



HUELLAS DE 'CELESTINA' EN LA 'COMEDIA FLORINEA' Y EN LA 'COMEDIA SELVAGIA'

Luis Mariano Esteban Martín
Madrid

A Gema, por su amor
y su alegría

Dos obras cierran el *corpus* que vengo denominando como continuaciones de *Celestina*: la *Comedia Florinea*, de Joan Rodríguez, y la *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas Selvago,¹ ambas diferentes en diversos aspectos pero, al mismo tiempo, con notables similitudes que justifican su análisis conjunto en estas páginas. Así, ambas obras, al margen de alusiones esporádicas en trabajos como los de Menéndez Pelayo, Grismer, Lida, Heugas y más recientemente en un trabajo de Vigier,² han caído en el olvido más absoluto por parte

¹ A estas obras añade Stefano Arata la por él titulada *Tragicomedia de Polidoro y Casandria*, obra anónima, en donde la alcahueta Corneja se presenta como discípula de las terceras más famosas del ciclo: Claudina, Celestina y Elicia ("Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI," *Celestinesca* 12, i [1988]: 45-50).

² M. Menéndez Pelayo [*Orígenes de la novela*, III (Madrid: NBAE, 1910)]; R. L. Grismer ["The *Celestina* and its Continuations," in *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega* (New York: Hispanic Institute in the United States, 1944): 101-110]; Lida de Malkiel [*La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: Eudeba, 1970, 2^a ed.); P. Heugas [*'La Celestine' et sa descendance directe* (Bordeaux: Editions Bière, 1973)] y Françoise Vigier ["Quelques Réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la 'célestinesque,'" en *Autour des Parentés en Espagne aux XVI et XVII Siècles. Histoire. Mythe et Littérature. Etudes réunis et présentées par A. Redondo* (Paris: La Sorbonne, 1987): 157-174].

CELESTINESCA

de los celestinófilos, de tal forma que solo tenemos las reimpresiones hechas por Menéndez Pelayo en el volumen 14 de la NBAE y un breve trabajo de Sánchez Romeralo sobre Alonso de Villegas.³

Por otro lado, si exceptuamos la *Segunda Celestina*, estas dos obras son las únicas que aparecen denominadas como "comedias" dentro del ciclo, entendiendo bajo esta denominación obras con final feliz, en lo cual entroncan con el planteamiento de Silva, a quien, por otra parte, deben más de un elemento dramático como, por ejemplo, la utilización de cartas entre los enamorados, o el plantear el matrimonio como única solución a los lances amorosos de las parejas de protagonistas.

I

Los ecos y reminiscencias fraseológicas en la *Comedia Florinea* descienden considerablemente en relación con las continuaciones anteriores. No obstante, existen claros ecos de *Celestina* en algunos elementos estructurales de la obra como en la existencia de una "carta del autor a un amigo" o en las diez octavas del autor, donde nos encontramos con una intención moralizadora similar a la de Rojas aun cuando se señala que la obra no nace para avisar a los enamorados, sino a los padres para que casen pronto a sus hijas (4^a octava). Con todo, es en la antepenúltima octava donde nos encontramos con una clara reminiscencia del texto rojano:

Tendras gran auiso quando esto leyeres
guardar la manera que cada cual quiere
o que graue o triste, o alegre, o qual fuere
hablar alto, o baxo, segun que entendieres.⁴

El recuerdo de la cuarta octava de Proaza en *Celestina* es evidente, lo cual nos sitúa ante una de las cuestiones más discutidas de la obra de Rojas y de sus continuadores: el género.

No es propósito de estas páginas entrar en tan ardua cuestión, pero sí conviene precisar que la similitud entre Proaza y J. Rodríguez a la hora de clasificar las dos obras nos sitúa en un concepto de teatro concebido para ser leído, usual en la época en escuelas y universidades. Es decir, como anota Stamm, estaríamos ante un "«closet drama», o sea, obra dramática destinada a leerse o representarse mínimamente *in camera* ante grupitos pequeños de amigos o aficionados,"⁵ práctica ésta testificada por el propio Rojas en el *Prólogo* hasta el punto de alterar el texto para complacer los deseos de unos receptores inmediatos.

En el acto I, Floriano declara a su criado Fulminato, dentro del tono cancioneril que caracteriza a los enamorados en el ciclo celestinesco, su pasión por Belisea, a lo cual el criado, sorprendido por las palabras de su amo, exclama en un aparte:

³ J. Sánchez Romeralo, "Alonso de Villegas: semblanza del autor de la *Selvagia*," *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II (Bordeaux: 1977): 783-93.

⁴ Para todas las citas de la *Comedia Florinea* sigo la edición de Medina del Campo (1554), ejemplar de la Biblioteca Nacional (R. 1387)

⁵ J. R. Stamm, *La estructura de 'La Celestina'* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988): 31.

O hi de puta, (...) ¿no basta loco, sino herege? [I, iii (r)]

En el acto I de *Celestina*, tras señalar Calisto su pasión por Melibea, exclama en un aparte Sempronio:

(Algo es lo que digo; a más ha de ir este hecho; no basta loco, sino hereje)
[I, 49]⁶

Al margen de la textualidad con respecto a *Celestina*, en ambos casos nos encontramos con un hecho similar: la incompreensión del lenguaje cancioneril del enamorado por parte de sus criados, lo cual nos presenta en las obras—al menos *a priori*—una doble visión del amor: la más idealizada, representada por los amos, y la más vulgar, representada por los criados, si bien Calisto no dudará en gozar de Melibea, solicitando incluso testigos,⁷ y Floriano renuncia a satisfacer su pasión para así, por deseo expreso de Belisea, poder casarse con ella.

En el acto V volvemos a encontrarnos con una cierta reminiscencia del auto I de *Celestina* cuando, ante las palabras de Floriano que ensalzan las cualidades de su amada, Lydorio opone un auténtico discurso misógino corroborado por los ejemplos de personajes como Salomón, Virgilio, Petrarca, Ovidio y Juvenal, y por mujeres perniciosas como Eva, Pasife, Minerva, etc. [V, xvi (v) y ss.]. En *Celestina*, tras recriminar Calisto a Sempronio el haber llamado "mujer" a Melibea y no "dios" [I, 51], el criado apela a ejemplos similares a los que hemos visto en Lydorio para demostrar el error de su amo [I, 52].

Asimismo, de posible procedencia del texto de Rojas es el planteamiento de Lucendo, padre de Belisea, de casar a su hija pero oyendo primero la opinión de ésta [acto XXII]. Al margen de la liberalidad de Lucendo, que entronca con la de Pleberio en el auto XVI,⁸ la funcionalidad de la postura de ambas doncellas es completamente distinta. Mientras Melibea señala a Lucrecia su rechazo al matrimonio, incluso con Calisto, denotando así una concepción amorosa—cancioneril o no—que no admite ser canalizada racional ni socialmente, Belisea dice a Justina que no puede proponer como marido a Floriano—de quien explícitamente se ha declarado enamorada en diversas ocasiones a partir del acto XV—sencillamente por desconocer su linaje y fortuna [XXIII, lxxx (v)] y de ahí que Justina proponga que lo más inminente es, a través de Marcelia, enterarse de la situación de Floriano [XXIII, lxxxi (r)], con quien al final de la obra planteará casarse.

Quizá lo más destacable de ambas situaciones sea—y esto sí me parece fundamental para la interpretación de las razones por las que el matrimonio está ausente en *Celestina*—cómo las palabras de Melibea y de Belisea ante el matrimonio son absolutamente esenciales en la explicación del desarrollo y final de la trama amorosa de ambas obras. El rechazo de Melibea al matrimonio da sentido al planteamiento amoroso de toda la obra, planteamiento

⁶ Para todas las alusiones a *Celestina* sigo la edición de Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 1982, 9ª ed.).

⁷ Stamm ve en este hecho un claro choque con la delicadeza pregonada por el amor cortés (*La estructura*, 130).

⁸ Independientemente de que Alfonso X (Partida IV, título I, ley 10) y don Juan Manuel (*El Conde Lucanor*, ejemplo XXVII) aludiesen a que debía otorgar la mujer su consentimiento para ser casada, lo cierto es que esto no era lo normal en el siglo XVI [ver Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1986): 76 y ss.].

dentro de las normas del amor cortés, al menos en su aspecto formal. Las palabras de Belisea justifican el que todo el proceso amoroso de la *Comedia Florinea* se encamine al matrimonio de los enamorados,⁹ quedando éste—como en la *Segunda Celestina*—planteado para una próxima continuación que el mismo Joan Fernández promete en la décima octava.

La *Comedia Selvagia* presenta en cuanto a ecos y reminiscencias de *Celestina* una situación similar a la que hemos visto en la obra anterior. La obra, dividida en cinco actos y diversas escenas, presenta como nota más original el sentirse deudora explícita de todas las obras del ciclo que la han precedido, de ahí que, junto a las alusiones a personajes y situaciones de *Celestina*, aparezcan referencias a personajes y hechos de las restantes continuaciones.

Tras un prólogo dirigido al lector dentro de la más pura tradición de la *captatio benevolentiae*, donde alude a Silva como maestro difícil de imitar [i (v)],¹⁰ se incluyen dieciséis octavas en donde, junto a la insistencia en el valor moral de la obra,¹¹ alude de manera explícita a Rojas y a Silva al hablar del estilo de su *Comedia Selvagia*:

Osado se puede sin dubda llamar [su estilo]
mirada sus faltas y pocos primores
ques quiere sin fuerças con otras mejores
valer: siendo pobre de baxo lugar
sabemos de cota que pudo empeçar
obrando su sciencia la gran celestina
labrose por rojas su fin con muy fina
ambrosia: que nunca se puede estimar.

Compuso la parte segunda partida
osándo por causa passar de lo humano
materia teniendo de Feliciano
en quien elegancia no tiene medida. [ii (v)-iii]

Alonso de Villegas apunta la posibilidad de que Cota, autor citado junto a Mena por Rojas en la *Carta a un su amigo*, sea el primer autor de *Celestina* y señala en cualquier caso, cómo Rojas es un continuador de un texto recibido.¹²

⁹ De ahí que Polytes, paje de Floriano, tras gozar a Justina, señale al final de la obra:

(...) aun Floriano temo que no va tan sobre seguro como yo: porque Belisea todo me parece que lo encamina por un amor virtuoso, si no buelue la hoja.
[XLIII, cli (v)]

¹⁰ Para todas las alusiones sigo la edición de Toledo, 1554, ejemplar de la Biblioteca Nacional con la signatura R.12794.

¹¹ No olvidemos que Alonso de Villegas en 1576 aparece como capellán de los mozárabes de Toledo y que es uno de los más importantes autores hagiográficos de la época, tal y como lo manifiestan los cinco volúmenes de su *Flos Sanctorum* (citado por M. Menéndez Pelayo, *Orígenes*, cclxiii y ss.).

¹² Recientemente hay dos nuevos trabajos que insisten sobre este aspecto de tan amplia bibliografía. J.R. Stamm señala que hay "que suponer tres autores distintos para el *Auto*, la

CELESTINESCA

Tras esto no encontramos más reminiscencias de *Celestina* salvo en un diálogo entre Dolosina y Escalión donde se alude a la regla según la cual es conveniente beber tres veces vino.

ESC. Ce señora dolosina mira que no guardas la ley de palacio que has beuido tres vezes con el primer manjar.

DOL. Hijo por esso estamos agora en la sala donde ay otra ley: que bien sabes que dixo el sabio quando estuuieres en roma biue como en roma: por esto quiero yo guardar la ley de sala pues en ella estoy.

ESC. Madre quantas vezes (tu que sabras todas las opiniones) es licito beuer en vna comida.

DOL. Por cierto hijo abusion (*sic*) es que nunca la cato ni la puedo hallar lo firme: vnos por ser maluenturados dizen tres: otros casi semejantes dizen cinco: otros nueue: otros treze y otros (de qual opinion soy yo) dizen treynta y seys vezes: mas empero yo por cumplir con todos beuo tres y despues seys y assi adelante hasta el vltimo termino por topar y cumplir lo mas cierto. [V, I, lxx (r) y (v)]¹³

II

Al igual que en las continuaciones precedentes, es el recuerdo a personajes del texto rojano donde tanto Joan Fernández como Alonso de Villegas manifiestan una más clara utilización de *Celestina*, y dentro de ello es la vieja alcahueta de Rojas quien mayor atracción ejerce sobre estos autores.

Así, en la *Comedia Florinea*, en el diálogo entre Bracilia y Liberia sobre el oficio de puta de la primera, encontramos el siguiente pasaje:

BRA. (...) mira que dize vn autentico original: que de cosario a cosario, no ay mas auentura de en las vasijas.

LIB. A la fe prima esse original en el texto de la ley celestinesca esta estampado: y aun son palabras que dixo la vieja hablando con Areusa. Y aun el verdadero trasunto del texto no dize como le acotaste: sino que de cosario a cosario no se pierde sino los barriles. [XXX, cv (v)]

Comedia y el 'Tratado' [de Centurio]—y posiblemente un cuarto para el trozo lírico [del acto XIX] (*La estructura*, 187). Por su parte, Amancio Labandeira resume en un extenso trabajo las distintas tesis sobre este asunto, defendiendo al final que Rojas no es el autor del auto I ["Sobre el autor o autores de *La Celestina*," *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* (Madrid), N° 8 (1987): 7-27].

¹³ Sobre esta alusión, ver mi artículo, "Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo," *Celestinesca* 11, ii (1987): 3-19, especialmente las páginas 5-6.

CELESTINESCA

En efecto, tal y como señala Liberia, Bracilia no ha citado correctamente el texto de *Celestina*; donde, en el auto VII, Celestina dice a Areúsa, ante el retraimiento de ésta porque la vieja presencie su ayuntamiento con Pármeno:

Parece que ayer nací, según tu encubrimiento. Por hacerte a ti honesta, me haces a mi necia y vergonzosa y de poco secreto y sin experiencia y me amenguas en mi oficio por alzar a ti en el tuyo. Pues de cosario a cosario no se pierden sino los barriles. [VII, 132]

Esta alusión a Celestina, al igual que la que poco después se hace a Centurio, presenta como característica su absoluta carencia de funcionalidad en el desarrollo de la obra. Estamos ante un mero ejercicio de demostración del conocimiento que J. Fernández tiene del texto de Rojas que nada aportó a la trama de la *Comedia Florinea*.

En el acto XXXI será Brisindo, paje del padre de Belisea, quien aluda a otro personaje de *Celestina*, Centurio, con una única función: comparar a Fulminato, criado de Floriano, con el fanfarrón Centurio, al contar al despensero un episodio acaecido en casa de Marcelia:

(...) estando parlando con la que tu sabes, vino la madre: y luego otro diablo Centurio baladron (...) [XXXI, cviii (r)]

Frente a la mera referencia de estos dos recuerdos, en el acto XXXVIII aparece una nueva mención a la vieja Celestina que sí pretende tener una función en la caracterización de la alcahueta Marcelia. En el acto XXXI Floriano se desposa en secreto con Belisea, quien, pese a la incitación de Marcelia para que entregue su virginidad a Floriano [XXXV], se mantiene firme en desarrollar su pasión amorosa dentro del matrimonio, para lo cual entrega a Marcelia un anillo para Floriano en señal de compromiso, anillo que la tercera entregará al enamorado [XXXVIII] sacándole así de la duda que le había asaltado sobre si su desposorio había sido realidad o sueño [XXXIII].

Ante esta confirmación del buen desarrollo que siguen sus amores, y reconociendo el papel desempeñado en los mismos por Marcelia, Floriano se deshace en dádivas para la tercera (30000 maravedís como dote para Liberia, hija de Marcelia: 20000 para vestidos para la boda; 20 cargas de trigo y 50 ducados). Tras recibir estos dones, Marcelia reflexiona:

(...) esta mi alegría quiero desde agora enfrenar con temperancia: porque de la mucha alegría y gasajo mio, no sepan todos mi riqueza, y sabida, no me tracten de la muerte. Porque diz que no ay vida mas contada de días de la del rico: en especial de los que pretenden del mas su moneda que dexara, que no los consejos que les dara: y es bien escarmentar en cabeça agena. Porque a Celestina (segun dizen) los dones de Calisto con la cobdicia de los que la tractauan, le quitaron a ella la vida: y a ellos la justicia en castigo. Que dado que ella fue sagaz para los otros: alomenos no lo fue para si, en ganar y guardar: porque mas prudencia quiere el guardar lo ganado: que el allegar lo incierto. [XXXVIII, cxxxv (r)]

Marcelia recuerda cómo la negativa de Celestina a compartir la cadenilla que le entregó Calisto con Sempronio y Pármeno fue la causa de su muerte y del posterior ajusticiamiento de los dos criados de Calisto.

El recuerdo de estos episodios es una constante en las continuaciones (si exceptuamos la *Tragedia Policiana* por cuanto esta obra se concibe como "anterior" a *Celestina*) aun cuando los resultados sean distintos en cada obra. Así, el recuerdo de los episodios trágicos acaecidos en *Celestina* permite a los personajes de la *Segunda Celestina*, en especial a la vieja Celestina resucitada, evitar un definitivo fin [IX, 144].¹⁴ El fanfarrón Pandulfo de la *Tercera Celestina* recuerda a Sigeril la muerte de Calisto y sus criados para que no le ocurra lo mismo al acompañar al enamorado Felides [II, 88].¹⁵ En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Elicia, la alcahueta en la obra, recuerda el fin trágico de su tía Celestina en diversas ocasiones [IV, I, 48; II, III, 166], lo cual no impide que muera a manos de Brumandilón.¹⁶

Así pues, la reflexión de Marcelia entronca con el planteamiento de Celestina en la obra de Silva, evitándose de este modo la muerte de las alcahuetas con la clara finalidad, explícita en la *Segunda Celestina*, de que ambas participen en los desposorios públicos de los enamorados. De acuerdo con esto, J. Fernández entronca con Silva al ofrecer una obra que pueda ser continuada, continuación que explícitamente promete J. Fernández en la décima octava:

Las bodas del buen Floriano esperando
para otro año de mas vacacion
adonde la historia tendra conclusion
a Dios dando gracias alla nos llegando.

Es en la alusión a personajes donde Alonso de Villegas pone de manifiesto más claramente su voluntad de recoger en la *Comedia Selvagia* aspectos procedentes de las continuaciones anteriores, lo cual supone el reconocimiento expreso de la existencia de un ciclo iniciado por Rojas y seguido por Silva, Gómez de Toledo, Sancho de Muñon y J. Fernández, ciclo al que Villegas se quiere incorporar de manera inequívoca, ligando a sus personajes con los de las obras precedentes. Así, Escalión presenta a Dolosina, la tercera en esta comedia, como hija de Parmenia y, por tanto, nieta de Claudina, la alcahueta de la *Tragedia Policiana*.

Aueys pues de notar que quando la famosa claudina biuio tuuo vna hija por nombre lamada Parmenia que despues de la muerte de su madre: ni gualteria dexo por correr ni meson por arrastrar ni a vn muladar: ni establo que no prouase: passando pues vellaca vida desta forma vna hija la ventura mas abundosa de padres propios que moço de conuento apelatiuos. Esta pues es la que entre manos tenemos (...)

[II, III, xxxiii (v) y (r)]

¹⁴ F. de Silva, *Segunda Celestina*, ed. M^a Inés Chamorro Fernández (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968). Ver Consolación Baranda, "Algunas notas sobre la presencia de la *Tragicomedia* de Rojas en la *Segunda Celestina*," *Dicenda* 3 (1984): 207-216.

¹⁵ Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, ed. Mac Eugene Barrick (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973). Sobre el episodio mencionado, ver mi artículo anteriormente citado (n. 13), en las páginas 13-14.

¹⁶ Ver mi artículo, "Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*," *Celestinesca* 12, ii (1988): 17-32, en especial las páginas 28-30.

CELESTINESCA

Más adelante, la propia Dolosina, camino de la casa de Ysabela, reflexiona, de manera similar a Celestina camino de la casa de Melibea, sobre los peligros de este encargo amoroso y, pese a comprobar que diversos agüeros le son propicios, no puede evitar su temor:

(...) bueno va todo quiera dios no sean badanas que en este oficio y en vn caso semejante al en que agora voy dexo mi abuela claudina la vida por las costillas en manos de los criados de theofilon: pues mi madre parmenia indicio ay que por otro tanto en milan la mataron a talegazos.

[III, III, xliii (r)]

La referencia a la muerte de Claudina a manos de los criados del padre de Filomena [XXV, lxxii (r)]¹⁷ y la referencia a que ésta tuvo una hija, Parmenia, manifiesta un claro conocimiento de la *Tragedia Policiana* e incluso Alonso de Villegas respeta la voluntad de Sebastián Fernández al señalar la muerte de Parmenia en Milán y no usarla como tercera en su obra, ya que el autor de la *Tragedia Policiana*—debido a que en ningún momento de la obra de Rojas se alude a que Claudina tuviese una hija—desconecta a Parmenia del ciclo señalando, en la última voluntad de la moribunda Claudina, que Parmenia no ha de quedar bajo la tutela de Celestina (distintamente a Pármeno) por cuanto "queda en hedad para ganar de comer" [XXVIII, lxxiii (v)]. Ahora bien, el conocimiento de la *Tragedia Policiana* implica un conocimiento de *Celestina*, obra de la que parte Sebastián Fernández para elaborar su tragedia y configurar a Claudina,¹⁸ de tal manera que si Dolosina es nieta de Claudina y ésta fue maestra de Celestina, Dolosina tiene unos saberes similares a la alcahueta rojana.

Junto a esta filiación, nos encontramos con la de los criados de Selvago, Rubiño y Sagredo, a quienes se presenta como hijos de Sempronio y Elicia y de Pármeno y Areúsa, respectivamente. Así, Sagredo dice a Dolosina:

Sabed señora que yo soy hijo de Sempronio criado de Calisto y de elicia y este mi compañero es de parmeno y areusa (...)

[V, I, lxiii (r)]

Tras esta presentación, será Dolosina quien manifieste el conocimiento de los padres de estos dos criados al recordar la muerte de Sempronio y Pármeno.

Pues yo os dire hijos sabed de cierto que parmeno y sempronio por homicidas de vna buena vieja murieron degollados en el mercado. [V, I, lxiii (r) y (v)]

Esta referencia evidente a los autos XII y XIII de *Celestina* se completa por la propia Dolosina al aludir a la muerte de Areúsa y de Elicia:

(...) y areusa poco despues [murió] en casa de la famosa celestina a manos de dos rufianazos que si bien me acuerdo se nombrauan grajales y barrada.

¹⁷ Para las alusiones a la *Tragedia Policiana* sigo la edición de Toledo 1547.

¹⁸ Ver mi artículo, "Huellas de la *Celestina* en la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández," *Celestinesca* 13, i, (1989): 31-41.

CELESTINESCA

Esso mesmo elicia mucho tiempo despues por vn fanfarronazo llamado
brumandilon avnque no se fue sin castigo este porque degollado murio.

[V,I, lxiii (v)]

En el primer caso, el recuerdo es del auto XL de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo.¹⁹ En el segundo caso, estamos ante un recuerdo de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* [II, V, 262].²⁰

Por último, y dentro de ese valor de recopilación de las continuaciones precedentes que anotábamos en la obra de Villegas, cabe citar la alusión que hace Risdeño a la "resurrección" de Celestina en la *Segunda Celestina* y a su muerte definitiva en la *Tercera Celestina*. Al ver a Dolosina, exclama Risdeño:

(...) tu deues de auer sacado del cimiterio del carmen el cuerpo de celestina que este dia fallecio y como alli tan presto se consume la carne no hallaste si los huessos que traes contigo: digo esto si fue verdad que murio de la cayda del andamio de su casa y no se estuuo como la otra vez escondida tras la artesa.

[III, I, xl (r)]

III

Hace dos años, gracias a la amabilidad de mi amigo y colega, Joseph T. Snow, iniciaba en *Celestinesca* una serie de artículos bajo la denominación de "Huellas..." en los que se indagaba sobre la presencia explícita del texto rojano en las consideradas como continuaciones de *Celestina*. Llegados a este punto, conviene que, una vez estudiadas las dos últimas composiciones del ciclo, expongamos las conclusiones que se desprenden del análisis de dichas obras.

El estudio de los ecos y reminiscencias fraseológicas nos corrobora algo absolutamente evidente: el profundo conocimiento que de *Celestina* tenían los continuadores de Rojas así como el hecho de que, dada la absoluta textualidad de algunas de estas reminiscencias, dichos autores aludían al texto de Rojas teniéndolo delante de los ojos. Ahora bien, si esto es válido para todos los continuadores, bien distinta es la función que dichos recuerdos tienen en cada obra. Así, mientras en *Silva* y *Sancho de Muñón* los pasajes sirven exclusivamente para manifestar el conocimiento que los autores poseen del texto original, es decir, carecen de la más mínima funcionalidad. La razón de esta diferencia estriba en que *Silva* ha de justificar la "resurrección" de Celestina constantemente y *Sancho de Muñón* la presencia de Elicia como alcahueta, lo cual no se ajustaba demasiado a la configuración que de este personaje había hecho Rojas.

¹⁹ Para el valor de la muerte de Areúsa, ver mi artículo (citado en n.13) sobre la presencia de *Celestina* en la *Tercera Celestina*, pp. 25-27.

²⁰ Conviene anotar, también como recuerdo de la obra de *Sancho de Muñón*, cómo Escalión es hijo de Brumandilón, tal y como se señala en dos ocasiones en la *Comedia Selvagia* [I, II, xiiii (r) y V, I, lxiii (v)].

CELESTINESCA

Por lo que respecta a los personajes y situaciones procedentes de *Celestina*, los continuadores presentan una auténtica obsesión por el personaje de Celestina y las circunstancias de su muerte (por tanto, también por Sempronio y Pármeno). Este constante aludir a la vieja alcahueta rojana tiene en estos autores un punto en común: su deseo de conectar sus terceras con el personaje creado por Rojas. Ahora bien, también existen notables diferencias, ya que en unos casos (Silva, J. Fernández y A. de Villegas) las alusiones a Celestina y su muerte (y posterior ajusticiamiento de los dos criados de Calisto) tienen como clara intención el que sirvan de ejemplo a los nuevos personajes para evitar un final semejante; en otros casos (Gómez de Toledo y Sancho de Muñón), indudablemente por una concepción absolutamente distinta del ciclo celestinesco, dichos recuerdos no evitan el final desastroso de las terceras, que aparecen como faltas de memoria y, por tanto, peor perfiladas que las demás.

Junto a Celestina, son los enamorados Calisto y Melibea quienes más recuerdos tienen si bien éstos se caracterizan por servir exclusivamente para poner en relación su pasión con la de los nuevos amantes de las distintas continuaciones.

A estos personajes se pueden añadir otros que, en general, tiene como misión el relacionar personajes de las continuaciones con otros de *Celestina*, en un recurso evidente para ligar dichas obras con la de Rojas.

En definitiva, con este conjunto de artículos, y al margen de las particularidades que en cada obra se presentan, 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, lo cual, al margen de cualquier otra consideración sobre las calidades literarias de cada obra, nos sitúa ante la grandeza de *Celestina*, y de ahí que la indagación sobre las distintas continuaciones sirva, por encima de todo, para alcanzar un mayor conocimiento de la totalidad o de aspectos determinados de la obra de Rojas.



VALENCIA
1514