

Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona

Feliciano de Silva sabía arrimarse a los buenos: había dado continuidad al camino abierto por el *Amadís de Gaula* y quiso hacer lo mismo con *La Celestina*. Solo que tenía un gran escollo: la alcahueta había muerto y no tenía descendencia que pudiera continuar sus «hazañas». Ante esto el escritor de Ciudad Rodrigo usó de una estratagema que iba a tener grandes secuelas: decidió que Celestina no había muerto, sino que lo narrado con todo detalle en la obra de Fernando de Rojas era pura apariencia, fruto del dominio del arte mágica de la alcahueta: ella no había muerto, sino que había hecho que creyeran los demás que así había sido.

En la «carta proemial» que dirige a don Francisco de Zúñiga Guzmán y de Sotomayor, duque de Béjar, el escritor hace una defensa del género de la comedia porque ve en las burlas la cobertura agradable de la moralidad: «trae mucho aparejo traer cubierto de oro de burlas y cosas aplacibles el acíbar que todos reciben en la verdad, en las cosas de que se puede sacar provecho» (Silva 2016: 3). Y, en efecto, no va a escribir una tragicomedia, sino una comedia, y, unirá el final feliz al friso de personajes de la vida corriente, porque la comedia quiere ser imitación de la vida, espejo de costumbres e imagen de la verdad, como la definió Cicerón; en la *Segunda comedia de Celestina* tiene un lugar secundario el mundo de los señores, es el motor que pone en movimiento la acción y el desenlace está relacionado con ellos; pero el espacio de las cuarenta —breves, pero cuarenta— escenas de la comedia está ocupado en su mayor parte por los mozos, criados con puntas de rufián, los rufianes, las criadas, las prostitutas y la alcahueta.

Al leer el argumento de la primera escena, vemos que la historia es, en efecto, deudora de la de *La Celestina*: «Felides, caballero mancebo de clara sangre y rico, vencido de los amores de Polandria, doncella muy clara de linaje y hermosura, se descubre a su criado Sigeril; y le aconseja que mande a su mozo, Pandulfo, que trabe pendencia con Quincia, moza de

Paltrana, madre de Polandria; y el mozo lo acepta» (Silva 2016: 7). Pero hay un cambio esencial con respecto al modelo:

Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló ahí a Melibea, de cuyo amor preso, comenzole de hablar; de la cual rigurosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado. Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el cual, después de muchas razones, le enderezó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia... (Rojas 2000: 25).

La diferencia estriba en que parece que la forma de acercarse a la hermosa doncella no va a ser contratar a una alcahueta, sino la seducción de una de sus criadas.

El argumento de la escena VII nos depara una auténtica sorpresa: «En que Zenara, manceba del arcidiano, pasa con Celestina grandes cosas sobre los celos que Celestina le dice que ha tenido del arcidiano viejo en la casa donde estaba escondida; y viene el arcidiano; y despedida de ellos, sale. Y, espantado el pueblo, va a su casa y halla a Elicia y Areúsa, y pasan muchas cosas, espantadas de verla» (Silva 2016: 47). Como vemos, Celestina no ha muerto, sino que estaba escondida en casa de un viejo arcidiano, que convive con una manceba y de la que tiene un hijo. Si hasta este momento todos los personajes eran nuevos —criados y señores—, ahora reaparece no solo Celestina, sino Elicia y Areúsa; en la escena XIII nos encontraremos también con Centurio, en la XIX con Crito, en la XXV con Sosia y Tristán, y en la XXXVI con Traso el Cojo con uno de sus compinches, al que se llama Tripa en Brazo (no se precisan los nombres de los dos compañeros de Traso el Cojo en *La Celestina*). Es una auténtica invasión del mundo de *La Celestina* en el terreno literario de la nueva comedia, donde se mezclan los «viejos» personajes con los recién aparecidos, y así los lectores saben que pisan terreno conocido, que están en un mismo espacio literario y que el tiempo es algo posterior al de la obra de Rojas.

Sin embargo, Feliciano de Silva se salta una de las convenciones literarias inviolables en textos que pretendan ser espejo de la realidad: la alcahueta había muerto en el doceno acto de la tragicomedia, como anuncia el argumento: «Pármemo y Sempronio van a casa de Celestina, demandan su parte de la ganancia. Disimula Celestina. Vienen a reñir. Échanle mano a Celestina; mátanla. Da voces Elicia. Viene la justicia y préndelos a ambos» (Rojas 2000: 239). El escritor la va a devolver a la vida literaria y va a justificar la inverosimilitud de tal hecho, pero con ello va condenar a su comedia a figurar en la primera lista de libros prohibidos: «Resurrección de Celestina» dice en el *Catalogus librorum qui prohibentur*, el índice inquisitorial del arzobispo Fernando de Valdés, de 1559 (1559: 61); mientras, como es sabido, no figura en tal lista la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*,

y no lo haría hasta el siglo XVIII, aunque sufrió un expurgo en 1630. Donatella Gagliardi —de quien tomo tales datos— dice que el título de «Resurrección de Celestina» «parece remitir más bien a la segunda edición de la comedia de Feliciano de Silva (Venecia, Stefano Nicolini da Sabbio, 1536), cuya portada, a diferencia de la *princeps*, así rezaba: *Segunda comedia de la famosa Celestina en la qual se trata de la Resurrección de la dicha Celestina, y de los amores de Felides y Polandria*» (2007: 71-72).

Esa supuesta resurrección tiene eco dentro de la propia comedia y fuera, en el terreno literario de las continuaciones. Vamos a verlo.

Noticia y versiones de la resurrección

Abren la séptima escena de la *Segunda Celestina* estas palabras de Zenara: «¡Ay comadre!, ¿y cómo puedes sufrir tan largo encerramiento?», y la manceba del arcidiano se las dirige a ¡Celestina! Así los lectores se enteran de que no está muerta y que ha estado tiempo oculta. Ella empieza a precisar la razón y a darnos datos sobre ese suceso inverosímil: ha sufrido el estar escondida todo ese tiempo «para con sufrirlo sacar la gloria, así de mi honra como de la gloria de la venganza de aquellos malaventurados de Sempronio y Pármeno, que así me querían quitar la vida, donde con las tuyas quedaron pagados de su maldad, y yo satisfecha de tal injuria» (Silva 2016: 47). Es decir, no es que se prescindiera del trágico final de *La Celestina* porque los dos criados están muertos y, también lo están los dos protagonistas de la historia, Calisto y Melibea; solo la alcahueta se ha librado de su destino literario porque es ella la que da el nombre a la obra y la que puede prolongar la saga poniendo en práctica de nuevo su oficio. Ella misma precisa enseguida a Zenara la verdad de lo sucedido: «Y es que yo vine aquí, a casa del señor arcidiano viejo, como a casa de señor y padre, a ser encubierta de la venganza que de los criados de Calisto yo quise tomar, fingiendo con mis artes que era muerta» (Silva 2016: 48). Por tanto, su muerte fue pura apariencia, fruto de su magia, y así logró que ajusticiaran a Sempronio y Pármeno. Pero no va a ser esta la versión «oficial», sino otra imaginada por la alcahueta, y sancionada por el viejo arcidiano, a quien acude para pedirle consejo sobre cómo actuar y qué decir para salir de su encierro: «Y, señor, dejando una razón por otra, yo quiero salir para lo que tenemos ordenado de fingir que soy resucitada, en la confianza del secreto tuyo y de mi comadre. ¿Qué es lo que te parece que debo de decir?». Y el viejo arcidiano aplaudirá tal decisión: «Comadre, paréceme que no hay más que pensar, sino fingir que has resucitado; que del secreto de esta casa a buen sueño suelto puedes dormir» (Silva 2010: 54).

En esta misma escena vemos cómo la gente la ve por la calle, y todos, espantados, la siguen: «¡Válala el diablo! ¡Aquella, Celestina, la que mataron los criados de Calisto, parece! ¿O es alguna visión? ¡Por cierto, no

es otra!». Ella se dirige a toda prisa a su casa, y Elicia y Areúsa, cuando la ven, se abrazan creyendo que están viendo a un fantasma. Las palabras de la alcahueta para tranquilizarlas dan ya otra versión de lo sucedido: «¡Oh, las mis hijas y los mis amores! No hayáis miedo, que yo soy vuestra madre, que ha placido a Venus tornarme al siglo» (Silva 2016: 54).

Esa será la versión «oficial», y Pandulfo la repite a Felides en la escena siguiente, aunque lo expone burlescamente como posibilidad:

Ríome que pienso, ¡por las reliquias de Roma!, que alguna devota iluminaria de las boticas del burdel, con sus oraciones, ha hecho tal milagro; o por la santidad de tan buena persona como ella era y de la piedad de que en esta vida usaba con remediar muchas erradas doncellas, renovando sus quiebras, haciendo correr por buena su moneda falsa, la deesa Venus la [ha] querido tornar al mundo para que tan santas y buenas obras no falten, por faltar tan buena y santa persona (Silva 2016: 61).

Celestina volverá a insistir en esa gracia recibida de la diosa Venus poco después, en su conversación con Elicia, en la escena IX, porque precisamente la prostituta fue testigo de su asesinato, como le recuerda a Areúsa: «¡Ay hermana mía!, pues si la vieras como yo la vi, cuando aquellos malaventurados me la dejaron en los brazos muerta y atravesada de mil estocadas...» (Silva 2016: 65). Y Celestina quiere apoyar su versión diciendo que allí, de donde viene, vio a los dos criados; ya mencionó a Sempronio al entrar en su casa, cuando la abrazaba Elicia, diciendo que no le estuviera bien a ella abrazarlo «según queda, y yo lo vi, en los infiernos abrasado» (Silva 2016: 55). E insiste luego en ello: «Porque de aquellos desventurados de Sempronio y Pármeno yo os certifico que yo los vi allá donde vengo de suerte que se puede bien por ellos decir que si Marina bailó, tome lo que halló» (Silva 2016: 65). Cuando, en la escena XIII, en presencia de Centurio y de Pandulfo, Elicia le pregunte si vio allá a Melibea, la astuta mujer dirá: «¡Ándate ahí a decir donaires! Déjate, hija, de preguntar boberías; vila cual plega a Dios que no te veas», y cambia enseguida de conversación (Silva 2016: 99).

Animará a las dos ramerías a ponerse a la labor porque tiene aprendidas nuevas técnicas para atrapar con su red de embustes a las doncellas, y lo justifica diciendo: «porque no es razón de dar galardón de mis servicios a Venus, que me hizo las mercedes, con las pasadas, de alcanzar de Júpiter que tornase acá». Se lo dice a Areúsa en secreto y enseguida añade «que no tengo ya necesidad de invocaciones a Plutón porque de allá traigo sabidos todos sus secretos» (Silva 2016: 66). Casi la coge Elicia en una mentira al preguntarle Celestina cuánto tenía gastado de las cien monedas, porque la alcahueta asevera la cifra que le confiesa su pupila diciendo que se la dijo Plutón y no era tal, pero ¡buena es ella como no salirse de tal

aprieto con garbo! Y de nuevo dice que quiere ponerse a su trabajo como agradecimiento a Venus: «porque el mayor servicio que a Venus puedo hacer es sacrificar sangre para amatar sus encendidos fuegos en los corazones de sus servidores» (Silva 2016: 69).

Celestina se saldrá siempre del paso con astucia cuando sus dos pupilas le pregunten sobre lo que ha visto en el otro mundo, pero se aprovecha de la fama que tal regreso le ha proporcionado para sus negocios, y se sabrá rodear de cierta aureola de santidad gracias a los hipócritas sermones morales que va diciendo.

En la última escena de la obra, será Felides quien cierre la cuestión dándoles la versión verdadera a Polandria, Poncia y Sigeril:

Pues sabé que una persona honrada, y quien Celestina es en gran cargo, la tuvo escondida todo el tiempo que se dijo que era muerta. Y ella con sus hechizos hizo parecer todo lo pasado para se vengar de los criados de Calisto, porque le querían tomar lo que su amo le había dado; y hizo con sus encantamientos parecer que era muerta, y agora fingió haber resucitado. Y esta es la verdad; que lo de Júpiter y Venus todo es burla, como ellos son dioses de burlas. Y sea en gran secreto, porque el arcediano viejo me lo dijo, que con esto le quiso pagar muchas deudas de cuando era mozo, que de esta buena mujer había recibido [...] ¡Y sea muy secreto, porque correría gran peligro la buena dueña con la justicia si se supiese! (Silva 2016: 347-348).

Así se cierra la cuestión en esta escena XL, y se hace del mismo modo como se empezó, con la versión verdadera, y se pone de manifiesto su peligro: si fue mentira su muerte, ella es la culpable del injusto ajusticiamiento de los dos criados, de sus muertes; es una buena salida, por tanto, que haya acudido para justificar su «resurrección» a la acción de los dioses paganos.

Feliciano de Silva mueve los hilos y lo hace desde otros textos literarios. En el tercer acto de *La Celestina*, la alcahueta conjura a Plutón en un largo parlamento:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal [...]. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuto por la virtud y fuerza destas bermejas letras [...], por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de

tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare,
tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición
(Rojas 2000, 108-109).

No es, por tanto, la alcahueta ajena a la relación con los dioses paganos; de ahí que la nueva Celestina afirme que no necesita ya conjurar a Plutón por los muchos secretos que allá ha aprendido. Si Rojas hace que su personaje invoque al dios infernal y además la alcahueta logre su propósito, no disuena la acción de Venus de resucitarla, o más bien la de Júpiter a ruegos de la diosa. Pero hay otro texto que le autoriza a tal versión inverosímil: la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina.

Plácida se suicida por amor a Vitoriano, y él, al verla, decide hacer lo mismo; y no va a confesarse ya que está pensando en suicidarse, pero sí decide invocar a Venus ofreciéndole su sacrificio: «Tú, señora, / rescibe mi alma agora», y la diosa le manda que detenga su mano y le dice que le devolverá viva a su amada: «Yo te la daré despierta / antes que vamos de aquí» (Encina 1995: 147). Y el joven le rogará entonces que logre la intervención de Mercurio:

¡Oh, mi señora y mi dea,
remedio de mi consuelo!,
si te place que te crea,
haz de manera que vea
Mercurio venir del cielo,
pues su oficio
es conceder beneficio
de dar vida en este suelo.

(Encina 1995: 149)

Venus accederá a ello e invocará a Mercurio rogándole que devuelva a la vida el cuerpo frío de Plácida porque él es quien saca a las ánimas del infierno; y así lo hará el dios¹. Una resucitada joven da las gracias a los dos dioses por el bien recibido:

Muchas gracias y loores
al dios Mercurio se den,
y a Venus, que los amores
destos dos sus servidores
resuscitaron también.

(Encina 1995: 153).

Celestina elegirá también a Venus, pero será el dios de dioses, Júpiter, el supuesto hacedor de su resurrección; en otras palabras: Feliciano de

1.- Aliprandini anota en su edición que «el feliz desenlace, gracias a la intervención de un dios, se encuentra ya en una comedia italiana, la *Pasitea*, del milanés Gasparo Visconti, escrita entre 1493 y 1497» (Encina, 1995: 146, nota).

Silva mira a la literatura contemporánea para darle palabras a su mentirosa alcahueta. Lo que sucede es que la intervención del *deus ex machina* resuelve la tragedia de dos enamorados en ese ámbito teatral inverosímil, y la *Segunda comedia de Celestina* pertenece al realista de la comedia, y no es posible en él tal intervención; por ello se respalda en el de la falsa apariencia provocada por las artes mágicas de la alcahueta. La resurrección de Celestina tendrá notables consecuencias en el campo de la propia literatura, y más cuando Silva deja sin casar a la pareja protagonista, Felides y Poliandra, y ellos han decidido darle a la alcahueta otro papel: el de casamentera. Enseguida otro escritor, admirador de Silva, Gaspar Gómez, «natural de la muy insigne ciudad de Toledo», escribirá una *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536) y se la dirigirá al escritor de Ciudad Rodrigo. Y le pide sabiamente al lector que lea primero la *Segunda Celestina*, «que es antes de esta»; y hay que hacerlo para saber desde su comienzo la historia que él va a continuar. Pero hubo luego una cuarta *Celestina*, mucho más original y que creó un apasionante mentís literario; fue obra de Sancho de Muñón y la tituló *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* (1542). Sancho de Muñón en su título ya da la clave de lo que defenderá en el texto de su creación, a través de la voz de sus personajes: que la Celestina de la *Segunda comedia* no fue la de Rojas, sino una discípula suya, porque la primera murió realmente como se testimonia en *La Celestina*; y al morir esta segunda al final de la obra de Gaspar Gómez, la alcahueta que actúa de intermediaria de los amores de Lisandro y Roselia es otra, es Elicia, que se hace llamar Celestina, como dice en un monólogo en el que conversa consigo misma: «Mas, ¿quién soy yo, a quien temor o cobardía ponga espanto en las cosas de mi oficio? ¿Yo no soy Elicia, la sobrina de Celestina, la que heredó nombre y fama y hechos de la mesma? Sé que Elicia soy, la insigne alcahueta, la famosa hechicera, la sabia nigromántica» (Muñón 2016: 746). Pero como a este genial diálogo entre los textos dediqué ya un ensayo, a él remito al lector (Navarro Durán 2015), y voy a analizar otras aportaciones transgresoras del texto de la *Segunda Celestina*.

Los lazos de parentesco y el amor de los criados

Antes de dejar el camino abierto por Silva con esta saga celestinesca, sí me interesa destacar que continúa la vida de personajes de *La Celestina* como Areúsa, Elicia, Centurio, Crito, Sosia y Tristán; no hay duda además de que, si la Celestina hubiera tenido una hija heredera directa de sus malas artes, no hubiera tenido que «resucitarla». Y además crea lazos entre personajes de su obra y la de Rojas: Pandulfo es el nieto de Mollejas el hortelano, al que sirvió Sempronio; Centurio se lo dice a Celestina cuando pregunta quién es, y la alcahueta se lo recordará a Pandulfo: «que tu agüelo

Mollejas el hortelano no tuvo mayor amiga que a mí; y a tu madre Garatusa y a tu padre Zurracas jes verdad que poco conocimiento tuve con ellos, y que pocas veces comí en su casa y ellos en la mía!» (Silva 2016: 99). Celestina conoce muy bien a todo el mundo, por ejemplo, a Canaruzá, el ama de Felides, madre de Sigeril; y a Barrada, «que es hijo de Garapía, la hija de la Carbena; su padre no me acuerdo el nombre, pienso tenía oficio de sacamuélas, y singular oficial» (Silva 2016: 274). Tiene información acumulada y muy buena memoria, porque sabe muy bien que ese conocimiento es brújula para ella, para poder poner en práctica sus artes.

Feliciano de Silva es tan aficionado a crear esas redes de parentesco —esenciales en una saga— que va a darle un primo a Celestina, Barbantero, que aparece casi al final, en la escena XXXVIII, para sermonear a la vieja alcahueta; y ella se defiende recordándole qué hicieron sus hijas y nietas: «¡Y ten cuidado de tus nietas!, y pues no lo tienes, no vengas a donde no hay necesidad para dar consejo; que acá no nos descuidamos en cuidado ajeno [...]. Mira tus hijas las mangas que hicieron, y no vendrás a cercenar nuestras faldas, pues no hay qué cercenar». Y le pone viga —y no mota— en el ojo de la nieta de su primo y también nombre: «... y aun que la nube es tan grande que no solo tiene cubierta la niña del ojo de Francila, tu nieta, mas al tuyo alcanza, pues no la vees; y tan cubierta la niña, que siendo niña no vio cómo de niña se hizo dueña, y aun no con el rey» (Silva 2016: 324-325).

No le faltan, pues, personajes a Feliciano de Silva o a cualquier continuador de la saga celestinesca para poder tomar una nueva senda, aunque, como indica Pierre Heugas, «ceux qui faisaient ou refaisaient des *Célestine* ne pouvaient, d'une façon ou d'une autre, ne pas se placer sous l'enseigne célestiniennne» (1973: 66). Es la fuente la que sigue proporcionando las referencias que legitiman el género. Y como en ella, Silva mantiene el juego de la mínima diferencia en el nombre de la madre de la joven dama protagonista, Paltrana, y la ramera de Pandulfo, Palana (lo mismo sucedía con la madre de Melibea, Alisa, y la prostituta Elicia).

Una feliz disidencia de Feliciano de Silva con respecto a su fuente es la de introducir una segunda pareja que sirve de complemento a la principal: la que forman Sigeril, el paje de Felides, y Poncia, la inteligente criada de Polandria; como es bien sabido, será el esquema esencial de la comedia nueva, que en *Himeneá* de Torres Naharro se había esbozado ya, pero sin la hondura que le da el novelista; y en *La comedia Thebaida* podría haberse planteado, pero el paje Aminthas es un joven que seduce a unas y a otras, aunque escriba al final de la obra una canción amorosa a Claudia, la criada de Cantaflua.

Sigeril, hijo del ama de Felides, «sabio y fiel criado» —como dice su amo—, es el intermediario entre el mundo prostibulario, que maneja el mozo de espuelas, Pandulfo, y el cortesano de los señores. Silva, en vez de inclinarlo al goce de las prostitutas, como hace Fernando de Rojas con

Pármeno, lo mantiene fiel a su amo y lo enamora de Poncia, la discreta e inteligente criada de Polandria. Desde la escena XIV, tras la resurrección de Celestina, se dibuja ya la doble pareja: la de los señores y la de los criados en la conversación que mantienen la dama y su doncella (Silva 2016: 104). Y culminará en la última escena, con el encuentro de las dos parejas, cuyo argumento dice así:

Polandria dice a Poncia que es hora de ir al concierto, y van; y venido Felides, conciértase el casamiento de Poncia con Sigeril. Y apartados, goza Felides de los amores de Polandria, y Poncia no consiente en los de Sigeril hasta que se velen. Y ellos idos, queda Poncia reprehendiendo a Polandria haber dado parte de sí a Felides hasta casarse (Silva 2016: 338).

En la escena XXXI había tenido lugar la primera cita entre Felides y Polandria, y en presencia de los dos criados se habían desposado; y precisamente había sido Poncia la oficiante de los esponsales, porque en su boca están las palabras rituales. Así le dice a Felides: «Pues sabe que otorgas de ser esposo y marido de Polandria, que presente está», y a ella: «Y tú, señora, ¿otórgaste por mujer y por esposa de Felides»; y cuando Polandria dice el sí, sentencia Poncia: «Pues lo que Dios y yo hemos ayuntado no los apartará Sigeril, que conmigo será testigo» (silva 2016: 251). Se separarán entonces las dos parejas, y mientras la de los señores sigue con su lenguaje amoroso, Poncia le va a decir a Sigeril que sin dinero no habrá boda entre ellos, y le da tal discurso moral que el paje le replica: «Señora, si pensara que para predicar me llamabas, no viniera a tu sermón, porque eres muy niña para tanta doctrina»; pero ella le acalla con un nuevo discurso, que así comienza:

Pues sabe, amigo, que no hay arte que mejor enseñe que la intención de hacer los hombres lo que deben, y la falta de mi edad suple el deseo de mi limpieza; y por esto te he querido predicar, para reprenderte tu liviandad y notificarte mi limpieza, para que no gastes tiempo para alcanzar con él lo que yo en todo tiempo tengo de conservar, que es mi virtud, para con ella hacer en la vida, que ha de acabar con tiempo, inmortal la fama en todo tiempo (Silva 2016: 257-258).

Esta actitud justifica su decisión en la escena final: solucionado el problema del dinero, ella no querrá tener relaciones amorosas con Sigeril hasta después de casarse, aunque sí las tengan sus señores no lejos de donde ellos están. Y en su boca estará el discurso moral que cierra esta *Segunda comedia de Celestina*, que comienza con este reproche a Polandria: «Y tú, señora, ¿para qué haces cosa que no quieres que se sepa, pues sabes

que no hay cosa encubierta que no se descubra?», aunque los esponsales que ella misma ofició eximen de culpa a su señora: «El remedio de esto principal es que Dios no se ofendió, y tu ofensa callarla hemos» (Silva 2016: 349-350); su convencimiento del inmediato desposorio público pone final feliz a la comedia.

Los criados son modelo —más que espejo— para el amor de sus señores. Y quien lleva la batuta en ese terreno es precisamente la joven e inteligente Poncia, la criada. Seguramente Feliciano de Silva leyó muy bien *Tirante el Blanco* —el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, publicado en 1511 como libro anónimo en Valladolid por el impresor Diego Gumiel—, porque en Poncia parece asomar esa doncella inolvidable que es Placer de mi Vida, la fiel e inteligente amiga, más que doncella, de la princesa Carmesina. Ya Menéndez Pelayo destacó la «delicadeza moral en el tipo de la criada y confidente Poncia, alegre y chancera, honestamente jovial, virtuosa sin afectación, llena de buen sentido no exento de cálculo» (1943: 73).

Feliciano de Silva suprimió, en cambio, como el autor de *La comedia Thebaida*, el papel de padre de la dama; Paltrana se queda sola para regir su casa y para acceder a las bodas de su hija. Sancho de Muñón no le enmendará la página a su antecesor porque incluso para el llanto por la muerte de Roselia está sola su madre, Eugenia. Y la moralización final correrá a cargo del prudente Eubulo, que llora la muerte de su señor Lisandro y «declama contra el amor muy rigurosamente, diciendo de él todos los daños y estragos y malos recaudos que causa entre los hombres» (Muñón 2016: 874): es el final de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*.

Dos paréntesis abiertos en el texto

Pierre Heugas habla de «paso de negros» y luego de «intermède pastoral» en la *Segunda Celestina* (1973: 262, 270); pero las dos breves unidades que intercala Feliciano de Silva en su obra tienen cierto papel en ella, aunque, sobre todo, introducen dos variedades lingüísticas que contribuyen a la riqueza de esa comedia humana, pues en el espacio teatral —aunque en este caso aparezca en forma de novela dialogada—, los entes de ficción se distinguen esencialmente por su forma de hablar.

a) *El habla de los negros*

Pandulfo tiene como misión conquistar a Quincia, que es el caballo de Troya que ha imaginado Sigeril para entrar en la fortaleza de Polandria. El mozo de espuelas² la encontrará camino de la fuente —en la escena II—, y allá empezará su recuesta amorosa, que recibe al comienzo el rechazo

2.— Ya Menéndez Pelayo señaló en él la imitación que hace Feliciano de Silva del personaje de Galterio de *La comedia Thebaida*: «El rufián Pandulfo es un plagio servil del Galterio de la

de la criada con términos que convienen al personaje: «Desvíate allá. ¡El diablo el bellacazo que lo lleve»; pero a ella le durará poco esa actitud, y su sonrisa indicará al rufián que pisa terreno firme. Cuando él avanza más y le dice «Que te vi estotro día las piernas en el río, que me dejaron muerto de amores», Quincia ve venir a Zambrán cantando, y le dice a Pandulfo que se marche para que no le vea hablar con ella «Zambrán, el negro de mi casa» (Silva 2016: 16-17). Se abre entonces un paréntesis en el texto con un habla marcada: la de negros, pues tras la conversación de Zambrán con Pandulfo y Quincia, velando él por la honra de su casa, aparecerá la negra Boruca, que va también a por agua a la fuente y es la enamorada de Zambrán.

Zambrán interpelará a Pandulfo preguntándole qué le quiere a la criada de su señora, y el cobarde rufián retrocede y se excusa. El esclavo negro le advierte: «Jura a Dux, a mí entender, y no estar bona cortexía los hombres de ben andar a lox oídox con las mochachax, a la fonte en amore con ex, xoxacando la creada de mi xeñora».

Le vemos, pues, defendiendo la honra de su casa frente a la criada que es poco de fiar, y al mismo tiempo, se pone de manifiesto la cobardía del rufián Pandulfo, que enseguida se va a despedir de él: «Hora, hijo Zambrán, yo me voy, y queda con Dios; que por Nuestra Señora, no te enoje más que a mí» (Silva 2016: 17-18). Se quedará aún hablando con Quincia y la acompañará en su camino a casa hasta que aparece Boruca, que va a la fuente; y la criada de Paltrana despedirá rápidamente al rufián porque, como le dice, «que viene aquí Boruca, la negra de Astibón; que lo dirá a Zambrán, que es mucho su enamorado» (Silva 2016: 20); y de Zambrán hablarán las dos. Mientras, Pandulfo, contento con su éxito con Quincia, se marcha a preparar con los otros criados la música que le quiere dar por la noche a la criada, como le ha anunciado a ella.

El espacio es, pues, externo a la casa de Polandria porque todo sucede camino de la fuente («Pandulfo va a buscar a Quincia y la topa camino de la fuente, y la requiere de amores»), en ella, y a la vuelta, como le dice Quincia a Pandulfo: «Hora vete con Dios, que llegamos cerca de mi casa; no torne Zambrán a toparnos, no sea el diablo» (Silva 2016: 15, 20). Vendrá luego la breve escena III con la preparación de la música nocturna entre Pandulfo y Sigeril; y ya en la IV, la música, la aparición del alguacil y la huida del cobarde rufián, que ven Polandria y su criada, aunque Quincia niega que sea él. Pandulfo irá a pedir cuentas a su ramera Palana en la escena V, y en la VI reaparecen los personajes de la segunda: Pandulfo y Quincia, Boruca y Zambrán. El espacio es el mismo: camino de la fuente, «Pandulfo va a la fuente y topa con Quincia», y la alabará diciéndole que la conoció «en la gracia que tienes en traer ese cántaro» (Silva 2016: 40-41).

Thebayda, con la misma mezcla de cobardía y fanfarronada, con las mismas bravezas y desgarros, con las mismas interjecciones y juramentos» (1943: 74).

Es la segunda parte de ese paréntesis con habla de negros, y en ella tienen el papel principal la pareja de esclavos; al comienzo, a solas Pandulfo y Quincia, el rufián niega que fuera él quien huyó y logra hora y lugar para su cita nocturna: a las doce, entre las puertas de su casa, porque ha decidido no solo servir a su amo, sino servirse a sí mismo: «hacer lo que mi amo me encomendó y lo que a mí me cumple» (Silva 2106: 40).

Pero enseguida aparece Boruca, porque Quincia es su intermediaria con Zambrán, y la esclava negra le había dado este encargo al despedirse: «Dux andar contigo, hermana. Encomendarme a Zambrán, que gualá estar bon hejo, aunque travexo y beliacó» (Silva 2016: 21). En su charla sale a relucir que Boruca ayer lo vio salir de casa de Palana, la ramera de Pandulfo; dato que une más al esclavo negro con el rufián fanfarrón. Pero aparece en ese momento el propio Zambrán, que querrá abrazar a su enamorada, ella pretende huir y Quincia la agarra. Esa escena llena de movimiento, de gestos, de exclamaciones y gritos acaba también con la marcha de Zambrán tras anunciar que irá esa noche a casa de Boruca (así queda además el camino despejado para Pandulfo). Cuando ya se despiden las dos criadas, Boruca le pide que llame a Pandulfo, aunque lo hará al final ella, para que le lea una carta que le ha dado Zambrán. Y el rufián procederá a la lectura de la carta de amor, que tiene los rasgos del género y termina con el deseo de casarse con la amada, pero está escrita con el habla del esclavo; Boruca la irá glosando con sorna, aunque queda muy contenta y la alaba: «Gualá, estar ben excrita, max a me no se me dar nada máx de para burlar y paxar tempo, que extar un bobo Zambrán» (Silva 2016: 45). Como dice, Heugas, «À travers son personnage de Zambrán, Feliciano de Silva aura tenté la parodie d'un art dont il avait la maîtrise: celui de la lettre d'amour. Il fera exprimer en petit-nègre les lieux comuns les plus éculés du billet amoureux» (1973: 265).

Pandulfo le sacará provecho a tal lectura porque se encuentra de nuevo con Zambrán y se la alaba: «Quiero alabarle la carta para estar bien con él; que no será poco buena granjería para esta noche» (Silva 2016: 45), y logrará su objetivo porque el esclavo negro acepta muy complacido la loa de su arte epistolar, aunque los lectores sabemos que otra ocupación tendrá Zambrán esta noche que no la de vigilar su casa.

No reaparece esta pareja de negros; se cierra con esta segunda escena el paréntesis. Está perfectamente inserta en la trama porque se unen a la conversación entre el rufián y la criada, que sí son personajes presentes en toda la obra; e inicia, además, como he señalado, la presencia del motivo de la carta, que va a reaparecer y que tendrá amplio desarrollo en la obra. Feliciano de Silva lo toma de dos comedias de Torres Naharro: la *Comedia Calamita*, con la corrección que Jusquino hace de una carta escrita por su señor Floribundo (Torres Naharro 1994: 561), es el modelo de la carta que escribirá Pandulfo pretendiendo corregir el estilo de su señor porque él está convencido de que sabe decir a las mujeres lo que entienden y quie-

ren oír. Y la lectura de Poncia de la carta que Felides ha escrito a Polandria (escena XIV) proviene de la *Comedia Aquilana*, con la interpretación errónea que hace Faceto de lo escrito en la que le ha mandado a Aquilano Felicina (Torres Naharro 1994: 638-639).

Zambrán y Boruca no vuelven a aparecer, y las dos escenas se quedan en un mero paréntesis que abre Feliciano de Silva para enriquecer el texto con el habla de negros; no solo desarrolla el lenguaje culto en un a veces afectado Felides, el coloquial entre los señores y sus criados, el rufianesco y prostibulario con el uso de la germanía, sino que introduce esa rara variedad lingüística con esa pareja de esclavos negros, y más adelante abrirá otro paréntesis con el habla entre rústica e idealizada del pastor Filínides.

El habla de negros había aparecido en el *Cancioneiro Geral de García de Resende*, en un poema de Fernâ da Silveira (que escribe hacia 1455), y el otro de Anrique da Mota, de hacia 1510 (Heugas 1973: 262-264; Baranda 1989: 311, nota); pero son otros los textos más cercanos a Feliciano de Silva que pudieron inspirarle: unas coplas de Rodrigo de Reinosa y la *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete, aunque el desconocimiento de la fecha exacta de la impresión de esta obra no permita confirmar dicha posibilidad: el texto conservado (BNE, R. 4531) no tiene lugar ni año, y según Ángeles Errazu, se podría «datar entre 1528 y 1535», deducción que viene de los tipos empleados en la edición (Huete 2002: XV). Y dejo aparte por ahora la presencia de una esclava negra en el *Retrato de la Lozana Andaluza* porque la influencia pudo ser distinta, como diré.

En la *Comedia Tesorina* sale solo al final una esclava negra, Margarita, aunque se ha hablado de ella antes para preparar su forma de actuar (Errazu, XCVIII); y su jerga es ininteligible para los demás personajes, de tal forma que su amo no puede averiguar dónde está su hija, qué ha pasado en su casa, porque no entiende lo que le dice la única criada que ha quedado en ella; pero los espectadores sí saben lo ocurrido y así pueden quedarse al margen de la situación dramática y reírse con ella. El habla ininteligible de Margarita está plagada de «xexeo» —como analiza Baranda (1989: 325)—, rasgo que también caracteriza el habla de Zambrán y Boruca.

Errazu señala la nula función en el desarrollo de la trama de tal personaje, que sí hace reír al espectador precisamente por su habla:

En cuanto a su función como personaje dramático, es prácticamente nula y su ausencia no habría modificado nada en el desarrollo de la acción. Sin embargo, su ininteligible forma de hablar hará que se incremente el efecto dramático de la escena en que ella aparece y, simultáneamente, provoque la risa del espectador por la confusión que causa [...]. Ese lenguaje deformado habría de ser a los oídos del espectador —que, al conocer la situación, no puede participar de la angustia del padre— otro de los

elementos fundamentales para provocar su risa y que, añadido a la disputa entre la negra y el pastor, ambos personajes cómicos por excelencia, suavizarán el pretendido o convencional efecto dramático (2002: XCIX-C).

Lo curioso es precisamente esta coincidencia: la presencia de un pastor en la acción de la comedia, Giliracho, pastor de Timbrio, el padre de la protagonista, Lucina. Su mismo nombre ya indica la comicidad del personaje rústico, y su entrada en escena lo confirma, con su saludo a Citeria, la criada de Lucina: «Hou guebos días, Citeria, / ¿es venido aún el señor?» y le pide luego que le baje la cena al mismo tiempo que le da un «cuezco de leche / que ayer me pidió nuestra ama» para que se lo suba a la joven (2002: 26). En la *Segunda Celestina*, Filínides hace «cuchares» para dárselas a su señora, Paltrana, y a su hija Polandria. Si en su primera aparición, es la joven la que lo dice: «quiero rogar a Poncia que vamos al jardín, donde el pastor Filínides está haciendo las cuchares»; en la segunda, lo dice él mismo: «Yo te prometo, mi señora, de la primera vez que acá venga, de traerte una docena de cuchares...» (Silva 2016: 133, 271).

Huete comparte con Silva la voluntad de plasmar en el texto la diversidad lingüística y fónica de los personajes porque incluso el fraile que introduce en escena cecea, como se subraya desde la presentación: «es de notar que el fraile es zazeador» (Huete 2002: 3). También vemos tal diversidad en las coplas de Rodrigo de Reinosa, con pastores, rufianes y mujeres del partido hablando en germanía³. Sus «Coplas a los negros y negras, y de cómo se motejaban en Sevilla un negro de Gelofe, Mandinga contra una negra de Guinea» comparten con el habla de la *Segunda Celestina* la exclamación «gualá», y el término escarabajo (junto con los insultos «bellaco» y «puto» con derivados), así ella canta: «Gelofe, Mandinga te da gran tormento, / don puto negro caravayento», y él le responde: «Tu terra Guinea a vós dar lo afrenta, / doña puta negra caravayenta» (Reinosa 2010: 168-169). Será Quincia quien exclamará «¡Al diablo el escarabajo!» refiriéndose a Zambrán (Silva 2016: 18).

Sí leyó estas coplas de Reinosa Francisco Delicado porque a la esclava negra de la señora rica que fue cortesana, Lozana le pregunta si se llama Comba, que es el nombre de la negra de Guinea (el Mandinga se llama Jorge); pero ella le contesta que no, que se llama «Penda de xeñora», porque el *Retrato de la Lozana Andaluza* es una obra en clave, formada por una sucesión de pasquines (desordenados cronológicamente), y esa señora es nada menos que Clemente VII; y en la criada negra Delicado

3.— Aunque su Catalina Torres-Altas tiene un nombre muy significativo que apunta nada menos que a la nieta de Catalina de Lancáster nacida en Madrigal de las Altas Torres, es decir, a la reina Isabel; por tanto, Cortaviento sería Fernando de Aragón, nacido en Sos. La literatura prostibularia esconde a veces una peligrosísima sátira política, y así lo hace también la *Carajicomedia*; pero es muy difícil desentrañarla porque se apoya en detalles solo conocidos por los contemporáneos.

está pintando a la madre de Alejandro de Medici, «el Moro», porque se decía que era hijo del papa y de una sirvienta negra (véase Navarro Durán 2018: 160-162). Si entro en el texto de *La Lozana Andaluza* es porque en él aparece un personaje, llamado a veces Silvio y otras Silvano, amigo del autor, en el que parece verse la figura de Feliciano de Silva, porque a él le va a pedir Lozana que le lea *La Celestina*; y cuando Silvano le pregunta si la tiene en su casa, la cortesana le dice: «Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo como haréis vos» (Delicado 2017: 155). Como indico en el ensayo citado:

Si al amigo le llama Silvio y Silvano y es el que mejor lee *La Celestina*, no sería una hipótesis descabellada que esta máscara pudiera esconder a un escritor, a Feliciano de Silva, que en esos años debía de estar escribiendo su *Segunda comedia de Celestina*; conservamos una edición de 1534 impresa en Medina del Campo, y la siguiente lo está en Venecia, el 10 de junio de 1536, por Stephano da Sabio (Navarro Durán 2018: 289).

Si así fuera, cobrarían sentido las últimas palabras que le dice Silvano a Lozana, con las que se cierra el mamotreto XLVII: «Contemplame esta muerte», porque podría ser una alusión a la resurrección de la Celestina, que es el eje de su *Segunda Celestina*.

b) El episodio del pastor

Volviendo a su texto, la presencia del pastor Filínides es también transgresora; aparece en dos escenas, la XVIII y en la XXXII, y en ambas Polandria y Poncia escucharán con deleite sus quejas amorosas. Empieza la escena XVIII con un monólogo de Polandria porque está triste, «embelesada» —como le dirá Poncia—, luchando entre su amor por Felides y su honra, y decide ir a escuchar al pastor enamorado, como le pide a su doncella: «Y para algún alivio te querría rogar que nos fuésemos al jardín, a oír al pastor Filínides hablar en los amores de la pastora Acaís, que no es sino gloria oírle» (Silva 2016: 134).

Y será Poncia quien mejor califique las palabras del pastor, que está entretenerado de rústico, por el uso de algunos términos y comparaciones, y de pastor idealizado de égloga, por la vivencia del sentimiento amoroso. Cuando su señora Polandria le dice «Tú, Poncia, ¿no te maravillas de lo que hemos oído a este rústico? Agora no me maravillo de los dichos de Felides», ella le replica: «Señora, no te maravilles, que como espíritu habla en él el amor, que él es el que dice las sentencias; y la lengua pronuncia, conforme a su natural, las palabras groseramente» (Silva 2016: 272).

Siempre el escenario es el jardín de la casa de Polandria, lugar que permite una continuidad con el evocado por el pastor, con prados y fuentes,

con hayas y ovejas, y que a la vez está unido al de la acción. Pero Silva no quiere que el lector olvide su condición de rústico y pone en su boca palabras como cordojos, esperriadero, desmarrido, escalescar (por calentar), abuchornar, roña, miera, etc., trueca a veces l por r (tempranza, frores, raro), dice comparaciones bastas como las de «sus ojos monteros, tamaños como de una becerra» o como cuando, al oír la voz de su amada Acaís, afirma que «no parecía sino bordón de gaita cuando al mejor cherriar le dan puñada que le hacen estancar» (Silva 2016: 268-269). Sin embargo, lo que dice en su primera aparición sirve de consuelo a Polandria porque expresa lírica y apasionadamente el dolor amoroso por su adorada Acaís.

En la segunda, ya cerca del desenlace de la obra (escena XXXIII), continúa esa expresión idealizada del amor y describe la resistencia de la pastora a concederle más que la vista y la palabra: «Si pensara, Filínides, que con otearme habías de pasar tal grima, no te viniera a ver para con vesistarte pagarte el amorío que me tienes, que, fuera de habrarte y otearte, no te puedo pagar». Y mientras Polandria se asombra de «que una pastora tenga razón para sufrir en su bondad la fuerza de la piedad de tu dolor sabiendo ser a su causa», Poncia aprovecha para advertir a su señora: «Mi señora, por ahí verás tú lo que yo digo, que la mejor ciencia para bien vivir es la ley natural que Dios puso en todas las cosas, pues una pastora sabe tan bien resistir su voluntad para satisfacer su honra». Y es entonces cuando Filínides anuncia a Polandria el final feliz de su historia:

Mi señora, ¡y aun en la paciencia de su bondad sufro yo mi fatiga! Mas gozaos, que ya algunos buenos hombres del lugar andan entendiendo en casarnos, y está ya concertado. Y a esto vine, a hacéroslo saber, y para las bodas serés mis convidadas por que os gocés con mi gozo (Silva 2016: 269, 271).

Polandria no seguirá el camino de la pastora Acaís, y sí lo hará Poncia; pero sus anunciados esponsales con Felides, que van a tener a Celestina como intermediaria, anuncian un final feliz para la comedia (como lo tiene *La comedia Thebaida*).

El paréntesis inicial abierto en el curso de la acción con los esclavos negros ofrece un espejo de lo que va a suceder entre Quincia y Pandulfo; porque, aunque Zambrán quiera ser el guardián de la honra de la criada de su señora Paltrana, frecuenta a la ramera Palana y se cita con su amada Boruca la misma noche que el rufián lo hace con Quincia. En cambio, el segundo paréntesis con el lamento amoroso del pastor, idealizado a medias, se convierte en espejo de los sentimientos de Polandria, y ahí está Poncia utilizando el comportamiento de Acaís como ejemplo para su señora. Feliciano de Silva, sabiamente, utiliza a esos personajes que crean tal doble diversidad lingüística para unirlos de esta forma a la acción, de la que no forman parte.

Final

La *Segunda comedia de Celestina* es una obra transgresora porque parte de un modelo, que exhibe, e introduce rupturas a veces excesivas. Resulta una transgresión literariamente inaceptable en una obra realista la resurrección de Celestina, que estaba muerta, bien muerta, en *La Celestina*; pero Feliciano de Silva la intenta justificar con guiños a otros textos literarios. Además, abre espacios literarios para la creación lingüística; así introduce el habla de negros en una unidad cómica, casi al comienzo de la obra, en un espacio ajeno al de la acción: el camino de la fuente, que es además lugar del primer encuentro entre Quincia y Pandulfo, y que será la condena de la propia criada, a la que le espera el futuro de ramera al servicio de ese rufián que la ha conquistado. Ambos abandonarán el espacio de los señores, la casa de Paltrana y la de Felides, para pasar a pertenecer al mundo prostibulario.

Acorde con el desarrollo de la historia amorosa de Polandria, en dos escenas distanciadas, va a introducir al personaje de un pastor, no rústico ni bobo, pero tampoco totalmente idealizado como de égloga. En el jardín, la joven señora y su doncella escuchan el lamento de Filínides. La antítesis con la unidad anterior es manifiesta; lo que sucede es que el jardín va a ser el escenario de las relaciones amorosas entre Felides y Polandria, porque el modelo de los amores de Calisto y Melibea está en el origen de la obra. Poncia, sin embargo, anuncia «el gozo del desposorio» que las dos esperan, y con ello el final feliz de la comedia, como era obligado. La inteligente criada es quien cierra la obra, y ella, con su papel de consejera, con su prudencia, se convierte en una original creación de Feliciano de Silva, y encuentra su complemento —aunque en tono menor— en Sigeril, el fiel paje de Felides.

En la *Segunda comedia de Celestina* hay transgresión y desmesura, porque Feliciano de Silva no solo quiso imitar a *La Celestina* (como hizo el autor de *La comedia Thebaida*, que tan bien había leído él), sino continuarla; y para ello tuvo que buscar un camino literario para resucitar a la alcahueta. Gaspar Gómez y Sancho de Muñón crearon a su vez dos continuaciones de la espléndida obra de Fernando de Rojas, y lo hicieron mirando al texto de Feliciano de Silva: con admiración y fidelidad el primero, con críticas a su historia el segundo. Fructificó, por tanto, esa transgresión en la literatura inmediata. Pero dentro del texto de Feliciano de Silva hay además otras novedades y sugerencias narrativas: creaciones lingüísticas y literarias sumamente interesantes.

Bibliografía

- BARANDA, Consolación (1989), «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *RFE*, LXIX n° 3-4, pp. 311-333.
- CANET VALLÉS, José Luis (1993), *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València.
- Catalogus librorum qui prohibentur mandato Illustrissimi et reverend. D. D. Ferdinandi de Valdes* (1559). Reproducción facsímil en *Arte de prohibir libros. Índice de libros prohibidos, 1559*, Barcelona, Edicions Delstres, 2001.
- DELICADO, Francisco (2017), *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- ENCINA, Juan del (1995), *Triunfo de amor. Égloga de Plácida y Victoriano*, ed. de Luisa de Aliprandini, Madrid, Akal.
- GAGLIARDI, Donatella (2007), «*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca*, n° 31, pp. 59-84.
- GÓMEZ, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- HEUGAS, Pierre (1973), «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bordeaux, Éditions Bière, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, XLIV.
- HUETE, Jaime de (2002), *Tesorina. Vidriana*, ed. de Ángeles Errazu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- La comedia Thebaida* (2003), ed. de José Luis Canet Vallés, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela, IV*, ed. de E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, CSIC.
- MUÑÓN, Sancho de (2016), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2015), «¿Murió o no murió Celestina? El texto literario como desmentido», en *Porque eres, a la par, uno y diverso. Homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Antonio Chicharro (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 563-580.
- (2018), «*La Lozana Andaluza*», un retrato en clave. *Pasquines históricos en la Roma Babilonia*, Sevilla, Renacimiento.
- REINOSA, Rodrigo de (2010), *Obra conocida*, ed. de Laura Puerto Moro, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

- ROJAS, Fernando (y «antiguo autor») (2000), *La Celestina*, ed. Francisco Rico *et al.*, Barcelona, Crítica.
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- SILVA, Feliciano de (2016), *Segunda comedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé (1994), *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro.

NAVARRO DURÁN, Rosa, «Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca* 42 (2018), pp. 375-394.

RESUMEN

En la *Segunda comedia de Celestina* Feliciano de Silva no solo quiso imitar a *La Celestina*, sino continuarla, y para ello tuvo que «resucitar» a la alcahueta, a la que habían asesinado Sempronio y Pármeno; en este ensayo se analiza la forma literaria en que lo hizo, y las consecuencias que tuvo. El segundo objetivo de este estudio es ver cómo el escritor introduce otras dos novedades en su texto y el papel que tienen en él: literarias, al dar un papel relevante a los amores de Poncia, la inteligente y discreta criada de Polandria, y de Sigeril, paje de Felides; y lingüísticas, en los paréntesis que abre con el habla de dos esclavos negros y de un pastor.

PALABRAS CLAVE: Celestina. Imitación. Habla de negros. Figura del pastor. Criados enamorados.

ABSTRACT

Feliciano de Silva not only imitated *La Celestina* in his work *Segunda comedia de Celestina*, but he also continued it; for this reason he must revive the procurress, who had been murdered by Sempronio and Pármeno. This essay analyses how the writer did it and the literary consequences of her resurrection. The second aim of this study is twofold: firstly, to emphasize the role of Poncia, the intelligent Polandria's servant, and her love story with Sigeril, Felides' page; and lastly, to study two linguistics digressions—the conversation of two African slaves and a shepherd's speech.

KEY WORDS: Celestina. Imitation. African slaves' speech. Literary shepherd. Servants' love story.

