

LAS LEYENDAS Y MITOS HELENOS
EN LA INTERPOLACIÓN DE LA *TRAGICOMEDIA*
DE CALISTO Y MELIBEA

LEGENDS AND HELLENIC MYTHS
IN THE INTERPOLATION OF *TRAGICOMEDIA*
DE CALISTO Y MELIBEA

Juan Bris García

Consejería de Educación en Alemania (MECD)
Agrupación de Lengua y Cultura Españolas de Stuttgart
Senefelderstrasse 109
70176 Stuttgart
ALEMANIA
juan.bris@educacion.gob.es

Resumen. En este trabajo se estudian las leyendas y mitos de raigambre helénica incorporados a *La Celestina* mediante la extensa interpolación realizada en su composición a comienzos del siglo XVI. De este modo, a partir de un análisis del texto de la *Tragicomedia*, se examinan los principales elementos míticos y legendarios helénicos añadidos en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia de Calisto y Melibea* por medio de su ampliación desde XVI hasta XXI actos, junto a otros añadidos y modificaciones.

En el análisis se destaca el tópico de la *nox longa* de Júpiter en *La Celestina*, ya que representa una propuesta y un análisis novedoso sobre el proceso de alargamiento de los amores y sobre el personaje Sosia, así como sobre la justificación del propio título de *Tragicomedia*.

Palabras clave. Mito; tragicomedia; interpolación, *nox longa*.

Abstract. In this work we study the legends and myths of Hellenic roots incorporated into *La Celestina* through the extensive interpolation made in its composition at the beginning of the 16th century. In this way, from an analysis of the text of the *Tragicomedy*, the main mythic and legendary Hellenic elements added in the passage from *Comedy* to *Tragicomedy of Calisto and Melibea* are examined through their expansion from XVI to XXI acts, together to other additions and modifications.

In the analysis it is remarkable the topic of *nox longa* of Jupiter in *La Celestina*, since it represents a proposal and a novel analysis about the lengthening process of the loves and the character Sosia, as well as about the justification of the title of *Tragicomedia*.

Keywords. Myth; Tragicomedy; interpolation; *nox longa*.

1. INTRODUCCIÓN

*La Celestina*¹ se nos ha transmitido en dos redacciones diferentes. Cada una de ellas está dotada de suficiente entidad propia como para poder ser leída de forma independiente. La primera redacción con el título de *Comedia de Calisto y Melibea* y una extensión de dieciséis actos nos ha llegado a través de tres ediciones españolas fechadas en torno a 1500. La segunda redacción con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y una extensión de veintiún actos aparece difundida en diversas ediciones, al menos desde 1502.

Conviene tener presente que la tragedia antigua ponía en escena a personajes más elevados y dignos que los personajes actuales, mientras que la comedia los ponía de inferior condición. La tragedia antigua recurría a los dioses, héroes y reyes.

El término *tragicomedia* se utilizó en España por primera vez aplicado a *LC*. El vocablo procede del prólogo del *Anfitrión* de Plauto. Esta pieza es una obra cómica sobre los dioses; una comedia con personajes nobles, dioses y héroes, aunque también hay siervos. Por eso Mercurio justifica en el prólogo² que hará que sea una mezcla, es decir una tragicomedia:

Faciam ut commixta sit †tragico comoedia;
[...] Faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.

La gran interpolación de *LC*, según se declara en los paratextos, además de incorporar el nuevo título acuñado en el *Amphitruo*, perseguirá también una prolongación del deleite de los amantes:

[...] y llaméla tragicomedia. [...] miré a donde la mayor parte acostava y hallé que querían que alargasse en el proceso de su deleyte destes amantes (*LC*, «Prólogo», p. 83).

¹ En lo sucesivo *LC* = *La Celestina*. Todas las referencias al texto de *LC* remiten a la edición de la *Tragicomedia* de Severin (1987/2017), que adopta como base la de Zaragoza de 1507. El número del acto se indica en romanos y el de la página en arábigos. El énfasis tipográfico en negrita es añadido por nosotros.

² Plauto, *Amphitruo*, vv. 59, 63.

2. ALUSIONES EXPLÍCITAS

En los apartados siguientes se localizan las principales alusiones mitológicas de carácter explícito introducidas por la gran interpolación de *LC* y se indaga sobre su posible función en la nueva redacción de la obra.

2.1. *Textos preliminares y personajes principales*

Introducción de Apolo, Diana y Cupido

Hay una lección³ concorde de los testimonios de la *Tragicomedia* que modifica el v. 28 de las octavas iniciales correspondientes a los paratextos iniciales de la obra⁴:

Apolo, Diana o Cupido altivo (*LC*, p. 75)

El origen de la mención de estas divinidades, tan escueta, puede, naturalmente, ser múltiple. No obstante, puesto que este texto pertenece a la categoría del *accessus*, resulta de interés observar que en la modificación del esquema retórico para analizar el libro se han resaltado los nombres de los tres dioses mencionados mediante una metonimia.

En efecto, en la sustitución de este verso se advierte una voluntad de vestir con ropaje mitológico el sintagma de la *Comedia*, que era conceptualmente equivalente.

Esta referencia se añade a las otras menciones mitológicas que encontramos también en los nuevos Argumentos que se anteponen a los actos XIV y XVII de la obra. De este modo se comprueba una ampliación de las referencias mitológicas en los nuevos paratextos.

³ En lo sucesivo los añadidos de la interpolación dentro de los dieciséis actos del texto de *LC* se indican en letra cursiva solo cuando se presten a confusión con el texto anterior de la *Comedia*.

⁴ En las distintas versiones de la *Comedia* se podían leer dos variantes muy similares: «amor ya apazible o desamor esquivo», o bien «amor apazible o desamor esquivo».

Celestina. La ampliación del conjuro de Plutón

Los añadidos de la interpolación amplían de forma evidente la introducción de nuevas divinidades infernales paganas y otros elementos míticos en el conjuro⁵, que desequilibran los anteriores elementos de la imagería cristiana presentes en el conjuro de la *Comedia*. Este nuevo y profuso decorado mitológico infernal produce la sensación de que la bajada de Celestina a su laboratorio sucede ambientada en una especie de *katábasis* o *descensus ad inferos*, que recuerda al Hades del canto 11 de la *Odisea* o, más de cerca, al del libro VI de la *Eneida*. Baste consignar aquí este dato palmario sobre el recargamiento mitológico.

CELESTINA. Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfuros fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesífone, Megera, y Aletto, administrador de todas las cosas negras del regno de Stige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales, litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras* (LC, III, p. 148).

Otras ampliaciones míticas de Celestina

La interpolación añade luego nuevas apelaciones de la alcahueta a Plutón (LC, IV, pp. 155, 163). Asimismo, se incluyen varias referencias a ciertos efectos sobrenaturales o a tradiciones legendarias de la antigüedad sobre aves como el pelicano o la cigüeña (LC, IV, p. 162), que manifiestan igualmente un interés de la *Tragicomedia* por lo mítico, así como una insistencia en el aspecto sobrenatural.

⁵ Castro Guisasola (1924, p. 143) identificó el origen de estos añadidos del conjuro en la primera traducción castellana (Salamanca, 1496) de la *Fiammeta* (vi, 12) de Boccaccio. No obstante, esto requeriría algunas matizaciones que no tienen aquí cabida, dada la brevedad de este trabajo.

Melibea. Retahíla de ejemplos de amantes adúlteros, incestuosos, y otros amores prohibidos

MELIBEA. [...] no quiero marido, no quiero ensuziar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, como muchas allo en los antiguos libros que leý, o que hizieron más discretas que yo, más subidas en stado y linaje. Las cuales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, assí como Venus, madre de Eneas y de Cupido, el dios de amor, que siendo casada corrumpió la prometida fe marital. Y aun otras de mayores fuegos encendidas cometieron nefarios y incestuosos yerros, como Mira con su padre, Semíramis con su hijo, Cánasce con su hermano, y aun aquella forjada Tamar, hija del rey David. Otras aún más cruelmente trespassaron las leyes de natura, como Pasiphe, muger del rey Minos, con el toro. Pues reynas eran y grandes señoras, debaxo de cuyas culpas la razonable mía podrá passar sin denuesto (*LC*, XVI, pp. 307-308).

La lista de Melibea comienza con los casos de infieles a su cónyuge y concluye con los que conculcaron los preceptos naturales, geminando el caso de Pasífae, que ya había sido incluido en el primer auto de la *Comedia* (*LC*, I, p. 97). Lo destacable, además del abigarramiento y la prolijidad de la retahíla con la que ella misma se parangona, es la insistencia de la hija de Pleberio en subrayar lo evidente: que aquellas eran «más subidas en stado y linaje» y algunas incluso «tenidas por diosas»⁶. Es decir, justifica su propio yerro con otros de mayor entidad y recalca la introducción notoria de un elenco de elevados personajes junto a sus funestos actos. Todo lo cual resulta más propio de la tragedia que de la comedia. De este modo, parece significativo que el *Fernandus servatus*⁷, el otro texto en el que el autor de *LC* pudo también encontrar el título de «tragicocomoedia», justifique ese título en relación con la elevada alcurnia de los personajes de este drama⁸. De igual modo, no se puede tampoco pasar por alto que la primera publicación de la *Comedia de Calisto y Melibea* no tuvo inconveniente en aparecer con ese título a pesar de contener un final nada alegre y sí muy luctuoso.

⁶ El análisis de las fuentes de este parlamento requiere un estudio aparte; remitimos a un próximo trabajo sobre este punto (Bris García, en prensa).

⁷ Cf. Verardi, 1914, p. 437: «potest enim haec nostra: ut Amphitruonem suum Plautus appellat: Tragicocomoedia nuncupari: quod personarum dignitas & Regiae maiestatis impia illa uiolatio ad Tragoediam: [...] pertinere uideantur».

⁸ Igualmente, resulta significativo que la justificación del novedoso título de *Tragicocomoedia* remita en este caso también de forma explícita al *Amphitruo* de Plauto.

Retahíla mítica y legendaria de parricidas

MELIBEA [...] Y caso por mí morir a mis queridos padres sus días se disminuyessen, ¿quién dubda que no aya havido otros más crueles contra sus padres? Bursia, rey de Bitinia, sin ninguna razón, no aquexándole pena como a mí mató su proprio padre. Tolomeo, rey de Egipto, a su padre y madre y hermanos y mujer, por gozar de una mançeba. Orestes a su madre Clistenestra. El cruel emperador Nero a su madre Agripina por sólo su plazer hizo matar. Éstos son dignos de culpa, éstos son verdaderos parricidas, que no yo; que con mi pena, con mi muerte, purgo la culpa que de su dolor se me puede poner. Otros muchos crueles ovo que mataron hijos y hermanos, debaxo de cuyos yerros el mío no parecerá grande. Philipho, rey de Macedonia; Herodes rey de Judea; Constantino emperador de Roma; Laodice reina de Capadocia, y Medea, la nigromantesa. Todos éstos mataron hijos queridos y amados sin ninguna razón, quedando sus personas a salvo. Finalmente me ocurre aquella gran crueldad de Phratres, rey de los Partos, que por que no quedasse sucesor después dél, mató a Orode, su viejo padre, y a su único hijo y treinta hermanos suyos (*LC*, XX, pp. 332-333).

El pasaje, en su conjunto, es un eco claro de Petrarca⁹. Los *exempla* están tomados en gran parte del *De Remediis* (i. 52 B 7-22). Sin embargo, no derivan íntegramente de él, como puede comprobarse, por ejemplo, en el caso particular de la alusión a Medea «la nigromantesa», ya que esta mención es una reminiscencia clara de *El laberinto de Fortuna* (130 f)¹⁰. Se trata de una combinación de fuentes, bastante habitual en *LC*.

Hay que notar que Melibea en la interpolación, además de introducir referencias mitológicas y legendarias de personajes encumbrados como las que hemos mostrado, adorna su lenguaje con sentencias y frases solemnes tomadas del *Index* y las obras latinas de Petrarca. Un conjunto de elementos que recargan al personaje de solemnidad y le otorgan un mayor empaque.

Calisto. Fingimiento de la locura de Ulises; Guerra de Troya; Penélope

Se trata, a nuestro juicio, de una anécdota significativa para la *Tragicomedia*, aunque haya recibido por parte de la crítica más denuestos

⁹ Deyermond, 1961, pp. 67-68; *De Remediis*, I, 52 B 7-22.

¹⁰ Cf. Mena, *Laberinto*, p. 120. En donde «Medea, la inútil nigromantessa», rima con «deesa» en el verso siguiente.

que explicaciones. Su origen más inmediato se encuentra en el Petrarca latino. Más en concreto en el propio texto del *De Rebus memorandis* (III. i. 22)¹¹, además de en una entrada del *Index*.

CALISTO. Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, *purgaré* mi inocencia con mi fingida ausencia, o *me fengiré loco por mejor gozar de este sabroso deleyte de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulixes por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope su mujer* (LC, XIII, p. 284).

Calisto alude al fingimiento de la locura de Ulises justo al final de este auto aduciendo también el pretexto de la prolongación del deleite de los amores: «por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope su mujer». Un motivo que constituye, como hemos visto desde el prólogo de la *Tragicomedia*, la razón principal declarada por el autor para realizar su interpolación. El amante de Melibea se compara con un héroe y lo hace mediante un ejemplo mítico heroico, pero de carácter paródico. Un ejemplo que no es propiamente cómico, puesto que se trata de un héroe; ni es tampoco trágico, ya que contiene una parodia llena de ironía. Inferimos, por tanto, que se inspira en un paradigma de otra índole. Esto es, en un modelo tragicómico.

Con respecto a la fuente de Petrarca aducida hay que destacar que el autor de la interpolación de LC hace un uso bastante independiente de su fuente. En efecto, por un lado, omite la referencia hogareño-familiar («cum parentibus [...] cum filio») y, por otro, introduce una notoria amplificación del motivo del deleite de los amantes, que se encuentra totalmente ausente en el texto de Petrarca: «*por mejor gozar de este sabroso deleyte de mis amores [...] y holgar con Penélope su mujer*».

Calisto en la *Tragicomedia* parece que finge su locura¹². Ya no es real. Además, introduce el ejemplo de Ulises en conexión con las razones presentadas en el prólogo de la *Tragicomedia*. Es decir, para prolongar el deleite de los amantes.

¹¹ Deyermond, 1961, pp. 44-45: «Ulyxes vero ut militiam subterfugeret et regnaret: atque Itachae viveret ociose cum parentibus cum uxore cum filio simulavit amentiam».

¹² Bataillon, 1961, p. 121, «Mais addition surprenante, de toute manière, parce qu'elle oblige à apercevoir tout à coup dans la folie même de Calisto un double fond de simulation qui n'est pas clairement indiqué ailleurs, encore que rien ne l'exclue dès lors que Calisto est peint comme un personnage ridicule. Calisto le fou [...] se complaît dans ce rôle de fou d'amour, qui comporte, Rojas nous l'a donné à entendre, une bonne part de littérature».

Así pues, el personaje anticipa el elemento principal del motivo mítico de la *nox longa*, que no es otro que la prolongación del deleite amoroso. De este modo se prefigura así un tópico mitológico, de especial carácter tragicómico. Asimismo, se añade al personaje un mayor revestimiento de ropaje mitológico, junto a una insistencia en la prolongación del tiempo de deleite de los amantes. El motivo supone otra justificación más de la nueva acción dramática incorporada.

Esto significa que la interpolación de la anécdota de Ulises, lejos de resultar superflua u ornamental, adquiere pleno sentido funcional dentro del nuevo plan tragicómico de la obra con la prolongación del tiempo del deleite de los amantes.

2.2. *La geminación de la hora mitológica de Febo y la nox longa*

Melibea, tras la unión amorosa de los amantes en el auto XIV, había formulado mediante una breve interpolación su deseo de continuar y prolongar los encuentros nocturnos de una forma más realista que la de su amante:

MELIBEA. Más las noches que ordenares sea tu venida por este secreto lugar a la misma hora, por que siempre te spere apercebida del gozo con que quedo, sperando las venidas noches (*LC*, XIV, p. 289).

Calisto, en cambio, se muestra más idealista y propenso a la retórica erudita. Además de eso, ha inaugurado su entrada en el texto de la gran interpolación de los cinco nuevos autos con un largo monólogo surgido en el encierro de su cámara. En este parlamento confiesa su gusto por la oscuridad, reflexiona ampliamente sobre la percepción del tiempo y, a la vez, reconoce también cierta confusión entre los sueños y la realidad, así como entre el tiempo de dormir y el de vigilia:

CALISTO. ¡O mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la soledad y silencia y escuridad! [...] ¿[...] estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto; soñavas; duermes o velas; estás en pie o acostado? (*LC*, XIV, pp. 290, 292).

La propia Melibea en su monólogo posterior nos confirma también el encerramiento efectivo de Calisto:

MELIBEA. [...] todos los días encerrado en casa con esperanza de verme a la noche (LC, XVI, p. 308).

En esta situación, tan oportunamente dispuesta, el galán recurre a un tópico mitológico para expresar sus deseos.

En primer lugar, el *Argumento* del auto XIV de la *Tragicomedia* anticipa y destaca la importancia de esta alusión de Calisto a Febo¹³, que no se encontraba en el *Argumento* anterior del mismo auto en la *Comedia*:

[...] y ruega a Febo que cierre sus rayos, para haver de restaurar su deseo (LC, XIV, p. 285).

A continuación, dentro de este largo monólogo de la interpolación del auto XIV encontramos el ruego a Febo en palabras directas del joven caballero:

CALISTO. [...] O noche de mi descanso, si fuesses ya tomada; o luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino; o deleytosas strellas, aparesceos ante de la continua orden (LC, XIV, p. 294).

Aunque Calisto parece hablar ahora durante el día, sin embargo, no muestra una aceptación de esa realidad diurna. Al contrario, formula un plan para permanecer encerrado en su cámara durante el día recordando la pasión amorosa vivida durante la noche. Por eso, es comprensible que se haya detectado en estas palabras de Calisto un eco de la *Historia de duobus amantibus*¹⁴, como han señalado Castro Guisasola¹⁵ o Lida de Malkiel¹⁶.

A nuestro juicio pueden encontrarse varios paralelos entre uno y otro texto que prueban una filiación entre ambos. Ahora, además del

¹³ La *Comedia* (LC, VIII, p. 223) había introducido ya el nombre de Febo y el recurso del «anochecer mitológico». El nombre de Febo se mencionaba también dos veces en las coplas de Proaza de los textos posliminares para indicar la fecha mediante una perífrasis mitológica (LC, p. 348). Asimismo, las octavas de los textos preliminares mencionan también a Apolo en la interpolación.

¹⁴ Piccolomini, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, p. 112: «invida nox, cur fugis? Mane Apollo, mane apud inferos diu. Cur equos tam cito in iugis trahis, sine, plus graminis edant? Da mihi noctem ut Alcmene dedisti» (el énfasis tipográfico es nuestro).

¹⁵ Castro Guisasola, 1924, pp. 146-147.

¹⁶ Lida de Malkiel, 1962, p. 391.

común motivo del «atardecer mitológico», destacaremos solamente uno de estos paralelos. Efectivamente, en este pasaje de Piccolomini se encuentra también una evocación explícita del motivo de la *nox longa* de Júpiter y Alcmena representado *in extenso* en el *Anfitrión* plautino. De este modo, Euríalo puede formular también un ruego comparable: «Da mihi noctem ut Alcмене dedisti».

Por tanto, esta relación intertextual con el texto de Piccolomini representa otra certidumbre de que el autor de esta interpolación, necesariamente, estaba familiarizado con el tópico de la *nox longa* de Júpiter y Alcmena¹⁷ y, con ello, proporciona un claro indicio de que este motivo se encuentra implícitamente comprendido en el texto de *LC*.

Así pues, la mención de Calisto supone una geminación del mismo motivo de Febo aparecido ya en la *Comedia* (*LC*, VIII, p. 223), pero en esta ocasión coincide además con la primera intervención de Calisto al comienzo de la inserción de la gran interpolación que prolonga «la noche» inicial de los amantes durante otros cinco actos. La mención representa una apertura del tópico de la «hora mitológica» que nosotros consideramos vinculado al motivo mítico de la *nox longa* de Júpiter y Alcmena.

Por eso, es lógico que haya también un cierre del mismo tópico de la «hora mitológica» al final de la gran interpolación en el auto XIX:

CALISTO. Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros (*LC*, XIX, p. 326).

De este modo, el galán no solo solicita y anuncia la prolongación de la noche de los amantes en los cinco nuevos actos, sino que al acabarse el quinto auto de la interpolación lamenta también que llegue su inevitable conclusión. El amante de la nocturnidad se ha instalado efectivamente en el tópico del «anochecer mitológico» que ha formulado en su discurso. Si bien el final presenta una ironía trágica porque, realmente,

¹⁷ El motivo de esta «hora mitológica» de Calisto coincide con la del Júpiter del *Anfitrión* en un hecho fundamental: ambos solicitan una *nox longa* y ambos la disfrutan. En una y otra obra hay una dilatación del texto durante la *nox longa*. En la pieza de Plauto se estima que el prólogo y la primera escena ocupan dos quintos de la extensión actual de esta obra.

jamás amanecerá ya para él¹⁸. No obstante, mediante el empleo de la «hora mitológica» el soñador Calisto ha encontrado una metáfora elusiva que, según el estudio de Lida de Malkiel¹⁹ dedicado a este recurso, contribuye al diseño de ambientes poéticos intemporales y ultraterrenos. De esta manera, el «caballero de la noche», según lo califica Rodríguez Puértolas²⁰, puede representarse a su modo y con ayuda de la «dulce imaginación» una larga noche de amor.

Aunque la orden de Calisto a Febo/Sol no resulte tan eficaz como la de Júpiter en *Anfitrión*, ni acceda tampoco el dios de la luz a reducir cada uno de sus días a una sola noche, sin embargo, el amante de Melibea permanecerá durante el día encerrado en su cámara recordando sus encuentros amorosos de la noche. Calisto no se interesa por vivir el mes aproximado de nueva existencia recibida fuera del tiempo de la noche. El joven caballero se afana solamente por vivir los nuevos días concedidos como una extensión de la noche. No olvidemos que Calisto había anunciado ya en la interpolación del final del auto XIII que se iba a fingir loco como Ulises «por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores». De ese modo la confusión involuntaria del día y la noche en la *Comedia* se vuelve deliberada en la *Tragicomedia* tanto en el nuevo papel asumido por Calisto como en la interpolación del autor:

CALISTO. Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes me acorre; trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen [...] (*LC*, XIV, p. 295).

En todo caso, es incuestionable que el autor de la obra ha prolongado los encuentros amorosos nocturnos concediéndole tanto a él como a los lectores u oyentes un alargamiento efectivo de los periodos nocturnos, mediante la interpolación no casual de esos cinco nuevos actos dentro de la única noche de amor de la *Comedia*. De ese modo el autor ha satisfecho también ese afán de Calisto por alargar la noche mediante un ejemplo eximio de subjetivación del tiempo, que es uno de los fenómenos característicos de *LC*. En efecto, por un lado, discurren las horas

¹⁸ La ironía trágica en esta ocasión no surge de un contraste entre lo que el héroe se propone y lo que la fatalidad dispone, sino de una efectiva correspondencia entre ambas determinaciones. De ese modo, la noche se hace larga de forma «tragicómica» para Calisto.

¹⁹ Lida de Malkiel, 1946, pp. 77-110.

²⁰ Rodríguez Puértolas, 1996, pp. 39-42.

representadas; por otro lado, discurren los días; pero, sin que sepamos a qué día pertenecen las horas y cómo se suceden. La riqueza del tratamiento temporal permite que el tiempo de las horas y el tiempo de los días esté desdoblado y no coincida el uno con el otro. De esta manera, tan relevante como el tiempo transcurrido es el modo de ser percibido por Calisto como un tiempo mítico o extrahistórico, así como el hecho fundamental de producirse la dilatación temporal de la interpolación en el seno de una sola noche de la *Comedia*. En este nuevo tiempo dramático los hechos se gradúan en orden a su intensidad y a los efectos que surten más que atendiendo a su espaciamiento real.

Por otra parte, nos parece un hecho contrastable que la *Historia de duobus amantibus* no solo está claramente presente en el soliloquio de Calisto del comienzo de la interpolación, sino que, tal y como reconoce Lida de Malkiel²¹, esta obra es la que quizá nos «permita rastrear el punto de partida del monólogo del acto XIV». Como hemos indicado anteriormente, la crítica había apuntado ya a la novela de Piccolomini como la fuente directa de la apertura del tópico de la hora mitológica en la interpolación de *LC*. Sin embargo, esa fuente parece también la misma que da la pauta a la introducción del motivo de la *nox longa* y, también, al cierre del tópico de la hora mitológica. Esto se percibe de forma más clara y explícita en la traducción castellana²² de la *Historia de duobus amantibus* publicada en Salamanca en 1496 y, en ocasiones, puesta en relación con el autor de *LC*²³. En efecto, en esta versión castellana²⁴ encontramos también los tres elementos de la apertura, la introducción y el cierre del motivo.

Apertura de la hora mitológica (1):

¡O, embidiosa noche!, ¿por qué huyes? Está quedo, Sol, en lo baxo mucho tiempo. ¿Por qué tan presto traes los caballos al yugo?

²¹ Lida de Malkiel, 1962, p. 392.

²² Cf. Lida de Malkiel, 1962, pp. 389-392; esta autora no es partidaria de la versión castellana, pero encuentra también varios ecos verbales en esta novela que le «parecen irrefutables» (p. 389).

²³ Cf. Whinnom, 1982, p. 245, nota 8, quien repasa la nómina de los partidarios de esta vinculación.

²⁴ Cf. Piccolomini, *Estoria muy verdadera de dos amantes, Euríalo franco y Lucrecia senesa*, p. 212.

Introducción del motivo de la *nox longa* mediante su invocación verbal (2):

Dame agora una noche qual la diste a Alchimena.

Cierre de la hora mitológica mediante un ejemplo mítico introducido por Euríalo y un relato en tercera persona de las palabras amorosas cruzadas, los retozos, los besos y la energía amorosa de los amantes (3):

Y tú, Aurora, ¿por qué tan aína dexas la cama de Titón, tu marido? Si tanto le agradasses como a mí Lucrecia, no te dexaría levantar tan de mañana. Nunca noche me pareció tan breve [...]

Así Euríalo, y no menores cosas decía Lucrecia. Ninguna palabra ni beso passava sin recompensación. Apretava el uno, estreñía el otro. Ni después del juego quedavan lasos o cansados, mas como Antheo que derrocado en la tierra con mayor fuerça se levantava, así después de los encuentros más alegres y robustos tornaban estos amantes.

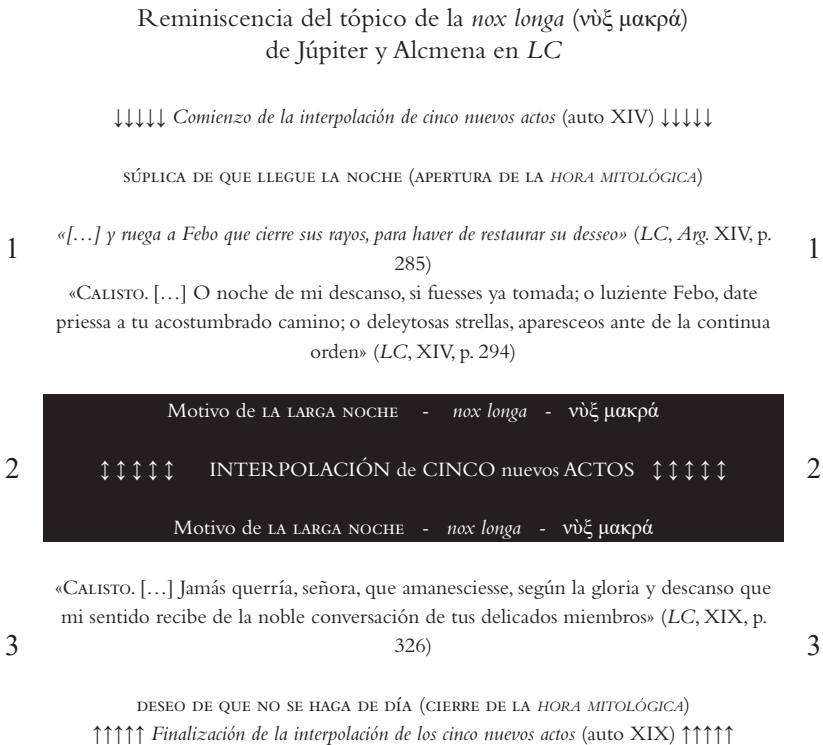
Este cierre de la hora mitológica en la *Historia de duobus amantibus* encuentra también un llamativo paralelo temático en el contenido del pasaje correspondiente de *LC* por medio de la intervención de Lucrecia, inmediatamente precedente a la de Calisto, y a través de la intervención subsiguiente de la propia Melíbea. En efecto, la criada Lucrecia parece haber heredado en la interpolación de *LC* el carácter lúbrico de la Lucrecia sienesa de Piccolomini al relatar el derroche de palabras cruzadas, los besos, los retozos y la energía amorosa de las tres acometidas de los dos amantes:

LUCRECIA. (Ya me duele a mí la cabeza descuchar y no a ellos de hablar ni los braços de retoçar ni las bocas de besar; andar, ya callan; a tres me parece que va la vencida) (*LC*, XIX, p. 326).

De forma similar, la hija de Pleberio corresponde a las palabras de su amante con parecida complacencia a la de la Lucrecia sienesa:

MELIBEA. Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced (*LC*, XIX, p. 326).

La presencia del texto de Piccolomini como intermediario se vuelve patente. De este modo, encontramos en *LC* una estructura similar, en donde, en lugar de la invocación verbal del motivo de la *nox longa*, se produce un estiramiento *de facto* de la única noche de amor de la *Comedia* mediante la interpolación de los cinco nuevos autos. Esta estructura tripartita se puede sintetizar en el siguiente esquema:



En suma, las dos alusiones mitológicas de Calisto en la *Tragicomedia* presentan una relación con el motivo de la prolongación del deleite de los amantes y con el de la *nox longa*. Es decir, se integran en la concepción propia de la *Tragicomedia* anunciada por el autor desde el prólogo.

2.3. Criados

En cuanto a la relación de los sirvientes con la presencia de los mitos helenos en la *Tragicomedia* hemos de fijarnos en Pármeno y Elicia, pero sobre todo en Sosia.

Pármeno y las sirenas

El motivo de la Sirena aparece tanto en la peripecia vital y dramática de Pármeno como dentro del propio discurso interpolado del joven criado. Se encuentra geminado en las dos capas de la obra.

En primer lugar, recordemos que Celestina en la capa de la *Comedia* (LC, VII, p. 203) compara a Areúsa con una Sirena («serena»). En efecto, Areúsa atrae con facilidad a los hombres. En nuestro caso concreto a Pármeno, a quien también lo lleva a la perdición. Celestina supo ver bien en Areúsa el punto flaco del muchacho para corromperlo.

En segundo lugar, encontramos la duplicación del motivo de la Sirena en la interpolación:

PÁRMENO. [...] el canto de la serena engaña los marineros con su dulçor (LC, XI, p. 255).

Esta mención deriva en última instancia del relato de la *Odisea* (12, 39–54, 181–200) en el que Circe advierte a Odiseo sobre los peligros que debe evitar, así como del relato del propio Odiseo a Alcínoo sobre cómo las Sirenas trataron de seducirlo. No obstante, de acuerdo con Lida de Malkiel²⁵, encontramos su fuente más inmediata en el anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa*²⁶. Tanto en el texto de la LC interpolado, como en la fuente aducida, la Sirena representa un símbolo del engaño. En ambos casos el peligro reside en la voz. Este motivo enlaza con una de las interpretaciones del nombre propio de Melibea (como ‘la de voz melosa o dulce’) y, sobre todo, con el episodio del canto de Melibea en el auto XIX de la interpolación. En ese pasaje Melibea actúa, en cierto modo, como una Sirena y su canto es allí claramente

²⁵ Lida de Malkiel, 1962, pp. 267–268, nota 1.

²⁶ Cf. Pérez Priego (ed.), 1997, p. 143, vv. 720–721: «huyamos desta serena / que con el canto nos prende».

anticipatorio de la muerte²⁷. Por otra parte, Pármeno con su advertencia realiza también una premonición de las muertes venideras.

De este modo, Pármeno, que se ha visto dominado por la función de Sirena ejercida por Areúsa, barrunta en Melibea un peligro y una función similar a la que ya ha ejercido sobre él su amante.

Mientras en la Sirena del auto VII el atractivo de esta criatura híbrida es de carácter icónico (presumiblemente en forma de pez), en la del auto XI su peligro radica en la voz irresistible. La Sirena de la *Comedia* parece medieval, en tanto que la de la *Tragicomedia* recibe su herencia de la Sirenas clásicas de la *Odisea*.

Todo lo anterior supone que la interpolación vuelve más explícito el discurso mitológico clásico de este personaje al tiempo que lo refuerza y lo cohesiona. El texto interpolado actúa así de enlace retrospectivo con la referencia a la Sirena del auto VII y de proyección premonitoria de la muerte que se desencadenará en esta obra.

Elicia. Comparación con la castidad de Penélope

El *Argumento* del auto XVII introduce el siguiente ejemplo sobre la esposa de Ulises:

Elicia, careciendo de la castimonia de Penélope (*LC*, XVII, p. 309).

Penélope es citada como un modelo universal de castidad. Además, este ejemplo resulta especialmente pertinente, puesto que representa la castidad por fidelidad al amado ausente. Efectivamente, la mujer de Ulises habría esperado a su marido por espacio de veinte años, mientras que Elicia apenas ha guardado luto por Sempronio. La alusión es paródica.

Resulta llamativo que esta alusión mitológica explícita se efectúe en un paratexto, como es el *Argumento* que precede al auto XVII, y que, en cambio, no se haga dentro del cuerpo del mencionado auto ni esta misma ni ninguna otra mención mitológica explícita. Se trata de un auto protagonizado por un criado y dos prostitutas en el que prevalece el carácter cómico. Algo similar sucede en el auto XVIII, protagonizado por Centurio.

²⁷ En relación estrecha con esto último se encuentra también el motivo mítico del «canto de cisne» (*LC*, XIX, p. 324), en cuyo análisis no podemos detenernos aquí.

El nombre «Sosia» en la interpolación

El mozo de espuelas, a partir de su nombre propio²⁸, presenta semejanza con el Sosia de la primera escena del *Anfitrión*. Él es quien, quizá no casualmente, inaugura el comienzo de la gran interpolación de los cinco nuevos actos (*LC*, XIV, p. 289). Desde ese momento aparece caracterizado ya como un genuino Sosia plautino, dando muestras de su simpleza al tiempo que comienza a verse comparado con un jumento.

Por su parte, Grismer²⁹ había insinuado ya la posibilidad de una relación entre los dos *Sosia*, el de Plauto y el de Rojas. En consecuencia, como tendremos ocasión de comprobar más abajo (punto 3), Sosia adquiere también en el auto XVII una posible vinculación con la actuación del dios Mercurio en la mencionada pieza de Plauto. En este auto XVII el personaje Sosia intenta salirse de su estado e identidad de Sosia mediante una elevación paródica de su carácter, pero sin conseguir finalmente otro resultado que la burla y la reducción a la condición característica de su nombre propio. Es decir, la de ser únicamente «un sosia». Como afirma Cherchi³⁰, su nombre es sinónimo de «idéntico» o «duplicado». Parece que es un principio de identidad el que rige a este personaje a partir de su mismo nombre. De ese modo, alcanza un desenlace tragicómico semejante al del modelo plautino.

En el análisis anterior hemos podido comprobar que mitos como los del Juicio de Paris, Píramo y Tisbe, Hero y Leandro, o Medusa, con papel relevante en la *Comedia*, no son contemplados ya más en la *Tragicomedia*³¹. En cambio, hay en esta nueva capa otra serie de referencias que suponen una geminación respecto a la *Comedia*.

²⁸ El autor de *LC*, al igual que el del *Amphitruo*, nos hace fijarnos en el nombre de Sosia por varios procedimientos. Uno de ellos es el de la paronomasia y la aliteración (*LC*, XIII, p. 280; XIX, p. 328).

²⁹ «The name Sosia reminds one of the uproarious first scene of act one of the *Amphitruo* when, on his return home, he is met outside the house by Mercury, who is posing as Sosia» (Grismer, 1944, p. 104).

³⁰ «El nombre de Sosia es de los que se han quedado en la lengua corriente: [...] es un criado particular porque en el *Amphitruo* plautino el dios Mercurio tomó su apariencia, y por esto 'sosia' se ha vuelto sinónimo de 'idéntico', de 'duplicado'» (Cherchi, 1998, p. 86).

³¹ De algunos de esos mitos introducidos en la capa de la *Comedia* nos hemos ocupado con anterioridad (Bris García, 2017a, 2017b, 2018).

La nómina de alusiones explícitas a elementos míticos en la interpolación está integrada por los siguientes términos³²:

Apolo, Diana, *Cupido* (Preliminares); Tres Furias: Tesífone, Megera, Alecto (Celestina), 3; Estige, Dite (Celestina), 3; Litigioso Caos (Celestina), 3; Harpías, Hidras (Celestina), 3; *Sirena* (Pármeno), 11; Ulises, Penélope, *Troya* (Calisto), 13; *Febo* (Calisto), 14; *Venus*, madre de *Eneas* y *Cupido* (Melibea), 16; Mirra y su padre [Cíniras], Cánace y su hermano [Macareo]; *Pasífae y el toro*, mujer de Minos; Semíramis y su hijo [Ninia] (Melibea), 16; Penélope (Argumento) 17; Orestes, Clitemnestra (Melibea), 20; Medea (Melibea), 20.

En suma, es posible comprobar que la mayoría de los personajes principales de la *Comedia* se revisten en la interpolación de referencias mitológicas correspondientes a personajes elevados, así como que se repiten nombres de dioses o héroes y se introducen en la obra nuevos nombres de distintas divinidades.

3. UNA POSIBLE ALUSIÓN IMPLÍCITA. SOSIA Y EL «ANFITRIÓN»

Nos fijaremos en dos momentos de la escena metateatral del auto XVII.

3.1. *Sosia y la escena galante del auto XVII*

Sosia protagoniza ante Areúsa una escena galante que constituye un ejemplo de metateatro. Se trata de un teatro dentro del teatro en el que Elicia hace de espectador. El vulgar rascacaballos representa un papel mercurial, provisto de una inverosímil oratoria, calzas, capa, «alas y lengua». La figura mitológica de Mercurio, doble de Sosia en el *Anfitrión*, es la que permite la definición del personaje Sosia en la interpolación de *LC*. En una y otra obra el tiempo de la representación de la escena transcurre durante el tiempo representado en la *nox longa* de la acción principal de los amantes. En ambas obras el tiempo dramático no parece regirse por las mismas leyes que el tiempo real.

³² Indicamos entre paréntesis el personaje o paratexto que lo formula y en arábigos el número del auto en que aparecen. Las referencias geminadas en la *Comedia* aparecen en cursiva.

El *Amphitruo* es un drama latino con vestimenta griega, que sigue la pauta de las obras del género de la *palliata* escritas por Plauto. Como declara Mercurio en el prólogo se trata de una *tragicomedia* porque se ocupa de reyes y de divinidades. Su argumento es mitológico. La materia mítica introducida en esta pieza, los nombres de los personajes principales, como ocurre en las obras de este género, son de carácter genuinamente heleno. En los casos habituales adoptan su traducción equivalente en latín. Sin embargo, aunque se han propuesto varios antecedentes para el *Anfitrión* plautino, no hay certeza respecto al original griego seguido³³. No obstante, dado que Platón, el poeta de la Comedia Antigua, había escrito una comedia titulada *La larga noche* o *Nûx makrá* (νὺξ μακρά), cuyos fragmentos pueden relacionarse con la materia del *Anfitrión* y cuyo núcleo argumental era el motivo de la *nox longa*, pudo pensarse que esta temática procedería de una comedia griega, mientras que el otro núcleo argumental del *Anfitrión*, el del nacimiento de Hércules, habría tenido su origen en una tragedia, también griega³⁴. En todo caso, el tema de Anfitrión fue apreciado en todos los niveles dramáticos griegos, tanto desde el punto de vista del protagonista, como desde el de la esposa, Alcmena, o desde el del hijo, Heracles. Sobre este tema compusieron obras Sófocles, Esquilo, Ión de Quíos o Eurípides. Con todo, prevalece la independiente originalidad de Plauto. Así, la presencia y protagonismo del dios Mercurio en el prólogo del *Anfitrión* es un elemento innovador de la obra plautina introducido, o bien por el procedimiento de la *contaminación*, o bien a través de la obra u obras originales griegas que pudieran haberle servido de modelo.

En la escena de *LC* que comentamos se advierte todo un conjunto de paralelos léxicos, descriptivos y funcionales con el Acto I de *Amphitruo*³⁵, como los juegos de palabras con los asnos o el carácter «pelón» de

³³ Cf. Stärk, 1982, pp. 276–303, y la bibliografía allí citada, para un repaso minucioso de la historia de la materia mítica del *Anfitrión* antes de Plauto; especialmente, para los fragmentarios testimonios de carácter dramático, pp. 289–302.

³⁴ Cf. Stärk, 1982, p. 289: «[...] und da der Dichter der Alten Komödie Platon eine νὺξ μακρά geschrieben hat, deren Fragmente mit dem Amphitryonstoff in Zusammenhang gebracht werden können, eine Komödie also, deren ‚Handlungskern‘ die Lange Nacht ist, konnte die Auffassung entstehen, dass Tragödien über den Amphitryonstoff gewöhnlich die Geburt als ‚Handlungskern‘ wählten, Komödien dagegen die lange Nacht».

³⁵ Un esbozo de esta propuesta fue ya adelantado en un congreso de estudios clásicos (Bris García, 2015, pp. 72–73).

Sosia. Aquí nos limitaremos a analizar el aparte de Elicia y, dentro de él, señalaremos el sintagma «alas y lengua». De este modo, interpretamos esta construcción como una endíadis que nos remite, junto con el chiste del *Amphitruo* a este respecto, tanto al motivo homérico de las «palabras aladas» o *épea pteróenta* (ἔπεα πτερόεντα), como, posiblemente, a las alas del petaso o de las sandalias de Mercurio. Esto se resume en la siguiente secuencia:

«palabras aladas» → *uolucrem uocem* ('voz volandera') → «alas y lengua»

Hay que tener en cuenta que toda esta escena del *Anfitrión* abunda en dilogías y también contiene resonancias homéricas teñidas de parodia épica. De este modo la «voz que voló» (*vox [...] advolavit*) de Sosia en el *Anfitrión* recoge un eco paródico del conocido sintagma homérico «palabras aladas» (ἔπεα πτερόεντα) que, a su vez, encontramos reflejado de forma también paródica en el llamativo sintagma «alas y lengua» del Sosia de *LC*. En efecto, aquella fórmula de los poemas homéricos es una metáfora bien característica de la poética homérica³⁶. Las «palabras aladas» son aquellas que la Musa brinda al poeta y, a veces, llegan a escaparse del cerco de los dientes de los héroes, diosas y heroínas.

Amphitruo, vv. 325-328.

ME. **Vox** mihi ad auris **aduolauit**.
 SO. Ne ego homo infelix fui,
 Qui non **alas** interuelli: **uolucrem**
uocem gestito.
 ME. Illic homo a me sibi malam rem
 arcessit **iumento suo**.
 SO. Non equidem **ullum** habeo
iumentum.

LC, XVII, p. 312

ELICIA: (O hydeputa el pelón, y
cómo se desasna; quién le ve yr al
 agua **con sus cavallos** en cerro y
 sus piernas de fuera, en sayo, y agora
 en verse medrado con calças y capa,
sálenle alas y lengua.)

³⁶ Cf. López Eire, 1975, pp. 322-323, y la bibliografía que allí se cita; «La metafórica fórmula 'palabras aladas' se registra ciento veintitrés veces en los poemas homéricos [...] se halla al final del hexámetro para introducir un discurso, cuando el personaje que lo pronuncia ha sido objeto de los versos inmediatamente precedentes. El empleo de esta fórmula, por consiguiente, sirve para evitar la repetición de un nombre propio. [...] La metáfora tiene su explicación si se piensa que la temática, la palabra y la voz de los aedos son divinas» (p. 323).

3.2. La identidad de Sosia: «Nadie», «Nosequién», «él y otro no»

Otra de estas reminiscencias del *Anfitrión* reside en el juego con la identidad del personaje:

AREÚSA. [...] que piense cuando se parta de mí, que es él y otro no³⁷ (*LC*, XVII, p. 311)³⁸.

Esto es, Areúsa³⁹ se propone que piense que es él el auténtico personaje, ‘mi elegido’, y no ‘el otro’, ‘el doble’, ‘el sosia(s)’.

Algo que vemos reflejado en el mismo tópico del *Amphitruo*⁴⁰:

ME. Certe enim hic nescioquis loquitur.

SO. Saluus sum, non me uidet;

«Nescioquem» loqui autumat; mihi certo nomen Sosaest.

Mercurio, en aparte, se refiere a Sosia como un «no sé quién» (*nescioquis*) y Sosia, en aparte, no se siente concernido puesto que no se identifica con ese «Nosequién» (*Nescioquem*), resultado de un calambur.

³⁷ La expresión «que es él y otro no» resulta algo chocante y los editores tienden a interpretar que falta algún elemento que hay que sobreentender.

³⁸ La edición de *LC* de Severin seguida lee «que es él y otro no»; la edición de *LC* de Rico *et al.* (2011, p. 301; p. 301, notas 24 y 29; y p. 929, nota 301.24) lee «que es él, y otro no» y recoge la posible acepción de «privado» como ‘apresurado’. Entendemos que la frase de Areúsa, como ocurre en toda la escena del *Anfitrión* con la que la relacionamos, hace también un uso dilógico de la expresión. Cabe entender, que esto conlleva también el sentido de ‘que es él a quien prefiero y no a otro’. Algo que estaba comprendido en la intervención precedente de Areúsa: «que o es loco o privado quien llama» (*LC*, XVII, p. 311). Siendo así que Sosia no es su persona de confianza o favor, ni su privado, resta suponer que la prostituta trata de confundirlo como a la persona de poco seso que representa. Pero esto implica que el acemilero también acepta que él ahora no es el vulgar «Sosia» al que lo reduce su propio nombre.

³⁹ Hay también un ejercicio de perspectivismo literario. Areúsa le dice a Elicia que va a poner en práctica con Sosia un consejo confiado por Celestina para tratar a Pármeno. De ese modo, «cada uno piensa que no ay otro y que él solo es el privado» (*LC*, VII, p. 207). Lo cual es doctrina de Ovidio según Castro Guisasaola, 1924, pp. 67-68. Además, esta ocurrencia anterior de «privado» nos parece que esclarece su significado, excluyendo de nuestro contexto la acepción de este término con el significado de ‘apresurado’.

⁴⁰ Plauto, *Amphitruo*, vv. 331-332.

Nuestro Sosia, al sustituir a Pármeno⁴¹ en su relación con Areúsa, ha querido imitarle y también dejar de ser el que suele ser. Sin embargo, como afirma Cherchi⁴², Sosia no puede ser más que un criado, porque su nombre propio se ha vuelto un nombre común y una clase de persona. Lleva su destino en su nombre⁴³.

Esta broma de Areúsa parece tomada del *Anfitrión*, si bien remonta su origen a la *Odisea*⁴⁴. En el caso de la pieza de Plauto se trata de un juego de palabras que recuerda el mismo juego de equívocos de Ulises ante Polifemo en la *Odisea* (9, 366) al asignarse el nombre de «Nadie». A su vez, Areúsa desliza una velada referencia a este motivo del *Anfitrión* que consiste en confundir la conciencia de la propia identidad de Sosia. De este modo, Areúsa, de forma similar a Mercurio en el *Anfitrión*, intenta confundir a Sosia y hacer que crea que es «otro él» en vez del vulgar «otro» que lleva en el invariado nombre «Sosia», que ha heredado de su padre y que va asociado a la condición que le es propia.

Un indicio de la presencia de este juego de palabras en *LC* lo constituye su eco en la recepción celestinesca inmediata. Se trata, en concreto, de una mención explícita en la *Segunda Celestina*⁴⁵, una obra que imita muy directamente el auto XVII y varias de las menciones y juegos eruditos de *LC*:

POLANDRIA. Señor Felides, no sé qué te responder, porque me parece que estoy hecha Sosia, criado de Anfitreón, cuando Mercurio le hizo entender que era otro él; así, yo soy otro tú, y pues tú hablas como tal tú, yo no tengo qué responder.

Se comprueba así que, efectivamente, Silva conocía el *Anfitrión*, al menos en la versión de Villalobos de 1515.

⁴¹ Pármeno, una vez rendido ante Celestina por causa de Areúsa, se reconoce transformado: «No soy el que solía» (*LC*, VII, p. 196).

⁴² Cherchi, 1998, p. 86: «[...] y por esto es fácil ver el elemento cómico en el hecho de que él aspire a salir de su clase cortejando a una ramera que tiene nombre ilustre».

⁴³ Eso mismo parece recordarle luego Tristán: «si por hombre de linaje, ya sabrá que te llaman Sosia y a tu padre llamaron Sosia, nacido y criado en una aldea quebrando terrones con un arado, para lo cual eres tú más dispuesto que para enamorado» (*LC*, XIX, p. 321).

⁴⁴ Οὐτις ἐμοί γ' ὄνομα· Οὕτιν δέ με κικλήσκουσι (9, 366).

⁴⁵ Silva, *Segunda Celestina*, Cena XXXX, p. 569.

Por tanto, establecemos una correspondencia entre el Ulises («Nadie») de la *Odisea*, el Sosia («Nosequién») del *Anfitrión* y el Sosia («él y otro no») de *LC*, que se encuentra prolongado y explicado en un pasaje de la *Segunda Celestina*. En efecto, la comparación en esta última obra de Polandria con Sosia manifiesta explícitamente la presencia del motivo puesto en relación con el Sosia plautino, identifica su origen en el *Anfitrión* y lo plantea en unos términos verbales («que era otro él») comparables a los de *LC* («que es él y otro no»). Se desvela así la referencia implícita de Areúsa.

El recorrido de este motivo puede resumirse en la siguiente secuencia:

«Oútis», ‘ninguno’ o ‘Nadie’ – *Ulises* (Homero) → «Nescioquis», ‘Nosequién’ – *Sosia* (Plauto) → «él y otro no» – *Sosia* (Rojas) → «otro él» – *Polandria* / *Sosia* (Silva).

Se trata de una cadena que revela un proceso en la transmisión de este motivo. Es decir, una sucesión de momentos en la que cada uno de ellos se caracteriza porque, al mismo tiempo, procede–de y procede–a. En todos estos casos se produce un juego similar con la identidad del individuo a través del uso equívoco de un término común (o varios) puesto en relación con el nombre propio definitorio del personaje. A partir de la *Odisea* (tal vez, a través de *El Cíclope* de Eurípides) llega hasta el *Anfitrión* de Plauto. Desde esta pieza latina parece que ha llegado a *LC*. Un dato que a su vez lo apoya la *Segunda Celestina* mediante un reconocimiento explícito del motivo.

4. CONCLUSIONES

La ampliación de la *Comedia* en la *Tragicomedia* presenta como innovación un cambio de título de la obra. Por otra parte, introduce una novedosa, variada y abundante incorporación de material mítico y legendario explícito, sobre todo en los personajes principales, Melibea, Calisto y Celestina, pero también en criados como Pármeno o Elicia. Además, encontramos alusiones míticas implícitas en Sosia.

La incorporación del nuevo material mítico-legendario de la Antigüedad clásica, con su presencia de personajes divinos y de alto linaje, contribuye a la elevación del carácter de los personajes de la *Comedia* para adecuarlos al nuevo formato del género de la *Tragicomedia*. A su vez, ese nuevo material mítico de carácter explícito contrasta con los

personajes más bajos introducidos o desarrollados en la *Tragicomedia*. Se produce así una parodia o imitación burlesca de un modelo tragicómico. La materia dramática de la obra se clasifica enfatizando el rango del personaje y el estilo elevado. De este modo se contribuye a la transformación del género postulado desde el prólogo y desde el nuevo título de la *Tragicomedia*.

Entre las alusiones míticas implícitas de la gran interpolación en *LC* se encuentra el tópico de la *nox longa*, así como otras reminiscencias de la primera tragicomedia conocida, el *Anfitrión* de Plauto.

Para terminar, podemos decir que tanto la erudición mitológica introducida en la *Tragicomedia* como los elementos míticos analizados no son una proyección erudita del autor, sino un rasgo de los propios caracteres y un ingrediente constitutivo del núcleo de la nueva acción dramática añadida en la interpolación.

En definitiva, la profusa ampliación mitológica, el motivo latente de la *nox longa* y la nueva caracterización plautina del criado Sosia contribuyen a la justificación del nuevo título de *Tragicomedia* desde una conexión con diversos elementos y motivos procedentes del *Anfitrión*.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1961.
- BRIS GARCÍA, Juan, «Tres aspectos del mito y de la leyenda clásica en *La Celestina*», en *XIV Congreso de Estudios Clásicos. Programa de actos, relación de congresistas y resúmenes de las intervenciones*, Madrid, SEEC, 2015, pp. 72-73.
- BRIS GARCÍA, Juan, «Un aspecto del mito y de la leyenda clásica en *La Celestina*: el cabello de Melibea y el mito de Medusa», en *Conuentus Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, coord. Jesús de la Villa Polo, Emma Falque Rey, José Francisco González Castro, María José Muñoz Jiménez, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2017a, vol. II, pp. 659-665.
- BRIS GARCÍA, Juan, «*Medusa en Melibea*: un aspecto iconográfico de la mitología clásica en *La Celestina*», en *Conuentus Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, coords. Jesús de la Villa Polo, Emma Falque Rey, José Francisco González Castro, María José Muñoz Jiménez, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2017b, vol. II, pp. 667-674.
- BRIS GARCÍA, Juan, «La transmisión de varias fuentes mitológicas de las *Metamorfosis* y las *Heroidas* en *La Celestina*», *Estudios Clásicos*, Anejo 4, 2018, pp. 191-200.

- BRIS GARCÍA, Juan, «La mitología en los parlamentos de Melibea», en prensa.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Revista de Filología Española, 1924.
- CHERCHI, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco siglos de «Celestina». Aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València 1997, pp. 77-90.
- DEYERMOND, Alan, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press, 1961.
- GRISMER, Raymond Leonard, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega together with Chapters on the Dramatic Technique of Plautus and the Revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944.
- HOMERI, *Opera. Tomus III, Odysseae libros I-XII continens*, ed. Thomas W. Allen, 2.ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1917.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *Revista de Filología Hispánica*, 8, 1946, pp. 77-110.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, «Homero y la poética», *Helmántica*, 26, 1975, pp. 311-332.
- MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), *Teatro medieval. Volumen 2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.
- PICCOLOMINI, Enea Silvio, *Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa*, ed. Ines Ravasasini, en *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI)*, ed. Pedro M. Cátedra, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 161-217.
- PICCOLOMINI, Enea Silvio, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, trad. e intr. di Maria Luisa Doglio, con un saggio di Luigi Firpo su E. S. Piccolomini pontefice e «poeta», Torino, UTET, 1973.
- PLAUTE, *Tome I. Amphytryon – Asinaria – Aulularia*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, 5.ª ed., Paris, Les Belles Lettres, 1963 [1932].
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Estudio preliminar», en Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1996, pp. 39-42.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, notas en colaboración con Maite Cabello, 25.ª ed., Madrid, Cátedra, 2017 [1987].
- ROJAS, Fernando de (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011 (Biblioteca Clásica de la RAE, vol. 18).
- SILVA, Feliciano de, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.

- STÄRK, Ekkehard, «Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus», *Rheinisches Museum für Philologie*, 125, 1982, pp. 275-303.
- VERARDI, Carlo y Marcellino, *Fernandus seruatus*, ed. H. Thomas, *Revue Hispanique*, 32, 1914, pp. 428-457.
- WHINNOM, Keith, «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini and the Development of Spanish Golden-Age Fiction», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, Dolphin Books, 1982, pp. 243-255.