

<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.8.19584>

LA CAMBIANTE FAZ DE LA CELESTINA  
(Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI)

Louise Fothergill-Payne  
University of Calgary

A pesar del tono grave que caracteriza la época de la Contrarreforma y del reinado de Felipe II, no se interrumpe la ya larga serie de continuaciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*.<sup>1</sup> Por lo visto, la boga en refundiciones celestinescas de la primera mitad del siglo XVI no había acabado con las infinitas posibilidades del género porque reaparece Celestina en el último tercio del siglo si bien adaptada a las nuevas exigencias de la política del monarca y de la ideología pos-tridentina.

En 1572 sale a luz en Anveres la *Comedia intitulada Dolería, del sueño del mundo, cuyo argumento va tratado por vía de Philosophía moral*, por Pedro Hurtado de la Vega.<sup>2</sup> La obra gozó de gran éxito juzgando por las ediciones subsiguientes, una en Anveres de 1575 y otra en París de 1614.

Alrededor del año 1579 hacen su aparición dos piezas muy iguales: una es de la mano de López de Ubeda, tiene el título de *General Auto de la Esposa, en los Cantares*, y forma parte de su *Cancionero General de la doctrina cristiana*.<sup>3</sup> La otra pieza, casi idéntica al auto de Ubeda, se halla en el *Códice de Autos Viejos* bajo el título de *Farsa del Sacramento llamada la Esposa de los Cantares*, publicada por Léo Rouanet en su edición completa del *Códice* en 1901.<sup>4</sup>

Por los mismos años Juan de la Cueva escribe su conocida *Comedia décima de El Infamador* y poco después aparecen las *Obras* de Joaquín Romero de Cepeda, Sevilla 1582, al final de las cuales figura la *Comedia Salvaje*.<sup>5</sup>

Finalmente, en la última década del siglo aparece otra pieza religiosa con el ambicioso título de *Quinta Comedia y Auto sacramental de los Amores del Alma con el Príncipe de la Luz*.<sup>6</sup>

Pues bien, lo que llama más la atención en estos variantes sobre el tema celestinesco es que cuatro de las cinco obras son alegorizaciones más o menos explícitas de las grandes preocupaciones de la época, es decir la moral, la política y la religiosa. Por otro lado, no es coincidencia que

dichas alegorizaciones se sitúen en esta época, o sea en los albores del barroco cuando la expresión figurativa vuelve a gozar de prestigio como señal de agudeza e ingenio.<sup>7</sup> Hablar en alegorías puede servir a dos fines distintos: teniendo en cuenta la oscuridad de esta figura retórica, la alegoría llega a ser un recurso para emitir, veladamente, una crítica y así se dirige principalmente a los instruidos o "iniciados". Otro objetivo de la expresión alegórica es instruir con ejemplos concretos al pueblo incapaz de comprender las ideas abstractas y, por lo tanto, se dirige a los simples e ineducados. La adaptación alegórica del personaje celestinesco a fines del siglo XVI cumple con ambos fines y así vuelve Celestina al reinado de Felipe II y en plena Contrarreforma cargada de interpretaciones secundarias: como alegoría moral dirigida contra la ignorancia y la malicia en el mundo (*La Doleria...*), como alegoría política para revelar la injusta expansión imperialista del Rey (*El Infamador*) o como alegoría religiosa como medio de propagación de la fe (*La Esposa...y Los Amores*). La única obra en el género celestinesco que no sigue la pauta alegorizante es la *Comedia Salvaje*, obrita que figura, junto con la Comedia llamada *Metamorfosea*, al final de las *Obras* poéticas de Romero de Cepeda. Esta pieza parece más bien un ensayo en "hacer" comedia en verso y en cuanto al papel de Celestina pertenece más bien a la categoría de la "imitatio".

Considerando la excesiva longitud de la *Comedia intitulada Doleria del sueño del mundo*, esta obra en prosa no se destinaba a la presentación sino más bien se dirigía a un público de lectores aficionados a historias de amor y magia. Consta de 140 folios densamente impresos en los dos lados y está dividida en cinco actos, cada uno con interminables escenas. La precede una disputa entre el Mundo y el Sueño, y la concluye un epílogo en el cual se despierta el Mundo sólo para acabar en la Muerte.

En su introducción "Al Lector" el autor amonesta ya desde un principio que se lea "esta Comedia como cosa moral y traslado de la vida humana" (es decir como una alegoría) y revela que,

...amor es el argumento de ella, por ser en el mundo. Amor, la causa de todo mal y bien. Duerme el mundo y sueña, ser Heraclio amor de virtud y fama, con el contrapeso de vanagloria, que es Honorario su criado. Logístico la razón que manda sobre ella... Astasia es la sensualidad e hipocresía, en hábitos de virtud. El deleite Idona, hermosa de cara, de obras fea. Melania, la malicia, cuyo fruto es el trabajo (sic), que la color del negro significa.<sup>8</sup>

Gracias a esta "amonestación" se salva la Comedia de la ridiculez ya que, de otra manera, sería difícil tomar en serio esta obra que viene a constituir un verdadero "potpurí" de elementos dispares: los enredos de máscaras, de citas en el bosque nocturno y de identidades trocadas acusan influencia de la "novella" italiana mientras que el tono caricaturesco recuerda el ambiente pícaro de embustes, bromas y disparates. Al lado de resplandecientes deidades de la Antigüedad salen salvajes brutos en bosques encantados mientras que la larga lista de interlocutores se reduce en efecto a

una galería de simples e insensatos. Pues bien, aunque está advertido el lector que todos los personajes son personificaciones de algún concepto abstracto, buscamos en vano el otro sentido de la Dolería misma, "casamentera de ellos, engaño y castigo juntamente". De esta manera la obra obedece a la primera condición de una buena alegoría y es que mantenga hasta el final su carácter de enigma. Por lo tanto, la *Comedia Dolería...*, se convierte en una historia "policíaca" empeñándose el lector hasta e incluso el último folio en descubrir el significado real y la función alegórica de esta Celestina. Ahora, en cuanto a su oficio no cabe duda la autenticidad de la vieja madre como se desprende de sus propias palabras:

Dolería: Ya sabes que todo el mundo me conoce, y tiene respeto: frecuentaré la casa algunos días, pues hay principio, y haré la crer que el asno muere por ella, y a él, que la mula le tiene de buena voluntad. Porque no deja nunca la calle y alabándole de rico, avisado, y otro piezas así, trataré de casamiento: y de que se vean para el efecto, y no te digo más. (fol. 61 v)

No obstante el ademán decidido y eficaz que demuestra Dolería al introducirse, se queja amargamente de su oficio y del mal pago que recibe:

Porque algunos, por conseguir sus apetitos, os prometen luego el Arabia Felix, y da nos con la Petrea en la cabeza. De lo que no cuesta, a montones. Hay otros tan tristes y pelados, y es tan raído lo que traen, que tan solamente do echar el anzuelo no halláis. (fol. 61 v)

Ahora, en cuanto a echar mano a la obra, una vez que se presente la ocasión, Dolería es tan astuta operadora como Celestina:

Dolería: ¿Pues cómo estás, hija?  
 Melania: Es verdad que no me hallo bien.  
 Dolería: ¿Cómo así?  
 Melania: Siento, dos días ha, un dolor insoportable del corazón.  
 Dolería: ¿Tienes lo otras veces?  
 Melania: "Sí, mas no tan grande.  
 Dolería: Ordinario mal es de mujeres, y puede ser que venga de la madre.  
 Melania: No lo sé, dame algún remedio, si lo sabes.  
 Dolería: ¡Y cómo que lo sé!  
 Melania: ¿Qué, por tu vida?  
 Dolería: A la oreja te lo diré, que no lo oiga nadie.  
 Melania: ¿Quién está aquí?  
 Dolería: El aire, que favorece los amadores y los avisa de muy lejos. Los brazos de aquel amigo y sus regalos.

Melania: Mira qué dice, siempre te burlas, mi señora, y me hablas fuera de propósito.

Dolería: Por vida vuestra ¿qué quieres? Soy amiga desengañada y médico propicio, que no procura de dilatar la cura, sino la salud de su paciente. Y no me lo agradeces. (fol. 65 v)

Si hay alguna diferencia en el proceder de Dolería es tal vez que no anda de casa en casa, sino que trabaja a domicilio tal como la Trotaconventos del *Libro de Buen Amor*. En efecto, la escena en que "efectúase el casamiento" recuerda más bien la del encuentro entre Doña Endrina y Don Melón en casa de Trotaconventos:

Dolería: ¿Prometes de cumplir toto lo que dijiste?

Asosio: Prometo.

Dolería: ¿Prometes Melania de complacerle en todo?

Melania: Prometo.

Dolería: Dios os haga bien, ahora podéis quedaros solos.

Melania: Mira, señora, lo que te digo, ¿pues hasta esto?

Dolería: Y sobra.

Melania tarde se da cuenta de la situación pero después de unas manifestaciones de miedo y vergüenza acaba por resignarse:

Melania: Manso señor que me maltratas.

Asosio: Calla, vida más, que no puedo menos.

Melania: Entremos allá dentro.

Asosio: Eso quiero yo. (fol. 8lv)

Hay más rasgos que diferencian a esta Celestina de sus predecesoras y es que a fines del siglo XVI se produce una gran afición por lo mágico y lo maravilloso. Por lo tanto en la *Comedia Dolería* se siguen en rápida sucesión escenas de "transfiguraciones" y de cambios de identidad que resultan en disparatadas confusiones, abducciones y embustes. Todo esto, huelga decir, gracias a la figura celestinesca la cual en esta *Comedia* es, ante todo, Circe. Sirva de ejemplo la introducción a la séptima escena del quinto acto: "Heraclio, Logístico, Asosio y Dolería se van al bosque transfigurados en Artesia, Idona, Apio y Metio y les hacen creer que son sus sombras y ser aquella la propiedad del bosque" (fol. 125 v). Hacia el final de la *Comedia* la historia se hace más increíble aún al juntarse a esta galaxia de seres inverosímiles las "gracias del cielo" Aglaia y Thalía y dos musas Calíopa y Melpómene las cuales acaban por "tomar por sus esposos" al protagonista Heraclio y su criado, mientras que los demás personajes son severamente castigados. El sorprendente desenlace por fin se da en la siguiente y última escena cuando Dolería revela a Asosio quién es: nada menos que un "agente secreto" de los que, tomando el hábito de los que persiguen y familiarizándose con ellos, acaban por denunciarlos:

Asosio: ¿Qué cosa es ésta? ¿Dónde estoy yo? ¿Qué resplandor de cara y qué hermosura? ¿Qué extraño hábito?

Dolería: Estate quedo,<sup>9</sup> yo soy la Némesis de que oiste hablar a los Poetas viejos, que, enviada para ejecutar estas venganzas y galardones, tomé otra figura. Ya ves, hermano, cómo están los engañados y engañadores, la verdad y la mentira, prudencia e ignorancia. Por mí se dice que, aunque vaya coja de un pie, siempre alcanzaré a los malhechores y a los buenos para darles esta corona. Mira qué hermosa es. (fol. 139 v)

Para colmarlo todo, fiel a su intrínseco oficio, Dolería/Némesis casa a Asosio con la ninfa Erato. Sólo un público aficionado a alegorías o moralidades podría "deleitarse" en tal historia disparatada, todos los demás son denostados por el autor como ignorantes y maliciosos en las últimas líneas de la amonestación "Al Lector":

Si el argumento o estilo no te contenta, hágalo el desseo que es de contentar los avisados; si no, cásate con la hermana de Melania (=malicia) y mujer de Morio (=ignorancia)<sup>10</sup> y seréis cuñados. (fol. 2 v)

Es de suponer que el público de fines del siglo contaba con pocos "cuñados de Melania" puesto que el género alegorizante/moralista iba a tomar unos vuelos extraordinarios.

El que la *Décima Comedia de El Infamador* de Juan de la Cueva puede interpretarse como una alegoría política ha sido ingeniosamente demostrado por Anthony Watson en su estudio sobre Juan de la Cueva y la sucesión portuguesa.<sup>11</sup> Según este análisis el dramaturgo sevillano sintió hondamente la injusticia de la invasión de Portugal por las tropas de Felipe II y, puesto que era imposible criticar abiertamente la política de su Rey, virtió su simpatía por el país violado en los versos patéticos de sus tragedias y comedias. En más de un sentido la *Comedia de El Infamador* se sitúa en el mismo ambiente como la *Comedia Dolería*: Salen a la escena alcahetes, enamorados, salvajes y Dioses de la Antigüedad, pero, considerando el "asunto" delicado de la alegorización política, el dramaturgo, por razones bien claras, no podía "amonestar al Lector". Este, por lo tanto, se halla en completa libertad de aventurarse en especulaciones de este tipo o simplemente de aceptar la historia como una ficción algo extremada. Sin embargo, dado el ambiente de opresión de la época combinado con el gusto por hablar en segundos sentidos, es muy probable que el lector considerara *El Infamador* como una alegoría política. Pues bien, en esta comedia salen como principales interlocutores: el galán Leucino (Felipe II) quien se vale de una tercera, Teodora (las embajadas españolas a Portugal antes de la invasión) para conseguir los favores de la desdeñosa Eliodora (Portugal).<sup>12</sup>

Juan de la Cueva tenía muy presente el modelo de la Celestina al elaborar el personaje de su Teodora: en efecto la llama "la nueva Celestina" y ésta, tal como la creación de Fernando de Rojas, está por desanimarse al

darse cuenta de la formidable empresa de entrar en casa de la dama Eliodora,

"de muchas dueñas cercada,  
ricamente aderezada,  
revuelta con su labor." (I, fol. 306 v)<sup>13</sup>

Sin embargo, cobra ánimo al recordar el mismo proverbio que alentó a la Celestina de la *Tragicomedia*: "Viendo que al osado ayuda/Fortuna con su favor." Por boca de un criado nos enteramos empero que el negocio terminó mal: Al recibir el recado atrevido, la virtuosa Eliodora sufre la conocida "furia de Melibea" y abandona a la alcahueta a la venganza de sus dueñas. Y así es arrojada la vieja madre a la calle,

el cabello a raíz todo cortado  
lanzando sangre por la boca y ojos  
sin manto, saya, toca ni tocado. (I, fol. 305 v)

Leucino, enterado del fracaso, se enfurece y, jurando "usar todo rigor", persigue a Eliodora al campo abierto donde la amenaza con la muerte. En esto se habría parado la triste historia si no fuera por la oportuna intervención de la diosa Némesis. A continuación el dato celestinesco se desarrolla en las restantes jornadas con la creación de una Junta de alcahuetes (la Junta de Portugal) presidida por el alcahuete Porcero (el ministro Cristovão de Maura o el Cardenal Granvelle)<sup>14</sup> mientras que a la figura de "la nueva Celestina" se la añade una segunda alcahueta, su madre Teresinda. Como en otras adaptaciones de la Celestina, una vez introducida la vieja madre, el argumento se desvía del original para entrar en unas digresiones y complicaciones cual más maravillosas: Se acumulan los personajes, intervienen salvajes, Dioses y ríos personificados; el conflicto humano crece en magnitud al tomar partido los Dioses por uno u otro bando y como consecuencia del enredo sobrenatural se produce el desenlace, no lógicamente, sino por milagro, es decir por la arbitraria intervención de un *deus ex machina*.

Teodora y Teresinda, las dos "viejas Claudinas", así llamadas a ejemplo de Claudina, madre de Pármeno y maestra de Celestina en el original, intentan otra visita a casa de Eliodora, esta vez asistida por la diosa Venus, partidaria del bando celestinesco. A fuerza de transformaciones, encantamientos y engaños, Eliodora acaba por hallarse condenada a muerte, pero otra vez interviene una diosa de la Antigüedad, la casta Diana "a ser defensa de la intacta Eliodora" (IV, fol. 327 v) y así se resuelve el conflicto divinamente. La obra bien refleja el entusiasmo renacentista por los dioses del Olimpo así como el perenne interés por la figura celestinesca. Pues bien, la política pos-tridentina se esforzaba por canalizar esta afición en direcciones más prudentes advocando una transformación a lo divino de cuanto pagano le había cautivado la imaginación al hombre renacentista. Entramos en la época de la divinización no sólo de la lírica cortesana sino también de la poesía popular<sup>15</sup> y no tardará en seguir la pauta el drama religioso el cual hasta esas fechas se había limitado a una representación bíblica o hagiográfica de tipo medieval. Por consiguiente,

este drama también se encaminará a una alegorización a lo divino transformando a este efecto todo tipo de "materia prima" tal como proverbios, romances, leyendas o historias de amor. Así no es de sorprender que, dentro del tema del lance amoroso, también se puede dar el caso de una Celestina a lo divino como mensajera entre el Alma y su galán.

El que la pieza de López de Ubeda intitulada *General Auto de la Esposa, en los Cantares*, se halla recogida casi textualmente en el *Códice de Autos Viejos* atestigua la popularidad tanto del género celestinesco como del de las "contrafacta". La materia tratada proviene de la historia bíblica de la adúltera perdonada, ésta, alegóricamente, se desarrolla como el argumento del Alma arrepentida que vuelve a su Esposo y visualmente se presenta como una última prueba del Alma durante la ausencia del Esposo. El instrumento en la tentación es una vieja alcahueta llamada Hipocresía que sigue de cerca al modelo lejano:

Hipocresía: Ay, ¡qué amarga es la vejez! ¿Sola estáis, amiga mía? Ay, ¡qué cara de alegría y qué hermosura y tez! ¡Tal sea la vida mía!

Alma: ¿Ado bueno, madre vieja?

Hipocresía: A rezar mis oraciones y a ver cruces y pendones, y procesiones e iglesia que es hoy día de perdones. Que soy muy santa mujer, amiga de bien obrar, y, cansada de ayunar, me salí aquí por poder contigo un poco hablar.

Alma: ¿Quién soys vos, o qué queréis?

Hipocresía: Hija, soy la Hipocresía.

Alma: A fe, que lo parecéis en las muestras que tenéis. Pues, ¿qué queréis, madre mía?

Hipocresía: Sabe que tiene quejoso un muy pulido galán que ha por nombre don Satán, que, por volverte a tu Esposo, le has causado grande afán. Ya sabes que no es razón serle desagradecida.

Alma: ¿O mala vieja podrida, hija del falso Plutón! ¿Y a esa era tu venida?

Dirásle a aqueese traidor por quien vienes a hablarme que no piense de engañarme, que, si cometí un error, fue para más avisarme.

Mira la vieja enjañosa, ¡cómo finje santidad! (I. 329-365)<sup>16</sup>

La visita de la Celestina en la pieza religiosa ocupa tan sólo unas cuarenta líneas, no obstante, este breve pasaje logra condensar el carácter engañoso de la Celestina, el recado atrevido, la *furia de Melibea* y el fracaso del negocio. Al igual que el galán en *El Infamador*, don Satán en persona llega a la escena después de la malograda embajada:

Demonio: ¿Qué es esto? ¿Nunca has podido hacerla volver atrás?

Hipocresía: Llega tú, quizás podrás: pero yo tengo entendido que en balde trabajarás. (I. 369-373)

El "pulido galán" empieza con ruegos y persuasiones como auténtico enamorado desdenado:

Demonio: ¡O mi graciosa señora muy más fresca que el clavel! ¿por qué te muestras cruel al que siempre te enamora y te es servidor fiel? (I. 374-78)

Pero luego, enfurecido por la reacción violenta del Alma ("malo traidor", "corsario, ladrón") usa del rigor, tal como el protagonista de *El Infamador*. Angustiada, el Alma pide socorro con las palabras:

¡Favoréceme, mi amado,  
que me lleva el enemigo! (I. 396-97)

grito que nos recuerda la invocación de la protagonista de la Comedia pagana al exclamar Eliodora: "Dioses, diosas, ¡dadme ayuda!" (folio 308 v) y mientras en la alegoría política de Juan de la Cueva la diosa Némesis interviene con las palabras: "Deja, Leucino, aquesa virgen bella" (ib.), en el lance a lo divino aparece Cristo con el fuerte mando "¡suéltala, perro dañado!" (I. 398).

Para que no se tenga la impresión de que en esta época todo es "alegorías", incumbe mencionar otra adaptación de la *Tragicomedia*, tan representativa de la época como las arriba mencionadas aun si carece de sentidos secundarios. Se trata de la *Comedia Salvaje de Joaquín Romero de Cepeda en la cual por muy delicado estilo y artificio se descubre lo que de las alcahuetas a las honestas doncellas se le sigue, en el proceso de lo cual se hallarán muchos avisos y sentencias*.<sup>17</sup> El título promete más de lo que cumple en cuanto a los "avisos y sentencias"; el argumento, en cambio, no deja nada de desear por lo que a suspensos, matanzas y suspiros se refiere: Después de haberse presentado el "caso" de un amor desesperado que necesita la intervención de una tercera, Gabrina, y al lograr ésta su misión llevándose a la doncella a casa del enamorado, el argumento sigue la senda maravillosa de otras adaptaciones: la joven inocente, escapada de casa del amante, recorre los bosques "siguiendo a Diana". Los padres, en busca de la hija fugitiva en los mismos bosques son atacados por salteadores y queda muerto el padre. Aparece el amante, también en pos de la doncella, en el justo momento en que los salvajes intentan robar a la madre; oportu-



namente se presenta la hija "de pastora" y mata a los salvajes con sus flechas para luego "darse a conocer". Los perdona la madre y se desposan los amantes.

Ahora, Gabrina, la "astuta comadre" domina los dos primeros actos y medio desplegando todas las artes y mañas celestinescas: Es dueña de una casa llena de

"... perfumes y olores  
yerbas, palos, para amores  
sangres, sogas de ahorcados  
botes, cajas corazones" (fol. 118 v)

Tal como otras Celestinas se queja del mal pago de su oficio y lamenta su desvanecida beldad y agobiante vejez. De camino a casa de la "doncella encerrada" igualmente tiene sus hesitaciones pero, armada de una carta impregnada de conjuros a Plutón, se atreve a aparecer ante Albina, madre de la joven:

Albina: ¿Qué es la ocasión de venir  
madre mía?

Mi señora  
una vieja pecadora  
¿qué hará sino servir?  
Traigo aquí este hilado  
estos perfumes, y olores  
remedio para dolores  
y para mal de costado (fol. 123 v).

Aunque no se representa la entrevista entre Gabrina y la muchacha, no cabe lugar a dudas el éxito del encuentro puesto que la joven inocente le sigue hacia la posada del enamorado haciéndose suyo el proverbio "que los yerros por amores/dignos son de perdonar" (fol. 125 v).

Para terminar la abigarrada serie de continuaciones de la figura celestinesca volvemos a una "transformación" tan inesperada como la que dio principio al cuarteto de las alegorizaciones rebuscadas. Si la *Dolería*, protagonista del libro de 1572, pudo cambiarse, a guisa de apoteosis final, en la diosa Némesis, no debe de sorprender ya que unos veinte años después, se presenta una "divina Celestina" es decir trasladada a materia cristiana pero ahora como una virtud y mientras que el papel de la vieja madre en *La Esposa de Los Cantares* fue contrahecha a lo divino manteniendo su carácter de vicio, en *Los Amores del Alma*... tenemos que ver con una tercera que, *mirabile dictu*, se halla transformada en el supremo don de la Gracia. Este personaje es en realidad protagonista de la obra la cual es una paráfrasis a lo divino de la *Comedia* de Fernando de Rojas, sobre todo en la prosa misma que viene a ser una hábil manipulación de los monólogos del original:

Cuanto más arduo es el negoico y más pesado, tanto y más diligencia y solicitud requiere. Pues, ¿cuál hay más alto y más encumbrado que es éste a que soy venido?

Pues vengo a sólo tratar amores entre Dios y el Alma, entre lo infinito, y finito, donde no hay proporción ni

comparación alguna; y pues soy Gracia de Dios y vengo a persuadir al Alma, conviene ante todas cosas persuadirme a mí mismo y ver por dónde lo entraré. ¿Qué es lo que tengo de hacer? ¡Qué desvíos y desprecios tengo que sufrir! ¡Qué paciencia y cordura tengo de tener! Y he de hacer más visajes que un espejo, y me tengo de mudar de más colores que un camaleón, y he de sufrir tantas injurias y tan extrañas afrentas que aunque vea adulterar al Alma con el Perturbador Sagaz, su competidor y contrario, tengo de callar mi boca, porque el Príncipe de la Luz dice por su profeta:--Aunque hayas sido fornicaria y hayas adulterado con muchos, vuélvete a mí. Y con todo, no hace más caso de él que el Papa de un villano, como soléis decir acá, según está de poderosa y arrogante con el Perturbador Sagaz, que parece que le quiso dar armas para que entronizase y levantase contra él. Pero los enamorados siempre son muy largos en dar. Bueno será procurar donde pueda hallar al Alma.<sup>18</sup> (p. 108)

La casa del Alma tiene dos porteros, uno llamado Sí y otro No; es éste quien le niega la entrada a la Gracia portadora de "un muy amoroso mensaje" de parte del Príncipe de la Luz (p. 114). A causa de esta negativa la Gracia tiene que valerse de los servicios de otra Celestina, la Fe, personaje que vive dentro de la casa viciosa, y por eso está "mudada y fea". El juego de palabras basado en el doble sentido de "mudar" y "mudas" luego da lugar a una sorprendente función de la Gracia, la de vender afeites:

Fe: ... Mas sabes que tengo acordado que para ganar la boca del Alma y de todos los de su casa, vengas en hábito de buhunero, con ricas y preciadas joyas y preseas, y sobre todo, traigas alindados afeites, que por cobrar nuestra hermosura, todas pondremos por ti la vida. (p. 116)

La Fe y la Gracia, como dos nuevas *Claudinas*, luego se dan cita para que la Fe le lleve los obsequios al Alma pecadora:

Gracia: ¡Hea, damas enamoradas y graciosas! ¿Quién se quiere pulir y engalanar? ¿Quién se quiere hacer graciosa? Porque la hermosura sin gracia es como los zarzillos sin esmalte.

Fe: ¡O Alegría del mundo, seais muy bien venida! ¿Pues con tanto ardid y agonía procuras enriquecer al Alma?

Gracia: ¿Pues qué piensas, Fe, hermana santísima? Sábete que son los enamorados del mundo solícitos en agradar a sus damas, y ¡había de ser el Príncipe de la Luz, siendo quien es, negligente en agradar la suya?

Fe: Muéstrame lo que traes, que ya me muero por verlo.  
(p. 117)

La visita de la divina curandera acaba bien a pesar de la tentativa del Perturbador Sagaz de malograr sus virtuosas intenciones. Durante la decisiva escaramuza entre el bando satánico y la Gracia-Celestina, ésta incluso despliega unas inesperadas artes bélicas indicadas en la dirección de escena como: "Aquí echa mano la Gracia contra ellos y los lleva de vencida, atropellándoles..." (p. 129). Finalmente, para disipar las últimas vacilaciones del Alma la divina Celestina vuelve a su tradicional oficio de tercera entregando al Alma una carta de amor de parte del Príncipe de la Luz.

Las últimas tres décadas del siglo XVI, pues, son casi tan fértiles en continuaciones de *La Celestina* como los años que siguieron inmediatamente a la primera edición de la *Comedia*. Pero, mientras que las Comedias *Tebaida*, *Hipólita*, *Serafina*, *Policiana*, *Florinea*, etc., compartían el estilo expansivo y frívolo del Imperio de Carlos V, la misma materia tratada a fines del siglo refleja el ambiente ambiguo, moralista y problemático del reinado del hijo, Felipe II. Además, las cinco obras en cuestión son representativas, en su conjunto, del panorama bizarro-experimental que ofrece el teatro inmediatamente anterior a Lope de Vega: a pesar de llamarse *Comedia*, no todas están destinadas a la representación, puesto que algunas consisten en un mero ejercicio literario. En todas se introducen dioses de la antigüedad (o su contrapeso cristiano: las figuras morales), ríos personificados o salvajes espantosos. Al otro extremo de esta galería maravillosa salen bobos, prostitutas, galanes y damas, y a todos éstos les domina "la nueva Celestina", bien exageradamente viciosa, bien como Circe a lo pagano, bien como intermediaria a lo divino. Rasgo más interesante empero es el argumento mismo de estas adaptaciones, el cual, en cuatro de los cinco casos, está cargado de sentidos secundarios de índole moral, religiosa o política.



SALA BULNES.	
TEATRO JOVEN.	
Presenta:	LA CELESTINA.
De	FERNANDO DE ROJAS. Adaptación: JOSE RICARDO MORALES.
ELENCO:	
CELESTINA	ELSA POBLETE
CALISTO	OMAR GUTIERREZ.
MELIBEA	ELIANA RODRIGUEZ
SEMPRONIO	JUAN VERA
PARMENO	PEPE HERRERA
ELICIA - ALISA	MIRYAM PEREZ
AREUSA - LUCRECIA	MARIELA ROY
DIRECCION:	
ALEJANDRO CASTILLO.	

Reperto de *La Celestina* presentada por el Grupo "TEATRO JOVEN". Temporada 1981.

## NOTAS

- 1 Véase Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela*, III, NBAE XIV.
- 2 Reeditada por Menéndez y Pelayo, NBAE XIV, pp. 312-88.
- 3 Alcalá de Henares, fols. 196-205.
- 4 *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (Madrid, 1901), t. III, núm. 73, páginas 212-28. La *Farsa del Códice...* es más extensa que el *Auto del Cancionero*, y da la impresión de que ha sido adaptada para la presentación en el día del Corpus. Empieza con una loa de cuarenta versos que se prolonga con otros cuarenta versos en los que la Gracia convida "a aquella mesa real / adonde está el pan de vida". Al acercarse el Alma "desgraciada" se le rehúsa participar a causa de su "ponzoñosa vida". A continuación el argumento es idéntico al *Auto del Cancionero*, con sólo variantes en palabras y la añadidura de algún villancico. Los paisajes que tuvo que dejar en blanco Léo Rouanet al editar la *Farsa*, no conociendo el *Auto*, así se pueden suplir gracias a la pieza en el *Cancionero* de López de Ubeda.
- 5 Reeditada por Eugenio de Ochoa en su *Tesoro del teatro español*, I (Paris, 1838). Esta comedia tiene tan sólo el título en común con la *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas Selvago, de 1554.
- 6 Editada por Alice Bowdoin Kemp en *Three Autos Sacramentales of 1590* (Toronto University Press, 1936), pp. 108-35. Menéndez y Pelayo no incluye esta *Comedia*, ni las piezas religiosas arriba mencionadas, en su estudio sobre las continuaciones de *La Celestina*, *ob. cit.*
- 7 Cf. Mario Práz: *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Roma, 1964).
- 8 Citamos de la edición de 1572. Hemos modernizado la ortografía de todas las citas en el presente estudio.
- 9 Menéndez y Pelayo transcribe: "Esta te quedó", *ed. cit.*, p. 387.
- 10 Los paréntesis son míos.
- 11 *Juan de la Cueva and The Portuguese Succession* (Tamesis Books, London, 1971).
- 12 *Ibid.*, pp. 181-99.
- 13 Citamos de *Primera Parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva* (Sevilla, 1588).
- 14 Watson, pp. 190-91.
- 15 Véase Bruce W. Wardropper: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (Madrid, 1958).

- 16 Citamos de Léo Rouanet, *ed. cit.*  
17 Sevilla, 1582.  
18 Citamos de A. Bowdoin Kemp. *ed. cit.*



Title page : Antwerp 1599.

TRAGEDIA FANTASTICA  
DE LA  
GITANA CELESTINA

O

HISTORIA DE AMOOOR Y DE  
MAGIA CON ALGUNAS  
CITAS DE LA FAMOSA  
TRAGICOMEDIA  
DE CALIXTO Y  
MELIBEA

Alfonso Sastre

La acción es en Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVI y un poco en 1978 (o después).  
NOTA. Hay muchas posibilidades de *doblar* personajes. Por tanto, este drama puede ser representado por un elenco muy reducido.

Title page from Primer Acto , no. 192 . 1982