

Lecciones literarias de Sancho de Muñón en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

RESUMEN

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Oligides, criado de Lisandro, desmiente la supuesta resurrección de Celestina, que había reaparecido en la *Segunda Celestina* y en la *Tercera parte*, y demuestra que era otra alcahueta. Elicia, que es la que desempeña el oficio de su tía en esta *cuarta obra*, niega ser casamentera, como lo fue la alcahueta en la *Tercera*. Sancho de Muñón sigue, pues, en su obra la estela de sus antecesoras, pero escoge otros caminos; por ejemplo, introduce el habla de los juristas y no la de negros, un pastor o un vizcaíno, personajes de las otras dos. No mantiene la pareja secundaria de los criados; en cambio, le da a Roselia un hermano, Beliseno, guardián de la honra familiar; de la mano de este llega el terrible desenlace trágico de la obra porque matará con sus flechas a Lisandro y Roselia en el jardín.

PALABRAS CLAVE: Celestina, imitación, disidencias, habla jurídica, guardián de la honra.

ABSTRACT

In the *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Oligides, Lisandro's servant, argues against Celestina's supposed resurrection when she reappeared in the *Segunda Celestina* and the *Tercera parte*. He shows that she was instead a different procuress. Elicia, who succeeds her aunt's profession in the *cuarta obra*, denies being a matchmaker, as the procuress was in the *Tercera parte*. Thus, Sancho de Muñón follows his predecessors' general path in his *Tragicomedia*. However, he chooses different ways; for instance, he introduces legal language instead of using speeches of African slaves, or that of a rustic shepherd or an inhabitant from Biscay, like in the other two *Celestinas*. The writer does not keep the minor servants in his work, but instead, he gives a brother to Roselia, Beliseno who is the keeper of the family's honour. Beliseno is also the one who brings the tragic and terrible ending to the *Tragicomedia*, as he kills Lisandro and Roselia in the garden with his arrows.

KEY WORDS: Celestina, imitation, dissents, jurist speech, the keeper of honour.



Sancho de Muñón dijo ya mucho al titular su obra *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* porque seguía a una serie de obras que le habían precedido —tres—, pero corregía a uno de sus antecesores porque su Celestina no era la cuarta, sino la tercera, ¿qué significaba tal rectificación?

Rectificaciones a las dos *Celestinas* anteriores

Feliciano de Silva en su *Segunda comedia de Celestina* se situó en la estela de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* cambiando de género porque llamó a su obra «comedia» e hizo que su contenido respondiera a ello, pero transgredió la verosimilitud de la ficción para apoderarse del personaje que inspiraba su creación: Celestina. Su alcahueta es la misma que la de Rojas, aunque muriera asesinada por Sempronio y Pármeno en las páginas de la obra fundacional; en su comedia Celestina hizo ver que resucitaba, pero en realidad nunca murió, porque su magia creó una apariencia que llevó a la horca a los dos criados. Gaspar Gómez en su *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* recuperó el género de «tragicomedia», pero siguió el camino de Silva y mantuvo a la misma Celestina y a la pareja protagonista, Felides y Polandria; el desenlace lleva a la boda de los dos, negociada por una Celestina casamentera, y a la muerte de esta, que se cae por los corredores de su casa con la prisa de ir a recibir el premio por el éxito de sus servicios.

La muerte de la alcahueta, a la que va ella por su propio pie y sin intervención de criados o rufianes, acaba definitivamente con la vida literaria de la Celestina de Rojas, devuelta a ella por Silva; pero Muñón no está de acuerdo con tal añagaza inverosímil, y su Celestina no va a ser la segunda —muerta la primera—, sino la tercera, como dice (y juega además con la dilogía de la palabra «tercera»). La primera realmente murió y tuvo una sucesora, que es la protagonista de la *Segunda* y de la *Tercera*, y la demostración se convierte genialmente en materia literaria y en conversación de sus personajes; como anuncia el argumento de la tercera escena del primer acto:

Lisandro [...] da gran prisa a Oligides a que busque remedio para su mal, el cual todo dice Oligides estar en manos de la nueva Celestina, Elicia, sobrina de la Barbuda, cuyo saber en arte de alcahuetería mucho encarece. Vanla a llamar Eubulo y Oligides, y en el camino declaran toda la vida y origen de esta, y por muchas razones concluyen en que va sin ningún color de verdad la fábula que de la resurrección de la vieja Celestina anda. (Muñón 2016: 714)

La segunda no fue la Barbuda, sino, como dice Oligides, «una muy amiga y compañera de esta, que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra, por la causa ya dicha», y la otra es Elicia, que «por que más se cursase su casa y fuese más conocida y tenida, tomó el nombre de su tía, y así se llama Celestina» (Muñón 2016: 719-721). En el texto de *Lisandro y Roselia*, el criado de Lisandro, Oligides, que sabe la verdad, la pone de manifiesto aun a costa de desmentir lo que se afirma en la *Segunda Celestina*; se lo cuenta todo a Eubulo, que recoge lo que la gente dice («la vulgar opinión tiene que resucitó»); pero la verdad está en el modelo de todas ellas, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, cuyos personajes dicen lo que luego citan los creados por Sancho de Muñón¹. La sentencia de Oligides que zanja el asunto es un prodigio de sutileza narrativa: «Sábetes que esto es lo que pasa; lo demás son ficciones» (Muñón 2016: 721). La afirmación del criado es de una modernidad asombrosa porque contrapone lo que sucede a lo inventado, la realidad a la ficción; pero todo ello dentro de la creación literaria. La realidad de *La Celestina* o de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* se opone a las mentiras, a la ficción de la *Segunda Celestina* o de la *Tercera parte*. No hay mejor desautorización que la que llevan a cabo los mismos personajes, que han oído lo que dice la gente, que saben bien lo que acaeció en vida de Calisto y Melibea. Es una lección literaria única, que aprenderá muy bien Cervantes, lector de esta obra, como indican otros detalles².

Sancho de Muñón va a desmentir además el oficio que Felides y Polandria le encomiendan a Celestina en las obras de Silva y Gómez: el de casamentera. En la última escena, la XL, de la *Segunda Celestina*, Felides decide que la alcahueta sea la intermediaria para sus bodas: «Y la vieja Celestina quiero que concierte lo acordado de nuestro casamiento, para aprobación de su mala estimación», y Polandria le ruega que no sea así: «¡Ay, por Dios, señor, no la metas en que sea nuestra casamentera, para que, pues Dios nos ha ayuntado, no nos pueda el diablo apartar!»; pero Felides va a insistir en darle tal papel: «Déjala; que, si de Dios está, esta lo acarreará más aína que otra persona del mundo» (Silva 2016: 347-348). Gaspar Gómez le va a otorgar ese oficio porque no tiene ya que conseguir lo que su condición de alcahueta logró: unir a la pareja convenciendo a la dama, como le dice Sigeril a Pandulfo cuando le pregunta «en qué quedaron sus amores»: «En que Celestina será interlocutora, y se desposarán público» (Gómez 2016: 370). Pero el propio Sigeril aconseja a su señor «que envíe una carta primero, y que la dará a Poncia, y según Polandria respondiere, así hará», como dice el argumento del auto VIII. Polandria

1.- Véase Navarro Durán (2015).

2.- Siro y Geta, al final de la segunda escena del primer acto, hablan del santo «Panza»: «Panza es un santo que celebran los estudiantes en la fiesta de Santantruego, que le llaman santo de hartura» (Muñón 2016: 713). Ya Menéndez Pelayo dijo de la fiesta «que acaso no fuera ajena al nombre que dio Cervantes a su escudero» (1943: IV, 98).

le contestará con otra carta, que concluye diciendo: «acordándote tengas acuerdo que, vista la presente, la buena vieja sea la medianera para renovar nuestra alegría» (Gómez 2016: 436). Y ese cambio de persona —de Felides a Polandria— en elegir a la alcahueta como casamentera es significativo para devolver la dignidad al personaje de Felides, uno de los objetivos de la *Tercera parte*³.

En *Lisandro y Roselia* Muñón rectificará de nuevo a sus dos antecesores: la propia Celestina niega ser casamentera porque ese no es su oficio. Lo dice en la primera escena del segundo acto tras su espléndido monólogo camino de casa de Roselia, donde va a poner en práctica todos sus conocimientos en el oficio de alcahueta; en él se dice a sí misma cómo tiene que actuar: «mucha serenidad en el rostro, mucho reposo en la persona, mucha templanza en la plática, para que no saque por puntos la malicia de mi embajada»; se confiesa sus miedos, sus ansias, recordando las muchas veces que ha sido «empicotada y azotada» por su oficio, y enumera los otros que ejerce; el dar remedios a todo el mundo con sus bebedizos también tiene sus peligros, pero su saber es mucho más extenso, como el de su tía, la verdadera Celestina. Lo único que tiene ella y no su tía —y dice «¡que Dios haya!»—, recordando su muerte— es la oración del cerco: «*Avis, gravis, seps, sipa, unus, infans, virgo, coronat*»⁴ (Muñón 2016: 743-745); y al final se encomienda a los demonios, a sus «familiares», para que le ayuden en su difícil y peligrosa misión. Llama luego a Drionea para darle instrucciones por si acuden clientes en su ausencia, y ella le hace una curiosa pregunta: «¿Qué respuesta daré a Sigiril, escudero de Felides, si te buscare, que ayer vino acá y no te halló?» (Muñón 2016: 748). ¿Acaso se equivocó Sigeril de alcahueta? ¿Sería, por tanto, contemporánea la acción de las dos obras?⁵ En este caso Sancho de Muñón arriesga la verosimilitud de la vinculación de su texto con el de las otras *Celestinas* (porque la alcahueta de la *Segunda* murió en la *Tercera*), y lo hace solo para incluir un

3.— Véase Navarro Durán (2020: 415-416, 422-423).

4.— Precisamente a ella atribuirá su éxito con Roselia cuando le pregunte Drionea qué tal le ha ido: «De perlas; algo habían de aprovechar los caracteres del cerco de esta noche» (Muñón 2016: 769). Celestina, al decir a Pármeno las habilidades de su madre, Claudina, incluye la del cerco: «Pues entrar en un cerco, mejor que yo, y con más esfuerzo, aunque yo tenía harta buena fama más que agora» (Rojas 2000: 168). Vian Herrero, al analizar el tratamiento de la magia en esta obra, señala cómo «el conjuro que hace sirve sobre todo como inyección de optimismo. Y es que Elicia, para lograr su empresa, reparte su confianza entre el empleo de sus hechicerías y sus cualidades naturales: su prudencia, su conocimiento de la psicología de los enamorados y de las mujeres, su habla sinuosa, etc. [...] Asociar de forma tan estrecha en la conciencia del propio personaje encantamiento con palabra insinuante, como hace Elicia, es síntoma de racionalismo y naturalismo» (1997: 221).

5.— El escritor se contradice en su mismo texto porque Eubulo había dicho, en la tercera escena del primer acto, acerca de la supuesta resurrección de Celestina: «No se suena otra cosa en la ciudad, y maguera que poco ha que la encorozaron porque entendió en los amores de Felides y Polandria» (Muñón 2016: 719).

nuevo mentís a lo que hace la supuesta Celestina resucitada —«la amiga de mi tía»— en la respuesta que le da aquella a Drionea:

Dile que se vaya con Dios o con el diablo, que no soy yo casamentera, ni menos es ese mi oficio. ¡Allá a la amiga de mi tía vaya él con esas embajadas!, o a los parientes de Polandria, que concierten el casamiento; que para ese caso no es menester el estudio de mis artes, ni mucho menos que mi tía resucitara o apareciera, como holgaron de mentir. (Muñón 2016: 748)

De estas palabras se deduce que aún tiene que concertarse el casamiento entre Felides y Polandria; por tanto, estaríamos al comienzo de la *Tercera parte*. Sin embargo, lo que le interesa al escritor no es unir ambas historias en el tiempo —y esto chocaría con el propio título de su *Tragicomedia*—, sino negar que entre las actividades de una alcahueta esté el oficio de casamentera, para el que no se necesitan las artes que ella domina.

Tanto la demostración de que la Celestina realmente murió —así sucedió en la obra seminal del género— como la negación de que la alcahueta sea una casamentera son lecciones literarias que da el escritor: está diciendo que faltan a la verosimilitud tanto la *Segunda* como la *Tercera Celestina* y que desvirtúan el magnífico personaje que creó Fernando de Rojas. La Celestina, entonces y ahora, es una astuta alcahueta, con artes o asomos de hechicera, y no pretende negociar bodas.

Sin embargo, no rechaza Sancho de Muñón todas las novedades de sus dos antecesoras, porque acepta materiales literarios que aparecen en ellas: facecias y cartas, y la canción, ya presente en la obra fundadora del género.

Unidades literarias insertas en la *Tragicomedia*

En *Lisandro y Roselía* la música no es un elemento de seducción entre los enamorados, solo sirve para configurar el retrato del caballero cortesano, que expresa así su dolor amoroso. Como dice el argumento de la tercera escena del primer acto: «Después que Lisandro se vee solo en su retraimiento, al son de su vihuela, canta canciones de gran sentimiento en que manifiesta su pena. Estanle un poco escuchando sus dos escuderos Oligides y Eubulo, discantando sobre las palabras que le oyen decir» (Muñón 2016: 714); Oligides alabará su arte: «Dulcemente toca la vihuela. ¡Por Dios!, llorar me hace», y el moralista Eubulo comenta: «Los romances y cantos de amores son para él tizones que refocilan el su fuego y enconan más la llaga» (Muñón 2016: 715). Lisandro sigue, pues, la estela de Calisto, que, como le dice Celestina a Melibea: «Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras [...], parece que hace aquella vihuela hablar» (Rojas 2000: 133).

La carta de amor no está en la obra de Rojas, pero sí es esencial en la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini —y en *Cárcel de amor*—, y aparece en las tres obras celestinescas; en *Lisandro y Roselia* la escribe el caballero a sugerencia de la Celestina, desesperado porque su amada no ha salido a verle, como le había dicho. Se la dará a su criado Oligides para que se la entregue a la alcahueta, que es la encargada de averiguar la razón del incumplimiento de la palabra de Roselia; pero cuando Celestina se la dé, la joven le ha confesado ya su amor rendido por el caballero. Roselia leerá la carta —en la escena siguiente— delante de su criada Melisa, y así veremos la expresión del sentimiento amoroso de Lisandro, un correlato en prosa de lo que cantó primero en verso.

Feliciano de Silva insertó en su *Segunda Celestina* tres cuentecillos⁶, y Sancho de Muñón intercaló otros tres, y la acción de dos de ellos sucede en la misma obra. El primero es en realidad una breve unidad cómica de intenso erotismo que tiene lugar en la segunda escena del tercer acto.

Oligides va a llevar la carta de Lisandro a Celestina y se encuentra por la calle con un Brumandilón furioso porque la alcahueta no le había hablado de la medalla que le regaló el caballero para no compartirla con él, y va decidido a matarla. Oligides le convence de que es mejor robarle sus joyas porque no le ve buen fin a los amores de Lisandro y Roselia y, antes de dar el golpe, es mejor ver el escenario, la casa de la alcahueta. Al subir a ella, Celestina, que lo oye, llama ceceando y en voz baja a Drionea para que esconda al capellán, uno de sus clientes, en el arca del pan advirtiéndole que viene Oligides. Brumandilón que finge pelear con la vieja para que le dé unos reales, le dice en un aparte a Oligides que en el arca que está a los pies de la cama cree que está escondido el cofre donde Celestina tiene «muchas piezas y joyas de oro que ha ganado por este su oficio» (Muñón 2016: 803). ¡El lector sabe muy bien quién se esconde en él!

Mientras Celestina se va a llevar la carta de Lisandro a Roselia, los dos se quedan con sus sobrinas. Oligides sube donde está Drionea, a quien da cuatro reales para franquearse el recibimiento sexual, y ella frena sus ímpetus diciéndole: «Paso, no hundamos la cama como estotro día». Entonces el criado le pide vino a la ramera para coger fuerzas, y ella le manda que mire si la camarilla de Celestina está abierta porque en su cabecera está la bota colgada. Mientras va, el capellán le ruega a Drionea que despida pronto a su amigo porque se ahoga, y al regresar Oligides diciendo que está cerrada, tiene lugar este diálogo en una escena a la vez erótica y cómica:

DRIONEA.— ¡A punto vienes! ¡Ah hi de puta!, ¿piensas que no te entendí que ibas a enristrar por no dar encuentro feo?

OLIGIDES.— Hice bien, porque quien trae baja la lanza topa en la tela.

6.— Analizados por Baranda en la introducción a su edición (1988: 84-88).

BRUMANDILÓN.— ¡Hola, a los de arriba! ¡Paso, cuerpo de Dios, que hundís el sobrado y nos echáis acá tierra!

CAPELLÁN.— ¡Que me ahogo!, ¡que me ahogo! ¡Santa María, confesión!

OLIGIDES.— Jesús, ¿qué es esto?

BRUMANDILÓN.— ¿Qué ruido es aquel? ¡No paro más aquí! ¡Abre, abre! ¡Huiré, no me maten! (Muñón 2016: 809)

Muchas cosas se dicen en tan pocas palabras: Oligides ha comenzado a masturbarse para tener la lanza alta, y el encuentro erótico presagia lo que ya dijo Drionea, como indica la exclamación de Brumandilón, que está abajo. Mientras, el capellán se está ahogando en su encierro en el arca del pan y pide confesión, que bien la necesita. Oligides se asombra ante los gritos del escondido, y Brumandilón, al oír tanto jaleo, hace honor a su conocida cobardía y escapa. Es una escena trepidante que pone de manifiesto la maestría teatral de Muñón, y a la vez enhebra un episodio que puede considerarse un breve relato de estirpe boccacciana vivido en directo por los personajes de la tragicomedia.

Tres escenas más adelante, en la quinta, Celestina, acompañada por Brumandilón, va a dar a Lisandro la buena noticia de la nueva cita que le ha concedido Roselia, y los dos se encuentran por la calle a un Oligides ensangrentado, pero muerto de risa. Él les va a contar lo sucedido: estaba narrando lo del capellán en el arca a su ramera Carmisa (al final de la escena citada ya había dicho que se iba «a dar otro verde» con su puta), «sin sayo, bajas las calzas», cuando llama a la puerta el bachiller, amigo de ella. El relato está formado por la traza que urde una vieja, «su madre», para que el bachiller no sospeche la verdad; en este caso la facecia la cuenta Oligides, aunque como vivida poco antes puesto que lleva aún en su aspecto restos de la traza.

Sancho de Muñón hará todavía otra demostración de las variantes que puede ofrecer su arte narrativo: en la escena tercera del acto cuarto, Brumandilón y Oligides oirán escondidos el relato que hace Elicia, la Celestina de esta tragicomedia, de lo que le pasó con el confesor de su tía y Sempronio. Y comienza precisamente a raíz de lo que le cuenta Drionea del capellán del arca, como dice Oligides: «Escucha, que por mi fe, que hablan del capellán que te conté», y enseguida oímos lo que dice Celestina, que se supone es comentario a lo que le ha narrado su sobrina: «¿Y de eso te espantas, sobrina? Pues óyeme otro donaire que me acaeció siendo de tu edad con el confesor de aquella madre de todas nosotras, ¡que buen gozo haya al alma y reposo al cuerpo!», y la seguirá luego recordando y alabando sus artes: «¡Qué sabia, qué diligente, qué astuta, qué artera...!», y funde en su evocación lo que le cuenta Celestina a Pármeno de su madre Claudina: «¡Qué se le daba a ella mucho que la encorozasen, o la emplumasen, o le diesen quinientos azotes!» (Muñón 2016: 846).

El escritor no desaprovecha ocasión para que sus personajes sigan recordando a la vieja Celestina muerta, y bien muerta; pero en este caso va mucho más allá: cuenta algo sucedido en su tiempo novelesco a la joven Elicia, prostituta entonces, con su amante Sempronio; es un episodio que hubiera podido contar Rojas... si lo hubiese sabido. También Elicia esconde al capellán, pero esta vez debajo de la cama; de nuevo la hundirán, y saldrá entonces el confesor con el bacín de los orines en la cabeza.

En el relato se funde lo erótico con lo escatológico, y en este campo se le puede unir la anécdota de la «siringada» que le cuenta Drionea a Celestina. En los encargos que ha recibido, la alcahueta no quiere asumir el de poner una lavativa a un pupilo de un bachiller porque no quiere invadir el campo de su comadre Clara; pero, como le dice Drionea, ella está fuera de juego: «Dice que está mala de los ojos de una siringada que le soltó un escolar, al tiempo que sacaba el cañuto; que, como le mirase unas almorranas que tenía para se las curar, el estudiante, no pudiendo retener el pujo, suelta y rocíale aquellos hocicos y ciégale los ojos» (Muñón 2016: 769).

¿No leería Quevedo también esta obra? En *El Buscón* incluye una anécdota escatológica semejante protagonizada por Pablos en su pupilaje con el dómine Cabra. Es una vieja de setenta años, tía del licenciado, la encargada de poner la «melecina»; él se resiste a que se la ponga, «pero no me valió, porque, teniéndome Cabra y otros, me la echó la vieja; a la cual, de retorno, di con ella en toda la cara» (Quevedo 2005: 17). Tienen en común la vieja, el bachiller y el pupilo, y sucede lo mismo.

Sancho de Muñón inserta tres breves relatos en su obra, siguiendo la estela de la *Celestina* de Feliciano de Silva; en ellos acentúa el erotismo —unido siempre a la comicidad— con detalles explícitos y además incluye en la materia celestinesca lo escatológico —Silva lo había apuntado ya en uno de los cuentecillos— mostrando el camino que también tomaría otro género literario íntimamente vinculado a ella: la picaresca, que inaugura Mateo Alemán con su Guzmán, el Pícaro. Sigue, pues, dando lecciones literarias al ahondar en la vía trazada por sus antecesores.

Los juegos lingüísticos

El escritor vincula su obra con las otras Celestinas, y también con *La comedia Thebaida*, que está en la estela de la obra de Rojas; pero además escogerá nuevas sendas. Sus rufianes dicen exclamaciones que están en boca de sus semejantes en las otras obras; por ejemplo, Brumaldilón: «¡Que haya yo corrido la casa de Ceca y Meca, y los cañaverales y los olivares de Santander!», que es frase que Pandulfo, el rufián de la *Segunda Celestina*, repite; y otras exclamaciones de este aparecen en boca de Casajes o de Rebollo, de la misma forma el «¡Juro a los corporales de Daroca!» de Dromo lo dijo ya Galterio en *La comedia Thebaida* (1968: 39). Si el escritor

toma esas expresiones, no es porque le falten recursos, sino porque así sitúa a sus rufianes en el mundo de los demás.

Curiosamente va a imitar de la *Tercera parte* de Gaspar Gómez dos comparaciones que están en boca de Polandria; él las pondrá en la de Lisandro, y además añadirá la glosa que de ellas hacen Siro y Geta, los dos mozos de espuelas, cómicamente interesados en la retórica.

Polandria, fingiendo recelos que no tiene, le responde a su tío Dardano cuando le comunica que su madre y él han decidido que se case con Felides, «un caballero de esta tierra, que en linaje es generoso, en riqueza próspero, en condiciones apacible»:

A lo que dices que es de linaje generoso, no lo niego; mas si dará fruto por su persona, no lo sé; que vemos a los laureles, que, por ser tan sublimados árboles, tenían los antiguos de costumbre coronar con sus ramas a los filósofos que mejor oraban y a los capitanes que más vencían en señal de victoria; mas bien sabemos que su fruto es muy poco, y que debajo del encina seca se mantienen los animales silvestres. (Gómez 2016: 645-646)

En *Lisandro y Roselia* las comparaciones con el laurel y la encina las hace Lisandro al hablar por primera vez con Roselia, que está asomada a la ventana que da a la huerta; como dice Siro «nuestro halcón ha visto a la garza», y el caballero le declara su amor así:

Entre muchos beneficios, Roselia, que de Dios recibidos tengo, esta hallo por suprema merced: en ponerme en cuenta y número de tus servidores, porque ser yo tu sirvo es título para mí que más gloria en esta vida no me puede venir; y si tú, angélica imagen, por tal me aceptas, no trocaré mi gloria por toda la del mundo. No me niegues, señora, tu gracia para me salvar, pues las sombrosas encinas amparan los cansados y asoleados animales para les dar solaz. (Muñón 2016: 711)

Siro y Geta, que lo están escuchando, comentan lo turbado que está delante de su dama, y Lisandro prosigue su discurso: «No seas como el laurel, de que no se coge sino la verdura del esperanza sin fruto de galardón; que no es razón que a quien Dios de hermosura hizo cumplida, de piedad se muestre avarienta a aquel que todo se ha dedicado a tu servicio» (Muñón 2016: 711).

Seguirá la conversación entre ambos, él con su rendida declaración amorosa sembrada de referencias cultas, y ella, con su tajante rechazo. Roselia se marcha, y Lisandro, ausente ya su dama, todavía le sigue hablando de su pasión amorosa. De vuelta a casa, Siro y Geta van comentando «las retólicas de nuestro amo», y Siro piensa aprovechar «dos semejanzas» para

una carta de amores que quiere enviar a Trasila, «aquella moza salada de doña Estefanía», y que, según le dice a su compañero, ha entendido perfectamente. Geta le pide entonces que le diga «lo del laurel», y él glosa a su modo la otra comparación: «que el apodo de la encina claro está que amparan los fatigados animales, esto es, los hambrientos puercos engordándolos con bellota, que así su señora le engordaría con su gracia».

Siro se asombra de su declaración porque él no lo había entendido, y Geta añade que también él habría entendido lo del laurel, pero no estuvo atento, y presume del don que tiene para hacerlo porque su madre le dijo que nació «en signo de letras». Su conversación sigue así:

SIRO.— Del laurel dijo que no se coge sino hartura de esperanza.

GETA.— No dirá sino de panza.

SIRO.— Creo que sí.

GETA.— Mira cómo caí en la cuenta, ¿entiéndeslo?

(Muñón 2016: 713)

Y ante su negativa, se lo glosa a su modo. Recuerda al santo Panza y concluye: «y así Lisandro, loando a su señora, la llama hartura de panza; y que no sea laurel, que no da fruto» (Muñón 2016: 712-713).

Geta y Siro son del linaje de los criados que creen que saben retórica, y de ello estuvieron antes convencidos Jusquino, el servidor de Floribundo en la comedia *Calamita* de Torres Naharro, o Pandulfo de la *Segunda Celestina*. La erudición o la retórica son características de las obras celestinescas —son excesivos en la *Comedia Thebaida*—, pero también lo es la comicidad creada por ese convencimiento de los ignorantes en dominar tales artes; y fue Torres Naharro quien ya lo puso en escena con los necios criados «sabios», como el citado Jusquino o como Faceto, el criado de Aquilano, en la *Aquilana*.

Sancho de Muñón primero imita, pero después hace que los criados glosen el pasaje e introduce el registro cómico a partir de esos «animales silvestres», que se mantienen «debajo del encina seca», mencionados por Polandria. Siempre sabe sacarle punta a la imitación y encontrar en ella una nueva senda narrativa.

Aparentemente no sigue el camino de la creación dramática de jergas lingüísticas de sus dos predecesores: en la *Segunda Celestina* Silva introduce el habla literaria de negros con la pareja de Zambrán y Boruca, y la rústica de un pastor idealizado, Filínides, que se lamenta y recuerda a su amada Acaís; en la *Tercera* Gaspar Gómez mantiene brevemente el habla de negros con una pequeña intervención de Boruga —acto quinto— y la del hortelano Penuncio en el acto tercero (al modo del rústico), pero además añade la del vizcaíno Perucho, mozo de caballos.

En *Lisandro y Roselia*, habla un niño y llora un pajecico; el niño es el hijo de Marivañes, vecina de la casa de Eugenia y Roselia. Melisa, la doncella, le dice: «Entrad, mis ojos, ¿a quién buscáis?»:

NIÑO.— A senola mosa.

ROSELIA.— ¿Qué queréis, mi alma?

NIÑO.— Senola, mi madre dise que está alí la mujer de la ropa banca, que tae lo que le mandaste.

ROSELIA.— ¡Corre, decilde, mi vida, que venga!

NIÑO.— Beso las manos de vuesta mesed.

(Muñón 2016: 813)

En el *Retrato de la Lozana Andaluza*, ya salía el niño Aguilaret, el hijo de la Sogorbese, que hablaba en catalán con su madre, pero no lo hacía como niño, porque en esa obra nada es lo que parece⁷.

El pajecillo, un rapaz, es Filirín, al que llama impaciente su amo, Lisandro, como a los demás criados, al ver que no le abren cuando llega de noche a su casa, después de haber esperando en vano hasta las dos a que saliera a la ventana Roselia: «¿Qué es de aquel rapaz? Filirinillo⁸, puto rapaz, ¿dormís? ¡Espera que yo te despertaré con una vuelta de cabello!». El diminutivo anuncia lo que va a pasar y que sabremos por el llanto del muchacho: «¡Yo, yo, ju, juro a san Juan!, ¡yo, yo lo diga a mi padre que me peela, y me abofete... ea y, que me asiente co... con otro amo mejor!»⁹. Esta réplica, entre lágrimas, dibuja perfectamente lo que sucede, e incluso pueden imaginarse los gestos del mozuelo.

Junto a estas dos breves incursiones en el realismo lingüístico al plasmar el habla de un niño o las expresiones entrecortadas de un mozuelo al que su amo tira del pelo y abofetea, Sancho de Muñón dedica un amplio espacio a otra innovación en ese campo: el lenguaje jurídico, y lo hace en el pleito entre Angelina y Sancias, que Menéndez Pelayo comentó así:

Todo el donosísimo episodio del pleito en que el provisor absuelve al estudiante Sancias de la demanda que por Angelina fue puesta sobre caso de ser su esposo y marido es una parodia desembozada del estilo y modo de razonar de los letrados, en la curia eclesiástica. (1943: IV, 98)

Y así es, porque es terreno que domina el teólogo Sancho de Muñón. Es un paréntesis excesivo a la acción porque ocupa toda la escena quinta del

7.— Véase Navarro Durán (2018b).

8.— El diminutivo «Filirinillo» es peyorativo, como el de «Lazarillo», que solo aparece en boca del ciego en el episodio de la longaniza.

9.— Whinnom subraya esos primeros intentos «de representar el habla de un muchacho que solloza [...] y la de un niño pequeño» (1988: 129).

acto segundo con personajes sin función en la trama, pero no se le puede negar su gracia ni tampoco su condición de innovación lingüística dentro de un género que se había enriquecido con ellas. No es habla de negros ni de pastores ni de vizcaínos, sino de letrados, apoyados en el derecho canónico; así responde a la segunda objeción del provisor el letrado:

A la segunda objeción respondo que es verdad lo que el capítulo dice, y lo que vos inferís a contrario sentido, pero niégo[os] la consecuencia en que decís que lo mismo es en vuestro caso. Entendé el texto, señor provisor, que quiere decir que, si después del pacto condicional hubiere nuevo consentimiento presente, no expresada la condición o se siguiere cópula carnal, entonces queda perjuro si no se casare con ella. Y así digo en nuestro caso que, si Sancias de nuevo consiente con las ceremonias de palabras y otras cosas que sabéis requ[er]irse al matrimonio para que obre después que se puso, o al tiempo que se pone la condición, queda tan casado como vos agora estáis; pero, porque no es ansí, os negué con razón la consecuencia o ilación. (Muñón 2016: 785-786)

Si Silva introduce a un pastor, Filínides, entreverado de rusticidad y bucolismo, que canta a su Acaís, en un par de escenas al margen de la trama de su *Segunda Celestina*, Muñón hace lo mismo con el pleito de Angelina y Sancias. El episodio pastoril sirve de lección moral esgrimida por Poncia ante su señora Polandria (Navarro Durán, 2018a: 390); y este pleito desemboca en otro ejemplo más de lo que señala Sancho de Muñón en toda su tragicomedia: la corrupción de miembros viciosos de una iglesia necesitada de reforma¹⁰.

La sentencia da la razón al estudiante; pero Celestina protesta atreviéndose a decirle al provisor «¡En buena fe mentís!» y le amenaza con lo que le puede doler: «¡Para esta que aquí Dios me puso, que yo te haga también libre y quito de la que estotro día me rogaste que hablase!». Al oírlo, el provisor perdona las costas («y por causas que a ello nos mueven no hacemos condenación de costas»); pero esto no le basta a la alcahueta, que sigue con sus amenazas: «¡Así, don cabezmordido, por los huesos de mis finados, tú me la pagues!, ¡no te aprovecha importunarme con el sacristán, que no la habrás!». Y promete a Angelina engañar a Sancias, y sacarle «del buche un sí, puro y no aguado con condición» (Muñón 2016: 788-789).

Será Brumandilón quien cuente el final a Oligides en la quinta escena del cuarto acto. Celestina logró que Sancias contestara a su pregunta de «¿recibes por mujer a Angelina?», aunque lo hizo diciendo: «Sí, ¡bobo es

10.— Vian Herrero indica que Muñón «desarrolla muchos elementos que en *La Celestina* estaban *in nuce*, y este de la corrupción de la justicia es uno» (2010: 459).

el mozo que lo hará!». Pleitean de nuevo sobre ese sí, y Celestina «prueba que Sancias hizo pausa en el sí y que después añadió lo siguiente». Brumandilón concluye así su relato del nuevo pleito:

Celestina replica que las palabras hanse de entender según el sentido literal, y no según el entendimiento irónico o metafórico, y que, dado que Sancias las pronunciara conforme a su propósito, pero que la Iglesia no juzga según la intención interior, sino por las obras y palabras exteriores que denotan consentimiento. Y de esta manera el juez, convencido así por las razones de Celestina, como por otras causas particulares que entre él y Celestina habían, sentenció por Angelina. (Muñón 2016: 857)

Como comenta Oligides: «No pensé que tanta era la fuerza de Celestina, que bastara a corromper las letras, ¡pero allá van leyes do quieren reyes!». Y es a esa corrupción a la que apunta el erasmista Sancho de Muñón en toda su obra¹¹.

El largo paréntesis se justifica, pues, por el enriquecimiento lingüístico que supone para esta *Tragicomedia*: el lenguaje jurídico queda ampliamente ejemplificado por el teólogo experto que fue su autor, y a la vez ofrece un caso detallado de la corrupción de la justicia eclesiástica por esos clientes de Celestina que en ella dictaban sentencias. Sancho de Muñón une, pues, en esa nueva lección literaria —lingüística en este caso—, la presencia del lenguaje jurídico con la sátira moral hacia los personajes que lo usan.

La construcción de la tragicomedia y sus personajes

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselía* tiene cinco actos y cada uno de ellos, salvo el último, cinco escenas: esa es su gran innovación, porque las Celestinas son novelas dialogadas al tener veintiún actos la *Tragicomedia* de Rojas, la obra fundacional. No sigue, pues, el camino de las cuarenta

11.— No solo son los capellanes clientes de las prostitutas (el encerrado en el arca cobra protagonismo), sino el discurso moral de Eubulo al final del acto cuarto en donde habla de los muchos que se condenan y los pocos que se salvan, y entre ellos toda la curia eclesiástica y los bienes espirituales que dispensa: «Por ahí se pasean los pontífices, los cardenales, los arzobispos y obispos, los beneficiados y sacristanes, con un descuido, como si nunca hubiesen de llegar allí donde los halagos de la vida, los regalos del cuerpo, las honras, las riquezas, los favores y todos sus pasatiempos se volvieren en lamentaciones y llantos perpetuos. Ahí serán atormentados muy cruelmente los papas que dieron largas indulgencias y dispensaciones sin causa y proveyeron las dignidades de la Iglesia a personas que no las merecían, permitiendo mil pensiones y simonías. Ahí los obispos y arcedianos que proveen mal los beneficios, teniendo respeto a sus parientes y criados, y no a los doctos y suficientes. Ahí los eclesiásticos profanos y amancebados» (Muñón 2016: 859-860). Ya Menéndez Pelayo, que reprodujo el pasaje, lo califica de «valiente invectiva, que parece un compendio del terrible *Diálogo de Mercurio y Carón*», y lo ve como clara prueba del pensamiento erasmista de Sancho de Muñón (1943: IV, 97).

escenas de la *Segunda Celestina* ni de los cuarenta y ocho actos de la *Tercera parte*. El modelo de Sancho de Muñón es el que le ofrecen las comedias de Torres Naharro con sus cinco actos, aunque eran puro teatro en verso; y de ellas, la que mira a *La Celestina* es la comedia *Himenea*, de donde tomará el autor de *Lisandro y Roselia* a un personaje esencial para la futura comedia áurea: el hermano de la protagonista, guardián de la honra familiar, a pesar de que su comportamiento la olvide porque sus acciones no la manchan.

El Marqués y su criado Turpedio de *Himenea* se corresponden, en la *Tragicomedia*, con Beliseno, el hermano de Roselia, y sus mozos: Casajes, Galfurrio, Dromo¹² y Rebollo. Sancho de Muñón no acepta la innovación que había aportado Feliciano de Silva —y había seguido Gaspar Gómez— con la historia de amor de la pareja secundaria, la formada por los criados de Felides y Polandria, Sigeril y Poncia, fórmula que también iba a triunfar en la comedia nueva. Silva había querido dar una lección de decencia a Polandria con su prudente y sensata Poncia, y Gómez había tenido que rectificarle (Navarro Durán 2020); pero el final trágico que Sancho de Muñón iba a dar a su obra no convenía a tal esquema y miró al modelo inicial, al de Rojas, con una Lucrecia en segundo plano y sin pareja; así será Melisa aunque su papel sea menor porque no sale de casa de Roselia (Lucrecia va a la de Celestina en el acto noveno), y su destino es tan trágico como el de su señora.

La presencia de Beliseno le permite además al escritor agrupar a su alrededor a un grupo de cobardes rufianes, porque tales son sus criados, y no multiplicar los que pululan alrededor de Celestina y sus «sobrinas». En la *Segunda comedia*, además de Centurio, Sosia y Tristán, aparecen Crito, Albacín, Grajales y su mozo Buzarco, Barrada, y los amigos de Centurio y Albacín, Traso el Cojo y Tripa en Brazo, que van al bodegón de Montón de Oro; y asoma Barbanteso, el primo de Celestina, y Zenara, la manceba del arcediano viejo, en cuya casa se escondió la alcahueta. Como enlace entre ese mundo y el de Felides está el mozo del caballero, Pandulfo, un rufián bravucón, que tiene una puta, Palana, y seduce a Quincia, la moza de la madre de Polandria, Paltrana. Algunos de estos personajes permanecen en la *Tercera parte* (como Pandulfo, Grajales, Barrada y Albacín), y otros serán nuevos como Bravonel y su puta Ancona, con su compañera de oficio, Solercia, y Recuajo, amigo de Grajales. En *Lisandro y Roselia*, ya no está Areúsa, muerta por Recuajo y Grajales en la obra de Gaspar Gómez, y Elicia ha tomado el nombre y la función de Celestina, como se ha dicho; tiene dos «sobrinas», que son Drionea y Livia, y aparecen unos amantes suyos: el joven y sin dinero Esclarabel, de Drionea; y Polo, el de

12.— Dromo y Siro son nombres de personajes de *Heautontimorumenos* de Terencio; también se llama Dromo el caballero de Menelao en la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini.

Livia, que es un clérigo, pues lleva escapulario, y que según él, «la sustenta» (Muñón 2016: 750); no olvido en el arca al capellán, pero, como no se le da nombre, quizás no fuera cliente habitual.

También se simplifica el servicio de la casa de la dama, mientras se mantiene la ausencia del padre, muerto ya —obligada por la función de guardián de la honra que adopta el hermano—, y la madre conserva, por tanto, su papel destacado. En la *Segunda*, junto a Polandria y su inteligente doncella Poncia, la madre Paltrana tiene a su servicio a la moza Quincia, y a los dos esclavos negros, Boruca y Zambrán; y en su jardín estará el pastor Filínides. En la *Tercera*, Quincia ya no está puesto que se había fugado con Pandulfo; ni Filínides, pero en su lugar estará el hortelano Penuncio; y aparecerán dos pajes de la madre Paltrana, Guzmanico y Frunces, su hermano Dardano, que va a actuar de casamentero entre su sobrina y Felides, amigo suyo, y su sobrino Antenor, arcediano, que los casará.

En *Lisandro y Roselia* no hay más personajes en casa de Roselia que su doncella Melisa y su madre Eugenia, quien hará el emotivo planto final; solo aparece fugazmente una vecina suya, Marivañes, amiga de Celestina, necesaria para que la alcahueta acceda a la casa de la protagonista; y Oligides menciona al hermano de Eugenia, Menedemo, al que ella ha ido a visitar porque está enfermo, y así le dice a su señor que Roselia está sola en casa, y la ha dejado asomada a la ventana¹³.

Felides tenía a su servicio en la *Segunda* a su fiel Sigeril, enamorado de Poncia, al mozo Pandulfo, un rufián que se llevará al burdel de Valencia a la moza Quincia y cuya ramera es Palana (y lo acompaña una vez un rufián, Barañón), al pajecico Canarín y a Corniel. En la *Tercera*, como ya no está a su servicio Pandulfo, le sustituye como mozo de espuelas Calverino y aparece un mozo de caballos, el vizcaíno Perucho; siguen presentes Corniel y Canarín, y asoma un personaje que va a desarrollar mucho más Sancho de Muñón: el escudero, a quien Felides pide que le dé un libro de leales amadores y que moraliza brevemente. Este Ervión abre el camino del moralista Eubulo en la *Tragicomedia*, que sigue además los pasos del sabio consejero Menedemo de *La comedia Thebaida*, su auténtico modelo.

Lisandro tiene dos criados antagonistas, Oligides y Eubulo; el primero comenzará moralizando un poco, pero enseguida renuncia a ese papel que no le va y que atribuye a los consejos de Eubulo. Este será quien aconseje continuamente y en vano a su señor Lisandro y quien diga el planto final por su muerte, donde menciona a su desdichada madre y añade datos a su retrato: no había cumplido aún veinticuatro años, tenía parientes, linaje y muchas riquezas. Eubulo lo llevó recién nacido al ama para que lo criase, él le enseñó cuando chico; y a los doce años, a correr caballos, y luego buena doctrina, letras y armas; fue, pues, su ayo, su mentor.

13.— Imita así el texto de *La Celestina*, donde está enferma la mujer de Cremes, hermano de Alisa; y ambos nombres (Menedemo y Cremes) lo son también de personajes de la citada comedia de Terencio; Menedemo se llama además el moralista de *La comedia Thebaida*.

Oligides, con puntas de rufián, es quien actúa de intermediario con Celestina, aunque no es personaje de una sola cara porque, de muchacho fue paje del padre de Roselia, como le confiesa a Lisandro, y se dice a sí mismo: «quiero pesquisar y inquerir con mi pensamiento la entrada a Rosalia y ser alcahuete» (Muñón 2016: 705). Él será quien aconseje a su amo que hable a Brumandilón, «un descarado rufián que tomó la vieja por su guarda temiendo el desastre de su tía», y le precisa el porqué:

Este, aunque aprovechar no te pueda, pero puede dañar estorbando lo que a remediar no basta; que, si vee tantico peligro en el negocio, por que a él no le quepa parte, disuadirá a Celestina que en ningunas maneras se meta en danza de espadas, de las cuales él a sabor blasona, siendo como trueno, que espanta y no hace mal. (Muñón 2016: 731)

Morirá por las flechas de los criados de Beliseno, junto a su señor, al igual que Melisa lo hará al lado de su señora; solo la muerte los une, pero no el amor. Al servicio de Lisandro están también dos mozos de espuelas, Siro y Geta, y el pajecillo Filirín.

Brumandilón, el rufián cobarde retratado por Oligides, además de su papel de supuesto protector de Celestina, acabará sirviendo a Lisandro porque este ve que le conviene tenerlo a su lado, hecho del que blasonará el fanfarrón putero. Siempre está amenazando con sus bravatas y es una liebre por su cobardía; es descendiente directo del Centurio de *La Celestina*, de Galterio de *La comedia Thebaida*, de Pandulfo de la *Segunda Celestina* y de Bravonel, de la *Tercera*. Y Sancho de Muñón lo vincula con el mundo de la *Tragicomedia* de Rojas porque Celestina, tras una de sus muchas bravatas, le recuerda: «Ese almacén sería bien excusado a mí, que dentro en el pellejo te conozco. Con todas tus bravezas y fieros no osaste levantar el gaje del suelo que en desafío te echó el escudero de Cremes, cuñado de Alisa, madre de la malograda Melibea» (Muñón 2016: 736). Y ella lo sabe muy bien porque es Elicia y vivió sus tiempos de ramera con la madre Celestina.

El rufián cobarde desempeñará al final el papel del asesino Sempronio matando a Celestina y a Drionea mientras Siro lo azuza, en la función que tuvo Pármene; Geta no interviene porque había huido tras la matanza de Beliseno y sus criados, y Livia logra escapar. Brumandilón, al saber el desastre, no renuncia al plan de robar a Celestina que había urdido con Oligides; y tras la muerte de este, lo sustituye convenciendo a Siro para que lo secunde. Los dos acabarán castigados y ajusticiados por el corregidor. Sancho de Muñón mantiene, pues, el esquema del comportamiento final y castigo de Sempronio y Pármene, pero con una importante diferencia: no matan a la alcahueta antes de la muerte de su señor, sino después, para robarla antes de huir. El asesino no es en esencia criado de Lisandro, si-

no el rufián que supuestamente protegía a la alcahueta, y Geta es solo su cómplice en el último momento porque el auténtico instigador, Oligides, ha muerto en la terrible caza de la segunda escena del último acto.

El papel de Beliseno, el hermano de Roselia

La primera mención del hermano está en boca de Roselia como amenaza a Celestina en la segunda escena del segundo acto. La alcahueta ha dicho, por fin, el nombre de la dama por la que Lisandro pena, fingiendo que no sabe que es quien tiene delante, y la hermosa joven explota de indignación:

¡Astuta vieja, vaso de maldad, maestra de malos recaudos, discípula del diablo, madre de todos vicios! Mas ¿si eres tú la que encorozaron estotro día por semejante caso, que a ella te pareces en tus obras? ¿Con ese mensaje te envió ese loco para que publicases su pasión y locura? Espera, espera, alcahueta, que tú habrás el castigo que merece tu atrevida osadía.

¡Melisa!, ¡Melisa!, ¡llámame acá a mi hermano Beliseno!
(Muñón 2016: 756-757)

Y cuando acude su doncella, le explica lo sucedido, le recuerda las dos veces en que Lisandro ha aparecido en su vida y prosigue con su advertencia, ahora dirigida al joven:

Esta vieja, que me viene con alcahueterías de aquel que estotro día me vido y comenzó a desvariar en aquellos desatinos que viste. Este es el loco atreguado por quien me habló el paje que fue de mi señor padre, que en gloria sea. Pues guárdese; que, si mi hermano le coge, él le dará el pago. (Muñón 2016: 757)

¡Imprudente amenaza porque le van a alcanzar a la pobre muchacha las terribles flechas del ballestero! Ya vencida por el amor que abrasa su corazón, confiesa su pasión a Celestina luchando aún consigo misma en un muy bello parlamento, deudor de Ovidio, como comentaré, y sigue invocando temerariamente la acción de Beliseno.

También su madre, Eugenia, lo mencionará en son de amenaza para Lisandro, al que ha visto rondando la casa. Lo hará poco después, en la misma escena, tras la marcha de la alcahueta, cuya visita desconoce porque Melisa había avisado a Roselia de que su madre se levantaba. Cuando le pregunte con quién estaba hablando, la joven le miente y le dice que lo hacía con su doncella pidiéndole la canastilla de la labor porque ya se sentía mejor. Tranquilizada Eugenia, le dice a su hija: «Pues siéntate y

labra esos cabezones de tu hermano y no te asomes a la ventana; que las vueltas y pasos de Lisandro por aquí y las momerías que hace, mi hijo las vengará» (Muñón 2016: 820).

Así va a ser, por desgracia para ese caballero que la sirve, pero también para ella. Y el planto final de Eugenia, tras la muerte de su hija, olvida por completo al asesino vengador, supuestamente su otro hijo. La «lamentación de Eugenia por la muerte de su única y muy querida hija Roselia», que es el argumento de la tercera escena del quinto acto y equivale al planto de Pleberio por la muerte de su muy amada Melibea, comienza: «¡Ay, ay, que es mi hija muerta! ¡Oh hija mía y todo mi bien!». Recuerda luego como pensaba darle marido, y «soñaba de ti nietos y bisnietos, y yernos y nueras y otros deudos y parentelas, que fueran ayuda para mi vejez». El destino —«los enemigos hados»— ha cambiado sus esperanzas en llanto y la ha hecho la más desventurada mujer del mundo, «quedando sin ti en perpetua soledad, porque no fue Dios servido darme otra sino a ti; y doblados mis males, añadida orfandad a mi primera viudez» (Muñón 2016: 872). La inmensa soledad es idea repetida por Pleberio en su llanto por Melibea: «Pues desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!» y al final: «¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lacrimarum valle?*» (Rojas 2000: 341, 347). Pleberio se siente identificado con las palabras de Anaxágoras porque también murió su único hijo ¿por esta razón literaria Muñón hace que Eugenia no mencione a Beliseno? Otro de los modelos del escritor es la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini, y en ella se cuenta: «Tenía Lucrecia un hermano bastardo», que es hijastro —alnado— de su madre; si Beliseno lo fuera, se entendería el silencio de Eugenia, pero nada se dice de ello. Sancho de Muñón mantuvo la honda emoción de la desesperada madre, como la de Leriano en la *Cárcel de amor*, pero tuvo que callar la culpa del que la sumió en la desesperación. Eugenia se queda sola, esperando la muerte, sumida en el llanto por la pérdida de su bella hija Roselia.

Pero volvamos al curso de la acción y a cómo Beliseno se convierte en el ejecutor de la trama. Su amenaza comienza en el tercer acto porque es en su primera escena cuando Lisandro va a la cita que Roselia le ha dado a través de Celestina, y esta se va a frustrar no tanto por la vigilancia de Beliseno con sus criados en la calle, sino por la visita que hace a su hermana en su aposento.

Oligides, que conoce bien a la familia de Roselia, sabe del peligro. Primero se viste «el jubón fuerte de nudillos» porque «a mí más que a otro me trae sobre ojo para me matar Beliseno, hermano de Roselia, después que sintió mis pasos y mis entradas y salidas a su hermana de partes de Lisandro», y después advertirá a su señor del cuidado con que tienen que ir porque sabe de sus pasos «Beliseno el mayorazgo, hermano de ella»:

... supo que yo, habiendo sido paje de su padre, y fiando su casa de mí, con este título le alcahuetaba a su herma-

na para ti, y anda por me matar, según me dijo Galfurrio, su criado y mi amigo. Y también me dijo que te cumple a ti traer la barba sobre el hombro y andar en aviso, porque cada noche fasta las once pasea la calle de banda a banda, y trae espías a ver si te puede coger. Que fue sabidor de cómo los otros días te requebraste con Roselia, y que fasta hoy la sirves y festejas con mil juegos de cañas y justas y pomposos atavíos en tu persona y diversas libreas en tus sirvientes, en las cuales siembras letras de tu pasión, bordadas y chapadas las ropas todas del nombre de la dama; que, aun en los paramentos de los caballos y en la cimera del yelmo, huelgas de escribir su nombre. Con todas esas cosas, ¿no querías ser sentido? (Muñón 2016: 791-792)

Lisandro no se amilana y defiende el servicio a su dama, y habla además de los dientes de su linaje y de cómo supo mostrarlos «en tiempo de afrenta». Siempre los caballeros hablan de afrenta en el linaje propio, pero no ven la mengua por sus acciones en el ajeno. La exhibición de su amor que hace Lisandro con sus atavíos y las libreas de sus criados nos recuerda la de Felides en la *Tercera Celestina* (Navarro Durán 2020: 424), y nos enteramos de ello por las palabras de su criado.

No habrá enfrentamiento alguno en esa primera cita entre Lisandro y sus criados y Beliseno y los suyos porque el miedo guarda la ropa de los cobardes criados rufianescos del hermano de Roselia. Pero ella no saldrá a la ventana por la conversación de su hermano y sus amenazas, como le dice a su doncella Melisa, que le reprocha, al ver su miedo de que Lisandro se pudiera haber enfadado, que por qué no había salido: «¡Salieras tú!, ¿quién te lo estorbaba?», y Roselia le contesta: «¿Quién? Mi hermano, ¡que mala muerte haya, plega a Dios! Así me detuvo fasta bien tarde en pláticas; que ni sé en qué anda ni en qué no [...]. ¡Y aun me hizo fieros que me mataría si ni en poco ni en mucho sentía cosa de mí!». Y su propia doncella le advierte: «Cúmplete avisar no te sienta; que al fin mira por la honra» (Muñón 2016: 821). Ese mirar por la honra llevará al trágico y cruel final.

Sancho de Muñón se inspira para él en *Himenea* de Torres Naharro¹⁴, y en la guarda que hace de Febea su hermano el Marqués, muy poco decoroso en su propia conducta. Ya lo dijo Menéndez Pelayo:

14.— No imitará el comportamiento de Febea, el personaje femenino, que conserva y pregona su castidad, aunque la lamenta; pero sí la cobardía de los criados de Himeneo, sobre todo del experto Boreas —equivalente a Sempronio frente al joven Eliso—, que al huir deja la capa, y por ella lo reconoce Turpedio, el criado del Marqués (Torres Naharro 1994: 451). En *Lisandro y Roselia* quienes abandonan la capa y las armas son los también cobardes criados de Beliseno Dromo y Rebollo, y el más cobarde que ellos Brumandilón, cansado de correr huyendo, las encuentra y presume ante sus compañeros de habérselas quitado! (Muñón 2016: 834-836). Y

En esta solución se fijó el Maestro Sancho de Muñón, pero dándola su verdadero carácter trágico y vindicativo. No es un accidente casual el que lleva a la muerte, desde el seno del placer que apenas comenzaban a gustar Lisandro y Roselia, sino la fiera ley del pundonor familiar, que ordena contra secreto agravio secreta venganza, y arma las ballestas de Beliseno y sus escuderos para asaetear a los dos amantes, y a cuantos habían sido cómplices en la deshonra de su hermana. (Menéndez Pelayo 1943: IV, 102)

La presencia de Beliseno desde el comienzo del tercer acto da un giro totalmente distinto a la obra con respecto a su modelo, *La Celestina*; pero será al principio del cuarto cuando se anuncia lo que va a ser el final terriblemente trágico, como dice el argumento de la primera escena:

Va Lisandro con su gente. Véelo Beliseno y quíerele acometer; impídenle sus criados dándole a entender que era la justicia. Métese para verlo en una rinconada. Acaece que Lisandro con los suyos se va también ahí a recoger por no ser visto de Beliseno y dice lo que ahí pasó. Sube Lisandro por la escala al jardín, y véese con Roselia, su señora. Beliseno, que acechaba lo que pasaba con su hermana, vase muy enojado con propósito de matarlos a todos la noche siguiente. (Muñón 2016: 832)

Será uno de los cobardes criados, Rebollo, quien sugiera la solución: «Y aun mi parecer es que otra noche vengamos con ballestas y que todos mueran, por que no tengan lugar de huir» (Muñón 2016: 836). La lenta preparación de la escena —un auténtico acierto porque llena de suspense y terror esos momentos previos— empieza con el quinto acto, y en la segunda escena las saetas cambian la belleza del ameno jardín de Roselia por la sangre, los gritos y el dolor en el alevoso y terrible asesinato de los amantes en el momento del coito, y luego de sus dos criados, Melisa y Oligides.

ROSELIA.— ¡Ay gozo mío!, ¡no me lastimes!

BELISENO.— Soltad todos; dejá a mí a los dos, que esta saeta los enclavará a entrambos como están.

LISANDRO.— ¡Oh santo Dios!, ¡qué es esto? ¡Muerto soy!
¡Confesión!

ROSELIA.— ¡Oh, válasme Santa María! ¡Que el corazón me han lastimado! ¡Confesión!

BELISENO.— Agora, agora, tirá a la doncella, que sale a los gritos.

además desarrolla la idea apuntada en *Himenea* de la visita que quiere hacer el Marqués a su hermana; en la comedia le disuade su criado Turpedio diciéndole que Febea no estaría despierta. (Torres Naharro 1994: 427)

MELISA.— ¡Virgen María, ayúdame!, ¡no se condene mi
ánima, que muerta soy!

BELISENO.— Arma, arma presto, Galfurrio; no se escape el
de arriba.

OLIGIDES.— ¡Jesús! ¡Credo, credo! ¡Oh, oh!

(Muñón 2016: 868)

Los criados rufianescos se acogen a la iglesia como retraídos, y Beliseno les dice que él los sacará «a paz y a salvo» y se va a casa de su tío el conde¹⁵.

«Un lastimoso ruido lleno de alaridos anda en la huerta» dirá Siro. Es el cierre a esa terrible escena¹⁶; quizás pudo darle la idea a Muñón de esa saeta que atraviesa a la vez los dos cuerpos de los amantes una flecha ovidiana del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se narra la venganza de Apolo y Diana contra Níobe matando con sus flechas a sus siete hijos y siete hijas, uno tras otro. Apolo atraviesa con una sola a Fédimo y Tántalo, que «habían juntado los pechos combatiendo en apretado abrazo: una saeta impulsada por la tensa cuerda los atravesó a los dos, unidos como estaban» (Ovidio 1969: VI, vv. 242-244). Y sugiero ese modelo porque Ovidio está muy presente en la *Tragicomedia* de Muñón; lo está en los diez remedios que Eubulo dice a su señor Lisandro contra el amor¹⁷, algunos de los cuales siguen los *Remedia amoris*, por ejemplo los dos primeros: «El primero es la mudanza del lugar donde te prendió» que sigue *i procul et longas carpere perge vias*, v. 214. «El segundo es evitar y huir todas aquellas cosas que te traen a la memoria la hermosura de la que amas», que es *utile finitimis abstinuuisse locis*, v. 626 y ss. (Muñón 2016: 852-854).

La apasionada confesión amorosa de Roselia

El personaje de Roselia cobra hondura gracias a su más largo parlamento, el que dirige a Celestina confesándole el amor que le devora por Lisandro, en la tercera escena del acto tercero. Roselia en su inicial rechazo al cortejo del caballero se había apoyado en las figuras de Judit y Lucrecia —también citadas por la doncella Poncia en la *Tercera parte*—, pero

15.— Vian Herrero, entre las denuncias que hay en el texto de Muñón, señala «los privilegios de una nobleza vindicativa hasta el absurdo, que se toma la justicia por su mano de manera alevosa, traicionera, obcecada y vergonzante, sin cumplir luego con la responsabilidad civil de sus acciones, como en cambio sí tienen que acatar los criados sentenciados por el corregidor» (2010: 466-467).

16.— Remito al prólogo de la edición de Rosa Navarro de la tragicomedia en *Segundas Celestinas*, donde se detalla (Muñón 2016: LXVII-LXXI).

17.— Heugas señala, además, a propósito de estos remedios, que «le discours d'Eubulo s'enchaîne réellement en dix points comme s'enchaînent les vingt rations du *Troisième traité* d'André le Chapelain, ou les onze premiers points d'un traité attribué à Juan de Mena» (1973: 310-311).

no toma palabras de otros personajes de la celestinesca para expresar lo que siente en ese parlamento, sino de Medea en las *Metamorfosis*. Roselia lucha con el amor que le impide actuar como quisiera porque sabe muy bien lo que le conviene, pero no puede más que hacer lo contrario. El enlace entre el texto de Ovidio y el de Muñón lo facilitó otra obra, que leyó muy bien el escritor, y también lo había hecho Fernando de Rojas: la *Historia de duobus amantibus*, que el futuro papa Pío II, Eneas Silvio Piccolomini, escribe en 1444, y cuya primera traducción al castellano se imprimió en 1496 en Salamanca.

Castro Guisasaola (1924: 147) y M^a Rosa Lida (1962: 391) ya señalaron como posible fuente para la albada —aunque no lo sea propiamente— que dice Calisto en el acto XIV de *La Celestina* un pasaje de la *Historia de dos amantes*. Acaba de salir del huerto de Melibea y recuerda a solas el gozo vivido, su felicidad, y se dirige en apóstrofe a la noche, al sol, a las estrellas, al reloj y su curso: «¡Oh noche de mi descanso, si fueses ya tornada! ¡Oh luciente Febo, date prisa a tu acostumbrado camino! ¡Oh deleitosas estrellas, apareceos ante de la continua orden!...» (Rojas 2000: 281-282). Calisto quiere que se apresure el sol, que vuelva enseguida la noche para poder gozar de nuevo con su amada Melibea, a la que ya ha dejado, y desea breves días invernales con sus largas noches. Euríalo, en cambio, está aún en brazos de su amada Lucrecia, y él si dice una auténtica albada; los argumentos son opuestos, por tanto, porque Calisto quiere que la noche vuelva enseguida y Euríalo que permanezca, pero dicen en el fondo lo mismo porque lo mismo desean:

Ninguno más bienaventuradamente que yo vive, ninguno mejor afortunado. Mas ¡ay qué ligeras horas! ¡Oh envidiosa noche!, ¿por qué huyes? Está quedo, Sol, en lo bajo mucho tiempo. ¿Por qué tan presto traes los caballos al yugo? Déjalos por mi amor pacer, no te apresures tanto en mi daño [...]. Nunca noche me pareció tan breve, puesto que en Inglaterra y Dacia he ido muchas veces. (Piccolomini 2001: 212)

Sancho de Muñón, al leer la *Estoria muy verdadera de dos amantes*¹⁸, ve que la enamorada Lucrecia, que lucha en vano con el amor apasionado que siente en su pecho por Euríalo y que no soporta ya la compañía de su tacaño marido, está tomando palabras del monólogo de Medea en el libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio. Dice Lucrecia:

¡Sacude, malaventurada, si puedes, del casto pecho las concebidas llamas! ¡Oh, quién podiese! Por cierto, si en

18.— *Estoria muy verdadera de dos amantes, Euríalo franco y Lucrecia senesa* es el título de la primera traducción española, Salamanca 1496; la siguiente edición impresa en Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1512, cambia la grafía de *Estoria* por *Hystoria*.

mi mano fuese, no sería enferma como lo soy. Nueva fuerza me tiene forzada: una cosa amonesta el amor y otra la honestidad, conozco lo mejor y apremiada sigo lo peor. (Piccolomini 2001: 173)

Y Medea:

¡Arroja de tu corazón virginal las llamas que te consumen, si puedes desdichada! Si yo pudiera, sería más dueña de mí; pero me arrastra, contra mi voluntad, una fuerza insólita, y una cosa me aconseja mi deseo, otra mi razón: veo lo mejor y lo apruebo, pero sigo lo peor¹⁹.

La senesa Lucrecia seguirá haciendo suyas las palabras de Medea porque pena por el irresistible amor de un extranjero, el franco Euríalo. ¿Y si luego la abandona? Pero su belleza desmiente esa posibilidad: «Por cierto no tiene él tal gesto. ¿Semblante es aquel para engañar? Su nobleza no le dejará hacer villanía, la gracia de su hermosura no es tal de quien yo tema engaños; no olvidará mi amor, que la fe le tomaré antes» (Piccolomini 2001: 174); como antes se dijo Medea: «Pero ni su cara ni la nobleza de su alma ni el encanto de su aspecto me permiten temer en él el engaño ni el olvido de mis servicios. Además, antes me dará su palabra y haré que los dioses sean testigos de nuestro pacto» (lib. VII, vv. 43-47).

Sancho de Muñón va a dar intensidad, belleza, hondura a la figura de Roselia poniendo en su boca las palabras de Medea en un momento semejante, cuando se muestra rendida al amor que siente por Lisandro, cuando descubre ese fuego abrasador que ata sus manos, que no le deja actuar con libertad. Solo que la hermosa joven no se lo dice solo a sí misma porque tiene como testigo de su lucha interior a la alcahueta, a Celestina:

¡Ay lastimada de mí! Que del primer día que me habló ese caballero siento un fuego escondido en este mi corazón que me lo abrasa, cubierto con las cenizas de mi vergüenza [...] ¡Ea, ea, Roselia, desecha ese fuego de ti! Si pudiere dirás, que, ¡si pudiese, desdichada, sano me sería!; pero una blanda fuerza me trae do quiere. Una cosa la razón, otra Cupido me aconseja. Veo lo mejor, apruebo lo bueno y sigo lo peor. (Muñón 2016: 818-819)

Luego desea la muerte al que quiere deshonorarla, pero enseguida retrocede:

¡Muera, muera el que mi deshonra quiere! Mas ¿qué me da a mí que muera?, ¿soyle yo la causa? Dios es el que

19.— Cito por la traducción de Antonio Ruiz de Elvira para facilitar la lectura (Ovidio 1964: II, 53); pero evidentemente hay que seguir el original de Ovidio (*Excute uirgineo [...] uideo meliora proboque, / deteriora sequor*), vv. 17-21 del lib. VI.

tiene poder de dar vida o muerte. ¿Qué dije, desatinada, loca? ¡Dios le dé vida y mucha! Que bien me es lícito sin le amar desearle vida. ¿Qué hizo el pecador por donde mereciese la muerte que espera si no le socorro? ¿A quien, si no fuere muy cruel, no moverá la florida edad de Lisandro, su linaje y virtud? ¿Quién que lo vea no se aficionará de su gentileza? A mí, cierto, puesto que otras cosas le faltasen, su hermosura me enamora. (Muñón 2016: 819)

Medea parte de las difícilísimas tareas ordenados por su padre Eetes a Jasón previas a su conquista del vellocino de oro para expresar el miedo de que muera el joven al que apenas acaba de conocer; quiere luego borrar este sentimiento, pero enseguida desea que viva y se justifica diciendo. «¿A quién, de no ser empedernido, no conmoviera la edad de Jasón y su linaje y su valor? ¿A quién no seduciría, aunque lo demás le faltase, con su figura? Al menos ha seducido mi corazón» (lib. VII, vv. 26-28).

Roselia sigue acusándose de que será la causa de la muerte de tan hermoso joven si no le socorre: «Si soy causa de su mal y muerte, y pudiendo no le remedio, ¿quién no me tendrá por hija de tigre y por más dura que piedra, y de corazón de peña?», y enseguida mencionará la amenaza real de su hermano como deseo de que la lleve a cabo: «Mas ¡rabiosamente le vea yo acabar en manos de mi hermano! ¡Que si le ase, él castigará su atrevida locura». Pero, aterrada de sus propias palabras, retrocede al instante: «¡Y Jesús!, ¿qué dije? Dios lo vuelva en mejor, y a él guarde por muchos años» (Muñón 2016: 819).

También Medea se acusa de su dureza si no ayuda a Jasón, ella, la única que puede hacerlo; luego vuelve a desearle que perezca en los trabajos que le esperan hasta rogar a los dioses por su suerte: «Si yo soy capaz de soportar esto, admitiré que he nacido de un tigre, y también que llevo hierro y piedras en el corazón [...] ¿Por qué no azuzo a los toros contra él, y a las fieras criaturas de la tierra y al dragón insomne? ¡Que los dioses lo quieran mejor!» (lib. VII, vv. 32-37).

Todavía seguirá Roselia en ese ir y venir de la maldición al ruego enamorado, hasta declararse, por fin, rendida: «¡Ay, ay, ay!, ¡vencida soy!, ¡cautiva soy!, ¡presa soy de su amor!». Y luego se dirige a Celestina conjurándole a que sea «su fiel secretaria»²⁰ y pidiéndole que vaya a decir a Lisandro la hora y el lugar de su nueva cita:

[...] puedes le decir que luego esta noche, pasadas las doce, me venga a hablar, no por esta torre, que es lugar peligroso, así por estar cerca del aposento de mi madre,

20.- También llamó así Melibea a su doncella Lucrecia y a la propia Celestina (Rojas 2000: 229, 228).

como por ser paseado y rondado por fuera de Beliseno, mi hermano; pero sea por el jardín, que es lugar desviado del palacio. De ahí dentro me puede ver y hablar; que yo saldré sin falta a los corredores que salen sobre el huerto (Muñón 2016: 820).

No será solo ver y hablar, y el peligro queda esta vez fuera; pero a la tercera cita, las flechas que tanto Lisandro como Roselia invocan varias veces para expresar su sentimiento amoroso se convertirán en reales, en instrumento de su muerte: Cupido y Apolo serán los flechadores a la vez en esa escena terrible de amor y muerte.

En la *Tercera parte* Corniel describe a Sigeril la librea que van a llevar los pajes de Felides: «Y las mangas izquierdas son de terciopelo verde con dos sutiles corazones en cada manga de carmesí, que casi están juntos con una saeta que entra por el uno y sale por el otro» (Gómez 2016: 385). Esas saetas hieren el corazón de Lisandro y Roselia, como ellos mismos dicen; así el joven enamorado le confiesa a su dama la primera vez que habla con ella: «el sonido de Roselia es la saeta que penetra y ahonda mi corazón» (Muñón 2016: 712). Roselia le confesará a su doncella Melisa: «No puedo más, hermana: que Cupido ha mostrado en mí todo su poder, y todas las enherboladas frechas en un momento asestó contra mí, y los ardientes casquillos de sus saetas son cauterio de mi corazón»; y Lisandro, en la carta que le escribe —y ella lee en esa escena cuarta del acto tercero—, le dice: «tú no cesas de atormentar mi corazón, que nunca vi toro tan agarrochado que más no esté él con tus crudas saetas» (Muñón 2016: 822-823).

Esas saetas van a ser reales en la ballesta del cruel Beliseno y sus cuatro criados rufianescos; él dispara la flecha que los atraviesa a los dos juntos, aunque luego Eubulo, en su planto final, dirá: «sin piedad te mataron, y no como quiera, sino con unas enherboladas frechas, y no bastó con una, mas cinco te tiraron para que mayor fuese tu dolor» (Muñón 2016: 875).

En la creación de ese personaje, el hermano de Roselia, Sancho de Muñón ofrece la más interesante lección literaria que muestra su originalidad con respecto a las tres obras anteriores cuyo camino sigue. Es la intervención terrible del vengador de la honra familiar lo que convierte a *Lisandro y Roselia* en tragicomedia, y los dramaturgos áureos aprenderán tal enseñanza.

Final

El desenlace tiene una fuerza trágica inmensa y alcanza la cima de la intensidad de esta tan notable continuación de *La Celestina*, como vio muy bien Menéndez Pelayo. Sancho de Muñón desmintió a sus dos antecesoras demostrando que Celestina estaba muerta y bien muerta —y además

que su oficio no era el de casamentera— y lo hizo a través de sus propios personajes que citaron como real lo sucedido en el texto de Rojas; esa innovadora creación literaria abriría el camino a la más genial aún de Cervantes en la *Segunda parte* del *Quijote*. En cambio, imitó a esas dos obras con pasajes que exhibían tal deuda, pero siempre añadiendo matices propios; siguió la original senda de introducir hablas específicas de algunos de los personajes de la *Segunda* y de la *Tercera*, recurso tan teatral, pero no las repitió, sino que aportó otras. Y finalmente su tragicomedia acabó con la muerte de los protagonistas, como en la de *Calisto y Melibea*, porque la de la alcahueta y de los criados no implican la tragedia que avanza el título de la obra. El terrible silbido de las flechas asesinas anuncia bien el trágico dolor que llevaría consigo la defensa de la honra familiar por parte de su guardián en el futuro teatro áureo. Como he mostrado, estas son sus grandes lecciones literarias: el mentís a la falta de verosimilitud de la *Segunda* y *Tercera parte* de *Celestina*, la presencia del lenguaje jurídico sumándose a las otras hablas incluidas en esas dos obras, y, sobre todo, la atroz actuación del guardián de la honra de la familia, el hermano de Roselia.

Bibliografía

- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1924), *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Anejo 5 de la RFE.
- GÓMEZ, Gaspar (2016), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- HEUGAS, Pierre (1973), *«La Célestine» et sa descendance directe*, Bordeaux, Éditions Bière, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, XLIV.
- La comedia Thebaida* (1968), ed. by G. D. Trotter and Keith Whinnom, London, Tamesis Books.
- (2003), ed. de José Luis Canet Vallés, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LIDA, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela, IV*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, CSIC.
- MUÑÓN, Sancho de (2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- (2016), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- (2015), «¿Murió o no murió Celestina? El texto literario como desmentido», en Antonio Chicharro (ed.), *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, pp. 563-580.
- (2018a), «Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», en *Celestinesca*, n° 42 (2018), Universitat de València, pp. 375-394.
- (2018b), «*La Lozana Andaluza*», un retrato en clave. Pasquines históricos en la Roma Babilonia, Sevilla, Renacimiento.
- (2020), «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», en *Celestinesca*, n° 44, Universitat de València, pp. 405-430.
- OVIDIO NASÓN, P. (1969), *Metamorfosis, II*, trad. de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, Alma Mater.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2001), *Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa*, ed. de Inés Ravasini, en *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (siglos XV-XVI)*, coord. Pedro M. Cátedra, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 161-217.
- QUEVEDO, Francisco de (2005), *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca, II*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor») (2000), *La Celestina*, ed. de Francisco Rico *et al.*, Barcelona, Crítica.
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- (2016), *Segunda comedia de Celestina*, en *Segundas Celestinas*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de (1994), *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro.
- VIAN HERRERO, Ana (1997), «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjunto amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 209-238.
- (2010), «Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco: a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI, pp. 455-470.
- WHINNOM, Keith (1988), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *V Academia literaria renacentista. Literatura en la época del Emperador*, Víctor García de la Concha (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-130.