

aticismo y gracia urbana que es el mayor encanto de Terencio. Pero reparando algo se advierte que la religiosa de Gandersheim debe á la asidua lectura del poeta cómico romano, no sólo la relativa pureza de su lenguaje y ciertos giros marcadamente imitados de su modelo, sino la soltura y facilidad con que llegó á manejar el diálogo y hasta algunos atisbos de psicología sentimental y amatoria, de que ella misma parece ruborizarse en su *prefacio*, escrito con cierta coquetería mística que no carece de encanto ⁽¹⁾. Terencio, aunque sea el más casto de los poetas antiguos, es al fin un poeta del amor. Queriendo Rosvita imitarle á lo divino para borrar el efecto de sus pinturas, no retrocedió ante los coloquios amorios, ni temió penetrar con los ermitaños Abraham y Pafnucio en los pecaminosos lugares de donde redimen aquellos santos varones á María y á Tais ⁽²⁾. Sólo en las páginas de Terencio pudo adivinar algo de aquel mundo de las meretrices, que la inspira tan candorosas observaciones: «Hoc meretricibus antiquitus fuit in more, ut alieno delectarentur in amore».

Las obras de Rosvita poco importan en la evolución del teatro religioso y profano de la Edad Media, pero son un anillo en la historia de la comedia clásica, y bastarían para probar, si no fuese tan notorio el hecho, que Terencio es de los raros autores que

⁽¹⁾ «Hoc tamen facit non raro verecundari gravique robore perfundi, quod, hujus modi specie dictationis cogente, detestabilem illicite amantium dementia et male dulcia colloquia eorum, quae nec nostro auditui permittuntur, accommodari dictando mente tractavi et stili officio designavi.» (Pág. 5.)

⁽²⁾ «Amicus.—In domo cujusdam lenonis habitationem elegit, qui tenello amore illam colit; nec frustra: nam omni die non modica illi pecunia ab ejus amatoribus adducitur.

»Abraham.—A Mariae amatoribus?

»Amicus.—Ab ipsis.

»Abraham.—Qui sunt ejus amatores?

»Amicus.—Per plures.» (Abrahamus, sc. IV.)

»Stabularius.—Fortunata Maria, lactare, quia non solum ut hactenus tui coevi, sed etiam senio jam confecti te adeunt, te ad amandum confluunt.

»Maria.—Quicumque me diligunt aequalem amoris vicem a me recipiunt.

»Abraham.—Accede, Maria, et da mihi osculum.

»Maria.—Non solum dulcia oscula libabo sed etiam crebris senile collum amplexibus mulcebo.» (Ib., sc. VI.)

»Maria.—Ecce triclinium ad inhabitandum nobis aptum; ecce lectus haud vilibus stramentis compositus. Sede ut tibi detrahám calciamenta, ne tu ipse fatigeris discalciano.» (Abrahamus, sc. VII.)

»Paphnutius.—Tu isthaec intro, Thais, quam quaero?

»Thais.—Quis hic qui loquitur ignotus?

»Paphn.—Amator tuus.

»Thais.—Quicumque me amore colit, aequam vicem amoris a me recipit.

»Paphn.—O Thais, Thais, quanta gravissimi itineris currebam spatia, quo mihi daretur copia tecum fandi, tuique faciem contemplandi.

»Thais.—Nec aspectum subtraho, nec colloquium denego.

»Paphn.—Secretam nostrae confabulationis desiderat solitudinem loci secretioris.

»Thais.—Ecce cubile bene stratum et delectabile ad inhabitandum.» (Paphnutius, sc. III.)

No deja de ser una de las curiosas ironías que suele ofrecer la historia el que las primeras escenas lupanarias del teatro moderno hayan sido trazadas por la pluma castísima de una religiosa que en su mismo atrevimiento revela la pureza de su alma y la rectitud de su intención.

tuvieron el privilegio de atravesar incólumes la Edad Media, sin que fuese preciso desenterrarlos en los grandes días del Renacimiento.

No acontece lo mismo con Plauto. De este padre de los donaires cómicos sólo se conocieron antes del siglo xv ocho piezas, y aun éstas se leían muy poco (*Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria*, *Epydicus*). Hay, sin embargo, en la literatura de los siglos xii y xiii un género curiosísimo de comedias (así las llamaban sus autores), en que á vueltas de otros argumentos aparecen dos ó tres de Plauto, pero tan extrañamente modificados que es imposible ver en ellos imitación directa de las piezas originales. Proceden, á no dudarlo, de otras refundiciones más antiguas ⁽¹⁾.

Todas estas comedias tienen el mismo metro, que es el más antidramático que puede darse: el dístico de exámetros y pentámetros, á imitación de Ovidio. Se las designa, por eso, con el calificativo de comedias elegiacas. Algunas, como la *de Vetula*, están completamente dialogadas; otras, y son las más, mezclan el diálogo con la narración, y realmente no son tales comedias, sino cuentos en verso, que por lo cínicos y desaforados corren parejas con los más licenciosos *fabliaux* compuestos en lengua vulgar.

Las dos muestras más antiguas y más *plautinas* de la comedia elegíaca pertenecen á un mismo autor, Vital de Blois (*Vitalis Blessensis*). A lo menos, él creía imitar á Plauto, y se escuda con su nombre:

Qui releget Plautum, mirabitur altera forsán
Nomina personis quam mea scripta notent.

Absolver culpá; Plautum sequor...

Haec mea vel Plauti comoedia, nomen ab ollá
Traxit, sed Plauti quae fuit, illa mea est...

Curtari Plautum; Plautum haec jactura beabit,
Ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt.

Amphytrion nuper, nunc Aulularia tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem.

En realidad, no conocía ni por asomos al verdadero Plauto. La *Aulularia*, que refundió y abrevió, era el *Querolus*. El *Anfitrión*, disfrazado con el nombre de *Comedia de Geta*, tampoco procede del genuino *Anfitrión* plautino, sino de una imitación más moderna, probablemente contemporánea del *Querolus*, puesto que á mediados del siglo v alude á ella Sedulio en los primeros versos de su *Carmen Paschale*:

Quum sua gentiles studeant figmenta poetae
Grandisonis pompare modis, tragicoque boatu,
«Ridiculae Geta», seu qualibet arte canendi,
Saeva nefandarum renovent contagia rerum ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Aun á riesgo de incurrir en digresión, me extiendo algo sobre las comedias elegiacas y las comedias *humanísticas*, por ser géneros poco conocidos en España.

⁽²⁾ *Caelii Sedulii Opera Omnia*... (ed. del P. Faustino Arévalo), Romae, 1794, apud Antonium Fulgonium, p. 155.

Du Méril fué el primero que llamó la atención sobre estos versos en sus *Origines Latines du Théâtre Moderne*, p. 15.

En el poema de Vital de Blois, la fábula de Júpiter y Alcumena queda muy en segundo término, y todo el interés se concentra en dos figuras de esclavos, Geta y Birria. El primero, que sustituye al *Sosia* de Plauto, es la caricatura de un fámulo escolástico de la Edad Media, cargado de libros y de presunción pedantesca. Hace contraste á su figura la del otro siervo, Birria, grosero, lerdo é ignorante, que triunfa de la vana dialéctica de su compañero por no haberse depravado y entontecido en las escuelas como él. Este dato, que no carece de ingenio, contribuyó mucho á la popularidad de esta comedia, de la cual se encuentran rastros en todas las literaturas medioevales.

Imitación de Plauto (1) pudiera juzgarse también por el título la *Comedia de milite glorioso*, atribuída á Mateo de Vendôme (2), pero de la obra antigua apenas ha quedado más que el título. Los lances son enteramente diversos y pertenecen al fondo más escandaloso de la novelística popular (3). Lo mismo puede decirse de la *Comedia Milonis*, cuyo autor, que es el mismo Mateo, declara su nombre en el verso final:

Debile «Mathaei Vinlocinensis» opus.

Esta pieza es de origen oriental, y se deriva remotamente de un episodio del *Sendebar*. El héroe se llama Milón de Constantinopla, y la pieza misma se da como imitación de las fábulas griegas (*Iudicra graeca*). Y efectivamente, por la Grecia bizantina pasaron todas estas historias antes de incorporarse á la cultura europea (4).

La *Comedia Lydia*, también de Mateo de Vendôme, es un largo *fabliau*, cuyo principal interés consiste en ser fuente de la novela 9.ª, jornada 7.ª del *Decameron*, es decir, de la historia del peral encantado (5). Pero la más cínica y brutal de estas composiciones es la *Alda*, atribuída á Guillermo de Blois. Quienquiera que fuese el poeta, se da por imitador nada menos que de Menandro:

*Venerat in linguam nuper peregrina latinam
Haec de Menandri fabula rapta sinu...*

(1) Vid. *Histoire Littéraire de la France*, tomo XV, pp. 428-434, y tomo XXII, pp. 39-50 (artículo de Víctor Le Clerc); Bozon, *De Vituli Blesensi (Rothomagi, 1880)*; Müllenbach, *Comoediae elegiacae* (Bonn, 1885).

(2) Publicada por Edelstand Du Méril, *Origines Latines du Théâtre Moderne*, Paris, 1849, pp. 285-297. Sobre Mateo de Vendôme vid. *Histoire Littéraire*, tomo XV, pp. 420-428, y tomo XXII, pp. 55-64.

(3) Víctor Le Clerc notó la semejanza del desenlace con la fábula 4.ª de la Noche 4.ª de Straparola.

(4) El *Milo* fué publicado por Mauricio Haupt en sus *Exempla poeseos latinae medii aevi* (Viena, 1834).

(5) La *Comoedia Lydiae* fué publicada por Du Méril en la tercera serie de su colección de textos latinos de la Edad Media (*Poesies Inédites du Moyen Age, précédées d'une histoire de la fable épique*, Paris, 1854, pp. 350-373).

La atribución de la *Lydia* y del *Miles gloriosus* á Mateo de Vendôme ha sido impugnada por críticos más modernos, que sólo atribuyen á Mateo el *Milo* y consideran las otras dos comedias como de autor desconocido, aunque uno mismo, según se infiere de los primeros versos de la *Lydia*:

*Postquam prima Equitis ludentis tempora risit,
Mox acuit mentem musa secunda meam;
Ut nova Lydiaes veteres imitata placeret,
Finxi femineis quoque notanda dolis.*

Vid. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. I. Komödie und Tragödie im Mittelalter*.... Halle, 1890, p. 79.

Su argumento recuerda mucho el del *Eunuco*, de Terencio, salvo que el seductor no se hace pasar por eunuco, sino por mujer: tema común de muchos cuentos libidinosos desde la aventura de Aquiles y Deidamia. La comedia de Terencio era una imitación del *Phasma* de Menandro, como en su prólogo se declara, y es muy verisímil que en alguna refundición del Bajo Imperio se hubiese sustituido el nombre del poeta griego al del imitador latino, con lo cual tendríamos un caso análogo al *Querolus* y al *Amphitrion* (1).

Completan la breve serie de las comedias elegíacas, la de *Baucis*, la de *Babio*, la de *Affa et Flavius* y alguna otra de menos cuenta. De intento hemos reservado para el fin las dos que nos interesan para este estudio: la comedia de *Vetula* y el *Libellus de Paulino et Polla*.

No he visto en España códice alguno de comedias elegíacas, pero consta de un modo indudable que fueron conocidas é imitadas algunas de ellas. La de *Geta y Birria* está aludida tres veces en el *Cancionero de Baena* (n. 115, 116, 117). Dice Alfonso Alvarez de Villasandino, en su profecía contra el cardenal de España D. Pedro Fernández de Frías, escrita hacia 1405:

Cuenten de *Byrra* toda su peresa,
E las falsedades de Cadyna e Dyna...

Y en otra poesía del mismo autor y del mismo tiempo:

Atyendan vengança del muy falso Breta,
Qual ovo de *Birra* su compañero (¿compadre?) *Geta*.

En otros versos, muy oscuros por cierto y revesados, de un Maestro Frey Lopes, alusivos también á la caída del cardenal:

Ya *Byrra* floresció (¿floresee?) por su condicion:
Del que por peresça de vida discreta,
Pierde su hacienda por el torpe *Geta*,
Non ha este mundo nin la salvacion (2).

¿Estos versos se refieren al poema latino ó á alguna versión castellana que hubiese de él? No es temerario conjeturarlo, puesto que medio siglo antes había pasado ya á nuestro romance, mejorada en tercio y quinto, la obra más curiosa de este género, *Pamphilus de amore*, llamada también *Comedia de Vetula*. Intercalada en el libro multiforme del Arcipreste de Hita, forma casi la quinta parte de él, y eso que ha llegado á nosotros con lamentables mutilaciones aun en el manuscrito más completo, en el que fué del Colegio Viejo de Salamanca (3).

(1) Publicada por Tomás Wright para la *Percy Society* (1842) en tirada de cortísimo número de ejemplares; después por Du Méril en el citado tomo de *Poesies Inédites du Moyen Age*, pp. 421-422, y últimamente por E. Lohmeyer, *Guilelmi Blesensis: Alda*, Leipzig, 1892. Sobre Guillermo de Blois, vid. *Histoire Littéraire*, tomo XXII, pp. 51-55.

(2) *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*.... Madrid, 1851, pp. 115, 116 y 118.

(3) El episodio comienza en la copla 580 (ed. de Ducamin). Al códice de Salamanca le faltan, después de la cuarteta 659, seis hojas, que debían contener treinta y dos cuartetas, las cuales se

Habiendo discurrido largamente acerca del *Pamphilus* en el tomo primero de estos *Orígenes*, doy por sabido todo lo que allí expuse (1) sobre la fecha probable de esta comedia, sobre su especial carácter y sobre la transformación genial y luminosa que de ella hizo el Arcipreste de Hita, convirtiendo en un cuadro de costumbres lleno de vida y lozanza lo que en el original no es más que una árida y fastidiosa rapsodia, un centón de hemistiquios de Ovidio, una mala paráfrasis de algunas de sus lecciones eróticas. Claro que en el fondo el *Pamphilus* es el *esquema*, no sólo del episodio del Arcipreste, sino de la propia *Celestina*, pero lo es de un modo tan simple, tan pueril, tan adocenado, que casi da pena acordarse de él cuando se trata de tales obras (2).

No está probado, á pesar de la rotunda afirmación de Schack (3), que Fernando de Rojas conociera el *Pamphilus* en su forma original, aunque precisamente en su tiempo menudearon las ediciones de esta comedia, que llegó á ser tan rara y olvidada después; y algún uso debía de hacerse de ella en las escuelas, como lo indica el *comento familiar* del humanista Juan Prot. Pero realmente no necesitaba haberla leído, porque todo lo que de ella pudo sacar había pasado á la obra del Arcipreste, que es sin duda uno de sus indisputables predecesores.

Este gran poeta no estaba olvidado en el siglo xv, aunque por su estilo y su métrica se le considerase como arcaico. El marqués de Santillana le nombra en su famosa *Carta al Condestable de Portugal*, y el Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez, no sólo le cita dos veces, sino que le recuerda cuanto es posible, dada la diferencia de géneros que cultivaron. De los tres manuscritos que nos han conservado la obra poética del primer Arcipreste, uno procede del más antiguo de los colegios mayores de Salamanca, otro de la catedral de Toledo, ciudades una y otra tan familiares á Rojas.

Pero la evidencia interna se saca no sólo de la comparación de algunos pasajes de la *Celestina* con otros de Juan Ruiz, en que están manifestamente inspirados, sino del estudio de la fábula misma y de los cambios que en ella introdujo el Arcipreste,

suplen con el manuscrito llamado de Gayoso (hoy de la Academia Española), exceptuando los dos primeros versos de la 660. Pero lo que desgraciadamente no puede suplirse de ninguna manera es la pérdida total de otros dos folios, LVIII á LXI, que fueron sin duda intencionalmente arrancados *pudoris causa*, y contenían gran parte del desenlace de la historia: *De cómo doña Endrina fue a casa de la vieja e el arcipreste acabo lo que quiso*.

Citaré constantemente el texto del Arcipreste por la edición paleográfica de Juan Ducamin, única que hoy debe manejarse (*Juan Ruiz Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, texte du XIV^e siècle, publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus ...* Tolosa de Francia, ed. Privat, 1901).

(1) *Orígenes de la novela*, tomo I, pp. XCVII-C.

En 1900 reimprimí el *Pamphilus* con una advertencia, en el tomo II de la *Celestina*, de Vigo, conforme al texto de Adolfo Baudouin (Paris, 1874), que es el de la edición parisiense de 1499.

(2) El primer erudito que señaló la *Comedia de Vetula* como fuente del Arcipreste de Hita fué D. Juan Antonio Pellicer en la curiosa nota que comunicó á D. Tomás Antonio Sánchez, y publicó éste en el tomo IV de su *Colección de Poesías Castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, 1790, pp. XXIII á XXIX. Después se han hecho cargo de esta imitación casi todos los que han escrito sobre el gran poeta castellano del siglo XIV. Véase, como último estudio importante, el de D. Julio Payol y Alonso, uno de los jóvenes de más sólida cultura que tiene España (*El Arcipreste de Hita*, Madrid, 1906, pp. 266-279).

(3) *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Von Adolph Friedrich von Schack*; 2.^a edición, Francfort, 1854, tomo 1.^o, pág. 157. Cf. la traducción castellana de D. Eduardo de Mier (Madrid, 1885), tomo 1.^o, p. 275.

alongándose mucho trecho de la *comedia de Pánfilo* y preparando el advenimiento de la *comedia de Calisto*.

Aunque la *Vetula*, como todas las demás elegías dramáticas, no tiene en los manuscritos división de actos ni de escenas, tanto el antiguo comentador Juan Prot como el moderno editor Baudouin reconocen en ella cinco actos breves. La forma es enteramente dialogada, sin mezcla de relato alguno, y podría ser representable si no lo estorbasen su insulsez y la escena lúbrica del final. El Arcipreste de Hita tuvo que acomodarla á la índole autobiográfica de su libro, y puso en relato parte de la historia, dándose al principio como protagonista de ella, aunque luego confiesa lisa y llanamente su origen literario:

Sy vyllania he dicho aya de vos *perdon*,
Que lo feo de estoria dis *Panfilo e Nason*.

(Copla 891).

Entyende byen mi estoria de la fija *del endrino*,
Díxela por te dar enxiemplo, non porque *a mi avino*.

(Copla 909).

Comienza el acto primero con un monólogo del protagonista Pánfilo, cuyo nombre parece tomado de Terencio en la *Andria* ó en la *Hecyra*. El Arcipreste ha embebido este soliloquio en el diálogo del amante con Venus, que corresponde á la escena segunda del texto latino:

So ferido e llagado, de un dardo so perdido,
En el coraçon lo trayo *ençerrado e escondido*.

(Copla 588).

Vulneror et clausum porto sub pectore telum,
Crescit et assidue plaga dolorque mihi.

Toda la escena está fielmente traducida, pero largamente amplificada.

Señora doña Venus, muger de don Amor,
Noble dueña, omíllome yo vuestro servidor;
De todas cosas sodes vos e el Amor señor,
Todos vos obedescen commo a su façedor.
Reyes, duques e condes e toda criatura
Vos temen e vos sirven commo a vuestra feçura.

(Coplas 585-6).

Unica spes vite nostre, Venus inclita, salve,
Que facis imperio cuncta subire tuo,
Quam timet alta Ducum servitque potentia Regum.

(V. 25-27) (1).

Todos los tipos salen de la fría y sosa abstracción ética en que el anónimo autor de la comedia latina los había dejado. En vez de la sombra de Pánfilo, que sólo acierta á decir de su amada Galatea:

Est michi vicina (vellem non esse) puella...

(1) Conservo en los diptongos y en todo lo demás la ortografía del original.

*Fertur vicinis formosior omnibus illa,
Aut me fallit amor, omnibus haud superest.*

Dicitur (et fateor) me nobilioribus orta

(V. 55-59-40-47).

tenemos aquí las españolizadas figuras de D. Melón de la Huerta, «mancebillo guisado que en nuestro barrio mora», y de doña Endrina, la viuda de Calatayud, de quien se hace este lindo retrato:

De talle muy apuesto, de gestos amorosa,
Donegil, muy loçana, plasertera e fermosa,
Cortés e mesurada, falaguera, donosa,
Graciosa e risuenna, amor de toda cosa...
Fija de algo en todo e de alto linaje.

(Coplas 581-585).

El ser la heroína viuda y no doncella es nota peculiar de la imitación del Arcipreste, que no pasa á Rojas. Pudiera sospecharse que la concordancia que en esto guardan el *Pamphilus* y la *Celestina* arguye parentesco directo entre estas dos piezas. Pero no es necesario admitirlo, porque el proceso de la seducción es más natural, y también más dramático, tratándose de una virgen que de una mujer en quien ha de suponerse alguna experiencia de la vida. Para el efecto artístico tal combinación es la preferible, y creo que á Rojas se le hubiera ocurrido aun sin tener presentes el *Pamphilus* ni la *Poliscena*. Nadie se imagina á D. Juan conquistando viudas.

De los consejos de doña Venus no hay que hablar: proceden del *Pamphilus* gallardamente traducido. También está allí, aunque sólo en germen, el primer coloquio de los dos amantes:

Quam formosa, Deus! nudis venit illa capillis!

(V. 155).

Pero aquí es donde más se palpa la enorme superioridad del imitador. La escena del primer encuentro de doña Endrina con D. Melón en los soportales de la plaza está escrita con tal cortesanía, discreción y gentileza, que los primeros versos han hecho recordar á algún crítico nada menos que el incomparable soneto de Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare*:

¡Ay Dios! E quán fermosa vyene doña Endrina por la plaça!
¡Qué talle, qué donayre, qué alto cuello de garça!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buen andança!
Con saetas de amor fyere quando los sus ojos alça.

Pero tal lugar no era para fablar en amores:

A mí luego me venieron muchos miedos e temblores,
Los mis pies e las mis manos non eran de sí sennores.
Perdí seso, perdi fuerça, mudaron se mis colores.

Unas palabras tenia pensadas por le desir,
El miedo de las compañas me facian ál departir,
Apenas me conosciá nin sabía por do yr,
Con mi voluntat mis dichos non se podían seguir.

Paso a paso doña Endrina so el portal es entrada,
Bien loçana e orgullosa, bien mansa e sosegada;
Los ojos baxó por tierra en el poyo asentada,
Yo torné en la mi fabla que tenia comenzada.

En el mundo non es cosa que yo ame a par de vos;
Tiempo es ya pasado de los años más de dos
Que por vuestro amor me pena: *amo vos más que a Dios...*

(Coplas 655, 54, 55, 631).

Tenemos aquí el equivalente de la primera escena de la tragicomedia de Melibea, sin que falte siquiera la sacrílega expresión de «amo vos más que á Dios», que recuerda otras no menos impías de Calisto: «Por cierto los gloriosos santos que se deleytan » en la vision divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo». «Si Dios me » diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternia por tanta felicidad». Hipérbol- les amorosas no menos desafortadas que éstas se encuentran en los trovadores cortesa- nos del siglo xv, en D. Alvaro de Luna, en Alvarez Gato, pero no hay rastro de ellas en el *Pamphilus*, que dice con mucha moderación:

*Gratior in mundo te michi nulla manet,
Et te dilexi, jam ter praeteriit annus...*

(V. 180-87).

En el primer acto de la *Celestina*, Melibea rechaza con ásperas palabras á Calisto. En el diálogo del Arcipreste, doña Endrina comienza por mostrarse esquiva y zahareña:

Ella dixo: «vuestros dichos non los prescío dos piñones».
Bien assi engañan muchos a otras muchas Endrinas;
El ome tan engañoso asi engaña a sus vesinas;
Non cuydedes que so loca por oyr vuestras parlillas,
Buscat a quien engañedes con vuestras falsas espinas.

(Coplas 664-368).

Lo cual equivale á estos versos del *Pamphilus*:

*Sic multi multas multo tentamine fallunt,
Et multas fallit ingeniosus amor.
Infatuare tuo sermone vel arte putasti
Quam falli vestro non decet ingenio!
Quere tuis alias infestis moribus aptas,
Quas tua falsa fides et dolus infatuent.*

(V. 178-192).

Pero luego se ablanda, y llega á otorgar grandes concesiones, que Melibea no hace antes del acto XII, porque no lo toleraba el progreso lento y sabio de la obra de Rojas:

Esto yo non vos otorgo salvo la fabla de mano,
Mi madre verná de misa, quiero me yr de aqui temprano,
No sospeche contra mí que ando con seso vano;
Tiempo verná en que podremos fablar nos, vos e yo este verano.

(Copla 686).

Por eso Pánfilo y D. Melón de la Huerta pueden exclamar mucho antes que Calisto:

Desque yo fué naçido nunca vy mejor dia,
Solaz tan plazentero e tan grande alegría,
Quiso me Dios bien guiar y la ventura mia.

(Copla 687).

En el segundo acto del *Pamphilus* aparece el *Deus ex machina* de la tramoya, una vieja (*anus*), de la cual sólo sabemos que es sutil, ingeniosa y hábil medianera para los tratos amorosos:

*Hic prope degit anus subtilis et ingeniosa,
Artibus et Veneris apta ministra satis.*

(V. 281-282).

Ni el ingenio ni la habilidad resaltan en las palabras de la tal *anus* ó *vetula*. Es un espantajo que no hace más que proferir lugares comunes. La *Trotaconventos*, cuyo verdadero nombre es Urraca (¹), es una creación propia del Arcipreste, y ella y no la *Dipsas* de los *Amores* de Ovidio, ni mucho menos la vieja de *Pánfilo*, debe ser tenida por abuela de la Madre Celestina, con toda su innumerable descendencia de Elicias, Claudinas, Dolosinas, Lenas y Eufrosinas. El Archipreste se recrea en esta hija de su fantasía; no sólo la hace intervenir en el episodio de D. Melón, sino que la asocia después á sus propias aventuras, la sigue hasta su muerte, *fase su planto*, la promete el Paraíso y escribe su epitafio:

¡Ay! mi *trota conventos*, mi leal verdadera!
Muchos te seguian biva, muerta yases señera.
¿A do te me han levado? non es cosa certera;
Nunca torna con nuevas quien anda esta carrera.

A Dios merced le pido que te dé la su gloria,
Que más leal trotera nunca fué en memoria;
Faserte he un epitafio escripto con estoria.

Daré por ty lymosna e faré oracion,
Faré cantar misas e daré oblacion;

(¹) Como apelativo está usado en la copla 441:

E busca mensajera de unas negras pecas (^a),
Que vsan mucho frayres, monjas e beatas;
Son mucho andariegas e merescen las çapatas;
Estas *trota-conventos* fassen muchas baratas.....

Pero las rúbricas de los manuscritos del libro del Arcipreste prueban que el apelativo se convirtió muy pronto en nombre propio, puesto que nunca lleva artículo en ellas, aunque se remontan al siglo XIV.

El nombre de Urraca consta en el epitafio:

Urraca so que yago so esta sepultura.....

(Copla 1576).

Reaparece la palabra *trotaconventos* en el Arcipreste de Talavera, al parecer como nombre propio: «Lláname á *Trotaconventos*, la vieja de mi prima, que vaya de casa en casa» (*Reprobación del*

(^a) Verso sin rima y evidentemente estragado, pero no nos atrevemos á corregirle. ¿Acaso *picazas*, por el mucho hablar?

La mi trota conventos, ¡Dios te dé rredençion!
El que salvó el mundo, él te dé salvaçion.

.....
Dueñas, ¡non me rrebtedes nin me digades moçuelo!
Que si a vos syrviere vos avriades della duelo,
Lloraries por ella, por su sutil ansuelo
Que quantas seguia todas yvan por el suelo.

Alta muger nin baxa, encerrada nin escondida,
Non se le detenia do fasia debatida;
Non sé omen nin duenna que tal oviese perdida
Que non formase tristesa e pesar syn medida.

Fficele un epitafio pequeño con dolor,
La tristesa me fiso ser rrudo trobador,
Todos lo que lo oyeren, por Dios nuestro Señor,
La oracion fagades por la vieja de amor.

(Coplas 1569, 1571, 1572, 1575, 1574, 1575).

Con esta libre é irreverente socarronería, que no se detiene ante la profanación, fueron celebradas la exequias poéticas de la primera Celestina en el extraño libro del genial humorista castellano de los siglos medios.

Las artes y maestrías de *Trotaconventos* son las mismas que las de Celestina: como ella gusta de entreverar en su conversación proloquios, sentencias y refranes, y no sólo ésto, sino *enxiemplos* y fábulas; como ella se introduce en las casas á título de buhonera y corredora de joyas, y con el mismo arte diabólico que ella va tendiendo sus lazos á la vanidad femenil:

Si parienta non tienes atal, toma viejas,
Que andan las iglesias e saben las callejas,
Grandes cuentas al cuello, saben muchas consejas,
Con lagrimas de Moysen escantan las orejas.

Son grandes maestras aquestas panjotas,
Andan por todo el mundo, por plaças e cotas.
A Dios alçan las cuentas, querellando sus coyotas;
¡Ay! cuánto mal saben estas viejas arlotas.

Toma de unas viejas que se fassen *erveras*,
Andan de casa en casa e llamanse parteras,
Con *polvos e afeites*, e con *alcoholeras*,
Echan la moça en ojo e çiegan bien de veras.

(Coplas 438 á 441).

A una de estas viejas buscó el Arcipreste, que aquí distingue claramente su persona de la de Pánfilo:

Fallé una vieja qual avia menester,
Artera e maestra e de mucho saber;
Doña Venus por Pánfilo no pudo más faser
De quanto fiso aquesta por me faser plaser.

Amor mundano, parte 2.^a, capítulo I, pág. 120 de la edición de los Bibliófilos Españoles), y luego en la *Celestina* (aucto II), donde dice Pármeno: «lo que más dello siento es venir a manos de aquella *trotaconuentos*, despues de tres veces emplumada». No recuerdo ningún texto intermedio.