

**HUELLAS DE CELESTINA EN LA
TRAGICOMEDIA DE LISANDRO Y ROSELIA, DE SANCHO DE
MUNON**

**Luis Mariano Esteban Martín
Madrid**

Frente al resto de continuadores de *Celestina*, la crítica ha coincidido en señalar que son Sancho de Muñón y su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*¹ estamos ante la continuación más próxima a la obra de Rojas. En efecto, esta continuación supone--como señala Criado de Val--una clara vuelta a la tradición trágica instaurada por Rojas, aunque no exenta de pedantería en su desarrollo,² en lo que hemos de ver no sólo un deseo de filiación con el espíritu del autor de *Celestina*, sino también una clara oposición a la nueva concepción del ciclo abierta por Silva y seguida por Gaspar Gómez de Toledo.

Con todo, Sancho de Muñón y su obra no han gozado de un mejor trato que sus antecesores por lo que respecta a ediciones y estudios,³ de tal forma que las palabras de López Barbadillo--"Menéndez y Pelayo (...) dejó agotado el tema de cuanto se refiere a la obra que aquí reproducimos"⁴--parecen haber sido tomadas al pie de la letra por los estudiosos del ciclo celestinesco.

Sin embargo, puesto que esta obra es la más fiel continuación de *Celestina*, conviene que nos aproximemos a un aspecto importante de la misma: la presencia del texto de Rojas en *Lisandro y Roselia*, manteniendo un esquema similar al utilizado en el artículo que antecede a éste.⁵

I

Los ecos de *Celestina* en *Lisandro y Roselia* (obra dividida, distintamente a la de Rojas, en cinco *autos* y varias *cenras*--lo cual supone adoptar la división docta defendida por preceptistas como López Pinciano,⁶ y por tanto, situarse dentro de una tradición dramática y no novelística se manifiestan no sólo en el título, *tragicomedia*,⁷ sino en actitudes del autor ante la creación de su obra muy semejantes a las de Rojas.

Así, Muñón, en la *carta del auctor a don Diego de Acevedo y Fonseca*, señala cómo compuso esta "obrecilla" aprovechando unas vacaciones "de graves y penosos estudios" (p. I). Recordemos cómo Rojas también se disculpaba del atrevimientos de escribir obra tan ajena a su profesión aludiendo a un periodo vacacional.⁸ No obstante, en la segunda carta que se incluye tras el colofón en *Lisandro y Roselia*, el autor señala:

(...) cuando me ocupé en esa niñería, estaba yo ocupado de una muy trabajosa terciana, la cual no me dejaba emplear en mis principales estudios (...) (p. 287)

Así pues, la obra nace como distraimiento cuando el autor estaba enfermo y no, como parecía desprenderse inicialmente, de sus vacaciones. En esto, Sancho de Muñón se asemeja más a lo que hace Francisco Delicado al justificar la redacción de *La Lozana andaluza* cuando señala que se hallaba "atormentado de una grande y prolija enfermedad."⁹

De indudable influencia de Rojas es, sin embargo, el intento de Sancho de Muñón de ocultar su nombre, pero sin renunciar por ello a que la obra se sienta como suya, para lo cual, a imitación de Rojas, aparece su nombre en las cartas situadas tras el colofón y en un acróstico infinitamente más complejo que el que aparece en *Celestina*¹⁰ y cuya explicación escapa al motivo de estas páginas.

Asimismo, la insistencia en la moralidad de la obra, tanto en el extenso *prólogo al discreto lector* (pp. V-XVI) y en la primera carta "de un amigo del autor" (pp. 284-85) como en los largos parlamentos de Eubulo, vuelve a situarnos ante un autor que de una manera consciente pretende entroncar con el espíritu rojano, distanciándose así del mero entretenimiento con que Silva concibió su *Segunda Celestina*, indudablemente mucho más atento a los gustos de un público que tan bien le había acogido como autor de libros de caballerías.

Ahora bien, la ligazón con Rojas y su obra no se manifiesta exclusivamente en la actitud de Muñón, sino en las reminiscencias que a *Celestina* aparecen en el desarrollo de su obra. Dichas reminiscencias presentan como nota más destacada la gran precisión con que son hechas y, sobre todo; la trascendencia que, distintamente a lo apuntado para Gaspar Gómez de Toledo, tienen para comprender en sus justos términos la relación entre *Lisandro y Roselia* y el texto primitivo de Rojas. Asimismo, conviene no olvidar la asimilación y calco por parte de Sancho de Muñón del planteamiento de la trama de *Celestina* (encuentro de los enamorados, necesidad y actuación de una tercera, goce de los amantes, muerte de la alcahueta y de los enamorados), aunque posteriormente resuelta con notables diferencias, lo cual implica la aparición de infinidad de situaciones similares a las presentes en el texto de Rojas.

CELESTINESCA

En cualquier caso, conviene señalar cómo las reminiscencias a *Celestina* sufren un proceso de gradación en cuanto a su literalidad y funcionalidad, proceso que culmina en los recuerdos que se hacen a hechos relacionados con la muerte de Celestina en el texto rojano.

Puestas así las cosas, el primer recuerdo que aparece se produce cuando Lisandro queda prendado de la belleza de Roselia al verla en la ventana. Este encuentro va a despertar su pasión, pasión que no sólo no será atenuada por los consejos de Eubulo y de Oligides, sino que se acentuará, de ahí que el fiel criado Oligides diga:

Quiero perquisar y inquerir con mi pensamiento la entrada á Roselia y ser alcahuete, venga el bien y venga por dō quisiere, á tuerto ó á derecho nuestra casa fasta el techo, que buena parte me cabrá de sus amores, que á rio vuelto, como dicen, ganancia de pescadores. (I,I,12)

La postura de Oligides--al margen de presentar dos refranes de amplia tradición celestinesca--recuerda aquella de Pármeno en el auto II:

Quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos, a los fieles necios. (...). Destruya, rompa, quiebre, dañe, dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá, pues dicen: a rio vuelto ganancia de pescadores. (II, 78-79)

En la *cena* II se produce el primer encuentro entre Lisandro y Roselia en el huerto de ésta. Lisandro, como un nuevo Calisto, desgrana su pasión amorosa en términos cancioneriles, siendo rechazado vehementemente por Roselia.

El favor, Lisandro, que de mí habrás, si en tus torpes deseos perseveras, será el que dió la nombrada Judich al soberbio de Oloférnes, porque con el mesmo intento que muestras en tus deshonestas palabras le manifestó su ilícito amor; y de mí tomaria tal castigo si en poder me viese de tu atrevido pensamiento, cual la dueña Lucrecia forzada de Tarquino. (...) Vete de ahí, loco, no muevas mi saña á más ira con tus atrevidas y torpes razones. (II,I,21-23)

La similitud con las palabras que airadamente dirige Melibea al apasionado Calisto es evidente:

(...) la paga será tan fiera, cual (la) merece tu loco atrevimiento; y el intento de tus palabras, (Calisto), ha sido *como* de ingenio de tal hombre como tú, haber de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo, ¡Vete, vete de ahí, torpe, que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite! (I,46-47)

CELESTINESCA

Conviene, no obstante, que nos detengamos brevemente sobre ambas reacciones por cuanto, en mi opinión, no estamos ante un simple remedo de *Celestina*, sino ante algo mucho más profundo.

La reacción de Melibea ha sido ampliamente estudiada, dada la virulencia con que se produce y su injustificación. Las explicaciones han sido de las más variopintas, desde las que consideran que la respuesta de Melibea era una forma de refugiarse ante "el conflicto de la voluntad individual y de las leyes sociales"¹¹ a las que consideran, como Maeztu, que era una muestra de pudor,¹² pasando por la curiosa interpretación de Trotter, para quien el origen de esta reacción habría que buscarlo en el comportamiento natural de toda mujer y en especial en el "de la generosa mujer española."¹³

Todas estas explicaciones obvian un hecho capital en la reacción de Melibea: ¿por qué alude a las palabras de Calisto como *ilícito amor*? Parece evidente que la comprensión de la furia de Melibea ha de hacerse, como apuntó Green,¹⁴ a la luz de la tradición cancioneril, entendiendo que el rechazo de Melibea se produce por haberle dirigido Calisto directamente su pasión, olvidándose del primer estado que un enamorado cortesano había de respetar, *fenhedor*. Esto se corrobora si recordamos que en el *De Amore*, de Andrea Capellani, se señala de forma tajante:

(...) no hay que empezar a hablar de amor inmediatamente después del saludo, pues un inicio tal sólo procede con las prostitutas.¹⁵

Así pues, las palabras de Melibea hay que entenderlas, en mi opinión, de acuerdo a una tradición cancioneril, tradición que bien puede justificar la ausencia de una solución matrimonial en la obra de Rojas.

En principio, la explicación a las palabras de Roselia podría ser idéntica, máxime si recordamos que en ambos casos será esta *furia* de las amadas la que originará la entrada de la tercera en la trama, y que también en *Lisandro y Roselia*, distintamente a la mayoría de las continuaciones, tampoco habrá una solución matrimonial para los enamorados.

Ahora bien, entre ambas reacciones existe una diferencia capital. Melibea es requerida de amores de manera inesperada, pues el encuentro con Calisto se produce a raíz de que éste penetrase en el huerto en busca del halcón. Por el contrario, la declaración amorosa que dirige Lisandro a Roselia bien podía ser esperada por ésta, toda vez que este encuentro no es, ni mucho menos, casual, ya que ha sido Oligides quien ha señalado a Lisandro que se aproxime por la ventana del huerto (II,I,16) pues, aprovechando que fue paje del padre de Roselia (I,I,4), ha manifestado a Eugenia, madre de Roselia, "que de pocos días acá una grave dolencia te tenía en la cama, y en esto hice del ojo á Roselia, entonces ella sonrióse; creo que me entendió" (II,I 18-19).

En definitiva, parece como si Sancho de Muñón hubiese intentado calcar, casi textualmente, la situación que aparece en *Celestina*, pero sin entender el trasfondo existente en la misma. Es decir, Muñón sólo ha sido capaz de imitar la plantilla elaborada por Rojas, de ahí que todo el planteamiento amoroso que aparece en *Lisandro y Roselia* sea, superficialmente, similar al de *Celestina*, pero, distintamente a la obra de Rojas, esté totalmente injustificado.

Una vez que son requeridos los servicios de Elicia--que constantemente, como veremos, alude a que es sobrina de Celestina--ésta inicialmente actúa con notables similitudes con respecto a la vieja de Rojas, aunque no por ello podamos hablar de reminiscencias fraseológicas o ecos, que es lo que aquí nos ocupa.

Por el contrario, volvemos a encontrarnos una clara cita textual en boca de Lisandro cuando Elicia le comunica que Roselia ha accedido a concederle una cita. Lisandro, sin dar crédito a lo que oye, exclama:

¡Oh bienaventuradas orejas mías que en tan breves palabras tan sublimes sentencias oís! (IV,II,122)

Como ya he anotado en otro lugar, la expresión "bienaventuradas orejas mías" gozó de amplia difusión en la literatura celestinesca.¹⁶

En un contexto similar--cuando Elicia comunica a Lisandro su segunda cita con Roselia--surge una nueva reminiscencia. Ante las dudas del apasionado Lisandro, la alcahueta señala:

Condicion es de los firmes enamorados, lo más dudoso y contrario creer más ayna, y lo que más desean, tener por ménos cierto. Esto es lo que dixo mi tia, que Dios perdone, que nunca el corazon lastimado de deseo toma la buena nueva por cierta ni la mala por dubdosa. (V,III,203)

Recordemos cómo cuando Celestina dice a Calisto que Melibea le ama, ante la incredulidad del enamorado le señala:

Nunca el corazón lastimado de deseo toma la buena nueva por cierta ni la mala por dudosa; (XI,165)

De gran precisión son, asimismo, las palabras de Oligides a Eubulo aludiendo a cómo Elicia se ha buscado la protección de Brumandilón (que posteriormente acabará con ella) siguiendo las palabras que antes de morir le dijo la vieja Celestina:

(...) si aquella que allí está en aquella cama me hubiese á mi creído, jamas quedaria esta casa, de noche, sin varon, ni dormiriamos á lumbre de pajas. (III,I,38)

La reminiscencia es absolutamente literal, pues, tal y como ha señalado Oligides, esas son las palabras de Celestina (XII,183). Con todo.

CELESTINESCA

las reminiscencias de más calidad se agolpan en el largo diálogo entre Oligides y Eubulo en donde se presenta a Elicia como alcahueta y se desmonta el artificio de la *resurrección* creado por Feliciano de Silva.

Oligides, para demostrar que Celestina realmente murió, transcribe las palabras que, según él, dijo la vieja antes de morir:

justicia, justicia, señores vecinos, que me matan en mi casa estos rufianes. (III,I,35)

Basta recordar el pasaje de *Celestina* (XII,183) para notar la absoluta textualidad del recuerdo de Oligides. En el mismo contexto señala Oligides:

Pues ¿quién no sabe que Elicia traxo luto por ella? que aún hoy día traen por manera de refran unas palabras que tuvieron origen de ella: mal me va con este luto. (III,I,36)

En la obra de Rojas, tras la muerte de Celestina, exclama Elicia:

Mal me va con este luto. Poco se visita mi casa, poco se pasea mi calle. (XVII,208)

Inmediatamente después insiste Oligides cómo fueron muertos por la justicia los criados de Calisto, cómo el Corregidor era amigo de aquél, y cómo Calisto se lamentó diciendo:

¡oh cruel juez! y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! (III,I,36)

En *Celestina*, en efecto, Calisto, al conocer la noticia de la muerte de Sempronio y Pármeno, señala:

¡Oh cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! (XIV,194)

En la misma línea de precisión que estamos viendo se sitúan, en el mismo contexto que estamos analizando, las palabras de Oligides al señalar las palabras con que Elicia dio la noticia de la muerte de Celestina a Areúsa:

Y también la oyeron decir a su prima Areúsa estas palabras de su tia: ya está dando cuenta de sus obras, mil cuchilladas la vi dar a mis ojos, en mi regazo me la mataron. (III,I,35).

En *Celestina*, Elicia dice a Areúsa:

(...) ya está dando cuentas de sus obras. Mil cuchilladas les vi dar a mis ojos; en mi regazo me la mataron. (XV,199)

CELESTINESCA

II

Entroncando con ese deseo de Muñón de alinearse en torno a la concepción trágica de Rojas, separándose de la postura de Silva, las alusiones que a personajes de *Celestina* aparecen en *Lisandro y Roselia* adquieren una perspectiva muy distinta a la presencia de dichas alusiones en la obra de Silva y Gómez de Toledo.

Heugas, con cierta superficialidad, ha anotado que estas alusiones son meros recursos para entroncar *Lisandro y Roselia* con *Celestina*.¹⁷ Sin embargo, esto, a mi entender, sólo es válido para alguna de dichas alusiones ya que, en concreto, las alusiones a la vieja Celestina han de tener una explicación mucho más profunda. Así pues, analizaremos el recuerdo a los personajes de *Celestina* atendiendo a esta doble perspectiva.

La primera alusión que aparece a un personaje de la obra de Rojas se produce en un diálogo entre Lisandro y Oligides cuando aquél le demanda si ha hablado con Roselia.

LISANDRO.- ¿Hablaste con aquella que par no tiene en la tierra, y en el cielo compete con los bienaventurados?

OLIGIDES.- Otro Calixto hereje tenemos.

LISANDRO.- ¿Qué dices de Calixto?

OLIGIDES.- Que no tuvo tanta razon para amar á Melibéa, aunque fué mucha, como tú tienes para querer y desear á Roselia. (II,I,17)

Esta alusión presenta una doble vertiente. Por una parte, Oligides, igual que Sempronio en *Celestina* (I, 49 y 51), tacha de hereje a su amo ante la descripción que de Roselia hace, dentro, indudablemente, de la más pura tradición cancioneril. Por otro lado, esta única alusión a Calisto sirve para marcar la belleza de Roselia, superior a la de Melibea, lo cual justifica la pasión de Lisandro.

Más precisa es la alusión que a Pármemo hace Eubulo, lamentando el escaso eco que sus consejos tienen ante el apasionado Lisandro.

Flaca es la fidelidad, como decía Parmeno, que temor de pena la convierte en lisonja; nunca por sus amenazas dexaré de decir la verdad. (II,I,29)

De hecho, estamos ante un auténtico calco textual de la obra de Rojas ya que Pármemo, tras el desprecio de Calisto por sus consejos, dice:

Señor, flaca es la fidelidad que temor de pena la convierte en lisonja (...) (II,78)

Con todo, y pese a la precisión, lo cierto es que el recuerdo de las palabras de Pármemo carece de la más mínima funcionalidad, máxime si

tenemos en cuenta que éste luego se aliará con Sempronio y Celestina, mientras que Eubulo se mantendrá firme en su postura a lo largo de toda la obra.

Por lo que respecta a Sempronio, su recuerdo se inserta dentro de un contexto más amplio que el citado para Pármeneo. En la *cena* III del acto IV Elicia cuenta a Drionea un episodio de juventud con el confesor de la vieja Celestina. En el episodio, de indudable contenido erótico, Elicia cuenta cómo fue sorprendida por Sempronio cuando estaba con el confesor:

(...) y como estuviese en mi contemplacion haciendo penitencia de su malas obras y elevado, llama á la puerta Sempronio, mi amigo, yo, turbada, no supe qué me hacer más de escondelle debaxo la cama. (III,IV,225)

Esta alusión a Sempronio tiene como característica fundamental el narrar un episodio que no ha ocurrido en *Celestina*. Estamos ante el primer caso en que una alusión a un personaje de la obra de Rojas es falsa y curiosamente se produce en el continuador más próximo a Rojas. En mi opinión, Muñón, valiéndose de que se trata de un recuerdo de juventud de Elicia, recrea un episodio que sin duda sabe falso, pero, en cualquier caso, verosímil. Es decir, no se siente sometido estrictamente al modelo, al que toma como una fuente sobre la que poder fabular según convenga.

En cuanto al recuerdo de Areúsa, éste tiene como característica el ser absolutamente vago y general. Elicia reprende a Drionea por acoger al paje del Conde, que carece de dinero. En su regañina recuerda a Areúsa, señalando cómo ésta siempre miraba primero la paga que podía sacar:

(...) cuando fué moza como tú; cierto, no atendía ella esas ganancias ó disposiciones. Primero se informaba si eran hombres de caudal los que la festejaban (...). (IV,I,41)

Por último, dentro de este primer grupo de alusiones a personajes de *Celestina* hay que citar un recuerdo puntual a un personaje completamente insignificante en la obra de Rojas: Cremes, cuñado de Alisa. Elicia, ante las fanfarronadas de Brumandilón, le espeta:

Con todas tus bravezas y fieros no osaste levantar el gaje del suelo que en desafío te echó el escudero de Chremes, cuñado de Alisa, madre de la malograda Melibea. (V,I,60)

Cremes sólo es mencionado en una ocasión en *Celestina*, y, como señala Heuges, "dans le fil de récit,"¹⁸ cuando Alisa se despide de su hija y de la vieja Celestina con estas palabras:

Hija Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes.... (IV,89)

Que este recuerdo carece de la más mínima funcionalidad es obvio. Sin embargo, considero que con ello Sancho de Muñón no pretendía exclusivamente hacer una demostración del dominio que de la obra de Rojas tenía. Entroncando con lo que apuntábamos en la alusión a Pármeno, y teniendo presente que se enlaza el personaje rojano de Cremes con el fanfarrón Brumandilón, es evidente que Muñón, en su deseo de filiación con *Celestina*, utiliza un personaje desapercibido, Cremes, para relacionarlo con otro de su obra, buscando una fusión entre ambas, siempre que eso no suponga una distorsión del texto primitivo.

Bien distinta es la situación cuando el personaje recordado es la vieja Celestina. Las menciones a Celestina, a su vez, han de estudiarse bajo dos perspectivas bien diferenciadas en cuanto a las implicaciones que tienen en el desarrollo de la trama de *Lisandro y Roselia*. En primer lugar están las alusiones que insisten en marcar la relación entre Celestina y Elicia. Por otro lado analizaremos el recuerdo del fin trágico que tuvo la vieja alcahueta de Rojas.

En cuanto a lo primero, hay que anotar la obsesión de Muñón por estrechar la relación entre su tercera, Elicia, y Celestina. Así, en la conversación entre Oligides y Eubulo sobre Elicia leemos:

EUBULO.- Yo oí que su tía le dexó por heredera en el testamento de una camarilla que tenía llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos hechos de mil facciones para que mejor exercitase el arte de hechicería, que ayuda mucho, segun dicen, para ser afamada alcahueta.... (III,1,32-3)

En las palabras de Eubulo, al margen del recuerdo de la camarilla de Celestina (el "sobrado alto de la solana" que vemos en *Celestina*, III,84), hay una clara intención de señalar cómo el arte de Elicia como tercera ha de ser excelente puesto que es heredera directa de la famosa Celestina. En la misma línea están las palabras de Oligides al señalar:

La misma Celestina, espantada del saber de su sobrina, dijo á Areusa: ¡ay, ay, hija! si vieses el saber de tu prima, y cuánto le ha aprovechado mi crianza y consejos y cuán gran maestra está. (III,1,33)¹⁹

Hasta tal punto Elicia ha aprovechado los saberes de la vieja que, tal y como apunta Oligides, "muchos extranjeros que no conocieron á Celestina, la vieja, sino de oídas, piensan que es ésta aquella antigua madre" (III,1,33-34).

Obviamente, la propia Elicia, "porque más se curase su casa y fuese más conocida y tenida, tomó el nombre de su tía" (III,I,33), constantemente se referirá a la vieja alcahueta rojana, no sólo por cuanto se siente deudora de ella ("madre de todas nosotras" a quien "después acá ninguna ha llegado á su zapato," como dice a Drionea [III,IV,224-5]), sino por cuanto se siente tan astuta como ella. Así, Elicia, camino de su primera embajada en casa de Roselia, reflexiona (de forma muy similar al monólogo de Celestina en el auto IV) sobre los males que le pueden acontecer en esta nueva misión, para, de repente, señalar:

(...) mas ¿quién soy yo, á quien temor ó cobardía ponga espanto en las cosas de mi oficio? ¿yo no soy Elicia, la sobrina de Celestina, la que heredó nombre y fama y hechos de la mesma? (I,II,77)

Más adelante, jactándose del éxito de su primera entrevista con Roselia nos dirá:

Hi de puta, qué bien lo he hecho, para Sancta María, que me quiero bien en ver que no pierdo punto á mi tía. (III,II,103)

Asimismo, ante la incredulidad de Lisandro de que Elicia haya realmente concertado nada con su amada Roselia, la alcahueta no sólo le confirma el éxito de su embajada, sino que además la realizó "con tal astucia y viveza, que mi tía, que Dios haya, no supiera mejor decillo" (I,III,155).

Es más, ante las fanfarronadas de Brumandilón, Elicia le recuerda cómo no la va a embaucar puesto que "soy Celestina y por otro nombre Elicia, sobrina de aquella que por su mucha fama y sabiduría es puesta en refran de todos" (II,III,165).

La presencia constante de estas alusiones es ya de por sí una nota distintiva con respecto a lo que ocurre en la obra de Silva y en la de Gaspar Gómez. Obviamente, *a priori*, la razón de ello estriba en que en las dos obras anteriores la alcahueta es la misma Celestina aparecida en la obra de Rojas. Sin embargo, en mi opinión, esto no justifica en modo alguno ese continuo aludir a Elicia en relación con la vieja rojana. La razón a esta situación hay que buscarla en algo mucho más complejo: la plena conciencia de Sancho de Muñón de que Elicia no era la más apropiada para desempeñar el oficio de tercera comparable a Celestina.

En efecto, si hay algo común a todos los continuadores de *Celestina*, especialmente a Silva, Gómez de Toledo y Muñón, es la plena conciencia de que la mejor forma de incluir su obra bajo el ciclo iniciado por Rojas era retomar algunos personajes centrales de *Celestina*,²⁰ y para ello nada mejor que *resucitar* a la vieja alcahueta, toda vez que desde su creación por Rojas se había convertido en el auténtico centro de la obra, tanto para Rojas²¹ como para los impresores de la obra²² y traductores.²³ En una palabra, en la *resurrección* de Celestina por parte de Silva hay algo

más que un simple remedo de un artificio usual de los libros de caballería; hay una clara conciencia--seguida por Gómez de Toledo--de que con Celestina se aseguraba una filiación sin ningún equívoco con la obra rojana, que, por otra parte, había gozado de un incuestionable éxito editorial.

Ahora bien, como para Muñón, en palabras de Menéndez Pelayo, el artificio de Silva debió parecer "invenciones ridículas"²⁴--de hecho, en *Lisandro y Roselia* hay una larga exposición sobre lo falso de dicha *resurrección*, insistiendo hasta la saciedad en que sólo existió una Celestina, la que murió a manos de Pármeno y Sempronio (III,I,32 y ss.) y tuvo que buscar otra tercera, pero que estuviese íntimamente relacionada con Celestina. Así pues, optó por acudir a Elicia, pues no olvidó, pese al desprecio más absoluto que sintió por la obra de Gaspar Gómez de Toledo, que Areúsa, quien desde la obra de Rojas había aparecido como auténtica continuadora de las artes de la vieja, había caído asesinada a manos de Grajales y Recuajo en el auto XL de su *Tercera Celestina*.

En definitiva, las alusiones que hemos anotado anteriormente cumplen una clara función en *Lisandro y Roselia*: hacer olvidar a los lectores lo absolutamente rebuscado que era el colocar a Elicia como tercera deudora y admiradora de Celestina, cuando en la obra de Rojas había expresado su repulsa por el oficio de su tía (VII,133), en la *Segunda Celestina* había intentado engañar a la vieja (IX,144),²⁵ y en la continuación de Gómez de Toledo intenta robarla para después abandonarla (XXXVII).²⁶

Por lo que respecta a las alusiones a la muerte de Celestina, su análisis requiere una reflexión, máxime si observamos su distinta funcionalidad en relación con las continuaciones precedentes. Tanto en la obra de Silva como en la de Gómez de Toledo, las alusiones a la muerte de Celestina, amén de escasas, están en íntima relación con el propósito de Silva de plantear cómo dicha muerte no fue cierta, sino una artimaña de la vieja. Frente a esto, obviamente, en *Lisandro y Roselia*, puesto que su autor, como ya he apuntado, insiste en desligarse de la línea inaugurada por Silva, lo primero que se hace es desmontar dicho artificio señalando cómo Celestina "verdaderamente murió, y la mataron Sempronio y Parmeno por la partición de las cien monedas y la cadenilla" (III,I,35), y cómo esto lo corroboran "los vecinos que se hallaron presentes á su muerte y entierro, los cuales acudieron á las voces de Celestina, que se quejaba y pedía favor, diciendo: justicia, justicia, señores vecinos, que me matan en mi casa estos rufianes" (III,I,35), y su sepultura en San Laurencio, el luto de Elicia, etc., de tal forma que la vieja que medió en los amores de Felides y Polandria (pareja de enamorados de la *Segunda Celestina* y de la *Tercera Celestina*) "no era la barbuda, sino una muy amiga y compañera desta, que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra, por la causa ya dicha" (III,I,37).

CELESTINESCA

Una vez sentada la muerte de Celestina, el resto de las alusiones a su final trágico tienen también una clara implicación en el desarrollo de *Lisandro y Roselia*. Dentro de este conjunto de alusiones conviene, no obstante, establecer una clara distinción. Así, cuando el recuerdo de la muerte de la vieja está en boca de personajes distintos a Elicia, dichas alusiones son de la más absoluta generalidad. Así, Oligides señala a Eubulo cómo Elicia tomó a Brumandilón "por guardar de su persona, porque su casa no estuviese sin hombre y le acaeciese el desastre que á su tía vino" (III,I,38).

Por su parte, Brumandilón, en un monólogo lleno de impropiedades contra Elicia, señala:

(...) en punto estoy de tomar la mi porra y machacarle aquella cabeza y enviarla al infierno en compañía de su tía! (V,I,56)

Puestas así las cosas, parece que, de igual modo a como ocurría en la obra de Silva, en donde el recuerdo de tragedias pasadas sirve a los personajes para evitar errores similares, en *Lisandro y Roselia* podríamos encontrarnos con un planteamiento similar. De hecho, Carmelo Sierra señalaba:

En Elicia vemos, igual que en la segunda Celestina, el deseo de evitar la trágica experiencia de la Celestina original. No es de extrañarse, pues, que a Elicia le preocupe mucho su seguridad personal, quiere seguir viviendo, no gusta de aventurarse.²⁷

Es más, esta conclusión parece desprenderse de las palabras de Elicia cuando, por dos ocasiones, alude al fin trágico de su tía relacionándolo siempre con la famosa cadenilla que Calisto le dio. Así, cuando Elicia es requerida por Oligides como mediadora en los amores de su amo, la vieja le señala lo arriesgado de su oficio y cómo por ello, y por vivir del mismo, no piensa repartir nada con los criados de Lisandro:

(...) cada puntada nos podría costar la vida sino fuese por nuestras buenas diligencias, aunque caro le costó á mi antecesora la negra cadenilla, que habiéndose librado del toro, cayó en el arroyo; huyendo un peligro cayó en otro, libróse de Pleberio y vino á dar en las manos de aquellos malogrados que bien escotaron la tercera parte con la vida. Dígolo, que si en estos pleitos me he de ver con vosotros, dende agora me tornaré á mi casa (....) (IV,I,48).

Como vemos, la postura de Elicia parece, partiendo del recuerdo de lo acontecido a su tía, intentar evitar un final tan desastroso, entroncando así con las palabras de la vieja alcahueta de la *Segunda Celestina* (IX,144) cuando recuerda lo caro que le costaron las monedas y la cadena que le dio Calisto.

Más adelante, Elicia vuelve a recordar la muerte de su tía, en un aparte, ante Oligides y Brumandilón:

Dos reales y cuatro daréelos yo, pero de medalla no me hable nadie, que no será ésta, si yo puedo, la cadenilla de mi tía. (II,III,166)

Sin embargo, este aparente aprender del pasado se esfuma ya que sus continuos enfrentamientos con Brumandilón la van a conducir a su muerte a manos de éste (II,V,262), muerte que no sólo hay que entenderla en relación con el deseo de Muñón de entroncar con el espíritu trágico de la obra de Rojas, sino en relación con una concepción de la creación literaria bien distinta a la que animó a Silva, como ya he anotado.

Frente a la más absoluta vaguedad que caracterizaba a las alusiones que al texto de Rojas se hacen en la *Tercera Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo, justificadas por cuanto el autor se siente más bien continuador de Silva, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* nos encontramos no sólo con un mayor número de referencias al texto de Rojas, sino, y esto es lo fundamental, con una intencionalidad bien distinta. Muñón ha pretendido bastante más que demostrar su conocimiento de *Celestina* (muchas de las alusiones, por su textualidad, sólo se explican si pensamos en un Muñón leyendo y copiando el texto de Rojas). Su objetivo ha sido justificar la presencia de Elicia en su obra como tercera y esto le acerca, inicialmente, al planteamiento de Silva. Si Silva precisaba recurrir al texto de Rojas para hacer plausibles los cambios que se operan en la actuación de su *Celestina resucitada*, Sancho de Muñón precisaba también volver sobre *Celestina* para dotar de un pasado acorde con su actuación presente a Elicia.

Pero hay más. Mientras que Silva utiliza ese continuo mirar hacia atrás para evitar que *Celestina* incurra en los mismos errores que le llevaron a la muerte en *Celestina*, Muñón desaprovecha la ocasión de haber dejado con vida, por la misma razón que en Silva, a Elicia, único personaje que quedaba de la obra de Rojas con posibilidades de continuar la saga de terceras directamente relacionadas con la vieja alcahueta rojana. Este hecho, por otra parte, nos pone a Muñón en relación con Gómez de Toledo y de ahí que no pueda explicarse por el mero deseo del autor de entroncar con el espíritu de Rojas. Elicia, como la *Celestina* de Gómez de Toledo, han desaprovechado la experiencia del pasado. Ahora bien, mientras esto se corresponde en la *Tercera Celestina* con la ausencia de referencias a episodios acaecidos en la obra de Rojas, en *Lisandro y Roselia* dicha presencia, como hemos visto, es constante, lo cual hace que la muerte de Elicia sea bastante forzada. En cualquier caso, Gómez de Toledo y Muñón coinciden en un punto: la distinta actitud ante la creación literaria con respecto a Silva. Este piensa en posteriores

continuadores, quizá por sentirse ante todo autor literario, mientras que los dos autores que le siguen no tiene esta visión.

Con todo, el planteamiento de Muñón tendrá una importante consecuencia en la configuración del ciclo celestinesco: hacer posible la ingeniosidad de Sebastián Fernández en su *Tragedia Policiana* para entroncar su tercera con la vieja Celestina.



NOTAS

¹Para todas las notas referentes a esta obra sigo la edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra (Colección de libros españoles raros ó curiosos), III, 1872. A partir de aquí citaré por *Lisandro y Roselia*.

²M. Criado de Val, "La celestinesca," en *De la Edad Media al Siglo de Oro* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1965), 83.

³La edición (parcial) realizada en 1921 por Joaquín López Barbadillo ha sido editada en forma facsimilar (Madrid: Akal, 1977), y la edición de V. C. Goddard (*Sancho de Muñón: A Background Study and a Critical Edition of his Tragicomedia de Lysandro y Roselia*. Diss. Birkbeck College of London Univ., 1978) es de difícil acceso.

⁴López Barbadillo, ed. cit., p. XI.

⁵Luis Mariano Esteban, "Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo," *Celestinesca* 11, no. 2 (1987): 3-19.

⁶F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed. (Madrid, Gredos 1972) pp. 95 y 104.

⁷Supone un claro deseo de desligarse de Silva desde el principio. Ahora bien, pese a que la denominación de Muñón es igual a la de la obra de Gómez de Toledo, no puede hablarse de influencia de éste, a quien Muñón obvia hasta el punto de aludir a Elicia en el título como "tercera celestina." Por otro lado, si es un claro influjo de Rojas cómo Muñón concibe el término *tragicomedia*, es decir, como fusión de hechos felices y trágicos.

⁸Para todas las alusiones a *Celestina* sigo la edición de Dorothy S. Severin (Madrid, Alianza Editorial, 1982, 9ª ed.). Esta aparece en la pág. 36.

⁹F. Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición, introducción y notas de Bruno M. Damiani (Madrid: Clásicos Castalia, 1981), 248.

¹⁰El primero en descifrarlo fue Eugenio de Hartzenbusch. F. B. Pedraza y M. Rodríguez, "La *Celestina* y el género celestinesco," *Manual de literatura española* (Tafalla: Cenlit, 1981), 107.

¹¹E. R. Berndt-Kelly, *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'* (Madrid: Gredos, 1963), p. 51.

¹²R. de Maeztu, *Don Quijote. Don Juan y La Celestina*, 11ª ed. (Madrid: Espasa-Calpa, 1972), p. 107.

¹³G. D. Trotter, "Sobre 'la furia de Melibea' de Otis H. Green," *Clavileño* 5, no. 25 (enero-febrero 1954): 56.

¹⁴Otis H. Green, "La furia de Melibea", *Clavileño* 4, no. 20 (marzo-abril 1953): 1.

¹⁵Andrea Capellani, *De Amore*, ed. bilingüe de Inés Creixell Vidal-Quadras (Barcelona: El Festín de Esopo, 1985) I, cap. VI, p. 75.

¹⁶Luis Mariano Esteban Martín, "Huellas...", p. 5.

¹⁷P. Huegas, "*La Célestine*" et sa descendance directe (Bordeaux: Editions Bière, 1973): 63.

¹⁸ib.

¹⁹La cita es absolutamente literal, aunque en *Celestina* (VII,129) aparece en un contexto distinto.

²⁰Heugas, p. 54.

²¹Stephen Gilman, "*La Celestina*": *Arte y estructura* (versión española de Margit Frenk Alatorre (Madrid: Taurus, 1982), p. 136.

²²El impresor de una de las cuatro ediciones fechadas en Sevilla, 1502, situó en el título a la alcahueta (*Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*) con lo cual ponía esta figura al mismo nivel que la de los enamorados. Al margen de esto, conviene señalar que esta edición plantea problemas tanto en relación con la fecha como con el lugar de impresión. Ver F. J. Norton, *Printing in Spain. 1501-1520. with a Note on the Early Editions of La Celestina*, Cambridge: The Univ. Press, 1966.

²³Alfonso Ordóñez tituló su traducción italiana *Celestina. Tragicommedia di Calisto e Melibea*, 1519.

CELESTINESCA

²⁴M. Menéndez Pelayo, *Origenes de la novela* (Madrid: CSIC, 1961) IV: 101.

²⁵Cito por la edición de María Inés Chamorro Fernández, Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.

²⁶Cito por la edición de Mac Eugene Barrick, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973. No olvidemos que en pliegos sueltos corrió un supuesto testamento de Celestina en donde se señalaba sin lugar a dudas cuál era la auténtica heredera de Celestina: "Ytem mando que Arrehusa/sea legitima heredera/del ofiçio de terçera" (*Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, ed. R. Foulche-Delbosc, *Revue Hispanique* 65, no. 50 (1925): 84.

²⁷Arnaldo Carmelo Sierra, "La figura celestinesca a través de seis novelas dialogadas de los siglos XVI y XVII," M.A. Thesis (sin publicar), Brown Univ., 1961, p. 26.

Celestina. Lucretia. Elifa. Melbea.



A Desso che io no sola, uoglio pensar in quello che Sempronio hebbe paura di questo mio viaggio, per che lo case, che non son ben esaminata, anchora che alcune volte habia

Venecia 1535
Auto IV