

Elicia transficcionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*

Jérôme François
Université de Namur

RESUMEN

Este trabajo examina la resemantización del personaje de la alcahueta ofrecido por Sancho de Muñón en su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Analizar, en su dimensión caracterológica así como en su aspecto funcional, el retrato de Elisa-Celestina construido en esta obra no solo permite entender mejor uno de los componentes de la tradición celestinesca en cuya elaboración incipiente estaba participando Muñón, sino que también esclarece las técnicas transficcionales que aseguran la conexión entre la alcahueta de la continuación y la Celestina de su modelo.

PALABRAS CLAVE: transficcionalidad – funciones del personaje – Elicia – tipo de la alcahueta

Elicia transfictionalized: the portrait of the go-between in *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*

ABSTRACT

The present essay analyses the resemantisation of the character of the go-between presented by Sancho de Muñón in his *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Analysing, in its characterological dimension but also in its functional aspect, the portrait of Elisa-Celestina built in this work allows to understand more precisely one of the components of the Celestinian tradition, of which Muñón participated in the incipient elaboration, but also to clarify the transfictional techniques which ensure the connection between the go-between of the sequel and the Celestina of its model.

KEY WORDS: transfictionality – character's functions – Elicia – go-between type



Introducción

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* representa sin duda un eslabón muy particular en la conformación de la tradición celestinesca, ante todo por su dimensión metaliteraria —extensamente analizada en la introducción de la edición de Navarro Durán (2016: XLVII y sgs.)—, ya que ofrece un desmentido literario a las primeras continuaciones del ciclo propuestas por Feliciano de Silva y Gaspar Gómez de Toledo. En su obra, Sancho de Muñón desacredita en efecto a la Celestina pretendidamente “resucitada” de sus antecesores al oponerle otro personaje de alcahueta: Elicia, personaje ya existente en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* donde aparece como sobrina y pupila de la famosa alcahueta, aunque esta se desilusiona a veces por la pereza de la joven (Snow 2008: 295). En el acto XV del texto rojano, tras la muerte de Celestina, la chica se arrepiente de su falta de tesón en la carrera prostibularia, se da cuenta de su dependencia profesional y económica hacia su mentora fallecida,¹ y resuelve a la vez sobrevivir y perpetuar la memoria de su «madre» al seguir con su labor: «jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios haya. Siempre acuden allí mozas conocidas y allegadas, medio parientas de las que ella crió; allí hacen sus conciertos, de donde se me seguirá algún provecho» (Rojas 2011: 292).

Según la premisa expuesta en la obra de Sancho de Muñón a través del personaje de Oligides, criado del noble Lisandro, Elicia efectivamente heredó el patrimonio material, la actividad profesional y el nombre de Celestina tras la muerte de esta:

La misma Celestina, espantada del saber de su sobrina, dijo a Areúsa: «¡Ay, ay, hija! ¡Si vieses el saber de tu prima, y cuánto le ha aprovechado mi crianza y consejos y cuán gran maestra está!». Pues esta Elicia, por que más se cursase su casa y fuese más conocida y tenida, tomó el nombre de su tía, y así se llama Celestina, y de esto se jactaba ella a su prima Areúsa y a otras muchas personas, adivinando a lo que había de venir, si bien me acuerdo, por estas palabras: «Allí estoy aparrochada; jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios haya; siempre acuden allí mozas conocidas y allegadas, medio parientas de las que ella crió; allí hacen sus conciertos, de donde se me seguirá algún provecho». Y muchos extranjeros que no conocieran a Celestina la vieja, sino de oídas, piensan que es esta aque-

1.— «¡Oh Celestina, sabia, honrada y autorizada, cuántas faltas me encobrías con tu buen saber! Tú trabajabas, yo holgaba; tú salías fuera, yo estaba encerrada; tú rota, yo vestida; tú entrabas contino como abeja por casa, yo destruía, que otra cosa no sabía hacer» (Rojas 2011: 289-290).

lla antigua madre, porque vive en la mesma vecindad, y tienen razón de creerlo, ca *ninguna remedó tan bien las písadas y ejemplos, la vida y costumbres de la vieja, como esta; que en la cuna le mostraba a hablar las palabras de que ella usaba para sus oficios; de manera que con la leche mamó lo que sabe.* (718-719, cursivas mías)²

La elección de Elicia como protagonista de una continuación celestinesca resultaría por tanto más verosímil que una supuesta «resurrección» (además fingida en las obras de Silva y Gómez de Toledo), tanto a nivel diegético (puesto que la representación de Elicia como heredera de Celestina enlaza con informaciones presentes de forma explícita en *La Celestina* primigenia y que Oligides trae a colación citando el acto XV del modelo) como a nivel caracterológico, ya que no sorprende que Elicia, al haberse formado junto con la famosa alcahueta en la obra de Rojas, sea capaz de emular en la obra de Muñón los quehaceres de la vieja imitando su comportamiento, sus estrategias retóricas y otras destrezas. Eubulo, criado moralizador que funciona como voz de la razón a lo largo del texto de Muñón —aunque los demás personajes suelen ignorar sus advertencias sensatas—, confirma la credibilidad inferior de la Celestina resucitada con respecto a Elicia: «bien me parecía a mí esta segunda Celestina no ser tan sabia como la primera; cierto, otra plática tenía la otra» (721).

En el caso de Sancho de Muñón, la continuación, modalidad transfuncional clave de la tradición celestinesca áurea,³ se sustenta de este modo en la recuperación de un personaje de su modelo, Elicia, transformado en dato diegético móvil capaz de desprenderse de su ficción de origen para integrar otra trama. El presente trabajo examinará esta resemantización del personaje de la alcahueta al analizar el peculiar retrato de Elicia que construye la obra de Sancho de Muñón. Conviene recordar que uno de los rasgos distintivos de la celestinesca como tradición literaria autónoma consiste en ofrecer una galería de retratos de alcahuetas. Encontramos por ejemplo un ejemplo llamativo de este rasgo genérico desde el *Retrato de la Lozana andaluza*, de Francisco Delicado. Así que analizar, tanto en su dimensión caracterológica como en su aspecto funcional, el retrato de Elisa ofrecido por la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* no solo nos permitirá entender mejor uno de los componentes de la celestinesca en cuya elaboración incipiente estaba participando Muñón, sino que también es-

2.— Todas las citas de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* provienen de la edición de Rosa Navarro Durán: MUÑÓN, Sancho de (2016): *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Biblioteca Castro, pp. 687-895.

3.— La transfuncionalidad (Saint-Gelais 2011) designa el fenómeno general de migración de datos diegéticos de una ficción a otra. La celestinesca posterior a los Siglos de Oro, sobre todo a partir del siglo XX, suele privilegiar otras modalidades de la reescritura (como la captura, la trasposición espacio-temporal, la parodia) para seguir enriqueciendo el mundo de Celestina. Ver François (2020) al respecto.

clarecerá las técnicas de enlazamiento (y por tanto de «soldadura») entre la alcahueta de la continuación y la de su modelo.

1. Dimensión caracterológica del personaje

Un personaje literario es, desde luego, un signo lingüístico (Hamon 1977), pero un signo de significante discontinuo (que consiste en un nombre propio, sus pronombres, anáforas, deícticos, perífrasis, etc.) cuyo significado se construye de forma paulatina, por acumulación de datos descriptivos y a través de sus relaciones actanciales con los demás personajes del texto. En la tradición celestinesca, la construcción discursiva del personaje de la alcahueta se suele hacer de forma muy progresiva, primero mediante los retratos esbozados por los demás personajes de la obra y solamente después a través de las acciones y discursos de la propia celestina. Como argumenta Guerry, esta «pré-caractérisation subjective du personnage avant qu'il n'apparaisse en tant que personnage agissant» (2020: 45) se convirtió pronto en un rasgo típico de la celestinesca en la que permite fijar ciertos rasgos físicos y morales recurrentes de la alcahueta que se actualizarán (o no) después en la trama. Este retrato indirecto, que se origina en el modelo rojano, participaría así de la tipificación del personaje celestinesco. Ahora bien, me parece que estos retratos, al poner en todas las bocas el nombre de la alcahueta al mismo tiempo que retrasan su llegada, también enfatizan la fama general de esta —una de las características clave de la alcahueta celestinesca desde la obra de Rojas— y crean para los personajes —en primer lugar el amante infeliz, se llame Calisto o Lisandro— y para el lector cierta expectativa, cierto suspense que hace de la alcahueta un personaje *deseado*, aunque puede resultar algo decepcionante cuando sus destrezas reales no parecen corresponder a la representación hecha con anterioridad: es el caso con la Celestina poco eficaz y hasta martirizada de Silva y, sobre todo, de Gaspar Gómez.⁴

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, los retratos indirectos, asumidos preferentemente por el criado de Lisandro, Oligides —tal y como los primeros retratos de la alcahueta aparecían en discursos de los criados de Calisto, Sempronio y Pármeneo, en la obra modelo—, movilizan varios elementos de descripción externa o contextual al mencionar el aspecto físico de Elicia o la compañía que suele tener en casa. Se señalan más paralelos que diferencias con su tía rojana. Se subraya así la vejez de Elicia-Celestina y esta vejez, al igual que para la Celestina original, es lo que motiva su actividad de alcahueta: «Quedó Elicia ya vieja y de días; la cual, viendo que los años arrugaban su rostro, y que su casa no se frecuentaba como solía de galanes, ni menos amigos la visitaban, determinó, pues con

4.— Sobre el martirio de Celestina en la *Tercera Celestina*, véase Navarro Durán (2020).

su cuerpo no podía ganar de comer, ganarlo con el pico y tomar el oficio de su tía» (718). Elicia también repite el trío femenino celestinesco de su modelo (Celestina con Elicia y Areúsa; una vieja alcahueta con dos chicas jóvenes) al asociarse con sus dos sobrinas, Livia y Drionea. La nueva Celestina se codea asimismo con un rufián, Brumandilón, aunque este no cumple la misma función que el Centurio de Rojas (relacionado sobre todo con Areúsa, no frecuenta tanto la casa de Celestina), puesto que su relación con la alcahueta es de tipo contractual: Elicia lo emplea como guarda personal «por que su casa no estuviese sin hombre y le acaeciese el desastre que a su tía vino» (722). De este modo, esta ligera modificación de la compañía de Elicia-Celestina con respecto al modelo rojano se ve motivada explícitamente. Como seguiremos viendo, tal justificación diegética de la juntura entre el modelo y su continuación constituye un fenómeno recurrente en el texto de Muñón.

Al lado de los retratos propiamente dichos, la figura de Elicia también sigue caracterizándose, antes de aparecer en escena o cuando ya está actuando, a través de los epítetos con los cuales la denominan los otros personajes.⁵ Se repiten las mismas etiquetas que en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ya reutilizadas en las segundas *Celestinas* de Silva y Gómez: Elicia-Celestina es la «barbuda», «la buena madre», «astuta y sagaz» (718), «la nueva Celestina de las tenerías» (761), antes de desatar una reescritura de la «furia Melibea». Cuando presiente que la vieja quiere «ensuciar su honra», Roselia acumula en efecto los apóstrofes negativos: «¡Astuta vieja, vaso de maldad, maestra de malos recaudos, discípula del diablo, madre de todos vicios!» (756). Brumandilón también multiplica los insultos recuperando varios de los epítetos por los cuales Pármemo designaba a Celestina en el primer acto del modelo: «¡Ah puta embaidora, alcahueta, hechicera!» (765), «puta alcoholada», «esta bellaca, saco de vicios» (767). Desde una perspectiva más moralizante, Eubulo asimismo vitupera contra esta nueva Celestina diabólica: «¡Oh mala y perversa vieja!, ¡Oh miembro de Satanás!, ¡oh ministra de los demonios!, que no basta que estés precita y condenada al infierno, sino que quieras llevar otros en pos de ti con tu ejemplo y maldito oficio; este es diabólico pecado incitar a otros a pecar» (857). Personaje de moralizador aún inédito en la celestinesca naciente,⁶ Eubulo enriquece aquí la lista de epítetos ya conformada por la

5.—Guerry explica que estos epítetos de carácter, que se repiten de una continuación a otra, «contribuent à essentialiser le personnage auquel renvoient les substantifs qui lui sont associés, en le réduisant à une seule de ses caractéristiques: la vieillesse, l'expérience, la sagesse, la popularité, ou, par antiphrase, la bonté et l'honorabilité. Adjectif et nom commun forment des périphrases recurrentes qui individualisent le personnage en même temps qu'ils l'érigent en type» (2020: 7).

6.—Podemos considerar a Pármemo (en *La Celestina* original) o a Poncia (en las *Celestinas* de Silva y Gómez) como antecedentes de este tipo de personajes intradiegeticos que advierten a sus amos e intentan defender el respeto de ciertos principios morales. Sin embargo, ambos

tradición anterior para enlazarla luego con una reprensión de Celestina y de las alcahuetas en general, responsables de la corrupción de la mujer y de muchos males en este mundo:

Si tú y tus secuaces fuédes quitadas de en medio de las gentes, ¡cuántos malos recaudos se evitarían!, ¡cuántos yerros se dejarían de acometer! Vosotras ensuciáis los tálamos con adulterios, vosotras descasáis las bien casadas con desamor de sus maridos, vosotras contamináis las vírgenes con lujuria, vosotras encendéis los castos propósitos con ponzoñosas palabras [...] ¡Oh alcahuetas, alcahuetas! Si por vosotras no fuese, no habría tantas malas mujeres en el mundo. (858-859)

Estos comentarios y epítetos casi siempre negativos (excepto, en ocasiones, en boca de un Lisandro tan embelesado como Calisto) subrayan el carácter didáctico-moralizante típico de la celestinesca áurea (como bien ha mostrado Heugas 1973, en la línea de Bataillon 1961) y recalcado en el paratexto: un amigo del autor habría mandado imprimir la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* por ser este texto «un bien [...] del cual pueden tomar dechado para tomar ejemplos y considerar sentencias, y huir de vicios y abrazar virtudes» (891).

Cuando interviene directamente en la trama, Elicia también contribuye a autorretratarse mediante sus discursos. Conviene desde luego diferenciar sus réplicas dirigidas a otros personajes de los monólogos que pronuncia cuando está sola. Las primeras dan cuenta de una manera de hablar que sigue las pautas del idiolecto construido a base de refranes, bromas procaces y citas eruditas (García Valiente y Martínez Pérez 2019) que ya singularizaba el personaje de la alcahueta en el modelo y sus imitaciones precedentes.⁷ Este idiolecto contribuye a dar a Elicia una verdadera postura de profesora, similar a la adoptada por su tía frente a los jóvenes (e inexpertos) Pármeno, Melibea, Calisto o a su sobrina: «Sigue mi consejo, que sé más del mundo que tú» (725), le dice por ejemplo a Drionea cuando la alecciona sobre cómo tratar con los clientes. Drionea recupera aquí el papel de pupila algo torpe o rebelde que le pertenecía a Elicia en la obra modelo. La nueva Celestina también asesora, de forma mucho más sutil, a la joven noble, Roselia, para que concierte una cita con Lisandro. En este caso, Elicia-Celestina, como su antecesora, acaba venciendo las defensas de la joven enlazando, con un tono imperativo,

personajes evolucionan mucho, a nivel psicológico, a lo largo de la trama, y sus discursos no siempre son tan firmes, al contrario de un Eubulo monolítico en su papel de guardia de la moral.

7.- El concepto de idiolecto «se concibe como la modalidad de habla individual de un determinado personaje, usualmente caracterizado por una serie de formas de uso de la lengua común personales y singulares (expresiones propias, mezclas lingüísticas, coloquialismos, vulgarismos y anacolutos, etc.)» (Valles Calatrava 2008: 175).

argumentos de caridad cristiana con el *topos* literario de la enfermedad de amor, un toque proverbial, lisonjas sobre las cualidades de Lisandro y comentarios sentenciosos filosóficos o hasta algo doctrinales sobre la semejanza entre el amor y la virtud. Vemos aquí un verdadero pastiche de las réplicas celestinescas del modelo rojano que sintetiza de forma densa las artes retóricas de la alcahueta:

Donde la razón y virtud enseñorean y reinan como en ti, en balde ladra el sensual apetito. Y puesto que peligro de alguna liviana tentación hobiese, no por eso te excusas; que de dos males inevitables el menos —dicen—, y pues mayor mal es ser tu homicida que tentada, manifiéstase claro que eres obligada a darle remedio. Ni pienses que te perjudica aquel señor en amarte con tan ardiente deseo; yo pondré a que me corten la lengua que no lo hace a mala fin. Es una bendita criatura, un ángel en limpieza, una dama en condiciones, no es otra cosa; sino, como te vio a ti, que eres otro que él en gracias y hermosura —que a la verdad algo os parecéis en la fisonomía del rostro—, aficionose a amar a su símile, ca toda cosa ama a su semejante, y también que lo hermoso atrae a sí los ojos de todos y mueve los corazones delicados y tiernos a su amor. Yo juraré que, en solo verte y tener una poquita de conversación honesta contigo, quede contento; y tú, satisfecha de la obligación que tienes de socorrer al enfermo. Cuanto más que un poco de recreación con virtuosas personas como lo es Lisandro, virtud es llamado etrapelia de los filósofos. (759-760)

Elicia-Celestina confía en el poder de su lengua y no duda en tranquilizar a Lisandro: «déjamela [a Roselia]; que yo la ablandaré más que cera, y aun la derretiré con mi plática que destile en lágrimas de tu amor. Que mi lengua allana todas esas asperezas y rigores» (798). Y la manipulación retórica de la alcahueta no tarda en dar frutos con la joven noble, como comenta para sí Elicia durante su conversación con ella: «[...] por escalones te he traído a lo que quiero [...]» (818). El análisis de estos discursos didácticos de Elicia así como de los apartes algo irónicos,⁸ también suyos, que suelen acompañarlos hace hincapié en los rasgos psicológicos habituales de esta alcahueta *tipo*, blanco de la intención moralizadora de Muñón: Elicia se muestra encubridora, manipuladora y falsa con el fin de alcanzar sus objetivos. En este proceso, incluso llega a emular réplicas de

8.— Véanse por ejemplo los apartes de Elicia-Celestina frente a Roselia: «[...] Bien está. Ella irá poco a poco a entrar en el garlito. [...] encendida la tengo» (759). O frente a Lisandro: «¡A sus trece torna este necio! ¿Qué como yo de eso?». Este tipo de apartes suele revelar las verdaderas intenciones de la vieja.

su antecesora, por ejemplo cuando comenta para sí misma los parlamentos sin fin de Lisandro («[...] harías mejor cerrar la boca y abrir la bolsa [...]», 730), o maniobras suyas. Así, la alcahueta de Muñón no duda en organizar una escena metateatral para acabar una disputa que la opone a Brumandilón, el rufián fanfarrón y su guarda personal que le exige la mitad de la recompensa dada por Lisandro. En ese momento oyen pasos y el rufián demuestra su cobardía al esconderse en la camarilla de las hierbas porque piensa que el que viene es enemigo suyo. En realidad se trata de Oligides a quien la nueva Celestina pide que mude la voz para hacerse pasar por el enemigo de Brumandilón y así asustarle. Como su modelo rojano, Elicia se desenvuelve perfectamente en este mundo prostibulario del que parece ser la jefa de orquesta, aunque acabará sufriendo las consecuencias de sus mentiras y manipulaciones cuando la asesina Brumandilón en la segunda escena del quinto y último acto. Veremos sobre este desenlace más adelante.

Cuando está sola, la alcahueta de Muñón participa en otra tradición en ciemes del retrato celestinesco al pronunciar monólogos itinerantes, a veces extensos, como el de la primera escena del segundo acto en el que va anticipando, mientras deambula por la ciudad, las reacciones de Roselia y prepara las estrategias retóricas que acabamos de examinar. Como para la Celestina primigenia, el monólogo de Elicia es, por tanto, de índole reflexiva, pero también íntima: es consciente de la dificultad del negocio y se habla a sí misma para expresar sus temores y animarse. En contraste con el retrato diabolizante que le esboza Eubulo, esta Elicia destaca por su dimensión humana cuando reconoce sus defectos («En mi seso me estaba yo en dejar este trato si la maldita y insaciable codicia del más haber —que a los más mortales fuerza acometer lo ilícito— no me venciera», 744) y acumula diversas técnicas de autoconvencimiento para reafirmar su confianza en sí misma: «¿Yo no soy Elicia, la sobrina de Celestina, la que heredó nombre y fama y hechos de la mesma? Sé que Elicia soy, la insigne alcahueta, la famosa hechicera, la sabia nigromántica» (746). Como se puede observar, el orgullo profesional de Elicia se basa ante todo en la filiación con su tía. Esta reivindicación del parentesco celestinesco se repite en varias ocasiones en la obra. Así, cuando Brumandilón critica a Elicia-Celestina por su avaricia, esta se defiende: «A mí quieres engañar con esas mentiras? ¿A mí, que soy Celestina y por otro nombre, Elicia, *sobrina de aquella que por su mucha fama y sabiduría es puesta en refrán de todos?*» (805, cursivas mías). En otro monólogo suyo (en la tercera escena del tercer acto), también camino de casa de Roselia, la alcahueta intenta entender por qué la chica no acudió la noche anterior a su cita con Lisandro. Observamos entonces la gran capacidad reflexiva de esta nueva Celestina, ya no para autoanalizarse sino para emitir conjeturas sobre la psicología ajena:

¿Si se arrepentió? No; que esto tiene el amor, que, cuando prende, hace el corazón constante y no mudable; y aunque el virtuoso pensamiento baste a expeler sus fuerzas causando limpieza, pero pocas veces acaece en su lucha y pelea se alcance victoria [...]. ¿Si lo hace de medrosa, por miedo de no ser sentida? Tampoco; que la voluntad enamorada todo lo pospone por cumplir su apetito, es osada al acometer, y quiere lo que no puede, y lo que puede ejecuta. Y que Roselia ame, evidentes indicios tengo de ello, si es así que por las exteriores obras y señales del cuerpo venimos en conocimiento de las afecciones del alma. (812)

Como señaló María Rosa Lida de Malkiel, los monólogos de *La Celestina* original representan «conflictos anímicos expresados en voz alta, fluctuación afectiva entre opuestos deseos y emociones» (1970: 124). Aunque tales soliloquios no participan en la acción propiamente dicha, «son preciosos para la pintura de los caracteres por la luz que proyectan sobre la intimidad de las almas, que de ninguna manera se exhiben con igual franqueza en el diálogo». Ahora bien, en cuanto a la celestinesca de los Siglos de Oro, la estudiosa dictamina que «el monólogo como expresión afectiva es mucho más frecuente y prolijo en las imitaciones que en el modelo, más erudito el de los enamorados, y más chocarrero el de los sirvientes, bravos, mozas y terceras» (132), ya que, «aunque los imitadores multiplican la actuación de la gente baja, no toman en serio sus procesos psicológicos» (133), sino que fuerzan la nota cómica. Vemos que estas conclusiones no se pueden aplicar sin más a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* donde los monólogos de Elicia, lejos de reducirse a parlamentos cómicos o groseros, presentan la misma variedad funcional que los de su antecesora: capacidad (auto)analítica a nivel psicológico, estrategias de autoayuda y planificación de sus acciones y recursos oratorios.

2. Dimensión funcional: mediaciones de Elicia

La alcahueta celestinesca es una figura cuya intervención en la trama se justifica ante todo por las relaciones que permite establecer entre varias partes antagónicas o disociadas para ponerlas en contacto. En la gran mayoría de las reescrituras celestinescas, del siglo XVI a la actualidad,⁹ el protagonista, amante infeliz, recurre precisamente a Celestina para que favorezca sus relaciones con una joven noble que, generalmente, no quiere tratar con él. La tercera cumple por tanto una función actancial constante en la fuente rojana y en sus primeras imitaciones: la de *ayudante*

9.- Véase François (2020).

del amante masculino, destinatario de su trabajo de mediación. En las continuaciones de Feliciano de Silva y Gómez de Toledo, se ha de constatar que este papel fundamental del personaje se había reducido de forma radical. Celestina pierde en efecto sus prerrogativas en estos textos visto que otros personajes se reparten su función de intermediaria y facilitadora de amores: tanto en la *Segunda comedia de Celestina* como en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* es el caso de Sigeril, criado de Felides que se hace mensajero, o de Poncia, criada de Polandria que influye en ésta asumiendo un papel de consejera. Despojada de sus atributos funcionales, la Celestina de estas obras se transforma en mera carterera (cuando se contenta con llevar cartas de un amante a otro, por ejemplo en el acto XXIII de Gómez de Toledo), narradora (la vieja suele resumir a otros personajes lo ocurrido en el acto o la escena anterior, lo que inyecta bastante redundancia en los textos; es por ejemplo el caso en la escena XXXVI de Silva o en los actos XXIV y XXIV de Gómez de Toledo),¹⁰ y, finalmente, en casamentera (desde Feliciano de Silva) y hasta en chivo expiatorio, sobre todo en la obra de Gómez de Toledo donde se multiplican sus agresiones y asistimos a una paulatina pérdida de influencia de una Celestina que ya no consigue convencer a nadie (García Álvarez 2020b: 468). Asimismo, la vieja madre ya no cura a los demás sino que se aplica a ella las curas que sabe; pasa de ser curandera a paciente, como analizó Gernert (2020). Este desplazamiento de la función del personaje se explica por varias tendencias de la primera celestinesca, evidenciadas en buena parte por Menéndez Pelayo (1943) y Lida de Malkiel (1970) en sus respectivos trabajos fundacionales, como 1) la multiplicación de personajes de baja extracción social (que, como vemos, se integran en la trama asumiendo parte del trabajo de mediación que, por tanto, se diluye entre varios actantes), 2) la explicitación intradiegetica del propósito moral de la obra,¹¹ que estudió detenidamente Heugas (1973) y que podría justificar la neutralización o desactivación del papel subversivo de la alcahueta, transformada en banal casamentera, o, por último, 3) la tipificación de Celestina en personaje de entremés o de comedia (García Álvarez 2020a: 389; Navarro Durán 2020: 418). Si la *Segunda* y la *Tercera Celestina* son claros eslabones en este proceso, podemos observar que la *Tragicomedia* de Muñón se aparta en cierta medida de estas tendencias al mantener la

10.– Es de notar que Celestina también suele recurrir a la ficción para manipular a otros personajes, por ejemplo cuando cuenta a Paltrana los desposorios imaginarios de Felides con una mujer rica para suscitar su envidia.

11.– Digo «intradiegetica» porque *La Celestina* de Rojas tampoco carece de declaraciones moralizantes. La diferencia es que, como se sabe, a diferencia de lo que ocurre en las imitaciones y continuaciones áureas, estos toques didácticos solo aparecen en el paratexto y no en los actos que conforman la (*Tragi*)comedia de Calisto y Melibea.

función de mediadora de Celestina-Elicia aunque, eso sí, simplifica algunos de sus componentes rojanos.¹²

La misma Elicia resalta su diferencia con las Celestinas venidas a menos que la preceden cuando rechaza de forma tajante el papel de casamentera, indigno de sus destrezas. En cuanto su sobrina Drionea le anuncia que Sigeril la está buscando, la alcahueta contesta: «Dile que se vaya con Dios o con el diablo, que *no soy yo casamentera*, ni menos es ese mi oficio. ¡Allá a la amiga de mi tía vaya él con esas embajadas!, o a los parientes de Polandria, que concierten el casamiento; que para ese caso no es menester el estudio de mis artes, ni mucho menos que mi tía resucitara o apareciera, como holgaron de mentir» (748). Con esta réplica Elicia se niega a asumir la función de casamentera —impropia de una alcahueta— cumplida por las Celestinas de Silva y Gómez de Toledo y aprovecha para pronunciar otro desmentido de sus continuaciones. Estamos aquí ante otro rasgo singular de esta celestinesca en construcción:

Todos los continuadores remiten a las historias precedentes, es técnica obligada para formar parte de un ciclo literario y justificar el carácter de continuación. [...] Se puede afirmar que la cohesión que mantiene el conjunto de las obras del ciclo entre sí es más fuerte que el vínculo que las relaciona una a una con la *Tragicomedia* [...]. (Baranda y Vian Herrero 2017: 71)

Se trata de una diferencia fundamental entre la celestinesca antigua y la contemporánea en la que prevalece el «modelo satélite» teorizado por Richard Saint-Gelais: «Les dérivés n'entretiennent pas, entre eux, de relations transfictionnelles. Les systèmes qu'ils forment se développent de manière arborescente, en une série de relations biunivoques qui excluent en principe les contacts transversaux» (2011: 315). En otras palabras, en un sistema transfuncional la migración de datos diegéticos se hace únicamente de la ficción modelo (en el caso que nos ocupa, *La Celestina* atribuida a Rojas) a la transfunción (aquí cada una de las continuaciones o imitaciones de esta obra modelo). Casi no existe diálogo entre las reescrituras celestinescas contemporáneas, sino que se contentan con profundizar en su lectura de *La Celestina* primigenia, de las que representan lecturas históricas, sin poner en marcha ningún mecanismo cíclico.

Por su parte, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se integra en el ciclo celestinesco iniciado por Silva y Gómez de Toledo a la vez que *corrige* (término también acuñado por Saint-Gelais en su teoría de la transfuncio-

12.— Como en las continuaciones anteriores, la Elicia de Muñón también cumple una función de cartera en la primera escena del tercer acto, aunque en este caso la alcahueta transporta una carta (de Roselia) cuya redacción ella misma había solicitado. Mientras tanto le pide a Lisandro que escriba una carta de amor para Roselia. Tal función de cartera se proyectará en figuras celestinescas posteriores como la Brígida de Zorrilla. Véase Snow (2007) al respecto.

nalidad) algunos de sus datos ficcionales, entre otros esta pérdida de la función mediadora de la alcahueta. Cuando le aconseja recurrir a una tercera, Oligides ya afirma ante Lisandro la importancia de esta profesión: «En el cielo sin medianera no se alcanza cosa que buena sea, cuanto más en el suelo» (717). Asimismo, desde sus primeras intervenciones directas, Elicia-Celestina reivindica su don «de sanar enfermos» (727), sobre todo los enfermos de amor, y perpetúa el papel de «curandera de amores» de su tía. Su talento para domar las reticencias de Roselia provoca, al igual que en *La Celestina*, la admiración de Lisandro que desvía los códigos amoratorios de la tradición literaria cortés para aplicar a la vieja réplicas similares a las que Calisto dirigía a Melibea en la escena del huerto: «¡Oh grandeza de Dios! En esto muestra[s] tu potencia, en dar poder a mí, inmérito, que merezca hablar a esta vieja; que no puede ser sino mujer muy honrada si tal cosa me promete de traerme a mi deseado fin, y mis culpas y pecados no sean causa de perder tan gran premio» (717).

En *La Celestina* original, la alcahueta nutre desde el tercer acto —con su famoso «conjuro a Plutón»— la mediación amorosa con la mediación hechiceril o mágica, ya ampliamente estudiada y debatida entre los celestinistas.¹³ La alcahueta asegura en efecto una mediación entre el mundo natural y el sobrenatural al poner en marcha una *philocaptio* de Melibea —sea efectiva o no— como complemento a otras estrategias, más bien retóricas, de la mediación amorosa. La caracterización hechiceril de la Elicia de Muñón se subraya desde su primer retrato indirecto, elaborado, como vimos, por Oligides cuando recomienda a su amo «la más principal y famosa [alcahueta] en el pueblo y que más negocios y despachos tiene, así como legos como con clérigos, ca ninguna cosa toma entre manos que no salga con ella; aunque sea encerrada tras siete paredes, la hará venir a quien se lo encomendare; *creo que es un poco hechicera*» (717, cursivas mías). Es de notar que la indicación final retoma casi literalmente las palabras pronunciadas por Pármeno ante Calisto en el primer acto de la obra modelo cuando enumera los oficios de la vieja y concluye que también es «un poquito hechicera» (Rojas 2011: 54) con una muestra posterior de escepticismo («y todo era burla y mentira», 62) sustituida, en el texto de Muñón, por un comentario de Eubulo que también pone en duda esta competencia hechiceril de la alcahueta, reduciéndola a un nivel metafórico: «No hay otro tan eficaz hechizo como es el amor» (717). Muñón tampoco olvida la descripción del laboratorio de Elicia, herencia de su tía, a través del testimonio de Eubulo: «Yo oí que su tía le dejó por heredera en el testamento de una camarilla que tenía llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos hechos de mil faciones para que mejor ejercitase el arte de hechicería; que ayuda mucho, según dicen, para ser afamada alcahueta. Ya creo que es bien diestra, astuta y sagaz en estas artes li-

13.— Véanse, entre otros, Alberola (2010), Botta (1994), Deyermond (1977) o François (2019).

berales» (718). En uno de sus monólogos, la misma Elicia completará la descripción de su laboratorio, fijándose primero en el material relativo a los cosméticos y la farmacopea,¹⁴ antes de señalar su colección hechiceril:

[...] y otras cosas muchas que con mi buen trabajo y propio sudor y mayor experiencia he yo adquirido, conviene a saber: hieles de perro negro macho y de cuervo, tripas de alacrán y cangrejo, testículos de comadreja, meollos de raposa del pie izquierdo, pelos priápicos del cabrón, sangre de murciélago, estiércol de lagartijas, huevos de hormigas, pellejos de culebras, pestañas de lobo, tuétanos de garza, entrañuelas de torcecuellos, rasura de ara, ciertas gotas de olio y crisma que me dio el cura, zumos de peonía, de celidonia, de sarcocola, de triaca, de hipericón, de recimillos y una poca de hierba del pito que hobe por mi buen lance. *Tengo también la oración del cerco, que no tenía mi tía —¡que Dios haya!—, que es esta: Avis, gravis, seps, sipa, unus, infans, virgo, coronat.* (745, cursivas mías)

Sobresale en este fragmento el orgullo de Elicia por haber reunido su material hechiceril sin la participación de su tía y por dominar una oración mágica desconocida por esta. A pesar de que repite públicamente una y otra vez, como argumento para atraer al cliente, su filiación con Celestina, Elicia, en la intimidad de este monólogo del segundo acto, revela también, de este modo, cierta rivalidad con su modelo.

Otro rasgo de Elicia que se está convirtiendo poco a poco en característica típica de la alcahueta celestinesca es la variedad de sus oficios.¹⁵ De hecho, son sus diferentes actividades las que permiten a Elicia, a imitación de su modelo, relacionarse con todos los medios sociales y entrar en casas ajenas. El inventario del laboratorio celestinesco rojano, llevado a cabo por Pármeno en el primer acto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Rojas 2011: 56-61), interviene también de forma decisiva en esta caracterización de la alcahueta, ya que abarca ingredientes propios de cada uno de sus oficios. Este inventario revela además cierta cohesión entre las distintas prácticas del personaje: en el glosario que dedica a este laboratorio, Laza Palacios (1958) explica que no era tan nítida como hoy la distinción, en esta lista de productos, entre los remedios terapéuticos, los ungüentos

14.- «No parece mi casa sino botica; así unos entran y otros salen cargados de medicinas; que no piden cosa que no esté en la camarilla que me dejó mi tía —¡que buen siglo haya!— en el testamento. Ahí tengo los perfumes que falseaba, los afeites que conficionaba, las aguas de rostro que hacía, y otras aguas que sacaba para oler, los zumos con que adelgazaba los cueros, los untos y mantecas que tenía y los aparejos para baños y lejías, los aceites que sacaba para el rostro [...]» (745).

15.- «[...] lapidaria, herbolaria, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, perfumera, corredora, melecínica, partera y un poco física soy» (744).

cosméticos y los elementos con supuestas propiedades mágicas. Los oficios celestinescos se superponían con frecuencia en el siglo xv puesto que magia, medicina, alcahuetería y cosmética se relacionaban entre sí no sólo porque podían intervenir todas en la resolución de sufrimientos amorosos (Morros Mestres 2009), sino porque también compartían una lista de ingredientes similares. El laboratorio de Elicia parece, en este sentido, mucho más estructurado que el de su tía al separar claramente los ingredientes destinados a la hechicería de las preparaciones más inocentes.

La descripción del laboratorio celestinesco será recreada por numerosas reescrituras posteriores de *La Celestina*, hasta convertirse en verdadero tópico del retrato celestinesco. Se puede afirmar lo mismo del ya aludido «conjuro a Plutón» del acto III, reescrito al final del mismo monólogo que pronuncia Elicia en la primera escena del segundo acto:

Encomiéndome a mis familiares: Lucifer, Astarot, Arangel, Beliat, Satán, Bercebut, Balán y a Rescodafó, el mi buen amigo, príncipes de los demonios, que me den buena manderecha a lo que voy. Solo os suplico, mis buenos adalides, perturbéis la fantasía de Roselia con deseos lujuriosos y cebéis sus pensamientos con tizonas de amor; yo soplaré con mis fuelles el fuego y atizaré las ascuas que la quemén viva. Emprenda la llama en su pecho con vuestras santas inspiraciones, que yo tendré cuidado de encenderla y avivarla con mis devotos consejos. (748)

Más breve que su modelo, este conjuro reescrito (que no aparecía en las continuaciones de Silva ni de Gómez) también carece de la dimensión literaria y del aspecto ritual, solemne, del original. La petición de Elicia es, además, mucho más directa (ya no se utiliza ningún hilado como vector de la *philocaptio*) y convencional (por basarse en la metáfora tópica del amor como fuego) que el discurso grandilocuente de la Celestina rojana:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles [...]. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se

ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto, que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro, y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto. (Rojas 2011: 108-110)

Como vemos, la construcción del retrato hechicero de Elicia elaborado por Sancho de Muñón sigue las mismas etapas e incluye los mismos motivos que en la obra de Rojas. El autor anticipa de esta manera la tematización de la magia celestinesca que también marcará las reescrituras contemporáneas, desde *Los polvos de la madre Celestina* (1840) de Juan Eugenio Hartzenbusch hasta *Ojos de agua* (2014) del dramaturgo madrileño Álvaro Tato, pasando por las novelas *El manuscrito de piedra* (2008) de Luis García Jambrina, o *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes (François 2020: 176-249).

Entre Muñón y Hartzenbusch, antes de esta transformación actual de la mediación mágica en verdadero *leitmotiv* de la celestinesca, era doble el tratamiento del tema de la magia en la celestinesca. Heugas señala que los imitadores áureos de Rojas «sont encore dans un vieux système de pensée, qui se prolonge fort tard, dans lequel la sexualité est constamment associée à la sorcellerie» (1973: 538). Pero según Vian Herrero (1997), las continuaciones e imitaciones trágicas utilizan sobre todo la magia como un elemento de didactismo, funcional en la trama, mientras que en las imitaciones cómicas ese tema se reduce a un rasgo ornamental y/o se vuelve motivo de ironía. La magia sirve allí para introducir situaciones jocosas y comicidad. Es lo que ocurre en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, donde ya no existe ningún tipo de mediación mágica aunque varios personajes llaman a Celestina «hechicera» (Gernert 2020: 435). Muchos personajes, en esos textos, ya no creen en la magia sino que la usan para engañar a los demás con el fin de aprovecharse de su superstición.¹⁶ Por su parte, Alberola destaca también una discrepancia entre los usos del tema según el género practicado, pero opina que la diferencia de tratamiento radica más bien en el grado de credulidad de los otros personajes hacia la hechicería: en la totalidad de entremeses, piezas cómicas o con final feliz que recrean *La Celestina* en los Siglos de Oro, queda clara la

16.— Un caso ejemplar de esta evolución ya era ilustrado por la *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado: en el mamotreto XLII, Lozana explica al personaje del autor que finge practicar la quiromancia y la videncia con el fin de sacar beneficios económicos de la superstitión de sus clientes.

eficacia de los actos mágicos, mientras que «en las tragicomedias, de final desastroso, prevalece la ambigüedad en cuanto a la eficacia y funcionalidad de la magia» (2010: 145).

Otro rasgo importante en el tratamiento literario de la magia en esta primera celestinesca en segundo grado radica en la necesaria filiación femenina en la tercera-hechicería.¹⁷ En efecto, la hechicería solo se tematiza en esta literatura cuando se pone en escena a una antecesora o heredera de Celestina, o a una alumna de Elicia, discípula de Celestina. Desde Claudina, el doble oficio de alcahueta y hechicera se transmite a Celestina, quien lo transmite a Elicia, la cual lo enseña a la Corrija, etc. En las continuaciones e imitaciones, «se va dibujando una línea de continuidad de la tercera y la hechicería que sin duda se aprende, pero, por otra parte, se hereda» (Alberola 2010: 115). No sorprende, por tanto, que las continuaciones que prescindan del personaje de la alcahueta para centrarse en la pareja de amantes también omitan la temática mágica. Digna heredera de Celestina cuyas principales características y funciones retoma —aunque simplificándolas a veces, es decir, tipificándolas—, la Elicia de Muñón otorga a este componente hechiceril un lugar privilegiado en su (auto)retrato.

La mediación amorosa, razón de ser del personaje celestinesco, y las mediaciones retórica y mágica que la respaldan se repiten tipificándose, por tanto, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Pero la Elicia de Muñón también abre esta función de mediadora a otros ámbitos al añadir la profesión de abogada a sus múltiples oficios. En la quinta escena del segundo acto, Elicia-Celestina llega en efecto a casa de una cliente suya, Angelina, para resolver su caso: el estudiante Sancias se niega a admitir que se ha casado con ella. Elicia organiza un pleito en el que llama a los testigos del matrimonio y al procurador de Angelina para que arguya con el letrado delante del provisor. Vian Herrero ha valorado este pasaje como muestra de la gran teatralidad de la continuación de Muñón y de su capacidad para «desarrolla[r] muchos elementos que en *La Celestina* estaban *in nuce*» (2010: 439), incluido el tema de la corrupción de la justicia. Esta escena, verdadero debate jurídico entre expertos que pelean con diferentes argumentos legales y citas latinas, desemboca en una situación que desfavorece a la cliente de Elicia (puesto que el provisor concluye dando la razón a Sancias), lo que provoca la ira de esta. La abogada celestinesca propone entonces a Angelina adoptar métodos menos ortodoxos para sacarla de apuros: «Yo estudiaré mañana y esotro día para engañar a Sancias, y entre burlas y veras le sacaremos del buche un sí, puro y no aguado con condición» (789). Estos métodos, más afines al funcionamiento tradicional del

17.— Herrera Jiménez hasta considera que lo femenino es lo que organiza la trama celestinesca, aunque «En lo que se refiere a las continuaciones y demás variantes de lo celestinesco, el poder de las mujeres se ve amortiguado por la petrificación de las tramas» (1997: 561).

personaje celestinesco porque consisten en la manipulación y consiguiente reinterpretación de las palabras de Sancias, les saldrán mejor y el juez acabará sentenciando a favor de Angelina. Esta nueva destreza de Elicia-Celestina o, mejor dicho, esta aplicación de sus competencias oratorias en otro campo que el amoroso, le provoca comentarios admirativos de parte de Oligides: «No pensé que tanta era la fuerza de Celestina, que bastara a corromper las letras» (857). Por estas intervenciones suyas en diferentes actividades de mediación a lo largo de la *Tragicomedia* de Muñón, Elicia-Celestina no puede, por tanto, reducirse a un personaje secundario. Giménez Micó sostuvo efectivamente que, al contrario de *La Celestina* que «supuso una gran ruptura con el sistema literario tradicional» (1994: 48) al dar un puesto protagónico al personaje de la alcahueta, el texto de Muñón lo reinstalaba con Elicia «en el lugar secundario». No me alinee con esta conclusión ya que el investigador se apoya en una única réplica de Oligides donde este afirma que son muchas las alcahuetas de la ciudad («No una, sino ciento; está sembrada la ciudad de ellas», 717). No hay que olvidar que el mismo personaje concluye justo después que «la más principal y famosa [de estas alcahuetas] en el pueblo» no es otra que esta nueva Celestina a la que antes llamaban Elicia y que asume las mediaciones de una alcahueta principal.

Conclusiones

Como las demás obras celestinescas áureas, la *Tragicomedia* de Sancho de Muñón oscila en su lectura de la *Tragicomedia* rojana:

Unas veces [...] las imitaciones rechazan las novedades de *La Celestina*, como cuando reintroducen para la persuasión amorosa la carta, heredada de la novela sentimental, que *La Celestina* había desechado por antidramática [...]; otras veces tratan de subsanar los puntos débiles de su estructura, como cuando se esfuerzan por justificar los amores clandestinos e intervención de la tercera. (Lida de Malkiel 1970: 724-725)

Se constata la misma tendencia en el retrato de Elicia que se esboza al hilo de los cinco actos de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*. Aparte de las funciones de cartera y de abogada que, como vimos, también se pueden considerar nuevas manifestaciones de la tradicional mediación retórica de Celestina, el personaje se construye casi exclusivamente en base a características nucleares de la alcahueta celestinesca (es decir, rasgos que se originan directamente en el texto atribuido a Rojas), rechazando las funciones orbitales de casamentera y chivo expiatorio añadidas por Silva y Gómez de Toledo. La Elicia reescrita de 1542 es por consiguiente el resultado de un proceso de transustanciación de los rasgos de la Celestina

rojana percibidos por Muñón como esenciales.¹⁸ Este conservadurismo en el retrato del personaje celestinesco quizá haya sido posible por los pocos elementos sobre Elicia ya sembrados en *La Celestina* original donde la sobrina de la alcahueta aparece como un personaje algo desdibujado con respecto, por ejemplo, a Areúsa, que habría sido una heredera más afirmada, y tal vez menos pastiche, de Celestina.

La Celestina de Muñón se representa como una alcahueta competente (como vimos, Oligides confía en sus destrezas, 718-719) y prudente, aunque el ser consciente de los peligros de su oficio no le permite evitar su asesinato final a manos del rufián Brumandilón. Como en la obra rojana, la tercera es víctima de su antiguo *ayudante* (en términos actanciales), transmutado en *oponente* suyo por pura codicia, el pecado celestinesco por antonomasia. A diferencia de Silva (en cuya continuación no muere la alcahueta) y de Gómez de Toledo (que mata a Celestina pero solo tras una larga serie de agravios), Sancho de Muñón reanuda en su continuación con el desenlace rojano. Heredera de Celestina, Elicia es víctima de un *fatum* celestinesco. *Nomen est omen* en la obra de Muñón como en las reescrituras contemporáneas del mito de Celestina: al adoptar el nombre de la famosa alcahueta y/o al frecuentar nuevos Calistos y Melibeas, el personaje parece condenado a repetir los mismos errores que su antecesora. Lo confirma Oligides cuando comenta a Brumandilón: «Bien sabes que esta vieja es codiciosa y avarienta. [...] Y que primero le sacarás la vida que la medalla» (802). A pesar de que se muestra varias veces consciente de lo que le costó la vida a una Celestina cuya codicia denuncia («mi tía —que Dios perdone— [...] caro le costó a mi antecesora la negra cadenilla», 728), Elicia repite el mismo error dado que Brumandilón decide matarla por no haber compartido con él la medalla regalada por Lisandro. La alcahueta acepta en efecto compartir algunas monedas con el rufián a la vez que se niega a mencionar una medalla que, paradójicamente, acabará cumpliendo la misma función que la cadenilla de oro ofrecida por Calisto a la Celestina rojana: «Dos reales y cuatro daréselos yo, ¡pero de medalla no me hable nadie!; que no será esta, si yo puedo, la cadenilla de mi tía» (806, cursivas mías). Estas declaraciones de Elicia desempeñan finalmente el papel de anuncios trágicos ya que la mediadora sí acabará como su tía, acuchillada por exsecuaces suyos y sin confesión: «¡Ay, ay, que me ha muerto, sobrinas! ¡Confesión, confesión!» (870).

En esta reescritura del desenlace celestinesco, se puede señalar un esfuerzo del autor por equilibrar mejor el sino de la alta franja social y el del inframundo, que corren paralelos en la medida en que los amantes nobles, la alcahueta y su sobrina Drionea mueren en la misma escena (la

18.— Curiosamente Muñón no moviliza el motivo del alcoholismo de Celestina, muy presente en las Celestinas anteriores y que, según Navarro Durán (2020), contribuye a transformar a la alcahueta en figura cómica de entremés.

segunda) del mismo acto (el quinto). De tal forma se acentúa el efecto de muertes encadenadas del original rojano, se dibuja una correspondencia entre los personajes de ambas capas sociales, pero también, en conformidad con la intención moralizante de la obra, se refuerza el *fatum* trágico: tanto la muerte de los amantes como el triste fin de Elicia-Celestina habían sido anunciados de forma indirecta a lo largo de la obra, respectivamente por las diferentes advertencias que le hace Eubulo a Lisandro, por las apariciones de Beliseno, el hermano homicida de Roselia obsesionado con la honra familiar, y, en el caso de la alcahueta, como acabamos de señalar, por las repetidas referencias a la muerte violenta sufrida por la Celestina original.¹⁹ No obstante, al contrario de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, de la *Segunda Celestina* y de la *Tercera Celestina*, que terminaban fijándose en personajes nobles (con el planto de Pleberio, una conversación galante entre Felides y Polandria o comentarios generosos de Felides), la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* acaba centrándose en el inframundo. En la última escena de la obra, Eubulo recapitula en efecto las diferentes muertes de la obra, incluso la de esta nueva Celestina, y hace hincapié en que su fallecimiento significa una muerte total del linaje de la alcahueta celestinesca: «murió la maldita y falsa alcahueta Celestina, miembro de Satanás; murió su sobrina Drionea, mujer enamorada y buena discípula que había sacado la vieja para que sucediese en su lugar en todas sus alcahueterías y hechicerías» (882). Sin embargo, como sabe el lector, en realidad la segunda sobrina de Elicia, Livia, consiguió escapar, lo que posibilita la existencia de futuras alcahuetas cuyos retratos salpicarán la celestinesca posterior.

Desde su aspecto físico revelado a través de descripciones indirectas hasta su motivación principal, la codicia, pasando por la función de mediadora que caracteriza sus intervenciones en la trama, examinar el retrato de Elicia que se construye a lo largo del texto de Muñón ofrece pistas para evidenciar procesos de construcción y consolidación del incipiente género celestinesco, como guiños a otras obras celestinescas o la identificación de tipos de personajes celestinescos que la tradición está desarrollando (es el caso de Brumandilón, cobarde fanfarrón descendiente directo de Centurio, Pandulfo y Bravonel). Con esta continuación de 1542 no asistimos a la misma tipificación de la alcahueta que la puesta en marcha por la *Tercera Celestina* (donde la tercera además se caricaturiza y se simplifica al asumir un simple papel de casamentera), pero tampoco observamos un enriquecimiento de las funciones atribuidas al personaje de la alcahueta. Habrá que esperar la época contemporánea, sobre todo a partir del último tercio del siglo xx, para descubrir nuevas facetas de la mediación, cada vez más transgresiva, de Celestina (François 2020). Ahora bien,

19.— Esteban Martín (1988: 17) consideró de hecho la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* como la continuación más próxima a la obra de Rojas por su vuelta a la tradición trágica.

si *La Celestina* representa hoy en día un relato colectivo que forma parte del patrimonio imaginario hispánico y hasta ha ganado el estatuto de mito literario, conviene recordar que sus continuaciones de la primera mitad del siglo XVI constituyen una etapa fundamental en esta historia por construir las premisas de núcleos narrativos que se perpetuarán hasta nuestros días como el retrato diseminado de la alcahueta y, en el caso específico de Sancho de Muñón, su dimensión metaficcional. Como vimos, el retrato de Elicia se construye efectivamente en constante diálogo con la obra rojana, a través de pastiches de réplicas celestinesca,²⁰ recuperación de tópicos y alusiones directas al personaje fuente que moldean la caracterización y las funciones de la Elicia transfuncionalizada por Sancho de Muñón. Más allá de su intención moralizante ampliamente estudiada por los celestinistas, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* constituye sobre todo un homenaje diegético y lingüístico a su (quizá) insuperable modelo: «[dice Elicia:] cada vez que me acuerdo de ella [su tía Celestina], no puedo tener las lágrimas de ver que después acá ninguna ha llegado a su zapato. ¡Qué sabia, qué diligente, qué astuta, qué artera, qué solícita era en todo lo que sabía, qué osada para entrar y salir donde quiera, qué lengua tenía para engañar aun a la serpiente maligna que engañó a la madre Eva!» (846).

Bibliografía

- ALBEROLA, Eva Lara (2010), «Hechicera celestinesca», en *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 99-146.
- BARANDA, Consolación y VIAN HERRERO, Ana María (2007), «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, dirs., «*Orígenes de la novela*». *Actas del primer simposio de la Sociedad Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo – Universidad de Cantabria, pp. 407-481.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12, pp. 37-67.
- DEYERMOND, Alan (1977), «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1, pp. 6-12.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1988), «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», en *Celestinesca*, 12.2, pp. 17-32.

20.— Examinamos varios casos de estos pastiches o reescrituras de réplicas de Celestina a lo largo de este trabajo. Estos ejemplos permiten matizar las conclusiones de Esteban Martín cuando señala que Elicia «inicialmente actúa con notables similitudes con respecto a la vieja de Rojas, aunque no por ello podamos hablar de reminiscencias fraseológicas o ecos» (1988: 21). Por el contrario, tanto los monólogos de Elicia como su conjuro, varios de sus apartes y de sus réplicas dirigidas a Roselia están salpicadas de giros, bromas y digresiones eruditas que emulan intervenciones de la alcahueta de Rojas, cuando no siguen directamente la misma estructura que discursos suyos.

- FRANÇOIS, Jérôme (2019), «'Conjúrote, triste Plutón': Reescrituras contemporáneas de la hechicería de Celestina», en *Aula Medieval Monografías – Edición Storyca*, 3, pp. 79-98.
- (2020), *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio (2020a), «Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca», en *Celestinesca*, 44, pp. 385-392.
- (2020b), «Materialización del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca», en *Celestinesca*, 44, pp. 457-488.
- GARCÍA VALIENTE, Luis, y MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2019), «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», en *Estudios románicos*, 28, pp. 259-268.
- GERNERT, Folke (2020), «Crimen y castigo en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo: ¿la visión moralizadora de un médico?», en *Celestinesca*, 44, pp. 431-456.
- GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio (1994), «Diversas conexiones entre Celestina y Elicia», en *Celestinesca*, 18.1, pp. 35-50.
- GUERRY, François-Xavier (2020), «Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'Or (1499-1570)», en *Crisol*, 10, pp. 1-15.
- HAMON, Philippe (1977), «Pour un statut sémiologique du personnage», en Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-180.
- HERRERA JIMÉNEZ, Francisco José (1997), *El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mundo-de-la-mujer-en-la-materia-celestinesca-personajes-y-contexto--0/>> (20/05/2020).
- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines.
- LAZA PALACIOS, Modesto (1958), *El laboratorio de Celestina*, Málaga, Fundación Unicaja.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba [1ª ed. 1962].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), «Imitaciones de *La Celestina*», capítulo XI de *Orígenes de la novela IV*, en *Obras completas*, tomo XVI, Santander, Aldus, col. «Consejo superior de Investigaciones científicas», pp. 3-198 [1ª ed. 1910].
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2009), «Melancolía y amor hereos en *La Celestina*», en *Revista de poética medieval*, 22, pp. 133-183.
- MUÑOÑ, Sancho de (2016), «Tragicomedia de Lisandro y Roselia», en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 687-895.

- NAVARRO DURÁN, Rosa (2016), «Introducción», en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. XI-CXII.
- (2020), «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», en *Celestinesca*, 44, pp. 405-430.
- ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, col. «Biblioteca clásica de la Real Academia Española».
- SAINT-GELAIS, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SNOW, Joseph T. (2007), «La Brígida de José Zorrilla y su celestinaje», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 32.1, pp. 137-148.
- (2008), «Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje», en *Celestinesca*, 32, pp. 291-306.
- VALLES CALATRAVA, José (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistémica*, Madrid, Iberoamericana.
- VIAN HERRERO, Ana (1997), «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds., *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, València, Universidad de Valencia, pp. 209-239.
- (2010), «Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco: a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86, pp. 455-470.