
DESPUNTES CELESTINESCOS EN EL TEATRO DEL XVI

LAURA MIER

(Universidad de Salamanca & SEMYR)

LA INFLUENCIA DE *La Celestina* en el teatro del siglo XVI ha sido vista fundamentalmente bajo el prisma de lo que Marcelino Menéndez Pelayo llamó *celestinesca*¹. El término, que no deja de resultar ambiguo semánticamente hablando, a pesar de lo cual sólo ha sido cuestionado en su calidad de género independiente, parece abarcar una lista de obras que frecuentemente se conocen bajo el marbete de «imitaciones y continuaciones» o incluso «adaptaciones» del texto celestinesco. El único criterio utilizado para determinar la pertenencia o exclusión a la *celestinesca* viene definido por el grado de imitación del supuesto modelo, concretizado en el uso común de personajes². De por sí este criterio nos resulta confuso por su poca exactitud, ya que nos parece difícil concebir como un mismo personaje a dos caracteres que aparecen en comedias distintas, con argumentos distintos, provenientes de plumas distintas y en ocasiones separadas por un periodo de tiempo considerable. Más claro parece el caso de

1. *Orígenes de la novela IV*, Madrid: CSIC, 1961.

2. Así lo plantea Ernest H. Kilgore Hillard en su tesis doctoral de la Universidad de Illinois, *Spanish imitations of the Celestina*, 1957. Que sepamos es éste el primer trabajo monográfico sobre este tema. Establece cuatro categorías teniendo en cuenta los personajes comunes a *La Celestina* y al resto del teatro del siglo XVI: continuaciones, imitaciones cercanas, imitaciones libres y por último aquellas obras que comparten el tema de los dos amantes, pero que no presentan rasgos celestinescos puramente dichos.

las «continuaciones», que efectivamente, parecen tener garantizado su lugar en la *celestinesca* por entroncarse argumentalmente con *La Celestina*.

Esta nómina de obras, nunca puesta en duda³, ha sido el objeto de trabajos sobre la influencia de *La Celestina* hasta prácticamente nuestros días y curiosamente se mantiene intacta desde el ejemplar trabajo de María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*⁴ y comprende: *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea, *Comedia Thebayda*, *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, *Tragicomedia de Lisandro y Rosiela*, *Tragedia Policiana*, *Comedia llamada Florinea*, *Comedia Serafina*, *Comedia Selvagia*, *Comedia Eufrosina*, *Comedia Hipólita*, *Comedia Tideia* de Francisco de las Natas, *Comedia Doleria*, *La Lena* y *La Dorotea*.

Sin embargo, la crítica se ha enfrentado a la influencia de *La Celestina* en el teatro español también desde otras perspectivas. No deberíamos pasar por alto los trabajos que establecen una línea de relación entre el teatro del Siglo de Oro perfectamente consagrado, especialmente la comedia nueva de Lope de Vega, y *La Celestina*⁵. O aquellos que utilizan ciertos paralelismos con *La Celestina* como aval para garantizar la entrada a la historia de nuestro teatro a obras menos conocidas, trabajos centrados por lo general en la búsqueda de «ecos y reminiscencias fraseológicas»⁶.

3. Ni siquiera el clásico trabajo de Pierre Heugas, por otro lado excelente, *La Célestine et sa descendance directe* (Burdeos: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973), muestra los criterios que le han llevado a confeccionar la nómina de obras con la que trabaja, que parece ser en este caso concreto, lo que la tradición crítica anterior a él ha considerado como celestinesca, tal y como es expresado en la primera parte del estudio.

Trabajos más recientes como la serie de artículos de Luis Mariano Esteban Martín publicados en la revista *Celestinesca* bajo el epígrafe general de «Huellas de *Celestina* en...», parten de la nómina anterior para analizar las relaciones que *La Celestina* mantiene con otras obras principalmente desde el punto de vista del calco lingüístico, centrándose en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, la *Tragicomedia de Lisandro y Rosiela* de Sancho de Muñon, la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández, la *Comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián y la *Comedia Selvagia*.

4. Pacientemente la investigadora argentina presenta en cada capítulo de su análisis un apartado referente a la manera en que los aspectos constitucionales de *La Celestina* son tratados en las obras posteriores directamente relacionadas con ella.

5. Sirva como ejemplo la tesis doctoral de Harry Vélez Quiñones, *La celestinesca, la comedia y «La Dorotea»: huellas de un intertexto*, Universidad de Harvard, 1990.

6. Expresión tomada de Luis Mariano Esteban Martín, ejemplo del cazador de calcos lingüísticos.

Sin embargo, el problema radical consiste en determinar qué es exactamente lo celestinesco, lo que nos llevaría a considerar los elementos caracterizadores de la *Tragicomedia* e indirectamente a la consideración genérica de ésta, ya que soy de la opinión de que el haber visto una novela en *La Celestina* ha impedido en muchas ocasiones ver su importancia para el desarrollo del teatro. Para algunos parece que la presencia del mundo prostibulario y de los estratos sociales menos favorecidos económicamente es obligatoria. Para muchos es la presencia del personaje de la alcahueta profesional con todo lo que conlleva en la obra de Rojas: magia, interés económico... Otros se empeñan en buscar calcos lingüísticos señalando como celestinesco esta o aquella frase, olvidando, tal vez, la posibilidad de que se trate de una sentencia o frase proverbial.

No es nuestro objetivo definir lo que es genuinamente celestinesco, ya que no creo que se pueda llegar a afirmar tal cosa en términos absolutos, más aún cuando tratamos con un texto de riqueza semejante. Ni revisar la nómina de obras tradicionalmente incluidas bajo el epígrafe de *celestinesca*. Tampoco intentaremos suministrar un cuerpo teórico consistente a este concepto. Nuestro objetivo será ver uno de los aspectos en los que se manifiesta la influencia de *La Celestina* en el teatro del siglo XVI que, a pesar de haber sido percibida con frecuencia, ha quedado poco trabajado.

Esta influencia radica fundamentalmente en una estructura dramática que sustenta el proceso erotológico principal, eje argumental de la obra. Para ello queremos recorrer el camino desde la propuesta de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* avanzando en el tiempo hacia otras manifestaciones teatrales, intentando no caer, en la medida de lo posible, en el tópico de la imitación y la consecuente fidelidad al modelo.

La Celestina se abre con un diálogo rápido entre Calisto y Melibea del cual se deduce fácilmente que ya se conocen, por la manera en la que se dirigen el uno al otro, especialmente si consideramos que es sintomático el empleo de sus nombres propios⁷. A continuación Calisto es presentado en su casa ligeramente ausente de la realidad y absorbido pensando en Melibea, agitación de la que es testigo Sempronio, un criado que pasa a convertirse en el confidente que recibe toda la información del estado emocional de su señor. Ni que decir tiene que la presencia del confidente es fundamental no sólo de acuerdo a las teorías médicas de la época que contemplaban el habla como alivio de la enfermedad de amor, sino también

7. Respecto a la primera escena se han desarrollado diferentes explicaciones interpretativas ante la singularidad que presenta. Véase, sobre todo, Ricardo Castells, «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, 14 (1990), págs. 17-39.

por ser un recurso dramático muy eficaz para situar el conflicto inicial ante el espectador/lector.

La solución para el supuesto mal de Calisto, que no es más que un deseo sexual desenfrenado, parte de Sempronio, el criado confidente, quien propone contactar a la alcahueta profesional, Celestina, partiendo él mismo a buscarla.

En el momento en el que Sempronio abandona el hogar de su amo para hacer entrada en la casa de Celestina queda abierta la puerta de las intrigas paralelas. Rojas, en vez de presentar a la alcahueta directamente hablando con Calisto en su casa, lo que hubiera sido suficiente para hacer avanzar la acción principal, propicia con el desplazamiento de Sempronio la oportunidad para incorporar al argumento una serie de personajes de naturaleza muy diferente a la pareja de señores que desarrolla la acción principal y, lo más importante, la posibilidad de acciones paralelas, lo que enriquece dramáticamente la obra. A partir de este momento la acción queda dividida, aunque siempre interrelacionada, en lo que sucede simultáneamente en estos dos mundos sociales y teatrales, a menudo vistos como irreconciliables. Precisamente la puerta de entrada a este mundo ha sido considerada como algo intrínseco a la celestinesca, pero como veremos más adelante no todo el teatro del XVI la desarrolla de la misma manera. La convivencia de acciones y de mundos sociales diferentes sólo es posible en un ámbito marcadamente urbano que, como veremos, pervivirá en más textos teatrales⁸.

Calisto habla con la intermediaria profesional para determinar exactamente qué es lo que desea. Una profesional como Celestina, se asegura el éxito en su empresa con todos los recursos disponibles, incluyendo la magia negra.

El proceso de alcahuetería propiamente dicho comienza con el monólogo de Celestina camino de casa de Melibea en el que expresa su inseguridad. La entrevista, a pesar de la furia de Melibea, derivada principalmente de las obligaciones impuestas por el honor y convertida en un tópico literario, resulta satisfactoria ya que Celestina es capaz de llevarle a Calisto una prenda de Melibea.

8. Véanse los clásicos trabajos de William H. Shoemaker, «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», *Hispanic Review* 2 (1934), págs. 303-318, el de John Lihani, «Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in Celestina», *Celestinesca*, 2:2 (1987), págs. 21-28 y el de Patrizia Botta que vincula *La Celestina* a un espacio urbano concreto, «Itinerarios urbanos en *La Celestina* de Fernando de Rojas», *Celestinesca* 18:2 (1994), págs. 113-131.

Tras esta visita, Calisto enloquece ante el cordón de Melibea y ésta, víctima del conjuro o de las artes persuasorias de Celestina, o bien enamorada desde la primera escena, es presentada enferma de amor por boca de Lucrecia. Estado que todos podemos comprobar con el monólogo que la define como enferma de amor en el acto X y la confesión a Celestina e indirectamente a Lucrecia, que también está presente, que convierte a la alcahueta en confidente y a la criada en cómplice.

Una vez caracterizados los dos, Calisto y Melibea, a través de los monólogos y de los diálogos con sus confidentes, como enamorados, tiene lugar la cita en el jardín, que Celestina, la alcahueta profesional, ha pactado con Melibea y le ha hecho saber a Calisto. Este primer encuentro es exclusivamente verbal, pero entre tanta palabra conciertan la futura visita, con claras intenciones de pasar a un terreno mucho más pasional. Tras dos noches de goce sensual del amor y debido a toda la trama paralela que se desarrolla en el mundo de los criados y de las prostitutas, Calisto cae de la escala en una de sus visitas nocturnas a casa de Melibea y muere. Ante la muerte de Calisto, Melibea no puede soportar el dolor y tras un emotivo monólogo se deja caer de la torre de la casa de su padre, causando a su vez tal dolor en Pleberio que cierra la obra con uno de los monólogos más famosos de nuestra literatura.

Se me disculpará el carácter excesivamente reduccionista de este esquema, que desde luego no refleja la complejidad y riqueza de la obra, pero es precisamente esta estructura del proceso erotológico lo que va a suponer el sustento de muchas obras de corte amoroso a lo largo del siglo XVI, basada fundamentalmente en tres pilares; el proceso de enamoramiento, el de intermediación y la unión final. Claro está que no es la única estructura vigente, ya que la égloga pastoril se hará notar a lo largo de todo el periodo y estará presente con sus propias propuestas. Ni será ésta tampoco la única aportación de *La Celestina*.

A partir del texto celestinesco se generaliza el hecho de que los amantes ya se conozcan cuando ha empezado la acción de la obra, incluso como sucede en la *Comedia Thebayda* llevan tres años de relación. Sin embargo, se suele suprimir la primera escena –con la excepción a esta práctica de la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea, que sigue el esquema celestinesco por completo: conversación entre amantes, galán penado de amor, monólogo que lo representa como tal e intervención de los criados como intermediarios– y aparece directamente el galán penado de amor, lo que sería en *La Celestina* la primera escena en casa de Calisto.

Se evita por sistema en el teatro del XVI la representación del proceso de conocimiento y de enamoramiento, ya que cuando comienza la obra,

por lo general, el galán se encuentra caracterizado como amante a través del monólogo en el que se lamenta del amor y/o de la dama y por la confesión a los criados/intermediarios.

El hecho de que los amantes ya se conozcan y, en ocasiones, ya mantengan una relación verbal fluida delata que el objetivo no es contactar a la dama, sino mantener con ella una relación carnal, razón por la cual *Celestina* es fundamental en el texto de Rojas⁹. Precisamente en esto consiste el ser alcahueta, en hablar con la dama para obtener una respuesta afirmativa, no se trata de hacer exclusivamente de intermediario, como veremos más adelante.

Es cierto que la adopción de este comienzo no va a ser homogénea, ya que, por ejemplo en la *Comedia Aquilana*, la obra comienza con una acción más avanzada, con Faceto leyéndole a Aquilano una carta de Felicina, o en la *Comedia Tibalda* donde abre la obra un debate filosófico en torno al amor, sin embargo el comienzo de la acción dramática va marcado por los elementos señalados. No obstante, el previo conocimiento de los amantes, el monólogo del penante de amor y la constitución del confidente van a quedar configurados como elementos estructurales básicos.

En el momento en el que el criado queda definido como confidente adquiere responsabilidad en el desarrollo del proceso erotológico, por ello la propuesta de una alcahueta profesional e incluso la propia labor de intermediación parte de él mismo. El proceso de intermediación en sí mismo también sufrirá cambios, a grandes rasgos se observa, por un lado, una pérdida progresiva del poder de la alcahueta profesional en beneficio de los criados, que se convierten en confesores-intermediarios y, por otro, de las cartas, por otro lado recurso ampliamente desarrollado en la tradición hispánica, que en muchas comedias son el medio más eficaz de convicción pues permiten mostrar directamente la voz perseverante del enamorado.

Como señalábamos anteriormente la maquinaria de intermediación se pone en marcha para conseguir un encuentro carnal. Y es precisamente en este proceso donde más variaciones se producen, condicionadas principalmente por la presencia o ausencia de intrigas secundarias. Tan pronto como en la *Comedia Himenea* de Torres Naharro la alcahueta profesional

9. Para la propuesta anticortesana de *La Celestina*, derivada de las corrientes filosóficas del siglo xv véanse: Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid: Gredos, 1993; Pedro Cátedra *et alii* (eds.), *Tratados de amor en el entorno de «Celestina»*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001 y, sobre todo, Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

desaparece por completo y todo el proceso queda en manos de los criados, que ayudan en la recuesta amorosa y conciertan la cita nocturna. Sin embargo, el esquema se mantiene.

A través de la *Comedia Calamita* vemos primero que el éxito del proceso de intermediación se lleva a cabo por las alianzas que sustentan los criados y, por otro lado, que el papel de la alcahueta, Libina, en este caso no profesional, queda reducido a ser quien convence a Calamita para que acceda a tener un encuentro carnal con Floribundo, ya que ella no participa como intermediaria, el resto del trabajo es llevado a cabo por los criados de Floribundo, especialmente Jusquino, que es quien habla con Libina.

En la *Comedia Hipólita* el criado de Hipólito, Solento, es llamado literalmente «alcahuete» por Florinda, porque es el encargado de convencerla y de hablar con ella, desempeñando a la vez el papel de alcahuete y de intermediario.

En la *Farsa a manera de tragedia* la relación entre los amantes ya está consolidada, pero para en encuentro carnal Torcato decide contactar a Frosina, que será no sólo quien lo propicie sino quien facilite las condiciones materiales para que se produzca.

Al mismo tiempo que los criados van asumiendo el papel de intermediarios absolutos, las cartas son utilizadas como medio de comunicación entre los amantes, hasta tal punto que en el temprano caso de la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea sustituyen el papel de cualquier alcahueta. La correspondencia epistolar entre los amantes hace necesario, por otro lado, al intermediario que las lleva y las trae, pero hace prescindible el papel de la alcahueta profesional, ya que quien habla directamente con la dama puede ser el propio galán, que puede acercarse con la sutileza de quien no está presente y a la vez asegurarse del contenido del mensaje que va a ser transmitido.

En los procesos de intermediación es donde aparece el mundo al que Sempronio abrió la puerta al entrar en casa de Celestina, un recurso que llega a facilitar incluso la incorporación de otras fórmulas teatrales conocidas como «pasos». Como antes señalábamos, la posibilidad de contar dos historias paralelas tan interrelacionadas y con protagonistas radicalmente diferentes que terminan siendo una sola historia es aprovechada de manera desigual por el teatro posterior, y sin querer llegar a caer en lo que se ha convertido en un lugar común de la crítica, es decir, señalar la superioridad de *La Celestina* ante cualquier análisis comparativo, me atrevería a afirmar que en ninguna de las obras posteriores el desarrollo es tan exhaustivo ni lleno de ingredientes como en la tragicomedia.

Desgraciadamente, este tema habrá que dejarlo para otro día, pues no es lo que ahora perseguimos.

Curiosamente, por otro lado, a mediados del siglo, cuando la estructura celestinesca ya había sido desarrollada aparece la *Comedia Tidea* de Francisco de las Natas que retoma la figura de la alcahueta profesional, Beroe, caracterizada de manera deliberadamente celestinesca¹⁰ y que viene a retomar el papel estructural de Celestina en el proceso de intermediación.

El elemento social y teatral que provoca la necesidad de tantos intermediarios es el honor de la dama, que complica la trama, hasta el punto de hacerla aparecer teatralmente y provoca el famoso episodio de la furia de Melibea, reiterado a lo largo de toda la centuria.

El cambio estructural más fuerte se produce en el final de la obra, que será reducido al primer o al segundo encuentro carnal, sin llevar más lejos el proceso erotológico. De este primer encuentro del que derivará frecuentemente un matrimonio secreto –solución ya tomada en la *Comedia Thebayda*–, la simple unión feliz sin compromiso inmediato. A medida que van triunfando las propuestas más conservadoras se generaliza el matrimonio cristiano. Se suprime por lo general todo lo que acontece después del primer encuentro carnal. Digamos que el esquema se reduce perdiendo parte el final y mediante este corte se consigue una comedia de final feliz. La supresión de las muertes finales de la *Tragicomedia* ha sido considerada precisamente como la pérdida del elemento trágico a favor del elemento cómico, desapareciendo la tragedia para quedar exclusivamente la comedia. Sirva como ejemplo ilustrativo lo planteado en la anteriormente mencionada *Comedia Tidea*, que es uno de los ejemplos cuya estructura sigue más de cerca al texto celestinesco y, sin embargo, el final se reduce a una promesa de matrimonio concertada en el primer encuentro.

A medida que avanza la centuria aparecen propuestas teatrales que beben de fuentes no exclusivamente españolas. Con la influencia de la comedia latina, que llega a España a través de la comedia italiana, los argumentos son importados y, por lo tanto, la estructura del proceso erotológico cambia sustancialmente a favor del enredo y la intriga. Esto provoca que el modelo que acabamos de plantear, deje de estar vigente para las obras de corte amoroso-urbano¹¹. Lo que no se puede negar es que *La*

10. Así lo ha señalado Miguel Ángel Pérez Priego en su edición, *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia: UNED, Universidad de Sevilla & Universidad de Valencia, 1993

11. Para un estudio de la denominada «comedia urbana» en el margen temporal que aquí estamos manejando véase el trabajo de José Luis Canet, «La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51 (1991), págs. 21-42. Véase, por

Celestina sigue siendo un referente literario activo que se deja ver a lo largo y ancho de nuestro teatro. Pero contemplado, en cierta medida, como perfectible, en cuanto a sus elementos estructurales y siempre inspirador en cuanto a la amplitud de elementos que maneja¹². Su autoridad como referente teatral sólo será cuestionada por moralistas.

otro lado, la explicación de Manuel Diago sobre el triunfo de las propuestas conservadoras burguesas en su trabajo sobre Timoneda («Joan Timoneda: Una dramaturgia burguesa», *Cuadernos de Filología III: Literaturas, Análisis*, 1-2 (1981), 45-65).

12. Juan Timoneda así lo declara: «Quan apazilbe sea el estilo comico para leer puesto en prosa, y quan propio para pintar los vicios y las virtudes (amados lectores) bien lo supo el que compuso los amores d'Calisto y Melibea y el oro que hizo la Tebaida. Pero faltauales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholome d'Torres y otros en metro», Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas de Juan de Timoneda*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Valencianos, 1911, pág. 6, «El autor a los lectores».

