

NOTAS A UNA LECTURA DE 'CELESTINA' DEL SIGLO XVI:
'LA COMEDIA DE SEPULVEDA'

Félix Carrasco
Université de Montréal

Cuando nos enfrentamos con una obra literaria del pasado, una tarea primordial del crítico es la de reconstruir los códigos para arrancar las capas de sentido investidas en el texto. No es ciertamente una tarea nueva, pues, en fin de cuentas, para esto nació hace muchos siglos la filología; pero el auge adquirido por las investigaciones sobre la recepción nos ha hecho mucho más sensibles y nos ha despertado la conciencia histórica para recuperar el contexto socio-histórico de la comunicación artística y, a través de él, los mecanismos extratextuales activados por la instancia de la enunciación para la producción de sentido.

Desde esta perspectiva vamos a considerar algunos ecos de una lectura de *Celestina* del siglo XVI, que no sabemos que haya sido objeto de atención por parte de la crítica celestinesca. Se trata de la *Comedia de Sepúlveda*, atribuida por Cotarelo y Mori al sevillano Lorenzo de Sepúlveda.¹

¹ *Comedia de Sepúlveda*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Revista Española, 1901. Según Cotarelo, el manuscrito utilizado es una copia de Pascual de Gayangos de un manuscrito sevillano fechado en 1547, hoy desaparecido. La copia pertenecía a Menéndez y Pelayo (cf. p. 5). Existe otra copia en la colección de Gayangos en la Biblioteca Nacional. No sabemos de ningún crítico que lo haya relacionado con *Celestina*. Ni siquiera M. Rosa Lida de Malkiel la menciona en sus listas de imitaciones.

La Comedia de Sepúlveda

La obra puede pasar por una muestra interesante del teatro renacentista. Es una imitación de *Gl'Inganni* de Nicolò Secchi, comedia humanística con tema de "novella," en el que se ha insertado por "contaminatio" *Il Negromante* de Ludovico Ariosto para que funcione a manera de entremés o paso dentro de la obra. En el nivel de la historia hay un amante de clase alta, Alarcón, a quien su pasión por conseguir el favor de su amada Violante, hija de familia adinerada, pone al borde de la desesperación por su actitud inmovible de rechazo. Por otra parte, como no podía ser menos en una adaptación dramática de "novella," el tema se complica con otra historia paralela: Osorio, miembro también de clase elevada, está enamorado de Violante, y Florencia es víctima de un amor desesperado por Alarcón. A esto hay que añadir para mayor confusión una trama de corte plautino: Violante no es hija de los que aparecen como sus padres, sino que es una niña desaparecida y acogida como hija por el que la encontró; al final resulta ser hermana de su amante no correspondido Alarcón. En resumen, dos historias cruzadas de amor: Alarcón y Osorio enamorados de Violante pero sin conocerse como rivales, y Florencia enamorada de Alarcón. A pesar del origen foráneo, Sepúlveda logra transferir la acción sin mayores artificios al medio social de la Sevilla de 1500.²

La 'Comedia de Sepúlveda' y 'Celestina'

Aunque la obra de Sepúlveda no es ciertamente una de las imitaciones a la moda de *Celestina*, tenemos razones para sostener que la andadura dramática retenida por Sepúlveda está modelada teniendo al texto de Rojas como telón de fondo. No vamos a fundar nuestra propuesta en la coincidencia banal de que las dos se basen, en el plano del contenido, en una historia de amor entre miembros de la clase alta y en su filiación inequívoca con la comedia humanística italiana. Nos basamos en que, a lo largo del desarrollo de la *Comedia de Sepúlveda*, hay diseminadas una serie de marcas discursivas, explícitas o implícitas, que denuncian más allá de toda duda razonable que la obra de Rojas está siendo utilizada como contexto. Estas marcas son de muy diversa índole, desde referencias pasajeras a algún personaje o máxima de *Celestina* hasta la evocación de los graves problemas ideológicos debatidos en dicha obra.

Referencias pasajeras

Pasemos por alto el sistema de acotaciones escénicas, generalmente incrustadas en el texto dramático, que imitan muy de cerca la técnica de Rojas, por ser un rasgo común al teatro de la época, celestinesco o no. Una originalidad de Sepúlveda es la de convertir en texto dramático lo que podría aparecer más bien como una didascalía prologal. Se abre la obra con un diálogo entre un espectador que va buscando el lugar de la representación y un amigo, que a su vez es amigo del autor Sepúlveda. De este modo se nos informa que el autor tiene la profesión jurídica de escribano; el personaje espectador muestra su sorpresa de

² Es evidente que la interacción entre Italia y España facilitaba en la época el trasiego cultural. En la obra de Ariosto, Nibbio hace un retrato de su amo el Negromante, un embaucador de oficio, nos cuenta cómo va cambiando de nombre y de origen, de lugar en lugar, y lo identifica como judío de los expulsados de Castilla, dando pruebas claras de antisemitismo la instancia de la enunciación: "Or è Giovanni, or Piero; quando fingsi/greco, quando d'Egitto, quando d'Africa;/ et è, per dire il ver, giudeo d'origine,/ di quei che fur cacciati di Castilia" (Ariosto, *Il Negromante*, acto II, 549-552). Por otra parte, *Los Engaños* era a su vez una adaptación al medio italiano de varias comedias plautinas.

que teniendo el autor profesión tan ocupada "gasta el tiempo en componer tales poemas; pues de necesidad se ha de desocupar de su oficio" (p. 14), para dar pie a una larga y erudita defensa de los autores de comedias. Tras este elogio le declara "que la causa que a ello le mueve es exercitar el entendimiento y ofrecer éste y otros semejantes trabajos a los de su patria." En definitiva, vemos aquí, en forma de realización escénica, una versión apenas disfrazada del texto prologal de Rojas «El auctor a su amigo», en que se repiten varios de los tópicos presentes en el modelo.³

Más relevantes a nuestro propósito son otros ecos de expresiones y evocación de personajes o de situaciones de la *Tragicomedia*. Montalbo, padre de Alarcón, comenta con Figueroa, padre de Osorio: "Paréceme, señor Figueroa, que se podría decir por nosotros que, es perdido quien tras perdido anda ..." (p. 125), donde se evoca la utilización de esta máxima popular por Pármeno (aucto I, p. 47).⁴ Figueroa interpela a su hijo de vuelta de una jornada agitada con otro recuerdo de *Celestina*: "A tal hora andan los hijos de los hombres honrados y con tal hábito que parece que contrahacéis a Centurio?" (p. 126). El mismo personaje continúa sus recriminaciones a su hijo: "¡Ay, hijo, hijo! si tuviédeses tan quitadas las ocasiones de vuestras culpas como halláis aparejadas las disculpas, ni yo estaría quejoso ni vos culpado" (ibídem), en que parafrasea las famosas palabras de Melibea, "que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta" (aucto XII, p. 212), cuando se queja de las puertas en su primera entrevista con Calisto.

El pretexto de la salida de Alisa, madre de Melibea, para visitar a su hermana, que está enferma, permite a Celestina quedarse a solas con Melibea; pues bien, el mismo truco es utilizado por Sepúlveda: "Hoy me parece tiempo muy oportuno para enviarle la carta; porque no ha de estar su madre en casa, que va a ver a una cuñada suya que está a la muerte" (p. 57).⁵ Las palabras de Salazar a Violante, tratando de denunciar los engaños de los hombres, bien podrían ser un eco de las famosas palabras de Calisto, "Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo..." Dice Salazar: "... y aquellas palabras blandes 'ya que sois mi norte, mi vida y mi gloria,' y otras mill confitadas heregias con que hacen idolatrar las tristes mujeres son un falso reclamo para meterlas en su engañosa red" (p. 73).

Problemas ideológicos: La intervención de la tercera

Cuando Américo Castro comenta el extraordinario éxito editorial de *Celestina* en los países europeos, afirmando que "*Celestina* se abre paso en Europa por su problematismo tan auténtico como desconcertante,"⁶ está emitiendo un juicio sobre la dificultad de conectar el

³ Es decir, se imita el cuadro de la comunicación, tal como se presenta en Rojas, el *autor* hace a un *amigo* unas advertencias sobre su obra, y se repiten los tópicos de la difícil compaginación de la profesión de jurista con la de autor de comedias y la voluntad del autor de "servir a los coterráneos." Incluso puede detectarse algún eco del prólogo que añade Rojas en la edición sevillana de 1502.

⁴ Citaremos por la edición de M. Criado de Val y G.D. Trotter, Madrid, C.S.I.C., 1970.

⁵ Aunque este pretexto, como tantos otros de la comedia humanística, proviene de la comedia plautina, es claro que es su utilización en *Celestina* lo que lo mantiene vivo en la memoria del público, ya que la familiaridad con las comedias latinas estaba muy circunscrita a un reducido número de humanistas.

⁶ '*La Celestina*' como contienda literaria (Madrid: Revista de Occidente, 1965), p. 75.

sistema de valores del universo socio-histórico con el vigente en el universo posible de la obra literaria. Desde esta misma perspectiva, muchos críticos han expresado su estupor ante el hecho de que Calisto no vacile en recurrir a un mediador tan abyecto como Celestina, y más asombroso aún, que Melibea, después de su primera reacción señorial de rechazo y amenazas, acepte y convalide tanto el plan de mediación como al mediador.

Sepúlveda pone a Alarcón, el homólogo de Calisto, en una tesitura análoga a la crisis en que se encuentra Calisto tras el rechazo de Melibea, y hace que se le brinde como recurso último el echar mano de una celestina en el caso de que falle el recurso de la carta a Violante, homóloga de Melibea: "Cuando él no lo hiciera como queremos, yo conozco una vieja que dará quince y falta a la madre Celestina; que es ladina y sabe más ruindades que cuatro mill diablos, que por dos reales corromperá la más sincera castidad del mundo y venderá por casto y loable al adulterio, según tiene la retórica; y yo haré que tome a su cargo este negacio" (p. 60). En lugar de acceder a la propuesta siguiendo la lógica subversiva del primer autor de *Celestina*, Alarcón se distancia de Calisto rechazando con decoro un recurso tan impropio de un amante de la clase alta: "Menos es de fiar desa tal que tiene eso por oficio, y será ocasión para que Violante se disfame; por lo cual yo quiero hacer lo que esté acordado, e ir luego a escribir la carta, que se me hace tarde, y luego la enviaré con Salazar" (ibid). Se podría pensar que hay aquí un intento de rectificar la escritura de Rojas, conciliándola con los valores de la sociedad española de la época.

Violante versus Melibea

Cuando Salazar lleva la carta a Violante, situación réplica del primer encuentro de Celestina y Melibea, Violante, que tiene un hondo sentido de la honra, comparable al que muestra Melibea en su primera reacción, se niega con firmeza a aceptar la misiva, poniendo en evidencia el error de Melibea al no haber mantenido su actitud inicial de rechazo a las insinuaciones de Celestina: "... que yo estoy tan escandalizada de las palabras de los hombres, que no solo me entran por un oído y salen por otro como a algunas mujeres; pero sabé que aun no las dejo entrar y que los cierro como hace el áspide por no oír las palabras del encantador ... y por esta ocasión os ruego que llevéis la carta y digáis a vuestro señor que no la quise rescibir, y que le estaría muy mejor volverse a su estudio que andar por aquí disfamándose" (p. 74). El procedimiento, por consiguiente, es idéntico al anterior; es decir, crear una réplica del personaje celestinesco, ponerlo ante la encrucijada u hacerlo virar 180° con respecto a la trayectoria celestinesca.

El suicidio

El suicidio por amor de Melibea era otro escollo difícil de sortear desde la ideología vigente, según se manifiesta en un crítico tan ecuánime como Valdés. La firmeza y la lucidez con que Melibea pone en marcha su plan para que nada ni nadie se lo obstaculizara debía chocar frontalmente con las expectativas del público, no digamos con el establecimiento eclesiástico o civil. No deja de ser extraño que ninguno de los numerosos imitadores o continuadores de Rojas, que llegaron a explotar hasta los elementos más insignificantes del modelo, reutilizaran el suicidio de la heroína, como ya subrayó el maestro Bataillon.⁷ Sepúlveda suscita también el problema y en un cierto sentido lo lleva a realización; en efecto, Florencia de Figueroa, hija de un amigo del padre de Alarcón, se enamora perdidamente de éste, que no le hace el menor caso. Desesperada se mete en un

⁷ Cf. Marcel Bataillon, *La «Célestine» selon Fernando de Rojas*, Paris: Didier, 1961, p. 188.

monasterio, pero su pasión sigue viva, y allí concibe la idea de salirse y, disfrazada de hombre, se hace contratar como paje por el hombre que amaba. Para cubrir la deshonra, su fiel ama se encarga de inventar la historia de su muerte:

... porque así como, hija, os salistes del monesterio, yo dije a la Abadesa que convenia a la honra de su monesterio y a la vuestra decir que os habiades muerto súpito, y porque se tenía por cierto que había sido de pestilencia, por el escándalo no se lo habían enviado a decir hasta estar enterrada; y, paresciéndoles bien, enviaron este mensaje, el cual oído por vuestro padre y madre, quedaron tan atónitos y tan sin moverse como estatuas de mármol ... ¡Oh, hija!: grande yerro habemos cometido, digno en verdad de un áspero castigo ... vos sois dello buen testigo que por otra cosa no permiti y dí manera como hiciédeses este desvario de saliros y asentar por paje de Alarcón, sino por estorbar que no os matádeses, como muchas veces lo intentastes, y, al fin, creo que lo hiciérades; y, al fin, de dos males, tuve por bien de escoger el menor, que fue éste. (pp. 36-37)

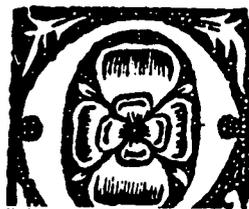
En resumen, Sepúlveda introduce en el universo de ficción el tema del suicidio, sacado de la vida real, y lo explota hasta el límite de lo permisible, pero tiene buen cuidado de no sobrepasar el estadio de tentativa, marcando de nuevo su distanciamiento de la solución de Rojas.

El conjuro

El otro gran debate de la crítica celestinesca sobre el carácter ornamental o funcional del conjuro y, por supuesto, sobre la eficacia de lo sobrenatural demoniaco en la seducción de Melibea es indirectamente tocado en la lectura de Sepúlveda, como hemos visto en un pasaje citado anteriormente con otro propósito: "yo conozco una vieja que dará quince y falta a la madre Celestina; que es ladina y sabe más ruindades que cuatro mill diablos, que por dos reales corromperá la más sincera castidad del mundo y venderá por casto y loable al adulterio, según tiene la retórica." Los medios de que se vale Celestina para conseguir sus fines son todos de tejas abajo; de su abundante artillería se subrayan su experiencia, su sabiduría, su astucia, su retórica. Ninguna referencia al diablo, salvo su utilización para exaltar el grado de su conocimiento.

Diríamos para concluir, que en la *Comedia de Sepúlveda* se constatan dos corrientes de fuerzas que manipula la instancia de la enunciación: por una parte, una serie de alusiones de carácter superficial son utilizadas para inscribir la obra en la tradición de la *Tragicomedia* y para establecer la clave artística, y de otra se crea un distanciamiento radical frente a la actitud de Rojas respecto a los problemas ideológicos debatidos. Independientemente del talante del autor, del que se sabe bien poco, es evidente que el medio siglo que separa las dos obras marca una trayectoria desde la apertura hacia el cierre en cuanto a la circulación de ideas. El intento de reescritura de la *Tragicomedia* según las exigencias de los códigos sociales, anuncia, quizás, el principio del período de involución en que se sume la sociedad española bajo el reinado de Felipe II.





De veult dire ce hault crier de ma
cousine: si par aduétude elle a sceu
les tristes nouvelles q'ie luy appor

Ilustración al AUTO XV, traducción anónima francesa de 1527 [París]