

Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán

Enrique Fernández Rivera
University of Manitoba

A través de los siglos, la figura de la Celestina creada por Rojas ha servido de inspiración para multitud de personajes que no son meros calcos del modelo sino el resultado de una selección de rasgos del original combinados con otros de muy variada procedencia. Este método de acuñar nuevas Celestinas se puede ejemplificar con la Celestina en *Los polvos de la madre Celestina* (1840) de Hartzenbusch y con la Brígida en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844).¹ A pesar de haber sido creadas casi por los mismos años del siglo XIX y ser ambas claramente descendientes del modelo rojano, estos dos personajes son muy diferentes entre sí. Gran parte de esta desigualdad radica en que ambas desarrollan rasgos del modelo rojano diferentes. El personaje que crea Hartzenbusch toma el nombre de la Celestina y su aspecto de hechicera, que se exagera con fines cómicos. Tiene, sin embargo, sólo vestigios de la función de mediadora o alcahueta que ayuda a seducir a una joven inocente. Esta función de colaboradora es, sin embargo, central en la Brígida de Zorrilla, la cual no tiene acceso a la brujería. La creación de nuevas Celestinas —con mayúscula o con minúscula— es pues el resultado de escoger y potenciar características sueltas de la Celestina de Rojas, labor que facilita el que ésta esté hecha por la combinación de rasgos de otras antecesoras —la Trotaconventos del *Libro del Buen Amor*, las *lenae* de la comedia latina, etc. Pero parte de este proceso de crear nuevas celestinas incluye también la adición de rasgos ausentes en el original rojano. Éstos son rasgos que los autores introducen para adaptarlas a los nuevos escenarios en que sitúan a sus celestinas. Baste como ejemplo el caso de la Lozana Andaluza. La conexión directa de la Lozana con la Celestina es patente en el ambiente burdelario, la reconstrucción de virgos, su ingenio, etc. Sin embargo, a pesar de ser heredera indiscutible de Celestina, es, a diferencia de ésta, joven y bella,

1.— Un análisis de la Brígida de *Don Juan Tenorio* como personaje de origen celestinesco es Snow. Para el personaje de la madre Celestina en la obra de Hartzenbusch, véase Fernández Rivera.

y conversa, características que no están en el modelo rojano pero son capitales en la obra de Delicado. Estos rasgos que de su cosecha añaden los creadores de nuevas celestinas son pues históricamente específicos, es decir, el resultado de la época en que se escriben y de las intenciones del autor. Se entretrejen con los rasgos de la Celestina original y producen nuevas celestinas.

En este artículo vamos a analizar un caso peculiar de esta forma de producir nuevas celestinas mediante la selección de rasgos de la original y la adición de otros que responden a los nuevos tiempos y estilos literarios en que se las crea. La pieza teatral breve de Ramón del Valle-Inclán *Las galas del difunto*, que forma parte de la trilogía *Martes de carnaval*, es excepcionalmente apropiada para nuestro estudio por presentar juntos dos personajes de ascendencia celestinesca directa. La obra pone en escena a la dueña de un burdel de mediana edad y a una vieja que vive allí y que actúa como mensajera y bruja. Las dos comparten rasgos procedentes de la Celestina original y con ella son identificadas en diferentes momentos de la obra. La distinción entre los dos personajes se logra por ser los rasgos que toman del original diferentes en cada caso: los de madre o madama de un burdel en el primer caso, frente a los de bruja y mensajera en el segundo. Estos dos personajes se construyen no sólo mediante la repartición de rasgos procedentes del modelo rojano sino también mediante rasgos añadidos que no estaban en el original. Como dijimos, estos rasgos añadidos responden a características procedentes de la época en que se escribe la obra y del estilo e intenciones de su autor. En este caso, son el producto de la España afectada por la pérdida de Cuba y las muchas tensiones sociales de finales del XIX y principios del XX por un lado y por otro del estilo esperpéntico de Valle-Inclán y su intención satírica. El resultado de seleccionar rasgos distintos procedentes del original rojano y adaptarlos a este nuevo ambiente, estilo e intención autorial son dos personajes muy diferentes que en ningún momento se confunden.

La pieza teatral *El terno del difunto* se publicó en 1926 pero en 1930 fue incluida en la trilogía *Martes de Carnaval* con el título *Las galas del difunto*, por el que hoy se la conoce. Las diferencias entre el texto de las dos versiones son muy pocas, aunque nos referiremos a ellas en varias ocasiones pues algunas son significativas para entender la caracterización de los dos personajes celestinescos de la obra.² Igualmente, nos referiremos a los dibujos que ilustraban la primera versión. *Las galas del difunto*, uno de los famosos esperpentos valleinclanianos, está compuesta de siete escenas y se puede resumir fácilmente por su brevedad. La acción tiene lugar en un pueblo indeterminado de Galicia a finales del siglo XIX. Varios soldados repatriados de la guerra de Cuba y sin medios para sustentarse han sido

2.—Estudios de los cambios entre las dos versiones son los de Cardona y Zahareas 188-91 y Avalle-Arce 39.

enviados al pueblo para que sus vecinos más ilustres los mantengan. Uno de los repatriados es Juanito Ventolera, que ha sido asignado a dormir y comer en casa del boticario Sócrates Galindo. Éste tiene una hija a la que ha expulsado de casa por haber quedado embarazada de un joven que luego murió en la guerra. La muchacha ejerce de prostituta en un burdel local con el nombre de la Daifa. La obra comienza con la Daifa escribiendo una carta para ablandar a su padre y conseguir que le envíe dinero con el que comenzar una vida honrada. La misiva la escribe junto con una vieja, el primer personaje de inspiración celestinesca, identificada como «la Bruja». En ese momento llega Juanito Ventolera que requiebra a la Daifa, la cual siente simpatía por él. Sin embargo, interviene la dueña del burdel, el segundo personaje celestinesco, identificada como «Madre», «Madre Celestina» (10) y «Madre Celeste» (58). Ésta ahuyenta a Juanito por no tener dinero para pagar los servicios de la muchacha. En la siguiente escena, la bruja lleva la carta al boticario, que se niega a leerla y la tira a la calle. La recoge Juanito, que acaba de llegar para alojarse en casa del boticario pero no sabe del contenido de la carta ni que el boticario es el padre de la Daifa. Le vuelve a entregar la carta al boticario, quien esta vez la lee y muere en el acto al saber que su hija ejerce la prostitución. La escena siguiente tiene lugar en el cementerio en que se ha enterrado al boticario. Juanito entra en el panteón de éste y cambia su raído uniforme por el terno —traje de tres piezas— del boticario. En la escena siguiente, que tiene lugar en una tasca, Juanito apuesta con sus compañeros que irá a casa de la viuda del boticario a buscar el sombrero y el bastón para completar el traje. Cuando llega allí, la viuda acaba de pagar de mala gana el entierro de su marido. Sobrecogida por la apariencia de Juanito, a quien inicialmente toma por una aparición de su difunto marido, es cortejada por éste, que la intenta convencer de que el muerto le ha nombrado heredero. La viuda acaba desmayándose y Juanito se hace con el bastón, el sombrero y algún dinero. Ataviado con esta elegante vestimenta, regresa al burdel, donde le devuelve a la Daifa la carta que ella misma había escrito, comunicándole que su padre ha muerto y que ella es la heredera. La obra se cierra con la Daifa desmayándose y Juanito convidando a los parroquianos del burdel a café con el dinero del muerto.

Antes de empezar a analizar los dos personajes celestinescos de *Las galas del difunto*, es necesario examinar brevemente el papel que *La Celestina* juega en la obra de Valle-Inclán. Sabemos que la conocía bien y la tenía en gran estima. En una entrevista en el diario argentino *La Nación* del 3 de marzo de 1929, Valle-Inclán alaba *La Celestina* como modelo para un nuevo teatro español por su tratamiento ágil del espacio y el tiempo:

El gran problema del dramaturgo español consiste en crear escenarios, combinar nuevas formas de espectáculo para regalo y solaz de los ojos. Remontándonos a *La*

Celestina, hallamos esa variedad de cuadros que hoy convendría para ciertas obras con asistencia de decorados sintéticos. (Valle-Inclán citado por Dougherty 185-86)

Es evidente por esta cita la alta estima en que Valle-Inclán tenía *La Celestina*. Sin embargo, no intentaremos hacer aquí el complejo análisis de la influencia de esta obra en Valle-Inclán sino que nos limitaremos a aspectos pertinentes para nuestro análisis de la construcción de la Madre y la Bruja en *Las galas del difunto*. Estas dos mujeres de clara ascendencia celestinesca no son un caso aislado en la obra de Valle-Inclán. Muy al contrario, abundan las celestinas en ella. La madre Cruces en *El Marqués de Bradomín* y en el cuento «Eulalia», la madre Silvia en *Jardín novelesco*, Rosa la Tátula en *Divinas palabras*, o la Raposa en *Ligazón* son algunos ejemplos. Las dos celestinas de *Las galas del difunto* son parte de este elenco pero destacan por el tratamiento especialmente caricaturesco a que Valle-Inclán las somete. La naturaleza de esta caricaturización se corresponde especialmente bien a la famosa alusión al origen del esperpento en *Luces de Bohemia*, cuando el protagonista Max Estrella dice que este género lo inventó Goya (105).³ Se está refiriendo claramente a la estética deformada de muchos cuadros y aguafuertes del pintor, entre los cuales se incluyen celestinas y brujas, muy similares entre sí por su fealdad y deformidad (véase Fig. 1).⁴ Esta misma caricaturización se percibe fácilmente en las dos celestinas de *Las galas del difunto*, así como en otros de sus personajes celestinescos. La deformación caricaturesca es fácil de ver en las ilustraciones de la edición de *Ligazón, auto para siluetas* (1926) que retratan al personaje de la Raposa, una mujer mayor que intenta prostituir a su hija. El ilustrador la caracteriza como una figura que recuerda a una bruja goyesca (Figs. 2 y 3). Otra peculiaridad que se trasluce en estas ilustraciones de la Raposa es la conexión de las celestinas de Valle-Inclán con las brujas o meigas de su Galicia natal (Speratti-Piñero). Este parecido entre brujas y celestinas valleinclinianas, así como su conexión con las meigas se perciben claramente en la ilustración con la que V. Ibáñez retrata a la saludadora o curandera del cuento de Valle-Inclán «Beatriz» en la edición de 1913 (Fig. 4).

El personaje de la Bruja de *Las galas del difunto* pertenece claramente a este grupo de brujas-celestinas. Es una descendiente del modelo rojano pero con una acentuación del carácter de hechicera en la que median las influencias de Goya, *Los polvos de la madre Celestina* y las meigas gallegas. Este último ingrediente se percibe especialmente bien en la interpretación del personaje en las ilustraciones que Masberger dibujó para la primera y única edición de *El terno del difunto*. En una de ellas se presenta a la Bruja de espaldas, caminando hacia la casa del boticario, vestida con unas ropas

3.— Un análisis de *La Celestina* y su conexión con el esperpento es González.

4.— Sobre las celestinas en la pintura de Goya, véanse López Vázquez y López Rey.

que apunta más a la forma tradicional de vestir de las mujeres gallegas que a una bruja (Fig. 5).⁵ Sin embargo Valle-Inclán deja muy claro de que se trata de una bruja. Además de llamarla literalmente así en el texto, no pierde ocasión para describirla con atributos que como tal la caracterizan. Así la hace referirse a conjuros al diablo (11, 12) y, cuando en su misión de portadora de la carta llega a la botica, pide cornezuelo al mancebo (22), producto que, además de efectos alucinógenos, servía para prácticas abortivas (Quesada Díaz y Ortega Díaz). Especialmente indicativo de su naturaleza de bruja son las descripciones en las acotaciones de su salida a visitar al boticario «cómo voló convertida en corneja» (15) y menciones a su «cabeza de curuja» (22), «uñas negras» (22), «emplumada» (24), etc.

La conexión de la Bruja con la Celestina queda palmariamente establecida en la acotación que introduce la escena segunda de la versión *El terno del difunto*, que la llama «Celestina». Su llegada a la botica es descrita así:

La Madre Celestina posa el vuelo sobre la pupila mágica que abre sobre la acera la redoma de las sanguijuelas [...] La Madre mete la cabeza de curuja por el vano de la puerta, pegada a un canto. (18)

Sintomáticamente, en la versión *Las galas del difunto* se han eliminado en este pasaje tanto el nombre «Celestina» así como la alusión indirecta a *Los polvos de la madre Celestina* que está implícita en la palabra «redoma». La nueva versión dice:

La bruja del tapadillo, con la carta de la Daifa, posa el vuelo en el relumbramiento de la pupila mágica [...] La mandadera mete la cabeza de curuja por el vano de la puerta, pegada a un canto. (22, énfasis añadido para señalar los cambios)

Un cambio en el mismo sentido ocurre en otra acotación algo más adelante: la primera versión dice «la Madre Celestina entra a dejar la carta» (20) mientras que la segunda y definitiva modifica estas palabras a «*la trotaconventos* entra a dejar la carta» (24, énfasis añadido). Es lógico pensar que Valle-Inclán hizo estos cambios con la intención de reservar los apelativos «Celestina» y «Madre (Celestina)» para el segundo personaje celestinesco de la obra, es decir, para la dueña del burdel. Efectivamente esta mujer es referida como «Madre» (16 y 18) y como «Madre Celeste» (57 y 58) en ambas versiones.⁶

5.– La caracterización del personaje de la Bruja como mujer gallega tradicional se sigue también en la adaptación televisiva que Radio Televisión Española realizó en 2009. Estudios de esta adaptación son los de Prats Benavent y Trecca.

6.– Es curioso que Valle-Inclán no tenga problemas con dejar en la versión definitiva una referencia a la Bruja como «la tía coruja» (60 y 60), quizá porque la inclusión de la palabra «coruja» es suficiente para neutralizar la conexión celestinesca de la denominación «tía».

El resultado de estos pequeños cambios entre versiones es que las denominaciones de «Celestina», «Madre», «Madre Celeste» y «Madre Celestina» quedan reservadas en la segunda versión para la dueña del burdel (18, 58). Curiosamente, éstos son unos de los pocos casos en que la palabra «Celestina», sea como nombre propio o como epónimo en minúscula, aparece en las obras de Valle-Inclán, a pesar de que personajes de este tipo abundan en ella, como vimos. Una de las raras ocasiones en que el nombre sí aparece es en una escena de *La corte de los milagros* en la que un clérigo y un inglés discuten en un tren. Dos muchachas destinadas a la prostitución viajan en el mismo vagón bajo la vigilancia de una cuidadora que es claramente identificada con el apelativo de «celestina»:

Otra vez se enzarzaron [el clérigo y el inglés]. El amiraba del balandrán al clérigo. Dos mozuelas del trato, que iban bajo la custodia de una vieja, se conchababan con los lacayos del Marqués. Alargando el rabillo del ojo, espiona, la celestina ríe con tres dientes. En los túneles eran los achuchones y la bulla maleante. Un alarido de antruego rijoso revoloteaba en el vagón. El convoy perfilaba su línea negra por el petrificado mar del llano manchego. (143)⁷

Este pasaje contiene referencias deformantes, como los tres dientes de la celestina, similares a las ya vistas que se funden con el ambiente carnavalesco de antruego que reinaba en el vagón. Pero junto a esta caricaturización coexiste un tono realista en la escena. El traslado de muchachas destinadas a la prostitución parece ser una práctica común en la época, como evidencia el cuadro de Sorolla *Trata de blancas* (1894) (Fig. 6). El lienzo, muy polémico en su día por su cruda denuncia social, representa precisamente una escena en un vagón de tren en que varias muchachas son conducidas por una celestina que las lleva a su destino de prostitutas (Carrasco Garrido; Caparrós Masegosa y Guillén Marcos 125). Es imposible saber si Valle-Inclán conocía este cuadro, pero es evidente que este transporte de muchachas al cuidado de una mujer mayor era una realidad de la época. El nombre de Celestina reservado para la dueña del burdel en *Las galas del difunto*, así como el mismo epónimo usado para la cuidadora de esta escena en el tren en *La corte de los milagros* de resonancias naturalistas, indican que Valle-Inclán prefiere reservar este vocablo para el personaje real de la época de las cuidadoras o dueñas de prostitutas y no para la vieja con rasgos de bruja de ascendencia literario-folklórica.

7.- Nótese cómo este pasaje de *La corte de los milagros* en el que aparece una celestina está seguido por una referencia a Don Quijote, que aunque justificada por hallarse el tren en la Mancha, se puede interpretar como un encadenamiento casi subconsciente de Don Juan, la Celestina y Don Quijote.

Las galas del difunto es, como dijimos, excepcional por permitirnos ver a estos dos personajes lado a lado y estudiar cómo el autor los mantiene diferenciados a pesar de su ascendencia común. Mientras que a la vieja se le da forma con elementos de procedencia rojana —hechicera, vieja, mensajera— y folklóricos —meiga o bruja gallega—, la madama o dueña del burdel está construida con menos referencias al personaje rojano y más a la realidad de la época, a pesar de ser ella quien termina llevando en exclusiva el nombre de «Madre Celestina». La caracterización de la madama mediante rasgos de la realidad contemporánea se confirma en la única descripción que de ella hay en la obra en una acotación de la primera escena:

La madre del prostíbulo aparece por la escalerilla, llenándola con el ruedo de sus faldas. Trae en la mano una palmatoria que le entrecruza la cara de reflejos. Detrás, en revuelo, bajan dos palomas. La dueña es obesa, grandota, con muchos peines y rizos. Un erisipel le repela las cejas. (18-19) (véase Fig. 7)

Su físico obeso, su vestimenta y adornos claramente no proceden del modelo rojano. Es más, aunque se la refiera como «Madre Celestina», se nos informa en la acotación que abre *Las galas del difunto* y luego se repite que su verdadero nombre es la Carmelitana (11, 61). Curiosamente, también ha sufrido un cambio de nombre entre versiones. En *El terno del difunto* se llamaba Elisa la Bocona (9, 61). Valle-Inclán le cambia el nombre a la Carmelitana en la segunda y definitiva versión probablemente porque, al ser identificada con el nombre mismo de Celestina, identificarla con Elisa, su adlátero de la obra rojana, es impropio.

Excepto por su apelación como «Madre» y «Celestina» en la obra, esta madama es básicamente un personaje cuya caracterización parece responder a la de las dueñas de burdeles de la época. Su nombre de «la Carmelitana» (derivado de «Carmen», sea la orden del Carmen o la virgen del Carmen), y sus rizos y peinetas son de resonancia andaluza. Su gordura y muchos adornos testimonian una opulencia que se asocia con las madamas en la época, como ejemplifica la portada de la novela de los años 20 de Alfonso Vidal y Planas *Mujeres malas* (Fig. 8). Su origen en la realidad de la época no la libra, sin embargo, de la deformación esperpéntica. La misma acotación la convierte en una gallina seguida de sus polluelos o palomas, protegidas por sus grandes faldas extendidas a modo de alas. Igualmente deformante son los reflejos que le cruzan la cara de la vela de la palmatoria, que han sido comparados con la técnica de la pintura cubista (Osuna 107). La erisipela o afección de la piel que le pela las cejas es una referencia a una enfermedad venérea que funciona tanto como una alusión realista a las muchas enfermedades asociadas a la prostitución en la época como

a la Celestina literaria vía sus sucesoras, como la Lozana Andaluza, cuya nariz estaba afectada por la sífilis.

Este personaje de la dueña del burdel está hecho por tanto mediante una combinación de trazos sacados de la realidad de la época junto con unas pocas pinceladas que la conectan con la Celestina rojana. Esta conexión se basa en su posición al frente de un burdel y el apelativo de «Madre Celestina» en boca de Juanito Ventolera y en las acotaciones. Su preocupación por las ganancias de sus pupilas y su infección venérea contribuyen también a este vínculo. Una tercera conexión con la tradición literaria celestinesca se produce indirectamente vía la Brígida del *Don Juan Tenorio*. Cuando Juanito Ventolera llega por segunda vez al burdel, ahora bien vestido y con el dinero del difunto, se dirige a la dueña como «madre priora» y pregunta por la Daifa con las palabras «dónde está la garza enjaulada» (54), ambas claras referencias al texto de Zorrilla. Y es que la parodia del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es uno de los hilos conductores de este esperpento, como primero señaló Ortega y Gasset y luego muchos otros (Becerra 734).⁸ Juanito Ventolera es claramente una parodia del Don Juan de Zorrilla, tanto en su nombre como en sus acciones. Algunas de las más evidentes son la apuesta de Juanito con sus amigos en la taberna y su excursión al cementerio, en el que el irreverente desafío de Don Juan a la estatua del comendador tiene su réplica cómica en el cambio de vestimentas por las del boticario muerto. También es claramente una parodia de la visita de la estatua del comendador Don Gonzalo de Ulloa la aparición de Juanito, vestido con las ropas del muerto, ante la viuda, que se espanta por los golpes que oye en la puerta a la llegada de éste.

La parodia del *Don Juan Tenorio* que es *Las galas del difunto* se extiende a incluir dos figuras celestinescas como contrapunto burlesco a la Brígida de Zorrilla. Valle-Inclán lleva así un paso más allá la tendencia a colocar a Don Juan y Celestina juntos que inicia Zorrilla, que sancionará Maeztu en su análisis conjunto de Don Quijote, Don Juan y la Celestina por los mismos años en que se publican *Las galas del difunto* y que sigue vigente, como confirma el *Don Juan* de Torrente Ballester (1963), que saca a escena a la mismísima Celestina (Pérez Álvarez). La fragmentación y desdoblamiento de la figura de la Celestina en *Las galas del difunto* es también parte del mismo tratamiento paródico-deformante que Valle-Inclán aplica al texto de *Don Juan Tenorio* y sus personajes, aunque con algunas peculiaridades. Dougherty ha señalado que Juanito Ventolera es un caso peculiar de parodia del Don Juan por llevar dentro de sí tanto al personaje del Don Juan, con su irreverencia ante el poder y su interés por las mujeres, como el de su criado Ciutti, con sus añagazas y simpatía (48). Curiosamente, al dividir la Celestina en dos, Valle-Inclán le aplica el tratamiento contrario

8.— La relación entre *Las galas del difunto* y el mito del Don Juan ha sido profusamente estudiada. Entre los estudios más citados están los de Avallé-Arce y Lavaud.

al de unir Ciutti y Don Juan. Se trata de una fragmentación muy en la línea de la deformación que caracteriza los esperpentos y que es de larga tradición satírica. Ya Bakhtin, en su análisis del cuerpo grotesco, muestra el carácter cómico que el desmembramiento tiene desde antiguo. La sátira, género que Frye denomina «anatomía», actúa también desde antiguo mediante un desmembramiento del discurso (308–14). Valle-Inclán parece hacernos un guiño avisándonos de este procedimiento desmembrativo en la acotación con que comienza la obra al referirse a «la Bruja que se recose el zancajo en el fondo mal alumbrado de una escalerilla» (11). «Zancajo», vocablo que indica tanto la prenda que lo cubre como al talón del pie, está aquí intencionalmente usado para indicar que estamos ante un personaje hecho como un muñeco de guiñol o marioneta de trapo.⁹ Tanto la Bruja como la madre están hechas a retazos. Rasgos del original están zurcidos con otros de diversa procedencia —folklore gallego y realidad social de la época— para formar dos celestinas que, a pesar de estar basadas en un mismo modelo, conviven en la obra sin confundirse.

Del estudio de estas recreaciones del personaje de Celestina en esta obra se pueden sacar conclusiones sobre cómo una figura, prototipo o mito literario es recreada por autores posteriores. Para ello ayuda concebir el personaje acudiendo a la metáfora del síndrome como un grupo de características o síntomas que suelen presentarse juntos. Sin embargo, no todas las características del original tienen por qué presentarse a la vez. Además, otras características nuevas y atípicas pueden aparecer junto a las originales. Esta forma de constituir celestinas puede producir, como en *Las galas del difunto*, dos personajes que tienen muy pocos o ningún rasgo en común entre sí, pero están conectados por presentar ambas rasgos diferentes que sí están juntos en un original común. Un corolario de esta concepción de la figura literaria es que el número de sus descendientes es ilimitado. No sólo las combinaciones posibles de rasgos originales son muchas, sino que también se pueden introducir rasgos nuevos procedentes del momento histórico y literario en que se crean, lo que resulta en la posibilidad de infinitas celestinas.

9.— La influencia de las marionetas en la concepción del teatro de Valle-Inclán y sus esperpentos se puede ver en Kunicka y en Osuna.

Obras citadas

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. «La esperpentización de don Juan Tenorio». *Hispanófila* 7 (1959): 29-39.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his World*. Tr. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- BECERRA, Carmen. «Tres miradas sobre un mito: Don Juan en Valle-Inclán». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.3 (2006): 721-39.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Dolores y Esperanza Guillén Marcos. «Prensa católica y pintura española en el último cuarto del siglo XIX: Aproximaciones a una crítica integrista (segunda parte)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 39 (2008): 113-29.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1970.
- CARRASCO GARRIDO, Reyes. «Arte, moral y prostitución: Un asunto escabroso en la Nacional de 1897». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10 (1997-1998): 379-86.
- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1982. 185-86.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique. «La Celestina en la comedia de magia: Los polvos de la madre Celestina (1841) de Hartzenbusch». *Theatralia* 10 (2008): 89-104.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- GONZÁLEZ, Mario Miguel. «De Rojas a Valle-Inclán: Esperpentismo y modernidad en *La Celestina*». *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da ABH*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. 1683-92.
- KUNICKA, Elzbieta. *El 'fantoche humano' y la renovación teatral español: La marionetización del personaje en los esperpentos de Martes de Carnaval de Valle-Inclán*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- LAVAUD, Éliane. «Otra subversión valleinclaniana: El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*». *Ramón del Valle-Inclán (1866 1936)*. Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert. Tübingen: Niemeyer, 1988. 139-46.
- LÓPEZ REY, José. «Goya's Caprichos: Beauty, Reason, and Caricature». Princeton: Princeton University Press, 1953.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, Manuel B. «Prostitución y celestinaje en tres 'Caprichos' de Goya: El engaño y la mentira como las enfermedades más viejas del reino». *Semata, Ciências Sociais e Humanidades* 21 (2009): 201-24.
- MAEZTU, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos de simpatía*. Madrid: Espasa Calpe, 1963.

- OSUNA, Rafael. «La figura humana en *Las galas del difunto* de Valle-Inclán». *Journal of Spanish Studies* 8.1-2 (1980): 103-16.
- PÉREZ ÁLVAREZ, David. «Sobre el *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester: La juerga de un demonio en el burdel de Celestina». *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Ed. Bárbara Greco y Laura Pache Carballo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014. 117-26.
- PRATS BENAVENT, Juan José. «Las adaptaciones audiovisuales de Valle-Inclán: Sintaxis de la producción». Tesis doctoral. Universitat de València, Servei de Publicacions, 2011.
- QUESADA DÍAZ, Antonio y Antonio Ortega Díaz. «El cornezuelo de centeno a lo largo de la historia: Mitos y realidades». *Pasaje a la Ciencia* 14 (2011): 16-25.
- RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA, productora. *Las galas del difunto de Valle-Inclán*. Episodio para televisión de la serie *Martes de Carnaval*. José Luis García Sánchez (dir.), Rafael Azcona (adapt.). 2010. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/martes-de-carnaval/martes-carnaval-capitulo-1/519672/>> (consultado el 20 de mayo 2015).
- SNOW, Joseph T. «La Brígida de José Zorrilla y su celestinaje». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.1 (2007): 137-48.
- SPERATTI-PINERO, Emma Susana. «Los brujos de Valle-Inclán». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 21.1 (1972): 40-70.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Don Juan*. Barcelona: Destino, 1981.
- TRECCA, Simone. «Valle-Inclán en la televisión: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE (2008)». *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19 (2010): 95-120.
- VALLE-INCLÁN, Ramón. «Beatriz». *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas*. Madrid: Imp. de Antonio Marzo, 1908. 197-241.
- . *La corte de los milagros*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- . *Eulalia*. Madrid: La Novela Corta, 1917.
- . *Las galas del difunto*. En *Martes de Carnaval*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. 9-61.
- . *Jardín novelesco, historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.
- . *Ligazón, auto para siluetas*. Madrid: La Novela Mundial, 1926.
- . *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- . *El Marqués de Bradomín: Coloquios románticos*. Madrid: Imp. Zoila Ascasíbar, 1926.
- . *El terno del difunto*. Madrid: La Novela Mundial, 1926.

Apéndice



Fig. 1 Aguafuerte de Goya titulado *Ruega por ella* (1797-99), Museo del Prado, Madrid.

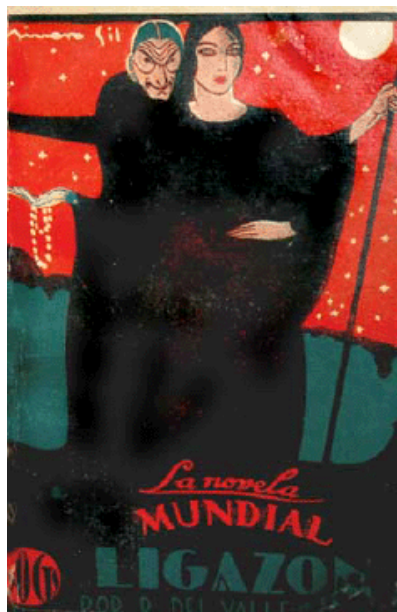


Fig. 2 Cubierta ilustrada por Rivero para *Ligazón, auto para siluetas* (Madrid: La Novela Mundial, 1926).



Fig. 3 Ilustración de Rivero del personaje de la Raposa en *Ligazón, auto para siluetas* (Madrid: La Novela Mundial, 1926), ilustración II.



Fig. 4 Ilustración de V. Ibáñez de la saludadora en el cuento «Beatriz» (Madrid: Tip. de Juan Pérez Torres, 1913), ilustración I.

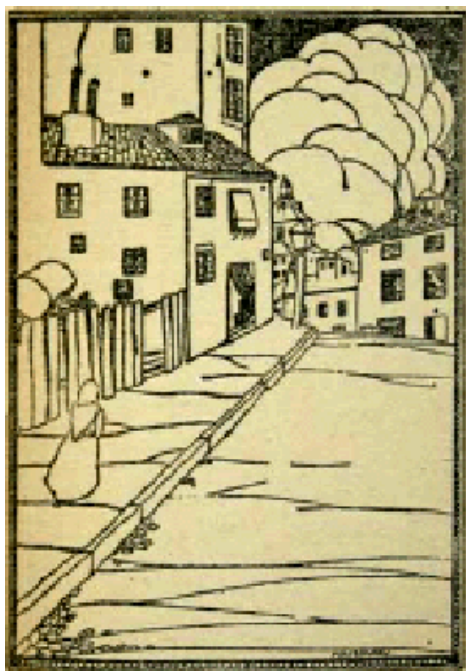


Fig. 5 Ilustración de Masberger en que se ve a la Bruja camino de la casa del boticario en *El terno del difunto* (Madrid: La Novela Mundial, 1926), ilustración II.



Fig. 6 *Trata de blancas* (1894-1895) de Joaquín Sorolla, óleo sobre lienzo (Museo Sorolla, Madrid).



Fig. 7 Ilustración de Masberger para *El terno del difunto* (Madrid: La Novela Mundial, 1926), ilustración I, en que se ve a la Madre Celestina bajando las escaleras seguida por dos muchachas.



Fig. 8 Portada representando en primer término una madama, *Mujeres malas* de Alfonso Vidal y Planas, sin fecha pero probablemente de los años veinte de siglo xx.

Fernández Rivera, Enrique, «Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 181-196.

RESUMEN

Las galas del difunto de Valle-Inclán, por incluir dos personajes inspirados en la Celestina, es idónea para analizar cómo este personaje se ha venido recreando durante siglos. Los autores seleccionan algunas características del personaje de Rojas y las combinan con ingredientes de sus propias épocas. Adaptan los personajes resultantes al estilo y las intenciones de los textos en que los colocan. En *Las galas del difunto*, Valle-Inclán introduce una vieja de tipo celestinesco y la caracteriza con ingredientes tomados de las meigas gallegas. Incluye igualmente otro personaje de inspiración celestinesca: la dueña de un burdel caracterizada con rasgos tomados del mundo real de la prostitución en la época. Este desdoblamiento de la figura de la Celestina en *Las galas del difunto* es facilitado por el tratamiento esperpéntico y la fragmentación paródica y deshumanizante de los personajes.

PALABRAS CLAVE: Valle-Inclán, *Las galas del difunto*, personajes celestinescos, esperpento.

ABSTRACT

Valle-Inclán's *Las galas del difunto* includes two Celestina-like characters and it is therefore a perfect case to analyze how different Celestina-inspired characters have been created over the centuries by different authors. Basically, the authors select some of Celestina's original features and combine them with common characteristics from their own times, and then adapt the results to the style and intentions of their texts. In *Las galas del difunto*, Valle-Inclán introduces a Celestina-like crone and adds ingredients from Galician witchcraft folklore. He also includes a Celestina-like owner of a brothel, who displays features from the world of prostitution of the time. The dividing of Celestina in two is facilitated by the *esperpento* and its proneness to fragment characters for satirical purposes.

KEY WORDS: Valle-Inclán, *Las galas del difunto*, Celestina-like characters, *esperpento*.

