# EL NACIMIENTO CRÍTICO DEL «GÉNERO» CELESTINESCO: HISTORIA Y PERSPECTIVAS

Consolación Baranda Leturio
Ana Vian Herrero
Universidad Complutense
Instituto Universitario«Seminario Menéndez Pidal»

## INTRODUCCIÓN

Cuando en 1905 Menéndez Pelayo publicaba su capítulo XI de Orígenes de la novela, referido a la que desde entonces se conoció como «literatura celestinesca», poco se sabía de esa modalidad imitativa de La Celestina y ni siquiera eran asequibles buena parte de los textos[1]. Correspondió a D. Marcelino el establecimiento de un corpus y la fijación de unos criterios, generosos desde luego, para agrupar a un conjunto de imitadores y continuadores, una parte de cuyas obras también editó por primera vez[2]. Al decir de Heugas, Menéndez Pelayo

---

[1] Existían noticias y análisis de algunas obras en los Orígenes del teatro español de Leandro Fernández de Moratín, Madrid: Aguado, 1830. Raymond Foulché-Delbosc había editado una imitación, la Penitencia de amor de Urrea (en Biblioteca Hispánica, tomo X, Barcelona: L'Avenç, 1902, y Revue Hispanique, IX (1902), págs. 200-215). Sancho Rayón había editado varios textos celestinescos en la Colección de libros raros o curiosos: las Comedias Thebayda, Seraphina y Selvagia (Madrid: Rivadeneyra, 1873, tomo V), junto a la Lozana andaluza (en 1871, en colaboración con el Marqués de la Fuensanta del Valle, tomo I); y en París: 1888, se había impreso el mismo texto de Delicado, con traducción francesa, pocos años antes de que Rodríguez Sierra la imprimiera en Madrid: 1899, «Colección de libros picarescos» –en ninguno de los casos a partir del original único conservado en la Biblioteca Imperial de Viena, sino de la copia que hiciera Gallardo de él–. Los mismos Sancho Rayón y el Marqués de la Fuensanta del Valle, y en la misma Colección de libros raros o curiosos (Madrid: Rivadeneyra, 1872), editaron la Segunda Celestina y la Tragicomedia de Lisandro y Roselia. También era asequible La lena, aunque en edición poco rigurosa.

[2] Así, entre las continuaciones la Tragedia Poliziana, y entre las imitaciones la Comedia Florinea, la Eufrosina, la Doleria del sueño del mundo y (no por primera vez pero sí cotejando variantes de dos versiones), La lena o el celoso. Por eso dice: «Con esta colección (Raros y curiosos) y la nuestra queda casi completa la serie de las «Celestinas», pues apenas falta otra que la de Gaspar Gómez de Toledo, tan absurda y mal escrita que nadie ha de pensar en sacarla del olvido» (Marcelino Menéndez Pelayo, «Primeras imitaciones de La Celestina», cap. XI de Orígenes de la novela, vol. IV de Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Madrid: CSIC, 1943, pág. 196. (Todas las referencias se hacen por esta edición indicando el número de página). Pero a la Ter-

aborda la primera síntesis exhaustiva –«étude fondamentale»[3]–, pero no hace una sistematización general de las líneas maestras del 'género', sino una suma de conclusiones fragmentadas y repetidas. Pese a las limitaciones, reconoce que aborda todos los problemas y aporta intuiciones que abren caminos a los investigadores posteriores.

Dado que la conmemoración que nos reúne pretende actualizar y someter a revisión crítica la inmensa obra de D. Marcelino, procederemos a enumerar las principales ideas del trabajo del autor, para pasar luego a describir las aportaciones sucesivas que han permitido delimitar, por fin con precisión, el ciclo literario celestinesco de las 'continuaciones' separándolo del más amplio e indefinido de las 'imitaciones' de La Celestina, y también del aún más impreciso y ancho de su 'influencia'. Pero antes es de justicia dejar constancia de que en el estudio de Menéndez Pelayo sobre la «literatura celestinesca» está in nuce todo lo que se ha desarrollado más tarde, y en especial subyace implícita y larvada una distinción vigente hasta hoy, que ha servido a todos los estudiosos posteriores. Nos referimos sobre todo a la distinción entre imitación y continuación y a otros aspectos derivados.

## I. EL «GÉNERO» CELESTINESCO

Menéndez Pelayo hereda la clasificación de Aribau de las «Celestinas» como novelas[4], y probablemente de ahí nace el que las incluya dentro de los Orígenes de la novela, pese a defender la condición dramática de las mismas. Aribau también aplicaba a su juicio un criterio ético, no estético: el de reprobarlas por estar llenas de prostitución y alcahuetería, de deshonestidad, lo que también dejó su huella en D. Marcelino. Tiene, con todo, Aribau conciencia de que se trata de un fenómeno literario particular, español y limitado al siglo XVI, consistente en la reanudación de un mismo argumento hasta formar, dentro de la novela, el «género lupanario». Muestra tempranamente hasta qué punto las calificaciones de comedia, tragedia y tragicomedia eran nociones extremadamente fluidas desde el punto de vista histórico. Es el primero en proponer la nomenclatura más completa para su tiempo de las obras relacionadas con La Celestina y en haber intentado una clasificación discriminatoria entre ellas, estableciendo un cuadro casi completo de «la celestinesca» más que de «lo celestines-

---

cera Celestina sí la sacó del olvido Mac E. Barrick, y más tarde la reivindicaron Criado de Val y Luis Mariano Esteban (v. infra).

[3] Pierre Heugas, La Célestine et sa descendence directe, Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1973, pág. 29.

[4] Buenaventura Carlos Aribau, Novelistas anteriores a Cervantes, Madrid: Rivadeneyra, 1846, BAE, nº 3, «Advertencia y discurso preliminar», págs. i-xxxvi.

co», según nomenclatura posterior de Heugas[5]. Por tanto, junto a Aribau, Pelayo hereda también descripciones bibliográficas y análisis eruditos de Salvá en su Catálogo, conclusiones sobre algunos textos concretos de Wolf y Fitzmaurice-Kelly y los prólogos y textos celestinescos editados en la «Colección de libros españoles raros o curiosos»[6].

La forma de proceder de Menéndez Pelayo, el primero en utilizar la expresión «género celestinesco», es hija de los criterios filológicos y del quehacer crítico de la erudición de finales del siglo XIX y principios del XX. Examinamos a continuación sus principales aportaciones:

1) En el dominio de las autorías, atribuciones y anonimias se aportan básicamente noticias de los autores y de sus obras (celestinescas o no; ahí está por ejemplo, la amplia bibliografía hagiográfica de Alonso de Villegas), o hipótesis de atribución en el caso de textos anónimos. Discute atribuciones de la obra de Rojas, como la velada de Baltasar Gracián adjudicando La Celestina a un aragonés –supuestamente Urrea– (1943; 5). Propone autorías: así, un escritor único y andaluz para las tres comedias anónimas valencianas (1943; 36 y 42-45); identifica a Delicado y Delgado como el mismo escritor (1943; 51); deshace confusiones de autor, como la de Juan Sedeño con un homónimo posterior (1943; 18); aclara también confusiones de obra en el caso de la Seraphina, que tiene homónimas de Torres Naharro y Alonso de la Vega (1943; 32); corrige la atribución de Nicolás Antonio de dos obras piadosas a Alonso de Villegas que no le pertenecen (1943; 163). Rechaza que los Comentarios (a la guerra de Frisia) del Coronel Verdugo puedan haber sido redactados por Velázquez de Velasco, el autor de La Lena (1943; 178-179); unifica o aclara las diversas transformaciones que experimenta el nombre de este autor (1943; 182-183). Discute, en fin, fechas problemáticas, como la de la Eufrosina (1943; 115).

2) En el campo de los textos se dan noticias, se describen y se localizan las ediciones –en su caso manuscritos–. Se ofrece un estado de la cuestión de lo conocido, un argumento de cada obra –en su defecto la transcripción de los argumentos de sus autos, como en la

[5] Heugas (1973; 27).

[6] Véase n. 1 supra y Pedro Salvá y Mallén, Catálogo de la Biblioteca de Salvá, Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1872; Fernando Wolf, «La danza de los muertos, comedia española, representada en la fiesta del Corpus Christi», publicada por don F. W., Viena, 1852, tomo in 4º de la Biblioteca de Munich, en CODOIN, XXII, págs. 509 y ss.; James Fitzmaurice Kelly, Histoire de la Littérature Espagnole, trad. francesa (París: 1864), págs. 246 y ss., trad. esp. de Adolfo Bonilla y San Martín a partir de la versión inglesa, Madrid: La España Moderna, 1901.

Tercera Celestina– y las conexiones entre el conjunto del corpus, apoyado en razonamientos propios y ajenos y en no pocos juicios de valor, también ajenos y propios, como es costumbre en la crítica del periodo. Se discuten conclusiones parciales de algunos predecesores (por ejemplo, la «quimérica» influencia de Feliciano de Silva que Gallardo había encontrado en Cervantes, 1943; 78). Cuando describe las ediciones antiguas conocidas de los textos, identifica impresores y completa la información bibliográfica de los testimonios existentes: así, atribuye por primera vez a Juan de Junta la impresión salmantina de la Tragicomedia de Lisandro y Roselia (1943; 93), o da noticia primera de obras perdidas (el caso de Ferreira de Vasconcelos, 1943; 112-113)[7].

3) Contexto y comparatismo: Menéndez Pelayo atiende asimismo a distintos aspectos de contexto: la reputación de la Valencia lupanaria (1943; 22-30) entre españoles y extranjeros, especialmente italianos, se acredita por las referencias de varias imitaciones celestinescas, de grandes autores italianos (Pontano, Ariosto, Aretino, Bandello) y de numerosos viajeros europeos (alemanes, flamencos e italianos), además de darse la circunstancia de que varias imitaciones en prosa (comedias Thebayda, Hipólita y Seraphina) y varias obras útiles para la comprensión de «Celestinas secundarias» (el Cancionero de burlas, la Carajicomedia) se imprimen en prensas valencianas. También le interesan algunos aspectos esenciales de comparatismo literario o de eventual influencia: la traducción francesa de la Penitencia de Urrea, las relaciones conflictivas entre los Ragionamento y Dialogo de Aretino con la Lozana andaluza (1943; 56-57), la traducción fragmentaria de Fernán Xuárez o «Aretino español» (1943; 66-67), las conexiones del personaje de Poncia de la Segunda Celestina con la pizpireta Porcia del Mercader de Venecia de Shakespeare (1943; 73), etc.

Conecta cuando lo juzga procedente con apuntes literarios futuros de los que estos textos parecen contener vislumbres: relaciona la Penitencia de Urrea con A secreto agravio… (1943; 11); la Segunda Celestina con el Celoso extremeño cervantino (1943; 78, ya apuntado por Gallardo); el Cariófilo de la Eufrosina con el Burlador de Sevilla (1943; 122); la Florinea y El acero de Madrid lopesco (1943; 145); incidentes de intriga de la Selvagia se comparan con el teatro de Tirso (dos parejas enamoradas, confusión de una dama por otra, coloquios a la ventana, etc., 1943; 150-151). En los discursos de aparato de la

[7] Repara con verdadero instinto en la curiosidad de que Urrea sólo versifique la cuarta parte del primer acto, conociendo ya el texto entero (Menéndez Pelayo 1943; 5). Cien años después, y tras la enmarañada discusión sobre la autoría del primer auto, estas afirmaciones adquieren un relieve singular.

Selvagia ve apuntes de las «peores abstracciones del culteranismo» del siglo XVII (1943; 155). Las fantasías de la Doleria son «precedentes de obras análogas como las de Grilparzer y el Duque de Rivas» (1943; 174), se adelanta a Gracián con menos genio (1943; 175) y algo recuerda a La Vida es sueño (1943; 176).

4) El género es, probablemente, la cuestión más novedosa para su momento, aunque encierra un problema de método. No existe en su estudio una división metodológica discreta basada en criterios de teoría literaria entonces inexistentes, sino una suma fragmentada de estudios monográficos, por lo que incurre a la fuerza en repeticiones. Su procedimiento es principalmente aplicar un criterio cronológico que le lleva a comenzar con las imitaciones en verso (Égloga y sobre todo Penitencia de amor de Urrea, 1513) y acabar con la imitación más tardía (La lena o el celoso de Alfonso Velázquez de Velasco, 1602), que si bien rebasa por poco los límites inicialmente trazados de no sobrepasar el siglo XVI, se entiende como producto pleno de la estética quinientista, y por tanto susceptible de agruparse por afinidad con el corpus fijado, a la vez que principio de los cambios que han de sobrevenir en esta especie[8]. Dicho molde cronológico quizás oscurece algunas cuestiones de principio, pero en el momento en que se produce es de una utilidad innegable, ya que por primera vez y para la posteridad se fechan con rigor los textos, se identifica a sus autores y se detectan las obras perdidas, como la Farsa de Lope Ortiz de Stúñiga, c. 1524. El mismo criterio cronológico aplicado hace difuminarse un capítulo importante y extenso de su estudio, el de La Celestina en Portugal (1943; 105-127): un interesante caudal de noticias sobre el conocimiento de la obra de Rojas en el país vecino completa el hasta entonces más amplio análisis sobre la persona y las obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos (Ulyssipo, Aulegraphia y sobre todo Comedia Euphrosina, con su traducción castellana). Dichas páginas mantienen también su vigencia en aspectos básicos, en especial en el perfil biográfico trazado con la ayuda proporcionada por Carolina Michäelis de Vasconcelos (1943; 111), las noticias sobre los diálogos perdidos de Ferreira (1943; 112), la corrección de las dataciones conflictivas de la Eufrosina –que circuló largo tiempo manuscrita (1943; 115)–, de la que se fechan todas las ediciones conoci-

[8] La lena «si no fue la última de las 'Celestinas', por haberse publicado todavía durante el siglo XVII algunas muy notables, señala el término de la primera serie y anuncia la transformación del género, libertándole de la servidumbre de los lugares comunes en que había caído, restituyéndole el nervio dramático y trayendo nuevos elementos a la pintura de costumbres» (Menéndez Pelayo 1943; 195). Cita como ejemplos de esos nuevos rumbos La sabia Flora y El sagaz Estacio de Salas Barbadillo.

das quinientistas y posteriores; Ulyssipo y Aulegraphia, además, apenas estaban entonces estudiadas.

Desde el punto de vista cronológico, las tres fases que marca Pelayo son:

1ª. imitaciones en verso (aunque la de Sedeño sea tardía), obras del siglo XVI con relaciones variables con La Celestina (Thebayda y Lozana), teatro de Torres Naharro (y teatro primitivo en general);

2ª. «imitaciones propiamente dichas» (es decir, para nosotros ya «continuaciones»), las clasificadas por Aribau; y

3ª. imitaciones tardías (La Lena y la Doleria)[9].

El criterio cronológico hace que, por lo pronto, no se diferencien más claramente las imitaciones en prosa y las en verso: comienza por éstas, le siguen las imitaciones en prosa, luego las continuaciones en prosa y tras ellas vuelve al verso con la Comedia Salvaje (1943; 165), cuyas dos primeras jornadas y parte de la tercera son otra vez «una imitación o más bien versificación de «La Celestina», tan servil que puede ponerse al lado de las traducciones literales de Urrea y Sedeño» (1943; 166). El concepto de imitación no tiene perfiles claros, pues ahí entran desde versificaciones de la Tragicomedia, hasta las que imitan rasgos de intriga, estructura, estilo o personajes, pasando por las que aluden como referente al prototipo o compiten con él, o incluso imitaciones perdidas; sin embargo, Menéndez Pelayo sí establece una diferencia clara con las continuaciones (1943; 68 y ss.): éstas son las que continúan la fábula y personajes de La Celestina, mucho más identificables sin duda, aunque en su delimitación quepan fisuras[10]. Al hablar de la Lozana andaluza, dice: «el género a que pertenecía, y que de ningún modo ha de confundirse con las «Celestinas», era exótico para nosotros, y se comprende que no tuviera imitadores» (1943; 65), negando la influencia de Aretino en España (1943; 65-66),

---

[9] Para Heugas (1973; 51 y ss., y passim), 1ª y 3ª entran en «lo celestinesco». Heugas es el primero que establece criterios literarios para diferenciar continuación, o descendencia directa, de imitación.

[10] Así por ejemplo la Comedia Florinea, que hoy no podríamos considerar más que imitación (Baranda 1988, v. infra), se suma a la lista de las continuaciones en prosa (Menéndez Pelayo 1943; 138 y ss.), en lo que le siguieron diversos críticos posteriores (Heugas, Whinnom; v. infra). Pero a la vez Menéndez Pelayo sí marca diferencias: su autor es «de los que menos se acercaron al insuperable modelo [...] De la primitiva Celestina aprovechó menos que otros, salvo datos capitales de la fábula y algunos rasgos en el carácter de la alcahueta Marcelia [...] Todo lo demás procede o de la Comedia Thebayda o de la Segunda Celestina» (ibid; 139-140). En opinión de C. Baranda (1992; 6; también pág. 16) es una imitación, no una continuación: «ninguno de los personajes está directamente relacionado con los de La Celestina, por lo que no cumpliría uno de los requisitos básicos de la relación cíclica».

idea que en lo que atañe al siglo XVI hizo fortuna y sólo se ha discutido muy tarde[11].

Al terminar con las primeras imitaciones vuelve a precisar:

> Todas las obras citadas hasta aquí, excepto las paráfrasis en verso, tienen con La Celestina una relación indirecta y genérica. Las tres que, por orden cronológico se ofrecen ahora a nuestra consideración, no sólo imitan deliberadamente la Tragicomedia de Rojas, sino que continúan su argumento y vuelven a sacar a la escena a algunos de sus personajes (1943; 68).

Esta distinción básica, plenamente vigente, ha alimentado la mayor parte de los estudios celestinescos ulteriores y de entre ellos, sólo pocos –que veremos aquí– han añadido precisiones.

También es clara su conciencia de la fluidez de límites en el caso de las imitaciones; por ejemplo: «la «Ulissipo» como la «Aulegraphia», sobre todo esta última, tienen con La Celestina una relación no directa y específica, sino genérica» (1943; 127).

En líneas generales el corpus celestinesco se mueve para Menéndez Pelayo en la indefinición genérica: «una de las más singulares manifestaciones de nuestro arte dramático y novelesco, pues a los dos se extiende su influjo y sirve de puente entre los dos géneros» (1943; 196). Considera sin duda representables algunas obras: por ejemplo, la Égloga en verso de Urrea –en alguna fiesta de familia (1943; 4)–, y para él ello es prueba de que los contemporáneos de La Celestina consideraban a ésta como obra dramática. Otras veces pone de relieve los ecos romanos: terencianos en la Penitencia de Urrea (1943; 10), el desenlace plautino de la Selvagia, con anagnórisis final (1943;

---

[11] Se ha discutido en el campo de los diálogos quinientistas y en la influencia directa de La Celestina sobre la primera traducción castellana del Ragionamento de Aretino: Ana Vian Herrero, «Pietro Aretino y la cortesana del canto VII de El Crotalón», en Italia y la literatura hispánica, Studi Ispanici (1997-1998), págs. 57-74; «El legado de La Celestina en el Aretino español», en Ignacio Arellano y Jesús Usunáriz. (eds.), Actas del Congreso Internacional «El mundo social y cultural en la época de La Celestina», Pamplona, Universidad de Navarra, Junio 2001, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003, págs. 323-354; «El relato de Úrsula en los Colloquios de Baltasar de Collazos: diálogo narrativo y paradoja moral», en Pierre Civil (coord.), Siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo, Madrid: Castalia, 2004, 2 vols., en vol. II, págs. 1427-1443; «Las tradiciones literarias de la interlocutora y de la pícara: Úrsula de los Colloquios de Baltasar de Collazos (1568)», en Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 2005, Collection de la Casa de Velázquez nº 88, págs. 453-470. Más clara estaba la influencia aretiniana en el siglo XVII: véase la introducción a Pietro Aretino, Las seis jornadas. La cortesana, Anna Giordano y Cesáreo Calvo (eds.), Madrid: Cátedra, 2000.

151). Ve dramaticidad indudable en la Comedia Hipólita, «una pieza dramática y de ningún modo novelesca» (1943; 31). O: «La «Comedia Salvaje» no pertenece al género novelesco sino al dramático. Es perfectamente representable y puede darse por seguro que fue representada» (1943; 165-166); tiene cuatro jornadas breves en redondillas dobles y así la relaciona con Torres Naharro, Huete y Ortiz.

Señala otros elementos de dramaticidad, como la intervención del coro en la Segunda Celestina (1943; 71); Lisandro y Roselia expresa a su juicio «talento dramático» (1943; 101) al modo de Torres Naharro (Comedia Himenea) basado en «la ley del pundonor familiar», mostrando por primera vez lo que «fue luego solución casi única a los conflictos de honra y amor en nuestro drama romántico del s. XVII» (1943; 102). Junto a este hermano guardián del honor, encontramos un padre que cumple la misma función en la Tragedia Poliziana (1943; 134-135) y, en contraste, un padre confiado y tierno, Lucendo, en la Florinea (1943; 143). La división en actos de la Tercera Celestina (1943; 81) y de la Comedia Selvagia (un total de cinco, que su autor consideraba representable, 1943; 149) alterna con la división en escenas o cenas de las anónimas valencianas (1943; 32) y de la Comedia Florinea (1943; 139). La división en actos introduce la reglamentación más docta del teatro, y se produce a partir de Sancho de Muñón. Respecto de la Selvagia, «Alonso de Villegas imaginó una fábula propia del teatro, la dio ingenioso principio e inopinado desenlace» (1943; 149), con plan «más hábil que sus contemporáneos Sepúlveda, Lope de Rueda, Timoneda y los demás autores de comedias en prosa influidas por el arte italiano» (1943; 149); así adivinó lo que sería «la futura comedia de capa y espada» (1943; 149).

Pero insiste igualmente en que son obras para ser leídas: «Ferreira de Vasconcelos es un imitador deliberado de «La Celestina», y sus comedias son extensos libros, destinados a la lectura únicamente» (1943; p. 114); cree en su destino para una lectura pública de estudiantes o profesores de la Universidad de Coimbra (1943; 114, n.2).

Ejemplo de falta de método es el incluir textos bastante alejados: la Seraphina «ni siquiera puede considerarse como imitación de «La Celestina», con la cual no tiene más parentesco que el de su prosa» (1943; 32) y no la estima representable (1943; 33); la Doleria, que nada tiene de parentesco literario, pues es más bien «género alegórico-fantástico» de corte lucianesco, y «sólo por tener forma de comedia en prosa e intervenir en ella una hechicera puede contarse entre las «Celestinas»» (1943; 168); La Lena o el celoso

> que siendo una de las más perfectas imitaciones de la prosa dramática de La Celestina es al mismo tiempo una de las más originales e independientes en su trazado, argumento, caracteres y estilo [...] Escrita para la

> lectura, no para la representación, está concebida en forma de comedia y no de novela (1943; 184);

no obstante, no la juzga irrepresentable (1943;185) y sí superior a comedias de Timoneda, Lope de Rueda, Sepúlveda o Alonso de la Vega. La reunión de textos genéricamente dispares acentúa el carácter de centón que para varias generaciones de críticos tuvo el capítulo XI de Orígenes de la novela.

Pero es Menéndez Pelayo quien explícitamente y por vez primera sugiere la relación de estas obras con la comedia humanística, el teatro universitario y de colegio. Lo hace a propósito de la Tragicomedia de Lisandro y Roselia : «El gusto que domina en la obra es el de las antiguas comedias humanísticas, y de él proceden sus principales defectos, que se reducen a uno, el alarde de erudición fácil y extemporáneo» (1943; 99); así pues menudean las alusiones a la condición escolar de estos textos, por lo general obras estudiantiles y de juventud y en consecuencia llenas de metáforas rebuscadas, mitología «pueril», reminiscencias de poetas clásicos y de «doctrinaje». Se alude a la vida de los estudiantes de Coimbra en la Eufrosina (1943; 114), que recuerda al pleito del estudiante de Sancho de Muñón (1943; 124). La Poliziana es «la obra de un estudiante muy aprovechado, aunque incapaz de volar con alas propias» (1943; 131). La Selvagia es de un «estudiante toledano que a los veinte años la compuso» (1943; 147). La Florinea del bachiller Juan Rodríguez Florián le suscita este comentario: «Tarea predilecta de bachilleres parecía la de componer «celestinas», sin duda para asemejarse a Fernando de Rojas en el empleo de sus vacaciones» (1943; 138-139).

El corolario es fácil de deducir: la erudición es impertinente y constante: en la Comedia Thebayda (1943; 39-41), en la Segunda Celestina (1943; 77-78), en Lisandro y Roselia (1943; 99), en la Comedia Eufrosina (1943; 120), en la Florinea (1943; 143). Al hablar de la pedantería de la Comedia Selvagia dice que «se explica bien por los pocos años del autor, por su condición de estudiante ávido de ostentar su corta ciencia y por el ejemplo de las Celestinas anteriores, todas más o menos contaminadas de pedantismo» (1943; 153-154). También la Doleria es pedante (1943; 175-176). Todas son obras de juventud salvo una de las que más aprecia, La lena o el celoso de Velázquez de Velasco, «hombre de edad madura cuando dio a luz esta producción suya tan sabrosa y picante» (1943; 176).

5) El eslabón entre imitaciones y continuaciones: debe destacarse también la intuición aguda que le conduce a establecer nexos entre imitaciones y continuaciones. El eslabón de enlace entre distintas «Celestinas» son las comedias anónimas valencianas, pero sobre todo la Comedia Thebayda. Establece, por ejemplo, una línea genética

clara desde Centurio de Rojas al Galterio de la Thebayda (1943; 41), y de ahí a los rufianes de las continuaciones: «El rufián Pandulfo (de la Segunda) es un plagio servil del Galterio de la Thebayda» (1943; 74); el tipo de juramentos de éstos es «general en todas las «Celestinas» (1943; 79, n.); Pandulfo inspira a Brumandilón de la Cuarta Celestina (1943; 101), muy mejorado según él por más plautino (1943; 104). Palermo y Pizarro de la Poliziana proceden a la vez de Centurio y de la Segunda Celestina (1943; 130) y llegan a Felisino y Fulminato de la Florinea (1943; 140); la alcahueta de esta última está modelada sobre la Franquila de la Thebayda (1943; 141). En el tipo de criado consejero y moralizador también destaca la Thebayda: su Menedemo influye en el Eubulo de la Cuarta Celestina y en el Lidorio de la Florinea (1943; 140), nómina a la que hay que añadir ahora también a Gabaldo, el ayo sermoneador de Polidoro en la Tragicomedia de Polidoro y Casandrina, quinta continuación de La Celestina[12]. La Selvagia de Villegas imita a la vez a La Celestina y a la Segunda Celestina a la que admira, junto a Lisandro y Roselia, de la que copia algunos parlamentos, el tipo de rufián y algunas alusiones (1943; 149). De forma aún no sistemática, pero sí intuitiva, ve por tanto, procedimientos de contaminación entre unas continuaciones y otras y entre éstas con respecto a algunas imitaciones de mayor fortuna, como la Thebayda. Estas afirmaciones deben ser destacadas por cuanto de ellas nace probablemente uno de los estudios más importantes sobre el ciclo celestinesco, el de K. Whinnom, quien marcó con claridad el papel generador que, junto al prototipo de Rojas, tuvo la Comedia Thebayda en el rumbo literario que siguieron las continuaciones directas de La Celestina.

6) Mecanismos cíclicos: De las páginas de Menéndez Pelayo afloran, aún de modo poco sistemático, algunos de los mecanismos cíclicos de esta literatura. Por ejemplo, las formas de ocultación y desvelamiento de los autores en piezas paratextuales, generalmente en coplas de arte mayor o cartas, siguiendo el ejemplo de Rojas: es el caso de Feliciano de Silva en la Segunda Celestina y su relación con Pedro de Mercado (1943; 68, n.1); de Sancho de Muñón en Lisandro y Roselia con cartas, octavas y recurso a la escritura durante unas fiebres tercianas (1943; 90 y 92); de la Tragedia Poliziana, con cuatro estancias de arte mayor y otras correlativas de Luis Hurtado al lector (1943; 127-128). Un mecanismo cíclico de primer orden es la inclusión de la alcahueta: tal fórmula nace de la resurrección de Celestina que

[12] Ana Vian Herrero, «La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina: relación cíclica y caminos de la parodia», en «Estaba el jardín en flor...» Homenaje a Stefano Arata, Criticón, 87-88-89 (2003), págs. 899-914, en págs. 919-912. Véase infra.

hace Feliciano de Silva (1943; 69)[13], pasando por su mantenimiento imitativo en la Tercera Celestina de Gaspar Gómez –que vuelve a hacerla morir (1943; 82)– y llega a Sancho de Muñón (1943; 100-101), quien ignora a su predecesor Gómez y critica la resurrección, poniendo en escena a la primera discípula, Elicia, lo que a su vez inaugura un linaje matrilineal puesto de relieve después por F. Vigier[14]. Las dependencias explícitas de la Tragicomedia declaradas desde los títulos son también indicio de establecimiento de linaje, incluso en las continuaciones 'por delante' como la Tragedia Poliziana (1943; 130), que se apoya en Claudina, un personaje adventicio del modelo, para continuar la estirpe literaria de alcahuetas. Por su parte la Comedia Selvagia pone en escena a la hechicera «Dolosina, hija de Parmenia y nieta de Claudina, por donde esta pieza viene a enlazarse con la «Poliziana» (1943; 151).

Si Pelayo vio que entre el Centurio del modelo y el Pandulfo de la Segunda Celestina está el Galterio de la Thebayda, había que añadir, como propuso Heugas, otras nuevas genealogías cíclicas: Escalión, el rufián de la Selvagia, se declara hijo de Brumandilón (rufián de Lisandro y Roselia) que es el heredero legítimo de todos sus predecesores. Pelayo tampoco va más allá de intuir que todas las continuaciones se encontraban a veces en oposición entre sí, y que hubo autores que se consideraron con derecho a mirar críticamente a otros continuadores. No concede gran importancia al tema de la hechicería, ni en el modelo ni en algunas continuaciones en las que el tema de la magia es especialmente trascendente, como la Poliziana.

7) Evolución de las «Celestinas»: Menéndez Pelayo detecta los giros fundamentales que dan las «Celestinas» a partir de la década de 1540: su creciente dramaticidad, su capacidad de experimentación lingüística, el recargamiento cómico del mundo del hampa –que indica a propósito de la Segunda Celestina (1943; 74)–, la hiperbolización de recursos eruditos, etc. Señala la influencia de la Cárcel de amor desde Urrea (1943; 11) en el uso de retórica y cartas, también ocasionalmente en el desenlace. Igual ocurre en las cartas de la Florinea, «afectadas y declamatorias, como casi todas las que se hallan en nuestras novelas antiguas. Quizás el gusto de la «Cárcel de amor» influía en

---

[13] Silva, a juicio de Menéndez Pelayo, importa e injerta el método de los libros de caballerías en los que era autor versado: el resultado es un remedo «tan fiel y ajustado al modelo de Rojas que puede producir la pasajera ilusión de que Celestina ha resucitado» (1943; 72), aunque haya cambios importantes, como no llevar el peso de la intriga, introducir el final feliz, etc.

[14] Françoise Vigier, «Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la «Célestinesque»», en Augustin Redondo (ed.), Autour des parentés en Espagne aux XVI$^{e}$ et XVII$^{e}$ siècles. Histoire, mythe et littérature, París: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1988, pags. 157-174.

esto» (1943; 144). Pero no va más allá de esa influencia formal, sin captar que ese rasgo responde también a una continuidad de fondo en todas las «Celestinas» como literatura erótica, continuidad que luego se diversifica y hasta se llena de oposiciones internas. Añade la influencia de los libros de caballerías: aparte de la más esperable de Feliciano de Silva, descubre la del enano Risdeño de la Selvagia, sugerido por varios personajes análogos del Amadís y otros libros (1943; 153), con un divertido elogio paradójico de los enanos. Por tanto, sin agotar los problemas, pone en el camino de investigar e integrar las diversas influencias recibidas por «la celestinesca». Todas estas tendencias han sido bien relacionadas después por K. Whinnom como formas de despego del modelo ocasionadas por un cambio de gusto que anuncia nuevos desarrollos de porvenir literario.

8) Obscenidad e interés filológico: Las imitaciones son, sin duda, las que menos gustaron a Menéndez Pelayo: unas veces por argumentos estéticos (Urrea, Ortiz de Zúñiga, romance anónimo en un pliego suelto del primer tercio del s. XVI, Celestina versificada de Sedeño –Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente trovada…–, Reinosa con sus Coplas de las comadres y Gracioso razonamiento en que se introducen dos rufianes, representantes a su ver de la influencia 'picaresca' de La Celestina); otras veces por criterios morales (Lozana andaluza, Thebayda, Hipólita y Seraphina), el hecho es que no fueron estos textos de su agrado. Las continuaciones, sin embargo, suscitaron juicios más benévolos, en especial a partir de la Tragicomedia de Lisandro y Roselia, la que más aprecia de las descendientes directas. Es muy difícil separar en esos juicios ética y estética, y quizás por eso su benevolencia con las «Celestinas» aumenta a medida que éstas se van haciendo más morigeradas (desde Sancho de Muñón en adelante). Pero lo cierto es que el repudio moral de las obras, tantas veces verbalizado y difícil de aceptar cuando el crítico se encuentra dividido entre los valores del texto y su obscenidad[15], no es a su juicio óbice ni para estudiarlas ni para justificar su utilidad para el filólogo. Las citas que muestran este curioso mecanismo pueden ser muy abundantes:

> Como libro obsceno no es sinónimo de libro ameno, la Thebayda que es en alto grado lo primero, poco o nada tiene de lo segundo. A no ser por el interés filológico que realmente ofrece, sería imposible acabar la lectura de su pesadísimo texto. (1943; 38).

[15] Como ejemplo entre otros muy numerosos, las consideraciones sobre la Comedia Seraphina (1943; 34).

La erudición siempre será pesada, las proezas sexuales desaforadas y abominables los sacrilegios, pero luego siempre encontramos la salvación: la Thebayda contiene

> …un rico depósito de lenguaje popular y abunda en proverbios e idiotismos, especialmente cuando habla Galterio (1943; 42);
> …prosa abundante y lozanísima de la Seraphina y la Thebayda (1943; 43);
> …un vocabulario tan rico y sintaxis tan gallarda y libre como la de la Thebayda presuponen un autor que había mamado con la leche la pureza de la lengua castellana (1943; 43).

La lozana por su parte

> …apenas pertenece a la literatura (1943; 49),
> …sin entrar, por supuesto en su análisis, que no es tarea para ningún crítico decente (1943; 54);
> …libro inmundo y feo (1943; 54);
> …en rigor, puede decirse que la Lozana no está escrita, sino hablada, y esto es lo que da tan singular color a su estilo y constituye su verdadera originalidad (1943; 54);
> …no hay libro del s. XVI cuya prosa sea más impura ni más llena de solecismos y barbarismos. Pero su misma incorrección la hace muy curiosa [por su] lengua franca o jerigonza hispano-italiana usada en Roma por los españoles de baja estofa que llevaban mucho tiempo de residir allí, y que, sin haber aprendido verdaderamente la lengua ajena, enturbiaban con todo género de italianismos la propia (1943; 61),

con antecedentes en Torres Naharro (Soldadesca y Tinelaria). Es uno de los libros, citando a Milá, que «no deben salir nunca de lo más recóndito de la necrópolis científica» (1943; 65).

La Tercera Celestina es

> …necia y soporífera composición (1943; 82). La fábula es insulsa y deslavazada, el estilo confuso, incorrecto y a veces bárbaro. Todos los personajes e incidentes de la obra de Feliciano de Silva reaparecen en la de su imitador, que apenas pone nada de su cosecha (1943; 83).

Pero vuelve a encontrar «algunas curiosidades» (1943; 83 y ss.).
La Cuarta Celestina es de

> …sabrosa lectura (…) la mejor hablada de todas las «Celestinas» después de la primitiva, de cuyo aliento genial carece, pero a la cual su-

> pera en elegancia y atildamiento de dicción, como nacida en un periodo más clásico de la prosa castellana (1943; 90).

También le disgusta la Florinea por la parte lupanaria, pero la salva por la fábula principal y las escenas de los amantes (1943; 144), los modismos y algún rasgo de estilo (1943; 147),

> …y en tal concepto la hemos reimpreso, no como libro de amena recreación (que ciertamente no lo es), sino como pieza de estudio para gramáticos y lexicógrafos, que encontrarán en ella un caudal no despreciable de idiotismos (1943; 147).

Esa índole especial y peligrosa de estos libros influye en los criterios de transcripción elegidos, conservando la ortografía antigua no sólo por razones filológicas sino también para alejarlas del «profano vulgo», pues «no deben correr indistintamente en todas las manos» (1943; 197).

El juego constante de dar una de cal y otra de arena puede adquirir formas inesperadas: para tomar distancia sobre las protestas de João de Barros contra La Celestina y por qué la lengua portuguesa no consiente una obra como ella, Menéndez Pelayo afirma:

> Ya Gil Vicente había demostrado, contra monjiles escrúpulos, que la lengua portuguesa lo toleraba todo, como las demás lenguas del mundo cuando diestramente se las maneja (1943; 105-106, cursiva nuestra).

Los saltos de estilo (del recargado de aparato al idiomático) son una constante y, aparentemente, un mal menor ante el que resignarse:

> A tales altibajos hay que acostumbrarse en nuestros libros antiguos, y quien no vea el anverso y el reverso de la medalla no llegará a estimarlos rectamente (1943; 156).
> Nuestros grandes ingenios ofrecen a cada paso estos contrastes, siendo igualmente sinceros en las veras y en las burlas, sin rastro de las hipócritas melindres y afectada gravedad que hoy se estilan (1943; 181),

y pone el ejemplo típico de Quevedo[16].

---

[16] Algunas escapan al juicio sumarísimo: «La lena es la mejor comedia en prosa que autor español compuso a fines del siglo XVI» (1943; 185), con una filiación ita-

Ya hemos visto cómo en casi todos los casos registra la pedantería pero, acto seguido, suele redimir a las obras por la parte de estilo cómico e idiomático que contienen. Lo que más disgusta a Pelayo no es tanto el lenguaje obsceno como la mezcla estilística, sin captar que los niveles de estilo unidos a una psicología arquetípica de los personajes a menudo son objeto de reflexión crítica o de parodia en las obras, como ya empezó a mostrar Heugas.

Sin embargo, desde el principio del trabajo se percibe también una operación de salvamento de las obras que avanza en suave crescendo. Uno de los centros de interés que hacen a Pelayo rescatar a las «Celestinas» son los rasgos dialectales, términos castizos y hablas jergales: todas ofrecen un tesoro de la lengua. Eso destaca desde fechas tempranas: las anónimas valencianas (1943; 42), la Lozana andaluza (1943; 60 y 63-64), el habla de germanía de la Segunda Celestina (1943; 74) junto a las hablas de los negros y del pastor (1943; 77); el hortelano de la Tercera Celestina (1943; 84) precedente del de la Poliziana, junto a los términos de trajes y atavíos en boca del paje Corniel (1943; 86), la media lengua de la negra Boruca (1943; 89) o del vizcaíno Perucho (1943; 89); en la Cuarta Celestina destaca la parodia del estilo eclesiástico de la curia (1943; 98), el léxico de cetrería, de pájaros cantores o de instrumentos musicales (1943; 100); de la Poliziana la lengua de los hortelanos Machorro y Polidoro heredada de la Segunda Celestina (1943; 131); de la Eufrosina su valor paremiológico:

> En todas las Celestinas, desde la de Rojas a la Dorotea de Lope, abundan los proverbios y los idiotismos familiares, pero en la Eufrosina se encuentran en tal copia, que muchos trozos y aun escenas enteras son un tejido de refranes y de frases hechas (1943; 120),

modelo de otras obras construidas en refranes (de Blasco de Garay, Espinosa, Quevedo, Diego de Torres, Fray Luis Galiana, Tomás Aguiló y otros).

Subraya asimismo la importancia del folklore en todos los textos celestinescos: en la Lozana (1943; 61 y 64); en la Segunda Celestina (1943; 77); en la Tercera y su canto de Lelo (1943; 89); en la Cuarta (1943; 98-99); en la Eufrosina (1943; 100 y 114), en la Poliziana (1943; 132-134); en la Selvagia (1943; 157); en la Doleria (1943; 171); en La lena (1943; 191-192). «Todas las «Celestinas» abundan en datos del folklore», resume (1943; 191). En general, reconoce que todos estos textos aportan un importante testimonio de historia social.

---

liana (Boccaccio, Ariosto, Giordano Bruno, novellieri…) de modelos novedosamente tratados (ibid.; 185-187).

El salvamento incluye el esfuerzo de contextualización; la unión de enseñanza moral –incluso devoción– y de frivolidad licenciosa no es necesariamente contra natura, sino muy general en estos textos: Urrea dirige su Égloga a su madre la Condesa de Aranda (1943; 4); Sancho de Muñón fue estudiante de teología (1943; 91), teólogo por Salamanca y doctor en teología por la Universidad de México, además de maestrescuela de su catedral (1943; 94); escribe Lisandro y Roselia y es a la vez autor de doctrinas cristianas para niños mexicanos (1943; 95) –aunque quizás se expliquen así sus ocultamientos de nombre y sus escrúpulos para confesarse autor, en un teólogo a su juicio de erasmismo indudable (1943; 97)–. Alonso de Villegas compone la Selvagia a sus veinte años y luego es capellán de los mozárabes de Toledo (1943; 157), autor de vidas de santos y de una serie de Flores sanctorum en varias partes (1943; 157-164) que renuevan la hagiografía renacentista. Al contrario, La lena de Velázquez de Velasco, es obra de madurez, porque «la obra devota antecedió a la picaresca», en contra de «lo que parece más natural y lógico en el proceso de la vida humana» (1943; 181).

Pasados los años o las décadas en que los remilgos de D. Marcelino exasperaban, con motivos, a la crítica, el tiempo pone las cosas en su lugar. Nadie como él tuvo una certeza tan firme para reivindicar el interés de esas obras, más allá o a pesar de su radical conservadurismo o de las convicciones morales de cada cual, genuinas o para la galería. El contexto ideológico y sociológico de la escritura de los Orígenes de la novela ayuda a calibrarlo. En lo hondo se percibe que el problema no es nada nuevo; nace de la necesidad de justificación ante un público lector del propio D. Marcelino:

> La especial índole de estos libros exige todo tipo de precauciones en su exposición, pero creo haberla realizado con decoro literario y sin hipocresía, persuadido como estoy de que la ciencia purifica todo lo que toca y tiene derecho a invocar todo género de testimonios, interpretándolos con desinterés absoluto. Consecuencias muy importantes, no sólo de historia literaria, sino de historia social, se deducen de estos libros, que son además un tesoro de lengua castellana, y no me arrepiento, por tanto, de la tarea nada leve que este volumen me ha costado, ni juzgo que desdiga de mis años y de la severidad de los estudios que profeso (1943; 196).

En conclusión, Menéndez Pelayo, además de establecer el corpus de textos y autores, abre algunas vías muy significativas: la noción de ‘género’ celestinesco, la división de ese ‘género’ y el crisol de influencias recibidas, la coexistencia de contenido doctrinal con indecencia, eterna y problemática dualidad de «la celestinesca», y el es-

tilo que refleja esa dualidad, choque de dos mundos que va a ser lo que críticos como Bataillon y Heugas considerarán un componente nuclear de las « Celestinas».

## II. DELIMITACIÓN DE MODALIDADES EN EL 'GÉNERO' CELESTINESCO: IMITACIONES Y CICLO LITERARIO

Otros sucesores de Menéndez Pelayo en el tema heredan sus postulados pero difuminan la noción de 'género' y no añaden nada sustancialmente nuevo[17]. Sólo una tesis doctoral de 1957[18] propone un sistema clasificatorio que marca grados en esa imitación y sirve a Heugas para delimitar los campos de «la celestinesca» y «lo celestinesco»[19]. Mª Rosa Lida y Marcel Bataillon admiten la existencia de un 'género' celestinesco, aunque con discrepancias[20]; sus trabajos merecen mención por el caudal de informaciones e ideas que contienen, aunque entran en la cuestión principal que nos ocupa sólo de forma tangencial. Sin embargo, influyeron de modo determinante en estudiosos posteriores que sí hicieron del ciclo celestinesco el centro de sus análisis, como Heugas o Whinnom.

Mª Rosa Lida hereda en parte la indefinición de Menéndez Pelayo, puesto que reúne continuaciones e imitaciones de La Celestina incluso muy tardías, lo que aumenta la impresión de «la celestinesca» como cúmulo indiscriminado y centonado de textos; pero añade a la vez muy útiles comentarios de esta literatura en comparación con las técnicas y personajes del modelo, siempre en desfavor de los derivados. Su visión es negativa, como degradación del prototipo, con pérdida del carácter dramático unitario e irrepresentabilidad. Todas tienen una evidente falta de calidad en comparación con La Celestina. Sí ve cómo la Thebayda fija los rasgos fundamentales de ese «género curioso» de las imitaciones[21]; Heugas llegará a considerar a la Thebayda

---

[17] Así Adolfo Bonilla y San Martín, Las Bacantes o del origen del teatro, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1921, en especial págs. 102-110; las ideas de Menéndez Pelayo pasan incólumes incluso a los manuales más apreciados en varias décadas: Eduardo Juliá Martínez, «La literatura dramática peninsular en el siglo XVI», en Guillermo Díaz Plaja (dir.), Historia General de las Literaturas Hispánicas, Barcelona: ed. Barna y ed. Vergara, 1946-1967, 6 vols.; en II, págs. 290 y ss.

[18] J. Hillard, Spanish imitations of the Celestina, PhD., University of Illinois, 1957, «introduction».

[19] Heugas (1973; 37).

[20] Mª Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de La Celestina, Buenos Aires: EUDEBA, 1970[2] [1ª ed. 1962]; Marcel Bataillon, La Célestine selon Fernando de Rojas, París: Didier, 1961.

[21] Idea presente en un trabajo anterior a su magnum opus: «Para la fecha de la Comedia Thebayda», Romance Philology, VI (1952-1953), págs. 45-48, en pág. 48.

un modelo de segundo grado, que registra los movimientos de fidelidad y desviación presentes en las continuaciones, y Whinnom hará de ello la demostración principal de su artículo. Lida aprecia como constantes del género celestinesco el rasgo prologal y el orgullo de los autores ante los nuevos procedimientos expresivos usados, lo que Heugas ve excesivo por considerarlo inmerso en el amplio cuadro de literatura paratextual de los siglos XV y XVI, y por confirmar ya en Rojas el reconocimiento de la deuda a su predecesor. Para la ilustre estudiosa el 'género' celestinesco se define como una estructura cada vez más abierta desde el prototipo a las imitaciones: las interpolaciones comienzan con el modelo (versiones de dieciséis y veintiún actos) y proliferan en las descendientes experimentando degradaciones diversas: la ampliación de la parte jocosa, la multiplicación de tópicos doctrinales, la pérdida de la unidad dramática del prototipo, y por tanto su irrepresentabilidad frente a éste. No cree, por otra parte, que las continuaciones sean un género didáctico, porque considera que el mundo del hampa se trata como elemento frívolo y superficial, que no acepta ser tomado en serio ni permite comparación con las complejidades psicológicas exhibidas en el modelo.

Por su parte, Marcel Bataillon sí ve La Celestina como moralidad, y las continuaciones desarrollan y aumentan lo que el modelo contenía de forma sobria: el mundo del proxenetismo adquiere función ejemplar en todas ellas. La moralidad de las continuaciones ilumina la comprensión de La Celestina como obra moral, generalizada entre los contemporáneos de Rojas. La convención estilística del tuteo a la antigua se convierte en criterio para reconocer a las continuaciones; el estudio del uso de los apartes es también un indicio de mayor o menor fidelidad a su paradigma; los rasgos del linaje de héroes calistianos no hacen más que hipertrofiar la pintura del original. Las ve asimismo como literatura social y como 'género' sólo español. Heugas heredará esos conceptos.

Unos años después Manuel Criado de Val consolida el nombre de «celestinesca» para agrupar de forma autónoma a La Celestina y sus seguidoras de la primera mitad del siglo XVI, apelativo que pone en paralelo con las obras picarescas en el plano de una literatura cíclica con su complejo sistema de imitación; son en su criterio escritores salmantinos y toledanos; sin especificar por qué, aunque a la larga con buen criterio, excluye a la Florinea[22]; pero sin demasiados

[22] Manuel Criado de Val, Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia), Madrid: Gredos, 1969[2rev.], cap. VII «La Celestinesca», y también «introducción» (en colab. con José Mª Valverde) a su edición Las Celestinas, Barcelona: Clásicos Planeta, 1976, págs. ix-liii.

argumentos crea una clasificación de las continuaciones a partir de los tres estadios de elaboración conocidos en el modelo: primer acto, Comedia y Tragicomedia, a los que seguirían cada uno de los continuadores.

Un salto cualitativo en los estudios de esta literatura se produce con la extensa monografía de Pierre Heugas. El primer elemento de claridad introducido reside en estudiar sólo la descendencia directa (el ciclo, diríamos ahora). Heugas discrepa del exceso de generalización de Menéndez Pelayo y elude las imitaciones, que abarcan un arco temporal mucho más amplio y difuso: «lo celestinesco» es para él cualquier influencia –parcial o prolongada, pero sin aspecto doctrinal– del modelo en cualquier obra de cualquier tiempo, lo que no constituye género. Es a su juicio un problema mal planteado desde Moratín sobre el que se ha debatido largamente: la influencia de La Celestina en el teatro y en la novela. Marca Heugas para «la celestinesca» o continuaciones legítimas –que él sigue llamando por lo general «imitaciones» y nosotros siempre designaremos como «continuaciones», para evitar equívocos– unos límites espaciales (España) y temporales (1534-1554); es a su ver una forma de imitación común la que reúne a todas las descendientes de La Celestina (a veces continuaciones de las continuaciones), frecuente en la literatura del Siglo de Oro en géneros como los libros de caballerías, pastoriles o picarescos. La Celestina como obra abierta libera formas múltiples que se mantuvieron en sus derivadas, y personajes que continúan al modelo tanto como a otras continuaciones. El autor que continúa una obra se apropia de su tema, personajes y relaciones entre ellos, ideología, estilo, etc.; la presencia de ciertos personajes y el recuerdo de otros posibilita la filiación de la continuación respecto de su modelo (es, a su juicio una relación similar a la que la Tragicomedia entabla con la Comedia). En su opinión las seguidoras ofrecen un valioso comentario implícito del modelo, por correr a cargo de autores coetáneos, y fundan con la obra primera un género restringido («genre restreint», 1973; 10).

Divide su trabajo en tres partes: una primera donde traza una historia de la crítica, la teoría y la lectura de La Celestina, desde el siglo XVI al XX (1973; 13-47); otra en la que estudia las modalidades de la imitación (1973; 49-351), y una tercera donde analiza los arquetipos y su entorno (1973; 355-587).

Su monografía es extraordinariamente útil para desvelar las relaciones significativas entre las «Celestinas», lo que se modifica y lo que no en un sistema consciente de imitación del modelo, visto como un prototipo abierto, igual que le ocurrió a la Diana o al Quijote. Las continuaciones intentan enriquecer la forma heredada precisando su singularidad a la vez que salvaguardan lo esencial, y también preci-

san la lección del modelo y las perspectivas moralizantes trazadas en sus preliminares, incluso cuando las modifican por medio de nuevos puntos de vista y de desenlaces de compromiso. En su opinión las continuaciones constituyen un género literario que sólo se reconoció tardíamente, porque aunque había cierta conciencia de uniformidad de las «Celestinas» ya en el siglo XVIII (que las consideró teatro, inferiores al modelo y en general, de Zurita a Pellicer y con algunas excepciones como García de Villanueva, más peligrosas que él), esa conciencia global y unitaria desapareció en el siglo XIX, más preocupado por la obra de Rojas hasta el punto de oscurecer a las continuaciones, y empleado en marcar la distancia cualitativa entre el paradigma y sus derivadas. Menéndez Pelayo fue el primero que hizo un esfuerzo de síntesis y entendió a estos textos como puente entre la novela y el teatro.

El concepto de género que aplica Heugas parte del de Todorov (un conjunto de componentes o rasgos similares combinados de forma más o menos estable en la estructura de un corpus de obras) y ve «la celestinesca» como imitación incluso degradante, en la medida en que para todas las continuaciones el modelo era un paradigma imposible de igualar. Las «Celestinas» reciben el calificativo de «deshonestas» cuando se aplica el punto de vista moralizante sobre la literatura de imaginación vigente en el periodo. Son comedias en prosa, no representables y con finalidad ejemplar. No tiene sentido estudiarlas en función sólo del éxito del modelo, puesto que La Celestina está superada, o mejor, convertida en 'clásico': cuando ellos escriben, ya se escribe de otro modo. Heugas cree, frente a Lida, que la forma dramática se prolonga en las continuaciones, que dividen en actos y escenas y emplean técnicas como el monólogo y el diálogo. La técnica del monólogo, en especial, desempeña un papel muy particular y siempre idéntico (sobre todo el monólogo del rufián) en las descendientes. También discrepa de la exclusiva unicidad y originalidad de la Tragicomedia, pues cree que el prototipo y la serie comparten una concepción general del amor, tanto en la esencia como en la expresión, a menudo unida a la ironía, el sarcasmo o la parodia. Los rasgos estilísticos de los amantes estaban fijados por una tradición; las continuaciones preservan el papel de la vieja y le dan una base sociológica superior a la del modelo. La ampliación del espacio lupanario es un rasgo fundamental del género, espacio de fondo común al prototipo y sus descendientes.

Las modalidades de la imitación son para él un sistema consciente apreciable en los continuadores («La 'tablilla celestinesca' ou à l'enseigne de La Celestina», 1973; 51-70): acogen personajes con nueva descendencia; relacionan su trama con la del prototipo a través de protagonistas y situaciones para mantener la conexión entre el mo-

delo y sus personajes. Cuentan con un receptor cómplice, porque autores y lectores conocen al paradigma y sus personajes; detalles, recuerdos y referencias identifican en la continuación su mundo con el de la obra madre: la cadena de oro y las cien piezas, motivos de La Celestina, dan pie en la Segunda Celestina a una situación cómica; la mención de un personaje lleva consigo, de forma alusiva, detalles de su propia historia en el prototipo, e incluso personajes episódicos del original sirven para componer amplificaciones (como la genealogía que va desde Mollejas el hortelano del modelo hasta Pandulfo de la Segunda Celestina). Se enlazan las relaciones entre ellas: Gómez, por su deseo de terminar la historia, está más atento a Silva que al prototipo; las referencias a la obra modelo constituyen un «primer grado de imitación»: se crea un árbol genealógico análogo al de los Amadises pero opuesto por su carácter negativo y antiheroico (rameras, rufianes), nacido sobre todo del auto XII y del Tratado de Centurio, porciones de La Celestina que permiten no separar la historia de los protagonistas altos y los bajos, fundamento de todo el 'género'. A partir de la Tercera Celestina las descendientes se continúan entre sí al legarse personajes: de la Segunda pasan a la Tercera y a la Cuarta, y la Policiana o la Selvagia toman elementos a su vez de la de Silva y la de Muñón, con lo que se forma una familia literaria en la que no faltan las querellas (acusaciones a Silva o a Gómez de infidelidad, etc.). Ha nacido así otro sistema de referencias que anuda entre sí a la serie, y que para Heugas sería el «segundo grado de la imitación», el que exige la complicidad entre autores-lectores no sólo con respecto a la obra modelo sino a sus seguidoras. Muñón condena a Calisto a través de Lisandro, resume partes de la Tragicomedia y a la vez critica a Silva e ignora a Gómez con su desprecio. La Policiana incluye pocas referencias al prototipo y acumuladas en la penúltima cena, lo que es esperable de quien hace una continuación 'hacia adelante', poniendo en escena la vida de Claudina con una peregrinación a las fuentes de La Celestina primitiva que, a su vez, legitima su propia continuación. En la Florinea y la Selvagia encuentra referencias indirectas al modelo, más que directas, pero la Selvagia también incorpora críticas a las obras de Silva y Gómez por la resurrección de la alcahueta.

Toman préstamos de otro tipo («Les 'fleurs de La Celestine'», 1973; 71-99): copian refranes, frases proverbiales, expresiones o párrafos enteros que adquieren su sentido completo gracias a los continuadores. La copia es un homenaje y La Celestina adquiere la condición de clásico, proceso iniciado por Rojas con respecto al primer autor, y consecuencia del concepto de imitación vigente en el siglo XVI en relación con cualquier clásico. Los continuadores pretenden recoger los lugares del modelo a la vez que tomar distancia sobre él.

En el cap. III («Le sujet», 1973; 101-115) estudia el tema de La Celestina: sus raíces son antiguas (la unión de dos amantes por los oficios de una alcahueta), nacidas en la comedia elegíaca del siglo XII, en especial en el Pamphilus. La Celestina añade a ese esquema un mundo prostibulario satélite de la alcahueta que sigue garantizando la comunicación entre nobles y plebeyos. Los continuadores, por su parte, aumentan ese universo del hampa y sus escenas en relación al prototipo, sin alterar el ámbito nobiliario. Incrementan las intrigas paralelas en el espacio de los criados, se complican los enredos y desaparece la sobria concentración del original; cambian los desenlaces y crecen los intermedios e interpolaciones que ya estaban en el paradigma. «La disposition de la matière» (1973; 117-181), por su parte, mantiene un esquema constante: la división en actos o escenas guarda siempre relación con el personaje que en cada momento tiene papel dominante. El Pamphilus lega a La Celestina un diseño de situaciones básicas: primer encuentro de los amantes, entrevista de la vieja y el enamorado, embajada de la vieja a la enamorada, vuelta de la embajada, segunda embajada y vuelta ante el enamorado y, por último, escena de amor de la pareja de amantes. La Celestina lega a su vez esa traza a las continuaciones que, aunque sean fieles al esquema, quedan obligadas a cambiar el orden de las situaciones, multiplicarlas, alargarlas o reducirlas si quieren distinguirse del modelo. A la vez, introducen cambios forzados por el transcurso del tiempo, adaptando el prototipo a nuevos contextos y nuevos gustos: la intriga se hace más novelesca, el tiempo se representa más lento y proliferan los episodios secundarios. El cap. V («La continuité du récit», 1973; 183-213) aborda la secuencia del relato como la forma que tienen las continuaciones de mantener la comunicación entre mundo noble y plebeyo. En La Celestina ese lazo se mantenía gracias a la ida y venida de personajes (a diferencia de la comedia romana, que sólo unía cuadros distintos por medio del sentido); para que haya encadenamiento prolongado, el personaje de un acto o escena tiene que estar presente en cada lugar, a lo que también colabora el sistema de acotaciones; el tiempo se deforma violentamente en relación con el tiempo real para así poner énfasis en un personaje o aspecto del mismo; también las escenas paralelas, los monólogos, los comentarios implícitos y los avances de situaciones para hacer cómplice al lector son recursos estructurales que aseguran la continuidad. Todos ellos los heredan las continuaciones, multiplicándolos hasta la banalidad. En «Le découpage du récit et interprétation didactique» (1973; 215-231) se ocupa de la ramificación del relato en escenas y de la interpretación didáctica e imaginaria del mismo (con moraleja explícita o no). Se trata de dividir el relato de manera que redunde en la presentación de los personajes tal y como son; las técnicas son las pa-

trimoniales del didactismo de todo el Occidente europeo en el siglo XVI y sucesivos; consisten en advertencias al lector –antes de que los acontecimientos se produzcan– para que pueda reaccionar críticamente. Las técnicas principales son tres: el monólogo, el aparte y el comentario implícito en situaciones paralelas o no. El monólogo explica la vuelta, lo que ha pasado, comenta la acción y traduce emociones o crisis de los personajes, a la vez que recoge temas de raigambre tradicional sobre el amor, la hechicería o la sátira de costumbres. El aparte, heredado de la comedia romana, tiene intención moralizante: la de mostrar a los personajes como en realidad son, en sus engaños y actitudes hipócritas. El comentario implícito es una forma de adelantar al lector acontecimientos desde el punto de vista singular de cada personaje. Analiza después («Le temps», 1973; 233-243) la contradicción permanente entre tiempo del diálogo y tiempo del relato subyacente; para lograr la verosimilitud se usan los mismos medios de la novela corta (aunque menos precisos y más ambiguos): referencias de los personajes que sirven para calcular el tiempo transcurrido. La localización de La Celestina («Les lieux de l'action» [1973; 245-255]), le aparece como falso problema. «La celestinesca» busca la no localización, la imagen genérica o abstracta de una ciudad española coetánea sin datos identificadores, por influencia humanística, al modo de Terencio y de la misma obra madre, según señaló Mª Rosa Lida. El gusto por el color local no revoca tópicos como el locus amoenus o el hortus deliciarum. En «Episodes romanesques, intermèdes et poésies» (1973; 257-282) trata de esas formas de amplificación que ya permitía la obra modelo para ensanchar a su vez los materiales y el esquema legado por el Pamphilus, y para proceder a la transformación de Comedia en Tragicomedia. Pero las continuaciones incorporan a su vez nuevas influencias (oriundas de los libros sentimentales, caballerescos y de la novella italiana) que añaden carácter novelesco y mundano. Los recursos formales son tres: episodios novelescos, intermedios y poesías intercaladas. Los primeros enriquecen la intriga (escenas a la reja, serenatas, paseos a caballo, ruar la calle, etc.) y logran ampliar los lugares de la acción y los movimientos de los personajes. Los intermedios son de tres tipos: paso de negros y paso de vizcaíno (con función cómica) e intermedio pastoril (para establecer contraste entre amor puro e impuro de la historia principal). Las poesías intercaladas se incluyen por fidelidad a La Celestina, pero, sin el retoricismo del modelo, sirven para definir el estrato social del hablante y configurar al enamorado calistiano como amante cancioneril (literario, atildado y estereotipado). También las cartas cumplen en las continuaciones esta función de acomodar al amante sentimental a un molde retórico muy rígido y restrictivo. «L'échange épistolaire et la celestinesque» (1973; 283-301)

analiza cómo con conceptos y juegos de palabras del Cancionero y de la Fiammetta de Boccaccio se fija la carta en España: Rodríguez del Padrón y Diego de San Pedro, ya presentes en La Celestina, en la que no obstante no se excede el equivalente de las dos primeras cartas de Arnalte y Leriano transformadas en gestión de la alcahueta. Las continuaciones heredan ese sincretismo, y recuperan más generosamente la forma epistolar para amplificar de modo novelesco y hacer ejercicios de estilo, adquiriendo también un papel mediador paralelo al de la alcahueta, en especial en la demanda del galardón y en la respuesta de la dama. El estilo elevado y el decoro son igualmente una marca patrimonial de los nobles.

«La présence de l'art d'aimer» (1973; 303-317) se ocupa del arte de amar medieval en «la celestinesca»: éste se incorpora en las continuaciones al diálogo y concepción de personajes de modo distinto al prototipo; lo hace en forma de tratado y por tanto convierte en explícito lo que en La Celestina estaba encubierto. Les influye el diseño del Pamphilus como a otros géneros (caballerías, sentimental, novela corta, novella italiana). La Tragicomedia da ya nuevos alcances al trazado de la Comedia (más cercano al Pamphilus), pese a lo cual todas, fieles al anónimo elegíaco, ensanchan el esquema de la historia de amor y el análisis del sentimiento amoroso para dedicarse a contarlo de forma artística, como modo de ofrecer a los jóvenes una manera de combatir el amor loco. Al arte de amar medieval se une la influencia latina de Terencio para dar un marco de desarrollo nuevo. «Vers les derniers aspects de l'imitation» (1973; 319-351), que termina la Segunda parte de la monografía, toca algunos aspectos imitativos como el tuteo o voseo y las posibilidades de representación de las «Celestinas». El tuteo humanístico y los nombres parlantes son rasgos definitorios en relación al prototipo y a la comedia humanística. El tuteo va desapareciendo a medida que el tiempo avanza sobre los continuadores: vos frente a tú trata de producir efecto cómico, irónico o paródico, y se reserva a los personajes bajos. La representabilidad se analiza en dos aspectos: uno, las relaciones y diferencias de «la celestinesca» con la herencia de la que se separa, y dos, la consideración de las «Celestinas» como obras para ser leídas activa y públicamente a varias voces en ámbito universitario o cortesano, sin escenarios o decorados. Las continuaciones son irrepresentables a su juicio por tener una riqueza escénica desconocida en esos años: la representación teatral no existe hasta la segunda mitad del siglo XVI, aunque antes pueda darse de forma selecta en casas o palacios. La Celestina también se concibió para una lectura animada.

La Tercera parte («Les archétypes et leur environnement») empieza por un análisis del personaje femenino, melibeano («L'héroïne et la puissance arbitrale», 1973; 355-408). Heugas estudia

la contradicción medieval entre idealización amorosa y reprobatio amoris, y entre dama y mujer. Considera que cualquier interpretación de La Celestina depende de que se conciba o no el texto como una superación de esa contradicción, secularizando el mito de la dama y proponiendo una nueva imagen de la mujer y del amor. La creación de la heroína melibeana se fundamenta en tópicos de acarreo (procedentes de la tratadística misógina medieval, clásica y del cristianismo primitivo), que se insertan en un nuevo contexto para modificar el arquetipo. Ese es el margen de libertad vigilada que tienen los continuadores, que heredan igualmente ese doble movimiento creador. La misoginia tradicional imponía de forma determinista unas condiciones a la naturaleza femenina: la vergüenza, la compasión y la complacencia, rasgos que explican bien los comportamientos de las heroínas melibeanas o de su precedente en la Galatea del Pamphilus: el rechazo y la furia (carácter vergonzoso o pudibundo), los abandonos (condición compasiva), los pasos hacia la entrega amorosa y el exceso final (naturaleza complaciente, en este caso pervertida). Las continuaciones traducirían, por medio de la caracterización de heroína y amador, el triunfo de eros frente a agape y, por tanto, la reprobación del loco amor mundano. La furia de Melibea ante el amante y su rechazo vehemente de la vieja (escena inicial y actos IV y X) responderían al topos medieval de que la violencia del rechazo traduce la fuerza del deseo. Son las continuaciones las que hacen explícita la falsedad de esa resistencia fingida e insincera al deseo amoroso con la complicidad de la alcahueta. La doctrina misógina de la debilidad natural de la mujer las iguala a todas en comportamiento, por encima de las diferencias de clase social. En los desarrollos trágicos, la muerte de la heroína sólo adquiere carácter ejemplar en el sentido de castigo que le daban los clásicos; por tanto no cabe, en criterio de Heugas, interpretarla como triunfo del amor en la muerte. La pasión de la heroína se condena y proporciona el sentido irreprochable a las piezas.

El héroe calistiano («La tradition et le héros calistéen», 1973; 409-455) es hijo de otra paradoja medieval, la establecida en la imagen escindida masculina entre el amante cortés y el loco amador; sobre este último perfil se concentran las «Celestinas», ya desde el mismo modelo y desde su paradigma previo: el amante del Pamphilus. Los rasgos arquetípicos, fijados ya de manera rígida en la poesía de cancioneros y en los libros sentimentales, persisten en todos los casos, aunque se combinen en síntesis originales. «La celestinesca» siempre condena ese modelo de amador cortés, como ocurría en el prototipo, y gracias a las intrigas paralelas del mundo de los criados muestra de forma explícita cómo las clases sociales se igualan en el amor, aunque la expresión pueda variar en función de criterios de

decoro estilístico. La ruptura del código cortés que hace Calisto al vulnerar el secreto preceptivo ante criados y alcahueta se amplifica en las continuaciones con la multiplicación de mensajeros indignos: con el quebranto de la primera regla de oro se suceden las demás. Desaparece el amante cortés en beneficio del loco amador. Otros rasgos corteses caen también de la peana: la virtud aristocrática de la generosidad se convierte en Calisto en una liberalidad alocada y prodigalidad impaciente que obedece a móviles egoístas; desaparece asimismo en los amantes calistianos de las continuaciones que son igualmente la antítesis del amante cortés, por sus delirios egocéntricos, sus comportamientos esquizoides, su alienación y sus acciones incoherentes que los delatan como amadores locos. El héroe masculino es un responsable principal de la reprobatio amoris de «la celestinesca», por todo lo dicho, por su aislamiento social de familia y amigos, y por la doctrina hedonista y naturalista del placer comunicado. Así se explica también su suerte trágica como castigo providencial, no como azar. Para Heugas la interpretación de La Celestina y sus continuaciones como reprobatio amoris (descalificación del amor loco, amor-deleite, amor-fornicación) y no como exaltación de la pasión romántica (no buen amor púdico ni amor del alma) no permite ambigüedades.

«L'infra-monde célestinesque» (1973; 457- 538) se dedica al estudio del espacio meretricio y su cohorte lupanaria. Lo más novedoso según Heugas no está en la herencia terenciana del tema, sino en el conocimiento que los autores tienen de la prostitución existente en las ciudades castellanas de los siglos XV y XVI. Las continuaciones amplifican de tal manera la galería lupanaria que llegan a convertirla en un elemento esencial del género, en confrontación buscada con el mundo nobiliario. El sentido de todo ello debe indagarse. En ese momento la prostitución se toleraba como mal menor, pero se distinguía con nitidez la prostitución pública, de mancebía (tolerada y muy controlada) de la clandestina y muy perseguida (mugeres enamoradas, bagasas, cantoneras que ejercían su oficio en casas privadas de barrios céntricos de la ciudad sin control municipal ni vigilancia médica). Es de esta prostitución clandestina de la que tratan «la celestinesca» y la picaresca, porque la prostitución pública apenas si tiene representación literaria en el periodo. A cualquiera de esas formas de prostitución iba unida la figura de la vieja alcahueta, ramera en su juventud y dedicada a la mediación amorosa mercenaria como culminación de su carrera previa. Pero en el caso de la mancebía pública el padre o la madre de la mancebía era un oficio legal y reglamentado que organizaba la vida del lupanar y tenía protección oficial, aunque también riesgos. En la prostitución clandestina la vieja alcahueta, de indudable existencia real, era la que acompañaba a las

cortesanas de fuste haciéndose pasar por madre o tía de las susodichas. Éste es el personaje que puebla las «Celestinas», nacido de la cultura literaria pero extraído también de una realidad conocida que la hace más convincente y viva. Esa realidad escandalosa es la que quiere pintar «la celestinesca» sirviéndose como medio de la autoridad que le prestan las herencias plautina y terenciana. El tratamiento literario permite a los autores estilizar y dignificar artísticamente a la figura (en todas sus variantes, de la vieja a la moza o la sirvienta), además de introducir el mundo del placer como un tema fundamental de todos los textos. Otro de los protagonistas de esa realidad es el rufián, amante estable de la prostituta y en general el que vive a su costa y la empuja a ejercer el oficio. De ningún modo puede confundirse esa figura con la del miles gloriosus. Era una realidad sórdida y un tipo de parásito social mal visto y castigado, pero al que la ley, que toleraba la prostitución, no podía perseguir fácilmente. Sus rodomontadas y juramentos sí conectan con la literatura latina del fanfarrón a través de un movimiento de hipérbole.

Heugas discrepa de quienes conceden importancia a la magia y hechicería de Celestina, porque ello haría de Melibea una víctima de los poderes sobrenaturales, no de su propia voluntad, como también ocurre en las continuaciones. La hechicería tendría sólo valor simbólico, más que ornamental: actuaría como auxiliar de la valencia negativa y demoníaca del amor impuro, además de mostrar una creencia supersticiosa de época.

«Les auteurs et les problèmes majeurs de la célestinesque» (1973; 539-582) actualiza las biografías de Silva, Muñón y Villegas, en tanto que confirma los escasos datos que se conocen de Gómez de Toledo y de Rodríguez Florián. Los paratextos iniciales y finales de las «Celestinas» son piezas importantes para entender a los autores, sus intenciones y sobre todo para aclarar el sentido moralizante de los textos, pues revelan unos principios estéticos gobernados por una intención ejemplar que ilumina su sentido. Este capítulo de Heugas tiene especialmente presente La Célestine selon Fernando de Rojas de Bataillon. Los preliminares y piezas finales son, según Heugas, lugares comunes de la literatura prologal (captatio benevolentiae, docere et delectare, amigo a quien se dirige el libro, impulso de escribir o imprimir a instancia de otros, etc.), incluso si cuentan con expedientes imaginarios como los de las piezas finales de Muñón, supercherías literarias más ambiciosas pero igualmente conocidas. En ninguno de los casos se trata de un camuflaje fraudulento para esconder una mercancía escandalosa, sino de un lugar común ligado a la doctrina expuesta por el prologuista. Los prólogos confirman la visión moralizante de «la celestinesca». Es necesario enlazar los temas con cierta visión de la sociedad y con todo lo que la ilusión cómica tiene

de simplificación, de percepción fragmentaria de las cosas (p. e. la relación señores-criados). La enseñanza adquirirá cualquiera de las formas múltiples del discurso: sermón, excursus, sentencia, procedentes de la tradición oral o escrita, que proporcionan un aspecto de miscelánea.

El tratamiento de algunos temas ilustra la personalidad de cada autor: el anticlericalismo es una constante en los textos, aunque hay niveles de acritud, siendo Sancho de Muñón el más extenso y más mordiente en sus denuncias. Es un anticlericalismo de nueva cepa, que reprocha a los clérigos creer mal más que vivir mal; conecta con la tradición medieval pero en «la celestinesca» se asocia también a la visión del amor impuro como motivo fundamental. Asimismo el dinero es tema recurrente, que delata, en los autores, viva conciencia de las formas múltiples que podía revestir la riqueza; el dinero aparece siempre ligado a la condición manirrota del loco enamorado y al amor mercenario de las intrigas. Aunque la preocupación estaba ya en el modelo (como lugar común), las continuaciones aumentan el peso del dinero en las relaciones entre personajes, en especial entre señores y criados; su relación no es la afectiva sino la material y asalariada (la soldada), que es la que genera la deslealtad, más aún dada la locura de amor de los amos, facilitada por la ociosidad y la ostentación. Ese es el tipo de criado advenedizo (no nacido en la casa, como Pármeno y Sempronio en el prototipo, o como los criados de la Policiana y la Florinea); aun así no siempre hay traiciones: puede haber solidaridad con el deshonor del amo (Sigeril), fidelidad ab initio (Sosia del modelo y de la Segunda Celestina), o un amo que se preocupa por igual de todos los miembros de la casa, incluidos los más humildes (Lisandro). En la Poliziana aparecen los dos tipos de criados según status: los de Policiano son advenedizos, los de Teofilón son de casa. La sátira de los señores en boca de los criados, de larga tradición literaria, adquiere vuelos nuevos gracias a su propósito ejemplar, pues los criados definen a sus señores tanto como se definen a sí mismos y no se refleja una modalidad única en las relaciones amos-sirvientes, ni todos tienen finalidades tan concretas como las que tenían Pármeno o Lucrecia en la obra madre. Los criados presentan diversos grados en una escala que va de lo más alto (Eubulo, Lydorio) a lo más bajo (Pandulfo, Brumandilón, Escalión).

Heugas no comparte la 'democratización' del amor sostenida por Maravall; el amor se escinde entre amos y criados de acuerdo con criterios estamentales. La intriga paralela refuerza el clasismo y conecta con la comedia del siglo XVII. Los desenlaces de las continuaciones varían entre los que siguen al prototipo en la tragedia y los que se separan de él para dar solución cómica; sólo el final de Lisandro y Roselia responde a la lógica de la acción de la obra. De ello de-

duce Heugas dos tendencias en la forma de abordar la reprobatio amoris: la ascética (para los finales trágicos) y la mundana y acomodadiza, que se sirve de nuevas soluciones, como el matrimonio secreto, para quitar dramatismo a la enseñanza. Este desenlace no trágico de cuatro «Celestinas» pretende dar una conclusión optimista a la reprobatio amoris más acorde con el clima sociomoral y la estimativa del tiempo en que se escriben, resolviendo de manera socialmente aceptable, encaminada al matrimonio cristiano, los desórdenes del amor loco, y abriendo el camino a una literatura ejemplar y optimista paralela a la de las novelas cortas posteriores. El encargado de expresar los puntos de vista sobre el matrimonio suele ser el padre (el Teofilón de la Poliziana, que es un Pleberio activo) o, en su defecto, el hermano (Beliseno en Lisandro y Roselia), antecedente del defensor calderoniano del honor.

Los autores celestinescos conceden espacio e importancia a los materiales didácticos, usados por el modelo de forma más discreta y sobria: discursos, sermones, proverbios, sentencias, excursos, anécdotas, chistes y erudición superan en insistencia y énfasis al prototipo, en cualquier momento de la intriga y en boca de cualquier personaje, y proceden de la antigua retórica y las artes poéticas medievales. Algunos aspectos técnicos se fijan igualmente: los diálogos cortos de La Celestina y su serie producen una literatura dialogada cuya cualidad esencial y más moderna era la naturalidad.

En conclusión (1973; 583-587), La Celestina y su serie son la suma de un tema viejo y otro nuevo: Celestina lleva consigo un mundo impuro que choca con el universo de la pureza; sólo en el prototipo se resuelve armónicamente; en las continuaciones ese mundo impuro aparece a través del espacio lupanario. Todas las obras reclaman la complicidad pasiva de la lectura. Las continuaciones son fieles al paradigma y a la forma de entenderlo, pero si los autores de la obra modelo manifestaron el juego de las pasiones, los continuadores explicaron el sentido a través del discurso o del comentario. Los continuadores, con influencias múltiples nacidas del sincretismo del siglo, desarrollaron motivos insinuados en el prototipo y nuevas preocupaciones de época, como el matrimonio secreto. El género celestinesco lleva en sí el germen de la descomposición y el germen del futuro (el que dará fruto en la comedia del siglo XVII). La Celestina creó una forma nueva, «ni roman, ni théâtre, mais dialogue recouvrant un vieux récit» (1973; 586) y, comparada con su serie, adquiere la perfección del clasicismo. Por eso no debe considerársela de forma aislada.

Si recapitulamos el anterior (y por fuerza apresurado) resumen de una monografía tan extensa, podemos concluir que para Heugas el 'género' celestinesco es el que une al prototipo y su descendencia directa, separando a ese corpus tanto de los imitadores

como de la 'influencia' («lo celestinesco»). En lo formal, es el principio teórico-literario de la imitatio el que vincula a los especímenes de ese 'género'; en el contenido y la ideología, la herencia de la reprobatio amoris en sus diversos tópicos y maneras.

El siguiente paso en el tiempo y en la crítica lo da Whinnom[23]. Su estudio entra en diversas polémicas entonces –y, por sorprendente que parezca, todavía– vigentes, como la de La Celestina novela o drama, cuestión que momentáneamente dejaremos de lado. La tesis básica de Whinnom, y lo que supone otro avance sobre el trabajo de Heugas, es la importancia que concede a la descendencia indirecta (Comedia Thebayda, principalmente) para entender la descendencia directa (las continuaciones estudiadas por Heugas). Una frase del estudioso francés parece haber sugerido buena parte de la pesquisa de Whinnom: la Thebayda «a été incontestablement comme une seconde source pour les imitations postérieures» (1973; 175), algo que, como vimos, también habían apuntado Menéndez Pelayo y Mª Rosa Lida. La descendencia indirecta no recoge personajes del prototipo ni emparentados con ellos, y sin embargo es necesaria para explicar la historia del 'género', «pues se efectuaron unos importantes cambios de orientación en el género celestinesco, pero antes, cronológicamente, en la descendencia 'indirecta' que en la 'directa'» (1988; 120).

Para Whinnom el 'género celestinesco' tiene unas fuentes remotas (comedia nueva griega y comedia latina de Plauto y Terencio) de las que deriva la comedia humanística italiana, en latín y vernáculo, de los siglos XV y XVI, en una primera fórmula más libre y en una derivación más aristotélica y horaciana, la comedia erudita: «se pueden distinguir una 'comedia humanística' –la temprana- y una 'comedia erudita', posterior» (1988; 120), dice Whinnom. La comedia humanística es «sólo una parte de un movimiento europeo» (1988; 121) y tan variada que el término 'genéro' se hace «un poco forzado» (1988; 121) para agruparla, más aún en un periodo de experimentación en que rivalizan soluciones alternativas. La Celestina, por su parte, remeda «sólo algunas de las posibilidades formales y temáticas del drama del cuatrocientos italiano, lo cual nos permite preguntar si tuvo un solo modelo o muchos» (1988; 122). La Celestina, producto de sucesivos actos creadores desde el I aucto a la Comedia, la Tragicomedia y el Auto de Traso añadido, permite distinguir cada uno de los estadios. Al autor del I acto no le hace falta, según Whinnom, más que la Poliscena, obra muy difundida por la imprenta y donde ya están «el argu-

[23] Keith Whinnom, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en Víctor García de la Concha (ed.), Literatura en la época del Emperador, Academia Literaria Renacentista, Salamanca: Universidad, 1988 [pero 1984], págs. 119-130.

mento del «Pamphilus de amore» y la alcahueta Tharatantara» (1988; 123); al de la Comedia y la Tragicomedia, la Margarita poética de Albrecht von Eyb, y quizás la Philogenia. A la vez, La Celestina es la obra más leída del Quinientos, con influencia en la literatura española y europea[24] y que, aun escrita en vulgar, crea un «género celestinesco». Los imitadores no imitan servilmente, pero se ve que tienen «clara conciencia de estar escribiendo dentro de la tradición celestinesca, por reciente que fuese, por lo que podemos hablar de un 'género' celestinesco» (1988; 126). Las continuaciones (su corpus es el mismo que establece Heugas como descendencia directa), escritas todas entre 1534 y 1554, tienen uniformidad en los siguientes rasgos: vuelven personajes del modelo, incluso sólo los mencionados, como Claudina, o descendientes de ellos; su argumento básico es la conquista de una dama por las maquinaciones de una tercera; imitan episodios (la seducción de la enamorada) o tienen reminiscencias verbales; todas están escritas en diálogos en prosa con distintos actos o escenas y diferentes escenarios; a veces se parecen más entre sí (y a la Thebayda) que al modelo; se imitan forma, técnica, argumento, personajes y estilo, pero no todos a la vez ni en todos los textos. Si Heugas excluyó de su consideración a la Thebayda es porque al ensanchar el corpus a cualquier influencia del modelo «tendríamos un catálogo casi interminable» (1988; 126) ¿Qué ha pasado en el 'género'? –se pregunta Whinnom–: que no hay la más mínima preocupación por representar (drama para leer) en un momento en que «ya sabían lo que es el teatro» (1988; 127); pero introducen cierta unidad de tiempo con respecto a Rojas (la Thebayda se desarrolla en tres días y tres noches; la Segunda Celestina en una semana…); también hay «cierta unidad de espacio y de acción dentro de cada escena» (1988; 127). Desde pronto en la descendencia indirecta (Penitencia de amor, 1514) se mezclan elementos sentimentales y cortesanos a los celestinescos. Desde la Thebayda se incluyen cartas retóricas; hay un mayor uso del verso del Cancionero al modo cortesano; aparecen (desde la Thebayda) disquisiciones y digresiones interminables y eruditas (cartas, canciones, parlamentos, personajes adventicios, cuadros de costumbres) que retrasan la acción y el enredo; se amplifica el mundo de los personajes bajos (criados, rufianes, prostitutas, negros…); también desde la Thebayda y en todas las continuaciones se abre el mundo de la «nueva experimentación lingüística» (1988; 128) en las distintas variedades del idioma: la germanía comienza desde el Galterio de la Thebayda y

[24] «Rojas creó un nuevo género anti-clásico que, frente al desprecio de los franceses, iba a conquistar el teatro isabelino de Inglaterra igual que la posterior comedia española» (1988; 125).

sigue en las continuaciones; el español pidgin (habla de negros de la Segunda Celestina), el sayagués (enamorado jardinero de la Segunda Celestina), «habla de vizcaínos, gitanos, moros, etc.» (1988; 129), el habla de un muchacho que solloza y de un niño pequeño en Lisandro y Roselia. Junto a ello, aunque se haga hincapié en lo cortesano, hay insistencia en las capas bajas de la sociedad y la escabrosidad ausentes de Rojas («escenas increíblemente explícitas» [1988; 129] en la Seraphina o la Thebayda): en general «no se censuran en absoluto los encuentros sexuales» (1988; 129), acaban –salvo en dos casos– bien (boda oficial, matrimonio secreto o unión feliz de los jóvenes amantes) y «ya no se ve en el género celestinesco una preocupación por la lección moral» (1988; 130).

Ninguno de esos elementos es secundario, aunque una obra como la Thebayda no tenga el mismo argumento que La Celestina o el Pamphilus. La conclusión abierta de Whinnom es que el 'género celestinesco' pudo tomar esos elementos no tanto de la comedia humanística como de las anónimas valencianas Seraphina y Thebayda: «De todas maneras, el género denominado celestinesco, aunque tuviese la «Tragicomedia de Calisto y Melibea» por madre, tuvo otra tradición literaria por padre» (1988; 130).

Hasta ahora hemos visto un progreso evidente en el estudio de la literatura celestinesca, nacido siempre del desarrollo riguroso y argumentado de las primeras intuiciones de Menéndez Pelayo. Sin embargo, se observa el peso de la inagotable discusión sobre el género de la obra modelo incluso para denominar y definir a sus descendientes.

Se produce un cambio de orientación con el trabajo de C. Baranda[25]. El éxito y popularidad de La Celestina fue responsable de una amplia herencia literaria en formas de influencia variada: «Se puede afirmar que los coetáneos de Rojas consideraron la Celestina como una obra única, un modelo depositario de una poética peculiar y digna de ser imitada. De ahí que escritores e industria editorial compartiesen el afán de aprovechar su éxito» (1992; 3-4), y de ahí que menudeen las alusiones a las «Celestinas» desde fecha temprana, denominación que parece esconder la conciencia de unos rasgos comunes. Esos rasgos, en cambio, deben separarse de forma precisa de cualquier detalle que demuestre familiaridad o lectura de la obra modelo, y por la misma razón no cabe la denominación laxa e insólita de «imitaciones» para todo un corpus complejo de obras en el que sería necesario

[25] Consolación Baranda, «De 'Celestinas': problemas metodológicos», Celestinesca, 16.2 (1992), págs. 3-32. La misma visión metodológica guía ya el análisis de una continuación específica en el prólogo a su edición de Feliciano de Silva, Segunda Celestina, Madrid: Cátedra, 1988.

formalizar y jerarquizar las relaciones: «la imitación es la forma de creación literaria habitual en teoría hasta el siglo XVIII, pero no una categoría taxonómica» (1992; 5). Así pues

> …la imitatio no es una categoría y las continuaciones, refundiciones y adaptaciones son variedades diferentes de imitatio, que como tales tienen unas técnicas bien conocidas por escritores y receptores de la época. Así por ejemplo la Diana enamorada de Gil Polo es una 'continuación' de la obra de Montemayor, pero La Galatea no es ni continuación ni adaptación, ni refundición, por más que pertenezca al mismo género; otro tanto se podría decir de los Lazarillos» (1992; 5, n. 7).

Por tanto, es imprescindible separar metodológicamente ese variado corpus de obras, al menos en dos grupos, en función de las formas de imitación practicadas, que exigen métodos de análisis diferentes: las «continuaciones», porque continúan o prolongan la historia y personajes del modelo o sus sucesores, y las «imitaciones», porque «imitan alguna de sus características temáticas o formales» (1992; 6). Con las primeras estamos simplemente ante «un caso más de literatura cíclica, variedad de la «imitatio» practicada ya por la literatura clásica» (1992; 6), y por tanto no sólo española. La diferencia es esencial por varias razones: el ciclo celestinesco no sería distinto de otros ciclos literarios (clásicos, medievales, modernos o contemporáneos); un ciclo literario se rige por unas constantes, pocas pero imprescindibles, para poder ser considerado como tal; el corpus de textos puede fijarse con claridad una vez que se conocen esas constantes. A la vez, las modificaciones que las obras del ciclo introducen con respecto a su prototipo se analizan de forma distinta si se comprenden como exigencias de la manifestación cíclica y no como muestra de la falta de inspiración de un continuador con respecto a un paradigma inalcanzable.

En este trabajo se establecen las constantes que caracterizan a una continuación cíclica:

> el autor debe remitir forzosamente su obra a un texto literario concreto, estableciendo con él una relación peculiar de intertextualidad. […] Lo peculiar de una continuación es que tiene que establecer una relación explícita con el argumento de uno o varios textos con los que se presupone una familiaridad por parte de los receptores. (1992; p. 8).

El continuador se limita

> a prolongar una historia ya conocida por el público, que tanto el autor como los receptores consideraban terminada. [...] Puede optar por remontarse al pasado, contando la infancia o juventud de este personaje o, por el contrario, desarrollar acontecimientos que transcurren en un tiempo posterior al de la obra continuada. (1992; 6).

Ambas fórmulas se dan en el ciclo celestinesco: en la Poliziana la alcahueta es Claudina, maestra de Celestina; en las demás es la misma Celestina resucitada o alguna de sus descendientes. Basta con que el personaje del modelo del que se ha apropiado el continuador –u otro relacionado explícitamente con alguno de ellos– convenza al lector de que es el mismo. Esta es la gran exigencia de una continuación, respetada la cual, el continuador tiene un inmenso abanico de posibilidades abiertas para desarrollar su propia obra, incluyendo la transformación del modelo en cualquier aspecto de forma o de ideología. Ni siquiera tiene por qué heredar ineludiblemente el género literario del paradigma. En los ciclos literarios hispánicos esa posibilidad es admisible: el Lazarillo de los atunes, por ejemplo, no hereda el género del Lazarillo original.

Para convencer al lector de que los personajes son los mismos, un continuador debe «respetar la configuración física y psicológica de dichos personajes y mantener una coherencia espacio-temporal respecto a su modelo» (1992; 9). Ello suele traer una «tipificación de dichos personajes» (1992; 9, n. 17) intensificando sus rasgos más evidentes para más fácil identificación. Las obras de un ciclo, así, se conectan estrechamente entre sí y cada una establece una «relación de dependencia respecto a las obras anteriores del ciclo y a la vez las modifica» (1992; 10). Diversos recursos contribuyen a esa cohesión cíclica, y uno principal es el «recuerdo del pasado», distinto en los textos narrativos y en los que no tienen más forma de elocución que el diálogo, como los celestinescos: éstos han de hacerlo a través de la voz de los propios personajes, que han de empeñarse en convencer al lector de que son los mismos de la Tragicomedia (rasgos físicos o psicológicos, objetos, coordenadas de espacio o de tiempo, progresos de la acción o nuevos episodios que coronan acciones previas del antecedente, etc.). Repasa así los principales mecanismos cíclicos en las distintas descendientes de La Celestina, y el anudamiento entre unas y otras, más allá del prototipo: por ejemplo, la Tercera Celestina establece un lazo más fuerte con la de Silva que con la de Rojas; Sancho de Muñón ignora a la de Gaspar Gómez y desautoriza la resurrección de Celestina de Silva, autonombrándose desde el título «cuarta obra y tercera Celestina», en un tipo de querella presente en otros ciclos literarios, como el caballeresco, a la altura de la séptima continuación del Amadís de Gaula (1992; 13), o el de los Lazarillos,

cuando Luna trata de disparate a lo efectuado por el primer continuador anónimo o Lazarillo de los atunes (1992; 14). Las alusiones a la Tragicomedia van reduciéndose a medida que el ciclo y el tiempo avanzan, y entonces van cobrando protagonismo otros personajes, descendientes de los primeros, pero fenómeno circunscrito al mundo de los rufianes: así en la Comedia Selvagia, la alcahueta es hija de Parmenia y nieta de Claudina (la maestra de Celestina que ha protagonizado la intriga de la Tragedia Poliziana), y los criados Sagredo y Rubino descienden de Elicia y Sempronio y de Areúsa y Pármeno; el personaje de Escalión es también hijo de Brumandilón, el rufián de Lisandro y Roselia. «Se teje así un entramado de relaciones con varias de las continuaciones y no sólo con la obra de Rojas» (1992; 15). Sólo la Comedia Florinea escapa a estos mecanismos y debe reconocerse por tanto más como imitación que como continuación: «no se puede considerar que la «Florinea» forme parte del ciclo celestinesco» (1992; 16).

Además de esos «dos rasgos característicos de estas «celestinas»: la presencia de personajes comunes o relacionados entre sí por lazos familiares y una relación espacio-temporal que afecta al conjunto del ciclo» (1988; 17-18), comparten otras características que no están en el modelo o que son una intensificación intencional del mismo: «presencia de cartas de amor, multiplicación de personajes de las capas más bajas, presencia de nuevos personajes, etc.» (1988; 17). Se amplifica el número de dramatis personae, especialmente del mundo rufianesco, y otros ajenos al modelo: negros, un pastor, un vizcaíno, hortelanos, letrados, etc. que son protagonistas de pequeños entremeses o episodios cómicos y que llevan consigo sus hablas específicas, como ocurre con muchos de los personajes dramáticos que el teatro del siglo XVI consolida desde Lope de Rueda: «el esquema de «La Celestina» se amplía sobre todo con elementos procedentes del género dramático y fundamentalmente con tipos cómicos» (1988; 18). También son nuevas algunas situaciones de los episodios de seducción, sobre todo las cartas de los enamorados a las damas, que son ocasión de su lucimiento retórico y que complican la intriga con más intermediarios; son las responsables en buena medida de la «formación de dobles parejas de señores y criados, solución que se convertirá en tópica en el teatro posterior» (1988; 19), y que aquí afecta a Segunda y Tercera Celestina, a Tragedia Poliziana y a Comedia Selvagia. La diversificación de relaciones entre rufianes y prostitutas tiene, por su parte, un efecto multiplicador sobre las escenas de burdel, que adquieren autonomía y modifican sus intenciones literarias.

Los personajes heredados del modelo también experimentan cambios: por un lado se intensifican sus rasgos más evidentes (el loco enamorado aumenta su riqueza, su nobleza y su prodigalidad ex-

travagante, por ejemplo). Las relaciones señores – criados se diversifican y no se sustentan sólo en la diferencia económica, sino que la escritura de cartas, versos, etc. se convertirá en marca de clase, status social que no se cuestiona ni se percibe con la tensión que caracterizaba a La Celestina. La heroína también se simplifica y sobre todo se modifica en algunos aspectos importantes: lejos de la limitación de Melibea a la esfera doméstica, las continuadoras «salen a la iglesia, se asoman a sus ventanas, reciben misivas de amor y tienen una criada cómplice con quien comparten sus inquietudes amorosas» (1988; 22); están integradas en la vida social y se preocupan por sus convenciones. El tipo de la alcahueta conserva los rasgos patrimoniales de la codicia y el amor al vino, pero puede desarrollar características distintas: la falsedad (Segunda Celestina), la hechicería (Claudina de la Poliziana), los conocimientos profesionales (Elicia de Lisandro y Roselia, Dolosina de la Selvagia). Aparece la utilización burlesca de las dotes hechiceriles de la alcahueta (Poliziana, Selvagia), e incluso la utilización de una doble alcahueta (Selvagia). De esos juegos se deduce «un distanciamiento y una utilización cómica de la magia totalmente ajenos al modelo» (1988; 23). Otros indicios de transformación de la alcahueta, como su menor implicación en la intriga en beneficio de los criados, apuntan también a nuevas funciones de todas ellas, tratadas más bien como «personajes risibles, burlescos» (1988; 23), que cuentan anécdotas, protagonizan episodios cómicos intercalados, etc.; «se transforma, una vez más, un personaje [la figura aislada y grandiosa de «La Celestina»] en un tipo literario sometido a una codificación cada vez más estricta» (1988; 24).

Un interesante aspecto ofrecido por las continuaciones es la manipulación y distancia irónica que pueden manifestar con respecto al prototipo, dando al nuevo texto una significación distinta. «La continuación literaria establece una relación intertextual que favorece especialmente los juegos de complicidad entre escritor y receptor» (1988; 24). Es este un aspecto importantísimo porque afecta al mismo análisis discursivo de los textos, allí donde los continuadores repiten situaciones, dichos o frases en nuevos contextos y, por tanto, modificando el significado; el cambio suele implicar además una crítica o una distancia con respecto a ese empleo en el modelo, que se desvirtúa intencionalmente. Se ponen varios ejemplos en págs. 25-26.

También los desenlaces aportan significados: tres felices, dos desgraciados. Los primeros suelen romper con la ideología del modelo e introducir mensajes más o menos farisaicos, incluso en la apoteosis de dobles parejas de la Comedia Selvagia. Los segundos, pese a respetar el desastrado fin del prototipo, lo alteran también ideológicamente al introducir elementos del drama de honor.

Este conjunto de obras, en fin, contribuye

> a perfilar tipos y temas característicos de la posterior comedia. Estos autores que tomaron a La Celestina como modelo, favorecieron el desarrollo del gusto de la recepción por los personajes cómicos, la complicación de la trama, los temas del amor y el honor; en definitiva, desde el punto de vista de la recepción, contribuyeron a la educación de un público que, gracias también a estas obras, estaría preparado para recibir con entusiasmo los hallazgos dramáticos del teatro lopesco (1988; 30).

El ciclo demuestra que las convenciones literarias y sociales han variado, que los gustos de los lectores son nuevos y encuentran su reflejo en la literatura.

La conclusión más importante que se deduce de este trabajo es que en un ciclo literario

> se establece una relación intertextual mucho más compleja que la simple relación de género; en cada una de las continuaciones se detecta la presencia soterrada de todas las anteriores, sometidas a un proceso de reinterpretación y manipulación que va desde el homenaje a la crítica abierta (1988; 29).

Por eso, a diferencia de Heugas, que sí considera que existe un género literario y una ideología común a la descendencia directa, aquí se sostiene que «su ideología y visión del mundo son muy diferentes [del modelo]» (1988; 30). Aumenta el peso del humor, los cuentos y chascarrillos y cierta moral acomodaticia con «un punto de vista afín a las clases altas» (1988; 31), tanto en los desarrollos cómicos y felices como en los finales trágicos, reparadores del orden social. El cambio de enfoque es esencial: «las «Celestinas» son algo más que un homenaje a la genialidad de Rojas; circunscribir su estudio a la constatación de dicha genialidad es un esfuerzo inoperante» (1988; 32).

Las aportaciones progresivas de estos trabajos no han invalidado la contribución original de Menéndez Pelayo –en la que todos ellos se apoyan–, pero sí han reorientado el enfoque metodológico para el estudio del corpus celestinesco, desvelando la diferencia que hay entre los mecanismos que relacionan a las obras del ciclo y los de otras variedades de imitación. En la actualidad, cabe el estudio del ciclo celestinesco desde un planteamiento distinto en el que se tengan en cuenta tanto las herencias como las modificaciones y, sobre todo, el sentido y filiación de estas últimas.

## III. OTRA PERSPECTIVA HISTÓRICO-LITERARIA: LA LARGA INFLUENCIA DE LA CELESTINA

Menéndez Pelayo no se ocupó monográficamente de analizar la influencia de La Celestina, pero en cambio sí señaló el haz de relaciones que mantienen con ella las continuaciones e imitaciones y, como hemos visto en los apartados I. 3 y I. 5, también las de estas obras entre sí y con otras coetáneas y posteriores.

El éxito de La Celestina fue de tal magnitud que su influjo no se limitó al conjunto del 'género' celestinesco; las alusiones explícitas a la obra, personajes y situaciones, o las citas textuales surgen en los textos más inesperados[26]; el estudio de su influencia podría ensancharse hasta crear un corpus inabarcable[27]. Si incluimos en el género a todas las obras que imitan algún aspecto de la Tragicomedia, aunque fueran solamente las obras dramáticas, nos encontraríamos con un género sin fronteras, sin límites: los textos en los que aparecen alcahuetas, los que no incluyen alcahuetas pero sí criados desleales o sermoneadores, rameras, situaciones similares, refranes, etc.; desde luego, después de Fernando de Rojas, resulta imposible encontrar una tercera que no participe de algún rasgo de la vieja Celestina.

En el vasto campo del influjo de La Celestina el abanico de posibilidades de estudios es muy amplio: desde trabajos de literatura comparada a influencias en obras concretas de distintas épocas. Es imposible –y ajeno al propósito de estas páginas– hacer un estado de esa cuestión, pero resulta obligado señalar que bastantes de los estudios sobre la influencia de la Tragicomedia en la literatura del siglo XVI –época a la que se limita el capítulo de Menéndez Pelayo– proceden con total olvido de las aportaciones de los Orígenes de la novela.

Desde entonces hasta ahora se ha ido precisando, como hemos visto, el corpus de textos que pertenecen al 'género' celestinesco y el haz de relaciones mutuas que permiten distinguir dentro de él distintas categorías, como la del ciclo literario. Sin embargo, sigue siendo frecuente la mezcla de los conceptos de ciclo, imitación, 'género' e influjos varios, de forma que, en estos casos, el análisis de los vínculos entre distintos textos queda condenado a la enumera-

---

[26] Baste recordar que aparecen incluso en obras de carácter científico, como la traducción del Dioscórides de Laguna o en el Diálogo que Pérez de Moya incluye en su Aritmética práctica y especulativa.

[27] Keith Whinnom (1988;126-127): «El 'género' se puede ampliar o reducir según admitamos o excluyamos las obras en verso, las cortas, las que carecen de alcahueta, etc. Ello es que la influencia de la Tragicomedia se manifestó de mil maneras. Aun cuando dejemos a un lado todas las reminiscencias verbales que nos confirman la ya sospechada lectura de la Celestina (y ¿hubo escritor del dieciséis en España que no la hubiese leído?), hallamos que de la Tragicomedia se imitaron la forma y la técnica, el argumento, los personajes y el estilo (o estilos), si bien en muchísimas obras no se imitaron a la vez todas las características celestinescas».

ción de afinidades que permiten constatar lo ya sabido: la influencia de la Tragicomedia durante el siglo XVI en lo que atañe a personajes y situaciones principalmente, porque los aspectos formales parecen ser accesorios. El olvido de la bibliografía existente y la indiferencia acerca de aspectos teóricos elementales dan pie a estudios en los que se mezclan obras sin criterio alguno o con criterios que se dan por supuestos sin la correspondiente argumentación. El problema de la imprecisión se agrava debido a las dificultades inherentes a la evolución de los géneros literarios durante el siglo XVI, momento en que los fenómenos de contaminación, fusión de formas y modalidades hacen necesario proceder con especial rigor; no se deberían manejar como sinónimos los conceptos de continuación, imitación, adaptación, influencia, etc.[28].

Las tendencias de análisis más extendidas en los últimos años pueden resumirse muy someramente, aportando, sólo como muestra, algunas referencias representativas. Como es de esperar, hay trabajos de variado alcance sobre la presencia de la Tragicomedia en las literaturas de otros países (Inglaterra, Polonia, Italia, Rumanía, etc.)[29], épocas y autores clásicos[30], o incluso contemporáneos[31]. Ese mismo tipo de estudio se extiende a géneros no teatrales[32]. Recien-

---

[28] La cuestión no es banal. En la meritoria y útil página sobre La Celestina «Cervantesvirtual», la más visitada por estudiantes y estudiosos del tema, bajo el rótulo «Continuaciones celestinescas en la red» figuran cuatro obras: La Égloga y la Penitencia de amor de Pedro Manuel de Urrea, y las anónimas comedias Hipólita y Seraphina, es decir, todas imitaciones, no continuaciones. Joseph Snow y Randal Garza incluyen un apartado denominado «Celestina's imitations» en el «Index 1-20 (1977-1996), Celestinesca, 20.1-2 (1996), págs. 199-236, en págs. 234-235; en él aparecen mezcladas obras en verso y en prosa, continuaciones e influencias: Comedia Tesorina, Comedia Vidriana, Segunda comedia de Celestina, Tercera Celestina, Tragedia (sic) de Lisandro y Roselia, Tragedia Policiana y Comedia Selvagia.

[29] La copiosa bibliografía al respecto, que aquí no puede tener cabida, se consulta fácilmente en los suplementos bibliográficos de Celestinesca.

[30] Una muestra por orden cronológico: Jaime Oliver Asín, «Más reminiscencias de La Celestina en el teatro de Lope», RFE, XV (1928), págs. 67-74. Mario N. Pavia, Drama of the Siglo de Oro. A Study of magic, witchcraft and other occult beliefs, Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1959. Jesús Gómez, «Primeros ecos de Celestina en las comedias de Lope de Vega», Celestinesca, 22 (1998), págs. 3-42. Dorothy Severin, «Mena's maga, Celestina's spell and Cervantes' witches», Donaire, 13 (1999), págs. 36-38. Carolina Montes, «Alcahuetas y hechiceras en Francisco de Monzón: ¿otra huella de Celestina?», Celestinesca, 24 (2000), págs. 87-94, etc..

[31] Eduardo Galán Font, «La huella de La Celestina en La casa de Bernarda Alba», Revista de Literatura, 103 (1990), págs. 203-214.

[32] John B. Hughes, «Orígenes de la novela picaresca: La Celestina y la Lozana andaluza», en Manuel Criado de Val (ed.), Actas del I Congreso Internacional de la picaresca, Madrid: FUE, 1979, págs. 327-334. Rafael Beltrán Llavador, «Tres magas en el arte de la seducción: Trotaconventos, Plaerdemavida y Celestina», en Elena Real Ramos (ed.), El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista,

temente, con posterioridad al trabajo pionero de Maxime Chevalier, se ha empezado a rastrear la influencia de la Tragicomedia desde el punto de vista de la recepción de la obra en siglos sucesivos, con planteamientos metodológicos variados y complementarios[33].

Los trabajos más abundantes se refieren al influjo de La Celestina en la literatura española del siglo XVI[34]. En ellos se pueden distinguir dos grandes grupos: los dedicados a analizar su influencia en otras obras dramáticas renacentistas y los que abordan las transformaciones a las que se sometió el modelo o a algunos de sus rasgos a lo largo del siglo. Entre los primeros dominan aquellos que se fijan principalmente en la imitación de situaciones y personajes de la Tragicomedia, especialmente de la alcahueta, en textos teatrales concretos del siglo XVI[35]. En los segundos, dedicados al análisis de las trans-

---

Valencia: Universitat de València-Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1995, págs. 29-38, y del mismo autor, «Eliseu (Tirant lo Blanch) ante el espejo de Lucrecia (La Celestina): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas, Valencia: Universitat de València, 1997, págs. 18-41; etc..

[33] Maxime Chevalier, «La Celestina según sus lectores», Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII, Madrid: Turner, 1976, págs. 138-166. Keith Whinnom, «The Problem of the 'Best-Seller' in Spanish Golden-Age Literature», Bulletin of Hispanic Studies, LVII (1980), págs. 189-198. Joseph T. Snow, «Historia de la recepción de Celestina: 1499-1822. I (1499-1600)», Celestinesca, 23.1-2 (1997), págs. 115-172. Joseph T. Snow, «Historia de la recepción de Celestina: 1499-1822. II (1499-1600)», Celestinesca, 25. 1-2 (2001), págs. 199-282; Emilio Blanco «Algunas notas sobre la recepción de Celestina en los siglos XVI y XVII», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), Celestina: recepción y herencia de un mito literario, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001. Joseph T. Snow, «Historia de la recepción de Celestina: 1499-1822. III (1601-1800)», Celestinesca, 26.1-2 (2002), págs. 53-121.

[34] En bastantes casos se parte del supuesto –unas veces explícito y otras no– de que La Celestina no es una obra de teatro: puesto que no pudo representarse, se trataría de un texto agenérico. Por ello, sorprende que se insista casi siempre en buscar su influjo en el teatro de los siglos XVI y XVII.

[35] Por orden cronológico, Frida Weber de Kurlat: «Relaciones literarias: La Celestina, Diego de Badajoz y Gil Vicente», Philological Quarterly, 51 (1972), págs. 105-122. Humberto López Morales, «Celestina y Eritrea: la huella de la Tragicomedia en el teatro de Encina», en Manuel Criado de Val (ed.), La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina, Barcelona: Hispam y Borrás, 1977, págs. 315-323. Pierre Heugas, «Sur une scène censurée: Encina et La Célestine», en Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977), París: Fondation Singer-Polignac, 1979, págs. 397-403. Louise Fothergill- Payne, «La cambiante faz de La Celestina. Cinco adaptaciones del siglo XVI» Celestinesca, 8.1 (1984), págs. 29-41. Félix Carrasco, «Notas a una lectura de Celestina del siglo XVI: La comedia de Sepúlveda», Celestinesca, 13. 1 (1989): págs 43-47. Miguel Ángel Pérez Priego, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», Epos, Revista de Filología UNED, vol. VII (1991), págs. 291-311. Arno Gimber, «Los rufianes de la primera Celestina: observaciones acerca de influencia literaria», Celestinesca, 16.2 (1992), págs. 63-76. Miguel Ángel Pérez Priego, «La herencia celestinesca en el teatro del siglo XVI», introducción a Cuatro comedias celestinescas, Valencia: UNED, 1993, págs. 9-23 y «Celestina en escena: el personaje

formaciones de la obra modelo, se encuentra algunas veces una desconcertante ausencia de criterios en la selección de los textos. Sin tener en cuenta que a cada modalidad de imitación –adaptaciones en verso, imitaciones, continuaciones, etc.– corresponden formas de creación diferentes y distintos métodos de análisis, se agrupan obras en verso, en prosa, teatro religioso o profano, continuaciones, imitaciones, etc. de forma aleatoria; en algún caso parece que en vez de investigar en busca de resultados se realiza una selección a medida para confirmar una hipótesis (cuando existe)[36].

## IV. SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ESTUDIOS CELESTINESCOS

Desde que Menéndez Pelayo escribiera su monografía han aparecido estudios de conjunto sobre aspectos específicos del ciclo, junto a ediciones y artículos sobre las obras concretas estudiadas por él. Resulta imposible por razones de espacio y oportunidad dar cuenta de todos y cada uno de los trabajos, por lo cual nos limitaremos a mencionar los estudios de conjunto (o que afectan a más de una obra), ediciones y artículos más relevantes relacionados con lo que

---

de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista», en Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow (eds.), Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, págs. 295-319. Catalina Buezo, «En torno a la presencia de Celestina en el teatro breve de los siglos XVI y XVII. Edición de Los Gigantones, entremés de Francisco de Castro», Celestinesca, 17.3 (1993), págs. 67-86. Armando López Castro, «El motivo de la vieja bebedora: Celestina y María Parda», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, Gema Gómez-Rubio (eds.), La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional: Salamanca-Talavera de la Reina …, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2001, págs. 391-401. Javier Grande Quejigo, «Formación escolar y renovación teatral: la influencia de La Celestina en la Tragedia Josephina de Micael de Carvajal», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, Gema Gómez-Rubio (eds.), La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional: Salamanca-Talavera de la Reina …, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2001, págs. 425-436. José Roso Díaz y Reyes Narciso García-Plata, «Modelos celestinescos e imitaciones teatrales en el siglo XVI: la caracterización de los personajes en la Comedia Tidea y en la Comedia Salvaje», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, Gema Gómez-Rubio (eds.), La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional: Salamanca-Talavera de la Reina …, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2001, págs. 415-423. Soledad Tovar Iglesias, «Utilización de La Celestina en una lección moral: el caso de Briana» en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, Gema Gómez-Rubio (eds.), La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional: Salamanca-Talavera de la Reina …, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2001, págs. 437-444. Maja Šabec, «Celestina denostada y glorificada: la ambigüedad en las caracterizaciones literarias de la alcahueta», Verba Hispanica, XI (2003), pp. 29-35, etc..

[36] Puede verse una muestra de esta forma de proceder en algunos trabajos citados más adelante: § IV. 1.

aquí se ha tratado: la constitución de un corpus literario específico[37]; el propósito es ofrecer una visión panorámica que ayude a evaluar qué aspectos del ciclo y del 'género' han sido total o parcialmente analizados, qué obras han despertado cierto interés y cuáles están abandonadas, necesitadas de atención. En la misma línea que aquí defendemos, se separan en apartados distintos cada uno de los fenómenos literarios específicos: imitaciones en prosa, imitaciones en verso, adaptaciones en verso y continuaciones. La bibliografía de la influencia literaria de La Celestina queda, por las mismas razones antes expresadas (§ III) fuera de esta relación.

IV. 1. Estudios sobre el conjunto del 'género' celestinesco[38]:

ALONSO ASENJO, JULIO, «El nigromante en el teatro prelopista», Comedias y comediantes, Valencia: Universidad, 1991, págs. 91-105.

BARANDA, CONSOLACIÓN. «De Celestinas: problemas metodológicos», Celestinesca, 16. 2 (1992), págs. 3- 32.

BELTRÁN, RAFAEL, «Cuatro escenas de comedia en La Celestina y la celestinesca: filiación genérica de la acción dramática», en Germà Colón y Lluis Gimeno (eds.), Cultura i humanisme en les lletres hispàniques (S. XV-XVI), Bulletí de la Societat Castellonenca de Cultura, 74 (1998), págs. 213-234.

BONILLA Y SAN MARTÍN, ADOLFO, Las Bacantes o del origen del teatro, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1921.

CARO BAROJA, JULIO, «El final de las celestinas literarias», en Vidas mágicas e Inquisición, Madrid: Taurus, 1967, págs. 125-128.

CARRASCO, FÉLIX, «La recepción del planto de Pleberio en las traducciones e imitaciones de Celestina», en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval. Lisboa 1991, Lisboa: Cosmos, 1993, 3 vols., vol. III, págs. 17-25.

CASTELLS, RICARDO, «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», Celestinesca, 14.1 (1990), págs. 17-39.

CASTELLS, RICARDO. E., Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Re-Reading of 'Celestina'. Ph.D., Duke University, 1991.

[37] Es necesario consultar la bibliografía de J. T. Snow, Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of Worl Interest 1930-1985, Madison: Seminary of Medieval Studies, 1985, y los índices y suplementos bibliográficos de la revista Celestinesca. Incluimos algunas ediciones digitales, aunque es frecuente que reproduzcan un texto ya publicado en otro formato; también damos cuenta de algunos trabajos asequibles electrónicamente, de calidad desigual, cuando es la única forma de acceder al documento.

[38] No todos los estudios establecen el mismo corpus, ya que como se ha dicho, sobrevive en la bibliografía la práctica de no distinguir las modalidades de realización del 'género'.

CASTRO DÍAZ, ANTONIO, «Un nuevo estudio histórico-social sobre La Celestina», Cuadernos Hispanoamericanos, 340 (1978), págs. 1-12.

CRIADO DE VAL, MANUEL, «La celestinesca», De la Edad Media al Siglo de Oro, Madrid: Publicaciones Españolas, 1965, págs. 65-87. Reed. en Teoría de Castilla la Nueva. La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia, Madrid: Gredos, 1969[2], págs. 294-330.

CRIADO DE VAL, MANUEL Y JOSÉ Mª VALVERDE, ed. e intr. a Las Celestinas, Barcelona: Planeta, 1976, págs. ix-liii.

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Muerte, resurrección y muerte de Celestina: tres autores ante un personaje», Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, 15 (1992), págs. 103-112.

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «La carta amorosa en la trama de la descendencia directa de La Celestina», LEMIR, 7 (2003).

FINCH, PATRICIA S., Magic and Witchcraft in the «Celestina» and its Imitations, Diss. Washington: Catholic University of America, 1981; Ann-Arbor – Michigan: University Microfilms International, 1985.

GRAHAM, ROBERT H. S., The Sequels of Celestina, 1534-1554: a reconsideration of Form, Means and Effect in Relation to Question of Imitation an Genre. PhD., Oxford University, 1987.

GRISMER, RAYMOND L., «The Celestina and its Continuations», The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega, Nueva York: The Hispanic Institute in the United States, 1944, págs. 101-119.

HELLER, JOHN LEWIS Y GRISMER, RAYMOND L.,«Seneca in the Celestinesque Novel», Hispanic Review, 12 (1944), págs. 29-48.

HERRERA, FRANCISCO JOSÉ, «El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes», en Juan Paredes (ed.), Medioevo y Literatura. Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27-IX a 1-X 1993), Granada: Universidad, 1995, vol. II, págs. 477-487.

HERRERA, FRANCISCO JOSÉ, «Sobre la ganancia en la materia celestinesca», LEMIR, 2 (1998).

HERRERA, FRANCISCO JOSÉ, La materia celestinesca. Un hipertexto literario, Valencia: Episteme, 1999 (Colección Eutopías. Documentos de trabajo, 225).

HERRERA, FRANCISCO JOSÉ, «La honra en La Celestina y sus continuaciones», LEMIR, 3 (1999).

HERRERA JIMÉNEZ, FRANCISCO JOSÉ, El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto, Granada: Universidad, 1997 (se puede leer en http://www.cervantesvirtual.com).

HERRERA JIMÉNEZ, FRANCISCO JOSÉ, «Desvestir el cuerpo en la materia celestinesca», en Mª Isabel Montoya Ramírez (ed.), Las referencias estéticas de la moda. II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad, Granada: Universidad, 2001, págs. 177-185.

HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, FRANCISCO JAVIER, «Procedimientos para la expresión del humor en la comedia celestinesca», Cuadernos del CEMyR, 12(diciembre 2004), págs. 69-95.

HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, FRANCISCO JAVIER, «El monólogo en la comedia celestinesca: aspectos lingüísticos y textuales», en Consolación Baranda y Ana Vian (eds.), El personaje literario y su lengua en el siglo XVI, Madrid: Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» y Editorial Complutense, 2006, págs. 79-105.

HEUGAS, PIERRE, La Celestine et sa descendence directe, Burdeos : Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, 1973.

HILLARD, ERNEST H. KILGORE, Spanish Imitations of 'La Celestina', Diss. University of Illinois, 1957.

ILLADES, GUSTAVO, «Gozo me toma en verte fablar: el apetito auditivo de los personajes celestinescos», Medievalia (México), 29-30 (1999), págs. 52-59.

LIDA DE MALKIEL, Mª ROSA, La originalidad artística de «La Celestina», Buenos Aires: Eudeba, 1962 [1970²].

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, «Ecos de las Celestinas», Fuentes literarias cervantinas, Madrid: Gredos, 1973, págs. 55-63.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, Orígenes y sociología del tema celestinesco, Barcelona: Ánthropos, 1993.

PAVIA, MARIO N., «The Celestinas», Drama of the Siglo de Oro: a Study of magic, witchcraft and other occult beliefs, Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1959, págs. 30-46.

RUGGERIO, MICHAEL J., The Evolution of the Go-between in Spanish Literature through the sixteenth Century, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1966.

SIERRA, ARNALDO CARMELO, La figura celestinesca a través de seis novelas dialogadas de los siglos XVI y XVII, MA Diss., Rhode Island: Brown University, 1961.

TEJEIRO FUENTES, MIGUEL ÁNGEL, «Dejó la vieja Celestina fama de hechicera o el tema de la magia en las continuaciones celestinescas», Estudios humanísticos. Filología (Univ. de León), 23 (2001), págs. 398-408.

TORRES MARTÍNEZ, JOSÉ CARLOS DE, «El léxico taurino en el ciclo celestinesco», en Manuel Criado de Val (dir.), «La Celestina» y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «La Celestina», Barcelona: Hispam, 1977, págs. 433-468.

VÉLEZ QUIÑONES, HARRY, La celestinesca, la comedia y La Dorotea: Huellas de un intertexto, Salamanca: Universidad, 1994.

VIAN HERRERO, ANA, «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: Universitat de València, 1997, págs. 209-238.

VIGIER, FRANÇOISE, «Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la célestinesque», en Augustin Redondo (ed.), Autour des parentés en Espagne aux XVI^e^. et XVII^e^. siècles. Histoire, mythe et littérature, París: Sorbonne Nouvelle, 1987, págs. 157-174.

WHINNOM, KEITH, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en Víctor García de la Concha (ed.), Literatura en la época del Emperador, Salamanca: Academia Literaria Renacentista V, 1988 [pero 1984], págs. 119-130.

WHINNOM, KEITH, «El linaje de La Celestina», Ínsula, 490 (septiembre 1987), págs. 3-4.

## IV. 2. Ediciones y estudios de obras singulares[39]

### IV.2.1. IMITACIONES EN PROSA

Pedro Manuel Ximénez de Urrea,
Penitencia de amor

EDICIONES:

Burgos: Fadrique Alemán, 1514.

Cancionero de todas la obras, Toledo: Juan de Villaquirán, 1516.

Ed. Raymond Foulché-Delbosch, «La Penitencia de amor, de Pedro Manuel de Urrea». Revue Hispanique, 9 (1902), págs. 200-215.

Ed. Robert L. Hathaway, Exeter: University of Exeter, 1990.

Ed. José Luis Canet, en De la comedia humanística al teatro representable, Valencia: UNED-Univ. de Sevilla-Univ. de Valencia, 1993, págs. 125-181 y http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Penitencia/Penitenciadeamor.htm.

Ed. Domingo Ynduráin, Madrid: Akal, 1996.

Ed. Mª Isabel Toro Pascua, El Cancionero de Pedro Manuel de Urrea [Toledo, Juan de Villaquirán, 1516], Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 1998, págs. 371-479.

ESTUDIOS:

DRYSDALL, DENIS L. «The Devices of La penitence d'amour», Emblemática, 5 (1991), págs. 177-179.

[39] Las ediciones que además incluyen análisis de las obras, aunque son abundantes, sólo figuran en el apartado de «Ediciones».

GÓMEZ, JESÚS, «Las artes de amores, Celestina y el género literario de la Penitencia de amor de Urrea», Celestinesca, 14. 1 (1990), págs. 3-16.

MAIRE BOBES, JESÚS, «Géneros literarios y temas de Penitencia de amor», Alazet, IX (1997), págs. 125-138.

ROHLAND DE LANGBEHN, RÉGULA, «Penitencia de amor de Pedro Manuel Giménez de Urrea ¿entre La Celestina y la novela sentimental?», Bulletin of Hispanic Studies, LXXIV, 1 (1997), págs. 93-106.

ROHLAND DE LANGBEHN, RÉGULA, «Notas a las pullas honestas en Penitencia de amor de Pedro Manuel Jiménez de Urrea», en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), Visiones y crónicas medievales, Actas de las VII Jornadas Medievales, México: Colegio de México, 2002, págs. 267-271.

Anónima,
La Comedia Thebayda

EDICIONES:
(con la Seraphina y la Hypólita), Valencia: Jorge Costilla, 1521.
(con la Seraphina), Sevilla: Andrés de Burgos, 1546.
Ed. Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid: Imp. José Perales y Martínez, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. XXII, 1894.
Ed. George Douglas Trotter y Keith Whinnom, London: Tamesis, 1968.
Ed. José Luis Canet, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.

ESTUDIOS:

BARANDA, CONSOLACIÓN, «El discurso en el espejo: el decoro en la Comedia Thebayda», en Consolación Baranda y Ana Vian Herrero (eds.), El personaje literario y su lengua en el siglo XVI, Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal-Editorial Complutense, 2006, págs. 107-131.

BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS DE, «Cultismo en el primer Renacimiento», en Wido Hempel y Dietrich Briesemeister (eds.), Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal. Madrid 3 de marzo a 2 de abril de 1978, Tubingen: Max Niemeyer, 1982, págs. 14-39.

CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, «La Comedia Thebayda y la Seraphina», en Joan Oleza (dir.), Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 283-300.

CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, «La Comedia Thebayda, una reprobatio amoris», Celestinesca, 10. 2 (1986), págs. 3-15.

CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, «Algunos datos más para la fecha de la edición de la Comedia Thebayda», en Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz, Kassel: Reichenberger, 1988, págs. 136-143.

CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, «La Comedia Thebayda: ¿Una comedia humanística especial?», en Manuel Criado de Val (dir.), Literatura Hispánica. Reyes Católicos. Descubrimiento, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, págs. 332-336.

CARRASCO, FÉLIX, «La Thebayda versus la Celestina: perspectivas ideológicas», en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), XVII Jornadas de Teatro Clásico. Los albores del teatro español. Actas de las Jornadas de Teatro Clásico, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995, págs. 189-203.

DILLE, GLENN F., «Concerning the Authorship of the Comedia Thebayda and Seraphina», JHP, I (1976-1977), págs. 15-20.

IZQUIERDO VALLADARES, RAFAEL, «El discurso didáctico-moral en la Comedia Thebaida», LEMIR, 1 (1996-1997), págs. 1-9.

IZQUIERDO VALLADARES, RAFAEL, «El tópico del carpe diem en La Celestina y en la Comedia Thebayda», Revista de Folklore, 223 (1999), págs. 9-19.

IZQUIERDO VALLADARES, RAFAEL, «La impronta teológico-moral de La Celestina en la Comedia Thebayda», Castilla, 22 (1997), págs. 77-91.

LIDA DE MALKIEL, Mª ROSA, «Para la fecha de la Comedia Thebayda», Romance Philology, VI (1952-53), págs. 45-48. (reed. en Estudios sobre la literatura española del siglo XV, Madrid: Porrúa Turanzas, 1977).

LÓPEZ MOLINA, LUIS, «La Comedia Thebaida y La Celestina», en Eugenio de Bustos Tovar (ed.), Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca 1971), Salamanca: Universidad, 1982, págs. 169-183. [CD-ROM, Alcalá de Henares: Instituto Cervantes, 2004].

MCPHEETERS, DEAN W., «Comments on the Dating of the Comedia Thebayda», Romance Philology, 9 (1955), págs. 19-23.

TROTTER, GEORGES DOUGLAS, «The Date of the Comedia Thebayda», Modern Language Review, 60. 3 (1965), págs. 386-390.

Anónima.
Comedia Seraphina

EDICIONES:
(con la Comedia Thebayda y la Hypólita), Valencia: Jorge Costilla, 1521.
(con la Seraphina), Sevilla: Andrés de Burgos, 1546.

Ed. Marqués de la Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, Madrid, Imp. Rivadeneyra, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. V, 1873 (reimp. Madrid, Imp. de Aribau, 1874).
Ed. Glenn F. Dille, Southern Illinois: University Press, 1979.
Ed. José Luis Canet, De la comedia humanística al teatro representable, Valencia: UNED-Univ. de Sevilla-Univ. de Valencia, 1993, págs. 305-397 y http:// parnaseo.uv.es/ Lemir/ Textos/ Serafina/ Serafina.htm

ESTUDIOS:

CANET, JOSÉ LUIS, «La comedia Thebayda y la Seraphina», Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 283-300.

DILLE, GLENN F. «La Comedia Serafina and Its Relationship to La Celestina», Celestinesca, 1.2 (1977), págs. 15-20.

IVENTOSCH, HERMAN «Renaissance contaminatio: The Technique of an Imitation of La Celestina, La Seraphina (1517?)», Symposium, 16 (1962), págs. 17-27.

Francisco Delicado.
Retrato de la Lozana andaluza[40].

Ediciones :
Retrato de la loçana andaluza, Venecia, 1528.
Ed. Marqués de la Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, Madrid: Imp. Rivadeneyra, Colección de Libros españoles raros o curiosos, vol. I, 1871.
La gentille andalouse, ed. Alcide Bonneau, París: I. Liseux, 1888, 2 vols.
La gentille andalouse, ed. Guillaume Apollinaire, París: Bibliothèque des curieux, 1912.
Retrato de la loçana andaluza, ed. E. M. Segovia, Madrid: Mundo Latino, 1916.
Ed. José Gómez de la Serna, Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1942.
Ed. Antonio Vilanova, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1952.
Ed. Joaquín del Val, Madrid: Taurus, 1967.
Ed. Bruno Damiani, Madrid: Castalia, 1969 y reeds.

---

[40] Se incluye relación de las ediciones más representativas de La Lozana andaluza posteriores a los Orígenes de la novela de Menéndez Pelayo. La obra de Delicado ha suscitado una nutrida bibliografía en tiempos recientes, pero no concierne a su relación con La Celestina o la literatura celestinesca de las que aquí se trata. Sólo dos excepciones pueden hacerse y se registran a continuación entre los Estudios.

Ed. Bruno Damiani y Giovanni Allegra, Madrid: Porrúa Turanzas, 1975.
Ed. Augusta Espantoso Foley, Londres: Grant and Cutler Ltd., 1977.
Ed. Claude Allaigre, Madrid: Cátedra 1985.
Ed. Ángel Chiclana, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
Ed. Folke Gernert y Jacques Joset, estudio preliminar de Jacques Joset, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores (en prensa).

ESTUDIOS:

BOTTA, PATRIZIA, «La Celestina vibra en La Lozana», Cultura Neolatina, 62 (2002), págs. 275-304.

SALVADOR, NICASIO, «Huellas de La Celestina en la Lozana andaluza», en Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin, Madrid: Editora Nacional, 1984, págs. 431-459.

Jorge Ferreira de Vasconcelos.
Comedia Eufrosina[41]

EDICIONES:
Coimbra, 1555.
Coimbra: Ioão de Barreyra, 1560.
Evora: Andrés de Burgos, 1561.
Evora: Andrés de Burgos, 1566.
Traducción –sin nombre de autor– de Fernando de Ballesteros Saavedra, Madrid: Imp. del Reino, 1613.
Ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, Madrid: Bailly-Baillière, 1910, págs. 60-156 (es edición de la traducción de Fernando de Ballesteros).
Ed. Aubrey F. G. Bell, Lisboa: Imprensa Nacional, 1918.
Ed. Eugenio Asensio, Madrid: C.S.I.C., 1951.

ESTUDIOS:

BORDEIRA GOMES, ANA MARIA, «O realismo documental da Comedia Eufrosina», en Q. O. W. Goerzt (ed.), Iberia: Literary and Historical Issues. Studies in Honour of Harold V. Livermore, Calgary: University of Calgary Press, 1985, págs. 21-34.

MC PHEETERS, DEAN W., «La Celestina en Portugal en el siglo XVI», en Manuel Criado de Val (dir.), «La Celestina» y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «La Celestina», Barcelona: Hispam, 1977, págs. 367-376.

---

[41] Como en el caso de La lozana andaluza, se incluye sólo bibliografía de Ferreira de Vasconcelos en relación con La Celestina.

SUBIRATS, JEAN, Les comédies et l'épître de Jorge Ferreira de Vasconcelos: Contribution à l'étude socio-littéraire de XVI[e] siècle portugais, Tesis, Univ. de Lille, 1976.

SUBIRATS, JEAN, Jorge Ferreira de Vasconcelos. Visages de son oeuvre et de son temps, Coimbra : Por Ordem da Universidade, 1982, 2 vols., vol. I, págs. 84-93.

Pedro Hurtado de la Vera.
La dolería del sueño del mundo

EDICIONES:

Amberes: Juan Steelsio, 1572.
Amberes: Gustenio Jansens, 1595.
París: [Juan Fovet], 1614 (junto con los Proverbios Morales hechos por Alonso Guajardo Fajardo).
En la biblioteca del Conde de Gondomar estaba un ejemplar de esta ed. «[Impresso en Cordoua: en casa de Gabriel Ramos Vejarano].- X/1695 (1).- Bibl. Cat. Impr. H. 158. en Avisos Digital, Noticias de la Real Biblioteca, 30, accesible en www. patrimonionacional.es/realbiblioteca/avisos3005.htm - 14k -)
Ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, Madrid: Bailly-Baillière, 1910, págs. 312-388.

ESTUDIOS:

ALONSO CORTÉS, NARCISO, «El autor de la Comedia Doleria», RFE, VIII (1921), págs. 291-295; reproducido en sus Anotaciones literarias, Valladolid: Imprenta de Viuda de Montero, 1922.

FARRELL, ANTHONY J., «Original and Borrowed Words: The Works of Pedro Hurtado de la Vera», Proceedings of the PMR Conference: Annual Publication of the International Patristic, Mediaeval and Renaissance Conference (Augustinian Historical Institute, Villanova University), 9 (1984), págs. 89-94.

MADRIGAL, JOSÉ A., «Las diferentes caras del hombre salvaje en el teatro del siglo XVI: un ensayo sobre la génesis de su temática», Revista de Literatura, 47, nº 94 (1985), págs. 65-79.

MAZUR, OLEH, The Wild Man in the Spanish Golden Age Theater: A Comparative Study including the indio, the bárbaro and their Counterparts in European Lores, Ann Arbor: University Microfilm International, 1980.

NARCISO GARCÍA-PLATA, REYES, La Comedia Doleria del sueño del mundo de Pedro Hurtado de la Vera, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Extremadura, 2002.

Alfonso Velázquez de Velasco.

La lena o El celoso

EDICIONES:
Milán: Herederos de Pacifico Poncio et Iuan Bautista Picalia, 1602.
El celoso, Barcelona: Sebastián Comellas, 1613.
Ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, Madrid: Bailly-Baillière, 1910, págs. 389-435.
Ed. Jesús Sepúlveda, Roma: Bulzoni, 2000.

ESTUDIOS:
MERCEDES CORRAL, «La lena» de Alfonso Velázquez de Velasco, Memoria de Licenciatura, Universidad Complutense, Dpto. Literatura Española, 1984.
SEPÚLVEDA, JESÚS, «Modelos de amor en El Celoso de Alfonso Velázquez de Velasco», en Giovanni Battista de Cesare y Silvana Serafin (eds.), El girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini, Roma: Bulzoni, 1993, vol. II, págs. 911-919.
SEPÚLVEDA, JESÚS, «Confluencia de tradiciones en la alcahueta de El Celoso», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, Gema Gómez-Rubio (eds.), La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional: Salamanca-Talavera de la Reina …, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2001, págs. 467-482.

IV.2.2. IMITACIONES EN VERSO[42]

Rodrigo de Reinosa.
Coplas de las comadres

Ediciones:
Aquí comieçan las coplas de las coma-/dres. Fechas a ciertas comadres no tocando enlas/ buenas: solo digo de las malas y de sus lenguas e ha/blas malas: y de sus afeytes y de sus azeytes e blanduras e de / sus trajes e otros sus tratos. Fechas por Rodrigo de reinosa, Burgos: Fadri-

[42] Sigue perdida, como vio Menéndez Pelayo (v. supra § I) la Farsa en coplas sobre la Comedia de Calisto y Melibea de Lope Ortiz de Stúñiga. En diversos lugares de la crítica se reenvía a Antonio Rodríguez Moñino, Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina (Siglo XVI): estudio bibliográfico, Berkeley: University of California Press, 1976, nº 224, 115, 116, donde se encontraría una supuesta alusión a un fragmento de la Farsa, pero es un error de transmisión. En dicho lugar (reproducido también en su Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), Madrid: Castalia, 1970, (núms.. 411, 412 y 413), constan, en efecto, los íncipit de algunas composiciones –glosas a romances, principalmente–, pero ninguno corresponde a la Farsa.

que de Basilea, 1515-1517 o Alonso de Melgar, 1518 (BNP, Yg.92; Colón, Abecedarium, nº 12952).
Se incluye el incipit en Antonio Rodríguez Moñino, Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), Madrid: Castalia, 1970, nº 465, págs. 315-316. Ibid. , nº 466 (p. 316), otro ejemplar (BNM, R-9455), reimp. según Rodríguez Moñino en facsímil por Sancho Rayón (c. 1870) y Castañeda-Huarte (nº XXIV de su Colección).
Bartolomé José Gallardo, Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos formado con los apuntamientos de Bartolomé José Gallardo; coordinados y aumentados por Manuel R. Zarco del Valle y José Sancho Rayón, Madrid: Imp. Manuel Tello [1863-1889], vol. IV, 1889, nº 3589, págs. 42-60.
Ed. José Manuel Cabrales Arteaga, Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1980.
Paris: Bibliothèque Nationale, 2000 (reproducción de la edición de Burgos: Fadrique de Basilea, 1515-1517 o Alonso de Melgar, 1518)[43].

ESTUDIOS:

COSSÍO, JOSÉ MARÍA, Rodrigo de Reinosa, Santander: Imprenta Moderna, 1950 (reeditado en «Rodrigo de Reinosa y sus obras», en Letras españolas (siglos XVI y XVII), Madrid: Espasa-Calpe, 1970, págs. 9-117.

GILMAN, STEPHEN Y RUGGERIO, MICHAEL J., «Rodrigo de Reinosa and La Celestina», Romanische Forschungen, 73. 3-4 (1961), págs. 255-284.

HILL, JOHN M., «Notes for the Bibliography of Rodrigo de Reinosa», Hispanic Review, 14.1 (1946), págs. 1-21.

SANTOS DEULOFEU, ELENA, «Un ejemplo de la interpenetración de los géneros en la primera mitad del siglo XVI; la poesía 'dramática o activa' de Rodrigo de Reinosa», Criticón, 30 (1985), págs. 255-276.

TROTTER, GEOGE DOUGLAS, «The Coplas de las comadres de Rodrigo de Reinosa and La Celestina», en Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso, Madrid: Gredos, 1960-1963, vol. III, págs. 527-537.

Anónimo
Comedia Hipólita

EDICIONES:
Valencia: Jorge Costilla, 1521 (con la Comedia Thebayda y la Comedia Seraphina).

---

[43] Conocemos la existencia de una Tesis doctoral en realización de Laura Puerto Moro (Universidad de Salamanca).

Ed. Philip Earle Douglas, Pennsylvania: University Press, 1929.
Ed. José Luis Canet, De la comedia humanística humanística al teatro representable, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, págs. 239-304 y http://parnaseo.uv.es/ Lemir/Textos/Ypolita/ComediaYpolita.htm

Joaquín Romero de Cepeda.
Comedia Salvaje

EDICIONES:
Obras de Ioachim Romero de Cepeda, Sevilla: Andrea Pescioni, 1582.
Ed. Eugenio de Ochoa, Tesoro del Teatro Español, Paris: Baudry, 1838, págs. 286-308.
Ed. Reyes Narciso García-Plata, Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2000.

ESTUDIOS:
NARCISO GARCÍA-PLATA, REYES, El teatro de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo extremeño del siglo XVI, Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1999.
ROSO DÍAZ, JOSÉ Y REYES NARCISO GARCÍA-PLATA, «Modelos celestinescos e imitaciones teatrales en el siglo XVI: la caracterización de los personajes en la Comedia Tidea y en la Comedia Salvaje», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, Gema Gómez-Rubio (eds.), La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional: Salamanca-Talavera de la Reina …, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2001, págs. 415-423.

IV. 2. 3. ADAPTACIONES EN VERSO

Pedro Manuel Ximénez de Urrea.
Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea

EDICIONES:
Cancionero, Logroño: Arnau Guillén de Brocar, 1513.
Cancionero de todas la obras, Toledo: Juan de Villaquirán, 1516.
Ed. Martín Villar, Cancionero de las obras de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (Logroño, 1513), Zaragoza: Excma. Diputación de Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1878.
Ed. Félix de Latassa, en Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses. Tomo 3. Zaragoza: Imprenta de Calisto Ariño, 1886, vol. 3, págs. 379-382, [hay una edición electrónica de José Manuel Pedraza, José Ángel Sánchez Ibáñez y Luis Julve Larraz, Zaragoza, 1999].

Ed. M. Menéndez Pelayo, en Antología de poetas líricos castellanos, tomo 7, Madrid: Editora Nacional, s.a. [1898], págs. ccliii-cclxxx.
Ed. Robert L. Hathaway, Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVII, (1978) págs. 314-330.
Ed. José Luis Canet, De la comedia humanística al teatro representable, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, págs. 93-121 y Anejos de la revista LEMIR (2003).
Mª Isabel Toro Pascua, El Cancionero de Pedro Manuel de Urrea [Toledo, Juan de Villaquirán, 1516], Tesis Doctoral: Universidad de Salamanca, 1998, págs. 1099-1031.

ESTUDIOS:

AYALA CASTRO, MARTA CONCEPCIÓN, Comparación del léxico del primer auto de La Celestina con el de la versificación de Ximénez de Urrea, Tesis de Licenciatura, Universidad de Málaga, 1981.

TARAVACCI, PIETRO, «Riscritura e innovazione nella Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», en Epica, romanzo, altra letteratura, storia della civiltà. Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, 10 (1994), págs. 171-208.

WEBBER, RUTH HOUSE, «Pedro Manuel de Urrea y La Celestina», en Manuel Criado de Val (ed.), La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina, Barcelona: Hispam, 1977, págs. 359-366.

**Anónimo.**
Romance de Calisto y Melibea

EDICIONES:
Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea que trata de todos sus amores y las desastradas muertes suyas y de la muerte de sus criados Sempronio y Pármeno y de la muerte de aquella desastrada muger Celestina intercesora en sus amores, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1513, fols. 1r-2v.[44]
Ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en Antología de poetas líricos castellanos, en Edición Nacional de O. C., tomo IX, Enrique Sánchez Reyes (ed.), vol. 25, Madrid: CSIC, 1945, págs. 135-143.

[44] Formaba parte también del Libro en el qual se contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas, Barcelona: Carles Amorós, c. 1525: Antonio Rodríguez Moñino, Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina (siglo XVI), Berkeley: University of California, 1976, nº 291 y Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid-Mérida: Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997, nº 936.

Ed. Carlos Mota Plasencia, «La Celestina, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el Romance de Calisto y Melibea», en «Estaba el jardín en flor…» Homenaje a Stefano Arata, Criticón, 87-88-89 (2003), pags. 519-535.

ESTUDIOS:

GARCÍA DE ENTERRÍA, Mª CRUZ, Literaturas marginadas, Madrid: Playor, 1983, págs. 53-67.

GRIFFIN, CLIVE, The Cromberger of Seville: The History of a printing and merchant dynasty, Oxford: Clarendon Press, 1988; trad. esp., Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico, Madrid: Cultura Hispánica, 1991, nº 100.

NORTON, FREDERICK J. A., A descriptive Catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, nº 836.

RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, Diccionario… (1970), nº 1042, pág. 568 y Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid-Mérida: Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997, nº 1042.

Juan Sedeño.
Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente
trobada y sacada de prosa en metro castellano

EDICIONES:

Salamanca: Pedro de Castro, 1542.

Ed. M. Marciales, Mérida: Universidad de los Andes, 1971 (en formato multicopia).

Lorenzo Blini, Il rifacimento in versi de La Celestina ad opera di Juan Sedeño: edizione interpretativa, introduzione e note, Tesis, Roma: Universidad de Roma «La Sapienza», 1989, y una revisión posterior, inédita, ejemplar del autor[45].

ESTUDIOS:

SNOW, JOSEPH T., «La Tragicomedia de Juan de Sedeño: algunas observaciones a su primera escena, comparada con la original», Celestinesca, 2.2 (1978), págs. 13-27.

---

[45] Agradecemos a Lorenzo Blini el habernos proporcionado un ejemplar de este trabajo inédito, la «Edizione interpretativa» de Juan Sedeño, Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano.

IV. 2. 4. CONTINUACIONES

Feliciano de Silva,
Segunda Celestina

EDICIONES:
Medina del Campo: Pedro de Mercado, 1534.
Venecia: Estephano da Sabio, 1536.
Salamanca: Pedro de Castro, 1536.
Amberes, (s.f. ni i.).
Ed. José Antonio Balenchana, Madrid: Imp. de Ginesta, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. IX, 1874.
Ed. Inés Chamorro, Madrid: Ciencia Nueva, 1968.
Isabel Monk, The «Segunda Celestina» of Feliciano de Silva: a Study and an Edition, Tesis Doctoral, Exeter: University of Exeter, 1973, 2 vols.
Ed. Manuel Criado de Val, Barcelona: Planeta, 1976.
Ed. Consolación Baranda, Madrid: Universidad Complutense, 1986, 2 vols. (facsímil tesis), y Madrid: Cátedra, 1988.

ESTUDIOS:

ALONSO CORTÉS, NARCISO, «Feliciano de Silva», BRAE, 20 (1933), págs. 382-404.

ARRABAL, FERNANDO, «Silva por un pánico futuro (La Celestina olvidada de un Feliciano maldito)», en Gonzalo Santonja (coord.), Celestina. La Comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados, Madrid: Sociedad Estatal Española Nuevo Milenio, 2001, págs. 175-185.

BARANDA, CONSOLACIÓN, «Algunas notas sobre la presencia de la Tragicomedia de Rojas en la Segunda Celestina», Dicenda, 3 (1984), págs. 201-216.

BARANDA, CONSOLACIÓN, «Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española», Arcadia. Homenaje al profesor Francisco López Estrada, Dicenda, 6 (1987), págs. 359-371.

BARANDA, CONSOLACIÓN, «Las hablas de negros: origen de un personaje literario», Revista de Filología Española, LXIX (1989), págs. 311-333.

BUCETA, ERASMO, «Algunas notas referentes a la familia de Feliciano de Silva», Revista de Filología Española, 18 (1931), págs. 390-392.

CASTELLS, RICARDO, «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», Celestinesca, 14. 1 (1990), págs. 17-39.

COTARELO Y MORI, EMILIO, «Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva», Boletín de la Real Academia Española, 13 (1926), págs. 129-139.

CHASCA, EDMUND DE, «The Phonology of the Speech of the Negroes in early Spanish Drama», Hispanic Review, 14. 4 (1946), págs. 322-339.

DANIELS, MARIE CORT, «Chivalric Parody in Silva's Segunda Celestina», en The function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry, Nueva York: Garland, 1992, págs. 137-147.

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», La Corónica, 20.2 (1991-1992), págs. 42-49.

HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, JAVIER, «El coloquio en el siglo XVI: cortesía, tratamientos y vocativos en la Segunda Celestina», Oralia, 2 (1999), págs. 221-239.

MALLO, M. «El diálogo de los amantes en La Celestina de Fernando de Rojas y en la Segunda Celestina de Feliciano de Silva», El Guacamayo y la Serpiente (Cuenca, Ecuador), 8 (1973), págs. 45-63.

MONDÉJAR, JOSÉ, «Cultismo y popularismo en la Segunda Celestina (1534)», en Pilar Carrasco (ed.), El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, págs. 221-239.

NAVARRO GALA, Mª JOSEFA, «La técnica suasoria en el discurso celestinesco: Rojas y su primer continuador», en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca (eds.), La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27-IX a 1-X 1999, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha y Cortes de Castilla La Mancha, 2001, págs. 329-340.

NAVARRO GALA, Mª JOSEFA, «La eficacia de la retórica ornamental en la carta de amores: la carta de Felides», en Carlos Sáez y Antonio Castillo Gómez (eds.), La correspondencia en la historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita, Madrid: Calambur, 2002, vol. I, págs. 247-259.

NAVARRO GALA, Mª JOSEFA, «La parodia de la carta de amores en la Segunda Celestina», Celestinesca, 28 (2004), págs. 69-99.

NAVARRO GALA, ROSARIO, «Formas de cortesía en la Segunda Celestina», en Diana Bravo y Antonio Briz (eds.), Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español, Barcelona: Ariel, 2004, págs. 213-225.

RODRÍGUEZ CASCANTE, FRANCISCO, «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», Celestinesca, 25, 1.2 (2001), págs. 21-46.

SALES DASÍ, EMILIO J., «Feliciano de Silva, aventajado 'continuador de Amadises y Celestinas'», en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.), La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27-IX a 1-X 1999, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha y Cortes de Castilla La Mancha, 2001, págs. 403-414.

VÉLEZ QUIÑONES, HARRY, «Cruel and pathetic Dissonance: the Grotesque and the Celestinas», Revista de Estudios Hispánicos, 29, 1 (1995), págs. 51-72.

Gaspar Gómez de Toledo.
Tercera parte de la comedia de Celestina

EDICIONES:
Medina del Campo, 1536.
Toledo: Hernando de Santa Catalina, 1539.
Ed. Mac Eugene Barrick, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973.
Ed. Manuel Criado de Val, Barcelona: Planeta, 1976.

ESTUDIOS:

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, La presencia de «La Celestina» en la «Tercera Celestina» de Gaspar Gómez de Toledo, Memoria de licenciatura, Madrid: Universidad Complutense, 1986.

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Huellas de Celestina en la Tercera Celestina de Gaspar Gómez de Toledo», Celestinesca, 11.2 (1987), págs. 3-19.

URQUIJO, JULIO, «La Tercera Celestina y el canto de Lelo», Revue Internationale des Études Basques, IV (1910), págs. 573-586.

VÉLEZ QUIÑONES, HARRY, «Cruel and Pathetic Dissonace: The Grotesque an the Celestinas», Revista de Estudios Hispánicos, 29.1 (1995), págs. 51-72.

Sancho de Muñón.
Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina

EDICIONES:
Salamanca: [Juan de Junta], 1542.

Ed. José Sancho Rayón y Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid Imp. Rivadeneyra, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. III, 1872.
Ed. Joaquín López Barbadillo (reducida), Madrid Imp. Sáez Hermanos, 1921.
Ed. Manuel Criado de Val, Barcelona: Planeta, 1976.
Madrid: Akal, 1977 (reprod. facs. de la ed. incompleta de Joaquín López Barbadillo, 1921).

ESTUDIOS:

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Huellas de Celestina en la Tragicomedia de Lisandro y Roselia de Sancho de Muñón», Celestinesca, 12.2 (1988), págs. 17-32.

GIMÉNEZ MICÓ, JOSÉ ANTONIO, «Diversas conexiones entre Celestina y Elicia», Celestinesca, 18. 1 (1994), págs. 35-50.

GODDARD, V. C., Sancho de Muñón: A Background Study and a Critical Edition of his «Tragicomedia de Lysandro y Roselia», Diss., Birkbeck College of London University, 1987.

HUARTE, AMALIO, «Sancho de Muñón. Documentos para su biografía», Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, I (1919), págs. 235-253.

ICAZA, FRANCISCO A., de, «Los dos Sancho de Muñón. El autor de la Tercera Celestina y su homónimo», Homenaje a Menéndez Pidal, Madrid: Hernando, 1925, págs. 309-317.

MILLARES CARLO, AGUSTÍN, «El doctor Sánchez de Muñón y la Tercera Celestina», en Investigaciones biobibliográficas iberoamericanas. Época colonial, México: Universidad, 1950, págs. 97-107.

Sebastián Fernández.
Tragedia Poliziana

EDICIONES:
Medina del Campo: Pedro de Castro (a costa de Diego López, vecino de Toledo), 1547.
Toledo: Fernando de Santa Catalina, 1548.
Ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, Madrid: Bailly-Baillière, 1910, págs. 1-59.
Luis Mariano Esteban Martín, Tragedia Poliziana, Edición y estudio de la Tragedia Policiana, de Sebastián Fernández, Tesis: Universidad Complutense, 1992 (facsímil tesis) y 2002 (CD).

ESTUDIOS:

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Huellas de Celestina en la Tragedia Policiana de Sebastián Fernández», Celestinesca, 13.1 (1989), págs. 31-41.

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Las dos ediciones de la Tragedia Policiana y la actuación de Luis Hurtado de Toledo», Celestinesca, 23, 1-2 (1999), págs. 125-137.

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Claudina, del recuerdo a la vida», Celestinesca, 24, 1-2 (2000), págs. 77-86.

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Configuración y funcionalidad de los sirvientes en la Tragedia Poliziana», LEMYR, 6 (2002).

FINCH, PATRICIA S. «Religion as Magic in the Tragedia Policiana», Celestinesca, 3.2 (1979), págs. 19-24.

MÖRTINGER-GROHMANN, GERTRUD, «Tragedia Policiana» von Sebastián Fernández. Untersuchung einer spanischen Imitation der «Celestina», Diss., Salzburg Universität, 1979.

OKONSKA, ANNA, La «Tragicomedia» y la «Tragedia Policiana» de Sebastián Fernández: Análisis comparativo entre la «Tragicomedia de Calisto y Melibea» de Fernando de Rojas y la «Tragedia Poliziana» de Sebastián Fernández. Tesis, Universidad de Roma, 1979.

RUGGERIO, MICHAEL J., «Magic in the Imitations of La Celestina», en The Evolution of the go-between in Spanish Literature through the sixteenth Century, Berkeley: University of California Press, 1966, págs. 64-71.

SNOW, JOSEPH J., «Celestina's Claudina», en John S. Miletich (ed.), Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, págs. 257-277.

VÉLEZ QUIÑONES, HARRY, «Celestina a lo divino: el caso de la Tragedia Policiana», Celestinesca, 17.1 (1993) págs. 3-16.

Juan Rodríguez Florián.
Comedia Florinea

EDICIONES:

Medina del Campo: Guillermo de Millis, 1554.
Ed. M. Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, Madrid: Bailly-Baillière, 1910, págs. 157-311.
Ed. José Luis Canet, http:// parnaseo.uv.es/ lemir/ textos/ Florinea/ Index.htm

ESTUDIOS:

COLOM Y COLOM, JUAN, «Noticias del teatro español anterior a Lope de Vega», Semanario pintoresco español (Madrid), 2ª serie, 2 (1840), págs. 163-166.

ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Huellas de Celestina en la Comedia Florinea y en la Comedia Selvagia», Celestinesca, 13. 2 (1989), págs. 29-38.

Alonso de Villegas.
Comedia llamada Selvagia

EDICIONES:
Toledo: Ioan Ferrer, 1554.
Ed. Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid: Imp. Rivadeneyra, Colección de libros españoles raros o curiosos, t. V, 1873.
Yiling Li, Edición y estudio de la Comedia Selvagia, de Alonso de Villegas, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1995.

ESTUDIOS:
ESTEBAN MARTÍN, LUIS MARIANO, «Huellas de La Celestina en la Comedia Florinea y en la Comedia Selvagia», Celestinesca, 13. 2 (1989), págs. 29-38.
SÁNCHEZ ROMERALO, JAIME, «Alonso de Villegas: semblanza del autor de la Selvagia», en Maxime Chevalier et al. (eds.), Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas (Burdeos 2-8 de IX 1974), Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines- Asociación Internacional de Hispanistas, 1977, II, págs. 783-793; [CD-ROM, Alcalá de Henares: Instituto Cervantes, 2004].

Anónimo.
Tragicomedia de Polidoro y Casandrina,

Ms. Biblioteca de Palacio, sign. II. 1591 [olim 2-B-10][46].

ESTUDIOS:
ARATA, STEFANO, «Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI», Celestinesca, 12. 1 (1988), págs. 45-50.
VIAN HERRERO, ANA, «La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina: relación cíclica y caminos de la parodia», en «Estaba el jardín en flor…». Homenaje a Stefano Arata, Criticón, 87-88-89 (2003), págs. 899-914.

## V. SUGERENCIAS Y PERSPECTIVAS DE TRABAJO

[46] Existe en la UCM (Departamento de Filología Española II) una Tesis Doctoral en realización, de Pedro Luis Críez Garcés, que preve la edición y el estudio de esta por ahora última continuación.

En los estudios mencionados en el epígrafe anterior se observa el interés por dilucidar las deudas de este conjunto de obras con la Tragicomedia, plenamente justificado por su tradicional denominación de «imitaciones de La Celestina». Es bastante menos lo que se ha hecho para explicar otra obviedad: las notables diferencias entre las obras que componen el 'género celestinesco'. Entre 1513 y 1602 asistimos a modificaciones radicales en todos los géneros literarios y las «Celestinas» no son ajenas a este fenómeno; sólo se podrá entender la evolución que experimenta el corpus —de la Penitencia de amor a La lena– si se tiene en cuenta su permeabilidad al influjo de otras formas literarias, si se relaciona cada una de las obras con su propio contexto y no sólo con la de Rojas.

Para ello sería conveniente que hubiera un acuerdo respecto a la serie literaria de la que se sienten integrantes los autores de estas obras, a fin de facilitar la indagación acerca de los modelos adicionales utilizados en cada momento. La falta de definición respecto al género es, probablemente, una de las razones de fondo del cierto desinterés por el corpus celestinesco, en el que bastantes textos siguen necesitados de estudios particulares y todo él falto de una revisión de conjunto.

Como se observaba al comienzo de este trabajo, Menéndez Pelayo manifiesta numerosas vacilaciones acerca del género de la Tragicomedia, de sus continuaciones e imitaciones. A pesar de que se estudian en los Orígenes de la novela, estos textos se mueven en la indefinición genérica, como si la delimitación del género fuera un problema menor, accesorio; se trataría de una categoría imprecisa, que implicaría una relación indirecta entre varias obras. Las palabras que sirven de cierre a su trabajo corroboran esta perspectiva: «aquí termina el estudio … de una de las más singulares manifestaciones de nuestro arte dramático y novelesco, pues a los dos se extiende su influjo y sirve de puente entre los dos géneros» (1945;196).

En cierto modo, parece que el debate iniciado a raíz del neoclasicismo sobre el estatuto genérico de La Celestina hubiera afectado al conjunto de creaciones celestinescas, situación que aún no se ha extinguido.

Desde entonces hasta hoy los trabajos en torno a los géneros literarios se han multiplicado y el género se ha mostrado como una categoría indispensable para la historia de la literatura; no se trata de habilitar casilleros en los que introducir las obras, sino de abordar

con mayor rigor la comprensión de los textos y los procesos histórico-literarios en los que surgen[47].

Aunque las nuevas orientaciones críticas conceden a los problemas taxonómicos una importancia y riqueza de matices ausentes a comienzos del siglo pasado, La Celestina, sus continuaciones e imitaciones no se han visto afectadas por ello; en la actualidad siguen ocupando en las historias de la literatura un lugar ambiguo entre los géneros literarios del siglo XVI. Si para Menéndez Pelayo compartían elementos novelescos y dramáticos, ahora se excluyen del corpus de novelas –por razones formales de peso, como la ausencia de narrador–, pero no se incluyen en los géneros dramáticos[48], a pesar de que sus autores las denominaron comedias, tragedias o tragicomedias. En cierto modo se ha producido un cambio de matiz que –bajo la apariencia de rigor– desvela hasta qué punto el estatuto de estos textos no ha variado tanto; situados en tierra de nadie, ocupan un extraño limbo, forman un grupo aislado del contexto, el 'género celestinesco', que no es bacía ni yelmo, novela ni teatro.

De esta forma quedan en el vacío un conjunto de obras que ofrecen grandes diferencias entre sí y muestran muchas relaciones con otras formas y géneros literarios, por lo que la denominación de celestinesco ofrecida sin más precisiones tiene el riesgo de que puede

---

[47] Pueden verse los trabajos recopilados en Teoría de los géneros literarios, Miguel Ángel Garrido (comp.), Madrid: Arco Libros, 1988, o también Constanzo di Girolamo, Teoría de la crítica literaria, Barcelona, Crítica, 1982.

[48] Cayetano de la Barrera y Leirado (Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, Madrid: Imp. y Est. de M. Rivadeneyra, 1860, pág. 332) afirmaba: «justo será que en un catálogo de autores dramáticos españoles demos lugar al autor o autores de La Celestina y sus imitadores». La única obra no mencionada de las imitaciones –que incluirá Menéndez Pelayo en su estudio– es la Tragicomedia de Lisandro y Roselia. En cambio, estas obras no tienen cabida entre los géneros dramáticos para Miguel García-Bermejo, (Catálogo del teatro español del siglo XVI: Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas, Salamanca: Universidad, 1996). En las páginas 34-36 se justifica la ausencia de la Tragicomedia y «las obras de los que continuaron con la línea en que se inscribió la obra». El argumento de fondo es que no son representables: «Esta carencia de dramaticidad, entendiendo por tal el componente espectacular que debe acompañar a una pieza de teatro, convierte la obra, por emplear una inteligente definición, en 'un excelente material para una obra de teatro sin hacer que, además, no se puede hacer'; a pesar de los argumentos de Mª Rosa Lida [...] en La Celestina y 'parientes' el fenómeno de la mixtura de géneros literarios diversos y sus procedimientos estilísticos particulares son tanto causa probable de su inigualada calidad como de su extrañamiento del mundo dramático per se». Sin embargo, sí se incluye la Tragedia Poliziana, con la siguiente justificación: «Se trata de una continuación en prosa de La Celestina, aunque su componente dramático parece estar asegurado por los diálogos que los comentadores critican con dureza por su obscenidad y grosería, pero que parecen probar la existencia de un movimiento dramático en escena» (pág. 112).

servir de refugio para esquivar los problemas que suscitan ellas mismas y su relación con la literatura coetánea[49]. El problema es relevante en la medida en que condiciona la metodología y la orientación de los trabajos sobre todas y cada una de las obras del conjunto.

Ciertamente, hay razones de peso para no considerarlas novelas: el estar concebidas para una lectura dramatizada –'entre dientes' y con modulaciones de la voz, en rueda de oyentes–, el uso de técnicas formales empleadas desde el teatro romano –como el diálogo, los apartes, acotaciones, etc.– y la ausencia de un narrador, las eliminan de los géneros narrativos. Esas mismas características –y sus títulos– parecen invitar a incluirlas entre los géneros dramáticos; sin embargo existe una fuerte resistencia a reconocer que forman parte de estos géneros.

Las razones de tal resistencia son varias. En primer lugar hay que tener en cuenta las múltiples dificultades que entraña el estudio del teatro en el siglo XVI, especialmente disperso, heterogéneo y complejo, lo que favorece la fragmentación y la disparidad de criterios metodológicos.

Por otra parte, las actuales orientaciones de análisis de los géneros dramáticos renacentistas favorecen el desinterés por las peculiaridades del corpus celestinesco, con lo que se demuestra una vez más que el método elegido condiciona el resultado. Durante las últimas décadas los trabajos sobre el teatro en el siglo XVI han volcado la atención en la representabilidad de las obras, movidos en buena medida por la necesidad de explicar el proceso que lleva hasta el éxito de la fórmula lopesca; interesan las obras –fundamentalmente en verso– que fueron 'pensadas' para ser llevadas a un escenario, las 'prácticas escénicas', la 'virtualidad teatral', la 'teatralidad', la vertiente 'espectacular' de los textos dramáticos. Esta orientación –contrapartida de los estudios precedentes en los que el interés se concentraba exclusivamente en el texto– ha supuesto un cambio radical en los métodos de análisis que ha abierto perspectivas insospechadas a los estudios sobre el género, enriqueciendo de manera perceptible el estado del conocimiento en la materia. Pero al mismo tiempo, la inferencia lógica –no siempre explícita– de este planteamiento lleva a la conclusión de que un texto que no pueda ser representado en un hipotético escenario carece del estatuto dramático o de interés como tal, por lo que se ignora, como ajeno al género. Te-

[49] La propia denominación de celestinesco parece tener repercusiones no expresas; quizás haya contribuido al peculiar sesgo de los estudios sobre el corpus y a su aislamiento del contexto literario de su época; en el siglo XVI aparece el «género picaresco», la novela picaresca, pero no el género «lazarillesco».

niendo en cuenta que la mayoría de las obras que componen el corpus celestinesco no fueron escritas pensando en una teórica puesta en escena, de acuerdo con este baremo, no serían obras dramáticas[50]. La aplicación rigurosa de este criterio metodológico para el estudio de los géneros dramáticos, antes de la aparición de los corrales de comedias, puede derivar en algunas consecuencias paradójicas. Por una parte, dejaría fuera del género a un buen número de obras a las que sus autores denominaron comedias, tragedias o tragicomedias, pero que no son tales para la crítica actual. Por otra, parecería que, aunque se respeten todas las convenciones formales del género, el factor determinante para definir una obra como dramática, o no, pasaría a ser una la longitud, no la forma ni el contenido; es un criterio que resultaría inadmisible para caracterizar otros géneros literarios.

Es revelador que la incompatibilidad entre representación y excesiva longitud se plantease en el siglo XVI, pero sólo de forma muy tardía y como producto de la recepción gradual de la preceptiva aristotélica; lo curioso es que, a este respecto, las pautas son más laxas que las de la crítica actual, pues la extensión en ningún caso cuestiona el carácter dramático del texto[51]: la obra, simplemente,

---

[50] La rigidez de cierta teoría del teatro es la que expulsa por igual del Olimpo dramático a estos textos y, por análogas y no idénticas razones, al aún incomprendido teatro medieval, concebido en tantos casos como 'parateatro'. Como magistralmente demostraron y resolvieron, desde perspectivas distintas, Stephen Gilman (La Celestina: arte y estructura [1956], Madrid: Taurus, 1974) y Mª Rosa Lida [1970²], La Celestina (y muchas de sus derivadas) no toman las técnicas de creación del espacio y el tiempo de la tradición teatral docta, sino de la dramaturgia medieval, aspecto compartido por algunas comedias humanísticas; crean el espacio y el tiempo a medida que el diálogo de personajes los precisa, con resultados subjetivos, impresionistas, comparables a la técnica compleja y simbólica de los cronotopos dramáticos medievales, pero ajenas a las unidades impuestas por la tradición docta.

[51] En la Filosofía antigua poética de Alonso López Pinciano, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid: CSIC, 1973, 3 vols. (en II, págs. 49-50), se dice respecto a la longitud de las fábulas: «Ay os espero, replicó el Pinciano. ¿Pues por qué las trágicas y cómicas son tan cortas en comparación con las épicas? ¿Por ventura está este negocio de las fábulas en el uso también como las demás cosas?.- No, dixo Fadrique, no está sino en razón. Y, aunque la diera mejor que yo Ugo, quiero agora dezir la mía. Las fábulas trágicas y cómicas bien se pudieran estender tanto como las épicas, quanto al volumen dellas; que aquí está la Celestina, que es muy larga, y también leí yo otra que dizen La Madre de Pármeno, la qual era mucho más. Pero como estos tales poemas son hechos principalmente para ser representados, siendo largos no lo pueden ser –representados, digo- y pierden mucho de su sal. De manera que la fábula activa y representativa no vendría a ser manifiesta a los oyentes en el teatro súbito: porque se tardaría en representar, de manera que antes que ella fuesse acabada, lo fuesse la paciencia del oyente. Conviene, pues, que la trágica y cómica tengan una justa grandeza, quanto baste a entretener y no cansar el audi-

«pierde mucho de su sal». Cuando Timoneda señalaba una línea de continuidad entre La Celestina, la Comedia Thebayda y sus propias obras –a las que distinguía su mayor brevedad para hacerlas representables– estaba delimitando los géneros dramáticos con una perspectiva más amplia que la actual[52].

Se ha planteado una alternativa que permitiría integrar las imitaciones y continuaciones de La Celestina en los géneros dramáticos, a pesar de no ser obras pensadas para una puesta en escena: adscribirlas a la comedia humanística, una variedad especial dentro de la comedia.

Mª Rosa Lida analiza minuciosamente los rasgos compartidos por La Celestina y las comedias humanísticas –escritas a finales de los siglos XIV y XV en las universidades italianas–; esta relación ha tenido tal fortuna que se ha convertido en lugar común de casi todas las ediciones y trabajos sobre la obra de Rojas. Sin embargo, en el mismo libro Mª Rosa Lida insiste en la originalidad de la Tragicomedia porque tiene algunas características impropias de tales comedias, de las que destacan dos: está escrita en lengua vernácula –no en latín– y su extensión es muy superior. Tales novedades corroboran la originalidad de la Tragicomedia: no es una comedia humanística al uso, ni tampoco una imitación del teatro latino de Plauto y Terencio como el que se empezaría a desarrollar en Italia a comienzos del siglo XVI.

Posteriormente K. Whinnom defiende la influencia de este tipo de comedias en la Thebayda:

> Apart, indeed, from a handful of slight verbal reminiscences, there is little to connect the Thebaida with the Celestina if we can assume, as I think we must, that the author could not have been unfamiliar with humanistic comedy in Latin. The Thebaida is, like most Latin humanistic comedy, a bourgeois play without murder, execution, death by misadventure or suicide; [...] But my main point is that we should

---

torio, que será espacio de tres horas, antes que más, menos.- El Pinciano replicó diziendo: ¡Esso se podría remediar con partilla en dos o tres representaciones! Que assí lo he visto en estos teatros, primera y segunda y tercera parte de comedias. -¿Qué es esso? ¡O, qué gentil remedio!, dixo Ugo. Animal perfecto, dize el Philósopho, que ha de ser la fábula, no inséctil o ceñido, el que, hecho pedaços, bive como las culebras y lagartijas...» (Las cursivas son nuestras). A estas alturas eran habituales las representaciones en los corrales de comedias. También es tardía la conocida observación de Timoneda sobre la longitud de La Celestina y la Thebayda.

[52] Es cierto que el triunfo del teatro en verso tampoco ha favorecido el interés por las obras dramáticas escritas en prosa, como las de Timoneda, pues representan la opción perdedora. Sus comedias tienen bastantes puntos de contacto con la Comedia Selvagia y con la Sepúlveda, que merecerían un estudio.

> stop talking of the Thebaida (and the Seraphina) as 'imitations of the Celestina' and label them instead simply as Spanish humanistic comedy[53].

Años después, el propio Whinnom matiza el alcance de la relación entre la Tragicomedia y las comedias humanísticas porque «en la comedia italiana del cuatrocientos no es fácil ver tanta uniformidad ni formal ni temática como para hablar de un género»; también insiste en que «La Celestina remeda, necesariamente, sólo algunas de las múltiples posibilidades formales y temáticas del drama del cuatrocientos italiano» (1988; 122). Concluye planteando diversas preguntas acerca del 'género celestinesco' y se muestra mucho menos radical que en su edición de la Thebaida al establecer la vinculación entre la comedia humanística y el 'género celestinesco':

> el segundo problema que se nos plantea es si el género celestinesco retoma estos elementos de la antigua comedia humanística o sólo de las comedias valencianas, Seraphina y Thebaida. Apenas cabe duda de que el anónimo autor (si se trata de uno solo) de estas comedias, conocía, aparte de la Celestina y Cárcel de Amor, la comedia romana clásica y alguna comedia humanística, otra vez, quizás, la Poliscena (1988;130).

José Luis Canet comparte estas ideas y amplía el campo de influencia de la comedia humanística a todas las continuaciones e imitaciones de La Celestina, distinguiendo dos corrientes de esta clase de comedias en España: «existen, al menos, dos focos irradiadores de la comedia humanística: uno inicial que se origina en Salamanca [...] y otro posterior en Zaragoza-Valencia». El primero de dichos focos daría lugar a las continuaciones de la Tragicomedia, mientras que en el segundo se incluirían la Serafina, Thebayda, Ypólita y Penitencia de amor[54]. Como se puede observar, los textos mencionados coinciden

---

[53] La Comedia Thebaida, George Trotter y Keith Whinnom (eds.), London: Tamesis, 1968, pág. XXXII.

[54] José Luis Canet, «Introducción» a De la comedia humanística al teatro representable, Valencia: UNED-Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla, 1993, pág. 41: «Estamos ante una primera variación del estilo de la comedia humanística [...] Esta fórmula que generará un nuevo modelo anti-clásico, produjo la tradición castellana de la comedia humanística que la crítica ha denominado de 'descendencia directa' y que engloba a la Segunda Celestina de Feliciano de Silva, Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina de Gaspar Gómez, la Tragicomedia de Lisandro y Roselia, la Tragedia Policiana de Sebastián Fernández, la Comedia Florinea de Juan Rodríguez Florián y la Comedia Selvagia de Alonso Villegas Selvago (todas escritas entre 1534 y 1554). Sin embargo, la otra vertiente universitaria, más en contac-

en un porcentaje muy alto con los estudiados por Menéndez Pelayo, con el denominado 'género celestinesco'.

La adscripción a la comedia humanística tiene la utilidad práctica de que sirve para matizar las especiales características de estas obras; se inscriben en la nómina de los géneros dramáticos, atendiendo a sus rasgos formales, pero el hecho de que no estuviesen pensadas para una puesta en escena justifica mayores licencias: mayor longitud, un tratamiento más libre del espacio y el tiempo e incluso peculiaridades en el contenido, como una procacidad más acusada. Esta clasificación también las libera de antiguas denominaciones tan imprecisas genéricamente como las de 'artes de amores' o 'imitaciones de La Celestina'. De todas formas, la designación de comedia humanística para el corpus de obras celestinescas suscita algunas dificultades, pues para aplicarla a este conjunto de obras exige una acepción específica y distinta de la habitual: se referiría a comedias, tragedias o tragicomedias escritas en prosa y en lengua vernácula, cuya longitud impide que estén pensadas para una puesta en escena, aunque serían susceptibles de una lectura en público (y no en todos los casos), y en un momento en que ya en Italia triunfa la commedia erudita de Ariosto o Maquiavelo.

También cabría plantearse la pregunta –como hacía K. Whinnom– de si los autores de las «Celestinas» necesitaron conocer las comedias Poliscena, Philogenia, Philodoxus etc., además de la Tragicomedia, para escribir sus obras, e incluso quiénes de ellos fueron conscientes de la relación que existía entre La Celestina y las comedias humanísticas latinas del cuatrocientos italiano. Parece difícil admitir que, ya en la segunda década del quinientos, estas obras de los siglos XIV y XV fueran retomadas como modelo para escribir comedias y, sobre todo, en lengua vernácula. Una cosa es que el autor o autores de La Celestina incorporasen algunos rasgos de la comedia humanística latina y otra muy distinta que los de la Thebayda, Hipólita, Serafina, Segunda Celestina, etc. pretendieran enlazar con dicha tradición. No lo mencionan en sus prólogos, tampoco existen referencias coetáneas a la relación de La Celestina, sus imitaciones y continuaciones con estas comedias latinas del cuatrocientos; ni siquiera el anónimo y exhaustivo comentarista de la Tragicomedia a mediados

---

to con Italia, presenta unos modelos más en consonancia con los planteamientos humanistas universitarios. La mayoría de los autores que escriben comedias equiparables a las antiguas (como hace el autor de la Serafina, Thebayda, Ypólita, y en ciertos aspectos el de la Penitencia de amor, etc.), intentan conseguir ….».

del XVI es consciente de tal afinidad[55]. Sí defienden, en cambio, conexiones con el teatro terenciano.

En nuestra opinión, los rasgos formales de las continuaciones e imitaciones de La Celestina las asimilan a lo que se consideraban géneros dramáticos en el momento en que fueron escritas, si se admite que «los géneros literarios no son categorías fijas e inmutables, sino una combinación de rasgos que no excluye los préstamos, las fusiones o los momentos de transición». La caracterización diacrónica de un género requiere tener en cuenta el contexto histórico-literario concreto:

> los criterios a partir de los cuales se define un género literario están sometidos también a la huella del tiempo y a los avatares de la historia del pensamiento. Precisamente por su condición histórica es fácil que el análisis genérico incurra en el anacronismo. Resulta explícito al respecto el caso de los géneros dramáticos [...] Los actuales teóricos de la literatura y del teatro tienden a considerar que no hay teatro sin representación. Este planteamiento deja fuera a obras dramáticas producidas en momentos del pasado en los que ingredientes hoy asociados por obligación al teatro –actores profesionales y locales destinados a la representación–, no existen o no tienen identidad comparable[56].

A lo largo de buena parte del siglo XVI asistimos a un período de tanteo y exploración en los géneros dramáticos que afecta a gran número de obras escritas antes de 1565[57]: cuando «se funda en Madrid la Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesús Cristo y muere en Córdoba Lope de Rueda [...] se cierra una época de experimentaciones teatrales y se abre otro período; el teatro ha nacido ya»[58]. Hasta entonces las

---

[55] Celestina comentada, ed. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.

[56] Ana Vian Herrero, «El Diálogo intitulado el capón, tras la huella de Celestina: una vez más, una cuestión de género», Celestinesca, 18.2 (1994) págs. 75-111, págs. 76-77; sigue: «Todavía en la primera parte del siglo XVI, hoy es algo archisabido, muchas de las obras dramáticas escritas no estaban destinadas a un escenario ni se sometían a las divisiones y estructuraciones que la preceptiva docta acabó por imponer para el teatro; no por ello dejaban de pertenecer al género dramático, y no necesariamente a ese escurridizo concepto actual de «parateatro», que sirve para demasiadas cosas».

[57] Joan Oleza habla de «líneas de fuerza internas, propias, desde la coexistencia, competencia y, finalmente tendencia a la convergencia de diferentes prácticas escénicas»: «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en Jean Canavaggio (ed.), La Comedia, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 181-226, en pág. 182.

[58] Maria Grazia Profeti, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en Felipe B. Pedraza y Rafael González (eds), Los albores del teatro es-

posibilidades reales de poner en escena un texto dramático son muy limitadas, pues todavía no existen lugares abiertos al público destinados a la representación en los términos en que Maria Grazia Profeti define una forma de espectáculo teatral «madura»: «un espectáculo que se produce en un espacio preparado para este fin, donde actúan unos profesionales, que 'representan', ante un público reunido para mirar su actuación y escuchar un texto literario preparado para este fin»[59]. Las circunstancias históricas, el difícil proceso de gestación de los elementos extratextuales necesarios para la puesta en escena, contribuyen a incrementar la complejidad y variedad de los géneros dramáticos en la primera mitad del siglo XVI.

No es casualidad que los problemas taxonómicos suscitados por estos géneros se extingan cuando empiezan a aparecer los corrales; en el momento en que se dispone de lugares abiertos al público para la representación dejan de escribirse largas comedias o tragedias 'celestinescas' y se abandona definitivamente la prosa, con lo que las «Celestinas» pasan –junto con las obras de Lope de Rueda, Timoneda o Alonso de la Vega– a convertirse en una rareza o en una 'antigüalla'[60].

En cambio, en la primera parte del siglo XVI la situación es muy distinta. Una peculiaridad del primer teatro renacentista castellano (Encina, Lucas Fernández, etc.), es el empleo de un buen número de denominaciones distintas para designar las obras dramáticas –égloga, farsa, representación, etc.– relacionada con una clara resistencia a utilizar el término comedia. Gillet hacía hincapié en la paradoja de que los autores de textos representables y representados no fueran capaces de asimilar sus creaciones a los géneros dramáticos clásicos: «The inconsistency simply points to a curious lag or hesitancy, in Spain and elsewhere, in identifying home-grown popular performan-

---

pañol. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 1994, Almagro: Festival de Almagro- Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 69-88, en pág. 88.

[59] Ibid., pág. 69.

[60] Agustín de Rojas en El viaje entretenido (ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, págs. 150-151) dice a propósito del uso del verso: «Digo que Lope de Rueda/ gracioso representante / y en su tiempo gran poeta, / empezó a poner la farsa / en buen uso y orden buena./ Porque la repartió en actos, / haciendo introito en ella, / que agora llamamos loa, / y declaraban lo que eran / las marañas, los amores, / y entre los pasos de veras, / mezclados otros de risa, / que porque iban entremedias / de la farsa los llamaron / entremeses de comedia. / y todo aquesto iba en prosa / más graciosa que discreta./ ... Después como los ingenios / se adelgazaron, empiezan / a dejar aqueste uso; / reduciendo los poetas / la mal ordenada prosa / en pastoriles endechas, / hacían farsas de pastores / de seis jornadas compuestas, / [...]» (Las cursivas son nuestras).

ces with the plays and the terminology of the classics»[61]. Es probable que la importancia de esta corriente dramática predominante haya difuminado el alcance del peso de la comedia romana tanto en La Celestina como en sus continuaciones e imitaciones.

Conviene recordar que, a pesar de la vitalidad del primitivo teatro castellano, el éxito de la Tragicomedia fue inmediato, como se observa en la pronta aparición de traducciones, imitaciones y adaptaciones (la Penitencia de amor y la Égloga de Calisto y Melibea). Este afán de imitación de La Celestina coincide en el tiempo con el interés que despierta el teatro latino, el modelo de comedia por antonomasia, aunque no se pudieran ver las obras en escenarios públicos. Terencio se reimprime continuamente y sus obras quedan sumergidas en un abundantísimo volumen de comentarios, de lectura obligada para cualquier estudiante[62]. En España Villalobos publica en Salamanca la traducción del Anfitrio de Plauto (la más fiel al original de todas las realizadas hasta Timoneda) y en 1519 aparece la Hispaniola de Maldonado, fechas muy cercanas a la publicación de la Thebayda, Hipólita y Seraphina (que se inspiran en esta corriente y no en la tradición dramática autóctona).

Tenemos constancia de que la Hispaniola se llevó ocasionalemente a un escenario, no así las demás, pero se denominan comedias porque –entonces– la ausencia de representación no invalidaba el carácter dramático del texto; Villalobos indica claramente que el «hacer farsa» de una comedia era una alternativa, no una exigencia:

---

[61] Joseph E. Gillet, Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Pennsylvania: Bryn Mawr, vols. I-III; en Torres Naharro and the Drama of the Renaissance, Otis H. Green (ed.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961; vol IV, pág. 431. Hay alguna excepción que cuestiona la regla, como la Comedia hecha ... en lenguaje y estilo pastoril, la de Bras Gil y Beringuela, de Lucas Fernández, que quizás se representó en el Corpus de 1501 en Salamanca. En general, sólo se recuerda la trascendencia de la comedia romana en los estudios sobre el teatro de colegio; en cambio se suele olvidar a estos efectos que todos los escritores de imitaciones de La Celestina son «bachilleres».

[62] Jiménez de Urrea, que no era «bachiller», sólo relaciona su obra con Terencio en el prólogo y lo cita como experto en «arte de amores»; pero también es el único que no emplea denominaciones de comedia, tragedia o tragicomedia para su imitación en prosa, la Penitencia de amor. Para la influencia de Terencio en la teoría de la comedia del siglo XVI, véase Marvin J. Herrick, Comic Theory in Sixteenth Century, Urbana: University of Illinois, 1964. Cabe recordar aquí una vez más la afirmación de Rojas con respecto a los 'papeles' encontrados: «Jamás yo no vide terenciana [...] / obra...», las alusiones de Proaza comparando La Celestina con los comediógrafos latinos o las referencias de los escritores y lectores más cercanos en el tiempo, que relacionan el texto con la comedia romana (Vives), lo llaman ludus (Kaspar von Barth), o comedia en prosa (Salas Barbadillo, Quevedo); éstas y otras referencias pueden encontrarse en Mª Rosa Lida (1970[2]; 50-57).

> la traslación es fielmente hecha [...] salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio, y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa della, porque los miradores entendiessen bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan mejor a entender la comedia y son más sabrosos para los leyentes[63].

A partir de la segunda década del siglo XVI, cuando un escritor denominaba comedia, tragedia o tragicomedia a su obra estaba remitiendo a los lectores a un horizonte de expectativas muy concreto. Ya no era posible el error de Rojas al denominar Comedia a una obra con un argumento tan luctuoso y un final desgraciado: las comedias celestinescas tienen todas un final feliz y las tragedias (como la Poliziana), desgraciado[64]; para entonces existe un conocimiento sobrado de las características del género, como se ve en los propios textos. El caso de la Lozana andaluza puede servir de ejemplo a contrario: a pesar de sus deudas hacia la Tragicomedia, el título, la división en «mamotretos», la presencia de un narrador, etc. la distinguen de las demás obras del corpus celestinesco; nunca se han planteado dudas acerca de su posible carácter dramático.

En todas las imitaciones y continuaciones de La Celestina existe una acción desarrollada por medio del diálogo entre personajes, con apartes, acotaciones implícitas, etc.; no cabe la posibilidad de confundirlas con ningún otro de los géneros establecidos o en gestación. Como sus autores no tenían por qué pensar en términos de una hipotética –y muy difícil– representación[65], la libertad en el manejo

---

[63] Anfitrio, Madrid: Rivadeneyra, 1855, B.A.E 36, págs. 461-493, pág. 462. Posteriormente, algunos autores afirman que la representación confiere mayor eficacia dramática (Salinas, Timoneda), pero ni siquiera el Pinciano considera que sea requisito necesario de la comedia o la tragedia.

[64] Gérard Genette indica que no suele ser necesario incluir en el título lo que denomina «indicios genéricos»; si se hace, la denominación compromete al autor, de lo contrario se arriesga a que aparezca una lectura defectuosa, una mala comprensión del texto. Alega también que: «Ce souci de définition générique n'apparaît guère dans des zones bien balisées et codifiées comme celle du théâtre classique, où une simple indication paratitulaire (tragédie, comédie) est reputée suffisante, mais plutôt dans des franges indécises où s'exerce une part d'innovation et, en particulier, dans les époques de 'transition'» (Seuils, Paris: Seuil, 1987, pág. 208).

[65] La divulgación de los géneros dramáticos durante la primera mitad del siglo XVI, y el aprendizaje de las técnicas formales, se debe fundamentalmente a la lectura de los textos correspondientes, más que a sus representaciones concretas. El ejemplo de Torres Naharro es buena muestra: se conocen muchas ediciones de

de las técnicas propias del género era mucho mayor, no existía la necesidad de someterse a las coerciones del tiempo y del escenario, y el rico ejemplo de la libérrima y simbólica escenografía medieval estaba todavía vigente.

Se suele considerar que la excesiva longitud supone un detrimento de la calidad dramática y, en consecuencia, del interés de estas obras. Seguramente resultaría más adecuado y fecundo adoptar el punto de vista contrario: la ausencia de restricciones abre mucho más espacio para la innovación, favorece la contaminación de elementos tomados de otras series literarias mucho más codificadas. Es la capacidad de apertura, la ausencia de límites, lo que permite aprovechar elementos de la más variada procedencia de acuerdo con los gustos literarios de cada momento y adaptarlos a las convenciones formales de los géneros dramáticos con total libertad.

Incluso a grandes rasgos, se puede observar en la evolución del 'género celestinesco' el deseo de experimentar y la cercanía con otros fenómenos literarios coetáneos. En las comedias Thebayda, Seraphina e Hipólita el influjo de la Tragicomedia está mediatizado por el del teatro latino. Tras la irrupción de Feliciano de Silva, encontramos sistemáticamente la presencia de personajes cómicos que usan jergas específicas –germanías, sayagués, habla de negros, vizcaínos, niños, etc.–; estos tipos, las técnicas de comicidad y la función que desempeñan, son idénticos a los que pueblan los textos de otras variedades dramáticas desde Encina y que explotará, con enorme éxito, Lope de Rueda en sus obras –también en prosa–. A la vez, muchas escenas de carácter cómico entre personajes secundarios, ajenas a la acción principal, funcionan como pequeños pasos o entremeses, exactamente igual que sucederá después en la Comedia Sepúlveda. En las «Celestinas» de los años cincuenta se suma a todo ello la complicación de la trama, las confusiones de identidad e incluso la anagnórisis característicos de la influencia de la comedia italiana; como decía Menéndez Pelayo acerca de la Selvagia, su autor «imaginó una fábula propia del teatro, [...]. En desarrollar su plan se mostró más hábil que sus contemporáneos Sepúlveda, Lope de Rueda, Timoneda y demás autores de comedias en prosa influidas por el arte italiano [...]» (1943; 149).

Los autores del 'género celestinesco' también recurrieron a ingredientes tomados de géneros no dramáticos: aprovecharon el gusto por las digresiones eruditas tan en boga (piénsese en el éxito de fray Antonio de Guevara), incluyeron abundantes cartas, cuenteci-

---

la Propalladia, y a ellas se debe su importancia e influjo, porque es irrelevante el número de veces que alguna obra suya llegó a un escenario en la Península.

llos, poemas, etc.. En definitiva, no prescindieron de ninguna de las novedades más importantes de la literatura coetánea, amoldándolas siempre a las convenciones de la acción dramática.

Por otra parte, en estas obras se anticipan algunas de las soluciones características del teatro áureo; el recurso al matrimonio secreto para conciliar el desenlace feliz y el cumplimiento de los deseos de los enamorados –habitual en los libros de caballerías desde el Amadís de Gaula– será práctica común en la comedia posterior; también las dobles parejas de señores y criados, que se insinúan ya en la Penitencia de amor y se repiten desde la Comedia Thebayda. Las dos continuaciones con desenlaces trágicos ofrecen rasgos cercanos a los dramas de honor, y no a la Tragicomedia; Menéndez Pelayo comentaba a propósito de la Tragedia Policiana que «el sentimiento del honor, que es el alma de tantas creaciones de nuestros poetas dramáticos del siglo XVII, tiene en Teophilón uno de sus primeros intérpretes» (1943;135). En cuanto a la Tragicomedia de Lisandro y Roselia, su desenlace es una réplica del final feliz de la Himenea de Torres Naharro: el afán de reparar la honra se lleva a sus últimas consecuencias y el hermano vengador da muerte a los protagonistas.

Queda, en fin, mucho trabajo pendiente sobre el 'género celestinesco', teniendo en cuenta la advertencia de Keith Whinnom: «aun en la tradición central, en el 'género celestinesco' más estrictamente definido, se ve que ha pasado algo: lo celestinesco ya no es lo que era » (1988; 127). Las continuaciones e imitaciones parten de la Tragicomedia pero al mismo tiempo modifican sustancialmente muchos de sus rasgos; es necesario analizar las deudas, pero seguramente resultaría ahora más útil estudiar también en qué consisten, de dónde proceden y qué función desempeñan las indudables novedades que aportan cada una de estas obras.

En resumen, al hablar de perspectivas de investigación y de trabajo, hay que volver a poner en práctica el saludable proceder de Menéndez Pelayo en un aspecto más olvidado que otros: la extraordinaria facilidad, flexibilidad y agudeza con la que D. Marcelino establecía relación literaria entre obras, tendencias y autores cercanos o alejados en el lugar y en el tiempo, para extraer conclusiones pertinentes en un ejercicio de comparatismo literario exigente con el sincretismo del momento. Ello pondría de relieve, en nuestra opinión, lo que realmente aportan las «Celestinas» a la historia literaria, y no sólo lo que le deben. Y entretanto, ya que es labor pendiente y de largo aliento, será obligatorio, en lo sucesivo, diferenciar metodológicamente continuaciones o ciclo literario, imitaciones en prosa (que han podido tener, junto con otras fuentes, un papel relevante en la constitución del ciclo), adaptaciones e imitaciones en verso y, por último, distintas formas de influencia de la obra modelo, que van desde las

adaptaciones en verso al préstamo aislado de rasgos de estilo, motivos, situaciones, personajes, etc.: un sinfín de elementos que dan testimonio de un fenómeno completamente distinto: la merecida conversión de La Celestina en clásico universal.