



## EL JUEGO DE SEDUCCIONES DE LA CELESTINA: UNA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Carlos Rubio  
University of California, Berkeley

Entre los materiales de que Fernando de Rojas se sirvió para darnos el admirable edificio de *La Celestina*, uno de los más básicos sin duda es la estructura: el sistema de mecanismos en cohesión, de elementos organizadores, de oposiciones y correspondencias, de procesos climáticos.

Aquí trataremos de un aspecto estructural solamente--el relativo a las seducciones--conscientes del riesgo que supondrá aislarle de los demás elementos estructurales entre los cuales actúa. La complejidad del sistema de seducciones nos va a mostrar, primero, la organizada coherencia de muchos aspectos formales y, luego, la interrelación de esos aspectos con todos los valores de significación que Rojas es capaz de transmitir al lector atento de hoy. Por ejemplo, la confesada lección moral--"en reprehension de los locos enamorados..." y "en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes"<sup>1</sup>--está ejemplarizada con las muertes de los transgresores. Para que esa serie de muertes, sin embargo, fuera emocionante y consecuente, se necesitaba que durante todo la obra los personajes se afanaran por ir lentamente urdiéndose engaños, se afanaran por seducirse, por destruirse. Esta coincidencia de elementos dramáticos--seducciones y muertes--con elementos didácticos<sup>2</sup>--pecados y castigos--no es más que una prueba de ese sistema de coherencias internas en que se sostiene y yergue el drama celestinesco.

Examinaremos el elemento de la seducción desde una doble perspectiva, estática y dinámica. Primeramente, se revisará el concepto de seducción y las dos manifestaciones que asume en la obra; y en base a esa diferenciación, distinguiremos entre seductores y seducidos. Se comprobará la estructura jerárquica, recursiva de un sistema de seducciones que, en una segunda parte, rastreamos acto por acto a lo largo de toda la *Comedia*<sup>3</sup>. Veremos al mismo tiempo como la estructuración dramática de las seducciones se halla enredada en un sinfín de ecos, simetrías y procesos climáticos cuyo mero entrever recompensaría estas páginas.

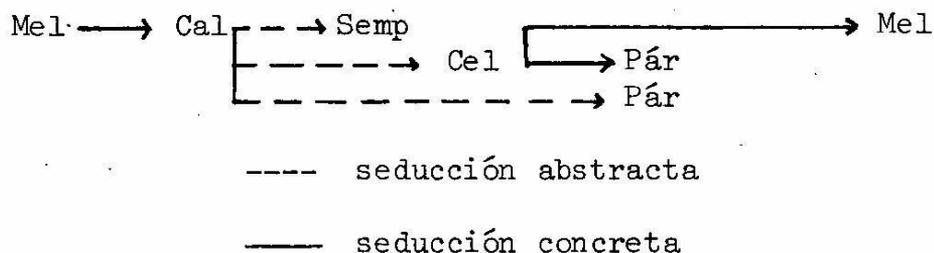
¿Quiénes son los seductores y quienes los seducidos? La respuesta es engañosamente simple: los seductores son Celestina--y, a través de ella,

Calisto-- , Sempronio y el segundo Pármeno; los seducidos, Melibea, el primer Pármeno y Areúsa. Sin embargo, si reflexionamos sobre las motivaciones de unos personajes para seducir y de otros para consentir en la seducción, la respuesta se hace mucho más compleja y materialmente imposible. Para empezar ¿no es Celestina, "la gran seductora", la primera engañada por su codicia, por la liberalidad de Calisto? ¿No es Melibea, "la pobre seducida", la que cautiva a Calisto<sup>4</sup> en la escena inicial y provoca el resto de las seducciones? Y si Calisto utiliza a Celestina para que seduzca a Melibea, ésta, ya antes, había privado del albedrío y convertido en "melibeo" al seducido Calisto.

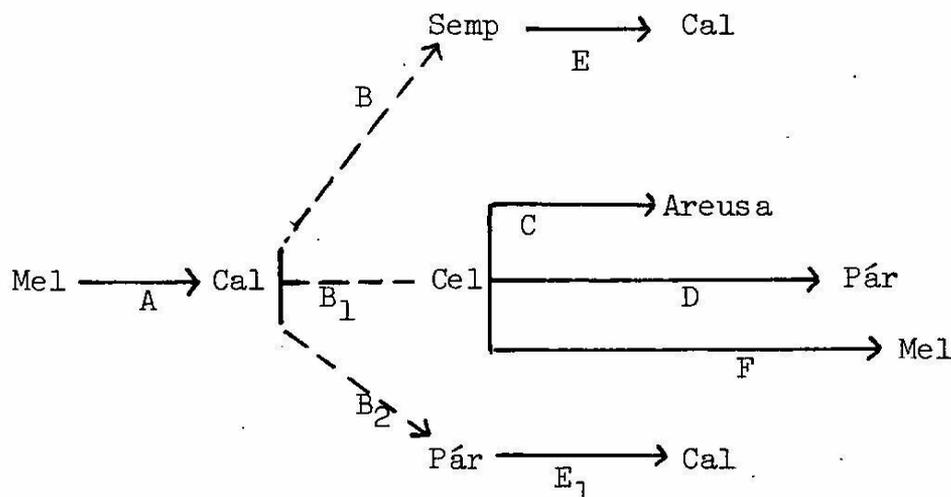
Conviene distinguir entonces los dos principales tipos de seducción que encontramos en la obra. Hay seducciones que llamaremos abstractas o morales: hay otras, concretas y dramáticas. De las primeras son víctimas la propia Celestina, Sempronio y el segundo Pármeno; sus autores: 1) la codicia, personaje igualmente abstracto en la obra y encarnado en la riqueza de Calisto; y 2), sobre todo en el caso de los criados, un oscuro resentimiento de índole social y económica. Estas tres seducciones se originan no a raíz de deseos inmediatos ante objetos presenciados en la obra, sino que estaban predisuestas en la personalidad y condición de los sujetos.<sup>5</sup>

El otro tipo de seducción tiene como víctimas a Melibea, a Calisto y al primer Pármeno. Sus respectivos seductores, Celestina, Melibea, y otra vez Celestina (con el concurso de Areúsa), son personas, entes concretos. Estas seducciones de ahora no se dan por supuestas en la condición de los sujetos, sino que necesitan para su realización verdaderos procesos. Son más, mucho más dramáticas que las otras, pero menos humanas también en el sentido de que sus autores, los seductores, han de recurrir a auxilios más complejos para doblegar las voluntades de sus víctimas. Así, Celestina, para seducir a Melibea, echa mano a algo supuestamente sobrenatural, la hechicería, el diablo (acto III), la superstición (acto IV). Incluso el enamoramiento de Calisto por Melibea, aunque súbito en su manifestación, es en realidad, hasta ser consumado, el tipo especialísimo de seducción más ardua y maravillosa<sup>6</sup>. E igual que Celestina pero en plano inverso, Calisto justifica su propia seducción con una trasposición a lo sobrenatural: diviniza a la amada y se proclama "melibeo". Finalmente, la seducción del Pármeno anterior a la posesión de Areúsa esta también dramatizada, concretizada en los esfuerzos repetidos de Celestina por embaucarle primero con recuerdos de infancia y de madre, después con la codicia<sup>7</sup>--provecho de alianza con Sempronio--y decisivamente con la lujuria--placer por la posesión de Areúsa--.

Entre estos tres pares de seducciones principales, concretas unas, abstractas otras, existe una jerarquía cuyo esquema podría formularse de manera cronológica, aún a riesgo de forzar los límites temporales de la obra:



Esa gradación cronológica puede adoptar una disposición piramidal que representaría mejor las subordinaciones de engaños y seducciones:



Primeramente, la pérdida de libertad de Calisto por obra de Melibea (A) motiva directamente el resto de las seducciones. En segundo lugar, la seducción de Celestina y de los criados (B<sub>1</sub>, B y B<sub>2</sub>) por el dinero de Calisto, al impulsar su codicia, sigue provocando seducciones. En tercer lugar, estos últimos burladores-burlados desencadenan el fingimiento y engaño a Calisto (E y E<sub>1</sub>), la seducción de Areusa (C), la de Pármeno (D), y la capital de Melibea (F).

Se notará que no hay ningún personaje principal que quede exento de representar los dos papeles, seductor y seducido. Desatar semejante nudo de engaños mutuos y pasiones comprometidas mediante un final feliz hubiera sido forzado e inconsecuente dentro del marco del mundo desolado y en caos que nos presenta Rojas. El desenlace terrible se imponía, al margen de probables intenciones didácticas. Un primer elemento dramático tan complejo--juego de seducciones--incitaba a la acción de un segundo elemento dramático, la serie de muertes.

Examinemos ahora las seducciones desde una proyección diacrónica, desde la convención de acto por acto. Por su estructuración dramática, la *Comedia* se divide en dos partes: hasta el acto XI domina el primer elemento dramático: tentativas y realización de seducciones; del acto XI en adelante, una vez que Celestina se vuelve a su casa satisfecha con la cadenilla de oro, empiezan a moverse los resortes del elemento de las muertes. En los actos I, IV, VII y X--repárese en la simetría--se



la lealtad y el amor respectivamente. Sempronio y Pármeno son en el acto II los polos opuestos en que Calisto busca consuelo: un polo que por codicia le engaña, otro que por lealtad se desengaña.

El acto III es introductorio del siguiente.<sup>10</sup> Celestina se prepara a iniciar la seducción F, la de Melibea, la más dramática y que, como la D, requerirá dos tentativas. Ya en el acto IV, este primer intento de seducción F goza de una posición dominante a lo largo de esta primera parte de la obra, los once actos iniciales. En realidad, el acto II y el III la están ya preludiando, como el V y el VI la resumirán. El encuentro de Celestina y Melibea esta hábilmente escalonado a través de tres escenas cortas pero de duración y significado en aumento: el monólogo de la vieja por la calle, la recepción que le ofrece Lucrecia y la intervención de Alisa. El diálogo entre la doncella y la vieja<sup>11</sup> se organiza igualmente en tres períodos dramáticos proporcionados: 1) anticlímax, representado por las razones de Celestina sobre temas abstractos (vejez, riqueza) y por las alabanzas, "captatio benevolentiae"; 2) clímax dramático con la ira de Melibea al oír el nombre de Calisto; 3) postclímax con disculpas de la alcahueta, sus elogios a Calisto y las excusas de Melibea. Vemos, por tanto, que en este acto IV la duración de escenas, la intervención de personajes, la gradación dramática aparecen organizados en torno al principio unificador del número tres:

monólogo-Lucr-Alisa: Cel ((( Mel --- Cel-Mel )))

*anticlímax 1      acl. 2      clímax      postclímax*

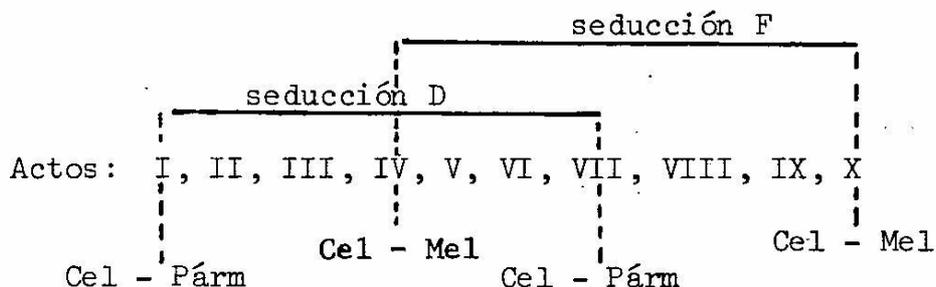
Cuando acaba el acto, Celestina, consciente de su triunfo, se marcha calle abajo a lo largo de todo el acto siguiente, el V, hablando entre sí otra vez. Los tres monólogos de la misma persona, en tres actos consecutivos--III, IV y V--confirman la continuidad de este grupo de actos, del II al VI, y la posición central en ellos de la seducción F.

Pero el acto V, por transicional que sea, esconde el germen de la futura discordia entre seductores. Sempronio, en un apartado en la mitad exacta del acto, toma conciencia de la codicia de la vieja y, consecuentemente, de la propia. Fatalmente se da cuenta ("el diablo me metio con ella", [V, 104]) de que ambos se hallan cautivos de la misma pasión. Pero no se inhibe; se propone actuar ("pero gane harto, que por bien o mal negara la promesa", [V, 104]) y, al hacerlo, anuncia la tragedia.

El acto VI es una celebración de la seducción de Melibea. Es un acto de única escena en donde los cuatro personajes que en el acto I aparecían emparejados (Cal-Sempr y Cel-Párm) ahora mezclan sus razones, aunque observando cada uno un individualismo cerrado y ceñido a la ejecución de sus deseos particulares. Sólo Pármeno no es aquí personaje lineal, sino que pone la nota de cambio en un acto que no dice nada nuevo desde el punto de vista de las seducciones, si no es el desgarró interior que va operándose en la psicología del criado. Murmura contra Celestina, no ya por fidelidad a su señor, sino por temor a quedar relegado en la partición de un

botín ahora prometedor. Pármeno, picado ya por la codicia, está a punto de pasar del bando de seducido por Celestina al de seductor de Calisto.

Con el acto VI se cierra por un momento el ciclo de actos dedicados expresamente a preparar, ejecutar y celebrar la seducción de Melibea. En los tres actos siguientes--VII, VIII y IX--se nos cuenta la seducción decisiva de Pármeno y sus consecuencias. El desarrimo psicológico del criado, ilustrado en el acto VI, sólo requería de Celestina unas cuantas palabras y un buen cebo. A suministrar ambos remedios se apresta la vieja en las dos partes en que puede dividirse el acto VII. En la primera, yendo por la calle, el criado confiesa su seducción y organiza su alianza en contra del amo ("pero de aquí adelante demos tras el", [VII, 122]). En la segunda, en casa de Areúsa, Celestina se atrae a la "mochacha" y a través de ella pone sello a la alianza con Pármeno. La seducción C, de Areúsa, conduce y reafirma la D, la del criado, igual que ésta allanará el camino para la F, de Melibea. Entre las tres seducciones hay una jerarquía en importancia, en esfuerzo invertido y en espacio en el texto. La C ocupa el centro del acto VII; la D ocurre en el medio de las dos tentativas de la F, es decir, entre el acto IV y el X. Las respectivas tentativas de estas dos seducciones, D y F, presentan en el texto una disposición perfectamente simétrica:



El acto siguiente, el VIII, consuma la seducción D con la alianza que Pármeno establece con Sempronio y con el expolio a la despensa del amo.

El acto IX completa el ciclo de actos que siguen a la seducción D. Igual que el acto VI, en que se había celebrado la seducción de Melibea ocurrida dos actos antes, ahora, en este acto IX se representa la celebración de esta nueva seducción, de Pármeno, acaecida dos actos antes. En contra de las elucubraciones idealizadoras de Calisto en el acto VI, la celebración es ahora naturalmente más jocunda y desenfadada: Sempronio y Elicia disputan, se zahiere a las "señoras que agora se usan" (IX, 149), se come, se pondera el vino y se está a punto de derribar la mesa. La celebración es popular pues el seducido ha sido un simple criado. El paralelismo estructural entre este acto IX y el VI se refuerza todavía en sus respectivas partes finales: así como el VI terminaba con la salida a la calle de Celestina y Pármeno y con la introducción a la decisiva seducción de éste en el acto siguiente, así, el acto XI acaba con la salida de Celestina y Lucrecia<sup>12</sup> a la calle dispuestas a rematar la seducción de Melibea en el acto siguiente.

En el acto X hay tres escenas. La brevedad de la primera--monólogo de Melibea--y de la tercera--llegada de Alisa--resalta la posición central

de la segunda: encuentro de seductora y seducida. Y todavía en esta misma escena, el mutis de Lucrecia la divide en dos mitades. En la primera, Celestina tantea a la "enferma"; en la segunda, le nombra el dolor--amor--, la medicina--Calisto--, y Melibea confiesa su seducción. En el centro de todo, el clímax dramático: el desmayo de Melibea. Vemos así que desde la llegada de Lucrecia a casa de Celestina en el acto precedente, se va operando una gradación dramática que se depura y culmina poco después de la mitad del acto. El concierto de la cita para esa noche, el discurso de la fiel Lucrecia y la irrupción de Alisa son los tres momentos que distienden el clímax anterior y encaminan el postclímax.

El siguiente acto es, como el VI, una celebración de la caída de Melibea. No faltan los mismos personajes y el mismo desequilibrio del "embidioso" Pármeno. Pero otra vez este acto dista mucho de ser transicional. Ocurre algo que, a la vez que pone fin al período dramático de las seducciones, anuncia el período de las muertes. Se trata de la consumación de quizá la más interesante de todas las seducciones, la de Celestina por su codicia o profesionalidad. La alcahueta recibe su paga, una cadenilla de oro. Es el segundo personaje que recibe premio por consentir en la seducción. El primer Pármeno ya lo había recibido; Calisto y Melibea lo recibirán en el acto siguiente; y Sempronio y el segundo Pármeno se quedan, tal vez por la tibieza de ses seducciones, sin recompensa, y enfurecidos desencadenarán el desastre. A ello vuelve a aludir Sempronio ("Pues guardese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma" [XI, 167]). Evidentemente ya hemos salido del período que en la *Comedia* desarrolla el nudo de seducciones; estamos en el período de sus consecuencias, las muertes. Pármeno ha venido refiriéndose agoreramente a él; Sempronio ya le divisaba en el acto III y ahora, con sus palabras, nos introduce en él.

En efecto, en el acto siguiente, el XII, se reúnen y enfrentan característicamente elementos del viejo sistema, el de las seducciones, y del nuevo, el de las muertes. De modo ejemplar en este acto, "quizá el más delicadamente coherente"<sup>13</sup> se oponen gozo y tragedia, amor y muerte, premios y castigos. Calisto y Melibea, en la primera parte del acto, dan consuelo y vida a sus almas enamoradas; Celestina y los criados, en la segunda mitad, se destruyen y matan. Los seducidos--realmente seductores--se alegran y celebran por fin juntos el fruto de sus respectivas seducciones; los seductores--realmente seducidos--discuten y mueren por el fruto de sus esfuerzos de seducción. Los primeros, seductores ayer--Melibea desde su entrevista con Calisto en el acto I, y Calisto desde que dio las cien monedas a la alcahueta--, plenamente seducidos hoy, mañana--actos XIV y XV--acabarán muriendo; los segundos, seducidos ayer por la codicia, seductores con sus mañas al mismo tiempo, mueren hoy. Comprobamos así la relación inmediata de causa a efecto entre nuestros dos elementos dramáticos que, a la vez, sirvieron admirablemente a cualquier intención ejemplarizante del autor: codicia-engaño (seducción) = castigo (muerte); "desordenado apetito"-loco amor (seducción) = castigo (muerte).

Una vez desarrollada la primera parte del desenlace fatal, muerte de seductores, sólo nos falta esperar la consumación del final, muerte de seducidos. Y como en la *Comedia* el juego de seducciones ya ha dejado de

ser relevante, los nuevos criados, Tristán y Sosia, serán leales y prudentes.<sup>14</sup>

La intensidad dramática del acto XIII determina el carácter transicional del siguiente. Como en los actos VI y XI, en que se celebraban las seducciones de Melibea y se recontaban sus pormenores, ahora Calisto se entrega en soledad, muertos todos sus concelebrantes, a revisar los acontecimientos de la víspera. Pero antes de eso, Calisto, siempre receptor de noticias, igual que en el VI y el XI oía exaltado a Celestina, ahora tiene que oír "desonrrado" a Sosia relatándole el fin de la alcahueta y los criados. Calisto, sin embargo, desafía a la fortuna, se recobra del quebranto a su honra y se dispone a asaltar las paredes del huerto de Melibea, se dispone a no dejar descansar el mecanismo de las muertes.

El acto XIV de la *Comedia* prosigue con el movimiento anticlimático iniciado en el discurso de Calisto del acto anterior, y lo aumenta ahora con la escena inicial entre Lucrecia y Melibea. A la mitad del acto, se produce el doble clímax. En el primero, cuyos protagonistas son eufemísticamente las "desvergonzadas manos" (XIV, 191) de Calisto, se consuma por fin la serie de seducciones. En el segundo clímax, separado del anterior por la distensión filosófica-irónica de Tristán y Sosia, se produce la cuarta muerte, la de Calisto, que precipitará, en el acto siguiente, la de Melibea. Después, al final del acto, el postclímax desarrollado entre la criada y su ama, igual que al principio.

La codicia, elemento lógico, había ocasionado las tres primeras muertes; esta nueva muerte debe causarla el "loco amor" favorecido de un elemento ilógico, la fatalidad, el accidente. La muerte de Celestina, en el acto XII, había tenido como consecuencia inmediata la de sus compañeros seductores; la muerte de Calisto ahora "convida... y fuerza" (XX, 230) la de su compañera seducida. El dramatismo ha quedado, por tanto, roto: con la muerte de Calisto y la desesperación de Melibea, el final fatal se previene. Una vez que "cortaron las hadas sus hilos" (XX, 230), el suspense de la *Comedia* se interrumpe y, sin alturas dramáticas, fluye en un lento postclímax final: suicidio de Melibea, última seducida y última en morir, en el acto XV, y lamento de Pleberio en el XVI.

El juego de seducciones y de muertes es sólo una prueba de la estructuración de *La Celestina*, la prueba quizá mas llamativa, por ser de carácter dramático, pero sorprendentemente todavía no bien destacada. Sin merma de su riqueza formal y estilística y lejos de estar encerrada en esquematismos inexpresivos, la obra de Rojas está dispuesta en torno a un sistema coherente y escondido de sabias estructuras.



## ♦♦NOTAS♦♦

<sup>1</sup> Fernando de Rojas, *LC* (Madrid: Alianza Ed., 1971), ed. de D. S. Severin, p. 44. Todas las citas de la obra quedarán incorporadas al texto.

<sup>2</sup> Sería, sin embargo, un didactismo funcional y ligado a la necesidad que le imponía la sociedad de estructurar una compleja visión del mundo absolutamente amoral. De ahí que las sentencias moralizantes siempre se hallen incrustadas, como materia ajena, en la personalidad de los caracteres, y que los elementos moralizantes estén para servir de apoyo mutuo a la estructura dramática de seducciones y muertes. El didactismo de *LC* se entiende, como advierte Herriott, sólo en base a esa funcionalidad de estructuras y a la temporalidad ligada a los caracteres (James H. Herriott, "Fernando de Rojas as Author of Act I of *LC*", en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa I* (Madrid, 1972), pp. 295-311. Sobre el didactismo de la obra puede consultarse al campeón del mismo, Marcel Bataillon, "*LC*" *selon Fernando de Rojas* (Paris: Didier, 1961).

<sup>3</sup> A causa, sobre todo, de la mayor condensación dramática y más completa unidad artística de la *Comedia* de dieciseis actos, me he decidido atener este análisis al texto primitivo. La *Tragicomedia*, destinada a complacer a quienes deseaban que la obra "se alargase en el proceso de sus deleites de estos amantes" (obr. cit. pp. 43-44), interpola pasajes y actos ajenos a la gestación del resto del drama, si bien las estructuras dramáticas de la obra en veintiún actos podrían revelarse como compañeras de las aquí estudiadas.

<sup>4</sup> En rigor, sin embargo, no es Melibea quien seduce, cautiva a Calisto, sino es éste el seducido por aquella, Calisto se juzga seducido, carente de libertad, según confiesa en el acto I. Para él, desde su "objetividad" de enamorado, se trata de una seducción. ¿Pero puede hablar el lector de seducción? Faltan elementos de juicio. No le interesaba al "antiguo auctor" que hubiera un doble o triple plano de enjuiciamiento de esta "seducción" generadora de todas las demás. Es un episodio singularísimo y que le destaca del resto de la obra (vease la nota 6). Nosotros adoptaremos el único plano de juicio, el de Calisto, y lo llamaremos seducción.

<sup>5</sup> Esto es más aplicable al caso de Celestina. Al engaño de Sempronio por su codicia asistimos en el acto I: el criado hasta pretende vacilar entre dejar solo a su amo enamorado o consolarle, y su indecisión le provoca decidirse a medrar a costa de la "enfermedad" de Calisto: "de la burla yo me llevo lo mejor" (I, 55). Aun así, la debilidad de su indecisión demuestra la marcada predisposición que había en su carácter para dejarse seducir por el afán de engañar al amo. Por su parte, la seducción de Pármeno está instrumentada por el hábil concurso de la vieja, por el incentivo de estrenar su virilidad, por su envidia. Las motivaciones de Pármeno son complejas, encontrando todas, sin embargo, un eco favorecedor y determinante en su condición de criado.

<sup>6</sup> Y es esta seducción tan diversa a las demás que parece un episodio disparatadamente ajeno y originalmente extraño al resto de la obra. Teniendo en cuenta esto y otras peculiaridades únicas de este acto I, y teniendo en cuenta la confesión del propio Rojas ¿por qué no pensar en el "antiguo auctor" de esta escena, por lo demás, de conocida circulación en obras anteriores? Véase al respecto Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of "LC"* (Princeton: Princeton University Press, 1972) y concretamente, Charles B. Faulhaber, "The Hawk in Melibea's Garden," *HR*, 45 (1977), 435-450..

<sup>7</sup> Obsérvese cómo se enlazan los móviles de la seducción del primer Pármeno con la del segundo Pármeno. Si Celestina esgrime, ante los ojos del criado la codicia, las ventajas de aprovecharse del amo, después del acto VII, el criado, ahora infiel, engaña--siendo engañado--el amo por codicia, entre otras cosas (véase la nota 5); una codicia que Pármeno, a vez, esgrimirá contra la misma Celestina en el acto XII con tal pasión que desencadenará la tragedia. Vemos así el carácter recursivo del móvil fundamental, el mismo carácter que observaremos muy pronto en la naturaleza de las seducciones.

<sup>8</sup> La profesionalidad fría e impecable de la alcahueta caracteriza su deseo de ascender, como afirma certeramente Rauhut, a una clase burguesa abierta (Helmut Rauhut, *Herr und Knecht in der spanischen Literatur. Celestina-Lazarillo-Guzmán-Quijote*, Tesis doct., Univ. de Heidelberg [Wurzburg, 1971], p. 95). Pero Celestina, como los criados, fracasa y se despeña en su intento por subir por la escala social. Y el resultado de tal fracaso es la advertencia dramática de Rojas contra el orden social en caos de su época, es quizá el único "mensaje moral" válido a que se refería María Rosa Lida de Malkiel (*La originalidad artística de "LC"*, 2nd ed. [Buenos Aires: EUDEBA, 1970], p. 303).

<sup>9</sup> Motivaciones de fondo yacerían en las contradicciones de la clase social a que pertenecía Sempronio, motivaciones resultantes de ese forcejeo individualizado de los criados por ascender de categoría social.

<sup>10</sup> Esta continuidad entre el acto III y el IV se confirma si reparamos en el fin y el inicio de uno y otro. El III acabe con el monólogo de la hechicera invocando al diablo; el IV empieza con el monólogo de la vieja concluyendo deducciones supersticiosas. Pero antes, en este último y largo monólogo, Celestina, al vacilar en su empresa, añade un leve tinte dramático.

<sup>11</sup> Y en ningún otro momento de la obra, de esta obra de diálogos, se comprueba mejor la revelación de Gilman: el predominio del diálogo--el *yo* frente al *tu*--sobre la acción en la estructura global de la obra. Sobre los períodos de un diálogo siempre en tensión descansa todo el edificio estructural de *LC* (Stephen Gilman, *"LC"; Arte y Estructura* (Madrid: Taurus, 1974), esp. el cap. IV. "El Arte de la Estructura", pp. 143-186.

12 El paralelismo entre Lucrecia y Pármeno nos lo confirma la misma Celestina: "Nunca me ha de faltar un diablo aca e aculla: escapome Dios de Parmeno, topome con Lucrecia" (X, p. 157). Sobre las semejanzas entre ambos personajes, véase Maria Rosa Lida, *La originalidad...*, cap. XVI y XVII, pp. 594-693; y S. Gilman, "LC"..., nota 6, p. 158.

13 Gilman, "LC"..., p. 166.

14 En la *Tragicomedia*, sin embargo, si por un lado se pierde concentración dramática al ser ampliado el argumento y el tiempo real, por otro, se incorpora un tercer elemento dramático, la venganza. En consecuencia, el juego de seducciones, sin la complejidad anterior, se prolonga principalmente en la persona del Sosia seducido.



El amor de Calisto y Melibea. Aucto XIV<sup>o</sup> Grabado de la traducción alemana de C. Wirsung (1520)