

de llaneza o de descuidada elegancia opere también siempre en la conciencia de los hablantes<sup>7</sup>.

Por último, cuando se refiere a las nuevas variantes que con "el rodar de la tradición" surgen de un romance antiguo (p. 89), cita un ejemplo que no me parece idóneo: el romance de *Doña Urraca*, que, en su más antigua versión conservada, dice: "Iré por tierras ajenas por ser de vos olvidada; / quien el mi cuerpo quisiere no le sería negado"; según Catalán, la forma posterior "Irme e yo por esas tierras como una muger errada / y este mi cuerpo daría a quien se me antojara" es "una variante burlesca que convertía el desenfado con que se expresa doña Urraca en impudicia". Quizá sea exagerada la diferencia que ve el autor entre una forma y otra, ya que la segunda, en mi entender, puede considerarse como una simple variación o glosa de la antigua, sin que haya en ella ninguna "idea innovadora", ningún acto creador.

JUAN M. LOPE BLANCH

El Colegio de México.

JOHANNES DE VALLATA, *Poliodorus. Comedia humanistica desconocida*.

Introducción, estudio, transcripción y notas por José María Casas  
Homs. C. S. I. C., Madrid, 1953; 273 pp. y un facsímil.

El códice 5-5-28 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, adquirido por Fernando Colón en Londres, 1522, contiene dieciocho producciones latinas de humanistas italianos del siglo xv, entre ellas una carta de Poggio fechada en 1445. Si se ha de creer al editor, "la letra es de tipo francés, propia de la mitad del siglo xv" (p. 63), lo que no concuerda ni con la nacionalidad de los autores ni con la fecha de la compilación, forzosa-mente posterior a 1445. Los dos primeros escritos del códice son las comedias en prosa *Philogenia* de Ugolino Pisani y *Poliodorus* del desconocido Juan de Vallata la cual, al parecer, se conserva en este solo ms.

El principal interés de dicha obrilla consiste en ser una muestra más de la comedia humanística, género que se inicia con la perdida *Philologia* de Petrarca y culmina con la *Celestina*. Tal género, escrito en latín, en Italia entre los siglos xiv y xv, generalmente en prosa, viene a colocarse entre la comedia elegiaca (así llamada por su metro, el dístico elegiaco), que florece sobre todo en Francia durante el siglo xii, y la comedia latina en verso que se cultiva durante el siglo xvi en los colegios, en particular en los Países Bajos, Alemania y España. Frente a la comedia renacentista, que se caracteriza por la intención moralizante y la imitación deliberada, en estilo y versificación, de la comedia romana, y frente a la comedia elegiaca, que combina narración y diálogo y se caracteriza por sus asuntos livianos y por su estilo retórico mechado de reminiscencias de clásicos latinos (sobre todo de Ovidio), la comedia huma-

<sup>7</sup> Líneas antes, admite el autor no tener "conciencia ninguna de [su] pronunciación rotacista" (en el caso de s ante consonante sonora). Mas, para demostrar que el cambio lingüístico es siempre voluntario, explica esa inconsciencia del fenómeno particular afirmando que se debe a una "actitud de abandono... que sí es consciente" (p. 46).

nística se muestra notablemente original. A la lectura del *Paulus* de Pier Paolo Vergerio, de la *Poliscena* de Leonardo Bruni, de la *Cauteriaría* de Antonio Barzizza, de la *Philogenia* de Ugolino Pisani, y del *Poliodorus* —para considerar únicamente las más afines a la *Celestina*—, llama la atención la trama muy sencilla y la andadura despaciosa; la aspiración a reflejar tipos y ambientes coetáneos; el interés por los sectores humildes de la sociedad y por las notas pintorescas del vivir cotidiano; la flúida concepción de lugar y tiempo, sin duda derivada del teatro medieval y de la lectura imaginativa de Plauto y Terencio, no trabada por el conocimiento arqueológico de las limitaciones de su escenografía; la variedad del diálogo, ya muy vivo, ya sugeridor de la conversación normal, ya oratorio y, en conjunto, menos artificioso que el de la comedia romana; el arte de la acotación, del monólogo y del aparte, aprendido sobre todo en Terencio; la afición a lo sentencioso y, a la par, a lo obsceno; los ecos verbales de autores antiguos; la sorprendente escasez de alusiones mitológicas e históricas; la ninguna ambición de purismo que llega hasta a dejar traslucir la lengua vernácula.

Muchas de estas innovaciones —que un anticuario purista como Policiano condena irritado<sup>1</sup>— son otros tantos pasos en la dirección de la *Celestina* pero, aparte la inmensa distancia en calidad, median también diferencias importantes: ante todo, el estar concebida la *Celestina* en clave trágica, con resortes de pasión violenta (amor, codicia, venganza) que traen aparejada la muerte de los principales personajes. Otra fundamental diferencia es que los personajes de la comedia humanística, o son bosquejos incoherentes sin dignidad ni vida o son figurones inverosímiles: basta contraponer los jóvenes héroes y Calisto, las enamoradas y Melibeá, las terceras y Celestina, los criados y la serie Sempronio-Pármemo-Sosia-Tristán, para calar el abismo que separa aquellas producciones de la *Celestina*. Además, si para el argumentista de la *Poliscena*, Bruni había dilatado maravillosamente su magro argumento (“Hec est summa comedie, sed eam poeta miro modo dilatat”, *ap.* Casas Homs, p. 125), los autores de la *Tragicomedia* dilatan muchísimo más “los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta” (Prólogo de 1502), matizando minuciosamente la motivación psicológica de cada personaje e introduciendo la extraordinaria novedad, nunca bastante celebrada, de mostrar en escena el cambio extremo de algunos caracteres

<sup>1</sup> Véase la epístola en prosa a Paolo Comparini, que le había encargado escribir el prólogo para una representación de los *Menaechmi* (*Prose volgari inedite e poesie latine e greche*, ed. I. del Lungo, Firenze, 1867, p. 281): “simul ut obiter notarem quosdam nostrae aetatis non quidem Plautos sed tantum pistores, qui comoedias absque uersibus nullo nec artificio nec elegantia docent et, ut actae primum sunt, tenebris ipsimet (in quo nimis eos laudo) perpetuis damnant; quae tamen ab imperitis aliquando non improbantur, quoniam scommata saepe isti quaedam commiscent antiquorum, quae tamen ipsa quoque dum male collocant, infamant...” En el prólogo (pp. 282-283, vs. 15 ss.) nótese el reproche de falta de elegancia y casticismo en la lengua, de uso de la prosa y de argumento sencillo: “Romanus hic est sermo, romani sales; / nihil inuenustum aut ineptum aut graeculum, / quale solent nugari molitores caeteri: / quorum nec ullis uersibus comoediae / nec argumento constant perplexabili, / nec quicquam habent comoediae praeter titulos / nec ipsae secum congruunt, nec adest fides / rebus agundis ac ne personis indoles; / tantumque si quid furtiuum est in eis placet, / quippe alienis insidiantur laboribus. / Velim equidem nostra ne placeat quibus haec placent”. Cf. Casas Homs, pp. 124-125.

(Pármeno, Melibea). Y claro es que para autores del siglo xv, coetáneos de los misterios cíclicos cuya representación lleva cuatro u ocho días seguidos y cuya extensión llega a los 61,908 versos<sup>2</sup>, el dilatar la sencilla historia hasta los dieciséis o veintiún actos no implicaba llevarse por delante las barreras de su género literario, como lo hubiese implicado para un dramaturgo de fines del siglo xvi, atento a la codificación de la *Poética* de Aristóteles por sus intérpretes italianos y, sobre todo, para un dramaturgo identificado con el teatro neoclásico<sup>3</sup>. Por último, frente a la latinidad desaliñada y al estilo deliberadamente bajo y lego de las comedias humanísticas, la *Celestina* exterioriza la seriedad con que sus autores la encararon, en el esfuerzo por dar variedad y excelencia a su estilo y lengua con todos los recursos de que disponían, no siempre gratos al lector de nuestros tiempos. La *Celestina* alega autoridades, enumera ejemplos, principalmente de mitología e historia clásica, acumula refranes y está atestada de sentencias y reflexiones doctrinales de autores latinos, Petrarca en primer lugar. Verdad es que no sólo por el ideal estilístico amplificatorio, de rigor en la prosa castellana de la época, ni por el despliegue edificante, pasaporte obligatorio para la literatura amena en la Edad Media: el reciente libro del profesor STEPHEN GILMAN, *The art of La Celestina*, pp. 156 ss., expone magistralmente la función dramática de las “deleytables fontezcicas de filosofía”, el juego irónico entre las sesudas máximas que los personajes ensartan y los hechos y pasiones con que ellos mismos las desmienten. La *Celestina*, asimismo, continúa la directiva iniciada en Castilla por Juan de Mena de valorar estéticamente los clásicos: de ahí varias desinteresadas reminiscencias, y

<sup>2</sup> Cf. G. COHEN, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, 1925, p. xxxiii. Para la extensión de estos misterios, recuérdese la *Passion* de Eustache Marcadé, de 25,000 versos; la de Arnoul Gréban, de 34,574; la de Jean Michel, de 45,000. La cifra dada en el texto corresponde al *Mystère des Actes des Apotres* de Arnoul y Simon Gréban.

<sup>3</sup> Ni Juan de Valdés ni Vives ni Cervantes critican la *Celestina* desde el punto de vista de su clasificación literaria. Tal reparo se formula por primera vez, que yo sepa, en la adaptación inglesa anónima de 1707 (*The Life of Guzman d'Alfarache or the Spanish Rogue. To which is added The Celebrated Tragicomedy Celestina... Done into English from the New French Version, and compar'd with the Original. By Several Hands*, London, 1707). La *Celestina* se halla al fin del t. 2, con este título: *Celestina or the Spanish Bawd. A Tragi-Comedy. Taken from the Spanish Play of Mateo Aleman, Author of Guzman. Reduc'd from 21, as it is in the Original, to 5 Acts; and adapted to the English stage. Neue minor quinto, neu sit productior Actus Fabula. Hor. ad Piso*. Ocupa una página no numerada de prefacio y 102 de texto. He consultado esta obra en el ejemplar que el benemérito Ticknor regaló a la Boston Public Library, y me complazco en agradecer la amabilidad y cortesía de su bibliotecario Luis M. Ugalde. Los adaptadores ingleses, como ya lo muestra el verso de la *Epístola a los Pisones* escogido como epígrafe, califican el original de “a Monster as to the Conduct, unworthy the Name of a Tragedy, Comedy, Tragicomedy, or any thing relating to the Theatre, it having no less than 21 Acts”, aunque admiten: “The Action however seems to be regular”. Es significativo que haya sido Leandro Fernández de Moratín quien acuñara la expresión “novela dramática” (*Origenes del teatro*, BAAEE, t. 2, p. 57 y nota 33), que refleja su perplejidad entre su percepción directa del dramatismo de la obra y su prejuicio académico de que el drama debía ser la imitación de la vida en cinco rebanadas. Su desdichada expresión ganó aplauso entre los hispanistas germánicos de mediados del siglo pasado (Eduard von Bülow, el Conde de Schack, Ferdinand Wolf), y dio la vuelta a España, revestida del prestigio de la ciencia alemana, haciendo estragos en la crítica de la *Tragicomedia*.

de ahí la recreación artística no sólo de procedimientos y situaciones de la comedia romana, sino de procedimientos y situaciones de la más alta poesía de la Antigüedad. Baste aducir el manejo de la motivación sobrenatural y natural (magia de Celestina y evolución psicológica de Melibea, a semejanza de la intervención de los dioses y de las reacciones puramente humanas en la epopeya y la tragedia clásicas), la confesión de la enamorada por presión del nombre del amado (coloquio entre Melibea y Celestina, en el acto X, a semejanza del coloquio entre Fedra y su Nodriz en el *Hipólito* de Eurípides, vs. 304 ss.), o el plan de suicidio de la amante abandonada (Melibea, en el acto XX, aleja sucesivamente a su padre y a su criada como Dido en el canto IV de la *Eneida* aleja sucesivamente a su hermana y a su nodriza).

El *Poliodoros* está lejos de sobresalir aun en su humilde género; su latinidad es insegura, su estilo, ramplón<sup>4</sup> y en su argumento menudean

<sup>4</sup> Predomina un estilo de *pasticcio* superficial de los cómicos romanos y, como en todo *pasticcio*, se exageran unos pocos resortes característicos: cf. Casas Homs, pp. 140-141; agréguese el empleo abusivo de *dum*. No faltan confusiones e incorrecciones (p. 177: *dum deambularem hunc uicum*; 205: *dum huic faueo in filiam*; 208: *nunc excogitauī... ut experiar*; 212: *intus ego... expecto ne quis forte nos... inspiceret*; 219: *experiri uolui an me nosces*; 231: *ut Corintho pareat in nuptias*; 232: *dum Liburnus adductus curatur*; 237: *ab illo fonte me lauabo*; 241: *in aurora uenit*). Con frecuencia asoman calcos romances (p. 179: *pulcriorem... urbis 'la más hermosa de la ciudad'*; cf. 240: *par caligarum ex meliori drappo* 'del mejor paño'; 181: *leuiter magis*; cf. también las frases comparativas de las pp. 183 y 198; 207: *tu ne me... iudicas que sum falli idonea?*; 184: *sartago caccabum inclamet* 'dijo la sartén a la caldera'; cf. W. GOTTSCHALK, *Die bildhaften Sprichwörter der Romanen*, Heidelberg, 1936, t. 2, p. 166 y nota; 188: *portare multum lucri*, etc.). No es más coherente la selección del léxico: al vocabulario clásico, especialmente basado en Plauto y Terencio, se agregan voces clásicas con matices nuevos (p. 191: *in armis est* 'sirve en el ejército', no 'está en armas' como en *De bello Gallico*, I, 49, 2; 204: *uestes presumptuosos* 'vestidos lujosísimos'; 214: *ne te pauca apud me esse putaris*; 224: *hoc tempore annuo* 'en esta época del año' no 'en espacio de un año'), voces medievales (p. 182: *applausio*; 195: *lenizantes*, *pectinosa*; 212: *festinantia*, sust.; 231: *suburbium*, adj.) y voces romances (184: *bursa*; 189: *dic si sapis* 'di, si lo sabes'; 222: *basse*; 226: *pensaris* 'piensas'; 240: *drappo*).

He detallado este aspecto del *Poliodoros* porque constituye un criterio decisivo para valorar la identificación de Juan de Vallata con Pontano, que propone Casas Homs, pp. 70-76. De Juan de Vallata no se sabe nada más que lo que reza el encabezamiento del *Poliodoros*: "Johannes de Vallata, annorum xviii, comediam sequentem confecit". Consejeros cuyo nombre Casas Homs calla piosamente le sugirieron que podía tratarse de un seudónimo, y Casas Homs mismo aduce el caso de Leon Battista Alberti, que atribuyó su *Philodoxus* a un supuesto Lépido, el de Antonio Tridentone a quien "se dice" que correspondería el nombre de Antonio de Parma, autor de la comedia *Fraudiphila*, según uno de sus mss., y de Lorenzo Vailla, cuyo verdadero apellido era *della Valle*. Como se ve, el único ejemplo oportuno sería el segundo, muy conjetural (cf. pp. 251-252), pues el primero es un bromazo del autor para lanzar su obra, y el tercero, la latinización libre de un apellido, frecuentísima en el Renacimiento, y que nada tiene que ver con reemplazar su propio nombre y apellido por otro nombre y apellido no literatizado. Partiendo de tan endeble premisa y parando mientes al historiador Biondo Flavio (esto es, Biondo Biondi), se le ocurre que el autor del *Poliodoros* también retuvo su nombre de pila, y sin tener más datos que llamarse aquél Juan y dirigir su comedia a alguien que se llamaba Tomás, identifica a Juan de Vallata con Giovanni da Ponte (Juan Joviano Pontano), y al Tomás de la dedicatoria con tres o cuatro Tomases coetáneos. En apoyo de esta fantasía, arguye que en la colección lírica titulada *Parthenopeus*, Pontano cambió su nombre (p. 73, nota 6). Pero no hay tal: en la colección citada Pontano escribió dos

las huellas de la *Poliscena* en la conducta de los enamorados y la tercera, y de la *Philogenia* en el desenlace: Poliodoro, joven de familia noble y opulenta, se enamora de Climestra, plebeya y pobre. La vieja Calímaca, al servicio de Poliodoro, persuade a Glauca, madre de Climestra, a que entregue su hija a aquél; tras breve vacilación, Glauca accede por afán de lucro. Climestra obedece gustosa, pues está tan enamorada de Poliodoro como él de ella. Pero Corinto, tío de la moza, la ha prometido a su cuñado, el labriego Liburno. Por consejo de Calímaca, Poliodoro hace arrendatario suyo a Liburno e induce a su amada a contraer el enlace, que será muy oportuno para encubrir sus amores. La comedia concluye con la celebración de las bodas.

Sorprende ante todo en la breve comedia su concepto de la acción pues, a pesar de lo sencillo del argumento, el autor se ha complacido en insertar episodios ociosos y tomar de muy atrás los incidentes necesarios. Para no citar más que dos casos: las aventuras del criado Laga-

poesías (I, 10 y II, 12) en las que sencillamente no habla en propia persona; con la misma lógica podría inferirse que Coridón es un seudónimo de Virgilio, y Aretusa o Cornelia seudónimos de Propertio. A semejantes argumentos siguen consideraciones lingüísticas y literarias: los diálogos de Pontano "están casi siempre desarrollados con popular llaneza" y, en cuanto al léxico, su autor es más fiel a la tolerancia de Beccadelli que al ciceronianismo intransigente de Valla. Ahora bien: Pontano no es un ciceroniano fanático, pero su prosa no es popular en el sentido de Plauto o Petronio, y muchísimo menos en el de admitir modismos y voces del latín medieval o de las lenguas romances. Basta cotejar una página cualquiera del *Poliodorus* con una de los *Diálogos* de Pontano para percibir la diametral diferencia entre la chabacanería del joven autor y el primor del humanista que era a la vez un gran escritor y un gran filólogo (cf. las excelentes páginas de C. PREVITERA sobre la latinidad de Pontano en su edición de los *Diálogos*, Firenze, 1943, pp. li-lxi). Según otro argumento de Casas Homs, es digno de nota que Pontano "al correr de los años no pierda su afición a la forma dramática" (lo que presupone ya la identificación discutida) y que sus diálogos no sean ciceronianos (pp. 75-76): créase o no, Casas Homs no sospecha la existencia ni la influencia de los *Diálogos* de Luciano, y eso que el primero de los de Pontano que cita, el *Charon*, por su título, personajes, asunto, situaciones, episodios y lugar, bien pudo haberle puesto en la pista. No merecen discusión los supuestos contactos entre los *Diálogos satíricos* de Pontano y el *Poliodorus*, que no tiene nada de sátira (p. 73, nota 6), ni entre el final del *Charon* y el *Poliodorus*, que se reduce al empleo de *sequimini*, frecuente en Plauto y Terencio (p. 76, nota 8). Creo, pues, que la identificación de Juan de Vallata con Pontano es insostenible.

Aprovecho esta oportunidad para agregar que tampoco tiene fundamento la conexión entre un pasaje del citado *Charon* y el lance del halcón en la *Celestina*, según se afirma en S, 8 (1954), 332: "It had evidently become a bad omen among the Spanish to lose a falcon, and they are ridiculed for just this superstition by Gioviano Pontano in the middle of the fifteenth century", lo que se ilustra con el siguiente pasaje del *Charon*, ed. Previtera, p. 25: "Sed quid de aniculis et puellis loquor, qui sciam Deos sollicitari quotidie a principibus uiris, ubi falco longius euolauerit, ubi equus pedem contorserit, quasi aucupes Dii sint, qui accipitrum curam habeant, aut tanquam fabri ferrarii equorum contusa et morbos curent atque ex hoc quaestu rem familiarem augeant?" El blanco de estas palabras de Mercurio es la devoción supersticiosa de todas las gentes que, por un nimio contratiempo, importunan a los santos: las viejas, si su ganso o su gallina enferma de pepita, los varones principales, si el halcón se pierde o el caballo se lastima. La superstición no está en considerar mal agüero el extravío del halcón, sino en suponer que los santos deben velar por semejantes niñerías. Y no hay alusión especial a España; sólo en el párrafo siguiente, como colmo de superstición, Mercurio declara que en el día de San Martín, sus devotos franceses, españoles, alemanes e italianos muestran su devoción emborrachándose, y describe en especial las ceremonias de cierta villa alemana.

neón con las cortesanas Clinias y Licinia (pp. 227-228) forman un entremés que no guarda la menor conexión con los amores de Poliodoro y Climestra; Liburno, que se asociará a la acción principal en el desenlace, aparece desde la segunda escena, y cada una de sus andanzas se explica con detalle inagotable. Ante esta técnica, el lector hispánico no puede menos de recordar los “defectos” achacados a la *Celestina*: largos episodios, como el entremés del acto I entre Sempronio, Celestina, Elicia y Crito o el jolgorio en casa de la vieja, que ocupa casi todo el acto IX, y muy pormenorizada actuación de personajes que tocan tangencialmente la acción principal: así, en la *Comedia*, la corrupción de Pármeno por medio de Areusa, y en la *Tragicomedia*, la venganza de Elicia y Areusa por medio de Centurio. Parecería que los autores de la *Celestina* acogieron gozosos ese lento enfoque para expresar aspectos esenciales de su arte, tales como la demorada pintura de los caracteres o la motivación en ellos basada: al fin, la mejor justificación artística de la intervención de la alcahueta es el egoísmo y la impaciencia de Calisto; si Pármeno se pone de parte de Celestina, no es por la injusticia de su amo, ni por los reproches de Sempronio ni siquiera por las razones de la vieja, sino por el estallido de su sensualidad de adolescente; la complicada intriga que causa la muerte de los enamorados brota del rencor y envidia de las “mochachas” a la “alta doncella”. La lenta incubación de dicha venganza, lo detallado de los cabildeos y engaños que la mueven, el número de personas que intervienen en ella, sus cambiantes propósitos y su incalculable resultado —un poco de ruido, suficiente sin embargo para desbaratar dos vidas—, en suma, lo desproporcionado del enfoque, concuerda hondamente con la concepción densa y dinámica del acontecer en la *Tragicomedia*, visible en su representación del tiempo, en su empleo de la geminación de frases, personajes y situaciones para sugerir la singularidad y, a la vez, la recurrencia de lo real en su uso de la ironía trágica para estrechar y subrayar su escondida causalidad.

En el *Poliodoros*, la concepción de los caracteres, típica de la comedia humanística, subraya la originalidad genial de la *Celestina*. Falta a aquellos personajes la tensión afectiva que da estatura a cada uno de éstos —no sólo a los nobles protagonistas—, de suerte que todo pasa en un nivel mezquino, que deja al descubierto lo sórdido de los impulsos, lo insignificante de las almas. El amor de Poliodoro y Climestra, no justificado por el ímpetu pasional de Calisto y Melibea, no pasa de ser cálculo libertino en él (enamorado, pero no tanto que olvide sus obligaciones sociales, pp. 204, 214, 228, 230, o deje de hacer chistes obscenos sobre su amor, p. 224) y en ella, que se entrega para satisfacer su sensualidad (pp. 200, 209, 212, 215) sin perder ojo a la bolsa del galán (pp. 213, 215). El contraste entre las dos madres, Glauca y Alisa, es revelador. Glauca, que educa a su hija con la mira de pescar un enamorado rico que las mantenga (p. 199), es la madre consentidora y encubridora de la comedia y la elegía romana<sup>5</sup>. Alisa es dechado de virtud (“¡O pecadora de ti, mi madre —dice Melibea al perder su virginidad—,

<sup>5</sup> Por ejemplo, en la *Asinaria* y *Cistellaria* de Plauto y en los *Adelphoe* de Terencio; cf. Tibulo, I, 6, vs. 57 ss.; Ovidio, *Amores*, I, 8, vs. 91-92. Una de las más extrañas

si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte e me la darías a mí por fuerza!”), pero no figurón abstracto o sentimental. Los autores individualizaron su trágico planteo mostrándola ciegamente confiada en su hija, confianza que tiene sus raíces en su propio orgullo y vanidad: “¿E piensas que sabe ella qué cosa sean hombres? —dice después de un mes de amores de Melibea— . . . ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar avn con el pensamiento? No lo creas. . . Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija”.

La tercerona Calímaca no tiene gran ocasión de ejercer sus artes, ya que Glauca no se resiste mucho a traficar con su hija, y ésta, enamorada desde el comienzo, tampoco hace ascos a la oferta. Pero aun en esa breve oportunidad su talento no es cosa mayor, pues cree a pies juntillas en la esquizivez que por burla finge su presunta víctima (pp. 206 ss.). Reúne Calímaca las notas de avaricia y beodez, propias de la *lena* de la comedia y la elegía romana, pero las abandona al comienzo (y aun allí su escrupulosidad en rechazar la paga anticipada merma la fuerza del rasgo, p. 181): sólo Fernando de Rojas supo convertir la tradicional avaricia en resorte trágico y la tradicional beodez en flaqueza humanizadora del personaje más temible por su inteligencia.

El criado y los numerosos personajes villanos están tratados en el *Poliodoros* como comparsas pintorescas que proporcionan el elemento de regocijo: por ahí puede aquilatarse la originalidad de la *Celestina* (y especialmente de la versión en veintiún actos) al prestar plena atención artística a los personajes “bajos”; al pintar minuciosamente sus vacilaciones, impulsos y afectos; al hacerlos actuar por sus propios intereses y no, conforme a la tradición de la comedia romana, como apéndices de sus amos, y al entrecruzar sus destinos —cosa inaudita— con los de los personajes aristocráticos: el hecho de que la muerte de los protagonistas se deba a la intriga en que intervienen las ramera, el mozo de caballos y el rufián, implica un rechazo del prejuicio que vedaba la interferencia de esas dos esferas sociales, el reconocimiento de idéntica autonomía a una y otra; en suma, un igualitarismo artístico tan revolucionario que lógicamente no fue acogido hasta muchos siglos después: el teatro del Siglo de Oro, el de Shakespeare y el de la época de Luis XIV siguen todavía dócilmente aferrados en el arte a la división convencional de la sociedad.

Queda señalado cómo uno de los contactos fundamentales entre la comedia humanística y la *Celestina* es la evocación del ambiente coetáneo. Aparte la mejor integración dramática de esas notas de ambiente, la *Celestina* destaca por la coherencia de su visión realista. Sirva de ejemplo la representación de la religión. La mayoría de las comedias del siglo xv optó por la solución del humanismo de fines de la Edad

convenciones de la Comedia del Siglo de Oro es que la madre de la heroína, en las raras piezas en que figura, muestra todavía su oficio de tercera. La misma convención exige que la moza sea huérfana de padre (*Poliodoros*, p. 180: *patre illa orbata est*), para que su desamparo condone el tráfico a que se entrega. Por eso en la “acción en prosa” de Lope de Vega, sólo figura la madre de Dorotea, aunque Elena Osorio tenía padre, Jerónimo Velázquez, que intervino activamente en los amores y desamores de Lope con su hija.

Media, representado, por ejemplo, en la *Fiammetta* de Boccaccio, esto es, por la mezcla de prácticas y modos de pensar cristianos con decorativas fórmulas paganas. Recuérdese, para dar no más de un ejemplo, la escena de la *Philogenia* en que fray Prodigio confiesa a la heroína y la despide con estas palabras: "In gratiam deorum te restituo ea potestate quae mihi a primario pontifice tributa est. Abi et hic peccandi finem facias. Abi cum diis optimis". En este respecto, el *Poliodorus* y la *Celestina* concuerdan en adoptar soluciones extremas, aunque opuestas. El primero prescinde de la religión coetánea como la *Celestina* prescinde del paganismo<sup>6</sup>; su religión es la de Castilla en el siglo xv, con la consiguiente variación individual. Calisto, egoísta y empapado de literatura, implora la protección divina para sus actos más escandalosos y se complace en la hipérbole sacroprofana, cara a la cultura de la corte; el doctrinal Sempronio amontona textos bíblicos, litúrgicos y patrísticos para racionalizar su terror a las mujeres; Celestina y Centurio completan la inmoralidad de su vida con su religiosidad ritualista y supersticiosa; Melibea recurre a Dios con devoción íntima y confiada en los momentos decisivos de su vida; Pleberio enfrenta con actitud ascética, no devota, el caos de fortuna, mundo y amor. Así, pues, el *Poliodorus*, aunque menos híbrido que otras producciones congéneres, falsea un aspecto importante de la realidad cuyo detalle trivial acumula, mientras la *Celestina* incorpora rigurosamente a su evocación del ambiente la representación verosímil de la religión de los personajes.

En cuanto a la técnica dramática en sí, es quizá el *Poliodorus* la comedia humanística que más semejanzas reúne con la *Celestina*, señaladamente en la acotación, la representación del lugar y del tiempo. El *Poliodorus* (con la *Poliscena*) debió de ser más importante para la *Celestina* que el teatro de Plauto y Terencio en el uso de la acotación descriptiva, cabalmente por su afición al detalle pintoresco (por ejemplo, pp. 183, 184, 195, 196, 210), y también para la implícita, es decir, la que permite inferir una situación no expresada (frecuente para dar a entender escenas escabrosas: pp. 213, 214). Es muy ágil en la acotación enunciativa, que indica la variedad de escenarios de la obrilla, funcionando así como vehículo de su concepción de lugar fluido. Esa concepción, que provee a cada acción de lugar adecuado, no sólo presupone un buen número de escenarios, sino escenas interiores, acción en movimiento (por ejemplo, monólogos y diálogos de camino), tránsito de un escenario a otro (por ejemplo, una conversación iniciada en la calle continúa dentro de una casa). También es el *Poliodorus* una de las comedias humanísticas que representan el tiempo con mayor variedad

<sup>6</sup> Excepciones: *Poliodorus*, p. 214: *peccauius... Veneri*, construcción calcada sobre el latín de la Vulgata, Deuteronomio, 1:41: *peccauius Domino*; II Reyes, 12:13: *peccaui Domino*; en la misma escena (p. 215), Climestra despide a su amante con una reminiscencia del cántico de Simeón (Lucas, 2:29 ss.), que se repite diariamente en Completas: *nunc me dimittis*; el desposorio final (p. 245) nada tiene de pagano. Por su parte, Celestina conjura en el acto III al "triste Plutón, señor de la profundidad infernal"; pero las invocaciones que siguen muestran que no piensa en Plutón, sino en Satán: "...emperador de la corte dañada, capitán soberuio de los condenados ángeles". El interpolador atropelló la intención rigurosa de Rojas, y volcó su caudal mitológico, espigado en la *Fiammetta*: "regidor de las tres furias, Tesifone, Megera e Aleto, administrador de todas las cosas negras del Reyno de Stigie", etc.



y libertad. Como la *Celestina*, se muestra aficionado a las expresiones concretas de tiempo (*heri, cras, hora decima, hora octaua, octo dierum spatio*, etc.), postula a veces hiato entre escenas contiguas (pp. 45, 53), otras, un intervalo en la acción (p. 214: “nosmetipos oblectemus”, dice Poliodoro, y la respuesta inmediata de Climestra es: “nunc satis nos inuicem oblectauimus”) y ocho días de plazo entre las dos últimas escenas (pp. 231, 242 ss.), simultaneidad entre los amores de Poliodoro y Climestra y las idas y venidas de Liburno y Corinto. Por su variedad y movilidad, tal concepción del lugar y del tiempo, creados impresionísticamente conforme al ideal de realismo verosímil de la obra, es uno de los más fecundos aportes de la comedia humanística a la fisonomía dramática de la *Celestina*. También merecen señalarse como estímulos activos para la *Tragicomedia* la alta proporción de tipos de diálogo no oratorio, el uso del monólogo afectivo en boca de personajes humildes, el escaso empleo del aparte como advertencia directa al espectador y algún leve atisbo de geminación (dos son las cortesanas visitadas con suerte varia por el criado Laganeón, pp. 227-228; dos, pp. 219 y 229, los relatos de una escena ya representada, pp. 184 ss.).

No puede dudarse hoy de que haya en la *Celestina* huella patente de las comedias humanísticas<sup>7</sup>; entre las que conozco, sobresale el *Poliodorus* por el número e importancia de sus contactos, en particular, entre varios incidentes peculiares a las dos obras en cuestión:

1. Calímaca, mientras planea su estrategia con Poliodoro, en la calle, se jacta de su conocimiento de las doncellas y encarece el celo de éstas en allanar impedimentos para su amor (p. 180): “intelligo ex longa rerum experientia puellarum ingenia. Dum sese obseruari diligentius sciunt, eo plus obuiare conantur. . . Animum ipsa comparabit audentem et matris deseret minas”. La situación sugiere el coloquio que Celestina y Sempronio sostienen en la calle, también al comienzo de la empresa, el alarde de Celestina de su conocimiento de las enamoradas primerizas y la descripción del fervor con que se entregan a su pasión burlando todo obstáculo (acto III). Por añadidura, las dos obras repiten su observación sobre la conducta contradictoria de las doncellas. Ante la aparente resistencia de Climestra, Calímaca dice para sus adentros (p. 208): “nisi satis experientia nossem puellarum ingenia, que solent quod maxime cupiant dum roges desplicere, desperarem et operam frustra impendissem

<sup>7</sup> F. CASTRO GUIASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”*, Madrid, 1924, p. 145, remite sobre este punto a los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo, con este comentario: “Aquí sólo diré que ninguna de las semejanzas con nuestra *Tragicomedia* (como no sean las de la *Poliscena*) es concluyente”. Acerca de la *Philogenia*, Menéndez Pelayo estampa (p. lxxiii): “Tengo por muy dudosa esta fuente”. Es lo bueno que en nota cita con todo detalle bibliográfico tres ediciones de la *Margarita poetica* de Alberto de Eyb: evidentemente no leyó ninguna pues, de haberlo hecho, hubiese caído en la cuenta de que esa recopilación contiene el soliloquio de Filogenia, que es uno de los precedentes del de Melibeia al comienzo del acto X, y que otro de los trozos recopilados ha sido literalmente traducido en el acto XVI (“En quien caben las quatro principales cosas que en los casamientos se mandan”, etc.). No hay duda de que Rojas conocía la *Margarita poetica*, ya que un ejemplar figura en el inventario de los libros legados a su mujer (F. DEL VALLE LERSUNDI, “Testamento de Fernando de Rojas. . .”, *RFE*, 16, 1929, 382: “Yten Margarita poetica”).

meam". En idéntica situación (acto IV), Celestina condensa, también en un aparte, la misma experiencia ("¡Más fuerte estaba Troya e avn otras más brauas he yo amansado!") y luego, al contar su embajada a Calisto (acto VI), la toma como texto de un desarrollo amplificatorio. Las situaciones (salvo la última, sin paralelo en el *Polidorus*) y el concepto son los mismos pero, frente al tono uniformemente sentencioso de Calímaca, nótese la variedad de las reacciones de Celestina: hablando con Sempronio, da la lascivia como clave de la conducta de las doncellas; hablando con Calisto, la sanción social es la causa alegada; en el aparte, afectivo y plástico, prevalece el aplomo de quien ya domina la situación.

2. Al final del mismo coloquio, Calímaca pregunta cuál será su recompensa, y concreta la hiperbólica y vaga oferta de Poliodoro pidiendo un abrigo (p. 181):

—(secum) *Nunc in me temptabo si adeo sit liberalis. (palam) Post, quid michi grazie pro tanta uoluptate referres?*

—*Nullum ego statuo satis te dignum munus; omnem tibi ego facultatem in primum trado meam pro tanta hac re si felix prosequatur exitus.*

—*Nichil abs te posco, neque quicquam uelim nisi rem ad finem optatum perduxero, atque non tuas omnes requiram diuitias quanquam tam habunde polliceris.*

—*Nunc etiam quid cupias premii stipulare.*

—*Renonem ad pellendam futuram yemem tantum posco.*

—*Hanc igitur etiam nunc si uelis habeto. Sume hos ex me philypeos sex. Tibi ad yemem prospicito.*

—*Non equum est re nondum expleta, ubi presertim dubius est rei euentus, mercedem aduenire.*

—*Cape et uerba ista omitte; pro opera tua habeas quanquam etiam non expleris; haud quaquam cura magna est michi: parui nummos facio.*

Casas Homs (p. 161) aduce las albricias de Celestina. Recuérdese la escena entera (acto VI):

—¡Dame albricias! Decírtelo he.

—¡O, por Dios! Toma toda esta casa e quanto en ella ay e dímelo o pide lo que querrás!

—Por vn manto que tú des a la vieja, te dará en tus manos el mesmo que en su cuerpo ella traía.

—¿Qué dizes de manto? E saya e quanto yo tengo.

—Manto he menester e éste terné yo en hartó. No te alargues más. No pongas sospechosa duda en mi pedir. Que dizen que ofrescer mucho al que poco pide es especie de negar.

El tema deriva de la comedia elegíaca *Pamphilus*, donde la Vieja menciona cierta pelliza con que ha pretendido remunerarla un parroquiano cicatero, y el protagonista le ofrece su casa y hacienda (ed. E. Évesque en G. COHEN, *La "Comédie" latine en France au xii<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1931, t. 2; vs. 303-304, 329-330; cf. *Libro de buen amor*, coplas 714 y 719). Vallata lo ha adoptado como uno de tantos incidentes que contribuyen al realismo superficial de su obrilla, sin preocuparse de ajustarlo orgánicamente: por el aparte nos enteramos de que Calímaca estipula su paga sólo para verificar la liberalidad del joven, y las últimas pala-

bras prueban que la liberalidad es sincera, ya que Poliodoro insiste en darle dinero aunque no logre el negocio encomendado y, a su vez, Calímaca se resiste a cobrar su paga adelantada. En la *Tragicomedia*, en cambio, el lance está enteramente supeditado al diseño de los caracteres y de la acción. Celestina no finge pedir albricias con la teórica intención de verificar la moral de Calisto; las pide porque desde que ha puesto pie en su casa, exultante con su inesperado triunfo, apunta con toda su codicia y su inteligencia al logro de saya y manto, como observa irritado el no menos inteligente Pármeno. Calisto tiene más de exaltación irresponsable que de generosidad, y por eso Celestina reduce a su verdadero alcance la amplia oferta: el desechar la recompensa por delicadeza, como Calímaca, o el gratificar a la servidora descartando su propio interés, como Poliodoro, es por igual ajeno a los personajes de Rojas, encerrados uno y otro en su cálculo egoísta. En la comedia latina el incidente queda concluido en esa escena única: motivo pintoresco y trivial, sin recuerdo ni consecuencias. En la *Tragicomedia* Pármeno logra chasquear a la vieja, alegando que es tarde para llamar al sastre, con el imprevisible resultado de que al día siguiente, cuando Celestina trae a Calisto el sí de Melibea, el enamorado la recompensa con la riquísima cadena que lleva al cuello (acto XI: "En lugar de manto e saya, porque no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla. . ."), la cual enciende la codicia de Sempronio y Pármeno como nunca hubieran podido encenderla manto y saya, y lleva así a la muerte de los tres cómplices.

3. Pendiente todavía la conquista de Climestra, Poliodoro declara en un monólogo (pp. 188-189): "Totam hanc noctem cum Clymestra contriui, rem totam dormiens egi; osculatus sum illam potitusque". Casas Homs (p. 59) remite el acto VI de la *Celestina* cuando, en presencia de la tercera, Calisto increpa trovadorescamente a sus sentidos:

—Cada vno le lastimó [a su corazón] quanto más pudo: los ojos en vella, los oýdos en oýlla, las manos en tocalla.

—¿Que la has tocado dizes? Mucho me espantas.

—Entre sueños, digo.

—¿En sueños?

—En sueños la veo tantas noches, que temo me acontezca como a Alcibiades o a Sócrates. . .

Con humorismo genial Rojas ha recreado las frasecillas latinas desdoblándolas entre sus dos interlocutores: pues al sugerir lo que el *Poliodorus* enuncia brutalmente, y dar como segundo miembro de la oración consecutiva no las circunstancias de su sueño o de su deseo sino las noticias librescas tomadas de Petrarca (cf. CASTRO GUIASOLA, p. 127), define el carácter de Calisto, soñador sensual y empapado de literatura, pero no obsceno. Y en las breves réplicas de Celestina ha dejado traslucir el desconcierto —casi indignación— de la tercera, que toma muy en serio su conciencia profesional y se escandaliza a la perspectiva de que su empleador haya logrado el propósito y no por ministerio suyo.

4. Climestra, que ha recibido de su madre una reprimenda por su zafio encogimiento durante la visita de Poliodoro, confiesa a solas su amor por él, se arrepiente del excesivo pudor que ha exhibido para no

revelar su pasión, se duele de no haberse mostrado más afable y teme haber perdido su amor (pp. 199-200): "Quam uehementer excrucior nunc misera! Illum ego adulescentem amo preter modum, et dum timeo ne amor detegatur meus, seuera rigidaque sum ultra quam deceat... O quam doleo non hec antea monita persensisse! Nimirum ego in illum iocundo me uultu aperta que facie dulci colloquio accomodassem. Sed unum est quo excrucior animo uehementer: uereor ne ille me amare contempserit..." El cotejo de este soliloquio con el del acto X de la *Celestina*, en que Melibea se arrepiente de su disimulo de la víspera, teme haber perdido el amor de Calisto y lamenta las prohibiciones que oprimen al "género femenino, encogido y frágil", demuestra que nos hallamos ante un lugar común del género, también presente en las comedias *Poliscena* y *Philogenia*, y derivado del *Pamphilus*, vs. 573 ss., 591 ss. y sobre todo, 619 ss. (cf. *Libro de buen amor*, coplas 839, 844-845, 852 ss.): es lo curioso que en conceptos e ilación el soliloquio de Melibea está más cerca del de Climestra que de cualquier otro de los citados, pero en situación y tono emotivo está más cerca del *Pamphilus* que de las comedias del siglo xv, pues figura en conexión con la segunda visita de la medianera, y destaca el desgarramiento de la heroína entre amor y honor, conflicto propio de la novela sentimental y, por eso, tan importante para el *Pamphilus* y la *Tragicomedia* como ajeno al género humanístico.

5. Climestra se halla en libertad para recibir su visita amorosa porque su madre la ha dejado sola so pretexto de visitar a una vecina enferma (p. 213):

—*Vbi est Glauca mater?*

—*Ipsa ut nobis oportunitatem omnem prestaret, domum exiit simulait que se quandam uicinam que febricitat uisere.*

En el acto IV de la *Tragicomedia*, Celestina puede desplegar sus artes de seducción porque Alisa, madre de Melibea, la deja con su hija para ir a visitar a su hermana enferma:

—Hija Melibea, quédese esta muger honrrada contigo, que ya me parece que es tarde para yr a visitar a mi hermana, su muger de Cremes, que desde ayer no la he visto, e también que viene su paje a llamarme, que se le arrezio desde vn rato acá el mal.

En el *Pamphilus* (v. 241) y en la *Poliscena* las pláticas con el enamorado o con su mensajera se suponen realizadas mientras los padres se hallan en la iglesia: la *Celestina*, pues, ha adoptado la explicación del *Poliodoros*, aunque destinando esa oportunidad a la visita de la vieja, como la *Poliscena*, y como ésta y el *Pamphilus* eximiendo a la madre de toda tercería. Más aún: no ha satisfecho a Rojas la ausencia casual de la madre, y ha desarrollado en doble nivel la circunstancia que en sus antecedentes no era más que una acotación. Para Celestina, que en el acto anterior ha invocado laboriosamente a Plutón, la partida de Alisa es obra evidente de su diabólico patrono. Para los demás personajes de la escena, la partida es una evidente práctica habitual ("desde ayer no la he visto", dice Alisa), y por eso no la comenta Lucrecia, tan alerta a las fallas de sus amas y a las artes de Celestina, y por eso, sin explicación nueva, puede Melibea llamar y hablar largo y tendido con Celes-

tina el día siguiente (acto X): el regreso no explicado de Alisa, que corta esta conversación, da a entender precisamente que ha salido para su acostumbrada visita a la hermana enferma.

6. Poliodoro se dirige a la cita en compañía de su criado, cerciorándose de sus armas y atento a los posibles peligros (pp. 223 ss.):

—*Sequere me, Laganeo, et strictum hunc enseme tene.*

—*Quo is, mi here, id noctis, et quid armatus procedis? preliumne indixisti cuiquam?*

—*Noctine ego me inermem commitam? . . . Primum circumspecte ne quis nos retro aut a latere confodiat, obseruaque diligenter ne insidias usquam loci incidamus.*

—*Tuti sumus, nam nostrum turbat iter nemo; preterea si essent aliqui, omnes ego ense hoc fugarem.*

—*Tantum tibi est roboris atque audacie?*

—*Nescis quantum nocte gladio possim.*

—*Operam tuam atque industriam, Laganeo, ego ne renuo quidem modo, sed attemptare decreueram quod sine te etiam non possum.*

Casas Homs (pp. 162-163) marca la semejanza con el acto XII de la *Celestina*, en que Calisto se hace acompañar de sus criados, y en que armas y peligros nocturnos prevalecen en la preocupación del uno y de los otros. Aquí también la semejanza básica de situación destaca las diferencias en el juego de los caracteres y en la estructura del drama. Laganeón podrá fanfarronear un tanto pero, conforme a la convención de la comedia romana —que la española del Siglo de Oro hereda— es criado valiente, fiel y absolutamente desinteresado. Rojas, en cambio, continúa la ya rica caracterización de los criados mostrándolos listos, desleales y cobardes, y alternando el dúo de sus propios intereses y aprensiones con el dúo de discordia y concordia de los enamorados en una escena que impone la comparación con la técnica musical.

7. Después de una noche de amor, Poliodoro se despide de su sirviente y vuelve a casa a descansar (p. 232): “parumper edormiam et quiescam; sic enim fessus sum atque somnolentus ut uidear quasi me sustinere non posse”. Esta situación, que no figura en las otras comedias humanísticas a mi alcance, ha sido recreada tres veces en la *Tragicomedia* con crecientes diferencias. Al despedirse de *Celestina*, Calisto enuncia su deseo de reposo, no para reparar su vigor físico, sino como preparación para la ansiada entrevista (acto XI): “Yo quiero dormir e reposar un rato para satisfacer a las pasadas noches e cumplir con la por venir”. De vuelta de esta entrevista (acto XII), la reelaboración es mucho más extensa y se presta al juego de los caracteres. La idea de reposar parte de Sempronio, no de Calisto quien, como siempre, sigue el parecer de su criado. En esta transformación en diálogo del breve monologuillo enunciativo del *Poliodorus*, Rojas hace intervenir también al otro criado Pármeno, quien, recién convertido al bando de *Celestina*, se complace en verter su odio en sarcásticos equívocos, mientras Sempronio encubre con baladronadas su pasada cobardía; a su vez, Calisto se deshace en halagos y promesas que su indiferencia al otro día, cuando se entera de la muerte de los dos, desmentirá irónicamente. La interpolación del acto XIV presupone por tercera vez la misma situación, insinuando

do al comienzo mayor arrimo al *Poliodoros*, ya que también Calisto vuelve de una noche de amor y seguido de criados fieles (Sosia y Tristán). Pero al llegar a casa, un Calisto muy diferente del que volvía en el acto XII (con la diferencia que va de la exaltación de la espera al hastío de la posesión) corta con graves palabras toda confianza: "Mis cuydados e los de vosotros no son todos vnos. Entrad callando, no nos sientan en casa. Cerrad essa puerta e vamos a reposar, que yo me quiero sobir solo a mi cámara... ¡O mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la solitud e silencio e escuridad!" A solas, entibiada tras el goce la pasión, entrevé por un instante las miserias de su amor —muertes de servidores, escándalo—, pero luego recobra su actitud de siempre, de ensueño y desasimiento de la realidad y, asiéndose de la memoria y de la "dulce ymaginación", recobra también con penoso esfuerzo su actitud de enamorado. Nosotros, lectores de esas páginas admirables, asistimos al atormentado vaivén de su alma; con magistral ironía, los criados —como criados— interpretan su conducta conforme al planteo del *Poliodoros*, como un dormir indiferente a puertas cerradas: "Tristán, ¿qué te parece de Calisto, qué dormir ha hecho? Que son ya las quatro de la tarde e no nos ha llamado ni ha comido... ¿Piénsaste tú que le penan a él mucho los muertos?..."

Un reducido número de coincidencias verbales prueba, por último, la familiaridad de los autores de la *Tragicomedia* con el *Poliodoros*:

1. El protagonista, después de visitar por primera vez a su amada, comenta su belleza consigo mismo, en la calle, con un giro tomado de Terencio, *Eunuchus*, vs. 859-860 (p. 194): "Ac uix ipse me continebam quin illam protinus irrumperem, uelut insanus et amens". En la *Celestina*, acto XIX, Sosia, también de camino, comenta con Tristán su reciente visita a la "arrufianada muger": "estuue dos o tres vezes por me arremeter a ella, sino que me empachaua la vergüença..." Lo que primero llama la atención en el trasiego, es que la *Tragicomedia* traslada el grosero impulso del mancebo principal del *Poliodoros* al "simple rascacuallos", del mismo modo que ha puesto en boca del lacayo el júbilo soez que Terencio asigna al amo (*Eunuchus*, vs. 550 ss. y *Celestina*, VIII: "¡O plazer singular, o singular alegría!", etc.). En segundo término, Poliodoro recuerda la belleza de Climestra, evidente aun a pesar de sus pobres ropas, como explicación del impulso, sin explicar, por lo obvio, el por qué de haberse contenido. El pobre acemilero no ha visitado precisamente a una doncella guardada por dos ancianas; su continencia ante la seductora ramera cuyos arrumacos, galas y perfumes evoca todavía deslumbrado ("tenía vnas manos como la nieue que, quando las sacaua de rato en rato de vn guante, parecía que se derramaua azahar por casa"), se explica por la humillante conciencia de inferioridad que es una de las notas de su carácter y que él mismo descubre: "sino que me empachaua la vergüença de verla tan hermosa e arreada, e a mí con vna capa vieja ratonada. Echaua de sí en bulliendo vn olor de almizque; yo hedía al estiércol que lleuaua dentro de los çapatos".

2. Climestra, al oír la conversación de Calímaca con su madre, observa que ésta acaba de enterarse de que Poliodoro la ama, pero no sabe que ella le corresponde, y se pregunta retóricamente (p. 202): "Quid uero

diceret si id quoque resciret?" En el acto XII de la *Celestina*, Melibea, interrogada por su padre sobre el ruido que ha escuchado en su cámara, sale del paso con una rápida mentira. La criada Lucrecia señala compadecida el "gran pavor" que aquel bullicio ha inspirado en los padres, y la réplica de Melibea concluye con una interrogación retórica muy semejante a la de Climestra: "No ay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no asperece. Pues ¿qué harían si mi cierta salida supiesen?" A través de la semejanza de las palabras y la identidad del sintagma, interesa la diferencia de sobretono afectivo. Es humorístico en Climestra, quien no muestra el menor afecto o respeto a su madre (cuando la tercera le pregunta si no la han conmovido las lágrimas de Glauca, responde: "Nichil quidem, quoniam inanes illas esse intelligebam"), pero el símil animalístico de Melibea, para sugerir el cariño irracional con que la envuelven sus padres, es su primera muestra de atención positiva a ellos. Este momento, inmediato a la concesión de su amor, marca el cambio de rumbo en su reacción filial: hasta ahora, Melibea ha considerado a sus padres como obstáculos a su amor; en adelante piensa en ellos a la vez con remordimiento, rebeldía y ternura.

3. En su ofensiva contra Glauca, la tercera Calímaca le aconseja tomar una decisión y dejar el llanto (p. 203): "Si lacrimae quidem hanc ad rem conducerent, insisterem una tecum lacrimis". Pero visto lo implacable de los tormentos de amor ("scis enim quam impie affligat amor"), la urge a adoptar una decisión adecuada —por supuesto, la que ella propone—, pues de lo contrario Poliodoro satisfará su pasión a la fuerza. En su ofensiva contra Pármene, en el acto I de la *Tragicomedia*, a las palabras del mozo: "¡Dígolo e lloro!", Celestina observa que es necedad "llorar por lo que con llorar no se puede remediar", y Pármene explica que cabalmente por eso llora: "Que si con llorar fuesse possible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el plazer de la tal esperança, que de gozo no podría llorar; pero assí, perdida ya toda la esperança, pierdo el alegría e lloro". Celestina responde secamente que de todos modos su llanto no impedirá ni sanará la pasión de su amo. Como se ve, la armazón dramática es notablemente paralela: la tercera señala a su contrincante lo inútil de sus lágrimas y apremia a adoptar su propio consejo, ya que el enamorado en cuestión no cejará en su empeño. La modificación que introduce la *Celestina* no es aquí dramática sino puramente verbal, y consiste en completar el primer miembro del período hipotético, tomado del *Poliodoros*, con un alambicado concepto a la manera de las sutilezas sentimentales del Cancionero. El procedimiento de adaptación es curiosamente distinto del observado en todos los demás casos, en que la situación y caracteres variaban conservándose las palabras, y revela en el acto del "antiguo avctor" una menor destreza en lo propiamente dramático, que otras singularidades confirman<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Por ejemplo: el comienzo de la *Celestina* es el único pasaje de toda la obra en que la acotación no está dada en el diálogo sino fuera de él, en el argumento; Rojas lo echó de ver, pues en el acto II introdujo en el diálogo, conforme a su técnica habitual, las indicaciones necesarias para comprender el comienzo ("porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar..."). El acto I prefiere la descripción (de Melibea, de la casa, ajuar y prácticas de Celestina): Rojas, en cambio, dramatiza la evocación de la belleza de Melibea (acto VI) y pone

4. Para detener a Poliodoro, impaciente por reunirse con Climestra, Calímaca le recuerda que los obstáculos acrecientan el valor de la conquista amorosa (p. 210): "nam parum quem oblectat si quam primum amat tam cito potiat; sin assiduis molestiis, precibus, lacrimis, muneribus consequeris, quasi maximo compararis precio, magis te oblectaueris". El concepto de la posesión que sigue inmediatamente al deseo se repite en las confidencias de Pármeno y Sempronio en el acto VIII:

—Verás qué tan continuo [trabajo] que ayer lo pensé: ya la tengo por mía...

—Dichoso fuiste: no hiziste sino llegar a recabdar...

—Tarde fui, pero temprano recabdé...

El concepto de que a mayor precio, mayor valor, figura a continuación en la misma escena:

—Pero ¿qué te cuesta? ¿Hasle dado algo?

—No, cierto. Mas, aunque houiera, era bien empleado... En tanto son las tales tenidas, quanto caras son compradas; tanto valen quanto cuestan. Nunca mucho costó poco, sino a mí esta señora.

Los conceptos del *Poliodoros*, distribuidos entre los dos interlocutores de esta escena, cobran nuevo sentido en conexión con el drama: el uno no subraya el menos placer de Pármeno, sino la jactancia con que el adolescente hace valer su primera hazaña erótica; por su parte, Sempronio confirma la observación para encarecer la tercería de Celestina ("Pero tal padrino touiste"); el segundo concepto redunda también en destacar la eficacia de Celestina, merced a la cual Sempronio y Pármeno se hacen amigos, para desgracia de Celestina y de ellos mismos. Así, pues, el *Poliodoros* ha brindado varias situaciones —unas tópicas, otras originales— y varias frases que la *Tragicomedia* reelaboró con rica concretez, desplegando al recrearlas su concepción de los caracteres individualizados, entretejiéndolas con la motivación de su trama, ahondándolas con su peculiar ironía, asociándolas y contrastándolas con situaciones y frases paralelas<sup>9</sup>.

en escena (III, IX) o sugiere en la conversación (VII) algunas de las actividades enumeradas de Celestina. También difiere el acto I del resto en el carácter más escolástico y menos emotivo de la persuasión: compárese el coloquio entre Celestina y Pármeno con los coloquios entre estos mismos personajes en el acto VII, entre Celestina y Melibea en los actos IV y X, y entre Celestina y Areusa en el acto VII. S. GILMAN ha señalado la diferencia en la indicación del diálogo y del tiempo implícito (*NRFH*, 7, 1953, 465; *HR*, 21, 1953, 42 y 44). Petrarca, usado principalmente por Rojas para su contrapunto entre moral y drama, está empleado también en el acto I (GILMAN, *The art of La Celestina*, Madison, 1956, p. 247, nota 31), pero como mero material para una reelaboración estilística ("En los combites, en las fiestas, en las bodas..."). El acto del "antiguo avctor" contiene el único ejemplo de aparte dirigido a los espectadores ("Oýstes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?"), predilecto de Plauto, y cuidadosamente evitado en el resto de la *Tragicomedia*; el contraste en tanto esquemático entre los dos criados está también más cerca de Plauto y de la comedia humanística *Paulus* que de la matizada geminación visible en el resto de la obra; también al acto I corresponde la insuficientemente motivada intervención de la alcahueta.

<sup>9</sup> No me convencen dos paralelismos que Casas Homs halla entre el *Poliodoros* y la *Celestina*. El primero (p. 158) se encontraría entre la epístola dedicatoria de la co-



En suma: la relación de la *Celestina* con la comedia humanística, ejemplificada a través del *Poliodorus*, es muy importante: la repetición de nombres (Calisto, tomado de la *Philogenia*), la inclusión de sentencias y motivos, la adaptación de frases y recreación de situaciones, documentan sin dejar dudas la familiaridad de los geniales autores con esas obrillas. Por consiguiente, es legítimo suponer que también la fórmula dramática de la comedia humanística —tan alejada de la comedia romana, tan incomprensible desde el punto de vista del teatro moderno, tan adeudada al medieval— debió de ser particularmente fecunda para la concepción dramática de la *Tragicomedia*, por tantos conceptos semejante. No puede plantearse rigurosamente el problema (históricamente condicionado, si los hay) de la clasificación literaria de la *Celestina* sin tomar en cuenta este género de teatro, por escasos que sean sus quilates estéticos, con el que guarda la más estrecha conexión, ni puede admitirse como correcta la solución que no sea igualmente aplicable a las otras muestras del género. Pues, como todas ellas, la *Celestina* no es drama más novela ni diálogo menos drama: es drama puro y libérrimo, en torno a unos bien definidos caracteres, enlazados en una sencilla acción “que el poeta dilata maravillosamente”.

Pocas palabras bastarán para hacer justicia a la presente edición. Además del texto, consta de una introducción (pp. 1-11) y de un largo estudio (pp. 15-170), mal pensado y peor escrito. La falta de tino del editor ha quedado suficientemente de manifiesto en la discusión de su intento de identificar a Vallata con Pontano; una rápida ojeada a su estudio brinda una cosecha de ocurrencias no menos peregrinas<sup>10</sup>. Sor-

media y la carta de “El avctor a vn su amigo”. Vallata insiste, con transparente depreciación retórica, en que ha escrito su obrilla (cuyo valor rebaja al de un ejercicio de composición) por orden del destinatario, y le invita a colaborar en ella, enriqueciéndola con sus sentencias. Nada de esto se encuentra en la citada carta, la cual se arrima más a las declaraciones preliminares de otras comedias humanísticas, como por ejemplo la *Cauteraria* (ed. E. Beutler, Hamburg, 1927, p. 155), donde Antonio Barzizza excusa sus yerros advirtiéndole que la ha escrito en menos de quince días, entre otras razones porque debía atender a sus estudios de derecho en la Universidad de Bolonia; o el *Philodoxus* (ed. A. Bonucci, Firenze, 1843, t. 1, pp. cxxiii-cxxiv), donde Leon Battista Alberti cuenta que la compuso a los veinte años, siendo estudiante de derecho canónico en Bolonia, y que fue tenida por antigua. (No sorprendería que Vallata hubiese sido también estudiante de derecho: piénsese en el detalle con que elaboró las escenas en que se rescinde un contrato de trabajo, pp. 184 ss., y se estipula un arrendamiento, p. 235; quizá también pueda hallarse en su léxico huella específica de la lengua del derecho). Estamos, pues, ante una práctica corriente de *captatio benevolentiae*, que sin duda tendría algún fundamento en los hechos: es muy verosímil que la composición y representación o recitado de la comedia humanística haya sido pasatiempo de estudiantes jóvenes. Además, sus autores, empapados en el teatro romano, a buen seguro tendrían presente el prólogo del *Heauton timorumenos*, que subraya la juventud de Terencio, y se complacerían en destacar tan ilustre semejanza.

El segundo paralelismo, entre los argumentos y los personajes de las dos obras, me parece más frágil todavía (pp. 158 ss.), ya que fuera de las líneas generales, de ningún modo privativas del *Poliodorus* y la *Celestina*, no puede ser mayor, como queda indicado, el alejamiento en la ejecución concreta. Hallar, por ejemplo, semejanza entre el fin de Melíbea y el de Climestra, porque si la una sacrifica su vida la otra sacrifica su vida afectiva (p. 159), es equiparar mediante un malabarismo verbal el desenlace de *fabliau* del *Poliodorus* con el desenlace de novela sentimental de la *Celestina*.

<sup>10</sup> Véanse sin comentario estas pocas muestras: p. 27: “*Alda, Aulularia, Baucis y*

prende su escaso conocimiento de la literatura latina, antigua y medieval, que le lleva a atribuir valor biográfico a cualquier tópico convencional y, más que nada, desconciertan sus tropiezos en el teatro romano<sup>11</sup>. Los sumarios de las comedias elegíacas y humanísticas son las únicas porciones del estudio que presentan alguna utilidad, bien que limitada por las numerosas inexactitudes y la completa falta de indicación bibliográfica. Con decir que el editor se disculpa por detallar el contenido del

*Geta*... transportan a los siglos medievales la manera, la esencia y aun la forma de los dramáticos antiguos"; 67: "¿Se salvó así nuestra comedia de alguno de los autos de fe que con intermitencias sufrían los escritos relacionados con la impura antigüedad pagana?"; 114-115: "Cierto es, por otra parte, que los humanistas cultivaron la pornografía en diferentes géneros literarios, naturalmente en el epigrama, que por su ascendencia y por su naturaleza se presta a ello"; 137: "Que J. de Vallata tenía algún conocimiento de esta lengua [la griega] al escribir la comedia, queda demostrado por la onomástica de los personajes; pero de ella misma deducimos el desconocimiento fundamental. Desconocimiento similar, años más tarde, no impedía a Miguel Ángel escribir rimas platónicas, a Rafael pintar la «Escuela de Atenas», a Maquiavelo, Ariosto y mil más, a [sic] publicar con éxito sus obras". Por razones de brevedad no detallo otros pasajes y, sobre todo, los incalificables capítulos sobre onomástica, estilo y léxico, que llevaría demasiado espacio refutar.

<sup>11</sup> P. 59: "Johannes de Vallata, que no puede imaginar que obtendrá una matrícula en la «Casa gioiosa», aquella institución precursora de los modernos internados, vive normalmente en su medio universitario... Quién sabe si, de no haber existido la petición del suavísimo Tomás, nunca se hubiera decidido a mostrar a nadie —supuesto que las hubiera escrito— sus *inepcias* y *nugas*. Pero es forzoso que obedezca [sobre la *consecutio temporum*, ver nota siguiente]: ahí está el resultado de su trabajo, de su obediencia". Como nada se sabe de Juan de Vallata ni de su Tomás, y como conceptos semejantes a los suyos se repiten en muchedumbre de dedicatorias, ya se echa de ver cuánto fundamento tienen semejantes escarceos pseudobiográficos. P. 68: "Petarca debió continuar en nuestro joven escritor su ejemplaridad inicial. No puede dejar de ser así. Vallata, como Petarca, llama a su obra *inepcias* y *nugas*". ¿Ha pensado Casas Homs en cuántos escritores han llamado deprecatoriamente a sus obras *ineptias* y *nugas*, antes y después de Petarca, a partir de Catulo, 1, vs. 3-4 ("namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas") y 14b, vs. 1-2 ("Si quis forte mearum ineptiarum / lectores eritis")?

Testimonios de conocimiento inseguro del teatro romano. P. 84: "ni siquiera ciertas particularidades de expresión, ni el nombre del criado Stichus pueden significar la exclusividad o preponderancia del influjo terenciano". Claro que no, ya que *Stichus* es personaje plautino (en la comedia así titulada) y no figura para nada en Terencio (cf. p. 43). En la misma p. 84: "Si a la cuenta de Terencio se pudiera anotar la madre que primero teme por la corrupción de su hija, estando ella ausente, pero que luego cede ante la fuerza de la realidad y del premio que satisface su avaricia (*Heaut.* vv. 231-234)...". En los versos indicados ("sed vereor ne mulier me absente hic corrupta sit. / concurrunt multa opinionem quae mi in animo exaugeant: / occasio, locus, aetas, mater quouis sub imperio mala, / quoi nil iam praeter pretium dulcest"), quien habla es el joven Clinia, temeroso de que, en su ausencia, su amada le haya sido infiel por ceder a las circunstancias y sobre todo a su avara madre; pero pronto advierte que la conducta de su amada ha sido intachable y que la avara vieja no era su verdadera madre (vs. 265 ss.): en todo esto no hay la menor semejanza con el *Poliodorus*. P. 104: "También la joven seducida... es tipo frecuente en el teatro clásico. En Terencio adquiere unos matices de gracia y decisión; pero no faltan en Plauto ejemplares de muchachas llenas de simpatía: Selenium de *Cistellaria*; Palaestra de *Rudens*..." Como excepto Antífila en un breve pasaje del *Heauton timorumenos*, vs. 396-407, las jóvenes más o menos seducidas del teatro de Terencio no pisan la escena, me parece un tanto arriesgado juzgar de sus "matices de gracia y decisión"; en cuanto a las de Plauto, creo exagerado incluir entre las seducidas a Selenia, cortesana de profesión, y a Palaestra, a quien nadie trata de seducir. P. 114: "El grande y triste legado de la comedia antigua es la obscenidad. En Roma había llegado al grado máximo en las

código inédito (p. 65), pero malgasta sin disculpa las pp. 151-157 recapitulando lo que Menéndez Pelayo escribió (de segunda mano) sobre la comedia humanística en un libro tan asequible como los *Orígenes de la novela*, se tendrá idea de su discreción. El estilo de dicho estudio casa a maravilla con la chapucería de pensamiento: ¡triste ejemplo de una obra que sale con el pie de imprenta de la institución que se arroga el monopolio oficial de la erudición española!<sup>12</sup>

El texto exigía una reproducción particularmente escrupulosa ya que, aparte la arbitraria ortografía de la época, hay que contar con cierto número de yerros mecánicos de copia y con grafías que a veces pueden revelar peculiaridades lingüísticas valiosas de autor o escriba. Desgraciadamente esta edición se señala por un desaliño caótico: hay dificultades corregidas; otras, indicadas, pero no resueltas; otras no indicadas en su

representaciones públicas: los actores desnudos cometían en escena los actos más atentatorios contra la moral". Aquí se confunde la representación de mimos licenciosos con el teatro de Plauto y Terencio, que a veces presupone hechos arriscados, pero no los lleva a la escena. Plauto —nunca Terencio— inserta algunas situaciones y chistes groseros, como las francachelas de las comedias *Asinaria*, *Mostellaria*, *Persa*, *Stichus* y el relato final de la *Casina* pero, comparado con la literatura medieval y en particular con la comedia elegíaca y humanística, el teatro romano es infinitamente más decoroso. P. 139. "...las correcciones y adiciones marginales prueban que la recensión de Calisius no debió ser muy descuidada, antes bien resultado de una meticulosa revisión". Casas Homs ha tomado en serio las palabras finales del *Poliódorus*: *Calisius recensuit*, sin reparar en que *Calisius* a secas es firma un tanto extraña para un editor del siglo xv, y sin recordar que muchos mss. de Terencio acaban con las palabras *Calliopiús recensuit*, remedadas en varios ensayos dramáticos medievales a fin de estrechar la filiación terenciana: así, literalmente, la *Garcineida* de García de Toledo (ed. E. Sackur, *Libelli de lite...*, MGH, t. 2, Hannover, 1892, p. 435); así, la *Philogenia* (p. 260), con el chiste adicional de dar como editor a un personaje de la comedia, *Alfius*. Acerca de la corrección errónea de una correcta reminiscencia del *Eunuchus*, vs. 318-319, véase más abajo la anotación correspondiente a la p. 240.

<sup>12</sup> Por ejemplo. P. 34: "...Maquiavelo y Ariosto, que si bien a juicio de sesudos autores, encerraron en sus comedias latinas [*sic*] lo peor de tanto malo como escribieron desde el aspecto moral, calificarlos de escritores libres en sus comedias italianas sería un evidente eufemismo". Descuella Casas Homs en el arte de oscurecer las cosas más claras ensartando ristas de frases hechas: "Entre los comentaradores de la comedia humanística, por consenso espontáneo y unánime se ha llegado, como a una consecuencia natural por un procedimiento desprovisto de racionios lógicos, a establecer entre ellas y la *Celestina* relaciones de parentesco literario o argumental" (p. 151), y la perla del género: "Queda excluido, pues, que por parte de Vergerio existiera la pretensión de escribir una obra que mereciera la calificación de poética en el aspecto externo de sujeción a un sistema rítmico normal" = "Vergerio no pretendió escribir en verso" (p. 123). Sorprende la incorrección sintáctica. Pp. 102-103: "Pero al verse reconvenida por su madre a causa de su comportamiento pudoroso, natural, y se oye llamar ruda y grosera, reacciona con viveza". P. 155: "Seguramente no le fue posible conocer las lamentaciones de la pobre joven en estilo altisonante celestinesco, al darse cuenta de su desgracia, mucho más de observar que la actuación puramente secundaria y cómica de las dos cortesanas alquiladas por el seductor". Pasma la torpeza en la *consecutio temporum*. P. 70: "Paulo II censurando la enseñanza que se daba a los niños podía decir que no era de extrañar que de mayores se sumerjan en toda clase de vicios..."; p. 92: "Pier Candido Decembrio, que envió su *Aphrodisia*... a Cambio Zambecari, a fin de que juzgue la obra". No trae menos sorpresas el vocabulario: p. 5: "el lapso de tiempo que *intercede*"; 6: "esta *vastidad*"; 27: "la producción novelística y *contística*"; 52: "exhibirse como *contista*"; 57: "la *modélica* cultura"; 67: "*perquisiciones* y consultas"; 81: "líneas que nos atreveremos a llamar *accionales*"; 132: "se jugaba... al *tarol*"; 71: "humildad *más que menos* afectada"; 148: "*más que más* tratándose de una persona"; etc.

lugar pero discutidas en el capítulo "Estilo y léxico"; otras no aparecen indicadas ni tratadas en ninguna parte. Unas veces el editor retoca grafías no clásicas (p. 181: *hiemem*, donde el código dice *yemem*; *Philippeos*, donde dice *philypeos*), pero otras las deja (p. 180: *alliceant*; 225: *polliciar*; 232: *sompnolentus*); los puntos suspensivos parecen indicar lagunas del ms. en las pp. 182 y 195, e interrupciones deliberadas en las pp. 239 y 240, pero una frase defectuosa, probablemente seguida de laguna, no trae ninguna indicación (p. 213); no faltan explicaciones erróneas ni falsas enmiendas. Adjunto la lista de los pasajes mendosos que he notado:

P. 180: *que res nimis me pertulit*. Léase: *perculit*, por confusión frecuente en mss. medievales entre *c* y *t*; cf. pp. 82, 96, 112: *fratres francisti* por *francisci* 'frailes franciscanos', en cita de la *Poliscena*. El facsímil muestra que en el código del *Polidorus c* y *t* son bien distintas, lo que confirma su carácter de copia de un ms. que las confundía.

P. 181: *si uelis, habito*. Léase: *habeto*, por confusión entre *e* e *i*, no rara en este ms. Cf. en la misma página *subornari*, donde el sentido pide *subornare*; p. 208: *despirarem*, donde debe leerse *desperarem*, como ha corregido el editor.

P. 182: *At uero abibitit hec dies quin semel quoque eam conspiciam?* Léase: *abibit*. El sentido parece ser: "Pero ¿pasará este día sin que la vuelva a ver una sola vez?"

P. 181: *pro opera tua habeas quanquam et iam non expleris*. Léase *etiam*, con uso pleonástico junto a *quanquam*, como en *quanquam etsi*.

P. 183: *Nunquid non me nostis, Corinthe?* Como estas palabras se imprimen en forma idéntica en la p. 145, supongo que no es errata el plural *nostis*; podría ser yerro del copista (cf. 197: *nosti mulierem?*) o plural de cortesía que refleja la usanza tardía, como en la p. 233 en que Liburno dice a Laganeón: *Pre ite*.

P. 184: *Sed quid tibi cum hoc caupone exercii est?* Léase: *exercicii*; errata o yerro de copia por haplogía apoyada en el frecuente intercambio de *-ti* + vocal y *-ci* + vocal; cf. p. 233: *negocii* y *negotii*. En el sentido de trabajo rudo y sobre todo de trabajo de campo, *exercitium* es común en escritores tardíos y eclesiásticos.

P. 184: *forse ad hanc deueni cauponam. ¿Es forse por forte errata, yerro de copia o italianismo?* Cf. p. 195: *nisi forte*.

P. 184: *Dum refertus essem et iam me febris liquisset*. El sentido requiere *refectus*.

P. 185: *Ita fit un non solum*. Errata por *ita fit ut non solum*.

P. 186: *Heu tu!* Léase: *Heus tu!* Cf. p. 196: *Heus, heus tu cum utre*, etc.

P. 186: *Hic operarius tuus affinis meus est, uolo ex causa domum redeat. ¿Quizá ea causa?*

P. 187: *Sed quam liberalis ille uidetur agricola...; hunc sumptum audet ob quesitas sudore pecunias: alios porros ipse sibi et cepas aut putentem caseum sibi in cibum quereret*. Así corrige Casas Homs la lección del ms. que, según la nota al pie, es *alias*. Evidentemente, ésta es la correcta: 'Se atreve a este gasto por el dinero que ha ganado con su sudor: *de otro modo*, pediría como comida puerros...', y la enmienda *alios* es disparatada: 'pediría como comida *otros* puerros...'; *alias* = *aliter* 'de otro modo' es frecuente en la lengua jurídica. Probablemente hay que suprimir el segundo *sibi*.

P. 187: *-Non te autem multum penitet quod nichil lucrifeceris. -Procul dubio...* La primera oración es interrogativa; léase: *lucrifeceris?*

P. 189: *At ego deferri amplius non potui*. El sentido exige *diferre*, con la

ya señalada confusión de *i* y *e*. Cf. las palabras del mismo personaje en la página anterior: *plus differre non ualeo*.

P. 191: *Erubui, mater: adulescentem per ruinam conspexi*. Errata o yerro por *rimam* ('Vi a un joven por la rendija').

P. 191: *cur faciem erubias hominis?* Léase: *rubeas*. El intercambio de las grafías *-ia*, *-io*, *-iu* por *-ea*, *-eo*, *-eu* es frecuente (cf. pp. 180, 196, 225, 234, 239, 240); la *e* probablemente se explique por confusión con el anterior *erubui*, de *erubesco*, cuya construcción con acusativo, aunque rara, está bien atestiguada (*Eneida*, II, 541-542: "sed iura fidemque / supplicis erubuit"); no así, en cambio, la de *rubeo* más acusativo.

P. 192: *—Quid te per tam uarias impellebat regiones? —Viuenti cupido*. El sentido impone *uisendi*: el deseo de visitar diversos países es lo que ha movido a Poliodoro a viajar.

P. 193: *rem ego confingam expoliamque uerbis, rem tibi damus ne dubites*. Léase: *uerbis; rem tibi dabimus, ne dubites*. Probablemente la presencia de la sílaba *-bi* antes y después de *dabimus* explique su supresión en esta palabra, donde la coordinación con *confingam* y *expoliam* requiere el futuro.

P. 194: *cum pane atro et uino acenti*. Léase *aceti*, pues el interlocutor aclara: *uinum tibi est acetosum*. Para la construcción, cf. *mulsum aceti*.

P. 194: *uelut infans et amens*. Enmienda de Casas Homs a la lección *infans* del texto: dicha lección es evidente yerro de escritura o de lectura (confusión frecuente entre *s* larga y *f* y entre *u* y *n*) por *insanus*, que el sentido requiere y que se apoya en el sinónimo *amens*; *insanus* es palabra predilecta del *Poliodoros*: pp. 204, 208, 211, 216, 227, 231, 233.

P. 195: *natura enim ad mulieres proclines nos finxit*. La nota correspondiente reza: "proclines conjetural", sin dar la lección del manuscrito. *Proclines* ha de ser errata por *procliues*; cf. p. 242: *ad rectitudinem procliuis*.

P. 195: *Ac te magnus perdat Iubiter...!* Léase *at*, partícula habitual al comienzo de imprecaciones (Plauto, *Mostellaria*, vs. 37-38: "at te Iuppiter / dique omnes perdant!"; Terencio, *Eunuchus*, v. 431: "At te di perdant!"). En nota Casas Homs se pregunta si *Iubiter* es "recurso cómico", y en la p. 118 supone que la comicidad estaría en mostrar "ignorancia en la viciosa pronunciación". Tan juicioso sería atribuir intención cómica a las grafías medievales, frecuentes en el *Poliodoros*, *michi* por *mihi*, *peciero* por *petiero*, *yemps* por *hiems*, etc. Cf. también el repetido uso de *-rimus* por *-rrimus* en el superlativo, pp. 183, 196, 205, 211, etc.

P. 196: *erigere non possum ut longeus uideam*. También aquí el editor se pregunta si *longeus* por *longius* es "recurso cómico" y lo incluye como ejemplo de comicidad verbal en la p. 118. No es sino un caso de ultracorrección, como *alliceant* por *alliciant* (p. 180, no anotado), *inspiceat* por *inspiciat* (p. 234, corregido sin señalar la intención cómica).

P. 198: *Hoc parum est, illa quantum suspiretur tum maiora multo donabo ea que donare institui*. Léase: *Hoc parum est; illa quantum suspiretur <magis,> tum maiora multo donabo*. Cf. 183: *quanto bibam magis, tanto plus siciam*, giros que reflejan las formas de comparación de las lenguas romances.

P. 199: *rigiditas et sera quedam natura indicatur*. Casas Homs (p. 145) enmienda *ruditas*, palabra rara y que no se halla en el *Poliodoros* (*rudis*, una sola vez, p. 180). En cambio, se halla repetidas veces *rigida* (pp. 198, 199, 200, 202, 208), y el mencionado reproche de la p. 199 aparece parafraseado como *seuera rigidaque, tam rigida tamque uerecunda* (pp. 199, 202); el abstracto correspondiente se lee en p. 180: *timeo matris ne rigiditas...; sera* es confusión evidente por *fera*. Léase, pues: *rigiditas et fera*.

P. 199: *nunquid a calumpnia abfuissem non arbitror*. Léase: *nunquid a calumpnia abfuissem? Non arbitror*.

P. 199: *illum ego dulescentem*. Léase: *illum ego adulescentem*.

P. 201: *sine hec* [Calímaca] *curare que neque tibi attinent neque te scire uelit*. El editor llama la atención sobre el nominativo *haec*, y lo incluye entre las que califica de "libertades" (p. 141). Pero el uso de los casos en el *Poliodoros* es correcto, con muy raras excepciones que, por consiguiente, deben considerarse como yerros mecánicos más bien que como deliberadas libertades sintácticas. Léase, pues: *sine hanc curare*.

P. 201: *Vix possum pre dolore, at enitar certe quam opus est*. El sentido requiere: *quam opus est*.

P. 203: *seque michi committit ut rei ederer, que uisi sibi feliciter aliter obueniatur*. . . . Parecen erratas, pues no hay indicación alguna en las notas. Léase: *ut rem ederem, que nisi*. . . .

P. 203: *Sed quid ego. . . prostituendam illi dedam*. La frase es interrogativa: *prostituendam illi dedam?*

P. 204: *tanto in urbe honori habitus*. Parece otro caso de confusión entre *i* y *e* (cf. *De bello Gallico*, V, 54, 4: "quos praecipuo semper honore Caesar habuit"), si ya no es errata. Léase, pues, *honore habitus*.

P. 206: Calimacha —*Poliodorus te uehementer amat, Clymestra*. (*secum*) *Certum est hanc parumper deludere*. Clymestra —*Quis est hic Poliodorus?* La distribución correcta del diálogo, inequívoca por el contexto, es: Calimacha —*Poliodorus te uehementer amat*. Clymestra (*secum*) —*Certum est hanc parumper deludere*. <(palam)> *Quis est hic Poliodorus?* Parece que el escriba olvidó alternar la indicación del aparte (*secum*) con la indicación "en alta voz", como en otros pasajes, por ejemplo, p. 181: (*palam*); 196: (*aperte loquitur*); 208: (*alte*).

P. 206: *huic ne erant ille priores lacrimae. . . ?* El sentido requiere: *hinc ne erant*. . . , con reminiscencia de Terencio, *Andria*, v. 126: "hinc illae lacrumae".

P. 210: *Quomodo rem uenatus sum*. Como el personaje que habla es Calímaca, debe corregirse *uenatus sum*. Otra distracción análoga en la p. 212, donde Clymestra dice: *at ego sum macer et nimis attenuata*, en lugar de: *at ego sum macra*.

P. 211: *timoremque sibi magnum inieci tuam memorans potenciam, diuitias, fauores hominum, quibus nisi tu ipsam annueres rem haud dubie habitaturum*. Casas Homs anota "pasaje confuso", y en la p. 145 corrige *habitaturum*. El sentido no es oscuro, sobre todo si se tiene en cuenta la escena a que estas palabras se refieren (pp. 203-204): la tercerona cuenta a Poliodoro que ha intimidado a Glauca recordándole el poderío, riqueza y relaciones del joven y agregando que si ella misma no le concedía el amor de su hija, él, sin duda, acabaría por poseerlo; cf. p. 205: *quod ipsa liberalitate non offerres, ipse ui arriperet*. Quizá, pues, haya que leer: *quibus nisi ipsa annueret, te rem haud dubie habitaturum*.

P. 212: *ut domus ires uocauit*. Probable yerro o errata por *domum*, como unas líneas más abajo: *sese in domum conuertit, in domum me recipio*.

P. 212: *I felix. A, nunc ego re perfecta in domum me leta recipio, quando tibi adulescenti suam ego comparauí uoluptatem*. El sentido requiere: *At nunc ego. . . adulescenti summam comparauí uoluptatem*, pues habla la medianera, satisfecha de su obra.

P. 213: Poliodoros —*Vbi es Glauca mater?* Clymestra —*Ipsa. . . exiit. . .* léase: *Vbi est Glauca mater?*

P. 213: *Auch, auch! nimis michi durus es*. En nota: "*auch, auch* conjetural", sin reproducir la lección del ms. En la p. 146, el editor atribuye "más bien carácter vulgar" a las "interjecciones no clásicas, pero usadas por otros dramaturgos renacentistas, *auch, auh, ach*". Las dos primeras parecen grafías arbitrarias de la interjección *hau* o *au*, que Plauto y Terencio ponen exclusivamente en boca de mujeres. En el pasaje citado de la p. 213, es Clymestra quien las pronuncia; en la p. 227, Licinia (*Auh, auh*); en la p. 196, Calímaca; este último

ejemplo es instructivo, pues según la nota del editor, *auch* está borrado al final de la línea y reemplazado en la siguiente por *auh*, lo que muestra que las variantes no son significativas. El *Poliodoros* emplea además la interjección *ach* (p. 183, atribuida al rústico Corinto), quizá variante ortográfica de *ah* (cf. *auch* y *auh*, *michi* 'mihí'). P. 214: *Ag, mea Clymestra*, asignado a Poliodoro, parece yerro o errata por *age*, que el mismo personaje pronuncia en la p. 178.

P. 213: *Quid clames, te tam placiter dulciterque foueo*. Pasaje defectuoso: *placiter* en lugar de *placide*, por analogía con *dulciter*. Cf. p. 227: *illam ego placide petam*.

P. 215: *Preterea satis eo liberalitatem suam admirari non queo, qui tantum michi pondus iam impenderit, quod dum matri dedero...* Si el pasaje está bien reproducido, parecería que el autor comenzó pensando en la construcción *eo quod* (*satis eo liberalitatem admirari non queo, quod...*), pero que al enlazar la oración siguiente con el relativo *quod* (*quod dum matri dedero*) trató de evitar la repetición empleando *qui* consecutivo (*satis admirari non queo qui impenderit*), y por error quedó el *eo* como testimonio del cambio de construcción.

P. 219: *multum dolor dentium me urxat*. Léase: *me uexat*.

P. 220: *adustus parum quidem soli, sed id tantum nigredinis, quod dudum Corinthus aiebat, non satis dinoscor uerum ita ut est arbitror...*; *soli* es yerro o errata por *sole*: cf. p. 182: *sole adustus*; 184: *sole ustus*; 239: *sole peruste*. Léase: *non satis dinoscor; uerum...*

P. 221: *Quae nam est rusticitas!* Léase: *Quaenam est rusticitas?*

P. 221: *Venit ne ad the Philiodorus?* También en esta forma, en lugar de la regularmente usada *Poliodoros*, ve Casas Homs un "recurso cómico"; y la comicidad estaría en que Glauca "ha olvidado el nombre del seductor de su hija" (p. 118). Olvidar es; además, el pasaje no tiene nada de cómico: como que madre e hija están alarmadas e indignadas por el celo indiscreto de su pariente Corinto. Probablemente se trate de una distracción del copista.

P. 223. *Noctine ego me inermem commitam?*... *At Phebus lucet*. Léase: *committam*. Nota del editor: "*phebe*, ininteligible". Al contrario: lo ininteligible es que el sol (*Phoebus*) brille de noche, y no la luna (*Phoebe*); cf. al final de la misma escena, p. 226: *illam per lune splendorem uidi*. Restáurese, pues, la lección del ms.: *At Phebe lucet*.

P. 224: *Ac Iouem ceterosque celitos iurato*. Léase: *celites*.

P. 224: *Sed nunquid non est in arduum post finem negotium, inceptu amenum?* La preposición *in* no tiene sentido en la frase; por otra parte, no hallo ejemplo de *\*inarduum*. A la luz de la frase de la p. 223 a la que aquí se alude (*arduum certe cum perfeceris, inceptu amenum*), parece que debe suprimirse *in*.

P. 225: *Tantum tibi est roboris atque audacie*. Léase: *atque audacie?*, como se halla impreso en la p. 163.

P. 225: *Attigisti rem ipsam, pol*. En nota: "pol (?)". No sé si el interrogante indica que la lectura es conjetural o señala la inusitada colocación de *pol* al final de la frase.

P. 226: *Ingratum michi est, Poliodore, si me non omnia hec quamprimum iussisti facturum diligenter pensaris*. Si *quamprimum* es correcto, falta un relativo *quae* regido por *iussisti* (*si me non omnia hec que iussisti, quamprimum facturum diligenter pensaris* 'si piensas que no he de hacer diligentemente cuanto antes todo esto que mandaste'). La falta de ese relativo y la yuxtaposición de los dos adverbios (*quamprimum, diligenter*), induce a pensar si no estamos ante una confusión de *quam* y *quum*, como la señalada en la p. 201 (*si me non omnia hec, quum primum iussisti, facturum pensaris* 'si piensas que no he de hacer diligentemente todo esto así que lo mandaste').

P. 226: *quoque non uilli loco suus sit dedicatus amor*. En nota: “*quoque* conjetural”. Pero lo que el sentido pide es *quodque*; véase el sintagma entero: *illum magis probo et laudo quod amori, cum tempus est, subiecerit sese... et quod tam prospere sibi successerit quodque non uilli loco suus sit dedicatus amor illi uehementer congratulor*.

P. 227: *illas contundam. Pulsabo et disturbabo, id michi ludi erit*. Léase: *illas contundam, pulsabo et disturbabo: id michi ludi erit*.

P. 228: *Sed reputo (?) de nuptiis, quas illa michi retulit, an factu sint oportune*. No comprendo si el interrogante indica que *reputo* es lectura conjetural o que *reputo de nuptiis* no es construcción clásica. En este último caso, no creo que el reparo tenga mucho peso, pues *de nuptiis* puede estar construido libremente (como en la p. 217: *Sed quid de nuptiis?*), y no en dependencia directa de *reputo*: ‘En lo que toca a las bodas, pienso si será oportuno hacerlas’. Corrija-se: *opportune*.

P. 229: *Quid ad me uenis tale hora?* Léase: *tali hora*.

P. 230: *si illa illi rustico daretur et illa quoque interdum potireris; ferres ne satis equo animo?* Léase: *potireris, ferresne...?*

P. 234. —*Tibi agrum hunc tradam colendum si uelis. —Quid ni uelim!* Léase: *Quidni uelim?*

P. 235: *que sunt fructuosa et plena silicibus colas et reddas seminum capacesa*. Quizá: *que sunt infructuosa et plena silicibus colas et reddas seminum capacia* ‘cultiva las [tierras] estériles y llenas de guijarros, y hazlas aptas para la siembra’. Cf. Plinio, *Historia natural*, XVII, 121: “*capacissima insitorum omnium ducitur platanus*”.

P. 237: —*Dic, queso, eundum ne est illa facie...? —Si licet non aliam ego facient pre me fero*. Léase: *Scilicet, non aliam...* El orden de palabras es frecuente en Plauto, *Poenulus*, vs. 600 ss.; *Pseudolus*, 1179; *Rudens*, 949-950.

P. 240: *Eius quidem etas iam postulat, que flos ipsa est*. En nota: “*ipse est*”. Casas Homs ha retocado innecesariamente el ms., que alude a Terencio, *Eunuchus*, vs. 318-319: “—*anni? —anni? sedecim. / —flos ipse*”.

P. 243: *hee dies octo*. Léase: *hi dies octo*, pues *dies* es siempre masculino en el *Poliodoros*; cf. unas líneas más arriba: *dies octo proximi, dies dictus, hi octo dies*.

P. 244: *et uos omnes sequiminor*. Léase: *sequimini*.

P. 244: *Quid modo inquent, nam sine ordine incedimus?* En nota: “*quid nodo*”. Corregida y todo, la frase no tiene sentido. Quizá haya de leerse: “*Quid?*” *modo inquent* “*num sine ordine incedimus?*”, con intercambio de *-u-* y *-a-*, como el ya indicado a propósito de las pp. 201 y 226. El oficioso Corinto da la orden: “Y vosotros todos seguid”. Ampriso, uno de la comitiva, replica: “Pues qué” dirán luego [los miembros del séquito], “¿acaso andamos sin orden?” A lo que Corinto responde aconsejando una formación militar, que recuerda la parodia bélica de Terencio, *Eunuchus*, 772 ss., encuadrada por dos *sequimini*, vs. 772 y 816.

P. 244. *Satis sub hilaris*. Errata por: *satis sum hilaris*.

Como queda indicado a propósito de alguno que otro pasaje defectuoso, es muy probable que en muchos casos se trate exclusivamente de descuidos de imprenta, pues la presentación material de este libro es increíblemente desaseada<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Parece humorada la lista de “erratas advertidas”, que de la copiosa serie contenida en el estudio preliminar sólo ha recogido media docena, y del texto sólo ha tomado en cuenta la primera página, y ésa tan distraídamente que se ha dejado sin corregir la mayor parte. También parece chiste la nota de la p. 193: “se lee *aberras*”, donde el texto imprime precisamente *aberras*. A las erratas mecánicas (p. 52: *despon-*



El *Poliodorus*, producción muy curiosa para el lector hispánico, tan atento hoy al arte de la *Celestina*, ha tenido poca suerte. Si se compara la presente edición con la de la *Comoedia sine nomine*, que Émile Roy publicó hace más de medio siglo —tan notable por su nutrida introducción, por su esmerado texto, por sus anotaciones literarias e históricas, por sus excelentes observaciones sobre la latinidad de la obra, por su glosario—, se me perdonará que acabe esta reseña con el conocido verso del creador de la comedia humanística: “Povera e nuda vai, *Filologia*”.

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

Berkeley, California.

*Leben und Wandel Lazaril von Tormes. Verdeutscht 1614.* Nach der Handschrift herausgegeben und mit Nachwort, Bibliographie und Glossar versehen von HERMANN TIEMANN. Hamburg, 1951; 153 pp.

El año de 1617 se publicó en Augsburgu la primera edición del *Lazarillo de Tormes* en lengua alemana, obra de un traductor anónimo. Pero ya tres años antes otro anónimo autor había hecho una versión que nunca llegó a imprimirse y que, hasta antes de la última guerra, se conservaba manuscrita en la biblioteca catedralicia de Breslau. Esta primera e inédita traducción es la que publica ahora Hermann Tiemann para una sociedad de bibliófilos de Hamburgo, la Maximilian Gesellschaft. La edición (700 ejemplares) está hecha con gusto exquisito. Al texto de la obra, impreso con toda fidelidad, sigue un glosario, un estudio (pp. 109-140) y una completa bibliografía de las traducciones alemanas del *Lazarillo*. Con anterioridad, Tiemann había publicado un libro sobre la literatura española en Alemania y un artículo sobre el *Quijote*

*deretur* por *despondetur*; 58: *plagosus Orbilio*; 70: *sequenten*; 99: viajes imaginarios; 102: *Oistell.* por *Cistell.*[aria]; 141: Cluymestra, etc.), hay que agregar faltas de ortografía (p. 9: Bacón; 16: Eupolis; 54: hilación; 81: anagnorisis; 87: Antifon, Demifon, etc.), puntuación en extremo descuidada; un sistema de abreviaturas enteramente personal (p. 45: Tar. = ‘Taratántara’, personaje de la comedia *Poliscena*; 84, nota 3: Ha. = ‘Historia’; 113, nota 10: Plaus. = ‘Plauto’); una incuria bochornosa en la transcripción de nombres y títulos extranjeros (p. 10, nota 7: ocho obras citadas con nombre de autor y título incompleto y sin lugar ni fecha de edición; 39: De Nolhac por Nolhac; 98, nota 2: *Gtschichte*; 114, nota 11: *Origenes latines du Théâtre moderne*; 135, nota 1: Manaioda, *Libri scolastici*... “Bibliofilia” [léase G. Manacorda, *Libri scolastici*... “La Bibliofilia”]; *L’umnessimo nel Mezzogiono d’Italia*; 138, nota 6: Burckhardt; 144, nota 7: *Storia della Gramática*, etc.). La inconsistencia en la castellанизación de nombres propios extranjeros es total (pp. 84-85: Alcesimarco, Selenia, junto a Calimacha, Poliodorus, Liburnus; 87: Antifón, Demifón, pero Formio en lugar de Formión; 104: Selenium). En conjunto, contra la habitual práctica española, se conservan los nombres clásicos en el nominativo latino, con la curiosa excepción de *Poliscene*, pues Casas Homs no ha advertido que no es ése el nominativo sino el genitivo (*Comedia Poliscene*; cf. p. 44, argumento de dicha comedia: *uidit Poliscenam*... , *deinde uero Poliscenam aggreditur*). No es mayor el orden en los nombres extranjeros recientes (pp. 31 y 33: León [sic] Battista Alberti, pero p. 46: León Bautista Alberti; 59: Vergerius, pero 83, 86, 115: Vergerio), como que en un mismo párrafo se dan los nombres de tres autores latinoitalianos en forma latina, italiana y española: Johannes de Vallata, Gioviano Pontano, Eneas Silvio (p. 75).