISTO. ¿Cómo? // SEMPRONIO. Porque aquellos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos y tú con el que confiesas ser Dios. // CALISTO. ¡Maldito seas!, *que hecho me has reír*, lo que no pensé hogaño” (Auto I, 37. La cursiva es nuestra).

⁴ Inicialmente focalizados sobre la figura de Calisto, cuentan estos estudios, a fecha de hoy, con una larga tradición, a la zaga de los trabajos de Deyermond, Hall Martin, Severin, Lacarra, etc. (véase bibliografía final).

⁵ Para las vinculaciones de Celestina con la figura de la Virgen María, Da Costa Fontes. Recorriamos muy genéricamente algunos de los derroteros del contrahecho religioso en *La Celestina* en Puerto Moro (2008). Me remito, ahora, al recientísimo trabajo de López-Ríos y al compendio bibliográfico allí citado.

⁶ A la ubicación de la obra en un contexto universitario, en conexión con la burla del saber escolástico y académico, ha dedicado Canet, en los últimos tiempos, varios artículos. En cuanto al asedio que *La Celestina* ejerce sobre el mundo del refranero, véase el actual estudio de Burgoyne.

⁷ Imposible no remitir a las clásicas reflexiones, en este sentido, de Shipley.

⁸ “PÁRMENO. [...] 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. // CELESTINA. ¡Oh, hijo!, *bien dicen que la prudencia no puede ser sino en los viejos, y tú mucho mozo eres*” (Auto I, 74. La cursiva es nuestra). “TRISTÁN. Sosia amigo, *otro seso más maduro y experimentado que no el mío* era necesario para darte consejo en este negocio. Pero a lo que a mi tierna edad y mediano natural alcanzo al presente te diré...” (Auto XIX, 316. La cursiva es nuestra).

interpretación final que se le quiera dar al componente “nihilista” interno a la trama.⁹

Realizada esta aprehensión global del humor celestinesco, no nos interesa ahora, sin embargo, volver sobre las resonancias últimas de la parodia, como no entraremos, tampoco, en la comicidad verbal y chiste fácil que hacía reír a Calisto, o en el aparte contrapuntístico bajo el que se ríen de él. Discurrirá nuestra atención a través de una tercera –o cuarta o quinta– vía tan explotada por quien llevó a cabo el que “se alargase el proceso de deleite destes amantes [¿?]” (*Prólogo*, 21)¹⁰ como solo parcialmente transitada por la crítica –y en relación casi siempre con personajes muy concretos–: es la línea que evidencia las conexiones de los caracteres del texto con tipos cómicos tradicionales.

Qué duda cabe de que el autor que decide alargar la obra a través de un “entremés” casi, el del *Tratado de Centurio*, fue muy consciente de que en el andamiaje de las páginas de la *Comedia* había lugar –y potencialidad– para este plano humorístico. De ahí, un incremento textual que interpretamos como anillo al dedo para el horizonte de expectativas de público cada vez más extenso –gracias a la imprenta– y deslindado, hace tiempo, de los círculos universitarios en que se gestó la obra.

En concreto, el estudio de Centurio –por otra parte, introducido en la *Tragicomedia* en incongruencia narrativa, recordamos¹¹– ha sido, a partir de la prolongación áurea de la figura cómica, excepcionalmente privilegiado por la crítica; viéndose en él, bajo su aspecto, bravuconería, reelaboración de honor y linaje, asociación con la venganza de la ramera y lenguaje plagado de juramentos, una filiación con el personaje del rufián encumbrado por Cervantes o las jácaras quevedianas. Sin que olvidemos, para llegar a este puerto, la pionera germanía del Cortaviento reinosiano, no presente, sin embargo, en Centurio, circunstancia sobre la que habremos de volver.¹²

⁹ Sobre la insistente lectura guiada de los paratextos, recordábamos su lógica si consideramos los peligros en la divulgación y popularización de un texto concebido como originariamente universitario (Puerto Moro 2008, 247). Por lo demás, apuntalamos que tal vez ese “nihilismo” –prevaricación terminológica incluida– sea integrable en una visión “moralizadora” sobre la vida, y no necesariamente dentro de la orientación paratextual.

¹⁰ Afirmación con la que, sobra recordar, el autor miente descaradamente, puesto que la interpolación de la *Tragicomedia* a lo que menos atiende es al desarrollo de la trama amorosa.

¹¹ De más está rememorar que la entrada del personaje de Centurio en el Auto XV es de absoluta incoherencia, si creemos a la Areúsa que, en supuesta referencia a él, cuenta solo unos días antes que “se partió aquel mi amigo con su capitán a la guerra” (Auto VII, 176). No es, por otro lado, la única incongruencia de un *Tratado de Centurio* en el que se multiplica *ad infinitum* algún “despiste” anterior del autor o autores, hecho ya ampliamente puesto de manifiesto de por la crítica.

¹² Me remito al trazado de la tradición del arquetipo cómico del “valentón cobarde” en su engarce clásico y románico, así como re-elaboración literaria tardomedieval bajo la figura del rufián, recogido en Puerto Moro (2010a, 51-62), más toda la bibliografía allí dada. Lobato (189-201) vuelve sobre la figura de Centurio como puente entre el “*miles gloriosus*” y el “valentón cobarde” de piezas teatrales áureas, insistiendo en su diferenciación con respecto al mundo hampesco y rufianesco, pese a los puntos de contacto. Al respecto, me limito a apuntalar la consideración de que, desde el mismo resumen introductorio del Auto XV, Centurio es calificado como “rufián” (285), y como tal lo insulta

Ahora bien, más allá de la omisión jergal, la figura puesta en pie por Rojas constituye un interesante quiebro con respecto a la tradición en que se inscribe; fisura que, en última instancia, da prueba del largo recorrido de esa tradición, pese a los devaneos críticos valorando el peso inaugural del personaje. Nos explicamos, en la multiplicación de imágenes cóncavas que devuelve *La Celestina*, Centurio viene a ser tan paródico con respecto a la figura que representa¹³ como valedor, por ello mismo, de su amplia dimensión humana: es “manco de la mano del espada” (Auto XV, 286);¹⁴ no recurre en sus imprecaciones a todos los santos habidos y por haber, como era común en el tipo, sino que ahorra en un “yo te juro por el santo martirologio de Pe a Pa” (Auto XVIII, 309);¹⁵ y, entre otros datos, se encarga él mismo de descubrirnos su cobardía, hecho insólito en esta clase de literatura.¹⁶

El Centurio de la *Tragicomedia* no es, además, el único personaje de la obra que enlaza con el arquetipo del “valentón cobarde” –en el que se integra el del rufián–, para solaz y carcajada del público, sino que constituye amplificación y concreción de una veta abierta por la *Comedia*. Pocos pasajes más hilarantes, en este sentido, que el que, en *función desmitificadora* absoluta –subrayamos–, pone *marco* y *encuadre* al primer encuentro nocturno entre Calisto y Melibea (Auto XII):¹⁷ el protagonizado por

repetidamente la prostituta; sin olvidar la reconocible caracterización de Centurio en boca de Areúsa, según reproduzco en nota *infra*. Véase, además, lo expuesto sobre la filiación onomástica del nombre al final de este trabajo.

¹³ La que asoma ya en el siguiente pasaje de *El Corbacho*: “E el amigada dize a su amigo: ‘¡Ay de mí! [...] que non he ganado el dinero quando me lo avéis arrebatado, diziendo que devés y que jugastes, y como un rufián amenazando vuestro sombrero, dando cozes en él, diziendo: ‘A ti lo digo, sombrero’” (Gerli ed. 1979, 156. La cursiva es nuestra).

¹⁴ Así es descrito por Areúsa en una presentación iconográfica que no ofrece desperdicio para el reconocimiento inmediato de la figura lupanaria: “¿Por qué tengo fe en este cobarde? ¿Por qué creo sus mentiras? [...] ¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano del espada, treinta mujeres en la putería” (Auto XV, 286).

¹⁵ Lida de Malkiel (1962, 696) valoró estos juramentos como expresión de la burla humanística ejercida sobre la conversión por el vulgo en santos de las palabras litúrgicas no entendidas; sin negar esa dimensión, creemos que las “abreviaciones” de Centurio no pueden dejar de ser puestas en relación con la parodia de la tradición de largas imprecaciones propiamente rufianescas (Puerto Moro 2010a, 57-59).

¹⁶ Véanse, al respecto, las consideraciones de Lida de Malkiel (1958, 272-75) o Herrera Jiménez (483).

¹⁷ Obsérvese el contrapunto de la actitud de los criados con respecto al embelesamiento amoroso de los amantes solo en este pasaje:

MELIBEA. ¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? No sueltes las riendas a la voluntad. La esperanza es cierta, el tiempo breve cuanto tú ordenares. Y pues tú sientes tu pena sencilla y yo la de entrambos, tú solo dolor, yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto. Que si ahora quebrases las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro. Y, pues sabes que tanto mayor es el yerro cuanto mayor es el que yerra, en un punto será por la ciudad publicado.

unos Pármeno y Sempronio tan prestos a correr ante la menor señal de peligro como verborreicos relatores de sus “hazañas” ante Calisto primero (253) y Celestina después (254-55).

Memorable, bajo esta óptica, el autorretrato de Pármeno preparado para huir frente al menor imprevisto, el mismo plasmado en un grabado de edición zaragozana de 1545 que lo representaba con el pie adelantado; en selección iconográfica, obviamente, de los momentos más disfrutados –y reídos– por el público.¹⁸ Volvamos a leer el pasaje ahora, recordando al Pinciano y la ejemplificación que este hace de la cobardía como fuente de *torpeza* y risa en aquel “hombre apasionado del miedo que, por escaparse, se pone debaxo de vna albarda” (Carballo Picazo ed., III, 43):

PÁRMENO. [...] ¡Oh, si me vieses, hermano, cómo estoy, placer habrías!
A medio lado, abiertas las piernas, el pie izquierdo adelante, puesto en huida, las faldas en la cinta, la adarga arrollada, y so el sobaco, por que no me empache. ¡Que, por Dios, que creo huyese como un gamo, según el temor que tengo de estar aquí! (Auto XII, 248)

Más aun, también la caída de los criados que cierra este Auto XII, tras el apuñalamiento de Celestina y su intento de escapar, se puede contemplar como torpe y ridícula, no ya desde la ironía con respecto al pasaje anterior, o desde la burla autorial que utiliza a un Sosia para hacer mofa de sus voluntades últimas y describirlos como “madrugadores para morir” (Auto XIII, 266), sino a la luz, nuevamente, del Pinciano. Recuerda aquel, en primer término, que las muertes de una comedia son “de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja zigañadora, un rufián o una alcahueta”;¹⁹ y, en otro pasaje, lo intrínseco a toda caída de *fealdad* y *torpeza*, orígenes de la risa, independientemente de que sus circunstancias finales determinen el grado de comicidad:

Sea, pues, el fundamento principal que la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza [...]. El Pinciano dixo entonces [...]: ¿Qué torpe o qué feo hay en una cayda? Fadrique preguntó al Pinciano: Pregunto: ¿ay algún hombre o mujer que cayga hermosamente? Si la cayda es sin culpa del que cae, trae co[n]sigo fealdad en el cuerpo y descompostura dél: y si cae por culpa

SEMPRONIO. (¡En hora mala acá esta noche venimos! *Aquí nos ha de amanecer, según del espacio que nuestro amo lo toma.* Que, aunque más la dicha nos ayude, nos han en tanto tiempo de sentir de su casa o vecinos.) (Auto XII, 247. La cursiva es nuestra)

¹⁸ Me remito a la figura 16 de Griffin (78), reproducida como procedente de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Zaragoza, 1545: “En la officina de George Coci [Bartolomé de Nágera and Pedro Bernuz].” Ya Griffin insiste en el humor de la escena.

¹⁹ Carballo Picazo ed., III, 24. Es también cita clásica en la aprehensión del humor celestinesco, a la zaga de los trabajos de Severin.

suya y falta de auiso [...], allende de la fealdad en el cuerpo, trae otra del alma, que es la ignorancia. (Carballo Picazo ed. III, 34-35)

En este sentido, podría abstraerse que la “caída” real y simbólica, que va hilvanando cada página celestinesca tiene una dimensión tan tragicómica como el mismo título y presentación definitiva de la obra, probablemente de trascendencia mayor que la del “neologismo” terminológico y con vinculaciones interpretativas en las que no entramos.²⁰

Desaparecidos de la trama Pármeno y Sempronio, igual contrapunto al ensimismamiento de los enamorados representa la segunda pareja de criados que acompañará a Calisto: Tristán y Sosia, asimilable este último con la figura del simple o bobo; como bien se deduce, volviendo al apoyo iconográfico, de la portada de Juan de Viñao (1529), que introduce la figura de un negro, cómica por antonomasia en la época y solo en referencia posible a Sosia desde la misma filiación onomástica como esclavo.²¹

Con mayor precisión, Sosia, “nacido y criado en una aldea quebrando terrones con un arado” (Auto XIX, 316), respondería a la modulación literaria más arraigada del simple: la del “rústico en Palacio”;²² con su consabida –e irrisoria– dosis de incompetencia intelectual. Una incompetencia que alardea desde el principio, al malinterpretar y hacer chiste inconsciente de la voluntad última de Pármeno y Sempronio –adelantábamos anteriormente–,²³ y sigue demostrando en su constante

²⁰ No me resisto, sin embargo, a reproducir las palabras finales de Eukene Lacarra en su clásico “Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*” (62): “Leemos *Celestina* con la sonrisa y hasta la risa en los labios para encontrarnos, a la vez, con la obra de apariencia más pesimista y más divertida de la literatura medieval castellana. En esto reside su gran originalidad, el gran arte de su magníficamente titulada *Tragicomedia*.”

²¹ Sobra recordar que “Sosia” es nombre asociado con el esclavo desde la comedia clásica de Plauto y Terencio; y retomado como denominación para el siervo en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini. Pueden consultarse, además de las notas aclaratorias de Lobera *et al.* (92 y 596), los relativamente recientes comentarios sobre el nombre de Heusch (2008a, 81). En cuanto al grabado, lo menciona ya el señalado trabajo de Griffin (77), identificando también la figura negra con este personaje y sus rasgos humorísticos. Para un recorrido por la tradición cómica del tipo, Puerto Moro (2010a, 45-51) –donde se recuerda la presencia real de negros como bufones en cortes renacentistas– y, más recientemente todavía, Santos Morillo.

²² Ya Russell (2001 [1991], 95-96) aludía a Sosia como “figura cómica en la tradición de campesinos ridículos.” En esta línea, Heusch (2008a, 13 y 81) aproximaba el personaje a los pastores encinianos o de Lucas Fernández; vía de estudio que asumo y amplío a continuación.

²³ Reproduzco ahora el pasaje aludido. Como tantos otros elementos cómicos de la obra, forma parte de las adiciones de la *Tragicomedia*:

SOSIA. [...] Pero el uno con harta dificultad, como me sintió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí alzando las manos al cielo, casi dando gracias a Dios e como preguntándome qué sentía de su morir. Y, en señal de triste despedida, abajó su cabeza con

indiscreción: la misma que habrá de motivar el desenlace en la *Tragicomedia*, patente ya en conversación con Tristanico que le vale el insulto apropiado para el bufón: “¡Oh *simple rascacaballos*, dices que callemos y nombras su nombre della [Melibea]!” (Auto XIV, 276. La cursiva es nuestra).

El escarnecimiento como “rústico-bufón” alcanza su culmen en la escena protagonizada ante Areúsa en el “entremesil” –insistimos– *Tratado de Centurio*, cuando contemos con el espectador necesario para explicitar la burla: Elicia. Su introducción en la escena bajo el calificativo de “loco” y dando “porradas” (Auto XVII, 302) es sumamente orientadora sobre los derroteros de la siguiente intervención escénica. En ella, en la más hilarante estela del “rústico enamorado” vemos a Sosia desplegando dotes de cortesanía ante Areúsa, con forzados latinismos incluidos; eso sí, sin ser sometido –como no lo era Centurio– al expresionismo verbal, del sayagués en este caso:

SOSIA. Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber vuela tan alto por esta ciudad que no debes tener en mucho ser de más conocida que conociente. Porque ninguno habla en loor de hermosas que primero no se acuerde de ti que de cuantas son. (Auto XVII, 302)²⁴

El comentario de Elicia, voz en *off* del público que disfrutaba, por la misma época, con la ridiculización de la indumentaria, conducta y habla del tipo del pastor en el teatro de Encina o Lucas Fernández, no se hace esperar:²⁵ “ELICIA. ¡Oh hideputa el pelón, y cómo se desasna! ¡Quién lo ve ir al agua con sus caballos, en cerro, y sus piernas de fuera, en sayo” (ibídem).²⁶

Pues bien, este Sosia absolutamente irrisorio, el más bajo de todos los personajes

lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me había de ver más hasta el día del gran juicio.

TRISTÁN. *No sentiste bien*, que sería preguntarte si estaba presente Calisto. (Auto XIII, 266. La cursiva es nuestra)

²⁴ En cuanto a la tradición del “rústico enamorado” en su dimensión de espejo sobre el que reflejar bufonescamente el código cortesano-amoroso, reenvío al capítulo correspondiente al estudio de la figura pastoril en Puerto Moro (2010a).

²⁵ Para el recorrido por la tradición dramática medieval con la que enlazan estos autores –tan divergente de la de la comedia humanística–, véase Puerto Moro (2010b), donde nos remitimos, como su primer testimonio románico, al *Jeu de Robin et Marion* (siglo XIII); proyección teatral, a su vez, del género de la pastorela.

²⁶ Considérese esta descripción como ampliación de la ofrecida por Tristán en el Auto XIII, por si alguna duda nos cupiese, todavía, de la asimilación de Sosia con el tipo del rústico en su aspecto característico –greñas y sayo– y atributo de estulticia: “De allá viene Sosia, el mozo de espuelas [...]. *Desgreñado* viene el bellaco; en alguna taberna se debe haber revolcado, y si mi amo le cae en el rastro mandar le ha dar dos mil palos, que aunque *es algo loco*, la pena le hará cuerdo” (Auto XIII, 265. La cursiva es nuestra).

celestinescos, es, “curiosamente”, el mismo que no solo reseña de forma grotesca el fin de Pármeno y Sempronio, sino que apuntala dos de los momentos más trascendentes de la obra en vinculación con el suicidio de Melibea y planto final: la pérdida de virginidad de la muchacha y muerte de Calisto. Nota, sin duda, para la reflexión sobre el demoledor humor celestinesco: “SOSIA. [Tras los lamentos de Melibea al dejar de ser virgen:] 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!” (Auto XIV, 275); “SOSIA. [Ante el cadáver de Calisto:] [...] ¡A esotra puerta! ¡Tan muerto es como mi abuelo!” (Auto XIX, 324).

Es también a Sosia a quien corresponde el reflejo último, en el juego especular de *La Celestina*, de la parodia cortesano-amorosa: a él atañe, momentáneamente, el papel de nuevo amigo de Areúsa protagonizado hasta entonces por Pármeno; quien, a su vez, impostaba, en su momento, el cortejo cortesano hacia la prostituta, brutalmente desenmascarado por el “llégate acá, asno” de Celestina.²⁷ Es más, Sosia, con su “queden los ángeles contigo” (Auto XVII, 305) dirigido a la ramera, está remedando la despedida de Calisto de Melibea tras la primera noche –“Los ángeles queden con tu presencia” (Auto XII, 251)–; doblando así, de nuevo, el proceso de burla de la retórica del protagonista desarrollado ya por Pármeno en el Auto VIII y descubierto entonces por Sempronio.²⁸

Por lo demás, y con estos datos, resulta casi redundante señalar que la desidealización amorosa en la obra pasa por la equiparación última entre Melibea y Areúsa. En este sentido, más allá de los rezos de Calisto ante el altar de la Magdalena –patrona de prostitutas–, no puede ser casual la conexión que se establece entre los dos personajes en función de belleza, independencia, control de la situación, seguridad en sí mismas o “sometimiento” a la seducción de Celestina –obviando, por supuesto, la brecha abierta por el carácter envidioso de Areúsa, que habrá de desencadenar el final en la *Tragicomedia*.

Esa equiparación y consiguiente lectura desmitificadora del amor no conlleva, en ningún momento, el trazado de Melibea bajo las líneas grotescas que sí definen a Calisto, ni su precipitación hacia el abismo bufonesco de aquél; pese a que tampoco escapa ella a la jocosidad celestinesca: la que va desde su presentación en el

²⁷ “PÁRMENO. Señora, Dios salve tu graciosa presencia. // AREÚSA. Gentilhombre, buena sea tu venida. // CELESTINA. Llégate acá, asno” (Auto VII, 180).

²⁸ “SEMPRONIO. [...] Parece que conoces tú a Areúsa [...]. PÁRMENO. Pues, ¿qué es todo el placer que traigo sino haberla alcanzado? SEMPRONIO. ¡Cómo se lo dice el bobo! De risa no puedo hablar. ¿A qué llamas haberla alcanzado? ¿Estaba a alguna ventana o qué es eso?” (Auto VIII, 192). Y más adelante: “PÁRMENO. ¡Oh hermano, qué te contaría de sus gracias de aquella mujer, de su hablar y hermosura de cuerpo! Pero quede para más oportunidad” (Auto VIII, 193); palabras en las que no deja de resonar el Calisto del primer Auto recorriendo hasta el cansancio las gracias de Melibea (Auto I, 43-45). Sobre esta función de duplicación de la parodia cortesana de Sosia con respecto a Calisto llama la atención también Tozer, en artículo que insiste en los nuevos mecanismos de comicidad puestos en pie en el *Tratado de Centurio*.

argumento general como “mujer moza,” continuando por el comentario de encuentros amorosos en boca de criados, hasta los apartes con que Celestina va midiendo su proceso de doblegación, en conexión con la veta cómica del carácter iracundo del personaje.²⁹ Sin embargo, por encima de todo ello, es innegable un grado de respeto y consideración autorial hacia la figura –frente a la de Calisto– sustentado sobre la particular construcción caracteriológica de quien focaliza, en última instancia, el drama del planto final.³⁰

Si Melibea conduce la tragedia a partir del Auto XX, contrapuntísticamente, Calisto abre la brecha del humor desde su puesta en escena en el Auto I y hasta el ridículo traspiés –al margen de la mínima transformación y “redención moral” que le otorga la *Tragicomedia*.³¹ Calificado como “bobo” en *La Celestina comentada*,³² y de obvia potencialidad “entremesil” –me remito solo a la recién redescubierta *Farsa de Calisto y Sempronio* (Paolini ed.)–, encarna, frente al control de la realidad de la protagonista, al enamorado ensimismado, absurdo e irrisorio; aquel que, volviendo al Pinciano, es motivo genuino de comedia:

¿Y qué cosa más de reyr que ver otro *tonto enamorado* llorando la ausencia de su dama? [...] ¿Y q[ue] más de reyr de veer a un enamorado suspirando, la noche de Enero, en la calle y sazón elada [...]? [Y más adelante:] La obra fea, necia o disparatada [...] es productora de la risa, como la [...] del *enamorado que anda sin juicio*. (Carballo Picazo ed., 23 y 43. Nuestras las cursivas)

Es, justamente, ese ensimismamiento y “ceguera” frente al entorno, junto con su esperpéntico exhibicionismo, el meollo de la extrema hilaridad de Calisto y escenas de

²⁹ De la apertura hilarante del rasgo caracteriológico, no deja ninguna duda el Pinciano, al tomar sus efectos como ejemplo de “obra fea, necia o disparatada [...] productora de la risa; como la de [...] otro, *estimulado de la ira*, que arroja el copo de estopa al que desea matar” (Epístola nona, en Carballo Picazo ed., III, 43. La cursiva es nuestra). El barniz cómico de Melibea es recogido en Lacarra (2003); quien, igualmente, dedica un magnífico trabajo al estudio de su temperamento colérico bajo el encuadre filosófico y médico de la época (Lacarra 1997), al margen en ese trabajo, sin embargo, de la potencialidad jocosa del rasgo.

³⁰ Desarrollo la complejidad de esa caracterización en Puerto Moro (2008).

³¹ Para el desarrollo de la transformación de Calisto en la *Tragicomedia*, puede consultarse Heusch (2008b); un personaje, no obstante, demasiado marcado ya a lo largo de la *Comedia* como para que podamos hacer de la mínima motivación que adquiere su absurda caída en el Auto XIX acto heroico alguno. De hecho, esa caída es en *Comedia* y *Tragicomedia*, pero con más obviedad en la segunda, fruto de la impulsividad y precipitación que lo han caracterizado desde el primer Auto.

³² “*Moços estoi aquí*. Podríasele bien decir a este que de semejante cosa se huelga lo que dize el Sabio en los Proverbios, cap. 15: “*Stultitia gaudium est stulto*” (“La bovería es gozo al necio”). Porque como dize Séneca al qual refiere la *Summa de vitiis et virtutibus* en la 2 pte., p. 324: “*Fundamentum bonae mentis est non gaudere vanis*” (“El fundamento del buen seso es no holgarse con cosas vanas”) como agora haze aquí Calisto” (Fothergill-Payne *et al.* ed., 364).

ello derivadas –cuestiones paródicas aparte–; convirtiéndose la referencia al personaje como “ciego” casi en ripio en boca de criados y sirvientes, una “ceguera” determinante, en fin, de su tonto traspies y muerte. De ella se valdrán los autores de *La Celestina* para llevar a geniales extremos de ambigüedad la presencia del elemento religioso en la obra, incluidas la veneración de Melibea como “Dios” o de Celestina como “Mediadora” para llegar a ella.³³

Ahora bien, en el crisol cómico o tragicómico del texto, esa “madre mediadora” y “celestial” que las palabras, comportamiento y locura de Calisto asimilan, sin duda, con la figura de la Virgen María,³⁴ no se corresponde, desde una segunda perspectiva, sino con la alcahueta de la comediografía clásica y sus continuaciones medievales y renacentistas; tipo intrínseco pues –recalcamos– al género de la comedia, y del que era risible hasta la muerte, según recordábamos al hilo del Pinciano.

Ni de este alcance cómico de Celestina ni de su proximidad última, en definitiva, a la figura de “la comadre” –en cuyo mundo se subsume el de la alcahueta– le cupo duda a un Rodrigo de Reinosa, quien, siempre atento a los gustos del público, usufructúa la descripción de Pármeno en el Auto I para la puesta en pie de su “Mari García”: medianera introducida como un miembro más del carnavalesco desfile de las *Coplas de las comadres*, dentro de pasaje aprehensible, a día de hoy, como la más temprana imitación celestinesca –más bien, pillaje sobre la obra “de Rojas”.³⁵

En la poesía del siglo XVI se multiplican, de hecho, los testimonios de recepción cómica de Celestina, tempranamente sometida, allí, a un proceso de esquematización folclórica y humorística muy distante de la mitificación siniestra que alcanzaría modernamente –en curiosa lectura unívoca hasta hace apenas unos años.³⁶ Sin agotar ejemplos, volvamos la vista, tan solo, a una composición tal que la Diego de Llana, *Otras a una borracha*, remate de pliego suelto de disparates del siglo XVI, donde bajo

³³ Me limito a hacer este apuntalamiento, sin entrar, por lo demás, en camino que, centrado en el peculiar tratamiento de la “hipérbole sacro-profana” en *La Celestina*, recorre magistralmente el ya citado trabajo de López-Ríos –sin llegarse a decantar, no obstante, por su interpretación última.

³⁴ Recuerdo solo las letanías dirigidas por Calisto a Celestina: “¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte!” (Auto I, 66); “¡Oh tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las mozas, descanso de los fatigados” (Auto VI, 158). Para más detalles sobre el reflejo en Celestina de la figura católica de la Virgen, el mencionado trabajo de Da Costa Fontes; un estudio, a nuestro parecer, tan magnífico como puntualmente extralimitado en sus conclusiones. Contrástese, en este sentido, con Gernert.

³⁵ Véase un análisis comparativo entre los dos textos en Puerto Moro (2010a, 77-89), donde, con datos porcentuales sobre el papel, se hace patente una dirección de influencias que va desde la *Tragicomedia* a las *Coplas*, pese a la diversidad de anteriores conjeturas críticas, que partían de la conservación de las *Coplas* en pliegos sueltos poéticos de principios del siglo XVI (n.ºs. 465 y 466 de Rodríguez-Moñino & Askins & Infantes), pero con fecha de creación, a todas luces, anterior. Sobre la contextualización carnavalesca de la obra de Reinosa, en el “Jueves de comadres” concretamente, me remito a Puerto Moro (2005 y 2010a, 65-76).

³⁶ Puede consultarse el recientísimo trabajo de Parrilla sobre la recepción de la figura de la Celestina en la poesía del siglo XVI.

el nombre, de nuevo, de Mari García hallamos a una declarada borracha en “parentesco” con Celestina y bajo explícito deseo de ser amortajada en una odrina: “Y mandose mortajar / dentro de una gran odrina / y honradamente llorar, / como a su tía Celestina” (vv. 45-48).³⁷

Es ésta, la afición al vino, característica de la figura de Celestina no presente, sin embargo, ni en el Auto I ni en sus antecedentes medievales –según la crítica tradicional–, pero insistentemente aludida en los Autos III, IV y IX; así como intrínseco a prácticamente todas las herederas. Ante esta circunstancia, los estudiosos se esforzaron en rastrear las huellas del motivo, con soluciones nunca unánimemente convincentes y aprehensión del rasgo, en fin, y durante largo tiempo, como “tradicional” y con referente último en una realidad autorizada literariamente por los clásicos.³⁸

El debate parece zanjarse, ahora, bajo la aprehensión historiográfica de una “literatura de comadres,” que, filtrada en ese *Corbacho* tan aludido en su conexión con *La Celestina*, ha sufrido, no obstante, prolongada desatención crítica. El vino es, en efecto, el elemento más destacado en la construcción del tipo de la comadre, desde su temprano testimonio románico en los *Memoriales boloñeses* (siglo XIII).³⁹ Dentro de una órbita no muy alejada de este universo literario, se asomaba ya fugazmente al tema la intuición de Bataillon,⁴⁰ mientras que López Castro apuntaba en la misma dirección al conectar nuestra alcahueta con la sedienta María Parda gilvicentina.

Esas innegables relaciones entre la figura cómica y la protagonista “de Rojas” adquieren punto álgido en el andamiaje de un noveno Auto, que, en su conjunción de bebida, comida y sexo, podríamos valorar como contexto intrínsecamente carnavalesco, el mismo en el que la comadre adquiere vida poética propia.⁴¹ Es ahora cuando la alabanza y amor por el vino de Celestina logran su máximo desarrollo: primero, bajo los auspicios de la *Comedia* y, posteriormente, en adición de la obra en XXI actos. Así, a las doce líneas del inicial discurso apologético de la vieja (en edición de Lobera *et al.*, 204), la *Tragicomedia* añade diecisiete (204-05), incluida una jocosa contra-réplica de Celestina al comentario de Pármeno, de gran resonancia en la “literatura de comadres” posterior:

³⁷ El pliego se corresponde con el n.º 320 de Rodríguez-Moñino & Askins & Infantes.

³⁸ Era síntesis a la que llegaba Lida de Malkiel (1962, 508 y 536). Nos hacemos amplio eco de una polémica que hizo correr ríos de tinta en otro lugar (Puerto Moro 2010a, 92-94). Véase *infra* el juicio de Bataillon y López Castro.

³⁹ Para la delimitación de sus formas y motivos literarios, así como enclave social y ritual, hemos de remitirnos, de nuevo, a Puerto Moro (2005 y 2010a 65-76), ya que era laguna bibliográfica con la que nos topamos al iniciar el estudio de un Rodrigo de Reinosa.

⁴⁰ Exactamente, escribía Bataillon, al mencionar el gusto por el vino de Celestina, “dont la malignité populaire, en des proverbes et des chansons, fait un attribut des commères en général et des vieilles en particulier” (667. La cursiva es nuestra).

⁴¹ Véase nota anterior sobre la contextualización ritual de las *Coplas de las comadres* reinosianas. En la aprehensión de la atmósfera carnavalesca del banquete que envuelve al Auto IX profundiza Heusch (2010).

CELESTINA. [...] Para 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.

PÁRMENO. Madre, pues tres veces dicen que es lo bueno y honesto todos los que escribieron.

CELESTINA. Hijo, estará corrupta la letra: *por* “trece,” “tres.” (Auto IX, 205. La cursiva es nuestra)

Ejemplo de esa amplia recepción del apuntalamiento cómico es el pliego que lleva por rúbrica “Aquí comiençan unos villancicos muy graciosos de unas comadres muy amigas del vino. Agora nuevamente impresos,” del que conservamos, al menos, dos ediciones de la segunda mitad del siglo XVI. La ascendencia literaria de la *Deshecha* al *Villancico* que comienza “La letra dize que beuan / tres vezes a vna comida / mas debe estar corrompida” (vv. 1-3 [estribillo]) no puede ser más obvia: “No quiero tres ni quiero trezes / que un tordo beue cien vezes” (*Deshecha*, vv. 1-2).⁴²

Resulta, también, el Auto IX espacio inmejorable para dar rienda suelta a otro rasgo intrínseco a la figura –real y ficcional– de la comadre: el recuerdo del pasado glorioso como bien amada y alabada, más actual estado desgraciado; en un tono quejumbroso del que hacen gala, igualmente, las protagonistas de las coplas reinosianas, si bien con esquemática vis humorística allí, sometida, aquí, a la remodelación humana de los caracteres celestinescos.

No es, por lo demás, Celestina el único personaje de evidente vinculación con esta clase de literatura. La particular atmósfera del Auto IX permite, asimismo, a través de las figuras de Elicia y Areúsa, el desarrollo del tópico misógino de la envidia y murmuración intrínseco a esa tradición de comadres; tópico bajo el que se articulan, de hecho, los más de 1500 versos de las emblemáticas *Coplas de la comadres* de Reinoso, y, como fuente más o menos directa de ellos, capítulos del *Corbacho* de particular expresividad dramática: II.2. “De cómo la muger es murmurante e detractora,” y II.4. “Cómo la muger es envidiosa de qualquiera más fermosa que ella.”⁴³

Seguimos sumando datos: al irrisorio e infundado vituperio de Elicia y Areúsa hacia Melibea –desenmascarado por Sempronio en mofa explícita–,⁴⁴ hay que añadir, dentro del mismo enclave, un largo parlamento de Areúsa (Auto IX, 212-13) en el que

⁴² Recogido en los pliegos n.ºs 698 y 699 de Rodríguez-Moñino & Askins & Infantes.

⁴³ Los pasajes del *Corbacho* pueden consultarse en la clásica edición de Gerli (1979); una edición anotada de las *Coplas de las comadres*, en Puerto Moro (2010a).

⁴⁴ “SEMPRONIO. Hermana, paréceme aquí que cada buhonero alaba sus agujas, que el contrario deso se suena por la ciudad” (Auto XIX, 207). El objetivo comentario de Celestina en el Auto III sobre Melibea –“Melibea es hermosa” (102)– reafirma la opinión de Sempronio, más allá de la visión absolutamente subjetiva de Calisto, y deja en evidencia la envidia de las ramerías. No me resisto a comentar la curiosa diferencia entre un Sempronio pronto a la denostación de Melibea en el Auto I y su “inclinación” hacia ella en los siguientes.

fragmentos enteros son aprehensibles, en nuestra opinión, como síntesis, rememoración o recreación parcial, si se quiere, de textos y motivos evidentemente insertos en la tradición de comadres. Atendamos, si no –y para comenzar–, al primer discurso referido de Areúsa en alusión a las criadas –fragmento este incorporado, una vez más, por la *Tragicomedia*:

AREÚSA. [...] Estas que sirven a señoras [...] nunca tratan con parientas, con iguales a quien puedan hablar un tú por tú, con quien digan: “¿Qué cenaste?”, “¿Estás preñada?”, “¿Cuántas gallinas crías?”, “Llévame a merendar a tu casa,” “Muéstrame tu enamorado,” “¿Cuánto ha que no te vido?”, “¿Cómo te va con él?”, “¿Quién son tus vecinas?” y otras cosas de igualdad semejantes. (Auto XIX, 212)

Compárese, ahora, ese interrogatorio con el incluido por Rodrigo de Reinosa en la parte más teatral de las *Coplas de las comadres*, la que “Habla de quando se topan / por las calles cómo se besan”:

¡Ay señora mía, dezyd, [...] / ¿por qué venís por aquí, / por esso haze tal día? // [...] ¿Quál Dios os truxo acá / a cabo de tiempo tanto? /¿Cómo os va, señora, allá? [...]. *Pregúntale la otra*. ¿Qué tal está el señor marido, / e allá todas las donzellas, / e los hijos, que me olvido, / e las moças, que no he vido, / que tengo desseo de vellas? / ¿E la agüela, e la tía, / e la esclava, la que amassa, / y su criada María, / e la vezina Luzía, / después toda vuestra casa? (*Coplas de las comadres*, vv. 1074, 1077-78, 1085-87 y 1117-26)

Pero si el inicio de la intervención de Areúsa dejase alguna duda sobre el anclaje poético del fragmento, el vínculo de su continuación con respecto a la órbita del Libro II del *Corbacho* es, a la vista de los textos, tan evidente como parte del “parentesco estrecho que liga al Arcipreste y a Rojas en la historia de la lengua y en la pintura de costumbres” (Menéndez y Pelayo 343); con atención privilegiada, por parte de la crítica, a las concomitancias de modulación discursiva y estilo vivo y coloquial:

AREÚSA. [...] [las criadas] Nunca oyen sus nombres propios de la boca dellas, sino “Putá” acá, “Putá” acullá. “¿A dó vas, tiñosa?”, “¿Qué heciste, bellaca?”, “¿Por qué comiste esto, golosa?”, ¿Cómo fregaste la sartén, puerca?”, “¿Por qué no limpiaste el manto, sucia?”, “¿Cómo dijiste esto, necia?”, “¿Quién perdió el plato, desaliñada?”, “¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona?” “A tu rufián le habrás dado, malvada. Ven acá, mala mujer, la gallina habada no paresce; pues búscala presto, si no, en la primera blanca de tu soldada la contaré.” (Auto XIX, 213)

Por encima del estilo vivo o de la genérica “pintura de costumbres” de la que habla Menéndez y Pelayo, es obvio, sin embargo, que imprecaciones y tópicos aquí esbozados remiten, en exacta acotación historiográfica, a esa “literatura de comadres” en la que la presencia de la criada, para su cómico vituperio, es ampliamente conocida. Podemos recordar, en este sentido, no solo los ecos del *Corbacho* en el pasaje, con descendencia, a su vez, en el monólogo dramático de las *Coplas del huevo* reinosianas, sino coplas como las recreadas por Francisco de Lora sobre el estribillo –de gran popularidad, suponemos– “Mariquita fue a la plaça más ha de un hora, / no puede más la pecadora.”⁴⁵ Reproducimos, a continuación, fragmentos de los tres textos aludidos, suficientemente significativos en la línea trazada:

[Arcipreste de Talavera. <i>Episodio de la pérdida del huevo</i>]	[Rodrigo de Reinosa. <i>Coplas del huevo</i>]	[Francisco de Lora. <i>Coplas de “Mariquita fue a la plaza”</i>]
<p>Putas, hija de putas, dime: ¿quién tomó este huevo? [...]. ¿Quién me vos comió? ¡Ay, puta Marica, rostros de golosa, que tú me has lanzado por puertas! ¡Yo te juro que los rostros te queme, doña vil, sucia, golosa! ¡Ay huevo mío! Y ¿qué será de mí? [...]. [<i>Pérdida de la gallina</i>] ¡Mozas, hijas de putas, venid acá! ¿Dónde estáis, mozas? ¡Mal dolor vos hiera! ¿No podéis responder “señora”? ¡Hay, ahora, landre que te hiera! Y ¿dónde estabas? ¡Di! No te duele a ti así como a mí. [...]. Marica, anda, ve a casa</p>	<p>¡Anda, puta Mariquilla, que tú, falsa, lo comiste, llámame a Costancilla, a Periquillo, Isabelilla, o dime si tú lo viste! [...]. ¡Ven acá, puta golosa, que nunca otra le comió, mala hembra, cazcarriosa, gran vellaca, gran chismosa! ¿Cómo no te mato yo? [...]. ¡Anda, ve, mala muger, búscale por esse establo! ¡Ay qué huevo y qué valer! [...]. ¡Vide, puta, qué criada que tengo, comadre, aquí! ¡Guay de mí, desventurada, que le doy buena soldada y échame a perder a mí! (vv. 21-25, 46-50, 56-58 y 121-25)</p>	<p>“Mariquita fue a la plaça más ha de un hora, no puede más la pecadora”. No tengo con ella vida, ¡no sé cómo no la mato! No sabe fregar un plato ni guisar una comida; sino toda enloquecida, la traidora, no puede más la pecadora.[...] Pues, comadre, ¡no es golosa! Demás de sus tachas graves, debaxo de siete llaves no dexa, señora, cosa, ¿qué os diré? Gran mentirosa, mofadora,</p>

⁴⁵ Conservan las coplas de Rodrigo de Reinosa tres pliegos poéticos del siglo XVI: n.ºs 476 [+605], 872 y 873 de Rodríguez-Moñino & Askins & Infantes. La edición crítica, recogiendo todos los paralelismos con la obra del Arcipreste de Talavera, en Puerto Moro (2010a, 253-57). En cuanto a las coplas de Francisco de Lora, están conservadas, igualmente, en dos pliegos del siglo XVI, los n.ºs 309 y 310 de Rodríguez Moñino & Askins & Infantes (reproducimos estos versos y los siguientes sobre el facsímil del ejemplar custodiado por la BNM).

de mi vecina, verás si pasó
allá la mi gallina rubia.
(Gerli 148-50)

de todo mal causadora.
(vv.1-3, 39-45 y 60-66)

Ante los testimonios, parece evidente que, en la siempre magistralidad tragicómica de *La Celestina*, los autores aderezan la trascendente diatriba social de Areúsa y defensa a ultranza de su libertad con la actualización de una “tradición de comadres” tan viva para el receptor de la época como de incuestionable filiación humorística –y en un momento, no lo olvidemos nunca, de asimilación carnavalesca (Auto IX); además, ese vínculo es de nuevo amplificado en el parlamento de la *Tragicomedia*, según quedó señalado anteriormente.

La sistemática explotación que la obra en veintiún actos realiza del apunte jocoso del texto primitivo es, insistimos, coherente con el carácter cómico y “entremesil” que define a la mayor de sus interpolaciones: los cinco autos del *Tratado de Centurio*, tan marcados por la presencia de la figura del rufián como pronto identificados por los impresores bajo esa presentación, sin que nadie pareciese recordar, pues, la supuesta intención de alargar proceso de amores.⁴⁶

La amplificación supone, entre otras cosas, adentrarse en el universo de tipos “populares” –siempre en sentido burkiano– esbozado en la *Comedia*: bastaba el bosquejo de un Sosia en el Auto XIII para exprimir toda la potencialidad del “rústico enamorado” en el “*Entremés*” de *Centurio* –si se nos admite la denominación; la nota de afición al vino de Celestina, junto con la intervención maldiciente y deslenguada de Elicia y Areúsa, para conectar importantes incrementos del Auto IX con la “literatura de comadres”; o la conjunción del rasgo de bravuconería de un Pármeno y Sempronio con el apunte de Areúsa sobre “aquel mi amigo” (Auto VII, 176)⁴⁷ para desarrollar el más reconocible de los tipos cómicos celestinescos.

Volvemos a la apertura de este trabajo al afirmar que el ensanchamiento del texto por tales derroteros colmaría en grado sumo las expectativas de diversión y entretenimiento de público cada vez mayor y más heterogéneo; hecho probado si tenemos en cuenta que por el mismo camino discurren, en continuidad umbilical, el *Auto de Traso*, y, en línea discontinua, la variada prole del “género celestinesco”: desde la “nueva experimentación lingüística que se ve por primera vez en la *Thebaida* y que sigue en sus continuaciones” (Whinnom 1988, 128), hasta la profundización en la atmósfera hampesca e introducción de episodios de negros y en sayagués en la *Segunda Celestina*.⁴⁸

⁴⁶ La pronta identificación de los cinco autos como *Tratado de Centurio* por los impresores era dato ya destacado por Russell (2001 [1991], 103).

⁴⁷ Las palabras exactas de Areúsa quedan reproducidas en nota anterior.

⁴⁸ Que las imitaciones y continuaciones de *La Celestina* “multiplican los personajes bajos” era circunstancia que llamaba ya la atención de Lida de Malkiel (1962, 725) y en la que profundiza el clásico trabajo de Heugas. Más recientemente, vuelve sobre ello Consolación Baranda.

Curiosamente, los estudios especializados han resaltado el protagonismo de las figuras cómicas en la progenie de *La Celestina* olvidando generalmente –Centurio aparte– su simiente en la *Comedia*, primero, y *Tragicomedia*, después; desatención derivada, creemos, del despiste originado por la ausencia de expresionismo dialectal en Rojas. Esta ausencia, más que relevante, podría valorarse, de alguna manera, bajo la honda dimensión de unos caracteres nunca convertidos en muñecos vía caricaturización verbal; sin olvidar, por supuesto, el enclave clásico de la obra, en línea explicativa vinculada con la anulación del localismo del que hablara Lida, y que Rico (XXXIII), citándola, recuerda al hilo del tuteo en el texto.

Un Centurio comparte, pues, con el *miles gloriosus* el rasgo de bravuconería tanto como se aleja de él en su remodelación bajo los parámetros del rufián bajomedieval, pero siempre con contención del habla germanesca tras el dique de filiación clásica del nombre –y más allá de otras razones aducidas–; de la misma manera, Sosia resulta, bajo su ínfima categoría como rústico, actualización en tipo cómico muy reconocible –sayagués al margen– del esclavo de la comediografía antigua con el que emparenta onomásticamente. No obstante, esa “normalización lingüística” no implica el que no podamos imaginar al lector que había de fingir “mil artes y modos” (*Alonso de Proaza al lector*, 353) impostando una vacua voz de baladronada para Centurio, entonación vulgar para Sosia, o reconocible y desafortunado tono quejumbroso y vivo para los pasajes de Celestina y prostitutas que así lo requieren.

Expuesto todo ello, sobra señalar que el encuentro de tradiciones dramáticas que supone la presencia y desarrollo de estas figuras en *La Celestina* ha de ser aprehendida, necesariamente, en la encrucijada sobre la que tomará impulso definitivo el teatro renacentista: la que integra comedia humanística y su engarce clásico con primitivo espectáculo vernáculo –del que aquellos tipos literarios eran protagonistas indiscutibles–; nudo gordiano cuyo desenlace corresponde, en fin, a otras páginas y esfuerzos.⁴⁹

En el privilegiado análisis de las fuentes y modelos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, así como en el estudio del humor del libro –en conexión cóncava con aquéllos, en gran medida–, existe, a nuestro entender, un camino insuficientemente recorrido: el que permite conectar una parte considerable de sus personajes con la tipología cómica tradicional de la época. Discurrir por él ha implicado, entre otros aspectos, aproximarnos a la desmitificación de los momentos más trascendentes en la obra, a las variadas formas de recepción del texto, o –en fugaz vistazo– a la confluencia de tradiciones sobre la que despegó el teatro renacentista. En definitiva, dirigir la mirada hacia el foco e irradiaciones de una –otra– cara más del fascinante

⁴⁹ A esa encrucijada se asoma breve pero muy lúcida Cortijo Ocaña, insistiendo sobre el peso específico en ella de los factores de cortesanía y parodia.

poliedro de la –cómica o tragicómica– caída celestinesca.

Obras citadas

- Baranda, Consolación. "De 'Celestinas': problemas metodológicos." *Celestinesca* 16.2 (1992): 3-32.
- Bataillon, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París: Marcel Didier, 1961.
- Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 [1978].
- Burgoyne, Jonathan. "El juego paremiológico en *La Celestina*, Acto I." Ed. Devid Paolini. "De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía." *Estudios celestinescos en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. I, 54-68.
- Canet, José Luis. "La *Celestina* y el mundo intelectual de su época." Eds. Rafael Beltrán & José Luis Canet. *Cinco siglos de Celestina*. Valencia: Universidad, 1997. 43-59.
- . "La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI." *Celestinesca* 32 (2008): 85-107.
- Carballo Picazo, Alfredo, ed. Alonso López Pinziano. *Philosophía Antigua Poética*. 3 vols. Madrid: CSIC, 1953.
- Cortijo Ocaña, Antonio. "Review de Laura Puerto Moro. *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*." *eHumanista* 17 (2011): 616-25.
- Da Costa Fontes, Manuel. *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*. Indiana: Purdue University Press, 2005.
- Deyermond, Alan D. "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*." *Neophilologus* 45 (1961): 218-21.
- Celestina comentada*. Eds. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera & Peter Fothergill-Payne. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Fothergill-Payne, Louise. "Celestina as a 'Funny Book': A Bakhtinian Reading." *Celestinesca* 17.2 (1993): 29-51.
- Gargano, Antonio. "¡Maldito seas! Que fecho me has reír'. Intención cómica y contenido serio en *La Celestina*." Eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio & Rafael González Cañal. *La Celestina. V Centenario*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 295-304.
- Gariano, Carmelo. "Amor y humor en *La Celestina*." Ed. Manuel Criado de Val. *La Celestina y su contorno social*. Barcelona: Hispam, 1975. 51-66.
- Gerli, Michael, ed. Alfonso Martínez de Toledo. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid: Cátedra, 1979.
- . "Complicitous laughter: hilarity and seduction in *Celestina*." *Hispanic Review* 63 (1995): 19-39.
- Gernert, Folke. *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*. San Millán: CiLengua, 2009.
- Griffin, Clive. "Celestina's Illustrations." *Bulletin of Spanish Studies* 78.1 (2001): 59-79.

- Herrera Jiménez, Francisco José. “El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes.” Ed. Juan Paredes. *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1995. II, 477-87.
- Heugas, Pierre. *La Célestine et sa descendance directe*. Burdeos: Bière, 1973.
- Heusch, Carlos. *L'invention de Rojas*. Paris: CNED / PUF, 2008. [a]
- . “Les avatars de Calixte de la *Comedia* à la *Tragicomedia*.” Ed. Georges Martin. *Fernando de Rojas, La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Paris: Ellipses, 2008. 157-75. [b]
- . “Faire chère lie dans une vallée de larmes: Le banquet carnavalesque de Célestine.” Ed. Nelly Labère. *Être à table au Moyen Âge*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010. 163-75.
- Lacarra, Eukene. “Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de Celestina.” *Studi Ispanici* (1987-1988): 47-62.
- . “Sobre los dichos lascivos y rientes en Celestina.” Eds. Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero López. *Nunca fue pena mayor*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 419-33.
- . “La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico.” Eds. Rafael Beltrán & José Luis Canet. *Cinco siglos de ‘Celestina’*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997. 107-20.
- . “*Ars amandi*” vs. “*Reprobatio amoris*.” *Fernando de Rojas y La Celestina*. Madrid: Ediciones Clásicas / Ediciones del Orto, 2003.
- Lida de Malkiel, M.^a Rosa. “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento.” *Romance Philology* 11 (1958): 268-91.
- . *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962.
- Lobato, M.^a Luisa. “Del miles gloriosus al protagonista de la literatura germanesca española: herencia y renovación.” *Annales de l'Université de Cröiva*, 7. 1-2 (2010): 189-201.
- Lobera, Francisco J., Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico, eds. Fernando de Rojas (y “antiguo autor”). *La Celestina*. Barcelona: Crítica, 2000.
- López Castro, Armando. “El motivo de la vieja bebedora: Celestina y María Parda.” Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal & Gema Gómez Rubio. *La Celestina: V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional: Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 391-401.
- López-Ríos, Santiago. “Ver la ‘grandeza de Dios’ en *La Celestina*: más allá del tópico de la hipérbole sagrada.” Ed. Devid Paolini. “*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*.” *Estudios celestinescos en honor del profesor Joseph*

- Thomas Snow*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. I, 206-25.
- Martin, J. Hall. "Calisto," in *Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*. Londres: Tamesis, 1972. 71-134.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Santander: CSIC, 1943 [1905-15].
- Paolini, David. "Una curiosa coincidencia: Semplonio y Calisto personajes de una antigua farsa florentina." Ed. David Paolini. "De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía." *Estudios celestinescos en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. I, 252-71.
- Parrilla, Carmen. "Para la historia de la recepción de *Celestina*: ecos y menciones en fuentes poéticas del siglo XVI." Ed. David Paolini. "De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía." *Estudios celestinescos en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. I, 272-90.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 6 vols. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957-1961.
- Puerto Moro, Laura. "Las comadres, de Rodrigo de Reynosa –o de Linde–. Tradición y recreación del tipo teatral carnavalesco." Coord. y ed. Javier San José Lera. *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005. 33-50.
- . "La *Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, 'nihilismo'." *Celestinesca* 32 (2008): 245-63.
- . *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*. San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2010. [a]
- . "Sobre la 'tradición cerrada' del primitivo teatro profano: del *Jeu de Robin et Marion* a Juan del Encina o Lucas Fernández." Eds. Francisco Bautista & Jimena Gamba Corradine. *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2010. [b]
- Rico, Francisco. "Estudio preliminar." Eds. Francisco Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico. Fernando de Rojas (y "antiguo autor"). *La Celestina*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (& Arthur L-F. Askins & Víctor Infantes). *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997.
- Russell, Peter. "Don Quixote as a Funny Book." *Modern Language Review* 64 (1969): 312-26.
- , ed. Fernando de Rojas. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 2001 [1991].
- Santos Morillo, Antonio. "Caracterización del negro en la literatura española del XVI." *Lemir* 15 (2011): 23-46.

- Severin, Dorothy. "Humor in *La Celestina*." *Romance Philology* 32 (1978-79): 274-91.
- . "La parodia del amor cortés en *La Celestina*." *Edad de Oro* 3 (1984): 275-79.
- . "Celestina as Comic Figure." Eds. J. A. Corfis & J. T. Snow. *Approching the Fifth Centenary*. Madison: Seminary of Medieval Studies, 1993. 165-79.
- Shipley, George A. "Authority and Experience in *Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985): 95-111.
- Tozer, Amanda J. A. "Tristán, Sosia and Centurio as Burlesque Figures." *La corónica* 32.2 (2004): 1-20.
- Whinnom, Keith. "The Problem of the 'Best Seller' in Spanish Golden-Age literature." *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 189-98.
- . "El género celestinesco: origen y desarrollo." Ed. Víctor García de la Concha. *Literatura en la época del Emperador*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988. 119-30.