

## DE "CELESTINAS": PROBLEMAS METODOLOGICOS<sup>1</sup>

Consolación Baranda  
Universidad Complutense

Nunca se habría podido imaginar Fernando de Rojas hasta qué punto sus palabras eran premonitorias cuando afirmó que "esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda a sus lectores, para ponerlos en diferencias, dando sentencia sobre ella a sabor de su voluntad."<sup>2</sup> Sin embargo, hay al menos una característica de la *Celestina* que no admite discusión: su enorme éxito. Ediciones y traducciones se suceden desde el primer momento y la convierten en un auténtico "best-seller."<sup>3</sup>

Esta popularidad se manifestaría también muy pronto con la presencia de adaptaciones y diversas formas de imitación que empiezan a aparecer en 1513 y se prolongan hasta entrado el siglo XVII. Se puede afirmar que los coetáneos de Rojas consideraron la *Celestina* como una obra única, un modelo depositario de una poética peculiar y digna de ser

---

<sup>1</sup>Este trabajo es resultado de la reelaboración de una conferencia titulada "Las Celestinas," pronunciada en las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro dedicadas a la *Celestina* en Septiembre de 1988.

<sup>2</sup>Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid: Alianza, 1974<sup>3</sup>, pp. 42-43.

<sup>3</sup>Véase Keith Whinnom, "The problem of the "best-seller" in Spanish Golden-Age literature," *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 189-198.

imitada. De ahí que escritores e industria editorial compartiesen el afán de aprovechar su éxito.

Hay múltiples alusiones a lo largo del siglo XVI que confirman la conciencia de los receptores de que existía una literatura "celestinesca," un grupo de textos que algunos engloban bajo el rótulo de "Celestinas." En 1555, el bachiller Alonso Martínez reprochaba que "no se tiene por contento el que no tiene en su casa cuatro o cinco Celestinas," y evidentemente no se refiere a distintos ejemplares de la *Tragicomedia*; opinión cercana es la de Fray Juan de Pineda: "La misma razón hay para huir de la lección de libros de deshonestidades cuales son las descomulgadas Celestinas."<sup>4</sup> Otras alusiones precisan mejor el alcance de este plural. Así, el censor Jerónimo de Zurita dice: "Ay algunos tratados que, aunque escritos con honestidad, el sujeto son cosas de amor, como *Celestina*, *Cárcel de amor* y *Questión de amor* y algunos de esta forma escritos por hombres sabios: algunos, queriendo imitar éstos han escrito semejantes obras con menos recato y honestidad, como la *Comedia Florinea*, la *Thebayda*, la *Resurrección de Celestina* y *Tercera* y *Cuarta* que la continuaron."<sup>5</sup>

En el mismo sentido insisten las observaciones de Juan Arce de Otálora en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*: "Yo tengo por cierto que aunque *Celestina* es buen libro y de grandes avisos y sentencias, ha estragado tanto a los lectores como aprovechado, y mucho más sus subcesoras, la *Feliciana* y *Muñona* y las demás, porque no sé si son tan agudas y graciosas, y sé que son más deshonestas."<sup>6</sup> No cabe duda de que hay un conjunto de obras del siglo XVI cuyos autores tomaron como modelo la *Tragicomedia* y que, además, para editores y receptores

---

<sup>4</sup>Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-89, vol. III, 641.

<sup>5</sup>*Dictamen de Jerónimo Zurita acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio*, ed. M. Serrano y Sanz, *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 8, p. 220, apud Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe* (Bordeaux: Bière, 1973), p. 13, n2.

<sup>6</sup>Daniel Eisenberg, "Appendix" de *Romances of Chivalry of the Spanish Golden Age* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982), p. 162.

presentaban suficientes rasgos comunes como para agruparlas bajo el nombre de "celestinas." El problema es que siguen sin dilucidarse qué tipos de relación formal existen entre el modelo y las diferentes obras en las que hay huellas de la *Celestina*; la mayor dificultad estriba, una vez más, en el éxito de esta obra, tan grande que es difícil que algún escritor de la época no la conociera, de ahí que se puedan encontrar reminiscencias y alusiones a ella en textos muy dispares. Sin embargo, lo que parece evidente para cualquier lector es que aunque la *Penitencia de amor*, la *Comedia Thebayda*, el *Auto de Clarindo*, la *Segunda Celestina* y la *Dorotea*, entre otras muchas obras, demuestren la familiaridad de sus autores con la *Celestina*, carecen de rasgos comunes suficientes para meterlas en el mismo "casillero", llámese género o como se quiera.<sup>7</sup>

La complejidad que presenta la formalización de las relaciones entre este amplio grupo de obras se pone de relieve por la tendencia tradicional de la crítica a agruparlas bajo la denominación general de "imitaciones" de la *Celestina* de Fernando de Rojas, sin mayores precisiones. Se trata de un criterio de clasificación insólito porque, como todo el mundo sabe, la imitación es la forma de creación literaria habitual en teoría hasta el siglo XVIII, pero no una categoría taxonómica. Por otra

---

<sup>7</sup>A este respecto sería deseable una mayor precisión. Así, por ejemplo, en el por otra parte estimable artículo de L. Fothergill-Payne "La cambiante faz de *La Celestina* (Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI)," *Celestinesca* 8.1 (mayo 1984): 29-41, leemos en el primer párrafo: "A pesar del tono grave que caracteriza la época de la Contrarreforma y del reinado de Felipe II, no se interrumpe la ya larga serie de continuaciones de la *Comedia de Calixto y Melibea*. Por lo visto la boga en las refundiciones celestinescas de la primera mitad del siglo XVI no había acabado con las infinitas posibilidades del género..." (El énfasis es mío). En la página siguiente afirma refiriéndose al papel de Celestina en la *Comedia Salvaje* que "pertenece más bien a la categoría de la "imitatio." A lo largo del trabajo se insiste en denominar a estas obras como adaptaciones pero en ocasiones se habla indistintamente de "continuaciones de la figura celestinesca" (pp. 37 y 39). Convendría precisar que la "imitatio" no es una categoría y las continuaciones, refundiciones y adaptaciones son variedades diferentes de "imitatio," que como tales tienen unas técnicas específicas bien conocidas por escritores y receptores de la época. Así por ejemplo la *Diana enamorada* de Gil Polo es una "continuación" de la obra de Montemayor, pero *La Galatea* no es ni continuación ni adaptación, ni refundición, por más que pertenezca al mismo género; otro tanto se podría decir de los "lazarillos."

parte, esta denominación no sólo encubre la impotencia de la crítica; lo más grave es que con ella se hace hincapié sólo en los antecedentes de las obras y se enmascara el problema de fondo: la mayoría de estos autores no se limitan a reproducir fielmente el modelo de Rojas, incorporan rasgos de otros modelos literarios y novedades que demuestran una clara intención innovadora.

En mi opinión, ante un grupo de obras tan amplio y que incluye textos muy heterogéneos es necesario adoptar un criterio metodológico previo que permita discernir entre distintas formas y grados de imitación. De hecho, algunas de las alusiones contemporáneas a las "celestinas" citadas más arriba apuntan una diferencia clara entre dos grupos de obras: aquéllas que continúan la *Celestina* (las que Otálora denomina sus "subcesoras") y otras que imitan alguna de sus características temáticas o formales. Las expectativas de los receptores son distintas en ambos casos;<sup>8</sup> los del siglo XVI, familiarizados con los libros de caballerías, sabían muy bien que la *Segunda Celestina*, la *Tercera* y la *Cuarta*, con su numeración ordinal, les ofrecían una continuación de la historia de la *Tragicomedia*, no otra forma de imitación. Estas obras eran para ellos un caso más de literatura cíclica, variedad de la *imitatio* practicada ya por la literatura clásica. La subdivisión entre continuaciones y otras formas de imitación permite acotar dos campos de estudio distintos, por lo que los métodos de análisis deben ser diferentes.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>El texto literario no se limita a comunicar un mensaje, es necesario que el autor informe sobre cuál es el tipo de mensaje adoptado y sus particularidades. El conocimiento de los tipos de mensaje posibles es lo que Jauss denomina "horizonte de expectativas" del receptor.

<sup>9</sup>El conocido trabajo de P. Heugas ha marcado un hito importante, pues es el primero que deslindó estos dos campos de estudio. El ciclo celestinesco, para P. Heugas (*La Célestine et sa descendance directe*, ob. cit.) está integrado por las siguientes obras: *Segunda Comedia de Celestina* (1534), *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* (1536), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre Cuarta obra y Tercera Celestina* (1542), *Tragedia Poliziana* (1547), *Comedia Florinea* y *Comedia Selvagia*, (ambas de 1554). Sin embargo, en la *Florinea* ninguno de los personajes está directamente relacionado con los de *Celestina*, por lo que no cumpliría uno de los requisitos básicos de la relación cíclica, como se verá más adelante. En cambio, aunque en la *Selvagia* no aparecen personajes de la *Celestina*, sí lo hacen otros que son descendientes suyos, como sucedía en los

El propósito del presente trabajo es doble. Por una parte señalar cuáles son las características comunes del *corpus* de las continuaciones de la *Celestina*, teniendo en cuenta que algunas son específicas de la literatura cíclica, como variedad peculiar de la *imitatio*, es decir, son las constantes que necesariamente hemos de encontrar en todas las obras de cualquier ciclo literario. Por otra parte se intentará demostrar cómo ciertas modificaciones introducidas en estas obras—consideradas en general como muestras de la falta de inspiración o comprensión de los continuadores— implican, en realidad, un profundo cambio en las convenciones literarias respecto a las de la *Celestina*, aunque en apariencia estén imitándola muy de cerca.

### "Las Celestinas" como ciclo literario.

Es de sobra sabido que la imitación de los modelos dominó la creación artística, y por supuesto la literaria, durante todo el Renacimiento. La literatura era para preceptistas y retóricos esencialmente un arte imitativo, cuyas reglas desarrollaron en multitud de escritos;<sup>10</sup> si bien en un primer momento estas doctrinas se centraban en la necesidad de imitar a los autores clásicos, más adelante serían aplicadas a la imitación de autores en lengua vulgar.<sup>11</sup> Pero sucede, como en tantas ocasiones, que la sanción teórica de estos procedimientos por humanistas y preceptistas es posterior a su puesta en práctica. El éxito de obras como el *Amadís*, la *Cárcel de amor*, *Celestina*, o las de Juan del Encina las convirtieron de hecho en paradigmas literarios en lengua romance, sometidos a las más diversas formas de imitación.

Una de estas variedades de imitación es la continuación literaria. En ella, el autor debe remitir *forzosamente* su obra a un texto literario

---

libros de caballerías. Stephano Arata está preparando la edición de una nueva continuación que ha descubierto en la Biblioteca de Palacio (Véase *Celestinesca* 12.1 [mayo 1988]: 45-50).

<sup>10</sup>A este respecto, la tesis doctoral de Angel García Galiano "Teoría de la imitación poética en el Renacimiento" (Madrid: Universidad Complutense, 1988) proporciona una información valiosísima.

<sup>11</sup>La obra capital es la de Pietro Bembo *Prose della volgar lingua*.

concreto, estableciendo con él una relación peculiar de intertextualidad. Es claro que no existen obras literarias aisladas, pues cada una de ellas se inserta en una serie con la que mantiene distintos tipos y grados de relación, bien sea por afinidad o por contradicción. Lo peculiar de una continuación es que tiene que establecer una relación *explícita* con el *argumento* de uno o varios textos con los que se presupone una familiaridad por parte de los receptores.<sup>12</sup> Porque, en definitiva, un continuador se tiene que limitar a prolongar una historia ya conocida por el público, que tanto su autor como los receptores consideraban terminada.<sup>13</sup> En general su propósito es aprovechar el éxito de una obra, haciendo discurrir por nuevas peripecias a alguno de sus personajes. Para ello el continuador puede optar por remontarse al pasado, contando la infancia o juventud de este personaje o, por el contrario, desarrollar acontecimientos que transcurren en un tiempo posterior al de la obra continuada. Ambos casos cuentan con antecedentes y se dan en el ciclo celestinesco. En la *Tragedia Policiana*, la alcahueta es Claudina, madre de Pármeno y maestra de Celestina; la acción transcurre en el mismo lugar que la *Tragicomedia* y en un tiempo anterior al de ésta.<sup>14</sup> Las demás continuaciones desarrollan sucesos posteriores en el tiempo a los de la *Celestina*.

Para prolongar los acontecimientos, el continuador debe apropiarse de alguno de los personajes de su modelo o crear otro relacionado explícitamente con los de dicho modelo y, por supuesto, convencer a los receptores de que se trata de los mismos personajes ya conocidos. Una vez respetada esta convención específica, que no se da en

---

<sup>12</sup>Evidentemente la forma más inmediata de hacer explícita tal relación es el mismo título, aunque no siempre se recurra a ella.

<sup>13</sup>G. Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982, pp. 195 y ss. y *passim*. Hay traducción española (Madrid: Taurus, 1989).

<sup>14</sup>El caso de la *Tragedia Poliziana* es atípico en la literatura cíclica española en el Renacimiento. Sin embargo hay ejemplos anteriores en los que se narra la infancia o juventud de un héroe; ya en la tradición clásica, en el Ciclo Troyano, los *Cantos Ciprios* "explican" los acontecimientos que precedieron a la guerra de Troya. No parece que haya que ver en el recurso de Sebastián Fernández un prurito de "originalidad", sino una utilización diferente del mismo recurso cíclico.

otras formas de imitación, la relación cíclica admite un sinnúmero de posibilidades, desde la repetición de las características del modelo hasta la transformación, o incluso la crítica de sus convenciones literarias e ideológicas.

En definitiva, para continuar una obra la única condición necesaria es remitir a su argumento a través de determinados personajes; la relación "forzosa" entre el modelo y la continuación se limita al contenido, sin que sea necesaria una relación formal, como sucede en el caso de obras que pertenecen al mismo género literario.<sup>15</sup>

Ahora bien, el continuador necesita convencer a los receptores de que los personajes de su obra son los mismos que aparecían en el modelo, no otros con igual nombre,<sup>16</sup> para lo cual se pueden emplear diferentes recursos. Ante todo debe someterse a dos restricciones específicas: respetar la configuración física y psicológica de dichos personajes y mantener una coherencia espacio-temporal respecto a su modelo, puesto que el sentido de "prolongación" de una historia implica dicha relación temporal.<sup>17</sup> Por esta razón las obras que integran un ciclo

---

<sup>15</sup>La historia demuestra que, en general, los continuadores no se limitan a esta relación argumental, sino que optan por repetir muchos procedimientos formales del modelo; es una opción, no un requisito. En el *Lazarillo de los atunes* nos encontramos con una prolongación de las peripecias de Lázaro de Tormes, pero, aunque se respeta la estructura epistolar del modelo, esta continuación está más próxima a una novela de transformaciones que a la picaresca; esto vendría a corroborar que no tiene por qué existir identidad de género entre obras del mismo ciclo literario.

<sup>16</sup>Es lo que sucede en la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de A. Sastre, cuyos personajes no son los mismos que aparecen en la obra de Rojas, aunque tienen los mismos nombres, coincidencia que les asombra a ellos mismos: "Calixto, Melibea ... ¿Por qué? ¿Qué casualidad es ésta de nuestros nombres?" (ed. de M. de Paco, Madrid: Cátedra, 1990, p184). Se trata de un caso diferente de imitación, no de una continuación.

<sup>17</sup>Los continuadores suelen intensificar los rasgos más evidentes de los personajes a fin de que sirvan de fácil identificación para los receptores; por ello el proceso normal es que se produzca una "tipificación" de dichos personajes. Es el caso de las continuaciones de *Celestina*, del *Lazarillo*, del *Guzmán* y, aún más evidente, del *Quijote*. Sin embargo no sucede esto necesariamente cuando el

literario establecen entre sí una relación de cohesión estrecha, de forma que cada uno de los textos que lo integran forma parte de una macroestructura que es el conjunto del ciclo. Sucede, por tanto, que la aparición de cada una de las continuaciones tiene una relación de dependencia respecto a las obras anteriores del ciclo y a la vez las modifica.

Para establecer esta cohesión existe un recurso imprescindible: el recuerdo del pasado.<sup>18</sup> En los textos de carácter narrativo, el narrador tiene la posibilidad de poner en antecedentes a los lectores de los sucesos del modelo, mediante recapitulaciones o alusiones al mismo, aunque también los personajes recuerdan su pasado, que es el del modelo o el de otra obra del ciclo literario.<sup>19</sup> En cambio, en el ciclo celestinesco, como la forma de elocución es solamente el diálogo, son los propios personajes los que tienen que convencer a los receptores de que se trata de los mismos que ya conocía, los de la *Tragicomedia* de Rojas. Por ello las alusiones directas a los acontecimientos de esta obra son *imprescindibles*

---

continuator es un escritor como Gil Polo o como Ariosto.

<sup>18</sup>En el caso de continuaciones analépticas como la *Tragedia Poliziana*, podría hablarse de un "pasado textual," puesto que la historia de la vieja Claudina, las alusiones a Pármeno y la presencia de Celestina están tomadas de la *Celestina*.

<sup>19</sup>Al comienzo de la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes llamada de los atunes* (ed. P. M. Piñero, Madrid: Cátedra, 1988) se repite la última frase que Lázaro había escrito en su primera andadura: "En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna"; rememora diversos episodios de su pasado: sus hambres (p. 127), los consejos que sobre el vino le había dado el ciego (138), etc. En la *Diana enamorada*, el narrador recuerda a los lectores el desenlace de la obra de Montemayor: "Después quel apassionado Sireno con la virtud del poderoso liquor fue de las manos de Cupido, por la sabia Felicia, libertado, obrando amor sus acostumbradas hazañas ... ." Así comienza el relato de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de A. Fernández de Avellaneda: "Después de haber sido llevado don Quijote por el cura y el barbero y la hermosa Dorotea a su lugar en una jaula, con Sancho Panza, su escudero... ." La *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*: "Cansado me tenían en Roma mis malos sucesos y no me satisfacía la vida en casa del embajador de Francia; porque, como dije, sólo me tenía para su gusto ... ."



y, salvo en la *Poliziana*, estas alusiones surgen de la memoria de los personajes.<sup>20</sup>

En la *Segunda Celestina* la acción transcurre poco tiempo después que la de la *Celestina* y en el mismo lugar, pues el pueblo y las dueñas recuerdan quién era la alcahueta y los sucesos de la *Tragicomedia*. Es la misma alcahueta quien nos remite a los sucesos de su muerte "fingida"; otros personajes aluden a sus rasgos físicos, como la "señaleja" en la cara, e incluso a sus objetos personales, pues sigue utilizando el mismo "jarrillo viejo y mal empegado" para beber vino. Areúsa se ve obligada a soportar al rufián Centurio porque piensa que había sido él el autor de la muerte de Calisto.<sup>21</sup>

En la *Tercera Celestina*<sup>22</sup> la acción comienza al día siguiente de los sucesos con que termina la *Segunda*; Felides está completamente trastornado de felicidad, ha perdido la memoria y confunde realidad y sueños; ante esta situación, su criado Sigeril le recuerda los sucesos de la noche anterior con su amada y, con ello, pone en antecedentes del final de la *Segunda Celestina* a los lectores. Esta obra es un caso único dentro del ciclo, ya que hace progresar la acción iniciada por Feliciano de Silva, que terminaba con los matrimonios secretos de los protagonistas y criados y en este nuevo "episodio" consiguen celebrar sus bodas públicas. En consecuencia el papel de Celestina varía, pasa de alcahueta a casamentera. Dado que su modelo inmediato es la *Segunda Celestina*, las

---

<sup>20</sup>Luis Mariano Esteban Martín ha publicado diversos artículos en *Celestinesca* dedicados a rastrear las huellas de *Celestina* en las diversas obras del ciclo celestinesco. En el último ("Huellas de *Celestina* en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*," vol. 13.2 [Nov. 1989]: 29-38) concluye: "... hemos pretendido demostrar un hecho prácticamente insólito en los distintos ciclos literarios españoles existentes: la deuda, explícitamente expuesta en las obras, de los continuadores con respecto al texto del que partían para la elaboración del ciclo... ." Mi tesis es la contraria, para que haya ciclo tiene que existir esta deuda explícita; no conozco ningún caso en el que esto no suceda.

<sup>21</sup>Para un estudio más detallado de estos mecanismos véase Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. de C. Baranda (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 49-57.

<sup>22</sup>He utilizado la ed. de Mac E. Barrick, Philadelphia: Pennsylvania UP, 1973.

alusiones a la obra de Rojas son escasas,<sup>23</sup> pero, en cambio, son inevitables las abundantes referencias a los acontecimientos de la obra de Feliciano de Silva.

Los acontecimientos de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* transcurren en un tiempo posterior al de las obras de Rojas y de Feliciano de Silva, pero ignora los acontecimientos de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez (a pesar de que el título indica que estaba al tanto de su existencia: *...cuarta obra y Tercera Celestina*), puesto que Polandria y Felides aún no se han casado. El marco espacial es la ciudad en la que habían vivido Calisto, Melibea, Sigeril y Polandria, aunque, curiosamente, se identifica como Salamanca. En ella también los personajes recuerdan un pasado que se corresponde con obras anteriores del ciclo, pero sus alusiones al pasado tienen en esta obra una doble función: pretenden establecer además una relación directa con la obra de Rojas y desautorizar la supuesta resurrección de Celestina inventada por Feliciano de Silva. Para remediar el mal de amores de Lisandro, Oligides, uno de sus criados propone recurrir a la mejor alcahueta de la localidad y discute con otro criado, Eubulo, acerca de la más apropiada:

"Oligides.- Habrás oído mentar a Celestina, la barbuda, aquella que vivía en las tenerías, ¿no caes?"

Eubulo.- Oh, di, di, que ya caigo, que como ha habido tantas, y hay, no sabía por quién decías.

Olig.- Esta dexó dos sobrinas, Areúsa y Elicia. Areúsa llevóla Centurio al partido de Valencia; quedó Elicia ya vieja y de días, la cual determinó ... tomar el oficio de su tía.

...Y muchos extranjeros que no conocieron a Celestina, la vieja, sino de oídas piensan que es ésta aquella antigua madre porque vive en la misma vecindad, y tienen razón de creello, ca ninguna remedó tan bien las pisadas..

---

<sup>23</sup>Véase Luis Mariano Esteban Martín, "Huellas de *La Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo," *Celestinesca*, 11.2 (Nov. 1987): 3-19.

Eub.- ...¿no sería mejor que llamasen a su tía la barbuda, pues ha resucitado?"<sup>24</sup>

Oligides rebate a continuación todos los argumentos que en la *Segunda Celestina* servían para justificar la resurrección de la alcahueta, recordando de forma casi textual los acontecimientos de su muerte en la *Tragicomedia* y aludiendo a la iglesia en la que está enterrada y a su epitafio. Este diálogo concluye:

Eub.- Agora digo yo que me libre Dios de tantas mentiras que no traen ni pies ni cabeza. Con todo, ¿no se llamaba Celestina la que fue alcahueta en los amores de Felides y Polandria, o es todo mentira?

Olig.- No, que verdad fue haber esa Celestina, pero no era la barbuda, sino una muy amiga y compañera desta que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra, por la causa ya dicha."

Este personaje insistirá luego en que "esto es lo que pasa, *lo demás son ficciones*". Es obvio que Sancho de Muñón pretende arrogarse derechos de mayor respeto y autenticidad en la serie cíclica, frente al continuador más conocido, Feliciano de Silva.

Esta actitud no es un caso insólito; hay otros casos similares de competición profesional entre otros continuadores, como sucede con los del *Amadís* y del *Lazarillo*.

El mismo año en que se publicó el *Lisuarte de Grecia* o séptimo libro del *Amadís* de Feliciano de Silva, aparecía en Sevilla otra continuación del sexto; su autor, el bachiller Juan Díaz, se verá obligado a alterar la numeración y denominar a su obra octavo libro, por haberse adelantado Silva con su séptimo. Cuando en 1530 Silva publica el *Amadís de Grecia* se encontrará con el mismo problema y tendrá que numerarlo como noveno; por ello advierte a sus lectores: "Assí se continúa del sétimo este nono, y se había de llamar octavo; y porque no uviessen dos

---

<sup>24</sup>Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid: CLERC, 1872, pp. 29-35.

octavos se llamó el nono, puesto que no depende del octavo sino del sétimo, como dicho es. Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo, que no saliera a la luz a ser juzgado y a dañar lo en esta genealogía escrito; pues dañó a sí poniendo confusión en la decendencia y continuación de las historias."<sup>25</sup>

En la saga de los *Lazarillos* sucede otro tanto. El prólogo "A los lectores" de la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Luna se dedica a criticar la anónima *Segunda parte* publicada en 1555, en la que Lázaro pasaba la mayor parte de sus peripecias en el fondo del mar, convertido en atún. Dice Luna: "La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda parte* de Lazarillo de Tormes ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida sin rastro de verdad"; y añade: "Cuenta ... y otros disparates tan ridículos como mentirosos, y tan mal fundados como necios. Sin duda que el que lo compuso quiso contar un sueño o una necedad soñada".<sup>26</sup> Esta nueva historia comenzará por lo tanto en Toledo, donde el primer autor del *Lazarillo* había dejado al personaje como pregonero. Es decir, los continuadores eran conscientes de la necesidad de convencer a los lectores de la relación cíclica; de ahí la importancia que dan a los artificios destinados a establecer la conexión entre los personajes del modelo y sus continuaciones.

Ahora bien, a pesar de los deseos evidentes de Sancho de Muñón de mostrar su mayor respeto a la *Tragicomedia*, no acierta a mantener la coherencia espacio-temporal del ámbito cíclico. Encontramos a una Elicia ya vieja, que ha viajado mucho tras la muerte de Celestina y desde hace ocho años mantiene al rufián Brumandilón. Parece por lo tanto que han transcurrido bastantes años desde los sucesos de la *Celestina*. En contradicción con ello, resulta que la historia de Felides y Polandria en la *Segunda Celestina*,--que tenía lugar pocos meses después de la muerte de Calisto y Melibea--es reciente; Sigeril, el paje de Felides va en busca de Elicia para que intervenga ante los parientes de Polandria para

---

<sup>25</sup>Citado por D. Eisenberg, "*Amadís de Gaula and Amadís de Grecia: In defense of Feliciano de Silva*," en *Romances of Chivalry...*, 75-80, en la pág. 80, n28.

<sup>26</sup>Anónimo y Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero (Madrid: Cátedra, 1988), p. 266.

conseguir que se celebren las bodas de su señor con Polandria. Si Elicia era "vieja y de días", otro tanto tendría que haber sucedido con los personajes de la *Segunda Celestina*, que eran jóvenes cuando ella también lo era.

La relación entre los personajes de la *Selvagia* y la *Celestina* es mucho más difusa, ya no hay ningún personaje común; al modo de los libros de caballerías la conexión está en los descendientes, pero en este caso no son caballeros sino del linaje de los rufianes. Por ello las alusiones a la *Tragicomedia* escasean más;<sup>27</sup> la lejanía editorial parece arrastrar consigo una mayor distancia temporal en los acontecimientos de esta obra respecto a los de la *Celestina*.

En la *Comedia Selvagia*, Escalión, criado del protagonista, propone como intermediaria de los amores de Selvago a una hechicera conocida por él, de la que sabe vida y milagros. Esta resulta ser Dolosina, hija de Parmenia y nieta de Claudina, la maestra de Celestina, que después de haber viajado por Europa "aquí en su propia tierra fue tornada; donde habiendo salido muy niña y fermosa, vieja y disforme volvió."<sup>28</sup> Ella misma recuerda que a su abuela Claudina la mataron los criados de Teophilón, según cuenta la *Poliziana* (p. 154), así como su amistad de juventud con Elicia y Areúsa. Los criados Sagredo y Rubino son hijos de Sempronio y Elicia y de Pármeno y Areúsa respectivamente y Escalión es hijo de Brumandilón, el rufián de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* que mata a Elicia. Se teje así un entramado de relaciones con varias de las continuaciones y no sólo con la obra de Rojas; incluso se alude a la disputa entre la *Segunda Celestina* y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* sobre si Celestina había muerto realmente o no. El enano Risdéño comenta ante los elogios a las artes de Dolosina: "Ya, ya, a fe de gentil hombre, que sé todo el caso, que tú debes haber sacado del cimenterio del Carmen el cuerpo de Celestina que este día falleció ... digo esto, si fue verdad que murió de la caída del andamio de su casa, y no se estuvo, como la otra vez, escondida tras el artesa" (ed. cit., p. 140).

---

<sup>27</sup>Luis Mariano Esteban Martín, "Huellas de *La Celestina* en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*," art. cit.

<sup>28</sup>Alonso de Villegas Selvago, *Comedia Selvagia*, ed. Marqués de la Fuensanta del Valle (Madrid: CLERC, 1872), p. 140.

En cuanto a la interminable *Comedia Florinea*, comparte multitud de rasgos formales y argumentales con este grupo de obras, sin embargo carece de relación explícita entre sus personajes y los de este ciclo; se limita esta relación con la *Celestina* a una alusión a Centurio y al siguiente diálogo entre Gracilia y Liberia:

Grac.- "...Y aun porque sepas de mí que he pasado los textos viejos, y en esta tu nueva mercadería soy tractante viejo, mira qué dice una auténtico original: que de cosario a cosario no ay más aventura que en las vasijas.

Lib.- A la fe, prima, esse original en el texto de la ley Celestínica está estampado, y aun son palabras que dixo la vieja hablando con Areúsa. Y aun el verdadero trasunto del texto no dize como le acotaste: sino que de cosario a cosario no se pierden sino los barriles."<sup>29</sup>

*Celestina* es solamente un "texto viejo" para estos personajes, un libro, como para nosotros; en cambio, en todas las continuaciones mencionadas se trata de una historia "real," conocida por haber sido vivida por individuos que habían pertenecido a la misma comunidad y con los que algunos mantienen aún relaciones de parentesco. No comparte, por tanto, el marco temporal con las demás obras del ciclo. Por esta razón no se puede considerar que la *Florinea* forme parte del ciclo celestinesco.<sup>30</sup>

### Otras características comunes

Como hemos visto, las técnicas de imitación propias de la literatura cíclica imponen dos rasgos característicos de estas "celestinas":

---

<sup>29</sup>Joan Rodríguez Florián, *Comedia llamada Florinea*, en M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, (Madrid: NBAE.), vol. III: 157-311, en la pág. 262.

<sup>30</sup> Tampoco la acción transcurre en la ciudad en que se desarrollan las continuaciones, aquella en que habían vivido Calisto y Melibea: "La *Florinea* exceptée, on peut donc résolument affirmer que, par certains de leurs personnages, toutes les autres imitations postulent nécessairement la même ville imaginaire comme cadre à leur action, ce par quoi, précisément, elles sont des suites de l'oeuvre modèle..." (P. Heugas, ob. cit., 249).

la presencia de personajes comunes o relacionados entre sí por lazos familiares y una relación espacio-temporal que afecta al conjunto del ciclo. Por otra parte, la crítica, desde Menéndez Pelayo, ha venido insistiendo en la gran uniformidad argumental y formal que existe entre estas obras y la *Celestina*, junto a la aparición de una serie de elementos ajenos a este modelo y comunes a todas ellas: presencia de cartas de amor, multiplicación de personajes de las capas más bajas, presencia de nuevos personajes, etc.<sup>31</sup>

En definitiva, lo que sucede es que los continuadores utilizan como procedimiento retórico predominante la *amplificatio*.<sup>32</sup> Por una parte la obra de Rojas se convertirá en una especie de "cajón de sastre" en el que se van introduciendo nuevos personajes y situaciones. Por otro lado, se produce una intensificación de algunos de los rasgos de los personajes que se toman del modelo o de determinadas situaciones.

La amplificación se manifiesta ya en el número de los personajes; mientras en la *Celestina* intervienen trece en la acción, en la *Segunda Celestina* hay 36, 33 en la *Tercera Celestina*, 31 en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 20 en la *Tragedia Poliziana* y 23 en la *Selvagia*. En general hay una clara predilección por el mundo del hampa; se multiplican las variedades de rufianes y prostitutas, lo que da lugar ya desde la *Segunda Celestina* a escenas de burdel en las que se suele emplear el habla de germanías.

Pero también aparecen personajes ajenos al ámbito de la *Celestina*: una pareja de negros y un pastor enamorado en la *Segunda Celestina*, un jardinero que habla vizcaíno en la *Tercera*; en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* el hermano de la protagonista, el estudiante y los "letrados" que participan en el juicio; en la *Tragedia Poliziana* unos "hortolanos" rústicos

---

<sup>31</sup>Se hace un somero repaso a los enfoques metodológicos de los estudios más importantes en la introducción a la *Segunda Celestina*, ed. cit., 40-42.

<sup>32</sup>Hay otras formas de imitación que, por el contrario, parecen requerir la *abreviatio*. Pienso, por ejemplo, en algunas refundiciones, como la que hace Calderón en *Los cabellos de Absalón* de parte de la obra de Tirso de Molina *La venganza de Tamar*.

y nada menos que un león; en la *Selvagia* el amigo íntimo del protagonista, además de su madre y hermana, el enano Risdño, etc.

Whinnom señalaba en un espléndido artículo que uno de los rasgos del género celestinesco es la "nueva experimentación lingüística," el gusto por incluir muchas variedades del idioma contemporáneo.<sup>33</sup> En mi opinión hay algo más que simple afán de explorar variedades atípicas de la lengua. Pienso que estos intentos de remedar distintas jergas están en relación directa con la presencia de estos personajes ajenos al modelo, tomados de otras series literarias. Se da la circunstancia de que la formación de muchos de los tipos dramáticos (pastores, negros, moros, gitanos, vizcainos, etc.), que se consolidarán en la mitad de siglo con el teatro de Lope de Rueda, está asociada a la utilización de jergas específicas. Así cada uno de estos tipos podía ser identificado por el público gracias a su especial forma de hablar. En general su función y la de su respectiva "deformación" de la lengua normativa es cómica, como sucede en las continuaciones de la *Celestina*. Es más, las peleas de rufianes y prostitutas que hay en todas ellas, las escenas entre negros, hortelanos, etc. interrumpen la acción principal a modo de entremeses o pasos jocosos.<sup>34</sup> Los nuevos personajes, así como los procedimientos utilizados para introducirlos en los respectivos textos, indican que el esquema de la *Celestina* se amplía sobre todo con elementos procedentes del género dramático y fundamentalmente con tipos cómicos.

---

<sup>33</sup>Keith Whinnom, "El género celestinesco: origen y desarrollo", en *Academia Literaria Renacentista, Literatura en la época del Emperador* (Salamanca: Universidad, 1988), pp. 119-130. Recuerda que el habla de germanías aparece en la anónima *Comedia Thebaida* cuya influencia en las continuaciones de la *Celestina* es patente.

<sup>34</sup>Es un procedimiento similar al empleado en la *Comedia Sepúlveda*, escrita también en prosa. Uno de los dos personajes que hace la presentación de la obra, llamado Becerra, alude a los "muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia que no tienen cuerpo en el sujeto della" y a los "mil entremeses graciosos que ban tr[a]bados con la obra"; *La Comedia Erudita de Sepúlveda*, ed. J. Alonso Asenjo (London: Támesis, 1990), pp. 111 y 112. Estos entremeses son episodios cómicos que interrumpen la acción principal y no aparecen marcados de forma especial en el cuerpo del texto. Es lo mismo que hacen los continuadores de la *Celestina* a partir de Feliciano de Silva.



Abundan también las situaciones nuevas, de las que resulta una trama más compleja que la de la *Celestina*. Muchas de ellas surgen debido a que en todas las continuaciones los enamorados escriben una o más cartas de amor como medio complementario de lograr a su dama. Esto da pie a la intervención de otros intermediarios entre los amantes (que suelen ser los criados) y al desarrollo de diversas intrigas para que la carta llegue a su destinatario; al mismo tiempo, las cartas permiten el lucimiento "retórico" de los enamorados, sirven para demostrar su cultura cortesana.<sup>35</sup>

El recurso a las epístolas amorosas tiene gran importancia, pues es un criado de confianza quien la hace llegar a la protagonista, entregándosela a una de sus criadas. De esta forma, ligada al recurso epistolar, aparece otra de las novedades de estas obras respecto a su modelo: la formación de dobles parejas de señores y criados, solución que se convertirá en tópica en el teatro posterior. En la *Segunda Celestina* dos criados de Felides, Sigeril y Pandulfo, se casan en secreto con dos criadas de la protagonista, Poncia y Quincia. Estos casamientos tienen su desenlace en la *Tercera Celestina*; mientras se celebran las bodas públicas de los primeros, Pandulfo, que se había desposado en secreto y sin testigos, decide llevar a Quincia a la mancebía de Valencia, porque "ni ella es mi esposa, ni yo lo quisiera, por no estar asido, que si me dixere que le di la mano todo lo hace negar fuertemente, que ni hubo boda ni testigos."<sup>36</sup>

En la *Tragedia Poliziana*, Silvanico, paje del protagonista está enamorado de Dorotea, criada de Philomena, lo mismo que sucede en la

---

<sup>35</sup>M<sup>a</sup> Rosa Lida critica esta novedad porque la considera "recurso ajeno al drama," en *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970), pp. 109-10. Sin embargo Torres Naharro, de cuya capacidad teatral nadie podría dudar, incluye la lectura de cartas de amor en las comedias *Calamita* y *Aquilana*. La presencia de epístolas en obras de raigambre "celestinesca" aparece ya en la *Penitencia de amor*, bajo el influjo de la novela sentimental y después en las comedias *Thebayda* y *Seraphina*.

<sup>36</sup>Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte...*, ed. cit., 127.

*Comedia Selvagia*, entre el paje Carudel y Cecilia.<sup>37</sup> Al mismo tiempo, los criados rufianes tendrán relaciones con varias prostitutas, unas dependientes de la alcahueta, como en la *Celestina*; y otras que son prostitutas de la mancebía a las que "protegen" a cambio de parte de su salario. Surgen así abundantes escenas de burdel que, aunque insinuadas en el modelo, tienen una autonomía y una intencionalidad diferente, próxima a los entremeses dramáticos, como se señalaba antes. Estas animadas escenas son ocasión propicia para la exaltación de la comida, la bebida y la sexualidad y, a veces, hay lugar para amenizar la reunión con relatos burlescos.<sup>38</sup>

En cuanto a la imitación de personajes similares a los de la *Tragicomedia* (protagonistas, alcahueta y criados), el procedimiento común es la intensificación de algunos de sus rasgos más evidentes. De los protagonistas se suelen acentuar su riqueza y nobleza. Así, las dádivas a la alcahueta rayan en la extravagancia, como forma de enfatizar su situación económica y también su "locura" amorosa. Si Calisto parecía un loco por haber dado a Celestina las cien monedas y la cadena de oro, ¿qué pensar de Lisandro que regala una esmeralda tallada a Elicia y 10 piezas de oro a su rufián; de Poliziano que pagará a Claudina 10 doblas y 500 monedas de oro; de Selvago que además de 10 escudos y 50 doblas le regala dos fuentes de plata valoradas en más de 400 ducados? La respuesta es obvia: todos ellos son aún más locos enamorados que Calisto.

La importancia de su situación social se refuerza mediante la presencia de un gran número de criados; algunos son leales y sermoneadores en exceso (Eubulo), otros, por el contrario son rufianes cobardes, siguiendo más el modelo de Galterio en la *Comedia Thebaida* que el de Centurio. Como señalaba Whinnom (art. cit., 128), en todas las

---

<sup>37</sup>La única que evita esta intriga paralela es la *Tragedia de Lisandro y Roselia*, quizá por sus críticas a la *Segunda Celestina* y porque pretende adjudicarse mayor fidelidad al modelo.

<sup>38</sup>Tiene razón Juan Arce de Otálora, cuando hace decir a uno de sus personajes que las "subcesoras" de la *Celestina* "son más deshonestas" (Cf. p. 2); esta deshonestidad está en relación directa con la abundancia de personajes bajos y escenas de burdel.

"celestinas" se multiplica el número de versos respecto al modelo; de esta forma se acentúa el carácter cortesano y culto de los protagonistas. La oposición señores-criados no se basa sólo en las respectivas situaciones socio-económicas; se marca a la clase alta con rasgos de superioridad cultural que se manifiestan en su facilidad para componer versos, en su forma de hablar y de redactar cartas. Sempronio se permite reprender a Calisto en cuanto se descuida a hacer una perífrasis: "Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden..." (141). En las continuaciones los criados reprenden a sus señores su gusto por la "retórica" en el lenguaje amoroso porque consideran que no es eficaz, pero manifiestan al mismo tiempo una franca admiración por su facilidad para versificar. Además, esta formación cultural cortesana sí resulta ser útil, pues en todos los casos la lectura de las cartas sirve para socavar la firmeza de las protagonistas.

En definitiva, las relaciones señores-criados discurren por derroteros diferentes de los de la *Celestina*. Aunque se remedan las escenas en las que los criados se burlan del señor enamorado, se da un reconocimiento de su superioridad intelectual que no aparece en el modelo; por más que el señor en su "locura" amorosa cometa verdaderas extravagancias, su *status* social no es cuestionado; no se percibe tensión entre los distintos estamentos, pues cada uno ocupa el lugar que las circunstancias le han asignado sin la acritud que se observa en el auto noveno de la *Celestina*.<sup>39</sup>

En cuanto a las heroínas, carecen de la complejidad del carácter de Melibea. Se produce también una simplificación<sup>40</sup> de sus rasgos,

---

<sup>39</sup>En las numerosas cenas que celebran prostitutas y criados o rufianes la conversación se desarrolla en tono burlesco en torno a la comida, la bebida y el sexo; su propósito es disfrutar y hacer reír a los lectores. En la *Selvagia*, el rufián Escalión llega a afirmar que "no trocarse mi estado por el del mejor caballero del reino, porque si bien se mira vivo más descansado y más a mi provecho que todos ellos" (ed. cit., 232).

<sup>40</sup>"Su fisonomía en *La Celestina* es tan original y poco esquemática, que los imitadores tienden a simplificarla, remontándose a tipos convencionales más familiares. (...) la conducta de Melibea, no impecablemente motivada en el

como en el caso de los protagonistas, pero no procede de la intensificación de algunas de las características del modelo, sino de la modificación del mismo. Hay una diferencia crucial respecto a la situación de Melibea; todas ellas forman parte de un núcleo social más amplio, no limitado a la esfera doméstica: salen a la iglesia, se asoman a sus ventanas, reciben misivas de amor y tienen una criada cómplice con quien comparten sus inquietudes amorosas. Existe pues una mayor integración en la vida social, por lo que no es de extrañar que ninguna manifieste la rebeldía de la Melibea enamorada y todas demuestren cierta preocupación por las convenciones sociales.

Respecto a las alcahuetas, todas son enormemente codiciosas y aficionadas a la bebida, pero unas veces se hace especial hincapié en su falsedad, como sucede en la *Segunda Celestina*, mientras que otros continuadores destacan en cambio su hechicería y el volumen de sus negocios. De Claudina se pondera que es más diabólica que humana (ed. cit., 31) y en su testamento deja a Celestina un auténtico emporio comercial: 142 mozas encomendadas, 78 despenseros que proveer y 25 virgos por remediar (p. 55). Elicia aparece en la *Tragedia de Lisandro y Roselia* con superiores conocimientos a su tía porque, además de aprender de ella, ha viajado por distintos lugares de Castilla, conoce nuevas hierbas y hasta una oración del cerco que su tía no tenía (ed. cit., 73-75). En cuanto a Dolosina, ha viajado aún más, por Italia y Francia; en París había tenido como maestro a un nigromántico y su poder diabólico llega al extremo de poder volverse invisible; baste decir que entre sus materiales de trabajo tiene hasta agua del río Leteo.

Por otra parte, aparece un elemento nuevo muy significativo: en ocasiones la alcahueta hace una utilización burlesca de sus dotes maléficas, como sucede en la *Tragedia Poliziana* y en la *Comedia Selvagia*. Claudina promete ayudar a Silvanico, paje de Policiano, a conseguir los amores de Dorotea, la doncella de la protagonista, pero para ello dice: "es menester que me traygas para hazer un conjuro una gallina prieta de color cuervo, e un pedaço de la pierna de un puerco blanco, e tres cabellos suyos cortados martes de mañana antes que el sol salga ..."

---

original, indujo a la mayoría de los imitadores a planteársela de otros modos, más de acuerdo con los requisitos de la moral vigente." (M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970<sup>2</sup>, p. 457).

Silvanico, que no es tonto, se da cuenta de la burla y aprovecha para criticar los engaños de tales intermediarias.

En la *Selvagia* el argumento se complica con la presencia de dos alcahuetas. El protagonista utiliza los servicios de Dolosina, mientras que la protagonista, también enamorada, recurre a los de una antigua ama suya llamada Valera. Este personaje sirve como contrapunto burlesco de los poderes maléficos de Dolosina; pide para hacer su conjuro una saya, un manto, tocado, un joyel, unos vasos de plata, conservas, dinero, etc. hasta el extremo que, asombrada ante la credulidad de Isabela, dirá en un aparte: "... he menester que me quites la vergüenza de tanto pedir..." (81). Intenta la misma burla con Cecilia, la doncella de la protagonista, pidiendo palomas, un cabrito, gallinas, queso, etc., pero ésta no se deja engañar. Esta actitud implica un distanciamiento y una utilización cómica de la magia totalmente ajenos al modelo.

Parece evidente que en el origen de estos personajes está el modelo de Celestina y que los continuadores intentan emular a Rojas acentuando alguno de los rasgos de su alcahueta, con un procedimiento similar al seguido en el caso de los protagonistas; pero en este proceso de imitación hay algo más que una copia mecánica. En la *Segunda Celestina* se produce una *evolución* de Celestina, se hace más falsa porque tiene que fingir santidad para justificar ante el pueblo su supuesta resurrección. Asimismo, desde esta primera continuación, en todas las demás, las alcahuetas evitan implicar en sus tratos a los criados del enamorado, porque pretenden evitar el final de la *Tragicomedia* de Rojas, muriendo en la discusión de las ganancias.<sup>41</sup>

Además se observa un desplazamiento en las funciones de la tercera; independientemente de sus mayores o menores habilidades suasorias y dotes de hechicería, las alcahuetas de estos textos forman parte del grupo de personajes risibles, burlescos. Son parte fundamental de las escenas de burdel; en ocasiones, amenizan las copiosas comidas de prostitutas y rufianes contando anécdotas divertidas, mientras otras veces

---

<sup>41</sup>En las continuaciones en las que muere la alcahueta lo hace a manos de su rufián o de los criados de la protagonista que pretenden defender su honor, pero nunca en las mismas circunstancias de la *Celestina*.

son el eje de alguno de los episodios cómicos intercalados (como el del pleito de la prostituta contra el estudiante en la *Cuarta Celestina*). Mientras la Celestina de Rojas es una figura en cierto modo aislada, debido a su superioridad sobre el resto de los personajes, cuyas pasiones y debilidades maneja con los hilos de su astucia, estas alcahuetas están integradas en el grupo de personajes de clases bajas; se transforma, una vez más, un personaje en un tipo literario sometido a una codificación cada vez más estricta.<sup>42</sup>

Por otra parte, en el estudio de las continuaciones hay que tener en cuenta que el respeto de los continuadores por el modelo, aun siendo obvio, está en muchas ocasiones cargado de distancia irónica. Como decía en otro lugar,<sup>43</sup> aunque el texto de una continuación es independiente, de forma que no exige para su comprensión el conocimiento previo de la obra continuada, la familiaridad con ésta—que el continuador presupone casi siempre— añade a la continuación un nuevo sentido, una dimensión significativa distinta. Ello se debe a que, en última instancia, una continuación es el resultado de la lectura de una obra concreta por parte de un escritor y de la interpretación personal de éste. Por ello, muchos de los elementos de las continuaciones tienen un significado propio y otro adicional, en la medida que puedan implicar una manipulación de los rasgos de su modelo. La continuación literaria establece una relación intertextual que favorece especialmente los juegos de complicidad entre escritor y receptor; su dimensión real no puede ser comprendida sin tener en cuenta la intención de las modificaciones y manipulaciones a las que se ha sometido al modelo, y, desde luego, no hay manipulación inocente.

---

<sup>42</sup>No es anecdótico el hecho de que varias de estas alcahuetas hayan viajado y ello les haya servido para adquirir nuevos conocimientos "profesionales." Responde a la mentalidad de una época nueva; en el Renacimiento el saber está unido al viaje, al conocimiento de nuevas tierras. La Celestina de Rojas desde esta perspectiva se convierte en una alcahueta pueblerina, cuyos conocimientos se vislumbran más limitados que los de estas nuevas alcahuetas cosmopolitas y en el caso de Dolosina estudiosa de su profesión.

<sup>43</sup>Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. cit., 48.

Se ha destacado suficientemente cómo los continuadores demuestran su dependencia de la *Tragicomedia*, repitiendo situaciones y frases. Lo que sucede es que no siempre se tiene en cuenta que, en ocasiones, estas repeticiones aparecen en contextos diferentes. Me limitaré a señalar algún ejemplo. En el último encuentro entre Calisto y Melibea, Calisto dice ante las protestas de ésta: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (223). La misma frase, con ligeras variantes, aparecerá en la *Segunda* y en la *Tercera Celestina*, pero con una diferencia decisiva: lo hace en distinto contexto.

En la *Segunda Celestina* se encuentran en casa de la alcahueta dos nuevos amantes de Elicia y Areúsa; ésta se niega a dejarse ver porque dice que no tiene saya, a lo que responde uno de estos personajes: "Señora, mejor es assí; que la polla pelada se ha de comer..." (493). No cabe duda de que las intenciones de esta frase son cómicas, comicidad que se adecúa al contexto, puesto que ésta era la función de los diálogos entre prostitutas y rufianes de acuerdo con una larga tradición literaria. Ahora bien, para el lector que conoce la *Tragicomedia* esta frase tiene un significado añadido, pues su congruencia con el nuevo contexto pone en evidencia lo inoportuno de su empleo por parte de Calisto. Independientemente de los propósitos de Rojas, Feliciano de Silva, al cambiar el contexto está criticando de forma implícita su utilización en el modelo en boca de un protagonista noble, de clase elevada.

En la *Tercera Celestina* la misma expresión aparece en boca de Sigeril, el criado de confianza de Felides, que dirá a su enamorada Poncia: "Calla, bien de mi vida, que no ay aue que se coma, si primero no se le quita la pluma" (269). Gaspar Gómez tampoco considera esta frase adecuada para un protagonista.<sup>44</sup> Lo mismo se puede decir respecto a las lamentaciones de Melibea tras haber sido seducida por Calisto, que aparecen en la *Segunda Celestina* en boca de la criada de

---

<sup>44</sup>En su versión del *Dioscórides*, Laguna dice a propósito del "palmito" que sólo se come su corazón, "para llegar al qual es menester quitar primero mil pañales, con gran dispendio de tiempo. Empero quien quiere comer el ave, conviene que primero quite la pluma, como dize la buena vieja ... Despierta la virtud genital y es propia para holgazanes... ." Laguna, lector de la *Celestina*, escribe de "oído" y, al mencionar los poderes afrodisíacos de esta planta, atribuye la expresión a la alcahueta, no a Calisto.

rango inferior, Quincia; en cambio, la protagonista, cuando se encuentra en idéntica situación, no se queja en absoluto. En este caso, Feliciano de Silva deja entrever su escaso aprecio por la condición "moral" de su propia protagonista, como se confirma en otros pasajes de la obra. Gaspar Gómez imita en la *Tercera Celestina* los apóstrofes de Pleberio contra el mundo, pero los pone en boca de Quincia, la criada, cuando se entera de que el rufián Pandulfo la quiere dedicar a la prostitución; aunque está "imitando" el modelo, lo desvirtúa por completo.

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Lisandro parafrasea a Calisto, cuando éste se dirige por primera vez a Melibea, pero estas palabras ahora se refieren a la alcahueta Elicia: "¡Oh grandeza de Dios! en esto manifiestas tu potencia, en dar poder a mí inmérito que merezca hablar a esta vieja..." (ed. cit., 31); de nuevo el cambio de contexto implica manipulación interesada, no una simple imitación mecánica.<sup>45</sup>

Para terminar quiero hacer algunas observaciones a propósito de los desenlaces de estas continuaciones. Tres de ellas (la *Segunda Comedia de Celestina*, la *Tercera* y la *Comedia Selvagia*) tienen un final feliz, mientras que la *Tragedia Poliziana* y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* terminan con la muerte de los protagonistas, como indica ya su título.

La *Segunda Celestina* concluye con los matrimonios secretos de los protagonistas y sus criados, mientras que Celestina puede disfrutar de las generosas "albricias" recibidas. Silva, a diferencia de Rojas, presenta una visión no problemática de los conflictos amorosos, que se pueden resolver sin una oposición radical a las convenciones sociales, mediante el expediente (tan al uso en los libros de caballerías) del matrimonio secreto. Además, todos los personajes se enfrentan a la realidad haciendo gala de un gran sentido del humor; se esquivo la tragedia sin ninguna dificultad en una sociedad armónica en la que todos ocupan un lugar donde se desenvuelven con facilidad, por lo que no hay rencores. Este cambio radical de perspectiva respecto al modelo se produce, paradójicamente, en la continuación que se apropia mayor número de personajes de la *Celestina*. No cabe hablar de distanciamiento respecto al

---

<sup>45</sup>Los ejemplos son innumerables y sólo el estudio de cada una de estas obras podrá poner de relieve las implicaciones de este tipo de manipulación en las referencias directas del modelo, cuyo sentido varía en cada caso.



modelo; en buena medida, se utiliza su esquema argumental para romper con sus presupuestos ideológicos y literarios.

El autor de la *Tercera Celestina* opta por un final más convencional; los protagonistas celebrarán sus bodas públicas mientras la alcahueta muere al caer por las escaleras de su casa, debido a su prisa por reclamar la recompensa. Se trata de un desenlace de compromiso, en el que sólo recibe castigo la codicia de Celestina, pero no los amantes que, en definitiva, son los que desencadenan su actividad. Final feliz, pues, con mensaje confortablemente moralizador, adaptado a una concepción moral tradicional y farisea.

La *Comedia Selvagia* termina con el matrimonio entre Selvago e Isabela "con voluntad de sus padres," el de Flerinardo, amigo del protagonista, con la hermana de éste y, por si fuera poco, con la aparición de un nuevo personaje procedente de lejanas tierras que confiesa que Flerinardo es hijo de Polibio y, por lo tanto, hermano de Isabela. Se llega así a un desenlace perfectamente simétrico, en el que los dos amigos se casan con sus respectivas hermanas; todo queda en familia. El enano Risedeño sintetiza así las razones de este feliz desenlace: "¡Oh, cómo por este caso de Selvago ha parecido verdadero aquel dicho del sabio que dice que los principios, a buen propósito enderezados, no pueden haber desastrados fines! Habés considerado el fin de los amores tan excesivos, aunque castos, de Selvago, mi señor, cómo sin ser el caso descubierto, tan a su honra ha conseguido el fin de sus deseos, habiendo sido desposado, con voluntad de sus padres, con su señora Isabela, ..." (279). Se ha dado la vuelta a los planteamientos de Rojas en este final, que es una contrarréplica del argumento general de la *Tragicomedia*: "Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito della (...) vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin."

En las otras dos continuaciones mueren al final amantes y alcahuetas, como en el modelo. Sin embargo, su respeto a la *Tragicomedia* es más aparente que real; los desenlaces responden a unos planteamientos ideológicos que nada tienen que ver con los de Rojas. La *Poliziana* presenta la novedad de un padre, Teophilón, obsesionado por el problema de la honra, como notó Menéndez Pelayo: "el sentimiento del honor, que es el alma de tantas creaciones de nuestros poetas dramáticos

del siglo XVII, tiene en Teophilón uno de sus primeros intérpretes.<sup>46</sup> Las intervenciones de este personaje están marcadas por esta obsesión, que no admite soluciones de compromiso; avisa a su mujer de que vigile estrechamente a la hija de ambos porque "Grandes señales veo en ella de su perdición, e ningún remedio para remediarla sino con la sepultura."<sup>47</sup> Como en los dramas de honor, la única forma de restaurar el honor perdido es la muerte: "el crimen de liviandad en la mujer no se ha de castigar sino con la muerte, e qualquier castigo que éste no sea no es sino una licencia para que sea mala con la facilidad de la pena." (ed. cit., 47). Por lo pronto hace que sus criados tiendan una emboscada a Claudina, a resultas de la cual queda mal herida y muere; sin embargo, su intervención en la disparatada muerte de los amantes es sólo indirecta. Unos hortelanos que trabajan para Teophilón habían observado desperfectos en la huerta y éste les ordena que suelten durante la noche un león que tenían metido en una jaula, para que mate al animal causante de dichos desperfectos. Cuando Philomena, la protagonista, acude al jardín a su cita con Policiano se lo encuentra despedazado por el león y se mata a sí misma con la espada de su amado. El desenlace está directamente tomado de la fábula de Píramo y Tisbe, aunque termina con un remedo del planto de Pleberio en boca de Teophilón, que, con una total falta de congruencia, olvida entonces los desvelos por su honra.

También la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se sitúa en el ámbito de los dramas de honor, y lo hace desde su dimensión más despiadada; el final trágico es resultado de la intervención directa del hermano de la protagonista, el responsable del honor familiar ante la sociedad. El desenlace presenta claras reminiscencias de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro. En ésta, el hermano de Febea sorprende a Himeneo cuando se retira después de encontrarse con Febea; Himeneo huye en busca de ayuda y el Marqués decide matar a su hermana una vez ésta se haya confesado. Este aplazamiento en la ejecución de la sentencia, que es

---

<sup>46</sup>M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, ed. E. Sánchez Reyes (Santander: CSIC, 1943), vol. IV: 135.

<sup>47</sup>*Tragedia Poliziana*, ed. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, (Madrid, 1910), ob. cit., 1-59, en la pág. 46.

frecuente en dramas de honor del siglo XVII, permite que el hermano vengador reconsidere la situación y la comedia llegue a un final feliz.

En cambio, en la *Cuarta Celestina*, Beliseno, el hermano de Roselia observa la entrada de Lisandro en el jardín de Roselia sin impedirlo y aguarda a que ambos amantes estén consumando su amor para atravesarlos con sus flechas. Sus deseos de venganza son tales que le impiden evitar el pecado de los enamorados, así como cualquier dilación que les permitiera morir cristianamente. Es decir, el afán de fidelidad hacia la *Tragicomedia* que demuestra Sancho de Muñón—recuérdense sus críticas a la resurrección de Celestina ideada por F. de Silva—enmascara profundas diferencias ideológicas entre ambos textos, pues el desenlace de la *Cuarta Celestina* reúne todos los ingredientes de un drama de honor, planteamiento ajeno por completo a Rojas. La ideología de la *Cuarta Celestina*, la visión del mundo que presenta, está mucho más cerca de los supuestos dramáticos posteriores que de los de su modelo inmediato.

Esto viene a corroborar algo obvio, pero frecuentemente ignorado: en el período de tiempo trascurrido entre la *Celestina* y sus continuaciones se han producido grandes cambios en las convenciones literarias y sociales, cambios que se reflejan en estas obras.

En conclusión, las continuaciones de la *Celestina* forman un grupo homogéneo y diferenciado dentro del numerosísimo grupo de obras que reciben influencias de la *Tragicomedia*, debido a que siguen las convenciones específicas de los ciclos literarios, además de compartir otra serie de rasgos. Como hemos visto páginas atrás, entre estos cinco textos se urde un entramado de personajes que habitan la misma ciudad y tienen un marco temporal de ficción común, formando un macro-texto. Se establece así una relación intertextual mucho más compleja que la simple relación de género; en cada una de las continuaciones se detecta la presencia soterrada de todas las anteriores, sometidas a un proceso de reinterpretación y manipulación que va desde el homenaje hasta la crítica abierta.

Además, a pesar de conservar el esquema argumental y formal de la obra de Rojas, presentan una serie de novedades comunes respecto a ella: la tipificación de los personajes tomados del modelo, la presencia de nuevos tipos procedentes del teatro y la abundancia de intrigas

paralelas que, configuradas muchas veces como "entremeses," interrumpen la acción principal. Todas estas novedades indican que este grupo de autores, en su afán de "enriquecer" el esquema de la *Celestina*, recurre a fórmulas procedentes de las distintas variedades dramáticas contemporáneas, tanto en lo que se refiere al tratamiento de los personajes como a los procedimientos de su presentación. Negros, vizcaínos, hortelanos, estudiantes, etc. son tipos literarios cómicos frecuentes en el teatro prelopesco, desde Encina a Lope de Rueda; además, la forma de incluir estos tipos, en los episodios intercalados, también está relacionada con los géneros dramáticos.

Lejos de mi propósito defender que estos autores considerasen estas continuaciones obras dramáticas, tal como se entendía este género a mitad del siglo XVI; para el caso tampoco es relevante. Lo que sí parece relevante es el hecho de que este conjunto de obras contribuyera a perfilar tipos y temas característicos de la posterior comedia. Estos autores, que tomaron la *Celestina* como modelo, favorecieron el desarrollo del gusto de la recepción por los personajes cómicos, la complicación de la trama, los temas del amor y el honor; en definitiva, desde el punto de vista de la recepción, contribuyeron a la educación de un público que, gracias también a estas obras, estaría preparado para recibir con entusiasmo los hallazgos dramáticos del teatro lopesco.

Es cierto que uno de los más asombrosos logros de Rojas fue la creación de personajes "de carne y hueso" y que esto no sucede con sus continuadores. Podemos limitarnos a pensar que no entendieron la genialidad de su modelo o lamentar que el talento literario de los continuadores fuera exiguo. Pero si tratamos de comprender la historia de la literatura no se puede ignorar la importancia de los datos que proporcionan estas obras "de segunda fila": además de ser índice de nuevos gustos por parte de los receptores, contribuyeron al afianzamiento de unos tipos literarios que serán el punto de partida decisivo para el desarrollo de la comedia posterior.

Por otro lado, a pesar de su respeto por el marco argumental y formal de la *Celestina*, su ideología y visión del mundo son muy diferentes. En general es mucho más importante el peso del humor, que se manifiesta en los episodios a modo de entremeses (negros, hortelanos, vizcaíno, escenas de burdel, etc.) y en el gusto por cuentos y

chascarrillos. Pero sobre todo es significativo el vuelco que se da en todas estas obras respecto al punto de vista ideológico con el que Rojas nos presenta a los distintos estamentos sociales. Este adopta una perspectiva que, en cierto modo, se puede calificar de antinobiliaria;<sup>48</sup> Calisto es un personaje de rasgos negativos que en bastantes momentos raya en lo ridículo. Melibea es al final una mujer que conscientemente rechaza las convenciones y normas propias de su *status*; sin embargo, el desenlace fatal se presenta en gran medida como un cúmulo de casualidades.

Nada de esto sucede en las continuaciones. Las protagonistas tienen una actitud más pasiva que Melibea, podrán ser manejadas por terceras, criados y enamorados, pero se preocupan por dejar su honor a salvo; cuando no lo hacen, (en la *Poliziana* o la *Cuarta Celestina*) otros personajes lo harán por ellas.

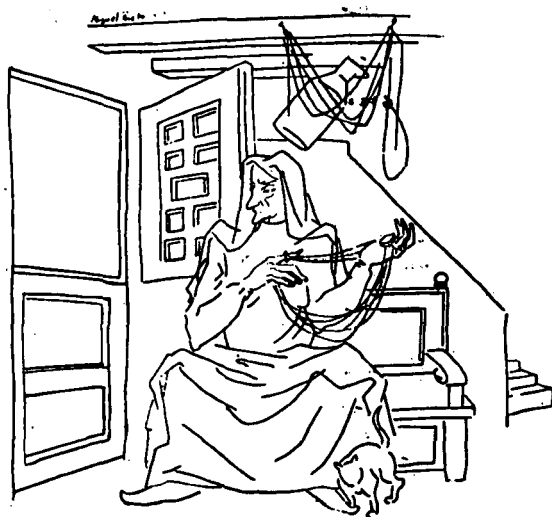
En definitiva, todos los autores participan de la ideología dominante, presentando un punto de vista afín al de las clases altas. Esta actitud es evidente en aquellas que tienen un desenlace feliz, donde se puede sortear la tragedia porque la sociedad que presentan se ha dotado de un recurso—el matrimonio secreto—que armoniza los intereses de los enamorados y los imperativos sociales. Pero cuando los autores, en su empeño de respetar el final trágico de su modelo "matan" a sus amantes, tienen buen cuidado de presentar estas muertes como resultado de una necesaria reparación social. Los desenlaces dramáticos se deben a la preocupación de las clases altas por mantener la defensa de unos valores; la quiebra del orden del sistema por parte de los jóvenes enamorados se encuentra con una respuesta "positiva"; su grupo social, el de las clases altas, dispone de unos mecanismos para defender esos valores y los pone en práctica.

La dependencia formal y de contenido de este grupo de obras respecto a *La Celestina* ha sido el objeto de estudio de la mayor parte de

---

<sup>48</sup>K. Whinnom, "Interpreting *La Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas," *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell* (Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981), pp. 53-68, p. 63: "*La Celestina* is an attack not simply on the code of courtly love but also on those who subscribed to it, namely the aristocracy."

los trabajos dedicados a estos textos. Pero, como hemos visto, esta dependencia enmascara notables diferencias de planteamientos literarios e ideológicos. Desde esta perspectiva el estudio de "las celestinas" puede proporcionar datos muy valiosos para el mejor conocimiento de este período histórico, caracterizado por la experimentación y búsqueda de nuevos géneros literarios. Porque "las celestinas" son algo más que un homenaje a la genialidad de Rojas; circunscribir su estudio a la constatación de dicha genialidad es un esfuerzo inoperante.



## **LA CELESTINA**

**FERNANDO DE ROJAS**

M. Prieto. Portada, Buenos Aires. Colihue, 1963.