

III

LA CELESTINA Y SU LINAJE



BLANCA

LA CELESTINA Y EL DIÁLOGO ENTRE EL VIEJO, EL AMOR  
Y LA MUJER HERMOSA

Miguel Ángel Pérez Priego  
(UNED. Madrid)

La primera pieza teatral castellana con que aparece relacionada *La Celestina* es el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, obra anónima, conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles, escrito en el siglo XVI (aunque copiando un texto anterior), descubierta y publicada en 1886 por Alfonso Miola.<sup>1</sup> La obra, de 725 versos, ha pasado a engrosar el menguado repertorio del teatro medieval castellano, desplazando al *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, de Rodrigo Cota, texto más en la línea del puro debate medieval, de la *altercatio* poética (aún vigente en la poesía del XV en obras como el *Bías contra Fortuna*, el debate de *Razón contra Voluntad*, etc.), que del diálogo dramático, del teatro.

El *Diálogo* anónimo, como ya señaló M<sup>a</sup> Rosa Lida, ha insistido más recientemente H. Salvador Martínez y ha precisado Dorothy Severin, dejó una indudable huella literaria en varios pasajes de *La Celestina*.<sup>2</sup> El asunto, que no parece cuestión menor, entendemos requiere una interpretación que matice el alcance y trascendencia de esa influencia. M<sup>a</sup> Rosa Lida, que con su sabio y fino instinto la detectó, no se detuvo apenas en analizarla. La interpretación de H. Salvador Martínez, por su parte, resulta ciertamente arriesgada. Para él Cota es también el autor del *Diálogo* napolitano y, dados los numerosos pasajes de ambos diálogos que se encuentran en los auctos primitivos de *La Celestina*, Cota ha de ser el autor de la *Comedia*, en tanto que Rojas sólo lo sería de la *Tragicomedia*. Dorothy Severin ha vuelto a examinar la propuesta de Salva-

1. Alfonso MIOLA, «Un testo drammatico spagnuolo del XV secolo», en *Miscellanea di filologia e linguistica. In memoria di N. Caix e U. A. Canello*, Florencia, 1886, pp. 175-189. Véase ahora Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO (ed.), *Teatro medieval. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 116-143.

2. M<sup>a</sup> ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; H. SALVADOR MARTÍNEZ, «El Viejo el Amor y la Hermosa y la aparición del tema del desengaño en el teatro castellano primitivo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 (1980), 311-27, «Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*», *Hispanic Review*, 48 (1980), 37-55, «*El Viejo, el Amor y la Hermosa*. A los umbrales del teatro profano en Castilla», *Anuario de Letras*, 27 (1989), 127-190; Dorothy S. SEVERIN, «Cota, his imitator, and *La Celestina*: the evidence re-examined», *Celestinesca*, 4 (1980), 3-8.

dor y corrige bastante sus conclusiones: rechaza así varias de las supuestas analogías o fuentes, y precisa que esa influencia la ejerce el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* sólo en los auctos IV, IX, XI, XIV, XXI (o XVI), y el diálogo de Cota sólo en el anónimo aucto I (no entra a analizar, sin embargo, en qué consiste la influencia del *Diálogo* en Rojas, ni por qué ocurre en unos auctos y no en otros).<sup>3</sup>

Así las cosas, no nos ha parecido inoportuno examinar de nuevo el problema, considerando primero las características del *Diálogo* y su relación con el de Rodrigo Cota, y pasando luego a analizar las relaciones con *La Celestina*.

Como quedó dicho, desconocemos la fecha de composición del *Diálogo*, el cual se nos ha conservado en una copia tardía del siglo XVI, transcrita seguramente por un copista italiano.<sup>4</sup> Pero el estadio de lengua que presenta, con formas que no llegaron al quinientos, debe ser anterior, quizá dentro del último cuarto del XV. Hay, en efecto, en el texto una elevada frecuencia de vocablos y usos característicos de la lengua antigua, que no podrían interpretarse como meras pervivencias arcaizantes: *ascondido, quexos, galea, caler, só, sei*, etc. Tampoco pueden ser tenidas por arcaísmos o vulgarismos otras formas arcaicas que presenta el texto, que eran las regulares y etimológicas entonces, como: *rugos* (por *arrugas*), *anguilla* (por *anguila*), *escalienta, entropieça, labrios* (que desaparece en el XVI).

Tampoco sabemos a ciencia cierta si es anterior o posterior al *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, de Rodrigo Cota, compuesto entre 1470 y 1480, como viene aceptando la crítica.<sup>5</sup> Existe, sin embargo, una gran similitud entre éste y nuestro anónimo *Diálogo*, tanto en el planteamiento general (el debate entre el Amor y el Viejo y el pesimismo amoroso) como en numerosos lugares paralelos: en la entrada de Amor a la casa, el Viejo le ordena que hable de lejos (Cota, v. 110 / anónimo, vv. 136-39); en los improperios contra Amor, se emplea en ambos el insulto 'cara de alacrán' (v. 131 / vv. 82-85) o se alude al 'pan de çaraças' (v. 134 / vv. 118-120) por referencia a la falsedad y los engaños de Amor; la exposición sobre el poder de Amor (vv. 296-300 / vv. 316 y ss.); la relación de afeites (vv. 346-50 / vv. 271-79); el tópico de la transformación del amante por el poder del Amor (vv. 351-60 / vv. 226-34, 361-65), etc.

Pero hay también muchas diferencias y un muy apreciable alejamiento del diálogo de Cota, aunque fuera su fuente de inspiración. Su forma métrica, en primer lugar,

3. «Mientras que el *Diálogo* [de Cota] parece la definitiva fuente para el anónimo aucto I, el anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa* parece ser la definitiva fuente para los auctos IV, IX, XI, XIV, XXI de Rojas... A diferencia del primitivo autor, Rojas parece haber conocido el pseudo-Cota y haber vuelto a él frecuentemente mientras escribía los auctos IX-XI de la *Comedia*, y de nuevo para el aucto XXI (antiguo XVI). El hecho de que no lo use en los añadidos auctos XV-XIX [de la *Tragicomedia*] no es especialmente perturbador, puesto que tampoco lo usa en muchos otros auctos anteriores» (Dorothy S. SEVERIN, art. cit., p. 8, trad. mía).

4. Algunos italianismos gráficos fueron advertidos por Elisa ARAGONE al transcribir también el texto en su edición de Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, Florencia, Le Monnier, 1961.

5. Rodrigo Cota no es tampoco un modelo obligado que el anónimo tuviera que imitar por necesidad. Cota fue en realidad un escritor menor, con muy escasa obra y poco conocido como poeta en su tiempo: el *Diálogo* únicamente fue editado en el *Cancionero General* de 1511, pero desapareció luego de las ediciones siguientes; lo que terminaría dándole nombre sería la atribución de *La Celestina*.

ya no es la copla mixta (redondilla más quintilla) de la pieza de Cota, sino la copla real de diez versos o dobles quintillas, metro que va a ser muy utilizado en todo el teatro del XVI. También el texto se cierra con un villancico, como lo harán casi todas las obras dramáticas desde fines del siglo XV. En segundo lugar, ha ampliado el número de personajes introduciendo el nuevo de la Mujer hermosa, presente desde el v. 591 al 645, en una nueva escena, próxima al final y desenlace de la obra. En tercer lugar, ha introducido variedad en las formas de discurso, tanto con la incorporación de un nuevo diálogo en la escena de la Mujer, más rápido y vivo, como con la hábil utilización del monólogo, que emplea en la apertura y en el desenlace de la obra (en la invectiva del Senex contra el Mundo o en su desengañado final), así como en la presentación de la Mujer al entrar en escena. De igual modo, ha modificado el escenario de la acción (más en la línea del escenario que preferirá el teatro: la ambientación urbana, la calle y la casa), que es ahora el simple ámbito de la casa del Viejo, a cuya puerta llama Amor, y no aquel paraje simbólico y sombrío que describe Cota de la huerta seca con la pobrecilla choza del Viejo, junto a la que se observa derribada la casa de Placer.

Por último, en el *Diálogo* se ha producido una intensificación de la acción y del movimiento dramáticos, como puede apreciarse en algunas situaciones y escenas. Así, por ejemplo, la entrada de Amor en escena (que en Cota lo hacía saltando las paredes de la huerta) se produce de forma muy teatral llamando a golpes a la puerta de la casa del Viejo. Tras un diálogo a la puerta, Amor ha entrado en la casa, cuando en el v. 121 saluda al viejo: «Sálvete Dios, buen señor, / bivas de Néstor los años / sin saber qué sea dolor...». En el v. 268 parece referirse el autor al auditorio, privado y reducido, que presenciara la obra: «SENEX.- ¿Quién a de tornar por ti, / siendo tirano tan duro? / AMOR.- ¡A! ¿Quién? Quantos están aquí». Tras el v. 520 el Viejo saldría de escena para ataviarse y, una vez transformado, presentarse de nuevo ante Amor, en un diálogo plenamente teatral, de comedia de lindo:

AMOR	Endereça tu persona, compón tu cabello y gesto, tus vestiduras adorna, que, aunque joventud no torna, plaze el viejo bien dispuesto.
SENEX	Ya qu'estoy ataviado, dime, ¿qué quieres hazer?
AMOR	Quiero t'azer namorado y el más bienaventurado que jamás pensaste ser.
SENEX	Querría que me mirases todo todo en derredor y, si ay mal, que le emendases.
AMOR	Si çinquenta años dexases, no podrías estar mejor.

(vv. 516-30)

Hay finalmente una nueva escena después del v. 560, en la que al tiempo que se ha retirado Amor para ocultarse tras una puerta, ha aparecido la Mujer hermosa, ante quien proclama el Viejo su rendimiento:

AMOR	Porque yo quiero que tengas sólo contigo el secreto, buen testigo del amor qu'es verdadero. Mas aquí tras esta puerta estaré, donde te sienta, con oreja bien dispuesta. Tú, después d'echa tu oferta, con ser suyo te contenta. ¡Oye, oye, antes que vayas! Por evitar desconcierto, cata que, por mal que ayas, nunca muestres que desmayas de ser suyo, bivo y muerto.
SENEX	¡O divinal hermosura, ante quien el mundo es feo, imagen cuya pintura pintó Dios a su figura! Yo te veo y no lo creo. Tales dos contrarios siento en contemplan tu eçelencia, qu'entre plazer y tormento, detenido el sentimiento, no conozco tu presençia.

(vv. 547-570)

En definitiva, el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, aunque aparentemente pudiera parecer lo contrario, es obra bastante alejada de la de Cota. De ésta pudo tomar la invención y algunas expresiones, pero es muy diferente en su desarrollo argumental y posee un carácter teatral que aquella no tenía.

Pasaremos a analizar ahora su relación con *La Celestina*. Hay, en efecto, en el *Diálogo* una serie de pasajes que guardan estrecha semejanza con otros de *La Celestina*. Son hasta trece lugares o pasajes los que pueden detectarse, aunque habría que distinguir distintos grados o categorías.

A) Hay pasajes que recogen en términos semejantes o idénticos un refrán conocido o una imagen convencional. Hay que pensar entonces en una relación puramente casual. Así ocurre con el refrán «Nunca mucho costó poco», del v. 381, en boca de Amor («AMOR. Nunca mucho costó poco / ni jamás lo bueno es caro, / mira bien lo que te toco, / qu'es sentençia, y no de loco, / ser preçiado lo qu'es raro»), al que también recurrirá Pármeneo para referirse a sus amoríos con Areúsa: «En tanto son las tales tenidas quanto caras son compradas. Tanto valen como cuestan. Nunca mucho costó

poco, sino a mí esta señora» (*La Celestina*, aucto VIII).<sup>6</sup> Y así ocurre, en el villancico final, con la mención del canto de la sirena, con el que se compara al amor que nos cautiva y nos prende engañosamente («Pues vemos cómo ofende / su gloria quando es más llena, / huyamos desta serena / que con el canto nos prende», vv. 718-21), imagen que aparece también en *La Celestina*, aucto XI: «el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulçor», y que era frecuente en la poesía del siglo xv (Mena, Carvajal, Santillana) como representación simbólica del engaño y falsedad de amor.

**B)** Hay otros pasajes en los que la coincidencia entre el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* y *La Celestina* puede proceder de un lugar común o de la utilización de una misma fuente, aunque se produce una formulación o un giro expresivo original del *Diálogo* que luego repite idéntico *La Celestina*, lo que hace pensar en una relación de dependencia. Tal es el caso, en el v. 304, de la mención del unicornio, en boca de Amor, uno de cuyos poderes es tornar mansos a los fieros animales: «A los animales torno / fieros, que con mi çentella / de mansedumbre los orno; / es testigo el unicornio, / qu'él se umilla a la donzella» (vv. 301-305), en alusión a la leyenda del fiero unicornio, que sólo podía ser apresado por una donzella, ante cuya belleza se humillaba y rendía.<sup>7</sup> La referencia es asimismo recogida en *La Celestina*, aucto IV, con palabras próximas a las de nuestro diálogo: «porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aún ay algunos piadosos, como se dize del unicornio, que se humilla a qualquiera donzella».

Cosa parecida sucede con la enumeración tópica de los efectos de amor, descritos por Senex cuando Amor pone su mano sobre él («Una llaga dulce y fiera, / pena çierta incorregida, / un sabor que al gusto plaze / con que salud se olvida, / un morir que ha nonbre vida, / deseo que me desplaze», vv. 500-505), términos muy semejantes a aquellos con que Celestina describe qué es amor a Melibea: «Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte» (*La Celestina*, aucto X). No hay duda, como ha mostrado la crítica que, aparte la utilización convencional de la antítesis en la descripción de los efectos de amor, el fragmento de *La Celestina* es un calco literal de Petrarca («Est enim amor latens ignis, gratum uulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors», puede verse ed. Russell, p. 435 n.), pero es nuevo el sintagma «dulce y fiera herida», que estaba en el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* y no en la fuente. Parece además una expresión grata a Rojas, que la utiliza también en el aucto IX, para referirse a la perplejidad de los apasionados amantes como Calisto: «ni penan ni descansan, ni están contentos ni se quexan, según la perplexidad de aquella dulce y fiera llaga de sus coraçones».

6. El refrán sirvió también de mote de una invención que sacó dona Catalina Manrique y que fue glosado por el poeta Pedro de Cartagena, como recoge el *Cancionero General* de 1511, fol. 143 v (véase Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 58-59).

7. Fue muy difundida en la Edad Media por tratados animalísticos y obras enciclopédicas (véase Nicasio SALVADOR MIGUEL, «Animales fantásticos en *La Celestina*», en *Diavoli e mostri in scena del Medio Evo al Rinascimento*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 283-302).

C) Algo similar a lo que hemos visto en estos casos ocurre con otros en los que la fuente común parece ser el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota, pero la formulación se produce por medio de un giro o un sintagma expresivo que en éste no se hallaba, aunque es idéntico en el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa y La Celestina*, lo que de nuevo hace pensar en una relación de dependencia. Es el caso de la comparación que Senex hace de Amor con «los de Egipto» (es decir, los gitanos), por su carácter embaucador («Conozco tu condición (...) / No m'engaña el sobreescrito, / no tu çiençia, no tu arte, / aunque, como los de Egito, / halagas el apetito / por hurtar por otra parte», vv. 86-90). El término de comparación se hallaba ya en el *Diálogo* de Cota («tú nos sueles embayr, / tú nos sabes enxerir / como egibcio nuestra vista», vv. 178-180), pero el pasaje de *La Celestina* reproduce más fielmente la expresión del *Diálogo* anónimo: «Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora y venir tan aína en todo su querer de Celestina, engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces y prestas, por hurtar por otra parte, como hazen los de Egito quando el signo nos catan en la mano» (*La Celestina*, aucto XI).

También poniendo de manifiesto la condición engañosa de Amor, Senex recurre a la comparación de los ofrecimientos de éste con las «zarazas en el pan»: «Falsa cara d'alacrán, / çierto daño que atormenta, / ya sé bien cómo se dan / las zarazas en el pan / por qu'el gusto no las sienta» (vv. 131-35). La comparación con el «pan de çaraças» (ya mencionadas en el *Libro de buen amor*, 175ab: «Lançó medio pan al perro, que traía en la mano: / dentro ivan las çaraças, varruntólo el alano»), es también un impropio que en el *Diálogo* de Cota lanza el Viejo a Amor: «¡Ve d'aí, pan de çaraças! / ¡Vete, carne de señuelo! / ¡Vete, mal cevo de anzuelo!» (vv. 118-120). En *La Celestina* la expresión es mucho más próxima al *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* y aparece además en el mismo lugar que la mención a «los de Egipto» citada: «SEM.- No sea ruydo hechizo, que nos quieran tomar a manos a todos. Cata, madre, que assí se suelen dar las çaraças en pan embueltas, por que no las sienta el gusto. PÁR.- Nunca te oí dezir mejor cosa. Mucha sospecha... » (*La Celestina*, aucto XI).

La enumeración de males y rasgos de la vejez que hace la Mujer en el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* («¡No vees la frente arrugada / y los ojos a la sombra, / la mexilla descarnada, / la nariz luenga, afilada, / y la boca que me asombra? / Y esos dientes carcomidos / que ya no puedes moverlos, / con los labrios bien fronzidos / y los onbros tan salidos», vv. 606-14) es muy semejante a la que hace Amor en el *Diálogo* de Cota («Y çessos ojos descozidos / qu'eran para enamorar? / Y çessos beços tan sumidos, / dientes y muelas podridos, / qu'eran dulces de besar? / ...para en tu flaca salud, / más un trapo lagañoso / para el ojo lagrimoso...», vv. 545-565). Las quejas de su vejez que expone Celestina a Melibea, semejantes a ambas, repiten sin embargo sólo palabras y algún sintagma característico de la pieza anónima: «Pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes... aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oyr, aquel debilitado ver, puestas los ojos a la sombra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes...» (*La Celestina*, aucto IV).



**D)** Otros casos en los que hay coincidencia entre los tres textos ponen de manifiesto, en cambio, un mayor parecido entre el *Diálogo* de Cota y *La Celestina*. Así ocurre con la formulación del tópico del poder del Amor sobre las criaturas (ya sean animales o plantas), que el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* recoge en el pasaje ya citado («A los animales torno / fieros, que con mi çentella / de manse-dumbre los orno (...) / Las plantas inanimadas / tanpoco se me defienden: / con tal fuerça están ligadas / que, si no están aparejadas, / ay algunas que no prenden», vv. 301-310), y expresa con más vigor el *Diálogo* de Cota («En el aire mis espuelas / fieren a todas las aves, / y en los muy hondos concaves / las reptilias pequeñuelas. / Toda bestia de la tierra / y pescado de la mar / so mi gran poder s'encierra (...) / Algún ave que librar / se quiso de mi conquista (...) / Árbol hay que no da fruto / do no nasce macho y hembra», vv. 316 y ss.), texto más próximo al pasaje en que Celestina explica a Pármeno la universalidad del amor: «Y no sólo en la humana especie, mas en los pesces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vegetativo algunas plantas han este respeto si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas; en que hay determinación de hervolarios y agricultores ser machos y hembras» (*La Celestina*, aucto I).

Lo mismo sucede con la relación de afeites y cosméticos, muy abreviada y esencial en el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* («¿Quién los suaves olores, / los perfumes, los azeites? / Y ¿quién los dulçes sabores, / las agradables colores, / los delicados afeites? / ¿Quién las finas alconzillas / y las *aguas estiladas*? / ¿Quién las *mudas* y *çerillas*? / ¿Quién encubre las manzillas / en los gestos asentadas?», vv. 341-50), más prolija en el *Diálogo* de Cota («Yo hallo las argentadas, / yo las *mudas* y *cerillas*, / luzentoras, unturillas, / y las *aguas estiladas*; / yo la líquida estoraque / y el licor de las rasuras, / yo tan bien como se saque / la pequilla, que no taque / las lindas acataduras», vv. 271-79), y con términos que resultan más próximos al laboratorio de Celestina: «Y en su casa fazía perfumes; falsava estoraques, menjuy, animes, ámbar, algalia, polvillos (...) Hazía solimán, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas, unturillas, lustres, luzentores, clarimientes, alvalinos y otras aguas de rostro, rasuras de gamones...» (*La Celestina*, aucto I), sin que eso quiera decir que el autor del aucto I los tome necesariamente de Cota.

**E)** Por último, hay casos en los que la analogía se produce exclusivamente, y creemos que en relación directa, entre el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* y *La Celestina*. Así la invectiva contra el mundo en el monólogo del Viejo con que se abre la pieza:

¡O mundo, dime quién eres,  
qu'es lo que puedes, qué vales,  
con qué nos llevas do quieres,  
siendo el fin de tus plazer  
principio de nuestros males! (...)  
Yo hablo como quien sabe  
todas tus faltas y sobras;  
he visto lo qu'en ti cabe

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO

y, si quieres que te alabe,  
muda condición y obras.  
(vv. 1-55),

investiva que no se encontraba en la obra de Cota, pero que guarda cierta analogía con el lamento de Pleberio:

¡O mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano; a diversas cosas por oídas te compararon; yo por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron... (*La Celestina*, aucto XXI).

Algo semejante ocurre con la pintura y descripción de Amor que el autor pone en boca de Senex:

siendo *moço, pobre y çiego*,  
¿qu'es lo que de ti s'espera?  
El bolar es tu sosiego,  
llamas son de bivo fuego  
lo que está en tu linjavera.  
De los tuyos más de dos,  
por colorar tu locura,  
te pusieron nonbre *dios*,  
mas lo çierto es qu'entre nos  
eres mortal desventura;  
que si fuesses quien te llamas,  
dexarías de ser quien eres:  
la *leña* para *tus llamas*  
no serían vidas ni famas  
de quien sigue tus plazerres.  
Así qu'es la conclusión  
que diré, aunque te enojés,  
que, pues mata tu pasión,  
o mudes la condición  
o del nonbre te despojes.  
(vv. 226-245),

y donde se hallan expresiones («moço, pobre y çiego»), conceptos (a amor llaman equivocadamente dios, puesto que mata a los que le siguen) y hasta alguna imagen concreta (su llama se alimenta de vidas humanas), que aparecen de nuevo en el lamento de Pleberio:

*Ciego* te pintan, *pobre y moço* (...) *Dios* te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traídos. Cata, ¿qué dios mata los que crio? Tú matas los que te siguen (...) La *leña* que gasta *tu llama* son almas y vidas de humanas criaturas (...)» (*La Celestina*, aucto XXI).

De igual modo, la expresiva imagen del rayo que hiere sin romper siquiera el vestido, con la cual Senex compara a Amor en el *Diálogo* anónimo:

Y aún diré, si no t'ensañas,  
que te conparan al rayo,  
porque con sotiles mañas  
nos arrancas las entrañas  
sin horadarnos el sayo  
(vv. 466-70)

aparece formulada dos veces en el mismo auto XXI de *La Celestina*: «Sana dexas la ropa, lastimas el corazón» (aucto XXI), «Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás haze señal do llega» (aucto XXI).

Finalmente, la serie de exclamaciones encarecedoras de Senex ante la presencia de la Mujer hermosa:

¡O divinal hermosura,  
ante quien el mundo es feo,  
imagen cuya pintura  
pintó Dios a su figura!  
Yo te veo y no lo creo  
(vv. 561-65)

guardan paralelismo formal y hasta prestan algún sintagma a los apóstrofes de Calisto cuando llega junto a Melibea:

¡O angélica imagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora y mi gloria! (*La Celestina*, aucto XIV).

A la vista de este análisis, creemos que pueden extraerse algunas conclusiones respecto de la relación del *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* y *La Celestina*. En primer lugar, son desechables las analogías de la categoría **D**), donde, en todo caso, lo que se da es influencia del *Diálogo* de Rodrigo Cota en *La Celestina*, y concretamente en el aucto I. En segundo lugar, son poco probables, por su condición de tópicos y lugares comunes, las analogías de la categoría **A**), que ocurren en los auctos VIII y XI de *La Celestina*. En tercer lugar, consideramos que son bastante seguras las analogías de las categorías **B**), **C**) y **E**), que ocurren en los auctos IV (dos, en este caso: la imagen simbólica del unicornio y el sintagma expresivo de 'los ojos a la sombra' en la descripción de la vejez), IX y X (en los que se reitera la imagen de la 'llaga dulce y fiera' que es amor), XI (que recoge en un mismo contexto la comparación con 'los de Egipto' y con 'las zarzas en el pan'), XIV (los apóstrofes ante la mujer hermosa) y XXI (tres: la invectiva contra el mundo, la pintura de Amor y sus llamas, y la imagen de la ropa no traspasada como hace el rayo). Es decir, nueve lugares o pasajes del texto, que recogen distintas expresiones e imágenes sugestivas.

Como se desprende de todo ello –con lo que se confirma además lo señalado por D. Severin al reexaminar el artículo de Salvador Martínez–, no hay huella alguna del

*Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* en el aucto I de *La Celestina*. La analogía es, en cambio, reiterada e insistente en el auto XXI, y se manifiesta de manera ocasional en los auctos IV, IX, X, XI y XIV. Es decir, siempre en la *Comedia*, la primera elaboración literaria de Fernando de Rojas, y nunca en la *Tragicomedia*.

Más que a través de la lectura, Rojas conocería tal vez el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* a través de alguna escenificación o de un espectáculo festivo. La obrita pertenece, en nuestra opinión, al género carnavalesco del *charivari*, es decir, celebraciones un tanto jocosas y más o menos literarias, que tenían lugar con motivo de casamientos de viejos con mujeres jóvenes o de segundas nupcias,<sup>8</sup> y pudo un tiempo ser conocida en los ambientes estudiantiles salmantinos. En la memoria de Rojas pudieron quedar grabadas a oído unas cuantas expresiones, conceptos e imágenes asociadas con el amor. Expresiones vigorosas, como la de la 'llaga dulce y fiera', que es amor y que repite en dos lugares distintos, o como la de 'los ojos a la sombra', que describe los daños de la vejez. Comparaciones pintorescas, como la que se hace con 'los de Egipto' o 'las zarazas en el pan', ambas distantes en el texto del *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* (las separan casi cincuenta versos) pero acumuladas en el mismo pasaje en *La Celestina*. Imágenes conceptuosas en torno a los poderes de amor, como la de su llama alimentada por la leña de las vidas humanas o la del rayo que traspasa y hiere sin horadar la ropa; o imágenes más tópicas y quizá conocidas, pero brillantes y sugestivas, como la del unicornio humillado ante la doncella. O, por último, aquel lenguaje vigoroso, teatral, de los encarecimientos hiperbólicos ante la mujer hermosa o de las imprecaciones contra el mundo.

Tal vez no sea mucho ni por supuesto decisivo lo que presta el anónimo *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* a la *La Celestina*. Pero no deja de ser significativo y, si se quiere, misterioso. Rojas fue de algún modo conocedor o espectador del *Diálogo*, pieza que sin embargo no conoció el anónimo autor del aucto I. Cuando Rojas continúa ese primer aucto y compone la *Comedia* de dieciséis, tiene aún frescos en la memoria los versos de nuestro diálogo y los recuerda en algunos lugares, no particularmente significativos. De igual modo que la obra manuscrita que había encontrado y había decidido continuar estaba forjada, según nos dice, «en los claros ingenios de doctos varones castellanos», Rojas seguirá buscando inspiración en los autores castellanos, uno de los cuales sería nuestro anónimo del *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*. Cuando años más tarde prolongue Rojas su obra en *Tragicomedia*, ya habrá olvidado aquella insignificante obrecilla, de moda seguramente un tiempo en su entorno estudiantil, en la que intervenían, también con amargura y desencanto, un viejo, el Amor y una mujer hermosa.

8. Puede verse Peter BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 281-83.