

15

EL IMAGINARIO DE LA *TRAGICOMEDIA**

1. INTRODUCCIÓN

Haré una única suposición antes de dar inicio a este ensayo: el material que en general se cree fue añadido a la *Tragicomedia* —como dice en el Prólogo que lo fue— en efecto es material nuevo.¹ Sin descansar en suposiciones sobre la autoría, trataré de analizar el imaginario de los pasajes que por primera vez aparecen en la *Tragicomedia*.² Esto, por supuesto, no signi-

fica que no tenga una opinión propia sobre la autoría, y menos aún que comparta la extraña opinión de algunos críticos post-estructuralistas quienes opinan que el autor es irrelevante para el texto. Prefiero examinar el imaginario por sí solo (en general sin hablar sobre sus fuentes), para después ver qué ayuda nos brinda en otras áreas.

Utilizo “imaginario” en el sentido tradicional —símil, metáfora, símbolo, personificación— y no diré nada, excepto de manera superficial, sobre la visión del mundo, los *speculum principis*, el engaño, etc. o, en efecto, sobre el complejo e importante tema de la iconografía de los grabados en madera.³ Es bastante claro que dentro de los límites de un artículo es imposible ofrecer un análisis crítico completo de todas

* Una primera versión de este artículo se publicó como “The Imagery of the *Tragicomedia*”, en *Actas del Simposio Internacional: 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas “Tragicomedia de Calisto y Melibea” (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. de Juan Carlos Conde (Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007), pp. 149-171. La traducción al español es de Alejandra Navarrete Zendejas.

¹ Ha habido cierto desacuerdo a este respecto, como la proposición de Louisa Penney de que los cinco actos adicionales fueron preparados por una imprenta con pocos recursos económicos, y que fueron restaurados sólo cuando el libro resultó ser un éxito comercial (1954: 5-6). Dicha proposición no ha convencido a muchos académicos.

² Como es bien sabido, la edición más temprana que se conserva de la *Tragicomedia*, Zaragoza 1507, es unos cinco años más tardía que los *princeps* perdidos. Las ediciones académicas modernas basan su texto de la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 y

Valencia 1514. Dado que las diferencias entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* están muy bien registradas en Lobera *et al.* (2000), mis citas están tomadas de esa edición (a pesar de la desventaja de la ortografía modernizada). Las referencias son a la página del texto y, cuando es necesario, al aparato crítico, del que se especifica la columna para facilitar su referencia.

³ Varios artículos valiosos han explorado este asunto en los últimos años y claramente hay mucho trabajo por hacer (Abad 1977, Snow 1984 y 1990b, Berndt-Kelley 1993, Rivera 1995 y Griffin 2000).

las imágenes añadidas a la *Tragicomedia*. Afortunadamente, en el texto de Vicenta Blay Manzanera y Dorothy S. Severin (1999) tenemos un útil resumen de las referencias a animales, además de contar con varios excelentes estudios de imágenes individuales y grupos de imágenes: la casa (Ellis 1981a), el *locus amoenus* (Shipley 1973-1974), enfermedades (Shipley 1975), animales del bestiario (Shipley 1984) y las aves de rapiña (Vivanco 2002 y 2003).⁴ Finalmente, aunque en ocasiones me remonte a críticas previas y aunque mi lectura del texto se enriquezca con éstas, no intentaré discutir todos los comentarios críticos que se han hecho sobre las imágenes que aquí se discuten.⁵ Hacer eso por lo menos duplicaría, y posiblemente hasta triplicaría, la extensión de este artículo. Incluso enlistar todos los comentarios previos sobre los pasajes discutidos requeriría de un aumento significativo de la extensión y probablemente no tendría propósito alguno, ya que tenemos a la mano la bibliografía indispensable de Joseph Snow (1985) y su suplemento publicado en *Celestinesca*, así como las abundantes notas en Lobera *et al.* 2000 que hacen un esfuerzo por proporcionar una edición *variorum*.⁶

⁴ Esto de ninguna manera agota la lista de estudios sobre el imaginario: están, por ejemplo, estudios sobre el hilado, el cordón y la cadena de oro (Deyermond 1977 y 1978), el halcón (Gerli 1983) y los animales fantásticos (Salvador Miguel 1989), así como también los más tempranos pero todavía importantes estudios generales de Raymond E. Barbera (1970) y F. M. Weinberg (1971). Es lamentable que una gran parte de la tesis de George Shipley (1968) siga sin ser publicada.

⁵ Reconozco que esto puede ser considerado inconsistente con un número de referencias a mi propio trabajo previo, pero hago estas referencias con la finalidad de evitar repetir aquí lo que ya he dicho en alguna otra parte.

⁶ A la mayor parte de los lectores de este volumen no se les tendrá que recordar que la edición *variorum* —término que con frecuencia es mal empleado para referirse a una edición de lectura-variante— resume en notas a pie de página, con citas frecuentes, todos los comentarios que han hecho académicos y críticos. El ejemplo más famoso es el *variorum* de Shakespeare.

2. EL MATERIAL DEL PREFACIO Y LA CONCLUSIÓN

La innovación más importante en el poema del prefacio es la introducción de una nueva estrofa 11 (la estrofa final). Ésta contiene tres imágenes, una de las cuales es completamente convencional, “No os lance Cupido sus tiros dorados” (14). Todavía más interesantes son las imágenes en las estrofas 11c (“Tened por espejo”, que nos recuerda el uso del *Speculum* y sus equivalentes vernáculos en obras didácticas) y la 11f (“Virtudes sembrando con casto vivir”), que nos remite a la parábola del sembrador del Nuevo Testamento. En estrofas anteriores existen dos sustituciones que permanecen dentro del mismo campo que el de la imagen de la *Comedia*: “Insisto remando” en lugar de “Así navegando” en 3g (10/373^a, cambio que reduce la imagen náutica a un nivel más personal), y “Lo más fino tibar” en lugar de “Lo más fino oro” en 6d (11/373a).

Debido a que el Prólogo aparece por primera vez en la *Tragicomedia*, todas sus imágenes son relevantes para la presente investigación. La segunda oración del Prólogo es una sorprendente asociación del *sententiae* altamente elogiada en “El autor a un su amigo”:

Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente esté preñada, ésta (*sententia* tomada por Petrarca de Heráclito) se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas (15).

La base de esta imagen proviene del *De remediis utriusque Fortunae* de Petrarca, vía el índice de la edición de 1496 de sus obras (Deyermond 1961b: 146), sin embargo es mucho más elaborada en su nuevo contexto. Además, una frase en su elaboración, “de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí [...]”, establece un inquietante vínculo con el relato del apareamiento de las víboras:

La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo de concebir, por la boca la hembra metida la cabeza del

macho, y ella con el gran dulzor apriétale tanto, que le mata, y, quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda (17).

Ya que este relato está tomado directamente del *De remediis* (Deyermond 1961b: 55), el pasaje de la página 15 debe, aunque aparece en el texto con anterioridad, hacerle eco ya sea de manera deliberada o inconsciente. En el pasaje de las víboras el vínculo entre la sexualidad y la muerte no es ninguna sorpresa; sin embargo, presagia (como con frecuencia lo han apuntado los críticos) el desarrollo narrativo de la *Tragicomedia* (el cual en este aspecto apenas difiere del de la *Comedia*). En cambio, el vínculo adicional que este pasaje establece con las palabras del viejo sabio es sorprendente y preocupante. No podemos discernir si es intencional, pero en caso de que lo fuese, ofrecería una especie de apoyo al argumento de George Shipley (1985) sobre el decaimiento de la autoridad en el texto (Shipley desarrolla el asunto presentado por Stephen Gilman en 1956).

La imagen más común en el Prólogo es la de la guerra: “batalla”, “contienda” y “lid” son palabras que aparecen de manera recurrente y aunque algunas veces pueden ser entendidas de manera literal, por lo general son símiles y metáforas. Su estatus queda claro desde un principio en la *sententia* de Heráclito: “Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla [...]” (15). La palabra “contienda” aparece de nuevo en las páginas 16, 18 (dos veces) y 19; y “guerra” en las páginas 16 (tres veces), 17, 19 y 20. La relación de estas palabras es retomada en una adición al discurso de Pármeno en el Aucto 12: “enemigo que no ama tanto la victoria y vencimiento como la continua guerra y contienda” (248); y la imagen militar es desarrollada al final del Prólogo: “van debajo de la bandera desta notable sententia” (la de Heráclito; 19).

Merecen atención otras tres imágenes del Prólogo que ocurren a pocas líneas unas de las otras y que pertenecen a grupos de imágenes bien establecidos a lo

largo de la *Comedia*. Las primeras dos imágenes aplican la acción de comer a la lectura de textos: “Unos les roen los huesos [de estos papeles], que no tienen virtud, que es la historia toda junta [...] Otros pican los donaires y refranes comunes [...]” (20). La tercera imagen, que aplica metafóricamente un término técnico, se encuentra en la famosa protesta contra la añadidura de títulos: “Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto” (20). Esto se refiere literalmente a las marcas dejadas por las dos puntas de hierro ubicadas a cada lado de la prensa utilizadas para sostener en su lugar el papel que se iba a imprimir (20n46), pero aquí, por supuesto, significa “herida, desfiguración” y remite al uso de “punto” (al suturar una herida) por Celestina al hablar con Melibea en el Aucto 10 de la *Comedia*:

Los ásperos puntos que lastiman lo llagado, doblan la pasión, no la primera lisió que se dio sobre sano. Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sutil sin temor [...] Sufre, señora, con paciencia, que [oír el nombre de Calisto] es el primer punto y principal (224-225).

De esta manera, lo que comenzó como el término técnico de un impresor, es absorbido por las complejas series de imágenes que refieren a enfermedades, la medicina y la cirugía.

En el poema con que el autor concluye, otra secuencia de imágenes —del trigo, harina, masa y pan— se emplea para expresar tanto la naturaleza pecadora del hombre (“nuestra vil masa”, st. 2e; 349) como el conocido concepto de núcleo y corteza:

deja las burlas, que es paja y granzones,
sacando muy limpio de entre ellas el grano
(st. 3gh; 350)⁷

⁷ Trato p. 152, más adelante, sobre las tradicionales asociaciones sexuales del trigo, la cosecha, etc., pero todo depende del contexto y creo que el contexto aquí excluye tales asociaciones (como lo hace en la parábola bíblica del sembrador).

3. LAS SECCIONES AÑADIDAS A LOS DIECISÉIS AUCTOS

Ninguna de las imágenes utilizadas en los dieciséis auctos de la *Comedia* es omitida en la *Tragicomedia*, pero al menos una imagen es añadida a cada uno de esos auctos, con excepción del primero y los últimos dos.

En una sección añadida al último parlamento del Aucto 2 —“la primera adición notable de las que transforman la *Com* en *Trag*” (Lobera *et al.* 2000: 410b)— Pármeno conserva el imaginario de guerra en el satírico comentario que hace: “si agora le diesen una lanzada en el calcañal, que saliesen más sesos que de la cabeza” (92). Que continúa: “¡Pues anda, que a mi cargo que Celestina y Sempronio te espulguen!”, pasando directamente de un imaginario de guerra a uno animal del tipo más indigno.⁸

Una larga adición al nostálgico discurso de Celestina en el Aucto 3 incluye una variante —irónica para el autor y los lectores— del conocido motivo perteneciente a una era dorada de paz, en la que una virgen con un bolso lleno de oro podía pasar de un lado al otro del país sin ser molestada: “descubierta se iba hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano, que en todo el camino no oyé peor de ‘Señora Claudina’” (100). El elogio que Celestina le dirige a Claudina continúa: “Su palabra era prenda de oro en cuantos bodegones había” (101), metáfora que tiene cabida en las complejas series de imaginario comercial y monetario establecidas en la *Comedia*, imaginario que concuerda tanto con el narrador como con el tema de su discurso. Las adiciones a los discursos más tardíos de Celestina hacen uso de un imaginario animal y uno de luz y oscuridad. La primera adición continúa con el imaginario animal empleado para describir el

apetito insaciable de la mujer una vez que ha sido sexualmente iniciada, de esta manera el comentario, “maldicen los gallos porque anuncian el día” de la *Comedia* sirve como puente para el detallado comentario en la *Tragicomedia*:

Requieren las Cabrillas y el Norte, haciéndose estrelleras; y cuando ven salir el lucero del alba, quiéreseles salir el alma. Su claridad les escurece el corazón (103).

Esta paradoja se ve reforzada por la repetición de la palabra “salir” y la semi repetición en “alba/alma”.

En el Aucto 3 se hizo una adición de importancia que nos trae de regreso a los animales: es una adaptación de la traducción al castellano de 1496 de *Elegia di Madonna Fiammetta* (Castro Guisasaola 1924: 143). La adaptación se encuentra en la conjuración que hace Celestina del Diablo. Ella alarga la enumeración de sus títulos al usar una buena cantidad de referencias clásicas, y concluye con que el diablo es “mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras” (109).

Hacia el final del largo parlamento con el que Celestina abre el Aucto 4, la lista de estos augurios se amplifica con la siguiente oración: “las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que pase” (113). Esto es, a mi parecer, más que una hipérbole, puesto que es una referencia directa al pasaje del Éxodo donde Dios parte las aguas del Mar Rojo para que los israelitas pasen. Si, como creo es probable, la reminiscencia es deliberada, entonces, este pasaje es uno más en el que el comportamiento de un personaje es contrapuesto con un contexto bíblico para aliviar la tensión. En un artículo reciente escribí que “just as the action has an outer frame of incipit, epistle, poems, and prologue, so it has an inner frame of biblical allusion” (Deyermond 2001b: 8). Dentro de ese marco existen recurrentes alusiones a la Biblia.⁹

⁸ Blay y Severin no ven esto en su recuento de los animales en el Aucto 2 (1999: 13) seguramente porque se utiliza un verbo y no un sustantivo. Como resultado, ni la pulga ni el piojo aparecen en su Register of Animals. La doctora Louise M. Haywood comenta que la costumbre de los seguidores de campamentos de despiojar a los soldados proporciona una conexión entre las dos categorías de la imagen.

⁹ Para los académicos de *Celestina*, el tema del propósito de haber hecho este tipo de contrastes es una constante discusión.

Dos de las imágenes añadidas a este Aucto refuerzan el patrón establecido por el imaginario de la comida. La primera imagen se encuentra en uno de los parlamentos de Celestina, y es un elemento original que pertenece a una extensa adición proveniente de Petrarca (Deyermond 1961b: 69): “todos le hablan lisonjas a sabor de su paladar” (120). La otra imagen se localiza en uno de los parlamentos de Lucrecia: “Más necesidad tenía de todo eso que de comer” (135).

Una de las imágenes añadidas nos puede hacer recordar las historias de viajeros que cuentan sobre las razas monstruosas que fueron llegando a Europa desde los tiempos clásicos y la Edad Media (Friedman 1981). Sin embargo, la imagen no deriva de ninguna de las descripciones presentes en esas narraciones. Estos cuentos, así como las descripciones de animales en los bestiarios, eran mayormente conocidos por los literatos, pero el resto de la sociedad sí tenía cierta noción de su existencia. De cualquier manera (como a menudo han observado los críticos) Celestina es dada a andar mostrando pequeños pedazos de conocimiento que recoge de la gente culta que frecuenta. Por tanto, no es sorpresa cuando ella dice “como si toviere veinte pies y otras tantas manos” (131).¹⁰ La conexión entre estas palabras y las historias de las razas monstruosas no es más que especulativa, sin embargo hay una cercanía comprobable entre el bestiario y otro de los discursos de Celestina. Celestina ataca la virtud de Melibea y, haciendo referencia a su caridad, utiliza tres animales como *exempla*: el primero, el unicornio, proviene del bestiario, mientras que los otros, el gallo y las gallinas, no. Tres animales se añaden en la *Tragicomedia*: el perro y dos pájaros, tomados todos del bestiario:

“El pelícano rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas. Las cigüeñas mantienen otro tanto tiempo a sus padres viejos en el nido cuanto ellos les dieron cebo siendo pollitos” (125-126).

Estos *exempla* —que, al contrario que el del unicornio, fusionan el imaginario de la comida con el animal— refuerzan el mensaje ya presente en la *Comedia*: Melibea debe tener compasión. Sin embargo, la compasión que Celestina tiene en mente es muy distinta a la caridad cristiana: Melibea debería rendir su cuerpo ante la pasión de Calisto. El bestiario puede ser tan fácilmente empleado para los fines del Diablo como para el de los pastores.¹¹

Una de las imágenes que en el Aucto 5 utiliza Celestina al hablar con Sempronio, ha recibido la bien merecida atención de los críticos: “aojando pájaras a las ventanas” (140). “Pájaras” debió haber sido, en el vocabulario estudiantil de la Salamanca de finales de la Edad Media, una imagen que se lexicalizó como término para referirse a las mujeres jóvenes (como las palabras “bird” o “chick” en inglés). Sin embargo, fuera del círculo de contemporáneos del autor, esta expresión debió necesitar de una explicación en la *Tragicomedia*: “Mochachas digo, bobo, de las que no saben volar, que bien me entiendes” (140). La añadidura no termina siendo sólo una aclaración, sino que une el imaginario del pájaro al de la caza (y por ende, al de la guerra): “Que no hay mejor alcahuete para ellos que un arco, que se puede entrar cada uno hecho mostrenco [...]” (140). Hacer mención de un arco puede deberle su origen al arco de Cupido y/o la cacería de amor, pero la característica más interesante de esta oración es la manera en la que la imagen del pájaro y su referente convergen en el concepto de un amante que utiliza la caza como excusa para extraviarse, como un animal que se pierde (“hecho mostrenco”), en el lugar donde sabe encon-

La existencia de una alusión bíblica, por supuesto, no invalida la opinión de Peter Russell para quien “el propósito de la adición es poner fuera de duda que la vieja está recibiendo ayuda sobrenatural del demonio encerrado en su madeja de hilo” (2001: 314n20).

¹⁰ Esto se acerca a los *topoi* de lo inexpresable, estudiado por Ernst Robert Curtius (1953: 159-162).

¹¹ Para una discusión más detallada acerca del pelícano dentro de este contexto y con referencias bibliográficas, véase Deyermond (2002: 38-39).

trará a su dama. Es así, por supuesto, como el título del Aucto 1 y el discurso de Pármeneo en el Aucto 2 (89) presentan el encuentro entre Calisto y Melibea, aunque no hay nada en el texto del Aucto 1 que precise dicha interpretación.

En el Aucto 6 se hace una gran adición a uno de los diálogos. El diálogo es aquel en el que Celestina le reporta a Calisto su encuentro con Melibea haciendo uso de un imaginario bastante convencional: “herida de aquella dorada flecha” (150). Esta es, obviamente, una flecha del arco de Cupido, no obstante cualquier mención de una flecha puede iniciar un desencadenamiento de asociaciones militares, y en unas líneas posteriores esto conlleva al siguiente comentario: “gastaba aquel espumajose almacén su ira” (151).

En contraste con los dos auctos anteriores y con el que le sigue, el Aucto 7 añade bastantes imágenes al imaginario. En la *Comedia*, Celestina incita a Areúsa diciendo: “Una perdiz sola por maravilla vuela” (179). En la *Tragicomedia*, este comentario es inmediatamente seguido por otras cuatro comparaciones, la mayoría proverbiales, pertenecientes al ámbito de la comida, los pájaros, las leyes y la vestimenta:

Un manjar solo contino presto pone hastío. Una golondrina no hace verano. Un testigo solo no es entre fe.¹² Quien sola una ropa tiene presto la envejece.

Estas comparaciones adicionales diluyen el impacto que tiene la comparación de la perdiz y además debilitan la conexión entre esta ave y otras de las referencias que se hacen a ésta. La imagen de vestimenta se retoma unas líneas después en otra interpolación: “como tienes [...] dos sábanas en la cama, como dos camisas para remudar” (180). Estas palabras son dirigidas a Areúsa, pero están diseñadas para que Pármeneo

no las oiga por casualidad, causando que su lujuria se intensifique gracias a la imagen mental que él se crea de las sábanas de la cama de Areúsa y la muda de una prenda que la muchacha usa sobre la piel.

Esta misma interpolación incluye otro símil proverbial: “honra sin provecho no es sino como anillo al dedo”. Esto (si asumimos que es un anillo de oro) inicia la secuencia de imágenes relativas al oro y/o tesoro, secuencia que se extiende a través del Aucto 8 y hasta principios del Aucto 9:¹³

Que más engordará un sueño sin temor que cuanto tesoro hay en Venecia (185) (...) ni es todo oro cuanto amarillo reluce (197) (...) esto quita la tristeza del corazón más que el oro ni el coral (204).

Estos pasajes están muy separados el uno del otro dentro del texto de la *Tragicomedia*, pero si nos enfocamos sólo en las adiciones, éstas están más cerca de sí —lo suficientemente cerca como para que el autor las tenga muy presentes en su mente.

La última de estas secuencias de imágenes está a unas cuantas líneas de una comparación tomada de otro tipo de ámbito: “Más propiedades te diría dello que todos tenés cabellos” (205), a esta imagen le sigue otra mucho más sorprendente y distinta, tomada directamente de un texto crítico. En la *Comedia* Pármeneo hace un comentario acerca del número apropiado de vasos de vino que debe beberse por comida: “Madre, pues tres veces dicen que es lo bueno y honesto todos los que escribieron”, al cual Celestina contesta en una de las adiciones a la *Tragicomedia*: “Estará corrupta la letra: por ‘trece’, ‘tres’” (205). Como he dicho en algún otro momento (Deyermond 2000a), la evidencia más sorprendente de la relación que Celestina tiene con la alta cultura (así como con sus practicantes) tal vez sea la familiaridad que muestra tener con

¹² Este principio legal se establece con frecuencia en la Biblia (Lobera *et al.* 2000: 652n142). No tenemos manera de saber si su presencia en esta adición se debe a la preparación legal del autor o a su creciente interés en la Biblia.

¹³ Su efecto se ve reforzado por la referencia comercial: “Pues de cosario a cosario no se pierden sino los barriles” (182). Hay un continuum en la *Comedia* de joyas-oro-dinero-comercio, y es, como vemos, reforzado en la *Tragicomedia*.

los principios de la crítica textual al momento de rechazar el *lectio facilior* de Pármeno (2000a:18). Su sensibilidad ante el texto refleja, de manera exacta y cómica, aquella del autor a cuya obra se la han impuesto muchos títulos (ver p. 144).

Este no es el final de las adiciones al Aucto 9: hay una imagen que pertenece al terreno de la comida (“el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo”, 207), y otra al de las plantas (“florece para secarme”, 215). En el Aucto 10 se añaden imágenes en sólo dos ocasiones, ambas cuando Celestina está hablando con Melibea:

no hay cosa más contraria en las grandes curas delante los animosos zurujanos que los flacos corazones, los cuales con su gran lástima, con sus dolorosas hablas, con sus sentibles meneas ponen temor al enfermo, hacen que desconfía de la salud y al médico enojan y turban; y la turbación altera la mano, rige sin orden la aguja (225).

Esta extensa metáfora refuerza el imaginario médico ya presente hasta este punto en la *Comedia* añadiendo un poco de énfasis al aire de respetabilidad profesional que Celestina ya tiene. Inclusive, Celestina crea tal impresión en Lucrecia que esta última toma la metáfora y la combina con una imagen tradicional del fuego:

Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y calando tu deseo; hame fuertemente dolido tu pérdida. Cuánto tú más me querías encubrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestaban en la color de tu cara [...] (229).

Así, al hacerle eco al imaginario médico empleado por Celestina, resulta en la combinación de dos imágenes habituales de amor: el fuego y la herida causada por la flecha de Cupido. La combinación se ayuda de la cercanía visual y acústica de las palabras “llamas” y “llagas”. Asimismo, presenta el dolor por amor como algo contagioso (“hame fuertemente dolido tu perdi-

ción”), un contagio que llegará a su clímax (primero en su manera lírica y después cómica) en la segunda escena del jardín, cuando Lucrecia se une a los cantos de Melibea, quien canta acerca del amor apasionado, para después abrazar a Calisto antes de que su ama pueda hacerlo (“Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? [...] Déjamele, no me le despedaces [...], 321). Las palabras de Lucrecia también vinculan la imagen con la palpable realidad: “sus llamas se manifiestan en la color de tu cara”.

Las adiciones al Aucto 11 incluyen un diálogo de Pármeno que, dominado por imaginario animal, da inicio al ya discutido “falso boizuelo” (a partir de 1980 se escriben muchos artículos al respecto, la mayoría de ellos en la *Celestinesca*):

El falso boizuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulzor [...]. Así como corderica mansa que mama su madre y la ajena [...] podrá cazar padres e hijos en una nidada [...] (235-236).

Existe una analogía, tal vez hasta una fuente, para la asociación buey-perdiz. Ésta se encuentra en uno de los versos de Juan de Mena en sus *Coplas contra los pecados mortales*, “buey falso [...] de perdices” (st. 57c.). La primera y cuarta de estas imágenes animales son también imágenes de caza o cacería de pájaros. Una de ellas combina animales con un imaginario musical, mientras que la otra lo hace con el de la comida. El “canto de la serena” está tomado directamente del bestiario o de su uso en la poesía del siglo xv (por ejemplo, la del Marqués de Santillana (Deyermond 2000b: 82-90). Ésta no es la única imagen en el discurso de Pármeno tomada del bestiario: la perdiz representa el deseo sexual femenino (Deyermond 1983: 46-48), aunque aquí la imagen no se ajusta al contexto donde el desafortunado hombre es apresado por una mujer, ya que aquí la mujer es la que ha sido atrapada. La conexión entre estas imágenes y otras partes del texto, en especial los últimos auctos,

es muy estrecha. La cacería se encuentra en el Aucto 6 de la *Comedia* cuando Celestina habla con Calisto y dice: “un poco hilado, con que tengo cazadas más de treinta de su estado, si a Dios ha placido” (148). La referencia a la cacería también es bastante prominente en el lamento de Pleberio, por ejemplo: “nos tiene ya cazadas las voluntades” (340). La red con la que las perdices serán atrapadas remite a la madeja de hilo embrujada y a otras imágenes como la siguiente: “yo le haré armar un lazo” (291), ubicada en la sección añadida al Aucto 15 de la *Tragicomedia*. El “canto de la serena” es un adelanto de las canciones que Melibea y Lucrecia cantarán en el jardín, así como lo es la siguiente imagen: “corderica mansa que mama su madre”. Lucrecia canta, al tiempo que hace una siniestra conexión:

Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado,
con las tetas los cabritos,
Melibea con su amado.

(318-319)

He invertido más tiempo en este pasaje que en otros debido principalmente a la densidad que tiene este grupo de imágenes y su relación con otras partes de la obra. El imaginario animal se mantiene en las partes añadidas al Aucto 12 y la mayoría de estas imágenes tiene que ver con perros. La primera es una imagen proverbial de caza en la que Sempronio le hace una advertencia a Celestina, advertencia que más tarde se convertirá en una disputa fatal: “con ese galgo no tomarás, si yo puedo, más liebres” (258). La respuesta que Celestina da en referencia a sus sirvientes y que a su vez refleja su enojo que está en aumento, incluye dos imágenes particularmente insultantes: “las sucias moscas nunca pican sino los bueyes magros e flacos; los gozques ladradores a los pobres peregrinos aquejan con mayor ímpetu” (260). Esto provee una razón bastante convincente de porqué el enojo de Sempronio escala hasta tal punto que llega a amenazar de muerte a

Celestina (aunque fuese de manera indirecta), como lo acababa de hacer Pármeno, de manera explícita, no mucho antes. En la *Comedia*, la amenaza está ahí, pero son las imágenes añadidas las que, en la *Tragicomedia*, revelan el motivo. Ahora, la referencia a “los gozques ladradores” presagia, para los lectores de la *Tragicomedia*, los perros reales a los que Melibea teme, según lo que cuenta Calisto al principio del Aucto 14: “O si por acaso los ladradores perros con sus crueles dientes, que ninguna diferencia saben hacer ni acatamiento de personas, le hayan mordido?” (271). Este es otro ejemplo de la capacidad de Rojas para entreteter imágenes con la realidad, algo que muchos críticos han comentado, particularmente Theodore L. Kassier (1976).

La última imagen añadida a la primera mitad del Aucto 14 (es sorprendente que no se añaden más imágenes a los últimos dos y medio auctos de la *Comedia*, ahora la segunda parte del Aucto 19 y los Auctos 20-21). Dos oraciones son añadidas a los intentos de Melibea por retener a Calisto, la segunda oración es “Cara que del buen pastor es propio trasquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estagallo” (273). La fuente inmediata para este animal e imagen social es el índice de las obras en latín de Petrarca, pero su origen bíblico (“Bonus pastor animam summa dat pro ovibus suis”, Juan 10.11) es inconfundible. Peter Russell cree que las protestas de Melibea contra la tosca brusquedad de Calisto fueron escritas por Rojas “con clara intención cómica” (2001: 515). No estoy convencido de que sea así: el primer encuentro en el jardín es bastante diferente al segundo, ya que las palabras de Melibea “no me destroces ni maltrates como sueles” (321) no pueden ser tomadas en serio puesto que son dichas tras un mes durante el que ella y Calisto han tenido relaciones casi todas las noches. Pero en la primera escena del jardín, cuando la urgencia de Calisto no es el encuentro romántico (aunque, por supuesto, sí es erótico) que Melibea esperaba, no es de extrañarse que ella proteste. La invocación del Buen Pastor refuerza el marco bíblico contra el que

Rojas coloca las palabras y actos de sus personajes. De una manera extraña, “trasquilar”, palabra que es presentada como el trabajo propio de un buen pastor, más tarde, en la nueva segunda parte del Aucto 14, se transforma en una actividad reprochable de la cual Calisto se queja en una oración proverbial: “Trasquílame en consejo y no lo saben en mi casa” (278, a continuación se discute). La aparición del mismo verbo en oraciones con pocas páginas de separación entre sí pero escritas en el mismo momento (éste no es un caso donde una oración pertenece a la *Comedia* y la otra a adiciones), es un misterio que yo no puedo resolver.

4. LOS AUCTOS ADICIONALES

Mientras que las imágenes añadidas a los catorce auctos originales fueron diseñadas para interactuar y reforzar el estilo y contenido original de la obra formando parte de un patrón de imaginario preexistente, las imágenes en los cinco nuevos auctos crean su propio patrón. Por supuesto, esto es simplificar en demasía el asunto, por dos razones. La primera es que las imágenes añadidas que en ocasiones pueden estar separadas entre sí por varias páginas, como ya lo he mencionado (p. 145, arriba), fueron concebidas dentro de un periodo muy corto de tiempo. La segunda razón es que las imágenes de los nuevos auctos por lo general encajan en los patrones del imaginario establecido en la *Comedia*.

4.1. Aucto 14

El soliloquio de Calisto, tras regresar del jardín de Melibea en el Aucto 14 de la *Tragicomedia* (que reemplaza el final fatal de esa visita en la *Comedia*), contiene una gran variedad de imágenes. Calisto comienza con una tomada del ámbito de la guerra, “Esta herida es la que siento, agora que se ha resfriado” (277). Esto se enlaza con varias imágenes de asedio tales

como: “nuestro huerto escalado como fortaleza” en el Aucto 16 (297), presentes en los auctos originales. Así como también con las imágenes de emboscadas, en especial las que se encuentran en el lamento de Peblerio. Sin embargo, Calisto no prolonga este tipo de imaginario a su soliloquio, sino que prefiere mezclar una serie de imágenes tomadas del ámbito de los alimentos, el dinero y los animales. Una mezcla de este tipo, en este momento, así como en otros, no revela mucho sobre la actitud de Peblerio respecto al amor. La serie de imágenes comienza con el dinero en un contexto no sexual: “deudores somos sin tiempo; contino estamos obligados a pagar luego” (277), y rápidamente continúa con la yuxtaposición de la comida con el dinero: “¡cuestan muchos tus dulzores! No se compra tan caro el arrepentir” (278). Una vez más, y con una conexión más estrecha: “¡O cruel juez, y qué mal pago me has dado el pan que de mi padre comiste!” (278). Entre estas dos oraciones se encuentra la primera imagen animal del discurso: “Trasquílame en consejo y no lo saben en mi casa” (278). Esto es, como algunos editores han señalado, un proverbio, pero también trae a la mente una oración de la Biblia: “Et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum”, Isaías 53.7). Si no estoy equivocado en suponer que ésta es una alusión a la Biblia, entonces puedo decir que es una ironía: Calisto no es un personaje que destaque por su silencio. También vale la pena señalar lo que Sosia dice, al regresar del jardín, sobre las ovejas reales: “los pastores que en este tiempo traen las ovejas a estos apriscos a ordeñar” (276). La interacción entre la imagen y la realidad, un aspecto notable tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*, se pone en movimiento de nueva cuenta aquí. El complejo trasfondo de esta imagen (proverbios, la Biblia, la realidad) es típico de esta compleja y ambigua obra.

El imaginario animal pronto se retoma, en asociación con el fuego, con el uso de otros proverbios: “¿Por qué quisiste que dijese ‘Del monte sale con que se arde’ y que ‘Crié cuervo que me sacase el ojo?’”

(279).¹⁴ Una vez más, el imaginario animal es empleado en uno de los intentos de Calisto por imponer un orden lógico a sus experiencias: “Todo se rige con un freno igual, todo se mueve con igual espuela: cielo, tierra, mar, huego, viento, calor, frío” (282). En esta ocasión, la acción de montar a caballo está implícita (gracias a eso Blay Manzanera y Severin lo pasan por alto), además de que está correlacionada con los cuatro elementos. Esta correspondencia entre el reino animal y el macrocosmos es una característica típica de la visión del mundo que se tenía durante la Edad Media y el Renacimiento.

He pasado por alto algunas imágenes intermedias, de las cuales la más interesante es “no quiero con enojo perder mi seso, por que perdido no caiga de tan alta posesión (Melibea)” (281). La conexión entre las imágenes de caídas. La tradicional caída de la rueda de la Fortuna y las desastrosas caídas literales de los personajes (mencionadas unas veinte líneas antes) ha sido, por más de medio siglo, un lugar común para la crítica de la *Celestina*. era controversial, pero ahora pienso correctamente, en el primer libro de Stephen Gilman (1956). Por supuesto, el deseo de Calisto, figurativamente hablando, de no caer de la gracia de Melibea es en parte causa de su caída literal en el Aucto 19.

La religión, el dinero y la familia son combinadas a continuación: “No quiero otra honra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre ni madre [...]” (281). “Gloria”, un término empleado en teología se convierte en una metáfora para el goce sexual, y se encuentra con sus dos significados yuxtapuestos en las líneas introductorias del Aucto 1. El significado sexual es evidente en momento en el que Calisto se le impone a Melibea: “Bien me huelgo, señora, que estén semejantes testigos de mi gloria” (273). La yuxtaposición en esta oración de la palabra “gloria” con

“riquezas” muestra la creciente tendencia de Calisto por ver a Melibea como un producto que debe ser comprado y consumido (Deyermond 1985).

La terminología religiosa no está limitada al término “gloria”, ésta es mucho más prominente en la resolución de Calisto: “De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel [...]” (281). El jardín de Melibea, que es una realidad en la acción y a su vez una metáfora de su cuerpo (véase lo que Calisto le dice a Pleberio, 333) es en esta ocasión, el cielo (puede ser de relevancia que los jardines de los monasterios cistercienses eran conocidos como paraísos). Celestina ya se ha referido a Melibea como “angélica imagen” en el Aucto 4 (122) y Calisto hace lo mismo al entrar por primera vez al jardín (272). En esta ocasión, Calisto vuelve a repetir la imagen: “Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente [...]” (282). Es ahora que vale la pena recordar la “imagen femenil” de Deseo al principio de *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, aunque el texto no dice nada que sugiera la desnudez de la mujer en el grabado de madera que le acompaña. Harvey L. Sharrer (1994) demuestra que el grabado combina tradiciones iconográficas de Venus y de la Virgen María.

En las líneas finales del soliloquio de Calisto, él junta las imágenes de comida (“aquellos azucarados besos”, 283), joyería y caídas (“¡Con cuántas lágrimas, que parecían granos de aljófara que sin sentir se le caían de aquellos claros y resplandecientes ojos!” 283). La imagen de los besos azucarados sería en sí misma inocente, pero cuando se toman en consideración otras partes del texto no podemos excluir la posibilidad de que estas palabras son otro reflejo de la manera en que Calisto ve a Melibea: como algo que es para ser consumido. Los “granos de aljófara”, así como la “presencia angélica de aquella imagen luciente”, hacen eco a lo que Calisto le dice a Melibea en la *Comedia* cuando él la abraza por primera vez: “¡Oh angélica imagen, oh preciosa perla [...]!” (272). La caída de las lágrimas, una descripción bastante na-

¹⁴ El imaginario del fuego se encuentra nuevamente, por sí solo, en: “¡Oh espacioso reloj, aún te vea yo arder en vivo huego de amor!” (282).

tural, nos recuerda de todas las otras caídas, reales y metafóricas, en el texto.

4.2. *Aucto 15*

La primera imagen en este corto aucto se encuentra en las palabras de enojo que Areúsa le dirige a Centurio: “púsete con señor que no le merecías descalzar” (285-286). Es bastante obvio que esto pertenece a la categoría de la vestimenta, relativamente inusual en la *Celestina*. Su característica más interesante tal vez sea la fuente de la cual es tomada: Juan el Bautista se refiere a Jesús como un “cuius non sum dignus solvere corrigiam calceamentorum eius” (Lucas 3.16; también Juan 1.27). Aquí, como en otras ocasiones, tenemos que decidir si el autor está parodiando los textos bíblicos con el fin de menospreciarlos o si los utiliza como marco referencial dentro del cual las palabras y los actos de los personajes deben ser juzgados. También hay resonancias dentro del texto, tanto en la *Tragicomedia* como en la *Comedia*. Las palabras de Areúsa son repetidas en el Aucto 17 cuando Sosia le dice “No me sentía digno para descalzarte” (303). Esto a su vez es una parodia, dentro de un nivel social más bajo, de lo que Calisto le dice a Melibea en la primera escena del jardín: “Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron de tocar su ropa, con su indignidad y poco merecer” (273). Sin embargo, el pobre Sosia nunca llega a tocar la ropa de Areúsa, menos aún sus “lindas y delicadas carnes”.

Más tarde, con las palabras de Elicia, se retoma el imaginario de la vestimenta y se combina con el de los colores: “más negro traigo el corazón que el manto, las entrañas que las tocas” (287) y de nuevo: “pierdo madre, manto y abrigo” (289). La primera de estas imágenes mezcla la vestimenta con el imaginario de los colores, mientras que la segunda lo hace con las relaciones familiares. La diatriba de Areúsa contra Centurio evoca ciertas clases sociales: “yo te haga dar mil palos en esas espaldas de molinero” (286) y al mismo tiempo une sus palabras, con cierta carga

sexual, al grupo de imágenes de trigo-cosecha-molinero-moler-harina-hornear-pan, el cual es bastante familiar para nosotros gracias a la cultura popular (“a nice bit of crumpet”), a Chaucer, Juan Ruiz, y muchos otros autores, grupo también presente en otras partes de la *Celestina*. El imaginario de la agricultura es retomado por Elicia: “a la segunda azadonada sacó agua” (288), lo que establece una conexión con las tan recurrentes imágenes de agua. Estas también están unidas, por el verbo “bebemos”, al único ejemplo que hay en este aucto de la asociación entre comida y dinero: “Y como sea de tal calidad aquel metal, que mientras más bebemos dello más sed nos pone [...]” (288).¹⁵ El otro extremo del ciclo comida-sexo-dinero-comida proporciona otras dos imágenes ubicadas en las amenazas de venganza de Areúsa: “haré revesar el placer comido [...] yo te les daré tan amargo jarobe a beber” (291-292).

Regresando al orden cronológico de los discursos: tras la denuncia de Centurio, el humor de Areúsa pronto cambia haciéndola meditar sobre la catástrofe que le ha sucedido: “¿Cómo ha rodeado tan presto la fortuna su rueda? [...] tan cruel y desastrado caso” (288). La rueda de la Fortuna es, por supuesto, una de las imágenes más frecuentes y poderosas en la literatura e iconografía de la Europa medieval (Patch 1927) sin embargo, en este discurso cobra fuerza gracias a las caídas literales que han sufrido los personajes. El amante de Areúsa, como el de Elicia, está gravemente herido tras haber saltado desde una ventana muy alta (inmediatamente son mandados a ser ejecutados), y otros dos personajes pronto mueren debido a una caída: Calisto accidentalmente, Melibea por su propia decisión —la imagen nuevamente se vuelve realidad. Cuatro de las cinco muertes en la *Celestina* (excluyo la de Alisa, ya que no está claro si lo que la mata es el shock de ver el cuerpo destrozado de Meli-

¹⁵ Los editores anotan los orígenes de esta reflexión en Virgilio y Petrarca. También, creo, es una alusión al muy conocido *exemplum* del Rey Crespo.

bea o si sólo es un desmayo) son causadas por, o están asociadas con, caídas. El imaginario de la caída se encuentra en la *Comedia*, y como hemos visto, también en la segunda parte del Aucto 14, y es justo en este aucto que es particularmente sorprendente debido a las circunstancias de Areúsa y a las ricas asociaciones que conlleva la Rueda de la Fortuna.

Las imágenes de animales y plantas son más prominentes en las últimas páginas del Aucto 15: “tú entrabas contino como abeja en casa” (290) y, conjuntamente, en la maldición que Elicia lanza sobre Calisto y Melibea: “las hierbas deleitosas donde tomáis los hurtados solaces se conviertan en culebras [...] los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista; sus flores olorosas se tornen de negra color” (290). Este cambio del *locus amoenus* a un lugar salvaje es, como han observado editores y críticos, un motivo frecuente en la poesía española de siglo xv (*Sueño* de Santillana, *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Cota; referencias en Lobera *et al.* 2000: 712).

La maldición de Elicia combina dos características de esta tradición: la transformación de una planta en un animal, y la naturaleza mortal del cambio. En esta imagen el cambio mortal está sugerido, pero se hace horrorosa realidad en el Aucto 19, cuando Calisto (así como en la *Comedia*) cae y muere desde el *locus amoenus* de Melibea. Los componentes de la maldición de Elicia resumen las largas descripciones del jardín presentes tanto en las canciones de Lucrecia y Melibea como en las palabras de Melibea cuando Calisto entra al jardín (318-320; Shipley 1973-1974). La maldición incluye una imagen familiar que es tomada de la religión y que se encuentra, por primera vez, al principio del Aucto 1: “tórnese lloro vuestra gloria” (290).

Después de esto, encontramos una imagen de la casa (“cuando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna” (290)) —Areúsa ahora ve la fortuna desde otro punto de vista, tal vez haciendo una distinción entre “fortuna” y la “Fortuna alegórica”.¹⁶ Las funciones

corporales, una categoría de imaginario muy rara en la *Celestina*, aparece en las palabras de enojo de Elicia: “su estiércol de Melibea” (290); palabras que de inmediato recogen e intensifican lo que Areúsa dijo sobre Melibea en la *Comedia* (“Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades”, etc. 206-207). Sin embargo, una vez más, la imagen se relaciona con la realidad: Sosia, al principio del Aucto 19, habla con Tristán y contrasta el “olor de almizque” de Areúsa con su propio olor: “yo hedía al estiércol que llevaba dentro en los zapatos” (315-316). Tal vez no es mera coincidencia que esta imagen venga de Areúsa y que la realidad sea contrastada con ella. La imagen “armar un lazo” (291) ya ha sido discutida (p. 152) y sólo me queda mencionar que es inmediatamente precedida por una imagen de comercio: “dime [...] el negocio cómo pasa”. Areúsa pronto retoma el imaginario de las trampas, tan prominente en la *Comedia* y prolongado en la *Tragicomedia*: “revolver estas tramas” (292).

Las demás imágenes de este aucto pueden ser enlistadas brevemente: leyes y sociedad (“Si no sea el peor verdugo”, 291), el camino (“este será un buen camino para lo que dices”, 291), el clima (“no servir de viento”, 292) y la iglesia (“allí estoy aperrochada”, 292).

4.3. Aucto 16

La cantidad de imaginario presente en este aucto es notablemente menor al aucto que le precede y la mayoría de las imágenes caen dentro de las categorías que ya hemos encontrado ahí y/o en el Aucto 14: el agua (“Corren los días como agua de río”, 293), la guerra (“hacia su bandera nos acostamos”, 293; “jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza”, 297; y tal vez “no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel voz de la muerte”, 293-294), la comida (“todos los come ya la tierra”, 293), la casa (“todos yacen en sus perpetuas moradas”, 293), el camino (“aparejar nuestros fardeles para andar este forzoso camino”, 293), joyas

¹⁶ El imaginario de la casa es estudiado en Ellis (1981a).

(“tal joya”, 294), el moler (el proverbio “por demás es la cítola en el molino”, 295-296), el dinero (“¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las deudas del mundo reciben compensación en diverso género; el amor no admite sino amor en paga” y “si venderme en tierra de enemigos” ambos 296), religión (“en oírle me glorifico”, 296) y el fuego (“de mayores huegos encendidas”, 297).

Las imágenes están divididas equitativamente a lo largo de dos extensos discursos: el que Pleberio tiene con Elisia acerca de la necesidad de encontrar un esposo para Melibea, y el soliloquio de Melibea, desencadenado tras escuchar, por causalidad, la conversación entre sus padres. Sólo una categoría de imaginario, la de la guerra, es utilizada en ambos discursos.

Las referencias que hace Pleberio a los ríos, que es con lo que da inicio a su discurso, no sólo están conectadas a todas las otras imágenes de agua presentes en la *Comedia* y la *Tragicomedia*; sino que tienen un largo abolengo. Pleberio hace énfasis en lo fugaz que es la vida, y sus palabras hacen referencia —y hasta tal vez son un préstamo tomado de las famosas líneas de Jorge Manrique en *Coplas por la muerte de su padre*: “nuestras vidas son los ríos / que van a dar en el mar / que es el morir” (II. 25-27; Morrás 2003: 236-237).¹⁷ La primera imagen de guerra expresa la muerte que le espera a él y a Elisia, una muerte que ya le ha llegado a “nuestros hermanos y parientes”. Destino expresado en la última parte de la oración por la doble imagen de comida y casa, la cual está balanceada sintáctica y conceptualmente. La imagen de la comida es inusual: un hombre que come se vuelve el hombre comido (“todos los come ya la tierra”), es una reversión similar a aquella utilizada unos cuarenta años antes en la *Dança general de la Muerte*.

¹⁷ Con respecto al abolengo de la imagen, véase Deyermond (1961b: 84), Beltrán (1993: 150n) y Morrás (2003: 236n)

4.4. *Aucto 17*

Dos tercios de las imágenes de este aucto son de animales o están relacionadas con ellos, una preponderancia que no se asemeja a la distribución de la categoría de imágenes en los otros auctos. La primera imagen es la de “el lobo es en la conseja” (301).¹⁸ Esta es otra referencia a un proverbio animal dirigido a Sosia por Areúsa: “Quien bien quiere a Beltrán a todas sus cosas ama” (303). Es una manera muy discreta de reformular: “Quien bien quiere a Beltrán bien quiere a su can”. Es muy notable —más no sorprendente, dada las opiniones que las dos mujeres tienen de Sosia— que tres imágenes son de un asno y una es de una mula; tres son empleadas por Elicia y una por Areúsa. La primera imagen es: “¿y cómo se desasna!” (302), seguida por “¿Maldito sea el que en manos de tal acemilero se confía!” (305), “cual le merece el asno que ha vaciado su secreto tan de ligero” (305), y “así salen de mis manos: los asnos, apaleados como éste” (306).¹⁹ En otro comentario desdenoso sobre Sosia, Elicia lo imagina transformado en animal: “¿salen alas y lengua!” (302).

En cuanto a las otras imágenes, dos pertenecen a la ya conocida categoría de las trampas. En la primera imagen, Elicia describe su maquillaje (“la color y albayalde”) como “pegajosa liga en que se traban los hombres” (300), pero Areúsa utiliza la imagen de una manera más convencional: “tome en el lazo del faso testimonio” (304). La primera de éstas, que hace

¹⁸ Este es un dicho latino (“Lupus est in fabula”) que se convierte en un proverbio español: véase notas en Lobera *et al.* (2000: 301 y 721) y Russell (2001: 556). Blay y Severin lo traducen como “the Wolf is in the Fol.” (1999: 23-24), pero no es exactamente lo que la frase significa y la mala interpretación los lleva a describir su uso como incompetente.

¹⁹ Sólo una de las cuatro imágenes es mencionada en los comentarios de Blay y Severin sobre este aucto (1999: 23-24): la imagen final de Areúsa es omitida y las otras dos parecen no ser mencionadas porque no contienen un sustantivo animal, una tiene un verbo (“desasnar”) y la otra un sustantivo ocupacional (“acemilero”).

referencia a la caza con liga, también pertenece a la categoría de animales; su aplicación a hombres ayuda a difuminar la distinción entre los hombres (por lo menos aquellos que Elicia desprecia, es decir sus clientes) y los animales. Otras dos imágenes se relacionan con la vida social: “desacompañado de galanes, como buena taberna de borrachos” (300) formulada por Elicia y “que me trasquilan a mis cruces” (305) por Sosia. Finalmente, se tiene la imagen sobre la vestimenta: “No me sentía digno para descalzarte” (303), la cual hace referencia a una oración del Aucto 15 que ha sido discutida con anterioridad (p. 152, arriba).

4.5. *Aucto 18*

Este es otro aucto breve (dedicado al encuentro entre Centurio, Elicia y Areúsa) que también tiene una categoría de imagen dominante: la de la comida. Centurio, en un tono fanfarrón, insiste en que “enviémosle a comer al infierno sin confesión” (310). Esto nos obliga considerar el difícil tema del arrepentimiento *in articulo mortis*, tema que tiene poco que ver en la *Comedia*, pero que cobra gran importancia en la *Tragicomedia* (Deyermund 1984b). Otras imágenes de comida están presentes en otro de los alardes de Centurio, alarde en el que la guerra como la comida están presentes: “poco cebo tiene ahí mi espada. Mejor cebara ella en otra parte esta noche” (310) y —aunque menos frecuente que la metáfora o el simbolismo en la *Comedia* y la *Tragicomedia*— se tiene un símil: “como si fuesen hecho de melón” (311).

Asimismo, existe una fuerte representación de imágenes referentes al comercio. Esto ocurre en dos ocasiones durante el discurso de Centurio (“sin que me caiga blanca”, 308 y “Todo el negocio de sus amores”, 310). La segunda de estas imágenes refuerza el concepto del amor como un asunto de negocios, concepto que había sido adoptado, sorprendentemente, por Melibea en el Aucto 16. La tercera de estas imágenes, pertenece a Areúsa y es menos sorprendente: “mira que no se escape

sin alguna paga su yerro” (312). En comparación con el aucto 17, este aucto tiene sólo una imagen animal: el proverbio: “¡A otro perro con ese hueso!” (310).

Dos de las imágenes de este acto son muy interesantes. La primera se encuentra en las palabras de Centurio: “no es más en mi brazo dar palos sin matar que en el sol dejar de ver vueltas al cielo” (312). Esta es una de las correspondencias entre el macrocosmos (la estructura del mundo) y el microcosmos (el pequeño mundo humano) que son partes esenciales de la visión cósmica de la Edad Media y el Renacimiento (Tillyard 1943: 84-87). La otra imagen es: “en mis manos dejarás el medio manto” (308), puede ser una referencia paródica, hecha por Elicia, a la historia del siglo xiv escrita por San Martín de Tours, quien dividió su manto militar y lo compartió con un mendigo.

4.6. *Aucto 19*

La segunda mitad del Aucto 19 era, por supuesto, la segunda mitad del Aucto 14 de la *Comedia*. La primera parte, la nueva, que incluye las canciones que Lucrecia y Melibea cantan cuando llega Calisto al jardín, es vasta en imaginario, empezando por la mención que hace Sosia sobre “el peligroso camino en que vamos” (315). Sus palabras son retomadas por Tristán: “este camino que ahora vamos” (316). El camino que lleva a la casa de Melibea es bastante real, pero también es simbólico: es el camino que guía a Calisto hasta su muerte. Durante el camino, Sosia se reconforta al recordar líricamente la visita que le hace a Areúsa en el Aucto 17. Ya he discutido (p. 154, arriba) el contraste que Sosia hace entre el “olor de almizque” de Areúsa y su olor a “estiercol que llevaba dentro en los zapatos”; contraste que continúa en el siguiente símil: “tenía unas manos como la nieve, que cuando las sacaba de rato en rato de un guante parecía que se derramaba el azahar por casa” (316). Aquí, el imaginario de flores y agua se mezcla para revelar unos sentimientos mucho más tiernos que los que Calisto jamás ha tenido por Melibea.

Las palabras de Tristán acerca del camino, ya citadas, son el principio de una cadena de imágenes: la sentenciosa “la envidia es una incurable enfermedad donde asienta [...] huésped que fatiga la posada” (316, combinación de imágenes sobre la casa y las enfermedades); “su vicio ponzoñoso” (317, veneno); “¡[...] y con qué blanco pan te daba zarazas!” (317, comida, veneno, animal); “y si sabe mucho la raposa, más el que la toma” (317, animal, cazaría); “Contramínale sus malos pensamientos, escala sus ruindades” (317, guerra); y el proverbio “Uno piensa el bayo y otro el que lo ensilla” (317, animal). Siete imágenes en diez líneas es una concentración extraordinaria, y al parecer, la conciencia del autor sobre el vasto imaginario que está por venir puede que haya estado presente tiempo atrás, lo que da cierta densidad estilística al discurso de este joven proletario que de otra manera no hubiera tenido. Son ochos las categorías del imaginario que están involucradas, la de los animales y el veneno son las más importantes.

Lucrecia y Melibea cantan acerca de las flores, el agua, los mamíferos, los árboles y los pájaros (318-319): “los lirios y las azucenas [...] la fuente clara [...] el lobo viendo ganado [...] cabritos [...] Dulces árboles sombríos [...] Estrellas que relumbráis [...] Papagayos, ruiseñores, /que cantáis al alborada”. El recibimiento tan entusiasta de Melibea por Calisto comienza con una imagen sobre el macrocosmos: “¿Dónde estabas, luciente sol? (320).²⁰ Pero en seguida ella retoma el imaginario de los pájaros, el agua y las plantas de las canciones: “mi ronca voz de cisne [...] la corriente agua de esta fontecica [...] entre las frescas hierbas” (320), y utiliza una imagen eclesiástica al personificar los árboles del jardín: “Escucha los altos cipreses cómo se dan paz unos ramos con otros” (320). Finalmente, la “ronca voz de cisne” es expresada

de una manera distinta, por medio de la imagen de un instrumento musical: “destemplóse el tono de mi voz” (321).²¹

No hay nada más distinto en este lirismo que la imagen utilizada por Calisto al momento de comenzar a hacerle el amor a Melibea, el notorio: “el que quiere comer el ave quita primero las plumas” (321), donde Melibea es vista como un animal, un alimento que consumir. Este punto de vista es ampliamente desarrollado en uno de los últimos discursos de Calisto, antes de que caiga y muera:

No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder. Comer y beber, dondequiera se da por dinero [...] pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no hay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me pase ningún momento que me goce? (322)

Cualquiera puede comprar comida común, pero Melibea está reservada para el evidente consumo de Calisto (Deyermond 1985).

5. CONCLUSIÓN

Esta investigación, creo yo, no ha producido ninguna sorpresa. Ciertamente, el imaginario que se añadió a la *Tragicomedia* es diferente al de la *Comedia*, sin embargo no lo es tanto (en la *Comedia* y en la *Tragicomedia* existen ciertas diferencias entre un aucto y otro). Los patrones de imágenes en la *Tragicomedia* son, hasta cierto punto, integrados a aquellos que nos son comunes en la *Comedia*. Esto no es prueba de que un mismo autor escribió ambos textos, pero sí refuerza la evidencia que ya apuntaba en esa dirección: por ejemplo, el uso de los préstamos de Petrarca (Deyermond 1961b: 88-90). En ambos casos, el pa-

²⁰ Es retomado unas líneas después en: “Mira la luna cuán clara se nos muestra” (320), en la que un sol metafórico es balanceado por la luna real.

²¹ Para las implicaciones funerarias de los cipreses y la canción de muerte del cisne, véase Shipley (1973-1974).

recido es tal que sólo se puede explicar de una de dos maneras: ya sea por unidad de autoría o porque el otro autor hace un cuidadoso estudio que le permitió imitar el uso de los préstamos tomados de Petrarca característicos de la *Comedia*, el uso del imaginario y tal vez otras características. Es verdad que la obra fue sometida a un cuidadoso análisis por el autor de la *Celestina* comentada, pero eso fue en el tercer cuarto del siglo XVI, y el texto se difundió a lo largo de los años (Fothergill-Payne 2002: xix-xx), después de que muchas ediciones fueron publicadas. Por tanto, el estudio de las imágenes de la *Tragicomedia* fortalece la visión tradicional que sostiene que fue la misma mano —la de Fernando de Rojas— la que escribió las interpolaciones de los autos originales, los cin-

co nuevos autos y el nuevo Prólogo y conclusiones. Esto entra en conflicto con ciertas hipótesis recientes (por ejemplo, aquella de Marciales 1985a) que reparten la responsabilidad del material añadido de maneras un tanto complejas.

Este estudio me ha hecho admirar aún más la habilidad y sensibilidad de Rojas para la construcción de patrones de imágenes, su entretrejimiento y su recurrencia. Sentí esto con mi primer lectura de la *Celestina*, hace más de cincuenta años, y mi admiración aumenta con cada lectura que hago, pero la mayor ventaja de estudiar las imágenes añadidas a la *Tragicomedia*, y ver cómo es que se relacionan con la *Comedia* es que da solidez a nuestra evaluación del logro de Rojas.²²

²² Este artículo es una versión revisada de mi ensayo. El texto revisado se leyó en voz alta durante el Medieval Hispanic Research Seminar en el Queen Mary College. Estoy agradecido por

los comentarios que me hicieron ahí, así como por aquellos formulados durante la discusión de este ensayo en su forma original. También se hicieron unas preguntas que no puedo contestar aquí, pero a las que tal vez intente dar respuesta en el futuro.