

Gustavo Illades

Diálogo sobre *Anfitrión* entre Fernando de Rojas y Francisco de Villalobos

El presente escrito es parte de una investigación que propone un sistema de correspondencias entre *La Celestina* y las obras del médico y polígrafo Francisco de Villalobos; dichas obras son médicas (*Sumario de la medicina*, Salamanca, 1498), de filosofía natural y moral (por ejemplo, las *Sentencias*) y también misceláneas. A partir de la noción científica de *amor hereos*, las correspondencias abarcan diversos aspectos literarios: temáticos, estilísticos, genéricos y, sobre todo, estéticos, pues una poética 'tragicómica' atrae hacia sí la totalidad de los materiales utilizados por autores afines, asimismo, en cuestiones biográficas (Fernando de Rojas y Villalobos, ambos de origen judío, estudiaron juntos en la Universidad de Salamanca). La explicación de dichas correspondencias me llevó a proponer una hipótesis según la cual *La Celestina* y las obras del médico —entre otras posibles— fueron productos textuales de un "taller salmantino", productos que derivaron de un amplio coloquio entre estudiantes conversos asociados. Mientras que la hipótesis del "taller" supuso reconstruir —o construir— diferentes diálogos entre las obras y los autores mencionados, el planteamiento de los diálogos implicó discurrir sobre tres aspectos fundamentales de *La Celestina* que la crítica ha tratado por separado: la dimensión semántica, el género y la pluriautoría (propongo a Villalobos como probable autor del Primer Auto).

En la biblioteca de Rojas figuraba un libro cuyo título fue transcrito o simplemente aludido como *Anfitrión* en el testamento del bachiller. Este documento lo publicó la *Revista de Filología Española* en el año 1929 con unas "Notas de la Redacción" en las cuales "se intenta identificar los libros de romance citados en el inventario de los bienes de Fernando de Rojas". A la obra de Plauto se le identifica con la *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules o Comedia de Amphitrion*, traducida por Fernán Pérez de Oliva hacia 1525.¹ Nada demuestra el aserto, que ha sido reproducido acríticamente por estudiosos de los libros propiedad de Rojas como Gilman.² Cabe recordar que Francisco de Villalobos publicó su traducción de la obra plautiana —la primera al castellano— hacia 1515. El diálogo que propongo entre el bachiller y el médico tiene el propósito ulterior de resolver el problema sobre cuál de las dos versiones se hallaba en la biblioteca de Rojas. Ello requiere someter a examen la mención cuasi retórica que Proaza hace del comediógrafo latino, la elección del anómalo término *tragicomedia* —con el cual Plauto, y a la zaga Rojas, intitulan sus asimismo anómalos textos— y las versiones castellanas del libro —*Anfitrión*— que, entre otros cuarenta y ocho escritos "en romance", Rojas heredó a su esposa Leonor Álvarez el 3 de abril de 1541.

1. *Los versos de Alonso de Proaza*

No debuxó la cómica mano
de Nevio ni Plauto, varones prudentes,
tan bien los engaños de falsos sirvientes
y malas mugeres, en metro romano.

¹ Véase Fernando del Valle Lersundi, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*", *Revista de Filología Española*, XVI, 1929, pp. 366-388.

² Véase Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*, 1978, pp. 416 y ss.; en adelante, Gilman, *La España*.

Cratino y Menandro y Magnes anciano
esta materia supieron apenas
pintar en estilo primero de Athenas,
como este poeta en su castellano.³

Quizá para destacarlo, Proaza sitúa el nombre de Plauto entre autoridades anodinas⁴ y omite el de Terencio. En el otro extremo del libro, los versos acrósticos caracterizan “la obra presente” (que pasó a ser, según Rojas, el Primer Auto de la *Comedia de Calisto y Melibea*)⁵ como “terenciana obra” y, por lo mismo, única “en lengua común vulgar castellana”. La invocación a ambas autoridades habría tenido un propósito común: declarar que *La Celestina* desciende en línea directa de la *comoedia* romana. Pero la mención diferenciada de aquéllas parece comunicar algo más.

Al traer a cuento el Prólogo de Pedro Manuel Jiménez de Urrea a su *Penitencia de amor*, una de las primeras imitaciones de *La Celestina*, Lida de Malkiel (*La originalidad*, pp. 29-30) aclara el sentido de la expresión “terenciana obra” durante los siglos xv y xvi: ‘drama de asunto amoroso’. Por su parte, la referencia a “la cómica mano” de Plauto aludiría a otros aspectos de la ascendencia latina de la obra de Rojas. La caracterización de las comedias terencianas y plautianas y su difusión y recepción en España así lo indican, según veremos adelante. Los versos de Proaza, sin duda, fueron hechos cada uno a propósito; tanto, que semejan labor al alimón con Rojas, como lo muestran la sincronía entre la composición del acróstico y su descubrimiento o la

³ Véase Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, 1991, pp. 612-613. En adelante, *La Celestina*.

⁴ En su edición, Russell dedica tres notas a dichos versos, en las cuales comenta el hecho de que se conservan sólo fragmentos de las comedias de Nevio, Cratino y Menandro, y de Magnes únicamente el nombre. María Rosa Lida de Malkiel había ya argumentado en el mismo sentido; cf. *La originalidad artística de “La Celestina”*, 1970, p. 29; en adelante, Lida, *La originalidad*.

⁵ Se trata de la edición de Toledo (1500), la misma en que aparecen los versos de Proaza.

reciprocidad de las instrucciones para leer en voz alta el diálogo con la dimensión dramática de éste.

Encabezada por Castro Guisasola, la crítica moderna está de acuerdo en que las comedias de Terencio influyeron a *La Celestina* más hondamente que las plautianas.⁶ Se remonta la genealogía de los análisis hasta el *Comentario a Terencio* de Elio Donato, quien elogia en la obra del comediógrafo los siguientes aspectos: la hechura de los personajes —en cuanto a su forma de presentación, edad, función, orden y grado de participación—, la inclusión —por afán realista— de meretrices, el reducido número —por afán de claridad— de personajes, el hecho de que éstos nunca se dirigen hacia el público, el sometimiento de la obra a los límites medios de la comedia —un tono elevado rozaría la tragedia; uno bajo, al burdo mimo—, en fin, la exclusión de elementos abstrusos e históricos.⁷ Los elogios de Donato a los aciertos terencianos funcionan al mismo tiempo como censuras a los desaciertos de Plauto. Sin discrepar de Donato, y siguiendo de cerca a Castro Guisasola y Lida, Russell (“Introducción”, pp. 38 y ss.) enlista, poco más o menos, las huellas terencianas en *La Celestina*: el *incipit* moralizante, el Argumento General —los *periochae* o resúmenes sucintos fueron añadidos a los textos terencianos en el siglo II a. C.—, el Prólogo —*Prologus* latino innovado por Terencio—, los nombres de algunos personajes

⁶ La comedia romana, en especial la de Terencio, fue para *La Celestina* modelo directo o indirecto de numerosos resortes técnicos —tipos de acotación, diálogo, monólogo, aparte, ironía, modos de representación espacial y temporal—, fijó las categorías de varios personajes —enamorados, padres, sirvientes, rameras—, impuso el amor como tema central y dejó huella tangible en algunas situaciones e incontables sentencias y ecos verbales (Lida, *La originalidad*, 30). De conformidad con lo anterior, Russell (“Introducción” a Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1991, p. 40; en adelante, Russell, “Introducción”) nota otros aspectos; destacó uno común a Terencio, Plauto, el autor anónimo del Primer Auto y Rojas: la ausencia de huellas que delaten la región o ciudad donde acontece la acción. De su lado, Lida intenta demostrar, refutando a Bonilla, Mcnéndez Pelayo y Castro Guisasola, que la comedia romana no influyó en el asunto, tono afectivo, pintura de caracteres ni ambiente de *La Celestina*.

⁷ Véase Mercedes González-Haba, “Introducción” a Plauto, *Comedias*, I, 1992, p. 15; en adelante, González-Haba, “Introducción”.

—Sempronio, Pármeno, Sosia, Crito—, su elocuencia,⁸ su presentación en parejas que desempeñan el mismo oficio, pero que tienen personalidades diferentes —Sempronio-Pármeno, Elicia-Arcúsa, Tristán-Sosia—, la creación de estereotipos —el amante irreflexivo, el *servus fallax*, astuto, hablador, atrevido, controlador de la intriga, el *servus fidelis*— y la alta tensión dramática resultante del número reducido de personajes, el cual oscila entre diez y catorce.

El esquematismo y medida de la comedia terenciana la elevaron a modelo natural del arte dramático. Los autores de *La Celestina* aprovecharon su estructura —*incipit*, argumento, diálogos— y la tipología de los personajes, es decir, adoptaron, sobre todo, la dimensión abstracta del modelo. En cambio, Plauto proveyó la factura de un arte atípico y desmesurado cuyo potencial semántico servía mejor a los propósitos de los autores españoles. Prólogos de dudosa autenticidad,⁹ argumentos en versos acrósticos,¹⁰ ausencia de didascalias paratextuales,¹¹ lenas con-

⁸ El nombre *Calisto* proviene del griego *Κάλλιστος*, 'hermosísimo'; *Melibea*, en griego, "vale tanto como dulzura de la vida" (véase Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1984); *Celestina* proviene del latín *scelestus*, 'malvado', 'canalla', aunque sus orígenes pueden ser más complejos; el nombre *Pleberio* presenta relación con la palabra latina *plebeius*, 'plebeyo'.

⁹ En la autenticidad dudosa subyace el problema de la pluriautoría, la cual se hace patente en el hecho de que los prólogos a las comedias plautianas refieren el nombre del autor y a veces también el título del original griego utilizado (González-Haba, "Introducción", pp. 11-12). Desde esta perspectiva, las alusiones de Rojas a Cota y Mena, y la inclusión del Primer Auto en calidad de obra ajena, pueden verse (así lo habrían hecho los lectores de la época) como la feliz actualización de un modelo clásico, debajo de la que, sin embargo, se cumplía un propósito de índole vital: diluir la identidad de los autores.

¹⁰ La costumbre de revelar en acróstico el nombre del autor "es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría, y frecuente también en autores que escriben para un estrecho círculo literario a quien su nombre no es desconocido, circunstancias ambas que cuadran notablemente con lo que se sabe de Rojas" (Lida, *La originalidad*, p. 15). Lida enlistó ejemplos europeos medievales; el único caso español que refiere es el de las *Partidas* (allí el nombre de Alfonso *el Sabio* está formado por las letras iniciales de cada capítulo). Desde mi perspectiva, el recurso al acróstico completa el procedimiento y el objetivo de Rojas apuntados en la nota anterior.

¹¹ Dicha ausencia, que incluye elementos lingüísticos —cualidad de la voz,

sejeras dadas a la embriaguez¹² son aspectos de una producción cómica que el anónimo y Rojas reelaboraron a fondo. En las censuras de Elio Donato reduce la originalidad del comediógrafo latino: Plauto hace hablar a los personajes con el público, incluye temas históricos y fuerza los límites de la comedia porque da voz a dioses y hombres graves. Invocando la *Poética* de Aristóteles, Russell ("Introducción", p. 43) hace un reproche diríamos donatiano a los autores de *La Celestina* por caer en la contradicción fundamental que supone "el compromiso a contar la historia de unos amores aristocráticos y el hecho de que el instrumento escogido para hacerlo [la *comoedia*] es una forma literaria creada para dibujar escenas de la vida burguesa".

De la comedia plautiana proceden asimismo vivaces descripciones de oficios (piénsese en el *curriculum vitae* de Celestina tararcado por Pármeno en el Primer Auto) y bocetos de personajes femeninos atípicos (la enamorada Selenia de la *Cistellaria*, por ejemplo). Pero si algún aspecto de su originalidad atañe a *La Celestina*, éste es la composición de diálogos con amplia gama de registros discursivos, los cuales aportan ambigüedad a los personajes, si bien en el caso de Plauto los registros expresan los rasgos más aparentes de aquéllos, así el estrato social o la edad (González-Haba, "Introducción", pp. 22-23). Germen de multiplicidad de significados y sentidos, esta variedad dialógica de la palabra mal soporta el trazo de estereotipos, pues la subjetividad de los personajes corre pareja con su original elocuencia; de ahí que ni Plauto ni el anóni-

entonación, etc.— y paralingüísticos —gestos, características de los personajes como edad o vestimenta, lugar y ambiente de la ficción literaria—, es propia de las comedias de Plauto, no de las terencianas (González-Haba, "Introducción", p. 30).

¹² Según Castro Guisasola (*Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, 1924, p. 53), que minimiza la influencia del comediógrafo latino en *La Celestina*, Plauto es quien mejor define los caracteres de tipo celestinesco; *Cistellaria* (I, 1) y *Curculio* (I, 1-2) presentan alcahuetas que, a diferencia de la Urraca del Arcipreste de Hita, tienen afición al vino.

mo ni Rojas los hayan utilizado. A la riqueza de la palabra hablada, precisamente, hace referencia Nebrija a la hora de elogiar a Plauto como artista: "*Plautus est summus orator ut omnium hominum gestus sciat effingere*". Gilman (*La España*, 310) glosa así el aserto de Nebrija:

Fueron alabanzas como éstas las que asimiló Rojas. Pudo ser escéptico acerca de los beneficios morales de la retórica —Celestina es el orador más convincente de España—, pero estaba claramente fascinado por las potencialidades de la palabra para la creación de nuevos seres humanos.

Los manuscritos, impresos y traducciones españolas de la comedia latina reproducen nuestra imagen de Plauto desde otra perspectiva. El panorama es como sigue.¹³

A) Manuscritos en España:

- Siglo xi: dos de Terencio
- Siglo xii: uno de Terencio
- Siglo xiv: seis de Terencio; dos de Plauto
- Siglo xv: veinte de Terencio; catorce de Plauto

B) Primeras ediciones latinas en España:¹⁴

- Siglo xv: una de Terencio (*Comoediae cum duobus commentis Aelii Donati et Johannis Calphurnii*, Juan Rosenbach, Barcelona, 1498)
- Siglo xvi: una de Plauto (*Menechmi cum notis Dionisi Lambini*, Salamanca, 1581)

C) Inventario español de libros:

- Siglo xv: treinta copias de *Terencio siue Donato*; una copia de *Plauto* (Juan Rix, Valencia, octubre de 1490)

¹³ Para los datos subsiguientes, véase Edwin J. Webber, "Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain", *Romance Philology*, XI, 1, 1957, pp. 29-39; en adelante, Webber, "Manuscripts".

¹⁴ Webber ("Manuscripts", p. 34) explica la escasez de ediciones latinas en España durante los siglos xv y xvi por la abundante producción y continua exportación italiana de libros.

D) Ediciones europeas:

—1520: ciento setenta y cinco de Terencio; diez y siete de Plauto

E) Primeras traducciones al castellano publicadas en España:

—1517 (y 1544): Francisco de Villalobos traduce *Anfitrión*¹⁵

—Hacia 1525: Fernán Pérez de Oliva traduce *Anfitrión*

—1576: Pedro Simón de Abril, "Terencio, traducido en castellano"

De los datos anteriores se desprende que la comedia terenciana fue descubierta, estudiada y difundida antes y en mayor escala que la de Plauto, no sólo en España,¹⁶ sino en Europa. Terencio, podemos deducir, está más presente que Plauto en la cultura española. Esto es cierto sobre todo para el ámbito académico, como lo nota Russell ("Introducción", p. 38):

las seis comedias de Terencio, debido a la pureza y fluidez conversacional de su latín y a su contenido a la vez divertido y sentencioso, servían con frecuencia durante la Edad Media y el Renacimiento de libro de texto escolar para los que hacían su aprendizaje en latín.

Pero si se considera el caso particular de *Anfitrión*, no es excesivo decir que esta obra fue útil indispensable en el instrumental poético de escritores abocados a componer en lengua castellana.

¹⁵ Webber ("Manuscripts", p. 36), quien no explica la tardía traducción de las comedias terencianas al castellano, afirma que la de Villalobos fue hecha en 1515 y publicada en Alcalá de Henares en 1517; documenta los datos en J. Catalina García, *Ensayo de una tipografía complutense* (Madrid, 1889). La edición del volumen misceláneo de 1544 que refiere no es la *princeps*: Juan Picardo lo había ya publicado en Zamora el año anterior.

¹⁶ En cualquier caso, ambos comediógrafos formaban una unidad en el horizonte clásico de España durante los siglos xv y xvi: "la publicación en 1501 en Salamanca del *Philodoxus* de Alberti podría indicar que la reglamentación de 1538 a efecto de que se dedicaran ciertos domingos a la representación de una 'Comedia de Plauto o Terencio o Tragicomedia' estaba basada en una tradición anterior" (Gilman, *La España*, p. 308).

Así lo demuestran *La Celestina*, la temprana traducción de Villalobos, que influyó por vía directa al *Amphitrión* de Juan Timoneda (Webber, "Manuscripts", p. 36), la traducción de Pérez de Oliva y, un siglo después, las ideas dramáticas de Lope de Vega:

Terencio fue más visto en los preceptos,
pues que jamás alzó el estilo cómico
a la grandeza trágica, que tantos
reprehendieron por vicioso en Plauto [...].¹⁷

La difusión y recepción españolas de la comedia latina hasta aquí observadas presentan reciprocidad con la idea precedente; a saber, los autores de *La Celestina* adoptaron lo más abstracto del modelo ("terenciana obra") y la singular hechura de la "cómica mano de Plauto". Si Rojas metió la pluma en los versos de Proaza, lo hizo, entre otras cosas, para diferenciar el ascendiente que en su obra tienen los comediógrafos latinos. Dicho ascendiente incluye, sobre todo, la admirable ocurrencia plautiana de mezclar comedia con tragedia, como veremos a continuación.

2. *Tragicomedia*

El cambio de título de la *Comedia de Calisto y Melibea* obedió a un delicado procedimiento de Rojas según el cual éste dejó asomar solapada y paulatinamente la naturaleza de su obra adscribiéndola por derecho propio a un modelo clásico —la *tragicomedia* de Plauto— y autorizándola en él. Ya hemos anotado dos casos en los que el procedimiento es análogo: las alusiones a Cota y Mena y el uso de versos acrósticos.

¹⁷ Lope Félix de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias, Obras escogidas*, II, 1961, p. 894. En adelante, Lope, *Arte nuevo*.

Veamos ahora cómo argumenta Rojas en su Prólogo el cambio de título:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla "tragicomedia".

Semejante relato oculta por completo posibles vínculos entre el autor anónimo y Rojas. Y digo posibles porque en "El autor a un su amigo" el bachiller comete un desliz por exceso de celo cuando justifica dos veces y con argumentos divergentes el anonimato del primer autor.¹⁸ Como no podemos saber si este autor (quien, según Rojas, llamó *comedia* a un texto incompleto con arranque placentero) dejó alguna indicación acerca del desenlace o la comunicó de cualquier manera al bachiller, ni tampoco es posible explicar por qué no se llamó *tragicomedia* la edición de 1499 (título consecuente desde la perspectiva del Prólogo, pues el final es triste), debemos conformarnos con examinar la sola modificación del título, la cual, motivada por "otros [que] han litigado sobre el nombre", otros seres obsesivamente anónimos, responde en apariencia a un criterio argumental (placer/tristeza) y no a uno genérico (*comoedia/tragoedia*). Cabe entonces recordar la historia del término *tragicomedia*.

Para Aristóteles, "la comedia es [...] imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo". De su lado, tragedia "es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida"; "la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino tam-

¹⁸ "Vi que [no] tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar [...]. Y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, [celó] su nombre [...]" (*La Celestina*, pp. 185-186).

bién situaciones que inspiran temor y compasión”; “una buena fábula será simple antes que doble [...] y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho [intermedio entre virtuoso y malvado], o de uno mejor antes que peor”.¹⁹

En el Prólogo a *Anfitrión*, Plauto cede la palabra al personaje Mercurio, quien así habla a los virtuales espectadores, admirados de que el autor les ofrezca una tragedia:

Pero bueno, ¿qué pasa?, ¿fruncís el ceño porque he dicho que iba a ser una tragedia? Nada, no hay que apurarse, soy un dios, la transformaré; si es que estáis de acuerdo, la volveré de tragedia en comedia sin cambiar un sólo verso [...]. Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia; no, es que hacer que sea todo el tiempo una comedia, viniendo reyes y dioses, la verdad, no me parece ni medio bien. Vamos a ver, como también hay un papel de esclavo, haré que sea una tragicomedia, como acabo de decir.²⁰

La intención burlesca de Mercurio debemos contrastarla con el hecho de que *Anfitrión* es la única comedia de Plauto con tema mítico (la leyenda del ciclo tebano sobre el nacimiento de Hércules y circunstancias precedentes), lo cual pesa en el acto final, pues la esclava Bromia hace un recuento de hechos típicos de la tragedia. El tema mítico, su desarrollo cómico y el cierre solemne de la obra suponen una mezcla de géneros que cuadra bien con el neologismo de Plauto: *tragicomedia*. Necesariamente problemática, dicha mezcla retiene mal los preceptos aristotélicos; por ello, el juicio poético del Prólogo se concentra en el estatuto de los personajes.

¹⁹ Aristóteles, *Poética*, 1992, pp. 141-142, 147, 161 y 170-171.

²⁰ Plauto, *Anfitrión*, *Comedias I*, 1992, pp. 50-51. En adelante, Plauto, *Anfitrión*.

Siglos más tarde, Elio Donato actualizó las ideas de Aristóteles al glosar la comedia terenciana. En su *Comentario a Terencio* (González-Haba, "Introducción", p. 16), atribuye a la comedia personajes corrientes, conflictos de poca monta, solución feliz, un mundo ligado a la vida y argumentos siempre ficticios. En sentido inverso, atribuye a la tragedia personajes graves, conflictos serios, desenlaces fatales, un mundo ligado a la muerte y argumentos históricos. Describe asimismo un procedimiento que incumbe directamente a *La Celestina*: "en la comedia, la complicación viene al principio, al final se soluciona todo; en la tragedia, todo lo contrario". Si, como observa Donato, la comedia tiene una solución feliz a partir de un conflicto, y la tragedia un desenlace fatal o conflictivo a partir de un no conflicto, el *plazer* y la *tristeza* que menciona Rojas en su Prólogo (y también en una octava Proaza)²¹ comprometen, además del argumento, la estructura y aun el género de la obra.

Téngase en cuenta que algunos manuscritos de comedias latinas existentes en España contienen, ya glosas, ya comentarios del mismo Donato. Baste referir las *Plauti comoediae cum glossis*, Ms. 9379 (siglo xv) de la Biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos, Zaragoza, o las *Terentii*

²¹ "[Toca cómo se devía la obra llamar tragicomedia y no comedia:

Penados amantes jamás conseguieron/ de empresa tan alta tan prompta victoria/ como éstos de quien recuenta la hystoria./ ni sus grandes penas tan bien succedieron./ Mas, como firmeza nunca tovieron/ los gozos de aqueste mundo traydor./ supplico que llores, discreto lector./ el trágico fin que todos ovieron.]" Lida observa (*La originalidad*, p. 51), a contracorriente de la octava, que el género de la obra lo distingue Proaza (en los versos previos, donde menciona a Plauto y a los comediógrafos griegos) con base en su forma dramática y no en su desenlace fatal. Asimismo, observa que el género está especificado en el Prólogo ("Assí que, quando diez personas se juntaren a oyr esta comedia") y que el cambio de comedia a tragicomedia fue una concesión de Rojas a los lectores descontentadizos. En mi opinión, los versos acrósticos, los de Proaza y el Prólogo, en lo que toca a la denominación genérica de la obra, presentan correspondencia plena y obedecen a un mismo intento: develar la naturaleza de *La Celestina* vía la declaración de su ascendencia específicamente plautiana.

comoediae cum commento Donati, Ms. 623 (1427) de la Biblioteca Central de Barcelona (Webber, "Manuscripts", pp. 37 y 39). Con seguridad, nuestros autores españoles conocieron las glosas y comentarios a los latinos; así entonces, las referencias al título elegido por el autor anónimo y al cambio y justificación debidos a Rojas apuntan hacia la genealogía genérica de la obra.²²

A pesar de su importancia, la comedia humanística italiana²³ no medió la relación entre la *Tragicomedia* de Rojas y la de Plauto. El caso de Frulovisi, quien, con apego al autor latino, usa el término en sus comedias *Claudi duo* (1432) y *Symmachus* (1434), es algo menos remoto a *La Celestina* que el de

²² No obstante que la *Poética* de Aristóteles había sido traducida al latín un par de veces en España —por Hermán Alemán a mediados del siglo XIII y por Mantino de Tortosa en el siglo XIV—, y no obstante que Giorgio Valla había publicado en 1498, en Venecia, la primera versión latina con espíritu renacentista (véase Valentín García Yebra, "Introducción" a Aristóteles, *Poética*, 1992, pp. 34-35), la obra del Estagirita, hasta donde se sabe, no es fuente directa de *La Celestina*. Conrado Haebler (*Bibliografía ibérica del siglo XV*, 1903) no registra ninguna edición de la *Poética* en España durante el siglo XV.

²³ Russell, quien sigue los estudios de Casas Homs, Lida de Malkiel y Antonio Stáuble, hace un inventario de correspondencias entre la comedia humanística italiana y *La Celestina*, advirtiendo, de paso, que éstas son ajenas a la comedia latina: sustitución de verso por prosa, lugares comunes del mundo estudiantil, intento deliberado de dramatizar historias amorosas propias de los cuentos cortos en prosa de la época, sátira anticlerical mordaz e insistente, diálogo abierto poblado de largos y espaciosos soliloquios, caracteres complejos y originales marcadamente individualizados, temporalidad incierta, ausencia de unidad espacial (los dos últimos aspectos derivan del hecho siguiente: se trata de textos escritos para ser oralizados por una sola voz, sin apoyo escénico y actoral). Para documentar sus observaciones, Russell recurre a la *Margarita poetica* del alemán Albrecht von Eyb (Nuremberg, 1472), antología que contiene fragmentos de tres comedias humanísticas. Además, en la biblioteca de Rojas había un ejemplar de la *Margarita*. Russell mismo ofrece argumentos contrarios a su tesis, los cuales, desde mi punto de vista, pesan más que los favorables: a) la primera edición española de una comedia humanística (el *Philodoxus* de León Battista Alberti, escrito en verso) fue publicada en Salamanca en el año 1500; b) el Prólogo del bachiller Juan de Quirós, quien impartía entonces clases en la Universidad de Salamanca, refiere el escaso conocimiento que los estudiantes salmantinos tenían sobre la comedia humanística; c) ni Rojas ni Proaza aluden a ese género de comedia; y d) el autor del Primer Auto de *La Celestina* decidió, a diferencia de los humanistas italianos, escribir en lengua vernácula (Russell, "Introducción", pp. 45-52).

Marcelino Verardi, cuya obra (*Fernandus servatus*, Valladolid, 1493) lleva un prólogo (de Carlos Verardi, tío de aquél) donde vuelve a aparecer, referido a Plauto, el término *tragicomedia*.²⁴

Lida (*La originalidad*, p. 52) escribe que el sentido de *tragicomedia* en el Prólogo de Rojas no corresponde al de Verardi y otros humanistas —dignidad del elenco, naturaleza del asunto y desenlace feliz—, pero tampoco al de Plauto —intervención de dioses en una comedia—, sino “al realismo integral de *La Celestina* que, como la vida, muestra la alternancia de dicha y desdicha y no a peculiaridad alguna en su género literario”. Esta conclusión deja sueltos los cabos; a saber, la genealogía del título, el género literario —para Lida, “terenciana obra”— y la naturaleza “realista” de *La Celestina*. Según los argumentos que he venido dando, cabe esta hipótesis: Rojas reintituló *Tragicomedia* su obra porque la naturaleza de la misma corresponde más y mejor a la mezcla de dioses y hombres vulgares que Plauto razona en su Prólogo y lleva a efecto en *Anfitrión*. Sin embargo, los argumentos de Rojas son donatianos (*plazer versus tristeza*), lo cual compromete el género de *La Celestina*. Por lo tanto, perfil genérico, naturaleza y título forman una unidad orgánica, la de un diálogo placentero y triste, conflictivo y fatal entre voces divinas y humanas. Toca ahora discurrir sobre la naturaleza tragicómica de *La Celestina* desde la perspectiva plautiana: el comercio erótico entre dioses y hombres.

En la investigación antes referida, analizo la cosmovisión tragicómica de Villalobos y Rojas. Caracterizada por la tendencia al sincretismo —vital, lingüístico y literario—, dicha cosmovisión atrae hacia su virtual poética de manera digamos natural la mezcla ideológico-discursiva que supone la comunicación entre un conjunto de personajes cuya nómina puede

²⁴ *Fernandus servatus* no presenta mezcla de elementos serios y burlescos, ni tiene relación temática, estilística o genérica con *La Celestina*.

distribuirse así: 1) personajes silenciosos pero activos: el Dios cristiano, Cupido y Plutón; 2) personajes elocuentes: a) seres semidivinos: Celestina; b) seres humanos: los nobles (Calisto, Melibea, Alisa y Pleberio), los criados y los individuos de bajos fondos sociales (prostitutas y rufianes).

Asimismo, en dicha investigación intento mostrar la identificación entre el Dios cristiano y Cupido (Dios-Amor), el aspecto demoníaco (representable por Plutón)²⁵ como la otra cara de Dios, la función de Celestina en cuanto mensajera del Dios-Amor y el deicidio simbólico contenido en las equívocas palabras del *planto* plebérico. Pleberio apostrofa al Dios-Amor reprochándole un desastre cuya causa eficiente es el contacto celestinesco entre Calisto y Melibea, dos sujetos enfermos de amor. A su vez, dicho contacto proviene de la invocación de Celestina a Plutón. El círculo abierto por ésta lo cierra el apóstrofe de Pleberio. Profundamente activos, los dioses de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hablan a los seres humanos por boca de Celestina, quien, a semejanza del dios Mercurio de *Anfitrión*, comunica, comercia y alcahuetea a un mismo tiempo. Si el sentido de *La Celestina* parte de su heterodoxa comunicación humano-divina y deriva en la desautorización plebérica al Dios cristiano, la invención de Plauto hay que situarla entonces en la génesis de la invención de los autores españoles. Por derecho propio y con cálculo esmerado, Rojas reintitula la obra como *Tragicomedia*. En efecto, al adscribirse al modelo latino, implícitamente anuncia a los lectores, a quienes explícitamente pretende satisfacer en el Prólogo, la índole problemática de su creación.

La unidad orgánica que hemos observado entre el perfil genérico —diálogo donde se mezcla comedia con tragedia—, la naturaleza sincrética —comunicación de seres metafísicos con

²⁵ Para una defensa de la eficacia demoníaca en la obra de Rojas, véase Peter E. Russell, "La magia, tema integral de *La Celestina*", en *Temas de "La Celestina" y otros estudios*, 1978, pp. 243-276.

humanos— y el título de *La Celestina* demuestra su pertinencia y, más todavía, su eficacia literaria en la teoría y práctica dramáticas de Lope de Vega. Sobra aclarar que la singular cosmovisión de Rojas, ya inadvertida, ya inaceptable, tuvo apenas resonancia en la literatura subsiguiente.²⁶

En un pasaje de la novela *Las fortunas de Diana*, Lope recuerda “la tragedia famosa de *Celestina*”.²⁷ Por tragedia entiende el dramaturgo, según Lida (*La originalidad*, p. 56), no la heroica de corte aristotélico, sino una pieza realista con desenlace fatal, ajena a personajes principescos consagrados por los libros, pero abierta a ambientes locales y contemporáneos minuciosamente evocados, los cuales, compuestos en prosa, “dan garantía artística de veracidad”. Para Lida, *La Dorotea* es la genial culminación de una “acción en prosa”, cuyo trayecto parte de la variedad individual de hombres y ambientes creada por la comedia humanística, y continúa en la estructura de *La Celestina*. El arte prosaico, y por ello realista, de *La Dorotea*, dice la estudiosa, es el más claro reconocimiento del género dramático de la obra española.

Ciertamente, es irrefutable la influencia de *La Celestina* en la obra de Lope; también la reciprocidad entre género literario y discurso prosaico; incluso el realismo²⁸ que deriva del uso de la prosa. La variedad de registros discursivos y el retrato detallado

²⁶ Los continuadores de *La Celestina* pusieron el acento en el aspecto erótico. En cuanto a la novela picaresca, ésta invirtió las categorías sociales de los individuos al dignificar seres marginales, pero lo hizo por la vía de aplicar a la letra el código religioso dominante. Siempre original, Cervantes dejó entrever mediante un recurso por demás elocuente —los octosílabos de *cabo roto*— la cosmovisión sincrética de la obra: “según siente *Celesti-*, / libro, en mi opinión, divi-, / si encubriera más lo huma-”. Cf. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, 1987, p. 65.

²⁷ Lope Félix de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda, Obras escogidas* II, 1961, p. 1346.

²⁸ Prefiero el término *naturalismo*, sobre todo si se aplica para describir la inclusión de costumbres, ambientes y hablas populares. El realismo, como bien lo muestra el arte inaugural del *Lazarillo de Tormes*, consiste en presentar una fabulación en calidad de acontecimiento real y verdadero.

de un mundo heteromorfo tienen, sí, como condición necesaria, pero no suficiente, el uso de la prosa. Pero antes que éste, el sincretismo genérico o, mejor aún, el encuentro dialógico²⁹ entre comedia y tragedia multiplica la materia literaria, así como las formas de su expresión. No es otro el punto de vista de Lope (*Arte nuevo*, p. 894), quien transfiere la interacción plautiana entre dioses y hombres a otra actual para él (reyes-plebe):

Elíjase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
Felipe, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey en ellas se enfadaba,
o fuese el ver que el arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.

La libertad de temas (*sujetos*) se remonta hasta la obra de Plauto; así la estrofa siguiente:

Esto es volver a la comedia antigua,
donde vemos que Plauto puso dioses,
como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter.

²⁹ La concordancia dialógica constituye una unidad de dos o varios elementos que, manteniendo cualquier tipo de relación entre ellos, no llegan nunca a fusionarse ni anularse. Véase Mijaíl M. Bajtín, "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski", en *Estética de la creación verbal*, 1982, pp. 329 y ss. El encuentro dialógico que venimos analizando tiene como punto nodal la relación tragicómica entre dioses y hombres bajos. Rojas desprende de la misma una lección casi nihilista, lo cual no debe ocultarnos la procedencia de dicha relación: el lenguaje carnavalesco. Familiar a Plauto y a los autores de *La Celestina*, el lenguaje carnavalesco obedece precisamente a la lógica de las cosas "al revés", de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo; permutar, poner de cabeza el mundo implica degradar, es decir, transferir al plano material y corporal lo elevado, espiritual y abstracto. Al carnavalizarse, la literatura creó géneros inéditos, experimentó cambios de sentido y modificó formas establecidas, sobre todo en el Renacimiento. Véase Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, 1987, pp. 16, 21 y 24. Si observamos *La Celestina* a través de los géneros literarios cómico-serios españoles, el *Libro de buen amor* viene a ser su modelo medieval por antonomasia.

Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,
no siente bien de la comedia antigua.
Mas, pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.

Lo tragicómico, en suma, crea una variedad tal que, por un lado, "deleita mucho" al público de comedias, y, por otro, imita la belleza inherente a la variedad del mundo natural:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasífae,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da Naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

Como podemos observar, Lope ve en la *tragicomedia* de Plauto (y, a través de ella, creo yo, en la de Rojas, a pesar de que la llame incidentalmente *tragedia*), más que un género dramático establecido, la génesis poética de su propia *comedia nueva*.

Empeñada en demostrar el género dramático de *La Celestina*, Lida (*La originalidad*, pp. 54-56) aduce ejemplos renacentistas³⁰ alusivos a la obra. Primero cita un tratado de Luis Vives (*De causis corruptarum artium*, II, 1531) donde el humanista condena por inmoral la comedia latina y absuelve al

³⁰ Lida trae a cuento en el mismo pasaje el Prólogo de Juan Timoneda a *Las tres comedias* (1559), donde el autor elogia el "estilo cómico para leer puesto en prosa" de "los amores de Calisto y Melibea" y la *Thebaida*, pero reprocha a estas obras no ser aptas para la representación. Timoneda concluye: "considerando yo esto, quize hazer comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables". Insistiendo en su tesis, Lida asocia extensión con representabilidad. Pienso que de las palabras de Timoneda *La Celestina* resulta más un diálogo prosaico con vis cómica, compuesto para ser leído, extenso y no representable, que una pieza dramática irrepresentable por extensa.

autor “que en nuestra lengua escribió la tragicomedia *Celestina*, pues al proceso de los amores y a aquellos goces voluptuosos enlazó el más amargo final”. Luego trae a colación el *Diálogo de la lengua*, el cual —afirma ella— “no dice palabra acerca de su género literario, cosa sorprendente si de veras ese género hubiese constituido una rara novedad”. Precisamente —digo yo— por ser un diálogo novedoso —cosa nada extraña en una época de innovaciones artísticas—, Juan de Valdés, autor e interlocutor del *Diálogo de la lengua*, reproduce el título adoptado por Rojas:

VALDÉS. [...] el juicio de todos dos [autores de *Celestina*] me satisface mucho porque suprimieron a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introduxeron en su tragicomedia [...].³¹

Páginas atrás, Valdés alude a *La Celestina* a propósito del *decoro*. Define el término y, acto seguido, aclara:

VALDÉS. [...] Es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los quales entonces se dezía que guardavan bien el decoro, quando guardavan lo que convenía a las personas que representavan.³²

Sin duda, Valdés hace referencia a las comedias latinas, género en el cual no incluye a *La Celestina*, no obstante que el término *decoro* lo aplica a ésta y a aquéllas. Escrupulosos del léxico, Vives y Valdés reproducen el término *tragicomedia* sin

³¹ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, 1984, p. 175.

³² Torres Naharro define así el *decoro* en su “Prohemio” a la *Propalladia* (primera poética española moderna, que norma el naciente género de la comedia): dar “a cada uno lo suyo”, es decir, tratar adecuadamente a cada carácter, inspirándole acciones apropiadas y armónicas con un fondo triste o alegre. Las observaciones de Valdés sobre el tema no entran en conflicto con esta definición, carente de implicaciones morales.

asimilar la obra de Rojas a ningún género clásico. Ambos humanistas, hay que notarlos, fueron expertos compositores de diálogos puros. Quiero decir con todo esto que ellos o Lope mismo observaron en *La Celestina* su esencial dialogismo tragi-cómico, sin dejar de ver por eso el carácter literario de la obra o su innegable disposición dramática. Pero de cualquier manera que se mire, el nuevo título elegido por Rojas no pudo ser más elocuente.

3. Anfitrión según la traducción de Villalobos

Hasta ahora, los críticos no han observado ninguna relación entre estos dos acontecimientos literarios: la composición en prosa del primer diálogo castellano —llamado *Tragicomedia*— con ascendencia y características dramáticas y la primera traducción al castellano de una comedia romana —única *tragicomedia* clásica—, traducción prosaica del verso latino. La naturaleza tragicómica de ambas obras, el carácter original de los textos de Rojas y Villalobos, el uso de la prosa castellana³³ en forma de diálogo y aun la cercanía temporal de sus primeras versiones impresas (1499-1515) son correspondencias entre *La Celestina* y la traducción de *Anfitrión* que merecen ser explicadas. Consecuentemente, destaco en las observaciones siguientes los aspectos de la traducción de Villalobos que de una u otra manera dialogan con la obra de Rojas.

En 1543, cuando Villalobos tenía setenta años, según él mismo lo anota, publicó un volumen misceláneo con esta portada: "Libro intitulado *Los Problemas de Villalobos*, que tracta

³³ La importancia que los dramaturgos españoles dieron al uso de la prosa en la composición de comedias puede notarse en los comentarios, ya señalados, de Juan Timoneda a la obra de Rojas o en las características celestinescas de algunos dramas y novelas de Jerónimo de Salas Barbadillo. Véase Lida, *La originalidad*, p. 57 y n. 21.

de cuerpos naturales y morales, y dos diálogos de medicina, y *El Tractado de las tres grandes*, y una *Cancion*, y la *Comedia de Amphytrion*", Juan Picardo, Zamora, 1543. El volumen contiene un epígrafe de interés para nosotros: "La comedia de Plauto, llamada *Amphytrion*, que traduzia el doctor Villalobos. La qual glosó él en algunos passos oscuros. Agora nuevamente impressa: vista y emendada por el mismo author". Más adelante, en el Proemio que Villalobos dirige a Garci-Fernández Manrique, aparece un dato con el cual se confirma el aviso de "nuevamente impressa", y, también, se allana el problema de la fecha de la edición *princeps*: el Proemio menciona al padre de Garci-Fernández, muerto en 1515, como alguien que está vivo. Más todavía, la carta que pone fin a las *Sentencias*, las cuales son un tratado a propósito de la última escena de *Anfitrión*, cierra así: "De Calatayud, en 6 de octubre de 1515 años". Moratín menciona (en *Orígenes del teatro*) una edición de Zaragoza, de 1515; en el catálogo de su biblioteca, Salvá dice que le parece haber visto una edición de Alcalá, de 1517, editada por Arnao Guillén de Brocar en cuarto y con caracteres góticos.³⁴ Si en razón de los datos anteriores consideramos el año 1515 como el más seguro para datar la primera edición, debemos suponer que Villalobos realizó la traducción en un lapso de tiempo relativamente cercano a las primeras ediciones de *La Celestina*.

De hecho, Villalobos lleva a cabo dos trabajos sobre el texto de Plauto, los cuales forman una unidad en los propósitos intelectuales del médico: trasladar el verso latino a prosa castellana y sentenciar —como filósofo natural y moral— sobre los pasajes del texto referidos al amor.³⁵ La primera tarea tuvo fi-

³⁴ Véase Antonio María Fabié. "Prólogo" a Francisco de Villalobos, *Algunas obras*, 1886, p. 219, asimismo, Webber, "Manuscripts", p. 36 y n. 54.

³⁵ Un tercer propósito —o una variante del segundo— se desprende de las glosas de Villalobos al texto de Plauto. La diversidad de temas desarrollados en dichas glosas permite al médico hacer gala de su competencia como tratadista. Un

nalidades e interlocutores propios, según se desprende del Proemio:

Tres provechos principales se siguen de la traducion desta comedia: el primero es, que por ella los estudiantes de la poesía entenderán el latin del Plauto en *Anfitrión*, sin doctrina de maestro, y no lo tengan en poco [...]. El segundo es que todos los que quisieren pasar tiempo en leer la comedia, verán en ella qué dioses eran aquellos que adoraba la gentilidad, y cuán lejos de razon y de humanidad se fundaban sus ritos y religiones [...]. El tercero es, que en esta comedia hay algunos pasos y dichos notables, segun por el discurso della se verán por mi mano notados en la márgen.³⁶

A tono con la pretensión didáctico-moralizante de los prólogos de la comedia humanística y del mismo Rojas, la segunda tarea tuvo asimismo finalidades e interlocutores propios,

fragmento del epígrafe de 1543 dice: "La qual [la comedia] glosó él en algunos passos obscuros. Agora nucvamente impressa: vista y emendada por el mismo author". O sea que posiblemente las glosas aparecieron en la edición de 1515, hoy perdida. Este puede ser también el caso de las *Sentencias*; así entonces, la fecha de 1543 no demostraría que las obras de Villalobos fueran resonancia tardía de *La Celestina*. Desde esta perspectiva, las enmiendas y adiciones efectuadas a la postre por el médico deben entenderse en buena medida como la prolongación de unos diálogos ocurridos en la Universidad de Salamanca durante la última década del siglo xv y, cuanto más, los primeros años del siglo xvi.

³⁶ Cf. Francisco de Villalobos, *Curiosidades bibliográficas*, 1950, pp. 461-462; en adelante, Villalobos, *Curiosidades*. Esta edición reproduce la de J. Coci (Zaragoza, 1544). Salvo las del *Sumario de la medicina*, no hay ediciones actuales de las obras de Villalobos. Las más recientes son:

—*Algunas obras*. "Prólogo" de Antonio María Fabié, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, t. XXIV, 1886 [contiene Cartas castellanas, Cartas latinas, Diálogo de Villalobos y su criado, Poesías, El sumario de la medicina, con un tratado sobre las pestíferas *bubas*].

—*Extravagantes*. Barcelona: Biblioteca Clásica Española, 1884 [contiene el "Tractado de las tres grandes" y la "Declaración puesta á la postrera cena y capítulo de la comedia el Anfitrión"].

—*Los problemas de Villalobos, que tracta de cuerpos naturales y morales; y dos diálogos de medicina, y el tractado de las tres grandes, y una cancion, y la comedia de Anfitrión*, en *Curiosidades bibliográficas*, Madrid: Atlas, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 36).

así el Prólogo a las *Sentencias*, hechas para la “declaracion de la postrera cena y capítulo desta comedia” (Villalobos, *Curiosidades*, p. 487):

El traslador della pone aquí ciertas sentencias provechosas para la doctrina y enseñamiento de los mancebos, por quanto van allegadas al estilo dellos y á su manera de vivir [...]. Mas quiero en servicio de la virtud hacer este tratado breve, como diezmo de otras escrituras que yo tengo hechas en servicio del mundo y de la vanagloria.

En la carta que cierra las *Sentencias*, Villalobos adapta el tópico didáctico-moralizante aludido a su personal resentimiento con el mundo cortesano, particularmente proclive al trato erótico (Villalobos, *Curiosidades*, p. 493):

Con las liviandades de Júpiter, como con plumas de gallo, he pescado aquí galanes como truchas, para metellos en la santa doctrina del amor virtuoso; y maguer que ellos se congojarán en salir de sus piélagos, no deja por eso de ser buena la pesca. Esto les doy en pago de cuantas mercedes y favores en esta corte me hacen, porque estoy de voluntad, si Dios quisiere, de dejarlos muy presto.

Traducir a *Anfitrión* y sentenciar sobre el amor cortesano son dos tareas de un solo propósito tan caro a Villalobos que con seguridad metió la pluma en la última escena de la obra, solapando su autoría en un epígrafe anfibológico y extraño a Plauto, como la escena toda: “Complimiento de la comedia, sacado de otro original”. Poniendo fin a la fábula de Hércules, dicha escena introduce el tema de los celos, es decir, sirve de eslabón entre el texto traducido y las *Sentencias*. Pero si algo llama la atención es su hechura a un tiempo grosera y cómica, propia de los bajos fondos celestinescos. La siguiente comparación ilustra notables correspondencias entre los textos,

desde el tono y la relación amo-criado hasta la solución risible, la cual está antecedida por un aserto serio y capcioso (cuyo tema es el intercambio erótico humano-divino), y está mediada por una interlocución interrogativa:

SOSIA-Señor, si tu has de cumplir con mi ama por la medida Júpiter, gran trabajo tienes.

ANFITRION-¿Por qué?

ALCUMENA-Cállate, malvado, no digas más.

ANFITRION-Déjale decir, mujer, porque no lo vaya á decir en la calle. -Di por qué, Sosia.

SOSIA-Porque los dioses tienen recios los lomos, y nunca cansan los inmortales.

ANFITRION-Ah, ah, ah.

SEMPRONIO-[...] no pensava que havia peor invención de pecado que en Sodoma.

CALISTO-¿Cómo?

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

CALISTO-¡Maldito seas! Que fecho me has reyr, lo que no pensé ogaño (*La Celestina*, I, 222.)

Otras correspondencias entre la traducción de Villalobos y la obra de Rojas van más allá de la escena apócrifa del médico, la que sirve a éste, como ya dijimos, para imbricar su breve tratado sobre el amor con la obra traducida.

Después del Proemio y antes del Argumento general, Villalobos introduce una nota aclaratoria:

Aquí se vuelve de latin en romance la primera comedia de Plauto, cuyo nombre es *Anfitrión*. La trasladacion es fielmente hecha, sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio, y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa della, porque los miradores entendiesen bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan mejor á entender la comedia y son mas sabrosos para los leyentes.

Con toda claridad se diferencia el hecho de representar una comedia (*hacer farsa della* para los *miradores*) del acto de leer un impreso. Sabemos que el teatro moderno no existía aún en España; sus rudimentos consistían cuanto más en escenificar autos y églogas. También sabemos que los estudiantes universitarios leían en voz alta, sin representarlas cabalmente, comedias latinas. El problema reside en aclarar lo que Villalobos entiende por *leyentes*. La cuestión no carece de importancia. Investigaciones recientes sobre la transmisión literaria coinciden en que la práctica común, por lo menos hasta el siglo xvii, consistía en que un lector más o menos diestro en el manejo de la voz y el *gestus* leyera en voz alta tal o cual texto para un público de plaza, aula o salón cortesano. Tan arraigada estaba la costumbre, que en numerosas obras españolas de los siglos xv a xvii (todavía compuestos en función de las expectativas de su transmisión oral) los términos *leer* y *oír* son sinónimos.³⁷ Lo mismo ocurre en el Prólogo de Rojas; ahí donde se observa que la obra ha sido “instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias”, se está pensando en *lectores* que ‘oyen’, pues ellos mismos aparecen en forma de auditorio líneas abajo: “Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia...”. Los versos acrósticos reproducen idéntica sinonimia: “buscad bien el fin de aquesto que escribo, / o del principio leed su argumento. / Leeldo y veréys [...]. / Desta manera mi pluma se embarga, / imponiendo dichos lascivos, rientes, / atrae los oydos de penadas gentes [...]”. Por su parte, Proaza dedica una estrofa para instruir una lectura oral ejecutada por un lector único ante un público de *lectores* que oyen (*La Celestina*, pp. 613-614):

³⁷ Véase Margit Frenk, “Lectores y oidores”, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1982, pp. 106 y ss.; asimismo, “Ver, oír, leer...”, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, 1984, pp. 235-240. Para un planteamiento del tema a escala europea y desde una perspectiva antropológica, véase Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la “literatura medieval”*, 1989.

Dize el modo que se ha de tener
leyendo esta [*tragi*] comedia

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a veces con gozo, esperanza y pasión.
A veces ayzado, con gran turbación.
Finge leyendo mill artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón.

La costumbre de la época,³⁸ las sinonimias de Rojas y las instrucciones de Proaza nos predisponen a creer que Villalobos supuso naturalmente que una sola voz oralizaría su traducción. ¿Cómo explicar entonces la deliberada omisión de didascalias explícitas en el texto del médico, recurso presente en el original latino? Las didascalias explícitas³⁹ (Villalobos

³⁸ Una carta que el médico envió a su amigo Jufre en 1517, la cual puede considerarse como una prolongación "rabelaisiana" de las instrucciones de Proaza, nos recuerda las teatrales costumbres cortesanas de leer en voz alta: "Vuestra carta fué vista por los señores del Consejo Real, y fué con solemnidad leyda ante la Majestad de la Serenísima Reina, y á la Señora Camarera con las damas [...]. Ora mirad cuánta fuerça teneys en vuestro officio, que tomamos aca por pasatiempo de mirar el gesto al que lee vuestra carta, porque haze tantos visages y locuras quantas vezes vos meays cada día y quantas haceys luchar á la razon con el cuero y days con ella patas arriba". Cf. Francisco de Villalobos, *Algunas obras*, 1886, pp. 9-10; en adelante, Villalobos, *Algunas obras*.

En otra epístola, dirigida a Hernán Núñez, el médico alude a la lectura oral de los estudiosos de tratados científicos: "Assí que sabemos las materias de que trata el texto, y aquellas mismas haucmos leydo por el mismo autor en aquellas partes donde la traducción acertó á no ser errada: y así, cotejando las unas con las otras, como maestros de cifras, sacamos la letra en limpio, mucho mejor que el griego, que no entiende sino la lengua, y quanto á la sentencia ninguna cosa le entra de los dientes adentro" (Villalobos, *Algunas obras*, pp. 95-103).

³⁹ Distingo entre didascalias paratextuales (usadas por Terencio) y didascalias explícitas, las cuales Plauto pone en boca de algún personaje que las recita al público en aparte. Tal distinción corresponde al criterio de Rojas y Villalobos, de ahí que las omitan. Estos autores emplean didascalias implícitas, las cuales, insertas en el *continuum* del diálogo, no instruyen al actor, sino al lector único.

las llama *argumentos*, útiles para *representar*) están también ausentes en la obra de Rojas porque ésta fue escrita para ser leída, no escenificada. La configuración del espacio, el reparto de voces, el transcurrir del tiempo y diversidad de acciones, si no están implícitos en el diálogo, se hallan acotados en los argumentos de cada acto. En vez de traducir las acotaciones de Plauto, Villalobos escribió para cada escena un *argumento* cuya función es análoga a la que acabamos de mencionar en el caso de *La Celestina*.⁴⁰ Los recursos vocales y gestuales propios de todo lector competente evitaron a Rojas y Villalobos la tarea de registrar en sus textos didascalias explícitas. Esto adquiere mayor pertinencia si lo referimos al género de las obras. Los autos de Gil Vicente o las églogas de Juan del Encina son el libreto de un espectáculo teatral incipiente, que, como tal, reclama un actor para cada voz-personaje. En cambio, *La Celestina*, no obstante su ascendencia y técnicas teatrales, no deja de ser un diálogo de varias voces dramáticas.⁴¹ Por ello Proaza instru-

⁴⁰ Doy un ejemplo donde empalma la omisión explícita de las didascalias con la compostura de un argumento (se trata de la transición del acto II al III, según el criterio de una edición moderna):

Junto con esto siguen ciertas palabras que habla Júpiter con los miradores [espectadores] para cuando se representare la comedia en público; no se ponen aquí, porque no valen nada.

Alcumena, desde que su marido fué á buscar testigos contra ella, se queda quejando muy amargamente de tan gran maldad como su marido le levantó; en esto entra Júpiter hecho Anfitrión, y descúlpase de todo lo pasado; al cabo se reconcilian en amistad, y aparéjense los sacrificios.

ALCUMENA, JUPITER...

(Villalobos, *Curiosidades*, p. 476.)

El traductor omite la primera escena del tercer acto, la cual aclara la intriga, presenta prolepsis y abunda en didascalias. Cito las más teatrales de éstas:

JUPITER-Yo soy el Anfitrión... sólo en cuanto llego aquí... cambio de indumentaria. Ahora estoy aquí en atención a vosotros, para no dejaros a medias mieles con la comedia esta... Ahora voy a hablar con Alcumena.

(Plauto, *Anfitrión*, pp. 88-89.)

⁴¹ Entiendo por técnica teatral el conjunto de recursos destinados a la representación escénica de un texto; por ejemplo, la ausencia de voz narrativa, las

yc la lectura de una sola voz. Dicho de otro modo: el punto básico de encuentro entre la traducción de Villalobos y *La Celestina* es el diálogo puro. A partir de éste, el autor anónimo y Rojas dramatizan su composición (incluso la novelan), de ahí el efecto teatral de las instrucciones de Proaza. En la versión castellana de *Anfitrión* la tendencia es inversa: de una comedia Villalobos extrae el diálogo, por ello omite las didascalias de Plauto y, a cambio, escribe un argumento para cada escena, lo cual equivale a decir que transfiere al dominio de un lector único el conjunto de órdenes destinadas a cada personaje.⁴²

Lo mismo puede decirse de las correspondencias en el empleo de un recurso dramático característicamente latino, el *aparte*. Todos los apartes de *Anfitrión* están dirigidos al público; por lo tanto, no generan reacción alguna en el personaje interlocutor. Y puesto que Villalobos traduce literalmente, no es el actor, sino el lector quien debe percibir y subrayar, entonándola por ejemplo, la condición apartada de las voces, ya que ésta no se halla diferenciada en el texto. Tampoco las ediciones antiguas de *La Celestina* distinguen los apartes. Hacerlo fue tarea del lector. La diferencia estriba en que el autor anónimo y Rojas crean apartes entreoídos,⁴³ lo cual provoca

didascalias motrices (desplazamientos y *gestus* de los personajes), las acotaciones temporales, la alternancia de diálogos y monólogos, la estructuración en actos, que permite modificar el virtual escenario. Esta última, en el caso de *La Celestina*, marca, en principio, el ritmo de la recitación. Por voz dramática entiendo la acción discursiva de cada personaje dispuesta en el texto.

⁴² Alfredo Hermenegildo ("El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit*, vol. XI, 1991, pp. 127-151) analiza de manera sistemática las didascalias del Primer Auto de *La Celestina*. El número y variedad de éstas lo llevan a afirmar que la obra es esencialmente teatral. Hermenegildo, sin embargo, no aborda un problema básico: el diálogo celestinesco es pieza para una sola voz. Todo análisis que deje de lado este problema incurre en anacronismos.

⁴³ Además de instruir una lectura oral, el aparte en *La Celestina* sirve para caracterizar moralmente a los personajes que lo practican: los criados, las prostitutas. *Celestina*. En este sentido, el aparte funciona como técnica de expresión del decoro de los personajes socialmente inferiores, es decir, necesariamente hipócritas.

en el interlocutor reacciones que al mismo tiempo funcionan como didascalias para el lector⁴⁴ (*La Celestina*, IV, p. 324):

MELIBEA-Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido.

CELESTINA (*Aparte*)⁴⁵-¡Más será menester y más harás, y aunque no se te agradezca!

MELIBEA-¿Qué dices, madre, de agradecer?

CELESTINA-Digo, señora, que todos lo agradecemos y serviremos y todos quedamos obligados. Que la paga más cierta es quando más la tienen de cumplir.

Fácilmente perceptible, este tipo de aparte debe leerse, según Proaza, *entre dientes*. Villalobos, por cierto, sabía componer en diálogos propios apartes entreoídos de corte celestinesco, los que, para sorpresa nuestra, debían leerse ¡*entre dientes*!:

Duque-[...] en mi seso estoy de haceros mercedes, como os las he hecho, más por vuestra buena razón que por la física ['medicina'].

Doctor-Tal salud os dé Dios como vos me habéis hecho las mercedes, y aún como me las haréis.

Duque-¿Qué estáis gruñendo entre dientes?

Doctor-Digo, señor, que Dios dé mucha salud á vuestra señoría por las mercedes que me ha hecho y me hará.⁴⁶

⁴⁴ "Algunas de las 'paradojas' más enigmáticas que han dado fama a la obra [*La Celestina*] quedan iluminadas —si no explicadas— por la comprensión de la tradición oral que está detrás de la fachada impresa. Por ejemplo, en las primeras ediciones, la falta de acotaciones marginales, de subrayados, de puntuación en el sentido moderno, e incluso de sangrados tipográficos, sólo pueden entenderse en términos de la fuerza oral que todavía poseía la palabra, de su capacidad para sugerir la pronunciación y entonación sin ayuda externa." Cf. Gilman, *La España*, p. 316.

⁴⁵ El *aparte* se hace explícito en la edición moderna que cito. En las ediciones antiguas de la obra todos los apartes están implícitos.

⁴⁶ Se trata del segundo *Diálogo de la medicina* (Villalobos, *Curiosidades*, p. 446).

No obstante que pertenecen a obras disímbolas, los dos fragmentos citados, por su uso del aparte, por su tema e intención, parecen escritos, valga la expresión, con la misma pluma. Así entonces, tanto en el caso de las didascalias como en el de los apartes, el designio de una lectura en voz alta ejecutada por un solo lector es recíproco del género diálogo, ya en *La Celestina*, ya en la traducción de Villalobos.

Observemos una correspondencia más, esta vez en relación con la estructura de las obras. Rojas divide en actos la *Comedia* y la *Tragicomedia*; advirtamos, sin embargo, que para él *acto* y *escena* son sinónimos, así "El autor a un su amigo":

Y porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin división en un auto o cena incluso...

Los manuscritos de las comedias latinas desconocen la división en actos,⁴⁷ pero no en escenas, cuyo cambio señalan consignando los nombres de los personajes que participan en cada una de ellas. Las ediciones antiguas de *La Celestina* también dividen la obra consignando la nómina de los personajes que participan en el diálogo; además, encabezan de modo original dicha nómina con el término *auto*, el cual numeran progresivamente. El problema radica en lo siguiente: casi todos los actos contienen más de una escena, tal como la entendemos hoy.⁴⁸ A este respecto, la explicación de Gilman no carece de interés: desde el punto de vista del tiempo, *La Celestina* es un enorme acto dividido en muchas escenas; a su vez, cada acto divide, no la acción en el sentido usual de la palabra, sino el *conti-*

⁴⁷ La división en cinco actos deriva de la edición que en 1500 (en Bolonia) hizo de *Anfitrión* Juan Bautista Pius (González-Haba, "Introducción", p. 11).

⁴⁸ Los autos de Gil Vicente o las églogas de Juan del Encina presentan un número indeterminado de escenas. Es Torres Naharro quien, a la usanza clásica, divide la obra dramática en cinco actos, a los cuales llama *jornadas*, con el sentido de 'descansaderos'.

num de la conciencia hablada en el diálogo.⁴⁹ Esta idea no entra en conflicto con el compromiso de Rojas y sus editores a dividir una obra inaugural a la usanza clásica y, al mismo tiempo, presentar un número más o menos moderado de actos (separarla sólo en escenas con un criterio moderno habría implicado una fragmentación disparatada). Por otra parte, la diferenciación entre acto y escena y el desarrollo del significado moderno de la esta última (la cual tenía el sentido vago de 'pieza de teatro') fueron procesos que la dramaturgia española definió a partir de la segunda mitad del siglo xvi (Lida, *La originalidad*, p. 53, n. 16).

Villalobos reproduce literalmente las divisiones del manuscrito latino,⁵⁰ pero enfatiza la separación en escenas encabezándolas con sendos argumentos escritos por él. Es decir, estructura el texto de manera semejante a *La Celestina*, pues los argumentos compuestos para cada escena tienen análoga distribución y la misma función que los argumentos introductorios de cada acto en la obra de Rojas.⁵¹ Ésta y la traducción de Villalobos contienen asimismo un argumento general, de abolengo terenciano.

La traducción libre de Fernán Pérez de Oliva, dedicada a su sobrino Agustín de Oliva, tampoco estuvo destinada a la representación teatral, sino a impartir una lección práctica de retórica al joven pariente y demostrar que el castellano era apto

⁴⁹ Cf. Stephen Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, 1982, pp. 144-145. En adelante, Gilman, *La Celestina*.

⁵⁰ La traducción de Pérez de Oliva y la *Comedia de Anfitrión* (1559) de Juan Timoneda desconocen la división en actos.

⁵¹ En su Prólogo, Rojas escribe que "aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios [argumentos] al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía —una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores usaron". En efecto, los comediógrafos latinos no encabezaban las escenas con argumentos individuales. Por ello es significativo que Villalobos sí lo haya hecho. En cuanto al problema de la autoría de Rojas respecto de los argumentos de los actos interpolados en la Tragicomedia, véase Gilman, *La Celestina*, pp. 327 y ss.

para expresar una fábula dramática. Lo mismo que Nebrija ("Terentius est summus orator"), advirtió la semejanza del diálogo de la comedia y la oratoria: "Las comedias antes escritas fueron fuentes de la elocuencia de Marco Tulio, que mucho amó su muy familiar Terencio". En el Prólogo a la *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules o Comedia de Amphitrion*, Pérez de Oliva subraya, como Proaza, los tonos orales contenidos en el diálogo escrito; o sea que instruye a su modo otra lectura en voz alta:

El estilo de decir en comedia es tan diverso como los movimientos de los hombres. A veces vá tibio, y á veces con hervor, unas con odio y otras con amor, graues algunas veces, y otras gracioso; unas veces como historia, otras como razonamiento y otras veces es habla familiar (Fabié, "Prólogo", p. 169).

Gilman (*La España*, p. 317) ve en estas observaciones una incertidumbre correlativa a las instrucciones de Proaza, portavoz de Rojas: la confianza en la capacidad oral del diálogo escrito termina cuando éste se abandona a lectores desconocidos, para quienes las palabras dejan de poseer la fuerza mágica de poder hablar por sí mismas; sólo entonces comienzan a preguntarse los autores por la utilidad de hacer algunas indicaciones acerca de la locución. Pienso que Gilman no acierta, pues la expresividad de la voz era hasta entonces patrimonio de todo hablante, y su retórica, recurso por excelencia de lectores profesionales de manuscritos o impresos, los cuales delegan en el lector avisado —dadas sus omisiones— la ejecución más o menos discrecional de modulaciones vocales y gestuales. La inquietud de Rojas, Proaza o Pérez de Oliva proviene, supongo, del carácter de los textos que escriben (Rojas afirma en los versos acrósticos que la obra "terenciana" del autor anónimo es única "en lengua común vulgar castellana"). Esto es, proviene de la novedosa inclusión en lengua española de diálogos con ascendencia y perfil dramático, destinados, por

estar impresos, a un público extrauniversitario. De ahí que las instrucciones se orienten a normar en una sola voz "el estilo de decir en comedia".

Pérez de Oliva fue a la postre catedrático de Filosofía y Teología en la Universidad de Salamanca. Llegó a esta ciudad en 1508, cuando tenía catorce años de edad. Su traducción fue publicada hacia 1525. Las fechas lo alejan del diálogo que he venido argumentando; en consecuencia, la fluidez coloquial de su texto, observada por Gilman, y las correspondencias entre su Prólogo y los versos de Proaza podemos ahora sí explicarlas como influencia externa de *La Celestina* sobre esa segunda traducción de *Anfitrión*. Y aun si no se toma en cuenta lo dicho hasta aquí, parece improbable que Rojas adquiriera en Talavera de la Reina la traducción de un desconocido —Pérez de Oliva— a sus, digamos, cincuenta años de edad.

El intercambio discursivo propuesto entre la obra de Plauto, la versión de Villalobos y *La Celestina* pretende reconstruir el papel que la tragicomedia latina tuvo en los diálogos de y entre Rojas y Villalobos. Eco permanente de éstos, memoria silenciosa y tangible habría sido el libro de Plauto traducido por el médico, el cual Rojas conservó hasta la muerte en su modesta biblioteca (modesta quizá por selectiva), donde no quiso alojar el bachiller las comedias de Terencio, ni otras obras en diálogo (salvo la *Propalladia*), ni siquiera nuevas ediciones de *La Celestina* o los títulos de sus continuadores.

Útil imprescindible, *Anfitrión* habría animado las varias voces de un hipotético taller donde lo mismo se componían los consabidos remedios contra el amor (bajo la forma de carta, de verso acróstico o de escena apócrifa, la cual endosa Villalobos a Plauto), que los tragicómicos amoríos de Calisto y Melibea o el traslado al castellano de la única tragicomedia latina.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Poética*, introducción y ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1992.
- BAJTÍN, Mijaíl M., "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski", en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1982, pp. 324-345.
- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- CASTRO GUIASOLA, FRANCISCO, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, *Revista de Filología Española*, Anexo V, Madrid, 1924.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid: Castalia, 1987.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facs., Madrid-México: Turner, 1984.
- FABIE, Antonio María, "Prólogo" a Francisco de Villalobos, *Algunas obras*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886.
- FRENK, Margit, "Lectores y oidores", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol.1, Roma: Bulzoni, 1982, pp. 101-123.
- , "Ver, oír, leer...", *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, pp. 235-240.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, "Introducción" a Aristóteles, *Poética*, Madrid: Gredos, 1992, pp. 7-124.
- GILMAN, Stephen, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*, trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid: Taurus, 1978 [1a. ed. Princeton University Press, 1972].
- , *La Celestina: arte y estructura*, trad. de Margit Frenk, Madrid: Taurus, 1982 [1a. ed. The University of Wisconsin, 1956].
- GONZÁLEZ-HABA, Mercedes, "Introducción" a Plauto, *Comedias*, I, Madrid: Gredos, 1992, pp. 7-32.

- HAEBLER, Conrado, *Bibliografía ibérica del siglo xv*, La Haya: Martinus Nijhoff/ Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1903.
- HERMENEGILDO, Alfredo, "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit*, XI, 1991, pp. 127-151.
- JÍMEZ DE URREA, Pedro Manuel, *Penitencia de amor (Burgos, 1514)*, ed. de Raymond Foulché-Delbosc, Barcelona-Madrid: Bibliotheca Hispanica, 1902.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- PLAUTO, *Comedias*, I, introducción, traducción y notas de Mercedes González-Haba, Madrid: Gredos, 1992.
- ROJAS, Fernando de, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 1991.
- , *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, ed. facsimilar de la hecha en Valencia en 1514, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- RUSSELL, Peter E., "La magia, tema integral de *La Celestina*", en *Temas de "La Celestina" y otros estudios (del "Cid" al "Quijote")*, trad. de Alejandro Pérez, Barcelona: Ariel, 1978.
- , "Introducción" a Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid: Castalia, 1991, pp. 11-178.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1984.
- VALLE LERSUNDI, Fernando del, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*", *Revista de Filología Española*, XVI, 1929, pp. 366-388.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda, Obras escogidas*, e. II, estudio preliminar, notas y apéndices de Federico C. Sáinz de Robles, Madrid: Aguilar, 1961.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras escogidas*, t. II.
- VILLALOBOS, Francisco de, *Algunas obras*, prólogo de Antonio María Fabié, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886.
- , *Extravagantes*, Barcelona: Biblioteca Clásica Española, 1884.
- , *Los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales y morales; y dos diálogos de medicina, y el tratado de las tres grandes, y una canción, y la comedia de Anfitrión*, en *Curiosidades bibliográficas*, Madrid: Atlas, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 36).

WEBBER, Edwin J., "Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain", *Romance Philology*, XI, 1, 1957, pp. 29-39.

ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz. De la "Literatura medieval"*, trad. de Julián Presa, Madrid: Cátedra, 1989 [1a. ed. París: Seuil, 1987].

En este número colaboraron:

AINAUD, Jordi. Profesor de traducción de la Universidad de Pompeu Fabre en Barcelona. Es traductor de francés, inglés, catalán y español en varias editoriales reconocidas. Ha publicado en revistas especializadas. Cursó el doctorado en Literatura Medieval en la Universidad de Londres.

ARMJO, Carmen. Investigadora del Seminario de Poética del IIFL. Profesora de Literatura Española Medieval en la FFyL, UNAM. Ha publicado diversos artículos sobre *El libro de los gatos*.

AZUELA, Cristina. Doctora por la Universidad de la Sorbona, Francia. Investigadora del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas. Tiene diversas publicaciones sobre literatura comparada medieval, fundamentalmente sobre la *Nouvelle*.

BERESFORD, Andrew M. Es profesor de Literatura Medieval en la Universidad de Durham (Reino Unido). Se doctoró en Literatura Medieval en la Universidad de Londres. Ha publicado en varias revistas especializadas. Fue editor de la colección Papers of Medieval Research Seminar (Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres).

BIZZARRI, Hugo. Profesor de Literatura Medieval en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Investigador del Conicet. Se ha especializado en la crítica textual y en colecciones de senten-

cias. Entre sus publicaciones están: "Pseudo Aristóteles. Secreto de los secretos", "Diálogo de Epicteto y el emperador Adriano", "Diccionario paremiológico e ideológico de la Edad Media".

BUBNOVA, Tatiana. Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Investigadora del IIFL. Es también traductora de varias obras de Mijaíl Bajtín al español. Entre sus múltiples obras están: *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La lozana andaluza*, *Contrapunto a cuatro voces en los caminos del aire*.

CÁNDANO FIERRO, Graciela. Doctora en Letras Españolas por la UNAM. Investigadora del IIFL. Profesora de Literatura Española Medieval de la FFyL, UNAM. Su área de investigación es la literatura ejemplar. Entre sus obras están: *Estructura, función y desarrollo de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*, *La seriedad y la risa (La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media)*, *La harpía y el cornudo (Visión de la mujer en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media española)*.

GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo. Realizó la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de la UNAM. Fue becario del Proyecto "Poesía y Cultura Popular Novohispana". Actualmente realiza el doctorado en la Universidad de Montpellier, Francia.

GONZÁLEZ, Aurelio. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor de Literatura Española Medieval y de Literatura de los Siglos de Oro en la FFyL, UNAM. Tiene diversas publicaciones sobre la tradición oral, el romancero y los libros de caballerías.

GONZÁLEZ OCHOA, César. Investigador del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL), UNAM; actualmente se ocupa de lo referente a la historia de la cultura. Entre sus libros están: *La música del universo. Apuntes sobre la*

noción de armonía de Platón, A lo invisible por lo visible. Imágenes del Occidente medieval.

ILLADES, Gustavo. Doctor en Literatura Española por la FFyL, UNAM. Entre sus publicaciones están: *El discurso crítico de Cervantes en El cautivo, y La Celestina en el taller salmantino.*

MASERA, Mariana. Es investigadora del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, donde investiga "La canción tradición mexicana, una poesía olvidada: poética y entorno". Doctorada en literatura medieval por la Universidad de Londres. Ha publicado en varias revistas internacionales. Entre sus obras está "Que non dormiré sola, no": La voz femenina en la antigua lírica tradicional hispánica.

PEDROSA, José Manuel. Es profesor de Teoría de la Literatura y Crítica Literaria de la Universidad de Alcalá (Madrid). Ha publicado unos ciento treinta artículos en Filología y Antropología en diversas publicaciones especializadas. Entre sus publicaciones están *Las dos sirenas y otros estudios de la literatura tradicional, El cancionero de las montañas de Liébana*, etcétera.

RUBIAL, Antonio. Doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), UNAM y doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Sevilla. Profesor titular de Historia Medieval e Historia Novohispana en la FFyL, UNAM. Autor de varios libros, entre ellos: *La santidad controvertida, La hermana pobreza, Los libros del deseo.*

THOMASSET, Claude. Profesor en la Universidad de la Sorbona, Francia. Ha escrito numerosos libros sobre literatura medieval, entre los que se cuenta: *Sexualidad y saber médico*; y colaboró además en el libro *Historia de las mujeres. La Edad Media*, dirigido por Georges Duby.

Acta Poetica 20.

editado por el Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefe del departamento de publicaciones *Sergio Reyes Coria*, se terminó de imprimir en los talleres de Trazo Binario, el día 9 de octubre de 2000. La composición, en tipos Times 12:14, 10:12 y 9:10, fue elaborada por *Carolina Olivares Chávez* y estuvo al cuidado de *Graciela Cándano Fierro*, con la colaboración de *Maribel Madero Kondrat*. La edición, impresa en papel cultural de 60 kg, consta de 500 ejemplares.