



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

POSGRADO EN HUMANIDADES

ÁREA:
LITERATURA

LÍNEA ACADÉMICA:
FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E HISPANOAMERICANA
DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LOS PERSONAJES DE *LA SEGUNDA CELESTINA*.
ACERCAMIENTO FORMAL A LA CONSTRUCCIÓN HÍBRIDA DE LA COMEDIA

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAestrÍA EN HUMANIDADES

PRESENTA:
ZARHEMLA AGUILAR RODRÍGUEZ

DIRECTORA:

MTRA. ALMA LETICIA MEJÍA GONZÁLEZ

LECTORES:

DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA

DR. JOSEF DANN CAZÉS GRyj

MÉXICO. NOVIEMBRE, 2016

Índice

Introducción	2
1. <i>La segunda Celestina</i> , bajo la óptica crítica: encomios y vituperios	7
2. En torno a la producción de Salazar y Torres	28
2.1 Sucinta exposición sobre La Comedia Nueva y el subgénero de capa y espada	28
2.2 Modelos actanciales	34
2.3 Análisis de los personajes: desvío del paradigma	48
2.3.1 Las damas: inversión de los caracteres	48
2.3.2 Los galanes	56
2.3.2.1 Don Juan: desvanecimiento del prototipo	56
2.3.2.2 Don Diego: una figura apegada al personaje-tipo	60
2.3.3 Síntesis de la condición de los jóvenes nobles	63
2.4 La tergiversación de la figura celestinesca. Relación con el modelo de Rojas	67
2.5 La desacralización del viejo	75
2.5.1 El honor y la honra paternos	87
2.6 El gracioso y los criados	92
3. Desvíos del testimonio anónimo	101
3.1 Reivindicación del subgénero de la comedia de capa y espada y de los personajes-tipo	101
3.1.1 Caracteres tradicionales y modelos actanciales	
3.1.1.1 Las damas	103
3.1.1.2 Los galanes	112
3.1.1.3 La pérdida del vigor dramático de Celestina y las desviaciones de la trama	117
3.1.1.4 El viejo como figura activa	125
Conclusiones	129
Bibliografía	134

Introducción

La segunda Celestina ha sido atendida por la crítica en diversas ocasiones y con propósitos varios. La obra está integrada por tres textos, provenientes de distintas plumas.¹ El objetivo del presente trabajo es rastrear la intención de Salazar y Torres y en qué medida se cumple ésta en el final anónimo o resulta distorsionada. Los testimonios que integran la obra presentan diversos tratamientos, por ello mi interés reside en analizar, desde una perspectiva semiótica, el proceder de los actantes, sus caracteres, la trayectoria que siguen y qué aspectos quebrantan la uniformidad dramática y la concepción del dramaturgo.

La mayoría de los estudios que ha realizado la crítica se centra fundamentalmente en ambos finales, ésta ha concedido preponderancia a uno sobre otro, por lo que el texto de Salazar y Torres ha sido atendido parcialmente. Cada investigador ha abordado aspectos singulares de las tres producciones de acuerdo con sus intenciones; los contenidos de sus estudios reúnen datos periféricos y han quedado soslayados los elementos formales de la obra. Dichas cuestiones se concentran en el capítulo primero, titulado *La segunda Celestina*, bajo la óptica crítica: encomios y vituperios. Los juicios emitidos por los críticos son múltiples e incluso discordantes, así que sus aportaciones me han impulsado a atender, sobre todo, la función que cumplen los personajes dentro de la comedia.

El capítulo segundo está dedicado a la producción de Salazar y Torres. Comienzo introduciendo un panorama general sobre la comedia nueva para dar pie a lo concerniente al

¹ Sólo se estudia la producción de Salazar y Torres y el testimonio anónimo; el texto de Vera Tasis ha sido eludido en este trabajo, pues tanto el contenido como la forma no se ajustan a lo que se pretende analizar aquí. Sin embargo, en el estado de la cuestión, se han integrado algunos comentarios de los críticos, respecto de la conclusión tasiana, que son útiles para destacar ciertos elementos.

subgénero de la comedia de capa y espada. En el segundo apartado propongo los modelos actanciales; para ello encuentro útil el estudio de Anne Ubersfeld: *Semiótica teatral*. Lo que es relevante es la versatilidad de Celestina, pues es capaz de asumirse de tres maneras distintas: ayudante, oponente y sujeto. Se instaure como sujeto porque se sirve de la simpleza de los nobles, los maneja a su antojo y, por ende, actúa procurándose su propio beneficio; se muestra, de esta manera, voluble e hipócrita y encuentra a los jóvenes y al viejo como el medio propicio para obtener un favor económico. Al destacar a la vieja como sujeto, los jóvenes son apreciados como sujetos parciales y al mismo tiempo funcionan como los objetos de Celestina, pues si ella no cumple sus peticiones, no puede obtener la ansiada recompensa monetaria.

En el tercer apartado, el análisis se concentra en los caracteres de los personajes nobles. Se sugiere que, a pesar de los motivos y temas propios de la comedia de capa y espada que tienen lugar en la obra (equivocos, celos, enredos), tanto las damas como un galán no se ciñen al paradigma de dicho subgénero dramático, pues depositan su confianza en Celestina y ella procede por ellos. Así, se van rastreando indicios que justifican las desviaciones del modelo preestablecido; para ello encuentro útil ceñirme al texto: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, en el cual Juana de José Prades, a partir de singulares características, propone una serie de personajes tipificados del teatro de los Siglos de Oro.

Posteriormente, el estudio recae en la figura de Celestina. Se realiza una breve comparación con el personaje de Rojas y se establecen divergencias y similitudes con el fin de dilucidar qué funciones novedosas le ha otorgado Salazar a este personaje femenino. Se destaca la condición de la falsa hechicera y el lugar que ocupa en el interior del texto. Agustín de Salazar y Torres retoma la ínclita figura creada por Fernando de Rojas, mas tiende a tomar

distancia de dicho arquetipo en aras de construir un tratamiento nuevo. A mi juicio, el dramaturgo opta por una obra cómica para insinuar la simpleza y la ignorancia de un determinado estrato social: la nobleza. Pone de relieve la endeble confianza que los personajes nobles tienen de sí mismos, por lo que se ven en la necesidad de solicitar los servicios de una hechicera y alcahueta.

En el apartado, dedicado al viejo, se desarrolla el análisis de su condición. Don Luis es impulsado por los mismos móviles que el personaje-tipo del padre: preservar su honor y velar por la honra de su familia; empero, su carácter se ve invertido. La mudanza de su estado impide que mantenga dominadas a las damas; sin embargo, doña Ana y doña Beatriz admiten al viejo como un oponente acérrimo. En realidad, éste dista de fungir como un adversario, consecuentemente, ejerce una función cómica, y su figura se presenta disminuida ante Celestina y ante los ojos del receptor. Enseguida, se aborda el tema del honor y la honra; cabe destacar que la intención del viejo de preservar su honor es incongruente con su conducta. Para realizar este estudio temático, me apoyo en los trabajos de Fernando Cantalapiedra: *Semiótica teatral del Siglo de Oro* y José María Díez Borque: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*.

El tercer capítulo se destina al texto anónimo. En este terreno, es propicio recurrir nuevamente al texto de Juana de José Prades. Enseguida, se realiza el análisis de los personajes y se establecen sus respectivos modelos actanciales. Salta a la vista que el autor de la conclusión anónima presenta una abrupta ruptura de los caracteres delineados por Salazar y Torres, resuelve también distanciarse de la intención del dramaturgo e invierte la jerarquía de los personajes al grado de desarrollar e imponer el subgénero de comedia y espada, a partir, sobre todo, del proceder de las damas. Si comparamos la conducta de éstas

con la producción salazariana, podemos advertir que ambas toman el control de las situaciones y suscitan la sucesión continua de la acción. Asimismo, los galanes llegan a adquirir ahora parte activa en la trama al batirse en un duelo.

En el siguiente apartado, se aborda la pérdida del vigor dramático de Celestina y de qué manera incide ésta en la trama. La Celestina de Salazar y Torres se presenta tergiversada: ahora sólo encuentra sustento en la mentira y deja de desempeñarse como una falsa hechicera; la carencia de estratagemas a su favor la colocan como un personaje secundario entregada, no a sus inclinaciones, sino a la voluntad ajena. En el texto salazariano, Celestina logra establecer un vínculo estrecho con los receptores; este recurso es crucial en la trama desde la óptica cómica, pues los nobles adquieren condiciones inferiores bajo la mirada de la tercera y del receptor. En la producción anónima no tiene lugar esta estrategia y a Celestina se le despoja su faceta cómica. Esto indica que la uniformidad dramática es quebrantada y no se respeta la intención original del dramaturgo.

El último apartado comprende la figura del viejo como un ente activo, a diferencia de lo establecido por Salazar. En la conclusión anónima, destaca el proceder del viejo, pues don Luis controla las situaciones que le conciernen, asume el papel que le corresponde como agente paterno y procura su honor amenazado. Él mismo prescinde de los favores de Celestina y resuelve indagar por su cuenta, para disipar o confirmar sus sospechas. Este cambio abrupto también tiene incidencia directa en la trama, porque el padre deja de fungir como el objeto de burla de Celestina y del receptor mismo.

Así, se advierten los propósitos disímiles de los autores: Salazar le confiere suma importancia a la comicidad; los jóvenes nobles son burlados por las circunstancias, mientras

que el viejo aparece ridiculizado a partir de sus defectos, esto implica, por tanto, su inferioridad. Celestina es concebida medianera y hechicera por los personajes, pero, en realidad, se conduce bajo sus propios intereses, se muestra hábil y hace cómplice al receptor de sus estrategias. En este punto radica la comicidad que se despliega a lo largo del texto salazariano. En la producción anónima, en cambio, prevalecen los recursos, motivos y temas de la comedia de capa y espada, por lo que el aspecto cómico permanece velado: los nobles dejan de ser objetos de burla de Celestina y el papel de ésta es reducido. El autor anónimo se deslinda del texto, sólo ofrece una adecuación gradual de los sucesos y orienta las acciones hacia un final armónico, dejando de lado propuestas temáticas y recursos vinculados con la trama.

1. *La segunda Celestina*, bajo la óptica crítica: encomios y vituperios

La comedia de Agustín de Salazar y Torres fue objeto de interés para los críticos durante la última década del siglo XX. Una disputa entre Antonio Alatorre y Guillermo Schmidhuber tuvo lugar debido al final anónimo adjudicado a sor Juana Inés de la Cruz. Ambos estudiosos se interesaron particularmente en este asunto y se dieron a la tarea de refutar y comprobar respectivamente la autoría del fénix mexicano. En 1700, Juan Ignacio Castorena y Ursúa editó el primer tomo de las obras completas de la monja jerónima y mencionó en su prólogo un “poema” inconcluso de Salazar, que “perficionó con graciosa propiedad la Poetisa” (citado por Alatorre 2010,125).

En 1951, Méndez Plancarte citó el párrafo de Castorena, denominó a la obra “poema dramático” y dedujo, a partir de la palabra “perfeccionar”, que la jerónima concluyó la obra dramática de Salazar. (Sor Juana I, XLV). Alberto Salceda, en cambio, consideró probable la intervención de sor Juana, mas no aseguró nada porque le resultó difícil hallar datos que dilucidaran el problema de la autoría. (Sor Juana IV, XXX-XXXI).

Respecto de los títulos asignados a la comedia, se ha denominado como *La segunda Celestina* a la producción de Salazar junto con el final anónimo. Juan de Vera Tassis editó la obra, para distinguir su final, con el título: *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo* en 1694. Hasta el momento, los investigadores sólo han hallado impresos ya sueltos, ya compilados de *La segunda Celestina*. Concerniente a *El encanto es la hermosura*, sólo existe una suelta y, las que se encuentran compiladas en dos antologías dramáticas fueron extraídas de la *Cythara de Apolo* (edición de Vera Tasis). El testimonio más antiguo de *La segunda Celestina* data del siglo XVII, exactamente de 1676; éste fue localizado por

Guillermo Schmidhuber en la biblioteca de Pennsylvania. Alatorre halló en la Biblioteca Nacional de Madrid una edición de este testimonio alterada en el siglo XVIII.

La primera edición de *La segunda Celestina* del siglo XX fue publicada por Guillermo Schmidhuber en 1990 a cargo de la editorial Vuelta. El dramaturgo mexicano se dispuso a transcribir el texto de la suelta de 1676 y a editarlo. Resulta notable que la parte superior de la portada ostente primero el nombre de sor Juana Inés de la Cruz y debajo el de Agustín de Salazar y Torres. Posteriormente, Schmidhuber presentó –en 2005– la edición *Sor Juana Inés de la Cruz y La gran comedia de <<La segunda Celestina>>*. En el estudio previo, aborda, de manera breve, “El linaje de las siete Celestinas”; incluye algunos comentarios críticos de sus colegas que hicieron sobre la obra; dedica un capítulo a las vidas de sor Juana y Salazar y Torres; realiza un estudio profundo sobre los problemas de las ediciones de *la Cythara de Apolo*; reúne, de manera sintética, algunos estudios que presentó con anterioridad en diversas revistas y finaliza con una conclusión en la que externa que sus estudios comprueban la coautoría de la jerónima. En 2007, publica la edición más reciente de la comedia: *Hallazgo de una obra perdida de Sor Juana: La gran comedia de <<La segunda Celestina>>*. Su estudio preliminar es muy similar a la edición de 2005, pues trata los mismos asuntos y mantiene los mismos argumentos.

La edición crítica y anotada de Thomas O’Connor es la más completa, pues incluye la loa, la comedia hasta donde la terminó Salazar y Torres, la conclusión de Vera Tassis y el final anónimo atribuido a sor Juana. La contraportada lleva como título: *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo La segunda Celestina*. El texto fue editado por la Universidad de Binghamton en 1994. La edición crítica, las notas y la introducción están a cargo de O’Connor. La apertura de la edición es un prefacio en el que O’Connor da cuenta

del fenómeno de la comedia. Expone los criterios de su edición, le indica al lector que ha considerado pertinente incluir las dos conclusiones. Refiere que la producción de Salazar y Torres así como el final de Vera Tasis los extrae de *la Cythara de Apolo*, mientras que el final atribuido a la Décima Musa lo transcribe teniendo como texto base la suelta de 1676.

La finalidad inmediata del crítico norteamericano es ofrecer tanto un texto como un aparato críticos en los que confluyan una serie de estudios de rigor científicos para facilitar la lectura y comprensión de la comedia. Al final, consigna las variantes de las ediciones y de las sueltas en tres apéndices. En éstos también incluye la parte correspondiente a la *iudicium*, es decir, da cuenta de lo que anexa, según lo cree conveniente; por ejemplo, añade signos de puntuación, de interrogación, de exclamación y algunos apartes. O'Connor presenta un trabajo de investigación arduo, sin duda, ofrece un texto crítico de mayor calidad que el transmitido por Schmidhuber. El aparato crítico resulta parcialmente útil en la medida en que la mayoría de las notas no aportan información relevante y no todos los apartes se ajustan a la situación singular de la comedia.

Esta somera información sobre la autoría, los títulos de la comedia, los testimonios de la misma y las ediciones, ha sido expuesta con el fin de contextualizar al lector. Si bien los investigadores inmersos en la materia han proporcionado datos relevantes y han presentado hipótesis, no han esclarecido, empero, el problema de la autoría de sor Juana². Un aspecto que no debe pasar inadvertido es el concerniente al texto de Salazar y Torres. Algunos estudiosos han sospechado que en el escrito intervino la pluma, ya de Vera Tasis,

² He reunido tanto los estudios de los investigadores como los datos en torno a la comedia en un trabajo previo. Si se desea obtener más información al respecto, consúltese: *Reconstrucción de la polémica fraguada en torno a El encanto es la hermosura, El hechizo sin hechizo o La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres, Zarahemla Aguilar.

ya del autor anónimo (o bien de sor Juana). Tal vez, en el texto sí confluyen distintos pensamientos; sin embargo, yo sólo atenderé la construcción formal de la obra. Debido a que he decidido atender el aspecto semiótico de la comedia y discurrir tanto sobre los aciertos como los descuidos de los testimonios, resulta menester concentrar los juicios de los críticos que trataron, de modo somero, algunos aspectos asociados con las funciones internas del texto.

Menéndez y Pelayo –en *Orígenes de la novela* (1961)– encomia la producción de Salazar y Torres, pues manifiesta que el enredo de la comedia es hábil y atractivo para los receptores, resalta la agudeza de los diálogos, aprecia la sencillez y pureza del estilo, a pesar de que pueden advertirse algunos culteranismos. Celestina llama especialmente su atención; para él es un personaje que conserva rasgos de la alcahueta de Rojas, aunados con otros novedosos propios de la concepción salazariana. Esta fusión de aspectos, según el crítico, se manifiesta como una adaptación mesurada e idónea para los tiempos de Carlos II, dado que tal vez pudo funcionar para acallar las voces maldicientes de aquellos que se inclinaban a creer en la hechicería (241). Así, podemos aseverar que para el filólogo la creación de Salazar y Torres es digna de admirarse sólo por presentar un destacado personaje dramático.

Carlos Miguel Suárez Radillo –en *Teatro barroco hispanoamericano* (1981)– externa que una comicidad muy peculiar impregna la obra y acentúa, a su vez, la óptima sucesión de las escenas. Coincide con Thomas A. O’Connor al manifestar su gusto por el humorístico truco del espejo que introduce Salazar y Torres y prolonga Vera Tasis. Respecto a Celestina, resalta su astucia verbal, de la que se vale para generar sus estratagemas, y la habilidad con la que aprovecha tanto “las confidencias de sus clientes” (91) como los sucesos que le va proporcionando el hado. Junto con la conclusión tasiiana, destaca la gran calidad de

la comedia.

Por su parte, Ermanno Caldera apunta –en “La magia negada: *El hechizo sin hechizo* de Salazar y Torres” (1989) – que Salazar y Torres “crea una discreta atmósfera mágica” (317) que fluctúa entre la realidad y la ilusión. Para el investigador cobra vital importancia el hecho de que Vera Tasis se haya dado a la tarea de continuar con “el hechizo” del espejo, pues este medio no fractura el eje de la comedia y, desde luego, pone en tela de juicio “la realidad” del drama (319). Debido a este recurso, continuado por Vera Tasis, Caldera clasifica la obra como una comedia mágica. El propósito del editor consistió en respetar la intención del dramaturgo y ello dio como resultado cierta afinidad del “tema mágico” con uno de los títulos de la comedia: *El hechizo sin hechizo*, según la opinión del estudioso. Por otro lado, Caldera desestima la construcción del final anónimo, debido a que el autor desvía la atención –concentrada en las hechicerías de Celestina–, y opta por introducir temas y recursos desvinculados con la vieja y sus artes mágicas. Así pues, esta conclusión no presenta aspectos que se integran con la noción de Salazar y Torres (322).

Pilar Moraleda destaca –en “La función del espejo en *El encanto es la hermosura*, de Salazar y Torres” (1989) – el recurso del espejo y el desprestigio de la figura discreta del viejo; ambos aspectos hacen manifiesta cierta agudeza de Salazar. En cuanto al primero, indica que Salazar y Torres supo integrarlo de manera adecuada a la acción; sin embargo, Vera Tasis prolonga el truco y, con ello, sólo consigue restarle calidad a la comedia y menoscabar las habilidades de Celestina (112). El segundo, concierne a la nula voluntad del viejo, dado que éste recurre a “una hechicera” con el fin de ser auxiliado y, al mismo tiempo, se convierte en un objeto de burla. Esta situación no llega a advertirse en otras comedias áureas, por tanto, la investigadora la aprecia original (107).

Advierte, además, que Vera Tasis no contó con la habilidad para construir adecuadamente la sucesión de las acciones. Por ejemplo, el editor duplica la acción en la que el viejo vuelve a ser engañado del mismo modo. En la tercera jornada, las damas, que ya estaban enteradas del falso hechizo de Celestina, vuelven a ser víctimas de la vieja (110).

Otro descuido, resaltado por Moraleda, es la transgresión que realiza Tasis en el tratamiento de las acotaciones impuestas por Salazar y Torres, mientras que, las didascalias inmersas en los parlamentos son una constante del dramaturgo; Vera Tasis las introduce como indicaciones explícitas reiterativas (109). En cuanto a las acciones finales del texto tasiano, Moraleda apunta que el ritmo tiende a acelerarse para dar pie al desenredo de los sucesos; éste es un cambio vertiginoso pues, en las escenas precedentes, el dinamismo fue perjudicado por la reiteración de un mismo recurso. El espejo, en lugar de impulsar o intensificar algún momento de la obra, sólo consigue sumir la acción en la monotonía; así cuando la repetición “es ociosa y excesiva como aquí, puede constituir una rémora equivalente al ripio” (112). La investigadora concluye que el recurso viciado del espejo desempeña una función negativa y malogra el propósito del dramaturgo (112).

Guillermo Schmidhuber –en su artículo divulgado en *Proceso* “Las trampas de la investigación literaria. El descubrimiento de *La segunda Celestina*” (1990) – considera mejor logrado “el final de la décima Musa” que el de Vera Tasis (57). Afirma, además, que la creación de Salazar y Torres y la conclusión deben ser valoradas en su totalidad, puesto que la pluma de sor Juana intervino en el resto de la comedia.

“El aprendizaje teatral de sor Juana” es un artículo elaborado por Antonio Alatorre (1990). El investigador hispanista apunta que la acción dramática, propia de Salazar y Torres,

se destaca por ser fluida y compleja, dando cauce a incidentes diversos. Distingue dos móviles de los galanes y las damas: los primeros sólo se encaprichan por éstas, mientras que ellas son movidas por amor y se muestran siempre “fieles y constantes” (52); así que los nobles recurren a Celestina por distintos motivos, según sus intereses particulares. A pesar de los incidentes y equívocos que se suceden, el amor de las parejas siempre está presente, por lo que no hace falta contemplar distintas posibilidades al final de la comedia; “sabemos quién se casará con quién” (52). Por otra parte, Alatorre aprecia que la peculiaridad de Celestina reside en la astucia para mentir y envolver con su locuacidad; no se la puede considerar hechicera debido a su ignorancia en las artes mágicas.

El final tasiano no merece más que el vituperio del filólogo. Repara en dos momentos: el primero es la duplicación del parlamento de doña Beatriz (éste tiene lugar al inicio del acto III) en que le cuenta a su prima doña Ana las penas que la aquejan debido a que encuentra truncado su amor con don Diego; esto genera un serio estancamiento de la acción. El segundo es el recurso del espejo, que Vera Tasis reitera en cuatro ocasiones; Alatorre encuentra pueril este truco, porque el editor sólo consigue entorpecer la acción hasta el grado de volverla inverosímil (52).

En cuanto a los finales, el filólogo le concede preponderancia al de “sor Juana” sobre el de Vera Tasis. Si bien “la autora” difiere de la concepción de Salazar y Torres, introduce, empero, situaciones como el duelo entre don Juan y don Diego y el disfraz de las damas, que enriquecen y le aportan dinamismo a la obra (52).

En “*La segunda Celestina: una comedia que no escribió Sor Juana*” (1991), Alfonso Sánchez Arteché pretende demostrar la falsa autoría de la jerónima, a partir de la

comparación de la palabra *fineza* entre algunas obras de teatro de la monja y *La segunda Celestina*. No obstante, sus conclusiones se despliegan poco convincentes. Lo que me interesa señalar son sus propias reflexiones sobre distintos aspectos de la comedia. Para este crítico, tanto la producción de Salazar y Torres como ambas conclusiones no poseen calidad ni en la estructura ni en el estilo ni en el manejo de los personajes (68).

Sánchez Arteché aprecia que la figura de esta Celestina se halla muy lejos del “arquetipo” (38), o sea, del gran personaje femenino, producto del genio de Rojas; sólo tiene de ésta lo alcahueta. Considera a la sucesora de la auténtica hechicera sólo una emulación deformada, debido a que ésta no ejerce los seis oficios –“lavandera, perfumera, maestra de hacer afeites, alcahueta y un poquito de hechicera”–; además, la aprecia como una bruja falsa, desde luego, y no como hechicera; así, deduce que “*La segunda Celestina* tiene muy poco de “aquellas viejas alcahuetas” (49). Si bien la tercera se aleja del paradigma de Rojas, existen dos personajes que guardan ciertas semejanzas con Sempronio y Pármeno: los criados Muñoz y Tacón.

Respecto a los galanes, estima que “son endeble y moralmente contradictorios” (45), ya que son producto de la conjunción del celestinaje medieval y donjuanismo moderno. Sánchez Arteché encuentra injustificado el súbito cambio de don Juan al enamorarse de doña Beatriz, y aprecia a don Diego como un débil émulo de un don Juan Tenorio. Evidentemente, a estos galanes no se los puede equiparar con la talla tan bien delineada de Calisto. El investigador resalta, sin embargo, un aspecto, a mi juicio, interesante: mientras que don Juan se supedita todo el tiempo a la alcahueta, don Diego, en cambio, “demuestra audacia” (46) y manifiesta su capacidad para resolver los conflictos que lo aquejan.

Don Luis, el padre de doña Ana, se aprecia como el objeto de Celestina para que ésta ejecute sus artimañas; así pues, el padre es concebido por el estudioso como un gracioso más que no desempeña ninguna acción importante y sólo se denigra a sí mismo al esconderse. El viejo no supone ningún impedimento para que su hija y su sobrina consumen sus romances, así que, por carecer de autoridad, no funge como un oponente real (56). Su falta de voluntad y confianza en sí mismo provocan que no enfrente a su hija y, por ende, se muestre vulnerable al grado de solicitar los favores de la falsa hechicera. El crítico encuentra poco atinada la escena en la que el viejo se esconde; dice al respecto: “Aquí el autor manifiesta su falta de perspicacia, con un mal chiste que pone de manifiesto la mayor debilidad de la obra” (55). Mientras que Schmidhuber advierte la metateatralidad de esta escena, Sánchez Arteche manifiesta que el padre no cumple con la función tradicionalmente impuesta en el teatro áureo: la autoridad que ejerce por ser un hombre discreto. Así, este personaje no deviene un obstáculo para el contento de los amantes.

El investigador sólo atiende la conclusión anónima y se niega a creer que sea de la autoría de sor Juana; mucho menos acepta que su ingenio haya intervenido en el resto de la comedia para perfeccionarla, dado que los personajes y la trama traslucen una ínfima calidad. La solución del conflicto la aprecia poco convincente, no admite que Celestina quede absuelta de toda culpa; mientras que Tacón es el castigado. Tampoco conviene en que el viejo omita restaurar su honor y que las damas queden a merced de “los galanes volubles” (60). Dos rasgos que advierte enseguida son la falta de ingenio y la inverosimilitud, no sólo del final, sino también de lo urdido por Salazar y Torres, pues la comedia presenta una serie de acontecimientos mágicos que dramáticamente son propicios, mas no dejan de resultar fútiles.

Sánchez Arteche tilda de defectuosa la comedia (60) y considera aptos los adjetivos

que Muñiz, personaje del sainete de *Los empeños de una casa*, enuncia: “Pero la Celestina que esta risa/ os causó, era mestiza/ y acabada a retazos/ y si le faltó traza, / tuvo trazos, / y con diverso genio/ se formó de un trapiche y un ingenio” (Cruz, 1957, v. 61-66). Este sainete segundo “es, por una parte, un elogio a la malograda intención dramática de Agustín de Salazar y Torres, por otra, una censura a quien de tan mala manera la llevó a término” (69). Si bien para el ensayista la estructura, el conflicto, los caracteres y el vocabulario presentan graves yerros, empero, apunta que ciertos aspectos operan bien en escena; además elogia los primeros parlamentos de la comedia por sus versos bellos eficazmente logrados (68).

Thomas Austin O’Connor, en el extenso comentario que realiza para la edición de la comedia (1994), repara en el tema del honor presente en gran cantidad de obras dramáticas de los Siglos de Oro y hace una distinción entre los caballeros de la comedia que nos ocupa. Don Juan, a pesar de mostrarse inseguro, enfrenta a don Diego en el duelo; en cambio, éste exhibe un gran carácter a lo largo de la obra y sabe de qué manera enfrentar las situaciones adversas, como al saberse salvado por su enemigo. El investigador, a su vez, destaca la “ley paterna” del conflicto frecuente entre el honor y el amor (XXVIII). Los galanes y las damas se hallan confundidos, porque, por un lado, procuran conducirse racionalmente y, por otro, sucumben a sus emociones; así que, según O’Connor, ante tal mar de confusiones, los nobles resuelven atender ambos aspectos simultáneamente. Mas, lo que cobra mayor importancia, según este estudioso, es el comportamiento de las damas sobre todo, que menoscaban la autoridad paterna (XXX).

A diferencia de Sánchez Arceche –quien cree que el honor del viejo jamás es perjudicado por las damas, sino que su actitud recae sobre sí mismo–, O’Connor le adjudica toda la responsabilidad al comportamiento desenfrenado de las mujeres jóvenes, quienes son

las responsables de la deshonra del viejo. Establece una diferencia abismal entre los intereses del padre y de los jóvenes; la respetable reputación del primero depende enteramente de los miembros más jóvenes de su familia (XXVIII).

En este trabajo, Thomas O'Connor da cuenta de un evidente y particular descuido de Vera Tasis: la repetición de la historia de doña Beatriz en boca de ella misma. Sólo señala esta falta, que suspende la acción, y no encuentra otras, debido a que Celestina es la encargada de suscitar el constante movimiento, auxiliada por el espejo, por lo que no tiene lugar otra historia más. Así pues, encuentra que Vera Tasis supo mantener una secuencia óptima de las acciones; incluso, el estudioso advierte un momento de transición entre la estructura de Salazar y Torres y el texto tasiano: las damas dudan de las habilidades de la vieja alcahueta; esta escena es crucial para dar pie a la desmitificación de Celestina. A pesar del descuido de Vera Tasis, O'Connor halla uniformidad y verosimilitud en la conclusión (XXXI).

Guillermo Schmidhuber realiza un trabajo que lleva por título: *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"* (1996). El crítico no deja de hacer hincapié en el evidente intelecto femenino. Beatriz es un personaje que exhibe a lo largo de la comedia su ingenio y agudeza. Según el crítico, ella muestra su desapego al amor y es conducida bajo el halo del libre albedrío; además es movida por la razón y no por la pasión amorosa. Ahora concibe a ésta y a doña Ana como las protagonistas, ya que son el eje central de "la comedia amatoria" (106).³ Ellas propician las acciones y son las responsables de la solución última de la comedia; mientras que los personajes masculinos –los galanes y el padre de doña Ana– se encuentran a merced de las damas y de las argucias de Celestina; es decir, "son meros

³ En un estudio previo, Schmidhuber se refirió a doña Beatriz y a don Diego como la pareja protagonista. (1993, 62)

receptores de la acción dramática” (106). Es evidente que el discurrir de O’Connor difiere del de Schmidhuber, quien bien advierte la elección de los caballeros y no de las damas en la escena final; ellas sólo son entes pasivos que consienten las decisiones de los galanes. El dramaturgo mexicano se empeña en vincular este final con la concepción de sor Juana, pues considera que la poetisa intervino en toda la comedia y así logró perfeccionar la psicología femenina hasta forjar “una apología de la mujer pensante” (107)

Schmidhuber señala que los personajes tienen rasgos en común con los de la obra de Rojas, así que “son reelaboraciones de aquéllos” (106). Realiza una división categórica de los personajes: los viejos, los jóvenes nobles y los jóvenes plebeyos; a su vez distingue dos ídoles: los fuertes representados por los personajes femeninos –Celestina, doña Beatriz, doña Ana y ambas criadas–, y los débiles –don Luis, los galanes, el criado y el gracioso– (107). La inteligencia, tanto de las damas como de la tercera, no hace más que denigrar la osadía de los caballeros, ya que ellos se muestran incapaces de resolver sus conflictos. Ello indica que los galanes sólo adquieren un rol pasivo ante doña Beatriz y doña Ana, mientras que éstas saben cómo librar los obstáculos para consumir sus aspiraciones (108).

A pesar de que la comedia es el resultado de dos ingenios, es uniforme lingüística, temática y dramáticamente. Así pues, este crítico se niega a consentir el menosprecio de la calidad de la comedia, debido a las enmiendas de la Décima Musa. Schmidhuber distingue los siguientes “códigos” de la obra:

1. Código psicológico. Las necesidades psicológicas de los personajes pertenecen a la misma escala de necesidades humanas del público.
2. Código ideológico. La obra refleja a la mujer como factor activo, ya que del

conflicto mujer/hombre/sociedad nace la tensión dramática de la comedia.

3. Código estético-teatral. Los personajes se presentan alejados del mundo real, obstáculo que es reducido por la utilización de la ironía.

4. Código del lenguaje. El lenguaje culterano es utilizado por los personajes del alto mundo, lo cual podría acarrear complicaciones para el receptor actual; en cambio, el lenguaje de los criados fue efectivo en su momento y hasta nuestros días (124).

O'Connor supone –en “Una cuestión de finales: *El encanto es la hermosura* y *El hechizo sin hechizo* contra *La segunda Celestina*” (1996)– que Salazar y Torres tuvo como principal objetivo ridiculizar la superstición en la brujería. Considera un gran acierto del dramaturgo, que no puede ser inadvertido, la integración de un personaje de corte celestinesco a la estructura propia de la comedia de capa y espada, además de mantener íntegramente la singular comicidad de la acción dramática. Por otra parte, O'Connor encuentra cierto “proceso estructural” (204) de la comedia a partir de la mitificación y desmitificación de la alcahueta; advierte dos momentos de este desarrollo: en el primero, la hechicera se muestra segura de su desempeño, porque sabe que tiene el dominio de los endebles personajes, quienes a su vez admiten como reales los poderes, utilizándolos para su beneficio. La mitificación se desarrolla desde el inicio de la comedia hasta la parte que dejó escrita Salazar y Torres. A partir de aquí, comienza el segundo momento que es la desmitificación de Celestina. O'Connor consigna el término “desmitificación” para designar el momento en que los personajes paulatinamente van percatándose de los embustes de la vieja alcahueta, por lo que ésta no halla otro remedio más que confesar sus engaños y explicar cómo fue urdiéndolos. Vera Tasis presenta la desmitificación, según el estudioso, articulada

con la trama del dramaturgo y, por ende, el desarrollo de ésta es adecuado hasta la última escena (206).

Cuatro son los desengaños que sostienen la desmitificación y “subrayan la dimensión antimágica y antisupersticiosa” (205) del final tasiano. Si bien O’Connor considera que la desmitificación también tiene lugar en la conclusión de sor Juana, ya que “sigue la misma estructura argumental” (205), no se ciñe a la trama impuesta por Salazar y Torres. Realiza una comparación entre los desengaños de ambos finales, y concluye que sólo coinciden el primero y el cuarto de manera parcial y, asimismo, que la monja incluyó un quinto. La omisión lineal de los desengaños afecta de manera directa al personaje de Celestina, pues su figura es minimizada; la tercera se muestra pasiva: ahora son las damas y los galanes los que producen el continuo movimiento dramático. “Esta depauperación de la personalidad de Celestina perjudica la comedia, ya que disminuye notablemente su talla dramática” (206). Según la opinión de O’Connor, el papel de Celestina está muy bien tratado por Vera Tasis debido a que la alcahueta, al servirse del espejo, alcanza el culmen de la ilusión y paulatinamente descende; ello mantiene la fuerza dramática de la alcahueta, sin disminuir, como ocurre con la conclusión de sor Juana.

A diferencia de la conclusión anónima, en la que el personaje de Celestina es reducido –pues sólo funge como la cómplice de las damas–, la de Vera Tasis mantiene la mitificación de la alcahueta; ello reside en la prolongación del truco del espejo. Esta manipulación mágica, según el juicio de O’Connor, incrementa las posibilidades de la representación y, lo más importante, Celestina continúa siendo el actante principal, pues aún maneja los hilos de la situación hasta alcanzar “una fuerza dramática total” (207). Además, este recurso no supone un abuso, sino que es oportuno para originar la risa del receptor. Sor Juana no incorpora

ningún truco mágico y decide darle prioridad a “los incidentes tradicionales de la comedia de capa y espada” (207), por ejemplo, el duelo entre los caballeros y el plan que maquinan las damas para salir bien libradas.

Así pues, para O’Connor la conclusión atribuida a sor Juana presenta un argumento soso y erróneo, desapegado de la estructura original de Salazar y Torres. Menciona también algunos “descuidos aparentes y reales” (211) de la conclusión tasiana, mas no indica cuáles; a pesar de esto, estima que Vera Tasis logró abstraer el propósito del dramaturgo, por lo que perpetuó tanto sus méritos cómicos como dramáticos. El investigador repara en otra divergencia de los finales que considero pertinente señalar: en la conclusión tasiana, las damas toman la iniciativa y eligen a sus prometidos; a esto O’Connor lo llama “el toque libertador” (206), pues se muestra el libre albedrío de los personajes femeninos; mientras que en el final sorjuaniano los caballeros son los que ejercen su autoridad sobre las damas, dicha solución sólo altera el carácter de éstas que en un principio tomaban decisiones.

Patricia Saldarriaga presenta un artículo carente de título (1997). La investigadora resalta el aspecto de la desmitificación de la figura celestinesca por parte de Salazar y Torres.⁴ Celestina misma devela su auténtica condición ante los espectadores: es sólo una embaucadora y no una hechicera; admite ignorar todos los fenómenos relacionados con las artes mágicas, y expone, por tanto, su industria para engañar por medio de la labia a partir de lo que recogen sus oídos. Este engaño le es propicio para mantener y acrecentar su fama. Así

⁴ La concepción de Saldarriaga sobre la desmitificación es distinta de la de O’Connor. El investigador norteamericano la propone como el momento en que la fama de la alcahueta va decayendo y los personajes comienzan a desconfiar de su poder sobrenatural. En cambio, la estudiosa la entiende como una configuración opuesta a la Celestina de Rojas, es decir, esta segunda alcahueta exhibe su nulo conocimiento en la hechicería de principio a fin. También aplica este término a las damas, ya que sus conductas son mudadas respecto de la tradición que consiste en resaltar la abnegación de la mujer.

pues, “Celestina se presenta a sí misma como la inventora de su propia identidad, es decir, asume el rol de agente que autoreflexiona” (578). Su parlamento inicial de índole “metatextual” (580) refleja una intencionada “subversión respecto del hipotexto de Rojas” (580).

La intención de Salazar y Torres no sólo fue desmitificar la figura de Celestina, sino también yuxtaponer el discurso con el tratamiento medieval-renacentista, según el discurrir de Saldarriaga. También Vera Tasis continúa con la desmitificación y la exhibe como una hechicera simulada.

Por otra parte, la estudiosa destaca el personaje de Beatriz, en quien se concentran belleza, crueldad e ingenio. En la conclusión anónima, ésta continúa asumiendo una postura activa y toma decisiones que generan la progresión de la acción. Saldarriaga coincide con la postura de Schmidhuber, pues aprecia que las damas son las promotoras del desarrollo dramático. La desmitificación también se advierte en el tratamiento de las féminas porque sus caracteres se muestran invertidos respecto del modelo tradicional impuesto. Aspectos como las mentiras, las intrigas y las traiciones que contribuyen a generar la acción, se adaptan más a las convenciones de la comedia de capa y espada; por tanto, la falsa hechicería de la alcahueta deja de adquirir relevancia. Finalmente, desestima el aspecto que O’Connor resalta: el que Vera Tasis haya pretendido ajustar la comedia de magia con la de capa y espada (579).

Thomas O’Connor, en su trabajo intitulado: “La desmitificación de Celestina en *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres” (1997), destaca el excepcional desempeño de la Celestina salazariana. De acuerdo con su perspectiva, los rasgos de Celestina están en función de los propósitos morales y artísticos tanto de Rojas como de Salazar; por ello el

gran creador de Celestina le atribuye “el poder diabólico” (340); además de esto, ella parece regodearse en el pecado, por lo que se dispone a suscitar el mal. Mientras que la segunda Celestina “parece ser más una manipuladora de la pasión que una devota del pecado” (340). Salazar y Torres dota a la senil mujer de habilidades para forjar sus argucias con el objetivo de desnudar al ser humano y revelar sus debilidades y estulticias. Por tanto, la visión fatalista-pesimista que impregna la tragicomedia aquí es elidida y domina un tono más ligero y cómico (341).

A su vez, el especialista resalta el tema de la ignorancia y la superstición (343) porque son el pilar de Celestina, es decir, dan pie a sus acciones; sin éstas, la vieja tendría dificultades para valerse de su astucia. No sólo la ignorancia cobra gran importancia sino también el perspicaz comportamiento que posee Celestina ante la sociedad, porque de este último aspecto deriva lo que O’Connor define como “la mitificación”. Es decir, la heredera de Celestina va de boca en boca, incrementando la popularidad a su favor, y así logra posicionarse como una diestra hechicera. El agente de este mito es Celestina misma; esto ha merecido el elogio del crítico, pues la falsa hechicera ha sido capaz de obtener la admiración y el respeto de los hombres a partir de su aguda y elevada observación de la sociedad (344).

Para el investigador norteamericano, la fortuna favorece a Celestina en sus artes de mistificación y engaño; de ahí que señale tres rasgos esenciales de los que se sirve la alcahueta: obtiene la mayor información posible tanto de los sucesos como de las damas, de los galanes y del padre de doña Ana para adecuarla a sus intereses; aprovecha su buena reputación, pues sabe que muy pocos pondrán en tela de juicio su destreza en las artes mágicas, y se beneficia de “su inteligencia innata” (344). Así pues, la comedia explicita el engaño y no la hechicería. O’Connor apunta que el engaño es consecuencia de la carente

armonía entre la pasión y la razón; así los personajes nobles resultan víctimas de sus apetitos. Celestina logra manipularlos magistralmente, debido a que se hallan sometidos a sus pasiones.

Salazar y Torres dejó inconclusa la comedia justo en el momento culmen, apunta O'Connor, pues Celestina ya ocupa un lugar prestigioso en el juicio de los personajes, quienes nunca cuestionan el proceder de la vieja. Por tanto, Vera Tasis se dispone a continuar con los enredos y logra presentar una Celestina madura dramáticamente, según lo concibe el estudioso. El editor parece comprender la intención de Salazar, por lo que respeta el vínculo entre los temas del honor, la autoridad paterna y la superstición. Estos vicios sociales son denunciados por el dramaturgo aguda y mordazmente; tanto Salazar y Torres como Vera Tasis ridiculizan la opinión común (345). A Celestina se la concibe como el personaje que le otorga unidad a la comedia porque es la encargada de poner en evidencia y cuestionar simultáneamente las absurdas convenciones sociales. Como consecuencia, la conclusión tasiiana es objeto laudatorio para el estudioso debido a “la perfección que existe en el desarrollo de la trama y su desenlace” (344, nota 13). O'Connor juzga coherente el truco que emplea la vieja alcahueta, pues halla un estrecho vínculo con el tema celestinesco. El desenlace se centra en la “desmitificación” de Celestina, así que se aprecia atinado porque es un final “preordenado” (345).

Jesús Cañas Murillo en “Los recursos del amor en las comedias de sor Juana Inés de la Cruz” (2003) centra su análisis en las técnicas relacionadas con el tema del amor empleadas por sor Juana. Sus objetos de estudio son: *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto* y *La segunda Celestina*. Recurre a esta última comedia debido a la supuesta intervención de la pluma de la escritora. Yo sólo destacaré los juicios que enuncia el crítico en torno a la

conclusión anónima.

Considera Murillo que los triángulos amorosos suscitan los enredos de la comedia; este aspecto es prolongado en ambas conclusiones. Por otro lado, halla cierto desarrollo paralelo en la conclusión adjudicada a sor Juana, puesto que ambas damas fraguan una estrategia que conduce al desenlace; en éste, las uniones entre las damas y los galanes y entre el criado y la criada se originan de manera análoga (338).

La anagnórisis tiene lugar al final de la conclusión; ésta es entendida por el crítico como “el paso de lo desconocido a lo conocido, además, favorece la eliminación del enredo en el argumento, el final del nudo, el advenimiento del desenlace, y la llegada al matrimonio deseado” (343). El recurso de la expectación puede advertirse en la conclusión anónima, señala el estudioso, pues el enredo que planean las damas y el conflicto entre los caballeros mantiene el interés del espectador y le producen incertidumbre por las acciones venideras. Encuentra que el tópico de la apariencia y la realidad está presente en el desarrollo de la comedia. Los personajes creen que todo lo acaecido a su alrededor es producto de las habilidades de Celestina; sin embargo, el espectador tiene presente que la fortuna siempre auxilia a la vieja, ya que ésta obtiene información que favorece sus intereses (339).

Cañas Murillo concluye que el argumento, temas y recursos empleados por la Décima Musa en sus dramas se pueden equiparar con la óptica creativa de la conclusión y, en cierta medida, con el resto de la comedia, pues considera probable que sor Juana sí habría podido enmendar nimios detalles (343).

Guillermo Schmidhuber en su análisis: “Hallazgo de una obra perdida de sor Juana: La gran comedia de *La segunda Celestina*” (2007), arguye que esta Celestina realiza sus

empresas auxiliada no por la hechicería, sino por su inteligencia; así pues, expresa que “esta comedia presenta el personaje nominal como una anti-Celestina” (65). La hechicería se convierte, entonces, en el objeto de risa de la alcahueta, quien ejerce la burla desde una óptica racionalista.

El crítico y dramaturgo indica que el objetivo primordial de la tercera es que las parejas puedan consumir su felicidad sin transgredir el orden moral (65); esto se advierte en la escena final, pues tanto los personajes nobles como los criados contraen matrimonio. La virtud y la razón, destacadas por Schmidhuber, permean la comedia completa; así se prescinde de los vicios humanos que se perciben en las Celestinas precedentes.

Eva Lara Alberola, en su estudio que lleva como título: *Hechiceras y brujas en la literatura Española de los Siglos de Oro* (2010), destaca la astucia de Celestina para fingirse hechicera. Todos los personajes, excepto el criado Muñoz, la creen hechicera y astróloga, cuando en realidad es sólo una medianera embustera movida por el interés económico. La vieja es informada por los mismos personajes de ciertos sucesos y a partir de éstos maquina sus embustes adaptándolos a su conveniencia. La estudiosa evidencia el enredo como un recurso presente en la comedia que propicia los celos y los equívocos (133). El tema del honor del padre está tratado bajo una óptica cómica. Apunta que el “objeto mágico”, es decir, el espejo, propicia la lúdica dualidad entre la apariencia y la realidad (133). Al final de la obra se impone, como se espera, la justicia poética (134).

En estas líneas se ha apreciado el heterogéneo panorama de los estudiosos involucrados; algunos críticos se han decantado por el final anónimo y otros han destacado la conclusión tasiana. Se han integrado los comentarios sobre el final de Vera Tasis con el

propósito de ofrecer fragmentos de esta versión opuestos al tratamiento del segundo autor; sin embargo, no se estudia dicho texto, debido a que la propuesta dramática no es relevante para el asunto que nos concierne. Así pues, se advierte que cada investigador ha abordado aspectos singulares de las tres producciones; los contenidos de sus análisis reúnen datos y propuestas que se abordan en los siguientes capítulos.

2. En torno a la producción de Agustín de Salazar y Torres

2.1. Sucinta exposición sobre La Comedia Nueva y el subgénero de capa y espada

Encuentro necesario abordar, de manera breve, algunos aspectos que conciernen a la denominación de La Comedia Nueva⁵ para señalar tipologías y propósitos y, posteriormente, concentrarme en el denominado subgénero de comedia y espada. Sobra indicar que esta concepción fue propuesta por Lope de Vega, y los dramaturgos decidieron ceñirse a estos novedosos parámetros. La intención de Lope, en mi opinión, residió en concentrar las normas poéticas precedentes y las contemporáneas, que articuladas, dieron lugar a un tipo de manifestación dramática muy particular. Recordemos lo que plasmó al respecto:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (159)

Queda claro que el dramaturgo no tuvo ningún interés en prescindir del legado de las Autoridades, sino que estableció un agudo puente entre lo que se ha denominado “clásico” y la concepción artística propia, dando origen a lo que la crítica posteriormente designó: Comedia Nueva. En ésta, *grosso modo*, confluyen elementos discordantes entre sí, pero forman asociaciones dialécticas que ofrecen una propuesta relevante. Tienen lugar personajes graves y bajos junto con su registro lingüístico elevado y su estilo vulgar y llano; se abordan

⁵ El sistema de personajes de la Comedia Nueva podría ser denominado como un circuito cerrado porque se presenta un repertorio reducido: la dama, el galán, el gracioso, el padre, el criado, la criada. Los personajes aparecen, como se puede apreciar, tipificados, es decir, obedecen semejantes parámetros y actúan guiados por móviles establecidos. Por ejemplo, un galán siempre se muestra osado y su móvil es el binomio amor-honor. Sin embargo, las variantes y los matices de los caracteres tienen lugar en las comedias, puesto que cada obra es única; los personajes se muestran como tipo pero poseen características que los diferencian del resto; he aquí donde el autor descarga su ingenio.

temas y aspectos relacionados con los nobles, los criados, los villanos; la métrica es variada, debe ajustarse a cada situación y el dramaturgo debe ponerla en boca del personaje adecuado. Éstas son algunas propuestas externadas por Lope, con el propósito de acercar a todos los estratos sociales de los siglos XVI y XVII y generar cierta empatía, así como brindar una particular experiencia estética e instar, en algunos casos, al receptor en la formación de su propio juicio de valor. Apunta Ruiz:

La nueva dramaturgia es, ante todo, un nuevo punto de vista de la realidad. Ese nuevo punto de vista exige un arte nuevo. La densidad de la vida, donde serenidad y borrasca se mezclan en un nuevo punto y en una misma persona, es percibida unitariamente, no bajo la especie de compuesto, sino bajo la especie de lo mixto [...] En efecto, el drama español del Siglo de Oro es drama hermafrodito, porque es expresión de una concepción centaúrica del mundo. La forma dramática propia de esa bifronte concepción del vivir humano no es, por tanto, el poema puro (tragedia o comedia), sino el poema mixto (134).

Sabemos que los eventos que se suceden día tras día y las convenciones sociales son materia idónea para cualquier manifestación artística. No obstante, se tiene la impresión de que, en el teatro áureo, se ponen de relieve ciertos asuntos apreciados desde una óptica distinta. Esto relativiza las concepciones a las que vive atada la sociedad y el individuo, por lo que se exalta la inversión de dichos valores y códigos endebles. Una gran cantidad de dramas españoles del Siglo de Oro encuentra múltiples aristas de “la realidad”; es desarrollada ésta a modo de propuesta y reflexión. Así, las piezas dramáticas establecen diferentes puntos de escisión y recogen la dualidad que priva en la cotidianidad, desplegando un enfoque contrapuntístico.

Lo anterior da pie para formular la pregunta: ¿qué se entiende por comedia? El lexema

“comedia” se presenta un tanto impreciso, porque sabemos que supone un conjunto dramático heterogéneo y, a su vez, comprende temas de distinta índole. Es decir, dentro de la denominada comedia áurea tiene lugar un amplísimo corpus discordante entre sí por sus temas, motivos, estructuras, personajes, registros lingüísticos, etc. Además, el vocablo alude a una cuestión estrechamente vinculada con lo risible. Con el propósito de dilucidar este asunto, quisiera atender el criterio de Bruce Wardropper:

El diccionario de Autoridades resume más de un siglo de uso nacional del vocablo: <<Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común; pero hoy se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema dramático que se hace para representarse en teatro, o sea comedia, tragedia, tragicomedia o pastoral. El primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega>>. En el siglo XVII comedia equivalía a drama. [...] Con ello la palabra resultaba ambigua, significando a la vez teatro (el todo) y comedia (la parte). Por un lado, estaba el uso popular (comedia=drama); por el otro, el académico (comedia=drama risible) (1983, 239).

Así pues, apreciamos que el término “comedia” comprendía varias clases de dramas, ya de contenido serio, ya de desarrollo jocoso, los cuales complacían los gustos plurales de la realeza, de los cortesanos y del vulgo en general. “La comedia es espectáculo de lo atípico, es el mundo de la aventura que contrasta con la vida cotidiana [...] Esta mezcla de realidad e invención coloca al teatro en el mundo desbordado del espectáculo barroco y la teatralización se apodera de la vida del hombre en etiqueta palaciega, ceremonias privadas y públicas” (Díez 96).

He expuesto estas sumarias líneas con el fin de dilucidar lo referente a La Comedia Nueva. En la historia de la comedia española, podemos encontrar una gran variedad de divisiones y subdivisiones categóricas que, en ocasiones, no son muy claras ni útiles, pues

sólo se ha contemplado el contenido: ya sea el tema, los motivos, el argumento, y se han soslayado aspectos relacionados con la forma de la obra. Como resultado tenemos que la taxonomía se configura a partir de las primeras impresiones de una determinada comedia, por lo que otros elementos, que en conjunto hacen singular a tal creación, han quedado desatendidos. Bruce Wardropper comenta: “Saltan a la vista los reparos que se pueden poner a una clasificación tan poco sistemática. Ni las propias subdivisiones de las comedias son satisfactorias” (241). Desde luego, coincido con la postura del crítico, puesto que las clasificaciones sugeridas, en ocasiones, no se ajustan a lo desarrollado en las obras; mas, en este caso, haré una excepción: creo que las particularidades de lo que se ha designado como subgénero de comedia de capa y espada son propicias para el estudio de la comedia que pretendo elaborar.

Concentrémonos en las convenciones de este subgénero. Ignacio Arellano comenta sobre la comedia: “Existe en el XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio” (166). Sus palabras nos acercan un poco a entender sus rasgos generales –también estas características pueden encontrarse en otros géneros dramáticos y no sólo en éste– pero no los particulares. Para esclarecer el asunto, el crítico destaca algunos rasgos propios de la comedia de capa y espada. En primer lugar, señala “tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público” (171). Estas marcas son: geográficas, indican las ciudades en las que se desarrolla la acción; cronológicas, los hechos se sitúan en el tiempo de los receptores, y onomásticas, se establece una coincidencia entre los valores sociales de ese momento con los temas del argumento dramático. En el caso de *La segunda Celestina*, tenemos que la acción se desarrolla en Sevilla, recoge el contexto

del siglo XVII y se abordan temas como la voluntad del ser humano, la credulidad en la magia y la hechicería.

En segundo lugar, Arellano señala la esencia cómica que impregna toda comedia de capa y espada. Comenta al respecto: “La comedia de capa y espada se caracteriza por la generalización de los agentes cómicos; caballeros (viejos y galanes) y desempeñan activas funciones cómicas (ingeniosas y ridículas)” (171).

El último punto concierne al enredo. Arellano encuentra que este aspecto es el que promueve la acción y se yergue como el pilar estructural: “El objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener y suspender eutrapélicamente al auditorio. Términos como ardid, quimera, enredo, engaño, confusión y otros de semántica análoga constituyen el núcleo léxico de estas obras” (171). Me es útil ceñirme a estos puntos y aplicarlos a *La segunda Celestina*. En primera instancia, el juego de enredo se desarrolla a partir de los equívocos que impone el hado y de los ardidés de la falsa hechicera; en estos elementos se sostiene la acción de la comedia.

En lo referente al fenómeno cómico, podemos advertir que es un recurso omnipresente en la obra de Salazar. Ignacio Arellano estima que “todos los personajes de la comedia de capa y espada pueden desempeñar en ciertos casos la función cómica. Lo normal es la mezcla de ingenios (burladores) y ridículos (burlados)” (1994, 124). Con frecuencia, los burladores, destaca el crítico hispanista, suelen ser los protagonistas que urden la burla a los demás personajes, ya sean nobles o de un estamento inferior. Esta función del sistema de personajes se ofrece distorsionada respecto de los parámetros que permean la comedia de

capa y espada. Es decir, en la comedia de Salazar, las modalidades se aprecian invertidas, pues Celestina, quien funge como el agente cómico, hace motivo de burla a los nobles protagonistas y al viejo. Las damas y el galán no pretenden manifestar un comportamiento deliberadamente risible, sino que la vieja alcahueta los descubre como figuras ridículas y simples.

O'connor contempla la estructura de *La segunda Celestina* como propia de la comedia de capa y espada: “Salazar y Torres intentó armonizar dos géneros dramáticos distintos, la comedia de capa y espada y la de magia [...]; fue verdaderamente genial por parte de Salazar el incorporar un personaje celestinesco y mágico en la estructura de una comedia de capa y espada y, a la vez, mantener el tono cómico a lo largo de la acción dramática” (1998, 204). Sólo coincido con la apreciación del crítico norteamericano en el sentido de que la estructura salazariana se apega al paradigma de la comedia de capa y espada, pues a lo largo del texto se despliegan enredos, equívocos y una comicidad patente vinculada con la trama.

La producción salazariana se presenta bajo los patrones de la Comedia Nueva debido a que confluye una serie de contrastes vertidos en los personajes. El dramaturgo altera el carácter de los personajes nobles y la función que ejerce cada uno de ellos; de esto se deriva una gran dificultad para inscribir el texto dentro de la categoría de la comedia de capa y espada.

2.2. Modelos actanciales

Me enfocaré en la producción de Salazar y Torres. Con la finalidad de advertir su intención, es apto establecer los modelos en los que se concentran las relaciones entre los personajes y qué funciones asumen cada uno. Antes bien, es oportuno definir el término *actante*. Helena Beristáin establece que:

sirve para denominar al participante en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias, considerando cada oración como un minidrama en cuyo proceso aparecen actores y circunstancias representados por actantes (sustantivos) y circunstanciales (adverbios). Actantes y circunstanciales están subordinados a verbos [...] Las acciones son las manifestaciones de un actante. Los actantes se definen pues, en el relato, dado su tipo de intervención: es decir, por el papel que representan según *la esfera de acción* en que participan. [...] El conjunto de los papeles actanciales es, para Greimas: “el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración” (5-7)

Así pues, un actante no es sino un ente que ejecuta determinadas acciones –éstas pueden ser unívocas o pueden transformarse según las circunstancias o bien los intereses de cada personaje– y se sitúa en un lugar dentro del circuito del drama según la función ejercida. Entre la clasificación de los actantes, tenemos el sujeto, el objeto, el destinatario, el destinador, el oponente y el ayudante. Anne Ubersfeld plantea que un modelo actancial se construye “tomando como unidades a los actantes, éstos asumen en la frase básica del relato una función sintáctica; nos encontramos con una fuerza D1 guiado por [ella] él, el sujeto S busca un objeto O en interés de D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene

sus aliados A y sus oponentes Op” (48,49)⁶.

Esto se puede reducir a tres binomios de actantes: sujeto/objeto, destinador/destinatario, ayudante/oponente. En la primera pareja de actantes, uno ejecuta la acción y el otro funge como el receptor; en la segunda relación, el sujeto es movido a partir de una determinada fuerza en beneficio de sí mismo o de otro ser; la tercera se aprecia el auxiliar del sujeto así como su rival. Estas “fórmulas” suelen aparecer con frecuencia en una gran cantidad de obras literarias, así que, el sistema de correlaciones es útil en función de la interacción entre los personajes. Al respecto señala Beristáin:

El sujeto se vincula con el objeto a través del eje del deseo. El destinador se vincula con el destinatario a través del eje de la comunicación; el objeto lo es de su comunicación y los unifica. El adyuvante (auxiliante positivo) y el oponente (auxiliante negativo) son proyecciones de la voluntad del propio sujeto, se vincula a él como dos fuerzas de signo opuesto que favorecen u obstaculizan, respectivamente, su voluntad, es decir, su deseo (6).

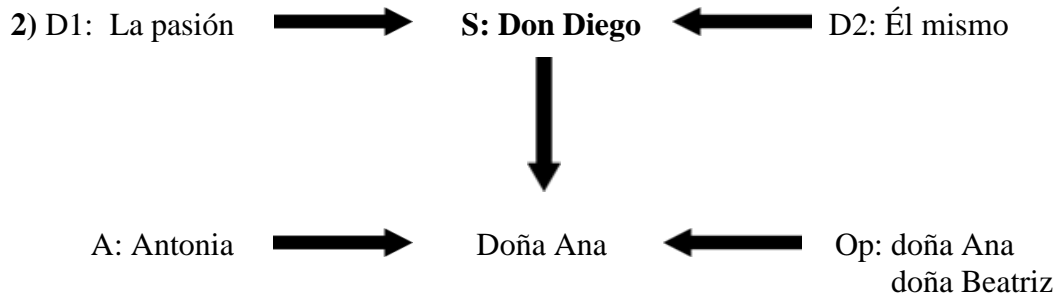
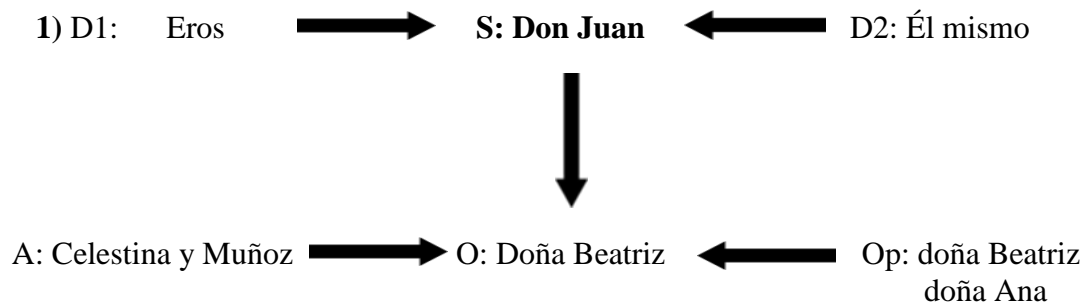
Expuesto lo anterior, podemos plantear varios modelos actanciales que tienen lugar en *La segunda Celestina*. Apreciamos que, tanto las damas como los caballeros fungen como sujetos y como objetos simultáneamente; parte del enredo surge a partir de la mudanza actancial de las damas y los galanes, ya que se asumen superficialmente como sujetos y a la vez son contemplados como objetos de deseo. Respecto a este singular tratamiento, Ubersfeld establece la reversibilidad, es decir, la adquisición de la calidad de sujeto por parte del objeto y viceversa (64).

⁶ He decidido analizar la comedia a partir del estudio teórico de Ubersfeld porque pretendo concentrarme en el circuito de personajes, la interacción entre ellos y qué función desempeña cada uno. Por esta razón, considero pertinente emplear los modelos actanciales propuestos por la semióloga.

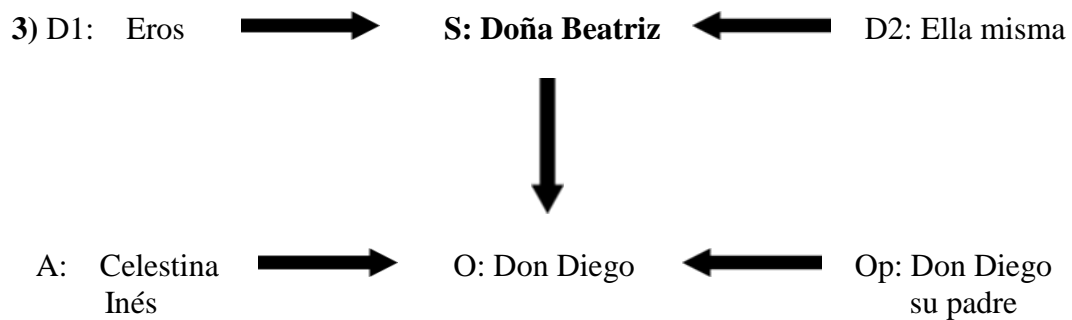
El enfoque de Salazar y Torres es particular porque, en el caso de los galanes, encuentran como oponentes a las damas amadas con anterioridad; la constancia de éstas sólo se presenta como una adversidad parcial, pues es su desdén el que termina imponiéndose ante el empeño de los caballeros. Ello se corresponde con la condición de los galanes, pues también éstos se perfilan como los oponentes de las damas que los desean; es decir, el dramaturgo no dota a su obra de los típicos triángulos amorosos en los que es común encontrar un adversario, tal como lo manifiesta Juana de José Prades: “a una pareja dama-galán se le opone un segundo galán, verdadero “tercero en discordia “de la intriga amorosa [...] El hecho fundamental es que los peones de este juego son los galanes y las damas” (252-253). Por tanto, en esta comedia, los oponentes son los mismos objetos de deseo: los jóvenes nobles aman a quien los desdeña y desprecian a quien solicita su amor.

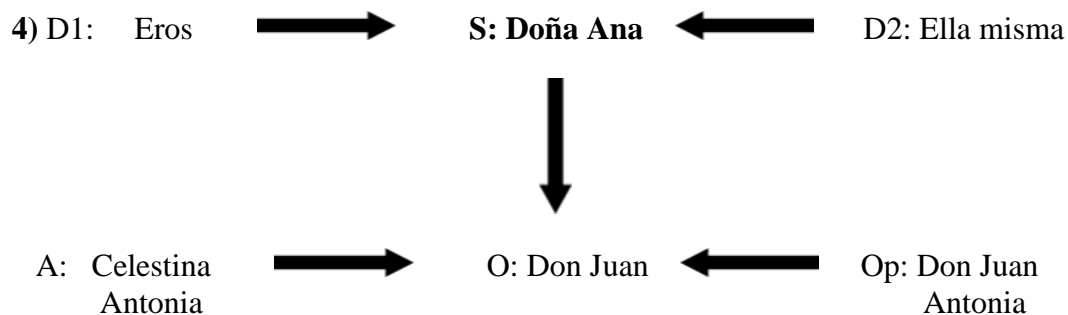
Con el fin de justificar lo expuesto, atendamos las siguientes propuestas actanciales concernientes a las funciones desempeñadas por las damas y por los galanes:

❖ Los galanes fungen como los sujetos:



❖ Las damas asumen la función de sujetos





Encuentro oportuno desarrollar algunos aspectos de suma importancia:

1) En el primer modelo actancial, don Juan posa la mirada en doña Beatriz, la cual se convierte en su objeto de deseo. Su oponente inmediato no es otro caballero –en este caso, don Diego–, sino más bien la misma dama quien lo desdeña, pues desea encontrar al hombre del que se ha enamorado. Doña Beatriz adquiere, entonces, calidad de objeto y de oponente simultáneamente, ya que entorpece la conquista amorosa del galán y jamás cede a sus deseos. Así, este caballero encuentra que la que realmente obstaculiza su cometido es la mujer que ahora pretende: doña Beatriz. Por otro lado, podemos considerar a Doña Ana como un segundo oponente, por su insistencia en recuperar el amor de don Juan. La principal ayudante de don Juan para lograr su cometido es evidentemente Celestina; el ayudante secundario es Muñoz, su criado.

2) En el segundo modelo, propongo a don Diego como sujeto. Aquí ocurre lo mismo que en el caso de don Juan. También aprecia que su oponente inmediato es la misma dama que intenta seducir, pues trunca su empresa. A su vez, advierte que doña Beatriz, la mujer que su interés movía, es un segundo oponente en menor medida.

Un aspecto que se presenta relevante es el concerniente al ayudante del caballero. Mientras que, en tres de los modelos presentados, Celestina hace las veces de ayudante, aquí se establece una excepción. Don Diego sólo recurre a la criada de doña Ana para que le

facilite el acceso, mas nunca solicita los servicios de la tercera, sino que se vale de sus propias astucias para obtener su fin. Así, Antonia, la criada, sólo es el medio para acercarse a doña Ana; los recursos que don Diego emplea para la diligencia de la seducción derivan sólo de él. El galán insiste en obtener el favor de doña Ana sin contemplar las habilidades de Celestina, las cuales le podrían facilitar tanto el acceso como la conquista, así que sólo obedece a sus audaces industrias, dice al respecto:

Ya que me ofrece esta ocasión
la fortuna, pues don Luis
vi que de casa salió
hablar a doña Ana intento;
sepa que adorando estoy
aun sus desdenes; allí
está; ánimo, corazón,
que no ha de ser el afecto
hijo siempre del temor” (vv. 1918-1926)⁷

Esta peculiaridad del personaje ha sido apuntada por Alfonso Sánchez Arceche, pues mientras que don Juan se supedita todo el tiempo a la alcahueta, don Diego, en cambio, “demuestra audacia” (46) y manifiesta su capacidad para resolver los conflictos que lo aquejan. Podemos advertir, a lo largo del texto, una clara intención de don Diego, a diferencia de don Juan –incluso de ambas damas–, quien se muestra incapaz de disipar las penas que lo invaden.

3) Doña Beatriz y doña Ana asumen la condición de sujetos, pues buscan obtener el amor de don Diego y don Juan, respectivamente. Los modelos de las damas son paralelos; ambas persiguen un propósito en función de su satisfacción individual; para lograrlo, recurren

⁷ Salazar Torres, Agustín de. *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*. Ed. Thomas A. O’Connor. Medieval & Renaissance texts & studies 128. New York: Binghamton, 1994. Las citas de la comedia pertenecen a esta edición.

a la vieja Celestina, versada en las artes mágicas. En estos esquemas, los galanes, que son los objetos de las féminas, también se presentan como los oponentes, pues se empeñan en obtener el amor de las damas ajenas que constantemente los desdeñan. Todo ello es el resultado del momento en que don Juan halló a su amada hablando con otro hombre; ésta, en realidad, no era doña Ana, sino su criada. Aquí se origina un equívoco que da cauce a una serie de confusiones. Así pues, se ofrece la explicación de por qué los galanes no son oponentes entre sí: en primera instancia, ellos no se conocen; en segundo lugar, ignoran si la dama cortejada posee interés en algún otro caballero; por lo tanto, don Juan y don Diego distan de concebirse como rivales.⁸

Doña Beatriz encuentra otro segundo oponente: su padre; la dama lo refiere al expresar que la quiere casar en Cádiz; empero, esto nunca tiene lugar en escena. Don Luis no se aprecia como otro oponente de doña Ana; si bien el viejo pretende conservar su honor, en realidad, no demuestra las aptitudes para hacerlo. El padre hace alarde de sus palabras, por lo que sus acciones son remplazadas por éstas, dado que manifiesta su inquietud, mas no se dispone a actuar. Se sabe carente de autoridad al grado de recurrir a la ciencia de Celestina; deposita, de este modo, toda su confianza en la hechicera. Don Luis nunca enfrenta a doña Ana; no supone ningún impedimento para que su hija y su sobrina consumen sus romances, así que no funge como un oponente real. De esta manera también lo ha percibido Sánchez Arteché: “la situación de doña Ana es absurdamente desesperada, pues quien se opone a sus afectos no es el autor de sus días, sino el propio hombre al que ama” (56). Advertimos entonces, que el principal oponente de doña Ana es don Juan, debido al equívoco suscitado

⁸ De esta manera lo dejó planteado Salazar y Torres. En la conclusión anónima, los galanes descubren la identidad uno del otro y se saben rivales, por lo que tiene lugar un duelo entre ellos. Entonces, éstos adquieren distintas funciones y los modelos actanciales se modifican con base en la intervención del escritor.

por don Diego y Antonia.

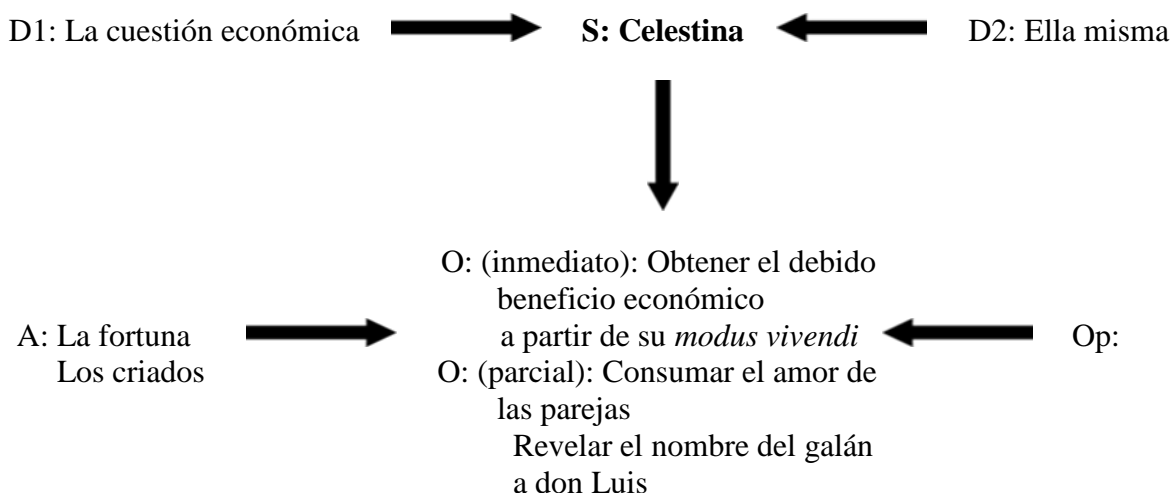
Es muy frecuente percibir la porfía de la figura masculina y el desprecio de la fémina tal como lo ha estipulado José M. Díez Borque: “Encontramos el desdén por parte de la dama y el languidecimiento por parte del hombre; la mujer que siendo deseada y no deseando es superior al amante que la sirve, <<muriendo>> en la contemplación de la belleza [...] El amor es caracterizado como cruel tirano” (26). En este caso, los dos galanes y ambas damas consiguen dicha superioridad al desestimar las finezas de quien los pretende, y al mismo tiempo, padecen la nostalgia por el rechazo de quien anhelan. Ello encuentra justificación desde la perspectiva de los modelos actanciales propuestos, en los que los cuatro nobles encuentran como oponentes a sus objetos de deseo.

Respecto a la función de Celestina como ayudante de las damas y de don Juan, hay que apuntar que aquélla funge a su vez como oponente de doña Ana, al auxiliar a don Luis para revelar la identidad del galán que la pretende; esto es, la vieja alcahueta realiza la función de ayudante y oponente simultáneamente. Este fenómeno se aprecia también con Antonia, criada de doña Ana, por lo que ésta se muestra como un oponente de su señora y se convierte en cómplice de Celestina, ya que ambas continúan con la empresa de aproximar a don Diego y a doña Ana.

Ubersfeld demuestra que esta inversión sí es posible: “El funcionamiento de la pareja ayudante-oponente no es tan sencillo; se trata de un funcionamiento esencialmente móvil: el ayudante puede, en ciertas etapas del proceso, convertirse de repente en oponente, o convertirse, por una ruptura de su funcionamiento, en ayudante y oponente a un tiempo” (51). Así pues, estos cambios volubles de la tercera y de la criada obedecen a sus intereses de lucro.

En el caso de Inés, la criada de doña Beatriz, en todo momento acata los mandatos de su señora, por lo que siempre funge como su ayudante en menor medida.

Ahora propongamos el modelo actancial en el que Celestina asume la función de sujeto:



Este modelo se aprecia crucial para dilucidar una intención artística que se vincula directamente con la trama del texto de Salazar y Torres. En principio, no hallo muy aventurado evidenciar dos planos superpuestos que permean, en cierta medida, la producción del dramaturgo. El primer nivel que salta a la vista es el de los personajes nobles que se asumen como sujetos y tienen como ayudante a Celestina; no obstante, debajo subyace otro plano, en el cual la falsa hechicera, auxiliada por el hado, mueve los hilos de las circunstancias y logra que la mayoría de los personajes se encuentren a su merced. Este segundo plano, en el que la astuta vieja resulta privilegiada como el sujeto, cobra valor en función de la recepción, pues es el receptor o bien el espectador quien así lo percibe, desde el momento en que Celestina se presenta en escena; a partir de aquí, los nobles adquieren la ínfima calidad de objetos de burla, porque fungen como el medio propicio para que la vieja

pueda obtener su propósito.⁹

Encuentro que este tratamiento está articulado con la intención del dramaturgo en la medida en que insinúa la nula voluntad de los personajes y su apego a las artes mágicas. En dicho tenor, A. Thomas O'Connor resalta los aspectos de la ignorancia y la superstición, porque son el pilar de Celestina, es decir, dan pie a sus acciones; sin éstos, la vieja tendría dificultades para valerse de su astucia (341). De la condición endeble de estos personajes deriva la disminución de sus figuras; cabe plantear, entonces, que no se perfilan como víctimas de la vieja embustera, sino que sufren las consecuencias de su nula perspicacia y voluntad. O'Connor expresa lo siguiente:

La suerte no determina solamente la suerte de ella. Su método para obrar es excelente: 1) obtener la información posible; 2) utilizar su reputación y fama, además de su inteligencia innata, para criar el mito. Por lo tanto, no hay hechicería en este drama, sino engaño; no hay nada sobrenatural, hay la mitificación de una mujer astuta y perspicaz, que jugará con *El hechizo sin hechizo* de los demás (1997, 344).

Las damas, el galán y el viejo adquieren la calidad de objetos de la falsa hechicera, pues ella, astutamente, encuentra cómo sacar provecho de “la excesiva confianza”. Por tanto, para el receptor, los nobles pasan de ejercer la función de sujetos y asumen la de objetos. Ubersfeld explica lo siguiente en cuanto al texto teatral: “La presencia de dos sujetos, presencia característica del texto de teatro, actualiza la ambigüedad fundamental del texto” (68). En este caso, yo propongo cinco sujetos, de los cuales tres son parciales –don Juan, doña Ana y doña Beatriz–, dado que al inicio el galán y las damas muestran su iniciativa, que

⁹ Es pertinente aclarar que al denominar a los nobles como *objetos de burla* no aludo a su condición como actantes, sino simplemente a que son “víctimas” de la hechicera. No obstante, también los refiero en su faceta actancial, por lo que se instalan en la casilla de *objetos* de Celestina; en este sentido, sí fungen como un objetivo de la alcahueta para que ésta pueda conseguir su objeto inmediato.

de forma gradual decae, se abandonan en manos de “su ayudante”: la falsa hechicera, para que cumpla su empeño. Tenemos, además de la triada, dos sujetos absolutos: Celestina y don Diego.

Ubersfeld hace notar que “un personaje puede asumir simultáneamente o sucesivamente funciones actanciales diferentes” (48). En este caso, Celestina funge como ayudante y, a la vez, asume la categoría de sujeto; su figura se manifiesta favorecida porque, a partir de sus ardides, llega a poseer el dominio total de la situación. En palabras de O’Connor: “los personajes intentan usar a Celestina para sus propios fines, pero son manipulados magistralmente por ella” (1997, 344). Celestina aquí se desempeña como un personaje capaz de resolver conflictos por su cuenta y adaptarlos según le convenga, disminuyendo la imagen de los demás. La figura de la alcahueta no logra posicionarse de la misma forma en *La Celestina* de Rojas, pues ni Calisto ni Melibea se ven reducidos a la condición de objetos, a pesar de ser manipulados tanto por la palabra como por sus hechizos; Celestina, en todo momento, funge como el personaje auxiliar de Calisto.¹⁰ En la comedia de Salazar, la falsa hechicera asume el rol de ayudante, desde la óptica de los nobles, pues éstos se creen auxiliados por aquélla; mas Celestina se ve impulsada a ignorar la condición de los enamorados y a atender sus propios intereses, procura en todo momento adecuar la situación a su favor restándole importancia a la angustia de las damas y del galán; atendamos sus

¹⁰ Francisco Torres (traductor del texto de Anne Ubersfeld) integra un *addenda* de la Celestina de Rojas y señala que es complejo establecer un modelo actancial único de la obra; pero, designa a Calisto como sujeto, cuyo objeto es Melibea y Celestina funge siempre como ayudante del galán. Propone que es difícil concebir a los enamorados como los objetos de la hechicera, pues “Celestina no desea un objeto concreto personificado, sólo persigue con el lucro de su operación una finalidad conservadora, la de seguir viviendo de su oficio de alcahueta” (Ubersfeld, 73). Celestina, en esta comedia, se desplaza de ayudante u oponente a sujeto; si vende sus servicios a determinada dama o galán, no le importa traicionar a quien la ha solicitado, se mantiene fiel a su propósito y, por este motivo, su ejercicio fluctúa. En cambio, en la de Rojas, la alcahueta domina las debilidades de la pareja, pero siempre se desempeña como ayudante.

palabras:

Doña Ana	De mi parte te prometo la paga con el secreto.
Celestina	Pues adiós señora
Doña Ana	Adiós
Celestina (Aparte)	¡Ay tan graciosa inocente! (vv. 687-691)

En mi opinión, el desempeño de Celestina como sujeto cobra gran relevancia; sus embustes dan pie al dinamismo de la obra. Se puede inferir que la alcahueta cumple tres funciones actanciales simultáneamente: la de ayudante, la de oponente y la de sujeto. La primera función se manifiesta en el entendimiento de los nobles, pues éstos siempre se saben auxiliados por Celestina; mientras que los dos papeles actanciales restantes son los que suscitan la comicidad y sólo el receptor involucrado es consciente de la condición que asume la falsa hechicera. Esta oscilación, apunta Fernando Cantalapiedra, “está en función de la actualización semántica [...] Dado que cada actor puede asumir uno o varios papeles actanciales, cada recorrido temático encierra generalmente su propio objeto de valor” (97-98). La conducta estratégica de Celestina resemantiza la interacción entre los personajes, pues al atender al apetito de don Luis, traiciona las inclinaciones de los cuatro jóvenes, y sucede lo mismo cuando se mantiene “leal” a las parejas, porque, automáticamente, se convierte en oponente del padre; así, la inconstancia de la vieja está al servicio de su objeto inmediato de deseo.

Concerniente al objeto, Ubersfeld encuentra posible que “una casilla, la del objeto, por ejemplo, esté ocupada por varios elementos a la vez” (50). Podemos observar que la alcahueta tiene dos objetos parciales –las parejas y el viejo–; además, pretende uno inmediato para el autobeneficio: la recompensa económica. Helena Beristáin distingue dos clases de

objeto:

objeto modal y objeto de valor. Cuando el propósito perseguido por un sujeto es la adquisición de su propia competencia para instaurarse como un sujeto operador; un objeto modal corresponde a las modalidades del hacer (deber, querer, poder, saber). El *objeto modal* se opone al *objeto del valor* que es el objeto principal de la transformación (7).

Si se considera la propuesta de Beristáin, es posible deducir que la satisfacción del deseo, tanto de las parejas como del viejo, es el objeto modal de Celestina, pues ella cuenta con la autorización de éstos para actuar según se lo indican; así que, como ya hemos apuntado, se muestra inconstante y adapta las modalidades del hacer según las encuentre convenientes. Comenta Cantalapiedra:

El actante se define morfológicamente por los contenidos modales que adquiere en su evolución sintáctica – actante según el querer, saber, o poder hacer. Este contenido modal es el que se define como rol actancial (103). El objeto de deseo se suele presentar como único, pero también puede ser doble, tratando cada uno de los entramados actanciales de imponer su propio objeto de valor (105).

El objeto de valor adquiere mayor importancia en la medida en que la alcahueta obedece a sus impulsos y se dispone a actuar para obtenerlo. Esta búsqueda de la consumación coloca a la tercera como un auténtico “sujeto operador”, que bien debe ejercer las “habilidades” propias de una hechicera con la finalidad de conseguir e imponer su objeto inmediato.

Por otra parte, al suponer a Celestina como sujeto, deduzco que la fortuna –elemento abstracto– se manifiesta como el ayudante de la falsa hechicera; en ésta encuentra el apoyo principal para dar pie a sus engaños. Los criados son los intermediarios entre sus amos y la

alcahueta; asumen el papel también de ayudantes, con el fin de ser recompensados. En este texto de Salazar, Celestina no encuentra oponente.¹¹

En lo que se refiere al personaje de don Luis, no es posible ubicarlo en la casilla de sujeto, ya que no persigue un fin, sino que sólo desea conservar su honor; lo cree menoscabado por su hija y su amante. Ubersfeld menciona: “No se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que quiere lo que tiene o que busca simplemente conservar lo que posee; la voluntad conservadora no compromete fácilmente una acción si le falta la fuerza dinámica y conquistadora del deseo” (56). Tampoco, ya lo hemos aducido, funge el viejo como un oponente real, puesto que nunca interfiere en la relación que sostiene doña Ana con su amante. Igualmente, se asume incapaz de actuar por cuenta propia y se subordina a los favores de la hechicera. Resulta, así mismo, eficaz inscribir a don Luis en la casilla de objeto –claro está, objeto de Celestina–, quien pretende obtener su debida recompensa a través de este personaje. En mi opinión, el padre sirve para enfatizar o resaltar la condición endeble, ya de los jóvenes, ya de los mayores.

De la presencia de dos o más modelos actanciales en el texto deviene la ambigüedad propiciada por los personajes al instaurarse en diversas casillas; esto supone la inquietud del receptor al hallar dificultades para centrar su atención en un solo modelo. En palabras de Ubersfeld: “Más allá de la lectura unívoca, puede darse una lectura doble que impone al espectador este vaivén constitutivo del texto teatral” (68). En este caso, el receptor puede fluctuar entre las funciones concretas de los personajes, pues desde que Celestina se presenta en escena, éste posa la mirada en la falsa hechicera y le adjudica la función de sujeto que se

¹¹ En el desarrollo de la conclusión anónima, la fortuna continúa manifestándose como ayudante de la vieja y, de manera gradual, va convirtiéndose en su oponente.

sirve de la vulnerabilidad de los demás para obtener su propósito.

En estas líneas se ha intentado dilucidar las relaciones entre los personajes. Cabe reiterar que el galán y las damas se presentan simuladamente como sujetos, pues su condición activa se ve alterada por la habilidad de Celestina; la falsa hechicera logra imponer sus modalidades, beneficiándose de la credulidad de los jóvenes y del viejo. Esta actualización de las funciones actanciales deja notar una arista más del texto salazariano.

2.3. Análisis de los personajes: desvío del paradigma de los personajes-tipo

2.3.1. Las damas: inversión de caracteres

El carácter de doña Beatriz es muy interesante, pues, en primera instancia se muestra como una mujer discreta y prudente. Saldarriaga encuentra que el carácter de la fémina se muestra invertido respecto del modelo tradicional impuesto, pues la dama se conduce a partir de su agudo ingenio (578). Al inicio de la comedia, tiene lugar el encuentro entre doña Beatriz y don Juan. Ella es indiferente a la pasión amorosa que invade al caballero y termina desdeñándolo. Don Juan evoca las palabras que emite la dama:

pero ella a mis entendimientos,
hermosa, airada, entendida,
me respondió: << ¿Quién ha dicho
que nunca han hecho armonía
esquivez, beldad e ingenio?
Sólo lo contrario digan
las vulgares opiniones...>>” (vv. 325-329)

Convergen en una mujer belleza, habilidad y agudeza. Además, la dama tiene presente que la realización de su amor se ve obstaculizado por el código de honor, cuya reputación recae en la figura femenina. Expresa al respecto:

¡Ah tirana ley severa
del honor! ¡Ah duro yugo
en que padece violencia
no menos que un alma! (vv. 1406-1409)

Saldarriaga apunta que “Beatriz se caracteriza por su ingenio, por ser una mujer esquiva, cruel y ambivalente” (578). La dama hace manifiesta la frecuente oposición amor/honor; Díez Borque apunta al respecto: “Aparece, pues, la mujer libre, moviéndose a impulsos del amor, aunque limitada por el código del honor” (86). Al inicio proclama su entereza como mujer, aunque, también se sabe subordinada a la autoridad masculina.

Empero, el proceder de la dama disminuye, y en las escenas siguientes pierde el dominio de la situación al subordinarse también a la alcahueta; así que sus cualidades antes referidas se desvanecen. Notamos que este ente sufre una distorsión; Fernando Cantalapiedra plantea: “los papeles no son siempre elementos fijos, sino que pueden ser variables y funcionar como simples “estados” de los sujetos. Es decir, el “estado” inicial de don Guido /señorito+libertino/ se transforma en el “estado” final /caballero+respetuoso/” (78). El semiólogo propone un cambio del personaje en ciertas circunstancias. Doña Beatriz inicia como una dama inclinada a satisfacer sus necesidades a partir de su firme convicción y paulatinamente invierte su condición, pues deja de actuar a partir de su voluntad y le confiere gran libertad a Celestina para que medie en el asunto. Se propone, así pues, lo siguiente: su primer “estado” es /dama+astuta/ y después se asume como /mujer noble+subordinada/.

En un primer acercamiento a la comedia, se aprecia la discreción del proceder de doña Beatriz; de la boca de don Juan emergen las siguientes palabras que refieren la condición inicial de esta dama:

Pero ella a mis rendimientos,
hermosa, airada, entendida,
me respondió: ¿Quién ha dicho
que nunca han hecho armonía
esquivez, beldad e ingenio?
Solo lo contrario digan
las vulgares opiniones (vv. 323-329)

Pero su agudeza es parcial, porque posteriormente asume un comportamiento semejante al de su prima e incluso al del galán que la pretende; es decir, se entrega por completo a los artificios de la pseudo hechicera y sus propias diligencias dejan de impulsarla; doña Beatriz le dice a Celestina:

De tu fineza
está pendiente mi dicha (1524-1525)

Respecto a doña Ana, se nos presenta como la dama que es desatendida por su enamorado don Juan, debido a un equívoco, por lo que decide buscar a Celestina para que alivie sus pesares y pueda encontrarse con su amado después de tanto tiempo transcurrido. “La Ana de esta segunda Celestina, que todavía quiere al inconstante Juan, no halla mejor forma de hablar con él que recurrir a la hechicería” (Sánchez 43); es decir, insiste en obtener el amor de don Juan, sirviéndose de la audacia de la tercera, mas no de su propia iniciativa. Con esto no quiero implicar que doña Ana carezca de voluntad; desde luego la tiene; más bien posee escasa capacidad de discernimiento en cuanto a su proceder; por ello, deposita su confianza en Celestina y procura su satisfacción a partir de los favores de ésta. Doña Ana, a diferencia de doña Beatriz, no sufre transformaciones, sino que su carácter se mantiene constante a lo largo de la producción salazariana. En palabras de Cantalapiedra: se mantiene como un “sujeto de estado”; es decir, en un ente estático, pues, desde que se presenta en escena no muestra su habilidad para hallar una solución a la pena que la acongoja, y se entrega

a las argucias de la vieja; esta actitud inherente la conserva a lo largo del drama. Celestina encuentra benéfico el apego que tienen ambas damas y las despoja de su condición activa a través de su habilidad para mentir:

De aquel que en Flandes está
el saber lo que hace trata.
Pues ven acá, mentecata,
si a saber lo que hace allá,
a Flandes no puedes ir,
ni te es posible el saber,
¿No te es preciso creer
lo que yo quisiera decir? (vv. 707-714)

Encuentro, por lo tanto, poco apto sugerir la condición activa de sus figuras y equipararlas con las damas de la comedia de capa y espada, que se conducen bajo sus propios preceptos y llegan a posicionarse como el agente principal de la acción. Tal condición promueve la perspicacia de las damas, como lo ha apreciado Juana de José Prades: “En todo cuanto llevamos dicho acerca de las figuras femeninas del teatro español, va implícita la idea de la audacia, del frío valor que necesitaban estas damas para llevar a feliz término sus decididas voluntades. Esta audacia reviste modalidades diferentes, según la intriga de las comedias” (80). En la comedia que nos ocupa, la voluntad de ambas damas se ve sustituida por el apego a la “agudeza” de la vieja; ninguna de las dos exhibe la audacia y la rebeldía que distinguen a Melibea enamorada. Según mi enfoque, el texto recibe un tratamiento distinto por parte de Salazar y Torres: los caracteres se delinear parcialmente como personajes-tipos.

Wardropper indica que “En la vida real, la mujer está totalmente subordinada al hombre [...] La mujer es capaz de tomar la iniciativa en el galanteo, contrariamente a lo establecido, porque en la vida real existe una falta fundamental de comprensión mutua entre hombres y mujeres que a la comedia le place sobremanera explorar” (221, 222). Este rasgo

se encuentra insinuado por una de las damas, durante el desarrollo de las primeras escenas; sin embargo, tal conducta activa se halla sutilmente velada. Así que, en este texto, no es posible plantear la inversión de los papeles que le pertenece a cada sexo, como lo señala Wardropper, porque la voluntad de las damas se ve reemplazada por el empeño de recurrir a la falsa hechicera para que interceda por ellas y les resuelva el conflicto. Apunta Díez Borque: “La comedia se inclina a presentar a la mujer apasionada, decidida capaz de llevar adelante sus aspiraciones amorosas, aun contradiciendo los designios del padre” (90). Es evidente que ambas damas ostentan cierta libertad al emplear su belleza física como un arma que les permite discriminar las propuestas de los galanes; sin embargo, tanto Ana como Beatriz adquieren un papel aparentemente activo porque, en realidad, no exhiben la suficiente audacia para lograr sus objetivos. Sus inclinaciones amorosas aparecen obstaculizadas por los mismos galanes que desean; y, a la vez, las damas se ven parcialmente impedidas para consumir su amor por la carencia de confianza en sus aptitudes.

Charles V. Aubrun arguye: “En la comedia de capa y espada y en la comedia galante en general, el tema es el amor; los móviles, los celos y el gusto por la aventura” (226). El tema de los celos se presenta como una constante en este tipo de comedias:

Los celos posibilitan el conflicto. Para que exista una historia, un argumento, son necesarios unos oponentes que produzcan acción, y ésta es la gran constante estructural de la comedia: primero el honor, frenando el progreso del amor; después los celos [...] Como recurso argumental los celos tienen la función constante de servir de acicate del amor y son una práctica repetida en la comedia para aumentar, asegurar y avivar el amor del otro (Díez 33, 36).

Sin embargo, aquí el conflicto no se origina a partir de los celos, puesto que están casi ausentes. Lo que suscita el conflicto es que los objetos de deseo fungan a la vez como los

oponentes del sujeto. El amor, en esta comedia, es uno de los temas destacados, no obstante, los celos –que son suscitados sólo entre las damas y planteados de manera vertiginosa¹² no se abordan como uno de los temas principales que estimulen la participación activa de los jóvenes nobles. Ni las damas ni el galán llevan a cabo la empresa de conquistar al objeto amado.

Así pues, salta a la vista la carencia de individualidad de ambas damas; este rasgo distingue a un actor, apunta Ubersfeld:

El actor es, pues, un elemento animado caracterizado por un funcionamiento idéntico, de ser preciso bajo distintos nombres y en diferentes acciones, según los casos [...] Se define por un cierto número de rasgos característicos. Si dos personajes poseen a la vez las mismas características y hacen la misma acción constituirán un mismo actor (78).

En principio, podemos advertir la iniciativa y la confianza en sí misma que posee doña Beatriz para solucionar cualquier conflicto en el que se ve involucrada; empero, posteriormente, ella permite que Celestina se inmiscuya en su empresa amorosa y tercie la pretendida relación. Doña Ana, en cambio, nunca da muestras de su discreción, a diferencia de doña Beatriz, porque se sabe carente de aptitudes para buscar y reconquistar a don Juan. Tal conducta distingue a ambas damas; sin embargo, el que ellas mismas se priven de sus habilidades y se procuren cierto beneficio a partir de las dotes de la hechicera, las confirma como personajes con funciones análogas. Podría suponerse, entonces, que a las dos damas resulta posible reducirlas a un mismo actor, porque comparten un interés en común: llegar a

¹² El tema de los celos queda delineado cuando Ana da cuenta de la ausencia del galán que pretende. Don Juan supone que su dama le ha faltado, lo asaltan los celos y decide alejarse. No obstante, al mudar su interés ahora en Beatriz, se concentra en conquistarla, y por tanto, los celos no se convierten en una constante debido a que no encuentra como rival a otro galán. Es decir, los celos están presentes en la comedia de manera secundaria y no son un recurso que suscita los conflictos.

consumar su amor con el objeto deseado, recurriendo a una tercera. Advertimos que su calidad de actantes aparece disminuida pues, si bien se instalan en la casilla de objetos de Celestina y, parcialmente en la de sujeto, se las aprecia, sin embargo, como un solo actor. José Prades ha denominado “personajes circunstanciales” a los caracteres que se presentan duplicados en una misma comedia:

En una comedia pueden figurar dos damas, tres galanes, etc. Esta duplicación o triplicidad no afecta a las normas convencionales del personaje-tipo, sino todo lo contrario, cuantas más veces se repite, dentro de una misma comedia, un mismo tipo, mas responde éste al modo preestablecido (53). El número de las repeticiones de los personajes no es enteramente caprichoso, porque los personajes dan nacimiento a una intriga dramática. La relación interna entre el número de personajes circunstanciales de cada personaje-tipo no es tampoco casual; está sujeta a ciertas combinaciones numéricas subordinadas a la intriga (252).

En este caso, la multiplicación de un solo comportamiento depositado en tres personajes nobles no aumenta la complejidad de la trama, más bien, obedece a la cuestión vinculada con el propósito temático del dramaturgo: la carencia de voluntad y el apego a la hechicería.¹³ Respecto a los personajes-tipo, propongo que aquí los encontramos en una primera instancia, pues son movidos por motivos comunes: amor, celos, riñas. El amor aparece como una constante que impulsa a las jóvenes nobles, pero ambas damas se desempeñan como el medio propicio para que Celestina se ocupe en conseguir su objeto de deseo. Estamos hablando de dos entes femeninos nobles y jóvenes, reducidos a un solo actor por su manera de proceder, a pesar de los matices que las diferencian.

Aubrun refiere: “La dama está consagrada al amor. Cuando es discreta, puede tomar

¹³ Desde luego, Rojas, en *La Celestina*, trata desde la perspectiva cómica el tema del amor cortés al presentar ridiculizada la nula voluntad y la osadía del caballero. Calisto se muestra frágil y cobarde para conquistar a Melibea, por lo que se dispone a solicitar los favores de Celestina. En la comedia que nos ocupa, Salazar y Torres multiplica esa carencia y la descarga tanto en el galán como en las damas.

la iniciativa en el juego de la galantería: su ingenio le permite ser ella quien domine la situación” (238). En el caso de doña Beatriz, en un principio, ésta impulsa la acción e, incluso, su manera de discurrir es indicio de su notable discreción; sin embargo, su prima doña Ana la insta a recurrir a una tercera para facilitar su empeño y así lo deja insinuado con sus palabras.¹⁴ Ninguna de las damas domina la situación, por lo que se ve cada una ligeramente impedida para generar acción; el dinamismo de las escenas se concentra principalmente en la falsa hechicera; Celestina, además de interceder por los personajes nobles, es movida por sus propios intereses económicos logrando la sucesión ágil.

Sin embargo, no podemos aseverar que las damas se desempeñan como dos entes pasivos, sino más bien son sujetos que ejecutan acciones trucas debido a que ceden su confianza a Celestina, y ésta se dispone a actuar, al grado de situarse por encima de todos los personajes. En cambio, Schmidhuber sí es partidario del nulo proceder de las damas: “En tanto los personajes femeninos de *La segunda Celestina* se asemejan a los de las comedias de sor Juana, difieren de los de Salazar, que presenta a la mujer desde una perspectiva pasiva” (1991,55). En el texto salazariano, las damas son perfiladas como dos nobles jóvenes entregadas a los engaños de la vieja; mientras que, en el testimonio anónimo, como veremos más adelante, muestran su audacia y su constante ímpetu, así, evitan depender por completo de Celestina.

¹⁴ Considero importante señalar una incongruencia presentada en el texto de Salazar: Doña Beatriz se encuentra con la alcahueta y cuando está a punto de exponerle su aflicción, el gracioso entra en escena e interrumpe el diálogo entre ellas. Doña Beatriz jamás hace manifiesta su pena a Celestina y, en el momento en que ésta se despide, se entiende que la vieja ya ha sido informada por la dama y se dispone a cumplir “el segundo encargo”. Evidentemente, el hilo conductor de la trama es quebrado por este descuido que entorpece la secuencia de la acción.

2.3.2. Los galanes

2.3.2.1. Don Juan: desvanecimiento del prototipo

Don Juan ha sido víctima del hado y cree que su amada doña Ana le ha faltado. Él se ausenta durante tres años en Flandes, ya que deja mal herido a un caballero con el que riñe. A su regreso a Sevilla, se encuentra con la hábil cazadora, cuya identidad desconoce, pero aun así, es cautivado por su espléndida belleza. Como ya se apuntó, ella lo desprecia y el galán porfía. Sánchez Arce encuentra que los celos del galán no “justifican su ausencia, ni la negativa a escuchar las razones de Ana, mucho menos, el súbito enamoramiento de Beatriz” (45). Desde luego, los celos, la ausencia y el enamoramiento son elementos relevantes introducidos en función de la acción; es por ello, que dichos elementos suscitaron el equívoco inicial de carácter diegético; éste es referido en boca de los personajes, por lo que no tiene lugar en escena.

Por otra parte, don Juan se sabe carente de voluntad para conquistar a la dama, por lo que Muñoz lo impulsa a servirse de las habilidades de Celestina; el caballero no vacila y acata el consejo de su criado. En principio, don Juan desacredita a Celestina como hechicera, pues refiere que es un disparate de la gente simple; él sólo desea obtener ventaja de su maña como medianera:

¿Ese desatino,
necio, quieres tú que crea?
Vamos, pues, sea ella instrumento
para conseguir mi intento,
y lo que se fuere sea (vv. 467-470)

Paulatinamente, don Juan se suma a la creencia de que la vieja alcahueta posee habilidades mágicas, cuando en principio, sólo lo convencía su calidad como tercera y no

daba crédito a las boberías de Tacón.

Tacón	aquesta embustera tiene en amor tal poder que, si quiere, ha de querer uno, que quiera o no quiera: hace amar
Don Juan:	¡Qué desvarío!
Tacón	¿Luego no me crees?
Don Juan:	¡Que sea tal tu ignorancia que crea que se fuerza el albedrío!
Tacón	¿No cree sus hechicerías? Pues tú lo verás después.
Don Juan:	¡Qué propio del vulgo es creer estas boberías! (vv. 439-450)

Posteriormente, este galán se convierte en “víctima” de las argucias de la vieja y termina admitiéndola como una auténtica hechicera por toda la información verídica emanada de su ágil boca; así, “recién llegado a Sevilla se prenda de una desconocida y, falto de recursos para conquistarla, acude a una bruja” (Sánchez 43).

Celestina	Entre una y dos, la desgracia te sucedió de encontrar tu enemigo con tu dama, y él quedó herido (vv. 802-804)
Don Juan:	¿De dónde has tenido tan estrañas noticias? (vv. 805-807)
Celestina	Pasa delante, que aun no sabes con quien hablas (vv. 808-809)
Don Juan:	¿Vive Dios, que harás que vaya creyendo...! (vv. 813-815)

Celestina	Y ¿no supiste quién era? (v. 831)
Don Juan:	Eso de tu vigilancia saber espero (vv. 832-833)
Celestina	que quizás sabrás, no sólo quién es y cómo se llama, pero donde la hallarás, para vela y para hablarla (vv. 851-854)
Don Juan:	He sentido el consuelo de mis ansias (865-866)

En la figura de don Juan no se concentran las aptitudes propias del típico galán: “El proteiforme galán toma la mímica, la entonación, el acento y el lenguaje que le dicta su traje: de viaje, de aventura nocturna” (Aubrun 208); así que, el proceder de tal personaje se presenta, en cierta medida, torpe, dado que su audacia se ve absorbida por su desconfianza. Aubrun manifiesta lo siguiente respecto de la dama y del galán tipos: “el galán y la dama imponen sus móviles a los otros personajes que no hacen más que tomar posición en las situaciones que ellos crean con sus temerarias iniciativas. Estos móviles son los de la juventud valiente; los celos, la aventura, la búsqueda de la fama, el ardor belicoso.” (242-243).

Dichos aspectos no se advierten en estos personajes; en los tres no se concentra el dinamismo de la acción, puesto que no generan situaciones en las que logren manipular a los demás según su conveniencia. Ciertamente es que tales personajes, en palabras de Aubrun:

pueden sucumbir momentáneamente a sortilegios, pero su mayor prisa es la de asumir, la de hacerse cargo de la suerte que les ha tocado. El amor cae como un rayo sobre el galán; inmediatamente éste da comienzo a la empresa de conquistar a la hermosa; triunfando así sobre su propia pasión, acabando con su mal. Igual ocurre respecto a la dama enamorada (220).

Don Juan, al principio, también ostenta sus habilidades para conquistar a la dama en la que ha posado su mirada; no obstante, su insistencia es en vano, porque doña Beatriz termina desdeñándolo. Esta actitud del galán se revela disminuida en las escenas posteriores, pues si bien insinúa resolver el problema por su cuenta, la tercera le aconseja que no lo haga –para impedir que descubran sus mentiras–, por lo que decide acatar su “sabio consejo”. Como vemos, este personaje deposita su confianza en Celestina y se abstiene de tomar la iniciativa; no busca satisfacer de inmediato la pena que lo acongoja y carece del brío del típico galán:

Don Juan:	Prometes con tal confianza en cosa tan imposible, como estar ella a distancia de Sevilla y no saber quién y cómo se llama, que tu habilidad no sé a qué lo atribuya (vv. 888-894)
	Sabré yo seguirte (vv. 1188)
	Tan absorto voy que creo lo mismo que estoy dudando; amor, ¿qué encantos son éstos? (vv.1194-1196)
Celestina	Deja ahora exclamaciones, pues en mí hallarás consuelos, que soy mujer tan insigne, que en los siglos venideros de mí ha de decir la fama esto, y esotro y aquello (vv. 1197-1202)

El proceder de don Juan es ajeno a la conducta típica del galán. La crítica Juana de José Prades arguye: “Se establece el triángulo <<amor, celos, honor>> como uno de los atributos que caracteriza a los galanes” (91). Este planteamiento tripartito se cumple en don Juan de manera distorsionada, pues si bien se muestra enamorado de doña Beatriz, nunca lo

invaden los celos al enterarse de que “su rival” es don Diego de Guevara porque doña Ana deja de ser objeto de su interés; de esta manera, no le es necesario vigilar con empeño su honor. Apunta José de Prades: “El valor físico es una de las condiciones más indispensables, absolutamente integradora del personaje que llamamos galán. El valor, la valentía, la osadía hasta la temeridad es uno de los rasgos más acusados de este personaje” (94). Don Juan no exhibe osadía ni valentía, sino que se procura satisfacción a partir de “la hábil intervención” de la hechicera.

José Prades ha denominado “personaje circunstancial” a la duplicación de cierto personaje-tipo: “El escritor puede obtener dos o tres personajes circunstanciales; uno caracterizado con todos los atributos del personaje-tipo, y un segundo más con uno o dos de los atributos sustanciales del canon” (253). Si adaptamos esta propuesta a la comedia, podemos establecer que la concepción del “personaje circunstancial” recae en don Juan debido a que sus inclinaciones obedecen, de manera fragmentaria, al modelo preestablecido del personaje-tipo; es decir, la inestabilidad de su condición no nos permite ubicarlo dentro del paradigma de un típico galán, ya que sus móviles son semejantes, pero su conducta lo distancia. Así pues, don Juan no actúa conforme lo demanda su estado, sino que subvierte su comportamiento y atenta contra lo impuesto social y dramáticamente.

2.3.2.2. Don Diego: una figura apegada al personaje-tipo

Don Diego posee una condición mudable y actúa guiado por su pasión. Doña Beatriz da cuenta de su relación con él; empero, deja de frecuentarla por la distancia y trata de conquistar a doña Ana, ayudado por la criada de ésta. En realidad, nunca expresa su especial inclinación por alguna de las damas, sólo se halla arrebatado por la belleza física de ambas y, trata de

conquistar a las jóvenes con su propia habilidad. A diferencia de don Juan, doña Beatriz y doña Ana –que se conciben incapaces de lograr sus propósitos por sí mismos y encuentran como única solución el servicio de la tercera–, don Diego nunca solicita los favores de la alcahueta, sino que tiene presente sus propias astucias para obtener su fin; cabe destacar que a este galán recurren la alcahueta y la criada Antonia para que continúe procurándoles un beneficio económico. Sánchez Arteché comenta: “es el que mayor audacia demuestra para vencer la resistencia de una u otra dama, mientras que Juan deposita todas sus esperanzas en las habilidades de Celestina” (46). Se advierte, pues, que este personaje sí posee algunas características de un típico galán de comedia de capa y espada:

El galán, como empleo, emprende, movido por el amor, la conquista de una dama. [...], no busca la felicidad [...]. Su apego a tal o cual dama presenta todos los caracteres de una afeción en sentido propio: desequilibrio mental, accidente, enfermedad de juventud, y, si no la sufre, hace como que la sufre. En ocasiones su amor es mudable y su llama cambia a veces repentinamente de objeto amado. Él es presa del amor, no de un amor por una mujer determinada [...] El prurito de aventuras le coloca en situaciones difíciles [...] Merodea por la noche por barrios según su capricho (Aubrun 237).

Diego obedece a sus intereses y se dispone a actuar por su cuenta para conseguir el objeto deseado. Es el único personaje noble que durante toda la producción de Salazar se mantiene como un auténtico sujeto, e incluso exhibe su agudeza para salir airoso de alguna situación adversa. Por ejemplo, en la segunda jornada, a don Diego se le presentan ambas damas y doña Beatriz advierte su infidelidad; sin embargo, él resuelve fingir y expresa amor hacia doña Beatriz; esta dama evidentemente no le cree, por lo que en su alma tiene lugar una decepción amorosa:

[Aparte] (Ya aquí es preciso fingir)

Beatriz, de mi admiración
puedes argüir mi fineza;
pues como aquel que cegó,
si vuelve a cobrar la vista,
le deslumbra el esplendor;
así, al volver a mirar,
después de la intermisión
de nuestra ausencia, en tus ojos
el dulce divino ardor
se deslumbran los luceros,
si me alumbra todo un sol (vv. 1941-1952)

Un rasgo que define el comportamiento de don Diego es su oscilación amorosa, es decir, siempre se muestra voluble, pues se dispone a conquistar a doña Ana, mientras ya había comenzado un romance con doña Beatriz. Sánchez Arceche percibe análoga la conducta de los galanes: “Juan y Diego están muy lejos de ser amantes finos, porque pretenden, de manera indistinta, a una y a otra prima” (43); semejante opinión refiere Antonio Alatorre, quien además establece una diferencia entre los móviles de damas y galanes: “las damas son fieles y constantes: Ana quiere a Juan, Beatriz quiere a Diego. Si los galanes acuden a Celestina para lograr el objeto de su capricho, las damas acuden a ella para lograr el de su amor” (52).

Don Diego, a diferencia de don Juan –quien se enamora de otra mujer, debido a que cree que doña Ana lo traicionó, cuando en realidad fue un equívoco, pues doña Ana tampoco accedió a los empeños de don Diego –, siempre manifiesta una pasión desmesurada y no un apego amoroso. Desde luego, las damas se muestran constantes, y como ya he apuntado, éstas y don Juan recurren a Celestina, mas nunca lo hace don Diego, como lo ha apreciado Alatorre (52).

Comúnmente, los autores de comedias suelen crear personajes que asumen determinadas conductas a partir de las acciones suscitadas por cada uno de ellos. En las

palabras de Ruiz: “Los personajes son lo que hacen y lo que dicen. Su psicología, implícita en cada uno de sus actos y sus palabras, está escondida y nos es sugerida, pero no comunicada. Todos ellos están fuertemente individualizados, tienen aguda conciencia de sí mismos, saben cómo obran y por qué obran, sin embargo, son personajes-tipo”. (135). En este caso, se aprecia que Salazar tergiversa los caracteres, porque sus intenciones pretenden poner de manifiesto ciertas fallas de la sociedad de su tiempo, y por tanto las presenta dramatizadas.

Las damas se distancian del paradigma de la comedia de capa y espada; es decir, el dramaturgo “prescinde” de los personajes-tipo, por lo que las damas, y en cierto sentido, el galán, manifiestan comportamientos disímiles. En cambio, don Diego en todo momento da muestra de su arrojo, de su habilidad para acercarse, por cuenta propia, a la dama que lo ha atraído, y sobre todo de su tenacidad para conseguir el objeto deseado sin recurrir a una tercera. Sánchez Arceche refiere: “Diego es el que mayor audacia demuestra para vencer la resistencia de una u otra dama, mientras que Juan deposita todas sus esperanzas en las habilidades de Celestina” (46). Don Diego, como podemos apreciar, es el único noble que se conduce bajo los parámetros de un personaje-tipo; sus móviles son semejantes a los del galán de la comedia española.

2.3.3. Síntesis de la condición de los jóvenes nobles

Si bien podemos advertir motivos y temas recurrentes de la comedia de capa y espada en el texto salazariano –enredos, celos, equívocos, conflictos desarrollados en espacios urbanos, el tema del amor, el honor y la honra, etc.¹⁵–; sin embargo, las divergencias de caracteres

¹⁵ Estas características son referidas por Bances Candamo a través de la voz de Wardrooper: “las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares [...] y los lances se reducen a duelos, a

rastreadas en el texto sugieren que Salazar se apartó, quizá de manera velada, del convenio denominado subgénero de comedia de capa y espada. El planteamiento del dramaturgo hispano lo encuentro, en cierta medida, dual: por una parte, toma distancia de los modelos singulares concernientes al proceder de los personajes de la comedia de capa y espada –los caracteres de los nobles son invertidos por el dramaturgo–, por otra, se apega al paradigma, pues podemos advertir algunos aspectos antes dichos que permean la producción de Salazar. Así pues, las damas y el galán no se asumen como agentes que propician continuo movimiento, sino que Celestina se erige como el personaje que impulsa la sucesión de proezas. Es decir, las damas y el galán pueden considerarse personajes-tipo por sus características, mas no por lo que ejecutan y cómo lo hacen; los tres personajes se nos presentan como entidades movidas por los ardides de la vieja y no a partir de sus propios medios o voluntad.

Pilar Moraleda, empero, considera que esta comedia halla cabida dentro del subgénero de capa y espada por la interacción entre las parejas:

Unos caballeros particulares llamados don Juan y don Pedro (*sic.*) que aman al unísono a unas damas de nombre también tópico: doña Ana y doña Beatriz. Y no menos tópica es la relación que se establece entre ellos, puesto que forman lo que Ma. Profeti ha denominado “doble pareja con interferencia a cruce”, pudiéndose representar gráficamente mediante el consabido esquema de enredo sin introducir variaciones notables en los vectores básicos:

celos, a esconderse el galán, a taparse la dama” (242). Enseguida agrega Wardrooper: “La alusión de Bancos a <<sucesos caseros>> nos hace ver que las comedias de capa y espada se sitúan en el hic et nunc; se proponen reflejar, remedar, satirizar o caricaturizar las maneras de la juventud de la hidalguía urbana [...] Estas comedias de capa y espada, pues, tratan de los equívocos, los celos y las pequeñas intrigas que se dan entre damas y caballeros enamorados [...] podemos añadir que en ellas normalmente triunfa el amor, de suerte que el galán desposa a la dama de la que está enamorado y por la que es correspondido” (242).

Doña Ana	amor	Don Juan
parentesco	amor	rivalidad
Doña Beatriz	amor	Don Diego (106-107)

La actitud de los tres nobles no permite que podamos considerarlos auténticos personajes-tipo, propios de la comedia de capa y espada; sus variantes respecto del modelo no son nimias sino significativas, y éstas se hallan al servicio de las funciones internas del texto salazariano. Desde luego, los cuatro jóvenes nobles suscitan el enredo de la comedia, fungen como el hilo conductor de la trama; sin embargo, encuentro que, de la interacción entre ellos, resulta poco conveniente proponer la rivalidad entre galanes, puesto que son las damas, objeto de deseo, quienes se oponen a las peticiones de los caballeros. Agrega Moraleda:

Un padre celoso de su honra [...] dos criadas y dos criados que terminarán casándose, a imitación de sus amos, completan la nómina convencional, alterada sólo por la presencia dominante de un personaje en cierto modo ajeno y muy poco significativo en esta convención y que procede de una tradición literaria distinta: una alcahueta “profesional” llamada Celestina (107).

Si bien el padre, en ambos textos, se presenta acongojado porque cree que su honra ha sido menoscabada, no obstante, el tratamiento que cada autor le confiere a este personaje es distinto. Así, nos percatamos de que la crítica articula tanto el texto salazariano como el anónimo y uniforma el tratamiento de los personajes, motivos móviles de éstos y circunstancias típicas del subgénero; y, en realidad, los autores imponen ópticas opuestas.

El dramaturgo dota a sus personajes de conductas desapegadas de los caracteres tipificados, y esas variantes diseminadas en el transcurso de la trama son significativas en dos planos: en el dramático, dado que, Celestina consigue y mantiene el dominio de las

circunstancias al grado de disminuir la condición activa de las damas y el galán; y en el plano vinculado con la propuesta temática del dramaturgo, ya que en el receptor se despierta el interés por cuestionar la conducta ingenua de los nobles.

Francisco Ruiz señala que “el tratamiento como tales personajes de drama obedece a un doble proceso de teatralización e historización. El proceso de teatralización de los personajes origina <<tipos>>. El proceso de la historización produce <<individuos>>. En cada personaje se da, en dosis más o menos fuerte, ese cruce de <<tipo teatral>> e <<individuo dramático>>” (141). Es decir, se instaura un diálogo entre determinado contexto y la capacidad artística, en este caso, la creación dramática. Salazar y Torres se sirve en apariencia de los personajes-tipo porque su intención inmediata reside en destacar una serie de defectos de su tiempo; empero, sí es posible establecer individuos dramáticos, dado que el galán y las damas representan un comportamiento recurrente: la carente voluntad para actuar, la vulnerabilidad racional y la inclinación por la hechicera como solución a sus conflictos.

Comúnmente, los escritores solían encomiar a la clase noble, así que depositaban en los personajes conductas ejemplares distorsionadas de la realidad; al respecto Domingo Ynduráin: “se trata no de un reflejo de lo que la realidad es, sino de una propuesta de tipo idealista sobre lo que la realidad debe ser y el comportamiento que deben mantener los individuos que pertenecen a una clase, o estamento social determinado [...] El personaje, en la comedia española, es pues, el representante ideal de una clase social o de una condición social de un grupo”(28). En el texto, Salazar plasma lo contrario: muestra singulares flaquezas e inseguridades de los nobles, por lo que deja notar la falsa idealización de este estrato social.

Así pues, Doña Beatriz, doña Ana y don Juan distan, en cierta medida, de ser personajes-tipo, pues sus respuestas son contrarias a las que deberían emitir tradicionalmente; además, se asumen poco como agentes que persiguen satisfacer su pulsión amorosa; ésta es velada por la escasa voluntad de resolver sus conflictos. Los jóvenes nobles optan por conceder una gran libertad a Celestina, se entregan por completo a los sortilegios de la tercera, los cuales, de alguna manera, impiden a los nobles obrar por iniciativa propia. Ynduráin encuentra que los personajes tipificados suelen mostrar una conducta similar a pesar de los matices que llegan a presentar:

Y, con ligeras variantes, la comedia española funciona siempre con el mismo repertorio de personajes, con las mismas *dramatis personae*: galán, dama, gracioso, criada. Pueden multiplicarse las damas [...] pero la base y sus reacciones son siempre las mismas y son las esperadas. De tal manera que a un determinado estímulo, ese personaje responde siempre de la misma manera y además debe responder siempre así, es la respuesta que corresponde a su naturaleza de representaciones abstractas (29).

En suma, las características de estos tres personajes aparecen parcialmente desvinculadas de los cánones; en su comportamiento se condensan las discrepancias, a pesar de ser tratados como agentes que desarrollan la función principal de la trama. Los jóvenes nobles son reducidos a entidades inferiores; su estado se ve minimizado por la pseudo hechicera, quien da pie a la concatenación de las acciones.

2.4. La tergiversación de la figura celestinesca. Relación con el modelo de Rojas

El personaje femenino, producto de la pluma de Rojas, logra imponerse, adquiere una calidad arquetípica y, debido a ello, trasciende en el tiempo. Me refiero, sin duda, a la celeberrima Celestina. Ésta se convierte en un modelo digno de emular; por ello, es llevada a la ficción por varios escritores. Las mujeres alcahuetas y hechiceras posteriores comparten rasgos

comunes con el prototipo; sin embargo, los autores que centraron su atención en este personaje no presentan una imitación fidedigna, sino que incorporan nuevos distintivos y amplían el conjunto de propuestas literarias. Salazar y Torres establece un vínculo intertextual¹⁶ entre su texto y el de Rojas, sugiere un procedimiento similar, pero matiza el tratamiento de Celestina. Es decir, el dramaturgo se da a la tarea de modificar o manipular el modelo preestablecido de acuerdo con sus intenciones temáticas y literarias.

Salazar presupone que este personaje arquetípico posee un lugar en el entendimiento de los receptores, así que, a éstos no les sería ajena la figura celestinesca. Entonces, la alcahueta se presenta como un personaje ya tipificado y, a la vez, distorsionado. Toda creación literaria se sostiene a partir de aspectos afines y contrastantes entre las obras; es decir, es inevitable que los autores se sirvan de lo precedente para emular y transformar, tal proceso deriva en un texto único. Así, la tradición y la novedad se retroalimentan, se hallan en una continua simbiosis y la obra, por tanto, adquiere una dimensión significativa distinta.

En el caso de la comedia, Salazar somete al personaje de Celestina a un procedimiento de resemantización articulado con el sistema formal del texto. Están presentes reminiscencias de la obra¹⁷ primigenia; pero también salta a la vista el tratamiento eminentemente cómico

¹⁶ Intertextualidad, dice Elena Beristáin, “es la relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro. La alusión es una forma parcialmente explícita o, inclusive, “hipotética”. Tales textos, intercalados en otros, sin ser recreados, son lugares comunes, pero su recontextualización los resignifica en muy distintos grados” (271). Así pues, podemos entender el término de intertextualidad como un sistema de asociaciones entre dos unidades yuxtapuestas, cuyas divergencias destacan más que las semejanzas. En *la segunda Celestina* predominan las diferencias; así que, Salazar toma como paradigma el texto de Rojas pero dota a su comedia de un nuevo significado que cobra sentido en función del contexto en el que se halla inmersa.

¹⁷ Beristáin, a partir de la concepción de Yuri Lotman, define el texto como “un sistema de relaciones intertextuales en su vinculación con la realidad extratextual: normas literarias, tradición e imaginación [...] Éste a su vez se define por su función lingüística y también por su función social. Tal función es doble. Consiste, por una parte, en transmitir significados y, además, en generar nuevos significados. “El modelo mínimo –dice Lotman- es el tropo”, que genera un “nuevo significado no presente, por separado, en ninguno de los subtextos que lo constituyen”. Además, cada detalle del texto artístico adquiere más de un significado y más de una posible interpretación, es decir, ofrece dos planos o más” (490-492).

que le impregna el dramaturgo a esta nueva Celestina, por lo que se abstiene de presentar cualquier aspecto trágico del modelo. Recordemos la figura de Celestina a través de las referencias que hace Pármene: “Ella tenía seys oficios, conviene saber: labradora, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito de hechizera” (Rojas 110). Salazar manifiesta un tratamiento distinto de este personaje femenino, pues la despoja de las habilidades que posee la hechicera heredada por Rojas. El dramaturgo parte de la figura archiconocida y evita narrar etapas previas de su vida, presenta sus rasgos en el momento en que por vez primera tiene lugar en escena. “Se hace referencia a que la vieja hará amar si se lo propone, pero no gracias a la hechicería, sino a la astucia. Nuevamente, la figura femenina que nos interesa se define por su oficio y por sus vicios” (Lara 133). Así, la habilidad de la alcahueta para mentir se impone y, de este modo, Salazar hace hincapié en su doblez.

Estos son los rasgos que la “nueva Celestina” conserva de la antigua: se muestra hipócrita con los demás personajes y frecuentemente recurre al engaño y a las mentiras; se mueve a partir de sus intereses, es decir, se ve superada por el egoísmo; ella misma tiende a regodearse de su fama y a jactarse de sus múltiples habilidades; persuade por medio de la palabra; su móvil principal es la cuestión económica. Los otros personajes son seducidos por el halo de la labia natural y convincente de la vieja. Ahora bien, la divergencia mayor estriba en que carece de conocimientos para practicar la hechicería. O’Connor refiere lo siguiente sobre Celestina y la comedia:

A causa del elemento realmente diabólico, el tono, aunque a veces serio, es más ligero y menos pesimista que la atmósfera generalmente fatalista de la obra de Rojas. La Celestina de Salazar parece ser más una promotora del deleite que del mal, más una manipuladora de la pasión que una devota del pecado, más una

engañadora profesional que una sirviente del infierno. En total, nuestra Celestina utiliza sus dones naturales y talentos que posee para jugar con las debilidades y estupideces del hombre, mientras que su contrafigura, esa creación grandiosa de Rojas, combina talentos formidables con un poder sobrenatural no poseído por otras para esparcir maldad y destrucción por donde pasa (1997, 341).

La figura de la vieja es presentada en boca de Muñoz, quien devela de inmediato la condición de Celestina: es una hábil vieja alcahueta “hija de Celestina/ y heredera de sus obras” (vv. 376-377). Tacón, el gracioso, da cuenta de su destreza para aderezar rostros y para engendrar amor en las damas; además la tilda de borracha. La Celestina salazariana finge ser hechicera y consigue ingresar en las casas de las damas a partir de la venta de afeites. Deja en claro que se vale de embustes para conseguir sus objetivos; mas algunos la creen hechicera. Al respecto, apunta Eva Lara: “Sabemos bien que el prototipo de la hechicera celestinesca se inicia con *La Celestina* de Rojas. Por esto, muchos de los juicios que se apliquen a esta obra y personaje podrán extrapolarse a muchos otros casos. Uno de los primeros puntos que los críticos de la obra han tratado para determinar la filiación diabólica es la clase de conjuro que pronuncia la vieja” (308). Esta Celestina sólo ejerce el oficio de alcahueta y exhibe su astucia para mentir, mas no está inmersa en la industria de la hechicería, ella misma lo refiere y se regodea en la falsa creencia que posee la gente de su condición sobrenatural.

Celestina se presenta a sí misma y sus palabras se corresponden con la información antes aducida por el criado y el gracioso. En primera instancia, manifiesta que su edad la impulsó a practicar el oficio de medianera para evitar internarse en el ocio. Evidentemente, ello también es su *modus vivendi* para obtener beneficios económicos. Sus palabras,

constantemente, ridiculizan a las damas más discretas, porque dan crédito a sus desatinos y se someten obedientes a su voluntad caprichosa. Exhibe nulas aptitudes en los ámbitos de la hechicería, la magia y la astrología; por tanto, se ve obligada a urdir falsedades y fingirse hechicera. Menciona que engaña a los amantes asegurándoles el amor del otro:

La que vive de su oficio,
trabaje; que en verdad
es mala la ociosidad,
que, en fin, es madre del vicio.
Al verme cargada de años,
en ser medianera di [...]
Las doncellas más sesudas
me creen cualquier disparate [...]
Mas yo inventé una quimera
que es la que más me ha valido;
y es que yo misma he fingido
que soy tan grande hechicera [...]
comprendo
la astrología mintiendo
aun de las tejas arriba.
Es esto de las estrellas
el más seguro mentir,
pues ninguno puede ir
a preguntárselo a ellas.
Finjo lo que hace un ausente,
que haré amar en dos instantes;
y esto lo creen los amantes,
que son bonísima gente;
siendo así, que es cosa rara,
que ni echar las habas sé [...] (vv. 475-528)

Con estas palabras, Celestina misma define su peculiar figura. Se desempeña como una avisada alcahueta y una perspicaz embaucadora de aguda labia. Tiene muy presente su fama de hechicera y se regodea por ello. Su dote mágica resulta una mentira fraguada por ella misma; esta falsa imagen ha acrecentado su fama al grado de que los nobles le otorgan

credibilidad a “sus portentosos hechizos”. O’Connor señala que “la fama de diabólica depende de la opinión pública y ella procura aumentarla asiduamente” (1998, 204). Este crítico establece la mitificación de Celestina, dado que se ha creado todo un mito acerca de sus habilidades mágicas. Saldarriaga conviene con el pensamiento del estudioso: “Celestina se presenta a sí misma como la inventora de su propia identidad [...] Ella misma ha fingido ser una hechicera y confiesa no poseer conocimientos científicos. Sólo se limita a repetir lo que escucha para, de esta forma, dar crédito a su fama” (578). Sabemos entonces que la fama poseída por la vieja ha surgido a partir de su habilidad para mentir; de ella depende mantener su popularidad:

Don Juan: Es verdad que cierta noche...

Celestina Entre una y dos, la desgracia
te sucedió de encontrar
un enemigo con tu dama.
y él quedó herido

Don Juan: ¿De dónde
has tenido tan extrañas
noticias?

Celestina Pasa delante,
que aún no sabes con quién hablas (vv. 801-807)

A partir de sus ardidés, Celestina da pie a la acción continua del drama, además de verse favorecida por la fortuna, pues obtiene información casualmente y la adapta a su conveniencia, ya para referirse a los acontecimientos pasados, ya para vaticinar los porvenires:

¡Qué rara
ocasión se me ha ofrecido!
Un embuste se me fragua (vv. 747-749)

Debido a su particular condición, podemos afirmar que se aleja en gran medida del carácter prototípico de la Celestina de Rojas. Como receptores advertimos que su función se nos presenta un tanto inusitada, porque es ella la que tira de los hilos de quienes solicitan sus servicios; de manera simulada, se halla entregada a la voluntad de las damas, los galanes o el viejo, porque en realidad, ellos son el medio para que la vieja pueda lograr su cometido:

Celestina (Aparte)	Si fuera estrota la prima que va a llevar a su casa doña Ana, corrieran hoy mis embustes con bonanza (vv. 843-846)
--------------------	---

En cambio, Jesús Cañas Murillo expone lo contrario: “Celestina parece que mueve los hilos, pero en verdad todos los hechos son producto del azar o de las acciones de otros agonistas” (340). Por supuesto, Celestina se ve auxiliada por el hado –el cual es un ayudante muy favorecedor–, empero, ella adapta astutamente todas las circunstancias a su favor. Claro que la fortuna desarrolla una función importante, pero la falsa hechicera es quien domina la situación y sabe entretejer los acontecimientos de manera que se comprueben sus dotes mágicas. El juicio de Eva Lara también se corresponde con la propuesta nuestra:

Su astucia le permite ejercer el oficio de hechicera y adivina sin ser descubierta [...] Los hechos anunciados por Celestina se van a cumplir realmente, pero el espectador o el lector saben bien que la vieja no posee ningún don especial. Gracias a la información que ha llegado hasta ella, sabe qué personajes van a llegar a la ciudad, cuándo, dónde estarán en cada momento... Se recalca así la inocencia, la ignorancia y la credulidad de los mencionados actantes (133).

Podemos, pues, asumir a la falsa hechicera como un verdadero sujeto de hacer; su condición activa la coloca como un personaje manipulador capaz de lograr la superioridad

tanto dramática como modal. Esta función ejercida la equiparo con lo que Cantalapiedra denomina “la acción dinámica realizadora de, en este caso de Celestina, en tanto que Destinator-manipulador implica un /Hacer-Hacer/” (44). El discurrir del crítico lo aprecio muy acertado, pues la modalidad /del hacer/ se refuerza; es decir, la duplicidad sugiere que el personaje expande su proceder por medio del cual adquiere mayores posibilidades de lograr su cometido. “Este hacer factitivo se opera a través, principalmente, de un hacer persuasivo” (Cantalapiedra 45). Celestina, con su hacer manipulador, consigue el beneficio económico y logra conservar su buena reputación.

Sin embargo, en ocasiones, Celestina muestra su temor y vacila debido a que no posee ninguna estratagema eficaz:

¿O morir o lo que he dicho
o ponerlo en ejecución?
Ya aquí Celestina feneció;
su buena opinión la mata,
porque la buena opinión
siempre fue contra su dueño.
Pero ahora es lo peor
que no me puedo valer
de un engaño ni de invención,
por ingeniosa que sea.
Con que es preciso que hoy
No sólo pierda la vida,
pero la reputación
que me han dado mis enredos,
que tanto afán y sudor
me han costado. ¡Ah desdichada!
¿Cómo en la ocasión mejor,
embustes, me habéis dejado?
Mas ¿cuándo no sucedió
que los conocidos falten
en la mejor ocasión?
Moriré en fin (vv. 2155-2183)

La misma Celestina es quien declara su impedimento para maquinarse estrategias si la

fortuna le es adversa; justo aquí reside su debilidad. No obstante, su fama está en juego, y consigue superar los posibles obstáculos que la limitan. Podemos percatarnos que su figura es disímil, en los principales rasgos a la Celestina de Rojas; Saldarriaga sintetiza el carácter y el proceder de este personaje femenino: “Celestina se presenta a sí misma como la inventora de su propia identidad, es decir que asume el rol del agente que autorreflexiona sobre la relación de intertextualidad con el hipotexto. Ella misma ha fingido ser una hechicera y confiesa no poseer conocimientos científicos. Sólo se limita a repetir lo que escucha para dar crédito a su fama” (578). Así, la magia no funge como un elemento primordial en la comedia, sino que la falsa hechicera astutamente orienta los hechos a su favor. Celestina logra dominar la situación al ser auxiliada por la fortuna y se erige como un personaje femenino audaz con la capacidad de imponer sus apetitos.

2.5. La desacralización del viejo

El viejo sospecha que su hija Ana mantiene un romance ilícito con algún galán; por ende, desea reparar su honra vilipendiada y conservar el honor a través de la venganza. Al respecto, dice Ruiz que: “La ofensa, real o imaginada, exige la inmediata reparación. Ésta se consigue mediante la venganza, pública o secreta [...] Mientras no se cumpla la venganza, el deshonorado es un miembro muerto que la comunidad rechaza” (143). Sin embargo, el padre ignora quién es el pretendiente que ha atentado contra su autoridad; no se dispone a resolver la situación por su cuenta, sino que, al igual que los jóvenes, solicita los servicios de “una hechicera” para que le revele, a partir de sus dotes magistrales, el nombre del galán. “La relación hija-padre se va a quebrantar en el momento en que el padre intenta imponer un determinado matrimonio a la hija” (Díez 90). En este caso, la relación nunca se quebranta porque el padre, aunque posee la sospecha, no le impone absolutamente nada a la hija y cede

su completa confianza a la afamada y sigilosa hechicera, manteniéndose, de algún modo, distanciado del asunto. El viejo resguarda con celo los servicios que solicita por no revelar su casi nulo brío que contrasta con la figura típica del padre audaz: “Todos estos ancianos caballeros tienen el valor físico y a veces la combatividad de un joven galán, principalmente, con la presunta pérdida del honor de la joven dama” (José Prades 131).

Se aprecia, pues, el mismo tratamiento que el dramaturgo le otorga a los tres personajes nobles; en este caso, el móvil de don Luis es el mismo que el del personaje-tipo: el honor y la honra. Juana de José Prades señala esta característica: “Además de los sufrimientos emotivos que tales dilemas causan en los padres, hay en ellos un punto ético que obtiene una sobrevaloración: el agravio, la injuria al honor. Problema exacerbado cuando la honra de la hija queda en entre dicho” (133). El viejo, a pesar de exhibir su inquietud por la presunta deshonra, se distancia del asunto al involucrarse indirectamente, pues adopta a Celestina como un medio para que interceda en el asunto:

Volvamos, pues, Celestina,
a repetir el cuidado
que más me aflige; éste es
saber si el que de mi agravio
es dueño es acaso noble (vv. 2443-2447)

En todo momento, don Luis vacila y no se cree capaz de imponerse a su hija, quien es la responsable de mantener íntegro el honor de su progenitor. Refiere Juana de José Prades: “La belleza física de la dama y el concepto ético del honor son dos valores antagónicos: la belleza femenina es el peor enemigo del honor de la dama, en cuanto que es la causa directa o indirecta de los problemas del honor” (33). La dama es la que le confiere la honra y el honor a la figura masculina; si éstos son desatendidos, la reputación de la mujer es perjudicada.

Díez Borque arguye que: “Si el hombre ha de guardar el honor de la mujer, ésta a su vez es responsable del honor del hombre, que puede mancillar según una casuística muy estricta y sometida, casi siempre, a la mudanza caprichosa” (30). Se aprecia que la injuria mayor recae en el hombre, así que, el varón siempre velará por su imagen pública más que por el estado emocional y psicológico de la fémina. “Es el honor paterno el afectado fundamentalmente. El padre deberá vengar el honor ofendido como si se tratara de una afrente a su propia persona, sin conceder ninguna autonomía ni individualidad a la hija” (Díez 88).

Por tanto, el carácter del padre se ve invertido: no exhibe confianza en sí mismo, carece de osadía para enfrentar los asuntos que suponen dificultades y lo que más destaca es su endeble discreción para reparar en ciertos problemas y hallar la solución idónea. Refiere Sánchez Arteché: “Advertimos la poca autoridad del santo varón que, antes de exigir cuentas a su propia hija, prefiere recurrir a las ciencias adivinatorias” (56). La subversión de su condición impide que don Luis imponga su autoridad a las damas; es sólo un oponente en el entendimiento de doña Ana y de doña Beatriz, ya que, en realidad, sus singulares operaciones sólo potencian paradójicamente sus inhibiciones que enriquecen su minúscula figura como oponente.

Este personaje se nos muestra eminentemente cómico, así que tendemos a ubicarlo en la categoría de los personajes “inferiores”, cuyas acciones producen la risa del receptor. Moraleda sostiene que: “El hecho de que sea un padre el que se esconda no es muy común. Salazar no quiere que su “originalidad” pase desapercibida: por ello hace que la vieja tercera lo ponga de relieve [...] también logra hacerlo objeto de burla por su ingenuidad ante el engaño” (107, 110). Ignacio Arellano, en cambio, manifiesta que en una comedia es muy común enfrentarse con personajes viejos, ridiculizados por los autores: “En muchas obras

llevan el peso de la comicidad de la acción frente a la pasividad de graciosos testigos, y los viejos de la comedia están sometidos casi siempre a una perspectiva ridiculizadora, que a menudo se relaciona con el tratamiento cómico del honor” (171).

En este caso, Salazar juega con la concepción del honor y la honra, pero hace énfasis directamente en el comportamiento del viejo. Así que, el aspecto relevante reside, no en que se presente ridiculizado, sino cómo y por quién lo es; o sea, él mismo limita sus posibilidades para actuar y se procura una de las más cómodas: acudir a una hechicera, y paradójicamente, esta mujer inferior es quien lo convierte en el centro de burla tanto de ella como de los receptores. Sánchez Arteché encuentra que, ante la incapacidad del viejo, Celestina adquiere cierta preeminencia y hace manifiesta su condición, que impulsa la comicidad: “El viejo de esta comedia es únicamente el pretexto para que la bruja pueda poner en práctica su variado repertorio de trucos y artimañas. Desprovisto, pues, de autoridad efectiva, viene a ser un gracioso más, que se esconde hasta de los propios criados” (56).

Su simpleza provoca que siempre esté a merced de Celestina. La falsa hechicera se erige superior, por lo que no puede dejar de concebir al viejo como un objeto más de burla y expresa:

y el auditorio advierta
que esta comedia ha sido
la primera en que el viejo se ha escondido” (vv. 2322-2324)

Con este breve parlamento puesto en boca de Celestina, la comicidad alcanza su culmen, dado que se hace explícita la condición antitética del viejo respecto al padre que, por prudencia, evita refugiarse en los actos de una hechicera. Concerniente a ello, Sánchez Arteché apunta: “Lo realmente digno de observación es que, en el teatro español del Siglo de

Oro, los viejos no se esconden porque es de ellos de quienes los otros personajes deben esconderse. Las convenciones del género reclaman la presencia de un obstáculo que impida la felicidad de los amantes, y la figura paterna llena satisfactoriamente tal función” (55). Podría afirmarse que cierta comicidad se descarga en el honor y la honra de don Luis, pero el que el viejo sea burlado tiene mayor relevancia, porque así, se pone de relieve su corta perspicacia para actuar por medios propios.

Es importante destacar que la alcahueta involucra al receptor y lo hace partícipe de sus engaños al fracturar la ilusión dramática con las palabras dirigidas exclusivamente a éste. Sánchez Arceche menciona que Schmidhuber hace notar “la metateatralidad del diálogo” (55). No podemos hablar aquí de la metateatralidad en la que tenemos una representación dentro de la representación que implica “un desdoblamiento temático, es decir, supone una correspondencia entre el contenido de la obra/ marco y el de la obra engastada [...] El teatro dentro del teatro es la inclusión de una obra (engastada) dentro de otra (marco) bajo la mirada de un espectador perteneciente a esta última” (Hermenegildo 1996, 131-132). O sea, el público no contempla a segundos espectadores que son los mismos personajes, quienes asumen una condición mimética; en palabras de Alfredo Hermenegildo: “el público de la comedia marco es el archimirante, el espectador supremo, que contempla cómo los mirantes miran a los mirados” (2002, 215). Sin embargo, el parlamento de Celestina rompe la frontera convencional que existe entre la representación ficticia y el receptor. La falsa hechicera, en este sentido, alterna entre dos funciones: funge como un personaje y, a la vez, presume su condición mimética al interactuar con el público. Así, establece un diálogo implícito con éste; situación que la despoja de su calidad ficcional y la instaura como una auténtica cómplice del receptor.

Jules Whicker refiere que “la palabra “metateatro” significa no una sino varias cosas” (121); destaca tres categorías, además de la que se ha mencionado en las líneas precedentes (comedia dentro de la comedia). Me interesa resaltar la tercera, porque pienso que es la que más se ciñe a este caso: “hay elementos metateatrales que recuerdan al público que está presenciando una comedia” (121). El crítico asocia ésta con la intervención que comúnmente tiene el gracioso, quien hace consciente al espectador de que se halla presenciando una comedia. En este caso, es Celestina la encargada de forjar ese estado en los receptores:

Y a fe que el lance es bien arduo,
por el paso en que me veo,
con ser de comedia el paso (vv. 2506-2508)

Por lo tanto, Celestina y los receptores adquieren la calidad de burladores durante la fase de la representación, mientras que las damas, el galán, y, en mayor medida, el viejo, se revelan como los burlados:

Celestina (Aparte) ¡Por el siglo de mi abuela,
 qué este don Juan
 es el mismo
 que ofrecí traer a doña Ana.
Ven aquí como este enredo
 se me ha hecho sin sentir (vv. 1115-1119)

Dejen ahora que me ría
de aquesta sinceridad,
miren la dificultad
que tiene esta hechicería (vv. 703-706)

El uso de la segunda persona plural es la marca explícita dentro del parlamento que denota al público como el destinatario del mensaje.

El dramaturgo presenta ridiculizada la figura del viejo, pues, además de lo ya aducido, él mismo potencia su condición al considerarse un hombre cuerdo:

¡Celestina! Esta es aquella
insigne mujer de quien
en toda Sevilla cuentan
raras cosas, aun los hombres
de más juicio, más prudencia
y más doctos” (vv. 1838-1842)

Las palabras anteriores, puestas en boca del mismo don Luis, indican cierta paradoja, puesto que, si los hombres poseen buen juicio, no es muy frecuente que sean asaltados por el impulso de requerir los servicios de una hechicera. Resalta la estima que don Luis posee de sí mismo; sin embargo, la seguridad de sus actos es nula, por lo que demanda una intermediaria que le revele el nombre del galán. El viejo no posee ninguna táctica ante la situación, sino que es asaltado por el impulso, así que no se lo puede apreciar como un auténtico sujeto; más bien se nos perfila como un personaje que obedece los caprichos de Celestina. Es decir, el viejo, desde el inicio hasta el final del texto salazariano, nunca sufre transformación alguna, sólo responde automáticamente a lo que lo desestabiliza; es la hábil alcahueta quien lo encuentra apto para apropiarse de su voluntad, al grado de convertirlo en víctima de su propia indiscreción.

Para complementar lo anterior, atendamos la explicación que ofrece Cantalapedra sobre los roles del Destinatario y Destinador relacionados con la honra-honor:

En el marco de la sociedad barroca, el sujeto está constituido por su fidelidad-lealtad a los valores temáticos de la honra-honor. En este sentido, el sistema ideológico de la citada sociedad se presenta como un Destinador-manipulador de la conservación, por el sujeto-Destinario de dichos valores. Desde este punto de vista, el Destinatario se convierte en su propio sujeto de hacer de las transformaciones realizadoras. No obstante, el deseo de obtener mayores “honores” y la compleja problemática pasional, permiten la aparición en la comedia áurea de otros tipos de Destinadores-manipuladores y por consecuente, el resto de las transformaciones de estado (40).

Si trasladamos esto a la comedia, tenemos que el viejo se halla subyugado a la sociedad que el crítico ha denominado Destinator-manipulador. No obstante, podemos advertir un distanciamiento del paradigma tradicional, puesto que el Destinatario don Luis se ve impedido para realizar las transformaciones realizadoras, no “se convierte en su propio sujeto de hacer”. Dada su indisposición, adquiere el rol de objeto manipulado por Celestina. Comenta el crítico español: “El Destinator debe tomar, en función de algo, la decisión o no de ejecutar –acción reflexiva– su hacer persuasivo –acción transitiva–. Y el Destinatario obra de modo semejante, pero en función de su propio hacer interpretativo. Se establece así entre ambos actantes una relación fiduciaria, cuyo fin es el de instaurar el actante sujeto del hacer” (41).

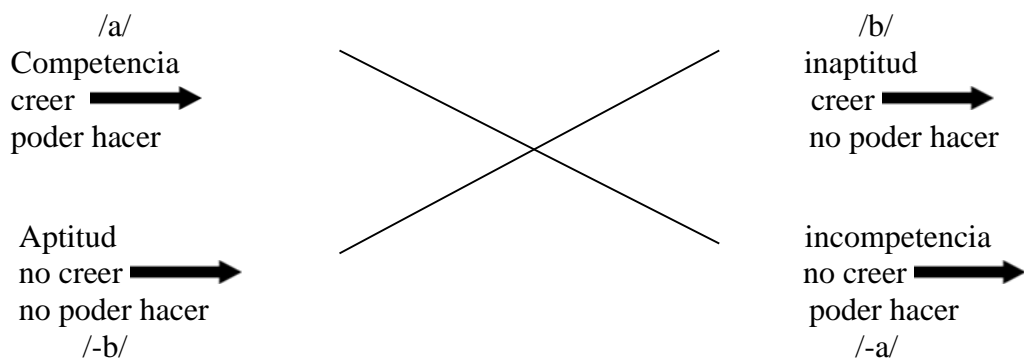
Don Luis, desde luego, se ve condicionado por el sistema social impuesto; es por ello que actúa en beneficio propio. Su orgullo está regido por los códigos de la honra y el honor. Empero, la relación entre los actantes Destinator y Destinatario se manifiesta distorsionada porque en dicho personaje no se concentra la modalidad de hacer correspondiente al segundo rol; así, no es práctico sugerir una relación recíprocamente nutritiva, debido a la dificultad de concebir al viejo como un sujeto auténtico.

Cantalapiedra distingue cuatro fases narrativas que atañen al proceder tradicional de los actantes: la de la manipulación, la de la competencia, la de la prueba y la de la sanción. De la primera destaca el hacer interpretativo que, a la vez, se subdivide en dos vertientes: primera, la de la decisión, en la que el Destinatario se impone o asume cierta responsabilidad; la segunda, es de la ejecución del Destinatario; éste “pasa a la acción, transformándose en sujeto del hacer” (43). El poder, el deber y el querer hacer del viejo sujeto-actante se reducen simplemente a una ilusión sostenida por el interés de conservar lo que posee y por la carencia

de fuerza para conquistar un objeto de deseo. “Al situarse en los recorridos temáticos de la honra-honor, sexual y familiar, se observa que, por regla general, los actantes masculinos ejercen una especie de /soberanía/ – (libertad + independencia) – sobre los actantes femeninos, abocados a la /sumisión/ – (obediencia + impotencia) – (Cantalapiedra 46). Aquí tenemos una excepción, pues Celestina, actante femenino, se encuentra en consonancia con el hado y se sirve de éste para orientar las circunstancias a su favor, por lo que se yergue, ufana, y logra someter obediente a don Luis, disminuyendo tanto “su soberanía” como su autoridad masculina. Este actante femenino triunfa sobre la figura masculina de autoridad. La distorsión de los caracteres adquiere nitidez paulatinamente, pues la fuerza y el dominio total de Celestina van imponiéndose sobre cada uno de los personajes. Tal desproporción actancial se despliega como una constante del texto salazariano.

En las líneas precedentes, ya se ha señalado que el viejo tiene la sospecha –mas no la certeza– de que el galán corteja a su hija; la duda impide que lo crea y, en consecuencia, que actúe. Para Cantalapiedra, el sentimiento del personaje es relevante en función de su proceder pasivo o activo: “el /creer/ rige el /poder hacer/. Estamos ante un sentimiento que determina la competencia del sujeto” (48). En este caso, el viejo se involucra, pero asume una función pasiva; por lo tanto, hace manifiesta su incompetencia. El semiólogo desarrolla el siguiente esquema:

Sentimiento de:



El creer deriva en las modalidades del deber y el poder del actante; en este sentido, sobre el viejo recae la responsabilidad de mantener intactos el honor y la honra. Él tiene presente esto, mas no atiende su presunta deshonor como lo dictan las convenciones. A este personaje, desde luego, se lo ubica dentro de las categorías negativas, ya que posee parcialmente la aptitud; pero, al mostrarse indeciso, no la ejerce. Estas cuestiones corresponden, evidentemente, a la segunda fase narrativa, que es la de la competencia; al respecto, comenta Cantalapiedra: “La competencia del sujeto de hacer requiere, además el saber, poder, creer, querer/ hacer, una sobredeterminación por las modalidades éticas [...] El creer poder o deber, en tanto que modalización de las competencias del sujeto, se aplican sobre los distintos recorridos temático de la honra/honor” (48). La pobre convicción y osadía despojan al viejo de las cuatro modalidades que gobiernan el hacer; desde que aparece en escena, demuestra un discernimiento ofuscado que le impide tomar la iniciativa y le exige a la falsa hechicera revelar el nombre del galán:

Yo sé hasta dónde llegó
tu ciencia, y advierte que
te he revelado mi honor;
y si en lo que te pregunto
no veo la ejecución,

he de quitarte la vida,
porque yo mi pundonor
no he de fiar de tu secreto.
Pero si mi hicieras hoy
este gusto, pues que puedes,
tú tendrás gran galardón
que no quepa en tu deseo;
y entonces quedaré yo
satisfecho del secreto,
pues también importa, y no
te ha de valer el ardid
de algún engaño o ficción;
porque el que dijeres que es
el que en mi jardín habló,
he de ir luego a examinarlo (vv. 2114-2139)

Si bien el viejo deposita su confianza en la afamada hechicera, no deja de extenderle una amenaza a la alcahueta, debido a que procura su honor. El viejo consiente que su honor y su honra corran el peligro de ser vilipendiados por demandar los servicios de una mujer de extendida reputación; así, parte de la reputación de don Luis depende de la habilidad de los ardidés de la vieja alcahueta. Esta postura, reitero, potencia su vulnerabilidad, porque el buen nombre ya no sólo se halla depositado en la hija, sino también en una afamada hechicera. Celestina resuelve revelar el nombre del galán, empleando como truco el reflejo de la figura de don Diego en un espejo; desde luego, don Luis accede a la manipulación y estima verídicas las dotes mágicas de la hechicera:

Don Luis ¡Quién pensara
nunca que a tanto llegó
la ciencia de una mujer! (vv. 2238-2240)
Y a te obedezco, aunque ponen (vv. 2247-2248)
aquestos casos horror
¡Qué confusión!
¡Qué pasmo! ¡Qué admiración! (vv. 2267)

La falsa hechicera logra su cometido al contemplar que el viejo da crédito a sus

notables ingenios. Don Luis retribuye la labor de Celestina con una joya y expresa su satisfacción porque ahora ya conoce el galán que atenta contra su honor:

Más debo yo a tu ciencia,
en fin lo que pretende
mi dolor pues he visto al que me ofende
de aquel mágico espejo
en el mundo reflejo,
es ahora tener dél noticia cierta,
y inquirir... (vv. 2316-2310)

Celestina obtiene su recompensa; sin embargo, continúa prestando servicios a las demandas de los jóvenes, sin importarle que las pretensiones de éstos sean opuestas a las de don Luis. Así, percibimos que la fragilidad de la autoridad paterna se configura en torno al tratamiento cómico impregnado por el dramaturgo, pues el viejo da la impresión, a los demás personajes, de vigilar la buena y satisfactoria opinión de su nombre; pero, en realidad, es incapaz de afrontar la adversidad que le supone la liviandad de doña Ana. Por tanto, Celestina se beneficia de su cobardía y logra resaltar su torpeza, que le impide resolver el problema.

Cantalapiedra subdivide la tercera fase narrativa –la de la prueba– en cuatro categorías: virtualización, actualización, potencialización y realización. La primera corresponde a la sospecha que don Luis posee del amante de doña Ana; respecto de la segunda, podemos decir que confirma sus quimeras; de la tercera, se entiende que recurre a Celestina para que interceda por él y, la cuarta, resulta quebrantada porque el viejo se presenta vulnerable y no se propone actuar para conseguir su propósito.¹⁸ Cantalapiedra expresa sobre la cuarta fase que corresponde a la sanción: “el teatro suele dedicar las escenas finales a la

¹⁸ Esta categoría se cumple en el final anónimo, pues el viejo posee la intención de batirse en un duelo por su honor; en este texto, no sólo no se cumple, sino que queda insinuada su incapacidad desde que recurre a la hechicera.

fase narrativa de la sanción” (61); mas aquí, la cuarta fase no tiene lugar en el texto salazariano, debido a que éste no fue concluido. Empero, podemos hallar la fase de la sanción en la producción anónima, pues el que reprende los actos de los jóvenes es el padre; así que, todo se regula en favor de la reivindicación de la honra y el honor del viejo.

Don Luis, como se ha percibido, es sometido a un tratamiento cómico por parte de Salazar y Torres; se nos perfila como un personaje carente de discernimiento. Llama la atención que su autoridad se presenta menoscabada no por quienes lo rodean, sino por sí mismo. Se advierte que el dramaturgo pretende poner en tela de juicio la imagen impuesta del padre “racional” y exhibir sus flaquezas, colocándolo en el mismo nivel que a los personajes jóvenes, quienes se ven dominados por su ferviente pasión. Mientras que los nobles lo creen un obstáculo fuerte, nosotros, los receptores, sólo podemos concebirlo como un ingenuo títere en manos de la alcahueta.

2.5.1. El honor y la honra paternos

Dentro de la comedia de capa y espada, la tradicional figura del padre autoritario cobra gran importancia pues funge como un sólido obstáculo entre su hija y el galán que pretende seducirla; su principal interés reside en preservar celosamente su honor, que está estrechamente vinculado con la fama y con el cuidado de la honra de la familia (Aubrun 239). Esta operación deviene necesaria en función de la opinión pública, pues es la sociedad la encargada de divulgar “el buen nombre”. Francisco Ruiz desarrolla lo planteado: “Frente al honor <<como calidad valiosa, objetivada en tanto que dimensión social de la persona>>, la honra <<parece más adherida al alma de quien siente derruido o mermado lo que antes existía con plenitud y seguridad>>” (142). Se infiere que el honor y la honra funcionan como

elementos indispensables en este género de comedia, pues los personajes femeninos se ven impedidos para “actuar libremente” por la oposición de los personajes masculinos, que pueden ser ya el padre, ya el hermano, ya el marido. Los temas del honor y la honra, que adquieren gran relevancia en la mayoría de los dramas áureos, merecen ser atendidos

Fernando Cantalapiedra manifiesta: “la honra se adquiere, el honor trasciende al sujeto y es, además, un cumplimiento del deber” (6). El honor, digamos, es algo natural que todo individuo posee y depende exclusivamente de los actos de éste el mantenerlo, puesto que siempre se halla expuesto a la opinión de la sociedad; ya lo ha señalado José M. Díez Borque: “El honor es respeto, signo de reconocimiento que un hombre tiene por sus cualidades. La asimilación del honor a la reputación determina que el honor no dependa de su propietario, sino de la opinión de los demás” (297). Entonces, podemos argüir que el honor se configura en torno a la opinión pública, en torno a la fama conferida por los demás y el sujeto debe asumir la responsabilidad de conservarlas. “El honor es patrimonio colectivo y tiene carácter de bien absoluto, más allá de la circunstancia particular del individuo. El honor se encarna en el individuo, pero es anterior y superior a él” (Díez Borque 168).

La honra, en cambio, suele ser adquirida a partir de los hechos individuales que tienen repercusión en la mirada social barroca; “son los demás quienes dan y quitan la honra, es necesario vivir en permanente tensión vigilante con todos los sentidos y ánimos atentos a la opinión ajena” (Ruiz 142). Es decir, la honra suele ser adjudicada por los otros, quienes son el medio manipulador de la conducta humana digna –o no– de ésta; así, el deber ser y el deber hacer desarrollan una función primordial ante los ojos inquisitivos de la sociedad. Cantalapiedra encuentra que el individuo tiende a bifurcarse y, por tanto, asume dos roles actanciales simultáneos: “el actante Sujeto es el ser de hacer o de estado”, es decir, su

auténtica esencia permanece velada por “el actante Destinador social, encargado de verificar el /ser/ y el /parecer/ de la honra” (14). La honra implica, entonces, fidelidad a determinadas situaciones o personas, por lo que el individuo debe asumir un comportamiento ajeno del propio; “Toda fidelidad presupone una sumisión y una alienación del objeto de valor al que se es fiel, y obliga, por ende, a su defensa y protección” (Cantalapiedra 18).

Una vez que ya nos hemos dedicado a tratar estos dos rasgos –que siempre se hallan articulados– veamos cómo funcionan en la comedia. Si la honra está conferida por la sociedad, tenemos que doña Ana le debe fidelidad y respeto a su padre don Luis y es la responsable de salvaguardar su honra para mantener íntegro el honor paterno; lo mismo sucede con doña Beatriz, quien, a pesar de ser su sobrina, por el hecho de ser una figura femenina, también en ella recae la obligación de conservar la buena fama que posee el viejo noble. El hecho de que doña Ana sea frecuentada por un galán pone en peligro el honor de don Luis, porque se expone a la exclusión social. Díez Borque aborda el asunto que suele ser muy recurrente en las piezas dramáticas áureas: “La afrenta a la hija ofende a ésta, pero es el honor del padre el afectado fundamentalmente. Consecuentemente con esto, el padre deberá vengar el honor ofendido como si se tratara de una afrenta a su propia persona, sin conceder ninguna autonomía ni individualidad a la hija” (100). La pulsión de la hija evidentemente pugna contra los intereses del padre; éste siempre tiende a concentrarse en lo relacionado con su imagen social, sin reparar en las posibles injurias de la figura femenina. Sucede que si la hija, impulsada por alguna pasión, pierde su honra personal, automáticamente agrede el honor de su padre.

Si retomamos la doble faceta que propone Cantalapiedra respecto a la honra, es posible decir que don Luis actúa impulsado por su deber social, mas, al mismo tiempo, halla

privada la voluntad que necesita para intervenir en el conflicto. Por una parte, pretende conservar su honor; pero su flaqueza no se lo permite. Así que, el esquema propuesto por el crítico se fractura en esta comedia, pues el viejo lleva a cabo la simulada faceta de /ser/ y de /parecer/ de su honra; no se aprecia, empero, como un sujeto de /hacer/. El viejo padece de una gran inquietud, pues cree vilipendiado su honor; decide asegurarse de ello, y solicita los favores de la falsa hechicera.

De aquesta mujer la ciencia
en magia y astrología,
que no habrá quién pueda
imitarla; no sé qué
el corazón me aconseja
para salir del cuidado
que me aflige y atormenta (vv. 1850-1856)

Así, nos percatamos que el viejo abraza con fervor los favores de la simulada hechicera y su juicio queda ofuscado por el impulso pasional que lo invade:

Don Luis (Aparte) ¡Cuánto puede una pasión!
 ¡A cuánto obliga un cuidado!
 ¡Y más si es como el que yo
 padezco!
 Si el dolor
 que me aflige y atormenta,
 víbora del corazón,
 ha de quitarme la vida,
 y con la vida el honor,
 nadie se admire que tome
 tan ardua resolución
 como la que ahora emprendo;
 y más cuando cierto estoy
 que della ha de proceder
 mi quietud (vv. 2080-2092)

A pesar de la carencia de brío de don Luis, no se puede negar, sin embargo, el orgullo que lo impulsa: “lo que he de fiarte hoy/ es no menos un secreto/ en que consiste mi honor”

(vv. 2095-2908). El viejo, al menos, pone de manifiesto su valor personal, cuyo sustento es el honor que no desea ver denostado. Cantalapiedra apunta: “El patema¹⁹ /orgullo/, la fidelidad a sí mismo o la propia estima, representa en realidad la autovaloración positiva que el propio sujeto hace de su “fidelidad” a los recorridos temáticos de la honra y del honor” (21). Es evidente que el padre desea mantener oculta su deshonor para evitar ser objeto de murmuración una vez sabida la pretensión de don Diego de Guevara por su hija:

¿Don Diego es? Bien mi cuidado,
al mirarle en el espejo,
lo sospeché,
y ahora más indignado
debo estar de su traición;
pues conociéndonos tanto
don Diego y yo, y siendo él
caballero, por tan bajos,
viles medios, el honor
quiere arriesgar de un anciano
padre y de una noble dama,
cuando con proporcionados
medios conseguir pudiera
con gusto mío la mano
de mi hija; mas pues ya
le conozco, he de buscarlo,
y vive Dios que ha de ver... (vv. 2480-2497)

Salazar deja, pues, insinuada la intención del padre por preservar su reputación; mas el viejo nunca resuelve actuar por sus medios, sino que recurre a la fingida hechicera; como consecuencia, el honor y la honra no sólo dependen de su hija y, en menor medida, de su sobrina, sino también de Celestina.

¹⁹ Patema, bajo la óptica de Cantalapiedra, es un término que refiere el estado emotivo experimentado por los personajes. En este caso, se designa al padre como un ente orgulloso; pero también podemos encontrarlos con muchos más como el rey colérico, la dama enamorada, el galán celoso, etc.

2.6. El gracioso y los criados

Esta figura cumple un papel muy relevante en la mayoría de los dramas españoles, pues es:

contrafigura del galán, pero inseparable de él, lo caracteriza la fidelidad al señor, el buen humor, el amor por el dinero, que no tiene, y la vida regalona (buena comida, bebida y buen dormir) no ama el peligro y encuentra siempre razón para evitarlo, se enamora y desenamora al mismo tiempo que su señor, con un amor puramente material, finalmente, tiene un agudo sentido práctico de la realidad (Ruiz 140).

Comúnmente, en las comedias áureas, este personaje mueve a risa al receptor; sin embargo, exhibe una conciencia muy aguda, puesto que “<<es un punto de vista>> que amplía, vitalmente, el sentido de la acción dramática [...] Es a manera de un espejo puesto que da la otra imagen por integración y contradicción a la del caballero” (Ruiz 140). Podemos deducir que el asunto presenta dos planos, es decir, se hallan en contigüidad las perspectivas distintas del gracioso y del galán. A pesar de que el gracioso tiene concepciones disímiles sobre una situación, su opinión se complementa con la del galán y ofrece al receptor una serie de matices que encuentran sustento en la cotidianidad. Para reforzar esto, recurro a las palabras de Díez Borque: “El gracioso aparece como consejero, en cuanto que posee la fuerza práctica de la sabiduría popular; en su actuación triunfa siempre el espíritu pragmático sobre las idealizaciones de su amo” (248-249).

La percepción de “la realidad” es proporcionada por la figura del gracioso; a éste le corresponde servir de contrapunto y ello tiene incidencia tanto en la estructura del drama como en el receptor. En un nivel estructural, se manifiestan los contrastes típicos de la comedia nueva, pues confluyen personajes graves o altos con los bajos, de manera que, los planos opuestos encuentran compatibilidad. Díez Borque expone que esta especie de

retroalimentación va más allá de lo que denomina la mecánica estructural de la comedia:

Lo que interesa fundamentalmente es comprobar que la mecánica de la comedia se articula sobre una distribución clasista de vicios y virtudes, de modo que al galán noble corresponderá encarnar los valores quintaesenciados de la raza, la moral superior, los ideales supremos de la colectividad, y al gracioso (criado, lacayo, gorrón) corresponderá encarnar la vida en sus preocupaciones cotidianas, en sus bajezas inmediatas, en sus componentes antiheroicos y aplicarlos (247).

Entonces, este vínculo se despliega también en el ámbito que concierne al receptor, porque éste encuentra aspectos cómicos que hacen ligera cualquier situación “seria” o idealizada de los personajes superiores, los cuales se mueven a partir del convencional código de valores. A través de la visión del gracioso, el espectador se involucra con una de las múltiples aristas de “la realidad”. En la opinión de Díez Borque: “Hay un <<tono del gracioso>>, una parte de la realidad que le corresponde a él en exclusiva; un fondo y una forma de experiencia humana que la comedia hace privativas de este personaje y que, por tanto, sólo incorpora a través de él” (250). Al inicio de la comedia, podemos advertir que Tacón es manipulado con facilidad por la opinión pública, pues supone a Celestina una bruja; por su parte, el criado insiste en que no lo es, y ésta sólo emplea sus habilidades para introducirse en la casa de las doncellas:

Tacón	En fin, ¿Qué no es bruja?
Muñoz	No
Tacón	¿Ni encantadora?
Muñoz	Tampoco
Tacón	¿Ni hechicera?
Muñoz	Calla, loco.
Tacón	Pues así lo fuera yo. (vv. 471-477)

El que Tacón crea a la afamada Celestina una hechicera adquiere un tono cómico; sin

embargo, es pertinente destacar que el gracioso no es el personaje que promueve la risa con frecuencia, sino que, en los personajes nobles –excepto en don Diego– se concentra un significativo matiz cómico, colocándose en el mismo plano del gracioso, pues toman como verídicos los hechizos de la alcahueta.

Juana de José Prades destaca que uno de los rasgos primordiales del gracioso es la lealtad que le muestra a su señor:

Éste es el primer y más importante atributo del gracioso: la fidelidad a su señor. Esta fidelidad obtiene una reciprocidad inmediata que se traduce en elevar al criado al grado de confidente de su señor (110) [...] El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas las iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (251)

En la comedia, el gracioso Tacón le debe fidelidad a su señor don Juan y suele ayudarlo con ciertas diligencias que requiere. Al respecto, comenta Díez Borque: “Su misión primordial es servir de complemento real al galán, como rama bifurcada de un mismo tronco; pero sus intervenciones son <<excesivamente reales>>, por ser generadas por una necesidad literaria, apoyada en el contraste, como técnica” (239). Tacón revela esta fidelidad, mas suele hallar ventaja en ciertas situaciones para obtener recompensas monetarias; se empeña en conseguirlas debido a que busca medrar en la sociedad en la que se halla inmerso. Para que doña Ana pueda tener un encuentro con su enamorado, ella le entrega una joya al gracioso, y éste manifiesta:

Señor, me ha dado una joya,
y he de estar en su defensa (vv. 1577-1578)

La crítica señala que: “El sentido utilitario del gracioso le impulsa a aprovechar

cualquier situación propicia para allegar dinero o alhajas; para él eso nada tiene que ver con la fidelidad que guarda a su señor. Sabe obtener dádivas de amistad y enemistad” (111). El gracioso muestra una constante por conseguir un bien material y procurar reciprocidad de quien demanda sus favores.

José Prades contempla al gracioso como el principal criado, ya que es confidente de su señor. En esta comedia, Tacón permanece relegado en un segundo plano, porque es el criado Muñoz quien funge como el consejero de don Juan; es decir, el primero sólo se encarga de ofrecer los aspectos lúdicos y jocosos de las situaciones, mientras que el segundo incita y persuade a su señor a ejecutar determinadas faenas como solicitar los servicios de la alcahueta.

Es importante señalar que con la conducta de este gracioso no se pretenden denunciar ciertos valores sociales; simplemente el personaje cumple con la función de exhibir una arista más de un hecho determinado. Díez Borque expone una serie de “motivos populares” que caracterizan el proceder del gracioso:

- Creaciones léxicas sin sentido
- Juego de palabras y de etimologías
- Utilización vulgar de frases cultas
- Alusiones muy gráficas a la realidad
- Expresiones populares muy connotadas
- Uso confundido de las fórmulas de tratamiento
- Ataques al matrimonio, suegras, cuñados
- Hambre y miedo, convertidos en motivos humorísticos
- Confusiones efectistas
- Alguna presencia de *nonsense* y absurdo

- Situaciones ridículas

En Tacón se concentran algunos de estos rasgos; por ejemplo, exhibe constantemente su simpleza. Sin embargo, en mi opinión, Salazar no le concedió tanta importancia a la figura del gracioso, ya que en ningún momento del drama cobran gran relevancia su proceder y su interacción con los demás personajes, sobre todo, con su señor don Juan.

Otro aspecto notable de la comedia es que Tacón encuentra en Celestina una rival, porque la vieja siempre le tiende trampas, exponiéndolo como un “ladrón”:

Celestina	Señores, a ese hombre tengan. porque lleva hurtada una joya (vv. 1746-1747) Y todo esto se remedia con que le quiten la joya y le den a buena cuenta tanta cantidad de palos que no huelgue la madera (vv. 1758-1762)
Tacón	Sin honra y sin joya voy por una infame hechicera. ¡Venganza, cielos, venganza! ¡Paciencia, cielos, paciencia! (vv.1781- 1784)

El tratamiento de este gracioso se corresponde poco con el tradicional porque, por lo general, este personaje, como auxiliador de su señor, tiende a adquirir una posición más elevada que los criados. En este caso, Tacón exhibe inferioridad respecto de éstos y de la misma Celestina, debido a que los primeros se muestran hábiles y sensatos y, a su vez, la vieja le adjudica al gracioso culpas simuladas para que no obstruya sus propósitos. Por otra parte, afirma Ignacio Arellano que: “en contra de lo que a veces han sostenido diversos estudios, si hay algún género en el que el gracioso quede disminuido como agente cómico, ése es el de capa y espada, donde tales agentes proliferan de modo extraordinario” (1994, 103). En esta comedia, Celestina funge como el agente cómico, y, por tanto, en la figura de

Tacón no se concentra el dinamismo cómico, sino que es relegada y disminuida por la falsa hechicera.

En lo que concierne al criado, nunca manifiesta su credulidad por los ardides de la vieja; de hecho, Muñoz insiste en que sus embustes los emplea para “engañar” a la gente:

y hará
con tan rara y peregrina
maña un embuste que muchos,
siendo así que eso es mentira,
la tienen por hechicera (vv. 389-393)

El buen consejo y la prudencia que caracterizan a la mayoría de los graciosos se desplazan a este criado. Muñoz insta a don Juan a hablar con Celestina para facilitar un encuentro con Beatriz y resalta su sagacidad al fungir como tercera; mas no concibe cierta su condición de hechicera:

Muñoz Pues supuesto que no es más
que eso lo que solicitas,
ya tengo medio con que
lo que deseas consigas.
Hay en Triana una mujer,
que puede ser que ahora viva
donde yo la conocí,
que es hija de Celestina
y heredera de sus obras.
Esta, no hay dama en Sevilla
que no conozca, por que
con las más introducida
está, por su habilidad (vv. 369-381)

Ella es mujer tan estraña,
que esto en toda la ciudad
se cree, siendo habilidad
solamente (vv. 451-454)

Don Juan: Si su maña
quién es la dama supiera
que ocasiona mi cuidado

y ya papel o recado
de mi parte introdujera! (vv. 455-459)

Muñoz Si no más que en eso está,
de que ella al punto lo hará
puedes quedar satisfecho;
su casa está en el camino
al entrar en la ciudad (vv. 460-464)

Las conductas del criado y del gracioso aparecen invertidas, en cierta medida, pues Muñoz es en todo momento cómplice fiel y hombre inclinado a extender modestos consejos a su señor don Juan.

Antonia, la criada, demuestra su constancia por doña Ana; José Prades expone que este rasgo es muy común encontrarlo en este tipo de comedias: “Los servicios de la criada de la dama, de la Comedia Nueva están representados por una compañía constante a la misma. Cualquier movimiento de la dama es seguido por la criada. Esa convivencia permanente determina, entre ambas, una corriente de confianza y mutua adhesión” (126). Sin embargo, Antonia se inclina más por su codicia y actúa en contra de la dama; ella es la que proporciona sus servicios a don Diego, quien es el galán no pretendido por Ana.

José Prades enuncia los siguientes rasgos que distinguen a la tradicional criada: “La criada es compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las tercerías de amor y tan codiciosa e interesada como el gracioso” (251). Por supuesto, Antonia terea en la situación amorosa de la señora, pero lo hace para su provecho porque ella tiene presente que el objeto de Ana es don Juan; así que decide auxiliar a don Diego en su conquista y abandonar la inclinación de la dama:

Cuando a nuestras amas

vendamos y murmuremos (vv. 1064-1065)

Por lo tanto, en Antonia tampoco confluyen los rasgos tradicionales de la criada: “consejera, encubridora que le debe obediencia a la dama” (José Prades 127). Esto se rompe por el interés y la audacia de la misma, que traiciona a su dueña por el favor monetario:

Antonia (Aparte) Voy a disponer que venga
don Diego a hablar a mi ama,
fingiendo alguna cautela
como se lo prometí:
¡ay lealtad, lo que me cuestas! (vv. 1262-1266)

De esta manera, Antonia se convierte en cómplice de Diego y de Celestina y, por ende, en oponente de doña Ana; es la misma Celestina quien refiere el estado de Antonia:

No se va esto mal trazando:
a esta moza acomodé
en casa de esta señora
con título de sobrina
porque es bonita y ladina
y un galán, que a su ama adora,
me la hizo echar por espía
en su casa, y como ha sido
también de las que han creído
mi fingida hechicería (vv. 541-550)

Doña Ana imagina a Antonia una fiel ayudante porque cubre los aspectos apuntados por Juana de José Prades: “Hay en la criada tal adhesión sincera a su señora que deja traslucir un fondo de bondad que se muestra en el ansia perpetua de ayudarla a conseguir sus fines [...] La criada quiere a su joven señora y se acongoja con las desdichas de ésta” (128). La dama supone que Antonia la aprecia y se halla a su servicio; pero en realidad, la criada desplaza su interés a Celestina y don Diego por atender su apetito económico y, de hecho, nosotros, los receptores podemos advertir su doble intención:

Ana Tan ciega, tan obstinada
 fue su pasión, que, por ver
 si podía merecer
 que le oyese, a una criada
 con dádivas granjeó,
 que mi ruina vino a ser.

Antonia Miren qué infame mujer;
 qué poco lo hiciera yo. (vv. 627-634)

Se aprecia, pues, que los criados también reciben un tratamiento distinto; la discreción de Muñoz lo hace superior a su señor, porque no percibe a Celestina como una hechicera, la sabe una vieja de aguda labia. Antonia no se muestra como la fiel criada de la dama, sino que la traiciona por atender sus intereses económicos; es por eso que se convierte en cómplice de Celestina y de don Diego. El gracioso se llega a distanciar de la conducta que le corresponde y además se exhibe poco como el promotor de la comicidad. La distorsión de los caracteres la apreciamos también en estos tres personajes secundarios.

3. Desvíos del testimonio anónimo

3.1. Reivindicación del subgénero de la comedia de capa y espada y de los personajes-tipo

Se ha expuesto que, Salazar y Torres ofrece distorsionados los caracteres y las funciones de los personajes; por su parte, el autor anónimo prescinde del recurso cómico en aras de adoptar y enfatizar los patrones del subgénero de capa y espada, por lo que presenta tanto la estructura, los temas, los motivos, como los recursos dramáticos y los caracteres desde esta perspectiva. El receptor ahora se interna en una atmósfera en la que tiene lugar: un duelo entre galanes, un plan maquinado por las damas –quienes pretenden manipular la situación velando su identidad a través del disfraz–, la sensatez y el brío del viejo. En dicho horizonte dramático se aprecian las funciones tradicionales de los personajes; Celestina ejerce la función de la típica tercera, queda rezagada a un segundo plano por el desempeño solícito de los nobles.

Ahora, considero propicio atender el estudio realizado por Juana de José Prades sobre La Comedia Nueva que comprende un sugestivo análisis de los personajes-tipo, con el fin de adaptar su propuesta a los caracteres de la conclusión anónima. Su interés lleva a la estudiosa a cuestionarse si los dramaturgos partieron de una singular preceptiva para discurrir sus personajes y ofrecerlos bajo patrones recurrentes. Prades establece la interrogante y extiende su hipótesis: “¿Dónde aprendían los comediógrafos esta teoría de los personajes? La Comedia Nueva, en verdad, no tenía código escrito. No había más que un lugar donde documentarse y éste era el más idóneo, donde el aprendizaje alcanzaba el máximo grado de eficacia: el corral de comedias” (254).

José Prades deduce que los poetas no se sujetaron a determinados códigos teóricos,²⁰ sino que la práctica fungió como la pauta que adoptaron para multiplicar las características de determinados personajes, diferenciados, empero, por los matices que les otorga el dramaturgo de acuerdo con sus intenciones. Díez Borque expone que una fórmula literaria, una vez acuñada, se repite como recurso literario (37). De esto podemos derivar un código artístico que pervivió en la península y se propagó en tierras del Nuevo Mundo. Domingo Ynduráin también es partidario de la tipificación de los personajes que distingue a la comedia áurea: “Los personajes de la comedia clásica española son tipos definidos de antemano, no son caracteres específicos y únicos [...] Es decir, no hay, en general, una individualización, sino precisamente una tipificación donde los personajes representan ideas, conceptos, etc.” (30).

Desde luego, podemos enfrentarnos con ciertas “excepciones de comedias en las que sea difícil rastrear una convención de personajes y atributos. Pero ello no es incompatible – creemos– con la existencia de una convención artística en los personajes de La Comedia Nueva” (José Prades 263). Los caracteres pueden presentarse invertidos, como es el caso de la producción salazariana, o bien, pueden ser introducidas variantes desprendidas del paradigma. En el caso del texto anónimo, es posible apreciar la propuesta de José Prades y destinarla al estudio de esta producción.

La investigadora refiere cinco personajes fijos que los dramaturgos solían presentar

²⁰ La especialista en teatro áureo sugiere la existencia de textos con “intención preceptista” (256), sin embargo, los dramaturgos, por mantener la fluidez de la creación, prescindieron de tales teorías y escribieron según lo demandase su propio criterio. Este fenómeno resulta interesante en la medida en que notamos una disociación entre la práctica de los dramaturgos y las teorías surgidas. La práctica misma instruía a los poetas por lo que éstos no requerían de la imposición de cánones. No obstante, un gran cantidad de dramaturgos encontraron solidez en la “preceptiva lopesca” y la adoptaron como un patrón vital.

de manera continua:

la dama, el galán, el gracioso, la criada y el padre [...] Cada uno de estos personajes-tipo tiene su propia caracterología. Un personaje es dama, es galán o es rey porque reúne una serie de caracteres, de notas peculiares, de atributos que le constituyen en tal dama, galán o rey. Si esta criteriología se presenta de manera constante es evidente que existe un canon establecido para cada personaje-tipo (58).

De manera que, si se hallan con frecuencia estos caracteres, por supuesto es posible sugerir un conjunto de características adjudicadas a cada personaje “cuyas únicas variaciones serán la impronta que les de cada dramaturgo y la intriga dramática a la que los ciña” (José Prades 58). Cabe señalar que la crítica no pretende imponer un rigor en los caracteres, sino que ello lo despliega a modo de propuesta porque encuentra comportamientos paralelos: “Cada uno de estos personajes exhibe una serie de atributos fijos que le comunican una individualidad muy precisa y determinada, que le aíslan y distinguen del personaje inmediato” (251). Parece ser, entonces, que los escritores procuraban partir de un modelo preestablecido, el cual les dictaba ciertas pautas; mas éstos, a la vez, se permitían ciertas libertades para crear sus propios personajes.

Estas características referidas tienen lugar en el texto anónimo. Tanto las damas como los galanes y el padre asumen el comportamiento que les corresponde según los patrones de la Comedia Nueva y se conducen bajo los móviles de los personajes-tipo de la comedia de capa y espada. A continuación se realiza un análisis detallado de estos personajes.

3.1.1. Caracteres tradicionales y modelos actanciales

3.1.1.1. Las damas

Juana de José Prades establece las características típicas de las damas de una comedia áurea:

“La dama es siempre bella, de linaje aristocrático, dedicada exclusivamente a la conservación de su amor por el galán, y para lograrlo, sabrá emplear audacia” (251). Las damas de esta producción toman parte activa: ahora son ellas las que determinan cómo y en qué momento intervenir de acuerdo con sus intereses, es decir, logran elevarse sobre los demás personajes, incluyendo Celestina, pues se valen de ingeniosas estratagemas con las que aspiran a obtener cierto propósito. El texto inicia con un diálogo entre ambas damas²¹ y de pronto Muñoz irrumpe en la escena para informarles acerca de la visita de don Luis a Celestina;²² doña Beatriz resuelve disfrazarse junto con doña Ana para ir a casa de Celestina sin ser reconocidas. Este ardid es un claro indicio de la iniciativa de las damas; ellas se aventuran a tomar decisiones sin consultar previamente a Celestina, incluso, doña Ana vacila un poco y se abstiene de ser condicionada por la vieja. Al respecto doña Ana:

Pues yo quiero
que sea fácil como dices
el tomar disfraces; pero
de ir a ver a Celestina,
¿qué logro sacar podemos? (vv. 2663-2666)²³

²¹ En dicho diálogo, se vuelve a plantear el tema de los celos de doña Ana, sin embargo, éstos ya habían sido disipados por la inclinación de su prima hacia don Diego (vv. 2520-2544). Por supuesto, el tema de los celos, desde la perspectiva de la comedia de capa y espada, funciona como un tradicional móvil (Aubrun: 226); empero, si nos ceñimos al argumento impuesto por Salazar, este asunto no es más que reiteración por parte del autor anónimo.

Por otro lado, las damas en ningún momento se enteran del truco del espejo, pues no cuestionan a Celestina cómo logró que don Diego huyera sin que don Luis lo detuviese; sin embargo, doña Beatriz menciona que sí notaron algo extraño con el espejo, mas Celestina se negó a develarlo (vv. 2610-2614). Otro evidente descuido que desvía la intención planteada.

²² En el texto salazariano, el viejo recurre a Celestina y por supuesto desea que sus acciones se mantengan ocultas, es por ello que Tacón, el gracioso, al llegar a casa de la alcahueta, cree que don Luis es un fantasma y se marcha admitiendo tal hechizo. Así pues, es poco pertinente que el criado Muñoz informe a las damas de tal suceso porque quebranta la complicidad entre la falsa hechicera y el viejo, y dicha situación está vinculada con la trama desarrollada por el dramaturgo (vv. 2583-2609). Seguramente, el escritor introdujo este suceso en función del tema del honor y la honra, pues las damas temen que sean divulgadas sus inclinaciones por las artes mágicas y, por ende, sean propensas a perder el buen nombre. Esto cobra relevancia en función de la intriga, empero, fractura la línea argumentativa de Salazar.

²³ En este capítulo, los versos citados corresponden a la producción anónima. Hago la llamada de atención porque Thomas O’Connor, el editor de la comedia, numera los versos de ambos finales como una continuación de lo que dejó escrito Salazar y Torres. Ambos textos comienzan con el verso 2509.

Doña Beatriz

Lo que a tu padre le dijo
saber, y también sabremos
si receló nuestro amor.
Es también nuestro intento
el que nos ofrezca ella
algún mañoso consejo
de su prudencia o su arte
para salir de este empeño;
es preciso que nosotras
vamos, y, en este supuesto,
¿qué importa por lo que es más
aventurar lo que es menos? (vv. 2667- 2686)

El recurso del disfraz ha sido encomiado por Alatorre, pues el filólogo lo encuentra idóneo en función del dinamismo dramático: “Sor Juana se abstiene de fastidiar a los espectadores con el monótono truco del espejo (lo cual ya pone su terminación muy por encima de la otra), pero, además, introduce ciertos “incidentes” nuevos: saca mucho mejor partido del duelo entre Diego y Juan; y, sobre todo, añade la muy teatral complicación de los disfraces” (52). Ello es indicio de que el autor deposita en ambas damas la sucesión de la acción. José Prades destaca el arrojo de las féminas de las comedias áureas: “La dama afronta toda clase de riesgos y o peligros dentro de su hogar por conservar el amor del galán”, es decir, la dama, con frecuencia, muestra su condición activa porque posee “cautela, disimulo y ocultación” (82). Las damas urden estrategias para evitar poner en riesgo la honra y socavar el honor:

Doña Beatriz

Pues el mejor medio
es que las dos disfrazadas,
sin que pueda conocernos
nadie, a ver a Celestina
vamos

Doña Ana

Repare tu ingenio
los inconvenientes que
nacen, pues que lo primero

peligra es nuestra decencia
en ese traje, advirtiendo
que la casa es sospechosa,
como el traje. (vv. 2643-2652)

A esta suerte de modalidad, Prades la denomina insinceridad: “Esta insinceridad no llega a constituirse en hipocresía, porque la dama no tiene propósito deliberado de mentir y disimular, sino que son las circunstancias a ella misma, las apuradas situaciones en que se ve, las que le obligan a esta permanente insinceridad” (83). Es decir, la dama tiende a fraguar una serie de asechanzas en favor de su inclinación amorosa, a pesar de tener presente que la honra y el honor conferidos a la figura masculina se exponen a maledicencias externas. Evidentemente, esta “insinceridad”, expuesta por la crítica, se refleja en que ahora son las damas quienes disponen del asunto en cuestión y se muestran osadas, por lo que el consejo de Celestina resulta relegado a un plano secundario; así, la astucia de las damas se impone sobre las industrias de la tercera.

Esta posición privilegiada de las damas ha sido apuntada por Schmidhuber y por Patricia Saldarriaga. El primero expone que ambas se muestran inteligentes y propician la sucesión de las acciones, mientras que los personajes masculinos se encuentran a merced de las damas y de las argucias de Celestina. “Este novedoso equilibrio dramático favorecedor de los empeños femeninos constituyen una verdadera <<cátedra de damas>>, exactamente lo contrario de lo que acontece en la mayoría de las comedias de los Siglos de Oro” (106). Saldarriaga coincide con la postura de Schmidhuber: “Beatriz se caracteriza por su ingenio [...]; como veremos en la versión atribuida a sor Juana, toma parte activa en el desarrollo de la acción [...] Ésta le propone a Ana salir disfrazadas y es así como ellas, fingiendo otras intrigas, evitan el duelo entre don Diego y don Juan” (578). Además, Schmidhuber concibe

endebles a los caballeros, pues “la tensión dramática conduce a un desenlace promovido por los personajes femeninos porque son el motor de la acción dramática –el amor de Beatriz y las argucias de Celestina–; mientras que los personajes masculinos, don Diego, el amado, don Juan el enamorado de doña Beatriz, son meros receptores” (106).

Para demostrar tal aseveración, establece el siguiente esquema:

Personajes	Viejos	Jóvenes nobles	Jóvenes plebeyos
Fuertes	La Celestina	Beatriz y Ana	Inés y Antonia
Débiles	Don Luis	Juan y Diego	Tacón y Muñoz

Si comparamos el proceder de estas damas con las de la producción salazariana, podemos advertir que ahora toman el control de las situaciones. Aubrun apunta con respecto a la dama: “Ella es muy capaz de arriesgar su virtud para conseguir sus fines” (238). En las escenas siguientes, ambas deciden intervenir en el duelo entre los galanes, y a pesar de ir tapadas, tienen presente que su honor está en juego. Al interrumpir la afrenta, imponen sus decisiones a los caballeros y éstos las acatan sin saber, en principio, que se trata de ellas. Schmidhuber ha concedido preponderancia a la aguda astucia de las damas sobre el proceder de los caballeros:

Es irónico el presentar protagonistas femeninas que hacen uso de su inteligencia junto a galanes que bajo su capa y espada, esconden un alto grado de estulticia, pues a pesar del uso de la violencia no resuelven el conflicto. Son las perspicaces damas y la inteligente alcahueta, quienes, por preservar en sus empeños, dan la solución a la comedia (108)

El que ambos caballeros cedan a la petición de las damas no significa que deban concebirse como personajes pasivos, tal como lo ha planteado Schmidhuber. Tampoco es pertinente calificarlos de “estultos”, por no resolver el conflicto, debido a que la intervención

de las damas funciona desde la óptica dramática y no a partir de una secuencia “predecible”. En mi opinión, las damas no adquieren mayor importancia sobre los galanes por sus acciones, sino que esta escena –en la que se concentran los cuatro personajes– posee el equilibrio desarrollado en la tradicional comedia de capa y espada; al respecto, señala O’Connor: “Sor Juana crea, efectivamente, una acción que insiste mucho en unos incidentes tradicionales de la comedia de capa y espada [...] Cuando doña Ana y doña Beatriz salen tapadas para contrariar el duelo, el interés dramático se desplaza de Celestina a los galanes y sus damas” (207). Ahora, en estos personajes se sustenta el dinamismo dramático.

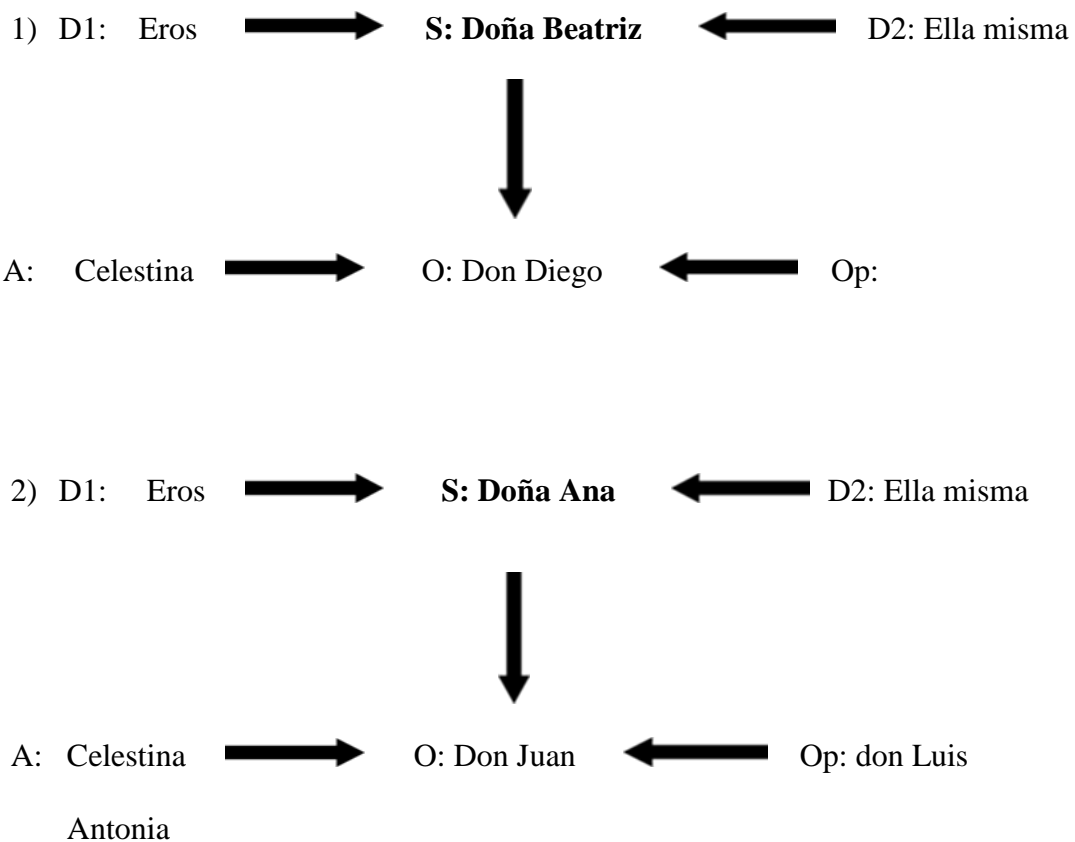
Si atendemos nuevamente el comportamiento de las damas, notamos que –a diferencia de la producción salazariana– el autor concentra la sucesión de la acción en ellas. Destacan por su proceder: imponen, principalmente a Celestina, el deber, el querer, el poder y el saber. Estas categorías modales de las damas “privan” a la falsa hechicera de promover el continuo movimiento dramático; ahora, la figura de ésta se ve rezagada por no poder manipular la situación y queda, por lo tanto, sometida a los empeños de las jóvenes. Patricia Saldarriaga destaca el papel de estos dos personajes femeninos, en especial, el de doña Beatriz:

es a través de los personajes femeninos que este contradiscurso (que invierte el orden medieval-renacentista) va saliendo a la luz. Las mujeres no permanecen atadas a una estructura lineal de mitificación y desmitificación casual del personaje de Celestina. La desmitificación se vuelve consciente y es perseguida y buscada a lo largo de la acción. Logro que sin duda se debe al ingenio de doña Beatriz (580).

Schmidhuber ha señalado que “son las perspicaces damas y la inteligente alcahueta quienes, por preservar en sus empeños, dan la solución a la comedia. Esta Celestina ya no es

la hechicera que fue su famosa antecesora, en vez de hechizos hay urdimbres del ingenio femenino” (1996, 108). Las argucias de la alcahueta se desarrollan en el texto de Salazar, mas no en el anónimo, debido a que la condición de la vieja mengua ante la fuerza de las empresas de las damas. Por tanto, es difícil aseverar que en los tres actantes femeninos se concentren los motivos que darán lugar al desenlace; no depende de éstas la restitución del orden, sino que las circunstancias obedecen al planteamiento tradicional de las comedias áureas.

Las líneas expuestas con anterioridad podrían sujetarse a los siguientes modelos actanciales de ambas damas:



Podemos apreciar que aquí las damas ejercen el papel de sujetos y se muestran estrategas, impulsadas por el amor, para obtener sus objetos anhelados. Comenta Schmidhuber: “Las jóvenes resuelven los obstáculos para alcanzar sus quereres; son personajes femeninos actuantes, con inteligencia intuitiva y racional” (67). Celestina se posiciona siempre como la ayudante, presentándose en escena sólo para auxiliar a las damas y, así, resuelve aconsejarlas:

Es menester que al instante
que vengáis con disfraz... y con el medio
que os pareciere estorbéis
su pendencia” (vv. 2935-2942).

El recurso del disfraz, a nivel dramático, es reiterativo, dado que en la escena anterior las damas ya habían optado por el mismo, y por ende, disminuye la perspicacia de la falsa hechicera.

El último aspecto que deseo destacar es la constante de las damas por atender con recelo su honor:

Doña Beatriz debemos
recelar que, si la prenden,
nuestro honor corre gran riesgo,
esparciendo por Sevilla
el rumor del vulgo ciego,
de Celestina el delito
y de las dos el secreto,
porque en semejantes casos
donde el pueblo es juez severo
de culpa y disculpa, siempre
lo peor elige el pueblo (vv., 2616-2626)

Doña Ana Pues el peligro en que estamos
nos impide que tratemos
de nuestro amor, porque es
el peligro lo primero,
dejemos ya la porfía

que causó nuestros recelos [...]
Y así, Beatriz, discurramos
el ocurrir a este riesgo,
antes que la dilación
dañe. (vv. 2627-2642)

Ambas saben que la sociedad les adjudica la responsabilidad de mantener su honra libre de murmuraciones. Es por eso que deciden atender el deber antes que su pulsión amorosa; dicha postura genera cierto desasosiego en el ánimo de las damas. Díez Borque apunta lo siguiente:

El hombre no está sometido a ninguna limitación, a no ser celos que constriñen la súbita pasión, pero en la mujer a los celos se une el honor como fuerza antagónica limitativa que frena el impulso amoroso, desencadenando tensiones que serán componente fundamental de la comedia [...] La tensión argumental de la comedia nacerá, en muchas ocasiones, de la limitación que impone el honor a la pasión amorosa femenina (29).

El argumento respecto del honor y la honra, impuesto por Salazar, se continúa de manera fidedigna en la conclusión anónima, pues, con frecuencia, las damas dan cuenta del conflicto en el que están inmersas: por un lado, son las responsables de cuidar el honor y la honra de las figuras masculinas superiores allegadas a ellas; por el otro, deben preservar su buen nombre, así que mantienen en secreto su relación con una alcahueta y hechicera con el fin de evitar ser difamadas.

A diferencia del texto salazariano, aquí las damas se posicionan como agentes activos, fungen todo el tiempo como sujetos impulsados por su apego amoroso e intervienen en la situación a partir de sus industrias. Dan pie al dinamismo de la acción y nulifican el control de Celestina; ahora la vieja se subordina a las demandas de las jóvenes.

3.1.1.2. Los galanes

Alatorre encuentra inconstante la conducta amorosa de ambos galanes “Olvidando su amor a Ana, Juan se encapricha por Beatriz; y Diego, olvidando su amor A Beatriz, se encapricha por Ana. Las damas, en cambio, son fieles y constantes” (52). Este comportamiento es propio de los galanes de las comedias de capa y espada; la condición sentimental de éstos suele ser mudable y pueden enamorarse de manera súbita de otras damas. Apunta Juana de José Prades: “La condición liberal del galán está directamente relacionada con su estado de enamorado” (100). Ambos personajes asumen tal conducta porque ésta se apega a los parámetros y puede ser promovida por celos, por equívocos o simplemente por los impulsos naturales del galán.

Para complementar lo expuesto, atendamos las palabras de Díez Borque: “El enamoramiento súbito o instantáneo es una constante repetida [...] No se trata de presentar el proceso de enamoramiento, sino que se parte ya de la existencia del amor, para pasar a una casuística repetida de celos, desdenes, que, uniendo fuerzas convergentes y divergentes, concluyen en un final feliz, y sirve lo que digo tanto para el galán como para la dama” (28). “La inconstancia” de los galanes, como Alatorre la ha denominado, surge, en el caso de Juan, por un equívoco, en el caso de Diego, por su natural condición mudable. Esta inversión de intereses se disuelve al final del texto anónimo, puesto que Juan vuelve a posar su mirada en doña Ana y don Diego nuevamente es atraído por doña Beatriz.

En este texto, los galanes ahora adquieren parte activa en la trama al batirse en un duelo, particularmente don Juan, que muda su preliminar condición indolente, y participa de los sucesos al grado de asumirse como un auténtico galán (según los rasgos planteados por los críticos especialistas en las comedias de los siglos áureos). O’Connor encuentra que este

duelo, cuyos responsables de suscitarlo son los galanes, debilita la figura de Celestina, porque la atención se concentra en ellos y no en la hábil alcahueta (1998, 207).

Ambos galanes se consideran rivales por las circunstancias y resuelven llevar a cabo el duelo; pero en realidad no son oponentes entre sí porque las damas siempre se mantienen estables. Este suceso del duelo se origina a partir de los típicos motivos como los celos y el honor masculino; esto se sostiene con la aportación de José Prades: “Al galán de comedia le conocemos siempre como enamorado. Amor en el galán es una compleja manifestación afectiva que está subordinada a la baja pasión de los celos y a la preocupación ética del honor” (90). El objeto en discordia es doña Ana debido al equívoco suscitado al principio por don Diego y la criada de la dama; don Juan desea afrentar a don Diego por celos y para reivindicar la honra; por su parte, don Diego, al enterarse de que este hombre intercedió por él y le salvó la vida, se rehúsa a combatir, pero finalmente consiente al duelo por conservar su honor. Tal suceso no se consuma porque las damas lo evitan.

Notamos que ambos personajes se conducen bajo los móviles del galán tradicional y, por su condición activa, se involucran en un duelo; José de Prades refiere:

Este valor físico encuentra en la comedia dos formas de manifestarse: una es el duelo. El desafío entre dos caballeros, el duelo de armas es tan consustancial a la existencia de los galanes, que dentro del teatro produjo la conocida modalidad llamada <<comedia de capa y espada>> Pues bien, aun no tratándose de comedias que encajan propiamente en esta designación, es muy raro que en ellas no figure, de una forma u otra, un duelo (96).

Don Juan muda su conducta y ahora se exhibe como un galán arrojado y valiente, impulsado por los celos, para mantener su honor y reestablecer su honra:

Yo también, don Diego, os busco,

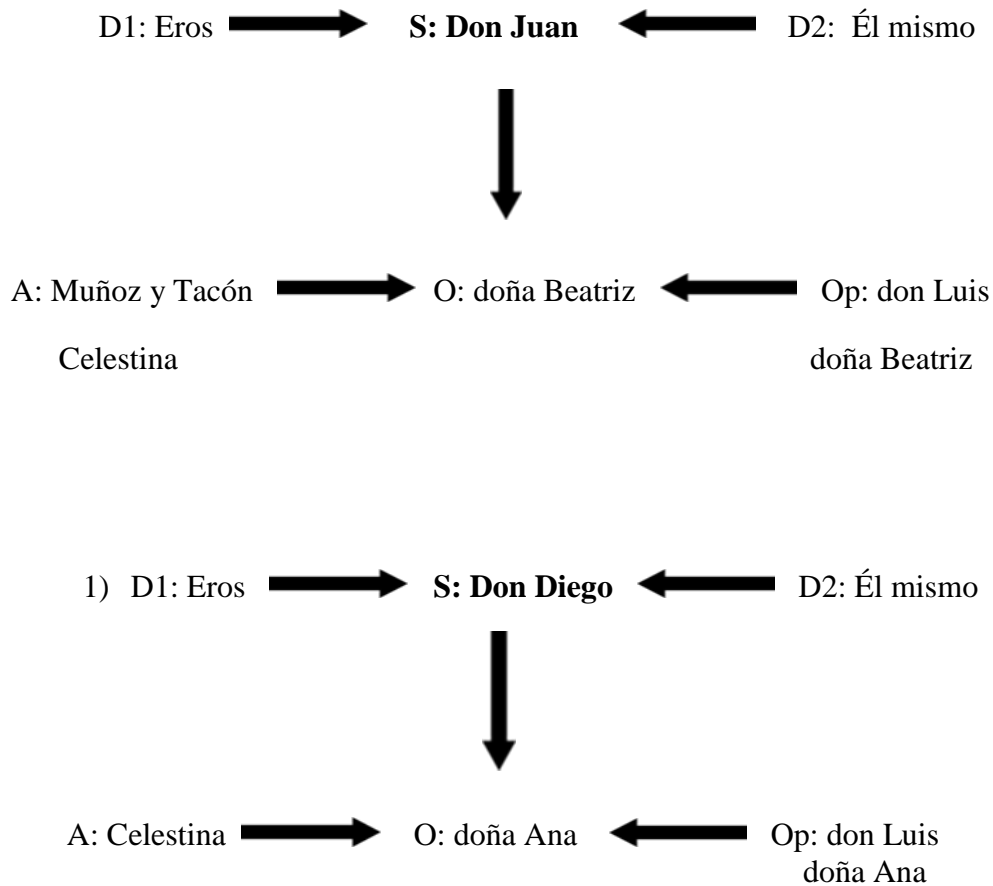
aunque con fin muy diverso;
pues un accidente acaso
me dijo que de mis celos
sois la causa, y de sus iras
hoy tomar venganza espero
en vos, y así vengativo
y no agradecido os quiero.
Yo os remito a aquella deuda,
pues nada hice en defenderos,
que, estando vos solo, a mí
me debí solo el hacerlo;
y si entonces vuestra vida
defendí, fue previniendo
guardárosla por entonces
para quitárosla luego (vv. 2834-2819)

Don Juan prescinde de la intervención inmediata de la alcahueta y sólo recurre a ella para que funja como el medio entre él y su amada; por su parte, don Diego también decide solicitar los favores de Celestina:

Ir a casa determino
de Celestina, y por que
pueda estar desconocido,
iré por la puerta falsa,
quizá con este motivo
sabré alguna cosa y daré
a mis males el alivio” (vv. 3158-3164).

Este galán, en el texto de Salazar y Torres, distinguíase por su agudeza y perspicacia para enfrentar conflictos sin servirse de las mañas de la tercera; mientras que el autor de esta conclusión tergiversa la conducta de don Diego y lo despoja de la iniciativa y de la habilidad que solía emplear en sus estrategias.

Los modelos actanciales son similares a los antes desarrollados; sólo difieren en que ambos galanes tienen como ayudante a Celestina, la cual siempre se mantiene en esta casilla, y como oponente, además de las damas, encuentran también a don Luis.



El autor anónimo plantea así las relaciones y las interacciones entre los personajes: don Juan continúa manteniendo su interés en doña Beatriz y su desdén por la traición de doña Ana:

¡Ah, ingrata, que has venido
 al peligro de don Diego! (vv. 3028-3029)

Es mi duelo más preciso,
 que ése no será de amor,
 y esotro sí, que ha nacido
 por dos mujeres que ahora
 de aqueste lugar se han ido (vv. 3104-3104)

Unos cuantos versos después, se presenta una incongruencia por parte del autor, al

realizar un cambio injustificado, relacionado con los objetos de los galanes: de pronto notamos que ambos personajes externalizan su interés por las damas que habían dejado de cortejar debido a circunstancias varias:

Don Juan: Así lograré
 saber luego dónde ha ido
 doña Ana (vv. 3142-3144)

Don Diego Que deste modo consigo
 saber dónde fue
 Beatriz (vv. 3145-3147)

Se advierte pues, que la dama pretendida por don Juan vuelve a ser doña Ana, y lo mismo sucede con don Diego, quien desplaza su atención de la dama que lo ha desdeñado a la mujer que lo pretende.

Antonio Alatorre resalta el vaivén de los personajes masculinos y lo considera apto, puesto que es propicio para dar pie al enredo, y justifica, además, el cambio vertiginoso de los galanes presentado en el final anónimo. Con este recurso, los galanes mudan su condición y disipan los equívocos, por lo que se presenta la reciprocidad entre las parejas; ello en función de la restitución del orden dramático: “los espectadores hemos visto que en el fondo (en lo hondo), Juan no ha dejado de querer a Ana ni Diego a Beatriz, o sea que sabemos quién se casará con quién al final. Sí, pero antes necesitamos ver aclarados los mil enredos que han ocurrido, pues la acción ha sido muy compleja y los incidentes muy variados” (Alatorre 52).

Si contemplamos la intención del autor de esbozar el final tradicional de las comedias áureas, podríamos establecer un nexo de complicidad y admitir la distorsión, insertada de manera súbita. Es decir, nosotros los receptores convendríamos con los cambios precipitados, de manera que estas mudanzas resultaran útiles para configurar y anticipar el final

restablecedor del orden social de la comedia señalado por Díez Borque: “Después de tantos extremos de dolor del amante desdeñado, de tantas tensiones basadas en esta oposición, el final conforma a todos, deshaciéndose instantáneamente las tensiones que mantuvieron el clima de la obra, un final feliz perfecto como impostura plenamente literaria y totalmente desgajado de la realidad” (28-29).

Sin embargo, esta alteración poco apropiada fractura la coherencia entre la fábula desarrollada por Salazar, pues salta a la vista que el autor anónimo se abandonó al ejercicio cómodo, desatendiendo la constancia de los caracteres. Me permito evocar lo expuesto por Aristóteles respecto a la congruencia de los caracteres: “en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra” (180-181). Entonces, es primordial mantener la congruencia del carácter del personaje; empero, éste puede experimentar una transformación paulatina y justificada por las circunstancias, sin que sea sometido a un cambio vertiginoso para evitar quebrantar la verosimilitud y la coherencia interna del relato.

En este texto, los galanes mantienen un comportamiento paralelo porque ambos ejercen una participación activa al enfrentarse en un duelo. La figura de don Juan es la que más destaca pues actúa bajo sus propios medios sin clamar los servicios de Celestina.

3.1.1.3. La pérdida del vigor dramático de Celestina y las desviaciones de la trama

La figura que dejó plasmada Salazar y Torres se ha distorsionado. Ahora la tercera busca solución a partir de la mentira y prescinde de sus ya típicos ardidés con los que obtenía ventaja sobre los demás personajes. Patricia Saldarriaga asume las estrategias de la alcahueta

como parte de la intriga misma: “La astrología sorjuanina o digamos la ciencia de esta Celestina no se basa en hechizos de ningún tipo. Hay intrigas, mentiras y traiciones, sí, pero éstas mayormente sirven para adecuar la obra a las convenciones de la comedia de capa y espada” (579).

En mi opinión, el enredo y las intrigas han perdido fuerza, pues el autor de esta conclusión presenta breves embrollos en función de la acción continua. Un conflicto principal gestado en la producción salazariana es, por supuesto, el que propicia Celestina a partir de su condición superior, rasgo que se halla ausente en este texto. Tal vez esto obedece al interés del autor por ajustarse al paradigma de la comedia de capa y espada, como lo señala Saldarriaga, y además, por anticipar el desenlace mediante la sucesión de acciones orientadas a generar el orden dramático. Comenta al respecto O’Connor:

Sor Juana decidió eliminar las escenas del espejo mágico verianas y concentrarse en las del duelo, en las que Celestina no toma partido. Sin lugar a dudas, esta depauperación de la personalidad de Celestina perjudica la comedia, ya que disminuye notablemente su talla dramática [...] El final atribuido a sor Juana registra una idea totalmente diferente de la estructura lógica de la obra. Celestina es un personaje muy débil, pues carece de grandeza mágica y poder embaucador. Hasta su papel parece quedar minimizado en la primera mitad de esta conclusión (1998, 206).

Celestina decide no involucrarse directamente, toma distancia del conflicto y sólo recurre a la mentira:

De esta suerte he conseguido
que me regalen por esto,
siendo ellas quien lo estorban.
Aprendan de mí los cuerdos
que miento, y nada me cuesta,
y me pagan lo que miento. (vv. 2955-2960).

O’Connor considera que:

El reducir el papel de Celestina en la conclusión anónima vicia la culminación del proceso de su caracterización como impostora, eso es, su “mitificación”. Eso quiere decir que Celestina tiene que llegar a una postura dramática máxima antes de “desmitificarla”. Eso no pasa en la conclusión anónima, donde Celestina es débil y le faltan poder y grandeza (1997, 344).

La vieja alcahueta ahora se halla al servicio de los nobles, principalmente de las damas; su superioridad se presenta discontinua pues prescinde de los fingidos trucos mágicos. Este aspecto adquiere importancia debido a que tiene una directa incidencia en la trama misma. Es decir, el que los ardides de la falsa hechicera sean excluidos supone la disminución de su trayectoria precedente desarrollada por Salazar; la mudanza abrupta de su carácter la exhibe como un personaje pasivo manipulable por las damas y los galanes. Ello se traduce en que la vieja alcahueta –de proclamarse superior, manipular las situaciones de acuerdo con sus intereses y regodearse en la simplicidad de los demás– ahora se ofrece débil y desempeña una función actancial menor que es la de ayudante. “El principal fallo de sor Juana, si la admitimos como autora de este final, consiste en prolongar una acción del duelo en la que no participa Celestina, y ello a expensas de los conjuros del espejo o de los trucos mágicos de la embaucadora” (O’Connor 1998, 207).

La figura astuta de Celestina era la que suscitaba, en gran medida, la comicidad, pues ejercía el dominio total de los demás personajes. En el testimonio anónimo es difícil apreciar una unidad congruente con los actos precedentes, ya que Celestina, que fungía como el pilar del drama, se muestra sombría, dando lugar a que los nobles impongan sus distintas modalidades factuales. La complicidad que Celestina mantenía con los receptores era un aspecto relevante de la trama porque lograba establecer un vínculo; cierta coyuntura era ajena a los personajes nobles, quienes se transformaron en los objetos de burla tanto de la fingida

hechicera como de los espectadores. Por tanto, la coherencia interna aparece fracturada y entorpece la intención original. Aristóteles considera apto que las acciones deben presentarse articuladas entre sí; de lo contrario, los episodios aparecen aislados sin configurar una unidad:

De las fábulas o acciones simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es verosímil ni necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos poetas espontáneamente [...] pues al alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los hechos [...]. Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas (161, 163).

Las acciones del texto anónimo se manifiestan diseminadas respecto de la producción salazariana, así que los sucesos se presentan forzados y pierden verosimilitud frente a la secuencia de los actos previos. Empero, este final establece su propia coherencia, pues, en principio, obedece a la típica estructura de la comedia de capa y espada, y, tanto los recursos dramáticos como los personajes son manejados por el autor de acuerdo con las características de dicho subgénero. Se puede deducir, entonces, que si bien el texto está desarticulado de la concepción de Salazar, de manera aislada posee la intención de ensalzar las conductas de los personajes-tipo, disminuir la talla de la alcahueta y dar cauce a la restitución del orden dramático.

Respecto de las escenas últimas de la comedia, el autor anónimo resuelve restablecer el orden comenzando por las confesiones de Celestina. La falsa hechicera da cuenta de los sucesos que la fortuna orientó a su favor y de cómo fue beneficiándose, tanto de la exacerbada credulidad de los nobles, como de los “incidentes” favorables que acrecentaron su popularidad. Estas palabras emanan de su boca:

Pues sabed que yo en mi vida
no aprendí ciencia ninguna,
porque mi buena fortuna
ha estribado en ser creída.
Soplándome el aire grato,
con mi maña di el mentir;
con el plato del fingir,
me dio al mediodía en plato.
Con lo que a unos oía,
a otros respuesta daba,
y así con estos ganaba
crédito mi astrología (vv. 3337-3348)

Dado que resulta oportuno ofrecer una solución al receptor, la astucia y el engaño de la vieja alcahueta, contenidos en escenas previas, son declarados por ella misma; por lo tanto, exhibe su verdadera condición embaucadora. Alatorre comenta al respecto: “Celestina no tiene nada de demoniaco, es sencillamente una vieja muy marrullera y muy lista que hace pasar como conocimientos mágicos las noticias que otro personaje le ha dado, y así “apantalla” a todos sus clientes y se hace pagar de todos” (52).

Asimismo, don Luis atiende su propia aflicción y les adjudica a los galanes la responsabilidad de restituir su honor, tomando por esposas a su hija y a su sobrina; el viejo refiere:

Tened y reparo
haced que, aunque de ese modo
ya se haya aclarado todo,
mi honor no ha quedado claro.
Y pues a mi honor los dos
igual ofensa habéis hecho
sin dejarme satisfecho,
no os habéis de ir (vv. 3482-3488)

Don Juan y don Diego acatan la petición de don Luis, aceptando como esposas a doña Ana y a doña Beatriz respectivamente; así mismo, se desvanece la intención del duelo entre

el padre y los galanes. Don Luis menciona:

pues consigo
ver ya mi honor sin recelo
y acabado nuestro duelo” (vv. 3496-3499)

O’Connor apunta que son los actantes masculinos quienes toman la iniciativa y ofrecen la solución de la comedia, por lo que el desempeño activo de las damas y la intervención de la tercera quedan rezagados: “los hombres toman la iniciativa al declararse a sí mismos esposos de sus damas, reduciendo la evolución total de la pelea de doña Ana y doña Beatriz” (1998, 207). Lo que expone el crítico norteamericano obedece más bien a la restitución del honor de don Luis, pues en las damas se concentra la reputación y la fama de la figura paterna. Ello, desde luego, se presenta benéfico para éstas, pues encuentran suspendida su angustia amorosa y son correspondidas por el galán en quien han posado las miradas. Por otra parte, a partir de las confesiones de la alcahueta, los celos de don Juan son disipados:

Ya sosiega mi cuidado
y mi enamorada vida
alienta, ya sin recelos,
pues la tormenta de celos
veo ya desvanecida” (vv. 3424-
3428)

La explicación aducida por Celestina da pie a que el equívoco, que mantuvo preso a don Juan, se desvanezca.

Esta solución se despliega muy endeble, ya que carece de un desarrollo previo y no justifica el interés de don Juan depositado nuevamente en doña Ana. Es decir, el hecho de que el autor haya optado por dicha solución en esta escena final, manifiesta uno de los

antecedentes, útil en función del conflicto de la comedia. No obstante, al mismo tiempo, llama la atención la discordante mudanza de los caracteres, relacionada directamente con la simetría de la trama dramática. Por otra parte, el parlamento de don Diego no se ajusta al argumento desarrollado por el dramaturgo peninsular; dice el galán:

pues me engañó Antonia, ya
de mi Beatriz los enojos
satisfaré, que a sus ojos
adorando el alma está (vv. 3429-3432)

Antonia nunca lo engañó, sino que fungió como ayudante de don Diego para que éste lograra su cometido de conquistar a doña Ana. La criada se mostró voluble con su ama dado que pretendió obtener una recompensa económica por parte del caballero. De hecho, en este texto, Antonia deja de ser mudable con doña Ana y, en las pocas intervenciones que tiene, se dispone a auxiliar a la dama. He señalado este punto porque no encuentro que el repentino giro de don Diego se halle fundamentado en el “engaño” de la criada.

Dejo de lado los descuidos de este texto y señalo otro aspecto que también sobresale, me refiero al tratamiento que se le otorga a Celestina, planteado en las escenas finales, el cual deviene favorable para la falsa hechicera. Los personajes dan crédito a todo lo que la vieja va refiriendo:

Don Luis: Verdad es cuanto has contado” (vv. 3449)

Don Juan: Dejadle ahora, y pues ha dado
Celestina claridad
a todas nuestras sospechas,
y miramos ya desechas
las dudas con la verdad (vv. 3477-3480)

La reacción de los nobles frente a las confesiones de la alcahueta evita que ésta sea

aprehendida por los alguaciles. Este desenlace difiere en gran medida del final trágico que experimenta la Celestina de Rojas, quien es asesinada por los criados. Tal texto acentúa los efectos de la conducta “negativa” asumida por cualquier individuo; así, la muerte de Celestina, en manos de dos personajes de condición inferior, es producto de su ambición.

En el texto que nos ocupa, no se pretenden destacar las sanciones sociales irrevocables (sin embargo, respecto de lo que dejó planteado Salazar, sí se cuestionan los valores y los prejuicios sociales), por ello el final se halla vinculado directamente con los paradigmas dramáticos que privaban en estos tiempos: ofrecer un desenlace que logre atenuar todo conflicto, equívoco y enredo para dar cauce a la armonía dramática. Ynduráin menciona:

Hasta cierto punto, se puede decir que el juego teatral de la comedia clásica española, consiste en resolver la contradicción o el problema que se produce entre las propiedades de los personajes y la situación en la que se les coloca, en cómo esos personajes definidos llegan a un final feliz, o simplemente aceptable por el público, que responde a unas consideraciones de tipo social, manteniendo siempre las características del tipo al que pertenece (29).

La versión anónima concluye con la absolución de Celestina y con el matrimonio entre los jóvenes, decisión impulsada por el padre con el fin de reivindicar su honor y preservar su honra.

En algunas comedias, a pesar de que se presenta esta armonía final, subyace una intención, en ocasiones irónica, diseminada a lo largo del drama y ésta es acentuada implícitamente justo en el desenlace. Sin embargo, éste no es el caso, pues el autor anónimo, más que preocuparse por mover al receptor a la reflexión, presenta una conclusión escueta en la que reside una trama un tanto desatendida; así, se entorpece la satisfacción y el contento del espectador y desde luego también del lector.

3.1.1.4. El viejo como figura activa

En el texto de Salazar y Torres, en todo momento, don Luis es el actante que ejerce la función de objeto de la fingida hechicera, dado que se muestra imposibilitado para ejecutar las empresas que le conciernen como figura de autoridad. Mientras que, en la conclusión anónima, destaca el proceder del viejo, quien interviene sin titubeos en las situaciones necesarias; asume el rol que le corresponde como agente paterno y su participación activa ahora se traduce en un ímpetu constante por salvaguardar su honor amenazado. Refiere Díez Borque: “El padre es el personaje clave en la vida y en la comedia, en cuanto a las relaciones matrimoniales de la hija que se vinculan, medularmente, al sentimiento del honor, del cual es depositario y responsable hasta el punto de establecerse una equivalencia hija-padre en la honra” (86). Los móviles de don Luis continúan siendo, sin duda, el honor y la honra; se conduce bajo los mismos preceptos que el típico padre tradicional de las comedias: “El padre es un anciano caballero, muy valeroso, pero sometido de por vida a un inflexible código de honor que le convierte en pesquisidor y juez de los actos de sus hijos, preferentemente de la hija, en quien más peligrá el patrimonio de honor” (José Prades 251). Don Luis decide tomar la iniciativa en el asunto y actúa según sus impulsos paternos; exhibe su osadía y astucia para intervenir, por lo tanto, prescindiendo de los favores de Celestina y resuelve indagar por su cuenta, para disipar o confirmar sus sospechas:

Si averiguo
que la tapada es mi hija,
ya mis recelos confirmo
con evidencia, y así
seguirla esta vez elijo,
que después veré a don Diego (vv. 3054-3059)

aunque, en momentos, recurre a Celestina para complementar lo que ya sabe, mas no para solicitar su intervención:

A Celestina,
pues ya lo sabe, he querido ver...
Mas gente aquí, voyme” (vv. 3217-3220)

La perspicacia domina el proceder de don Luis:

Supuesto que habéis querido
que me detenga, será
a reñir: sacad el limpio acero, don Diego, que
estoy de vos ofendido” (vv. 3084-3090)

De hecho, ocasionalmente cavila sobre el asunto que lo aqueja y sobre las posibles soluciones que pudieron haber sido favorables:

¿Qué haré, honor, que ya mi agravio,
en dos partes dividido,
más que se acaba se aumenta?
Ya mejor hubiera sido
hablar a don Diego en paz
y a solas, sin dar indicios
tan públicos de mi ofensa;
yo lo erré, el dolor impío
me precipitó, mas, pues
me da bastante motivo
el embarazo del duelo,
enmendarlo así imagino (vv. 3125-3136).

Si bien el conflicto en el que se halla inmerso le demanda un audaz discernimiento, empero, el viejo tiende a precipitarse y ahora debe enfrentar una doble ofensa, según lo que deduce a partir de las palabras emanadas de la boca de don Juan:

¡Cielos, qué he oído!
Por mi hija riñen sin duda,
y ya me ofrece el destino
otro enemigo en don Juan (3114-3118)

Don Juan resulta ser el auténtico oponente de don Luis, pues es el objeto de doña Ana; mientras que don Diego sólo es un oponente ilusorio, producto del equívoco.

A pesar de que ya se aprecia cierto vigor por parte de don Luis –pues adquiere la calidad de oponente principalmente de su hija–, no se lo puede inscribir en la casilla de sujeto por la razón expuesta en cuartillas precedentes, que me permito reiterar: al principio, sospecha que un galán corteja a su hija; posteriormente, Celestina le informa que se trata de don Diego, y al final pretende batirse en un duelo con el pretendiente. Es decir, en ningún momento posee un objeto particular de deseo, sino que sólo procura conservar lo que ya posee, en este caso, su honor. Dado que el asunto se le ofrece un tanto confuso, don Luis resuelve suspender el duelo:

Que pues se halla tan ambiguo
el modo de nuestro duelo,
yo por ahora desisto
dél, como tampoco vos
lo prosigáis” (vv. 3138-3142)

Evidentemente, lo hace para evitar que su honor y su honra sean difamados. Juana de José Prades resalta lo siguiente sobre el móvil principal del padre: “es uno de los personajes más encajados en los temas del honor. Honor es la idea única que mueve a este personaje” (131). En la producción anónima, el viejo atiende con recelo las situaciones que le conciernen: se proclama paladín de la buena reputación de las féminas –sobre todo, de doña Ana–, y asume la conducta del padre valiente dispuesto a afrontar al amante de su hija; continúa, así, conservando la estimación de la sociedad. Díez Borque plantea: “Esta casuística del honor es la médula del significado de la comedia [...] el carácter social del honor es fundamental y va esencialmente ligado a otro factor de estructuración de la sociedad

que es el amor” (99). Amor y honor ya aparecen erigidos contrapuntísticamente por la pluma de Salazar; en la producción anónima, se desarrollan de forma similar y encuentran compatibilidad al final del texto; posibilitan, pues, la mesura y promueven un final armonioso, a partir de las inexorables decisiones paternas a las que los demás personajes deben apegarse:

Don Luis:	Tened, y reparo haced que, aunque de ese modo ya se haya aclarado todo mi honor no ha quedado claro. Y pues a mi honor los dos igual ofensa habéis hecho sin dejarme satisfecho no os habéis de ir.
Don Juan:	En satisfaceros gano, ésta es mi mano, doña Ana
Doña Ana:	Ésta, don Juan, es mi mano
Don Diego:	Y por que duda ninguna le quede a vuestro cuidado, con Beatriz estoy casado
Doña Beatriz:	Feliz es ya mi fortuna
Don Luis:	Y la mía, pues consigo ver ya mi honor sin recelo y acabado nuestro duelo (vv. 3482-3498)

En suma, se aprecia distinto el carácter del padre a diferencia de lo implantado por Salazar y Torres; desde luego, en ambos textos, el móvil del viejo es conservar íntegro su honor y no exponer su honra a murmuraciones. Aquí, don Luis, ante ninguna circunstancia adversa, pierde el valor y, además, mantiene firme su osadía y discreción. La comicidad, que Salazar concentraba en su figura, se halla privada por su constante arrojo y decisiones prudentes que lo impulsan a actuar sin necesidad de recibir consejo de Celestina.

Conclusiones

En el presente trabajo se atendieron las funciones y los caracteres de los personajes que integran nuestro objeto de estudio: *La segunda Celestina*. El análisis se presentó bajo la perspectiva de la semiótica. A partir de esta visión se destacaron algunos aspectos relevantes que no habían sido atendidos por los críticos, por ejemplo, la o las funciones que desempeñan los personajes dentro del circuito de la comedia a partir de los modelos actanciales.

Llama la atención que los personajes se desarrollen dentro de un sistema muy hermético, porque las damas y los galanes encuentran como oponentes a sus mismos objetos de deseo. Respecto a don Luis, cobra relevancia la carencia de brío, lo cual lo convierte en un oponente aparente de su hija, debido a que se abstiene de enfrentar al galán que ha vilipendiado su honor; y menos aún, el viejo puede asumir el papel de sujeto pues solamente ansía mantener el honor que la misma sociedad le ha conferido. Celestina, en cambio, se muestra ágil y multifacética: funge simultáneamente como ayudante, oponente y sujeto. Al asumirse como sujeto, las parejas y el viejo adquieren la calidad de objetos, porque, para seguir obteniendo remuneración por sus servicios –el objeto principal–, debe acatar las órdenes de sus clientes. Por lo anterior, he propuesto dos planos que permean el texto de Salazar: el primero muestra a los jóvenes nobles como sujetos y, por tanto, a Celestina como ayudante y/u oponente; en el segundo, Celestina se erige como un auténtico sujeto que busca satisfacer su apetito económico y logra subyugar a los demás –excepto a don Diego y a los criados–. Este segundo modelo incide directamente en la significación de la obra.

El tratamiento del personaje celestinesco, por parte del dramaturgo, es notable porque la falsa hechicera, valiéndose de su astucia, logra dominar la situación al obtener ventaja de

la vulnerabilidad de los nobles. Salazar enfatiza constantemente su carácter voluble, pues la vieja sabe, que para consumir su propósito, debe adecuar las circunstancias ofrecidas por el hado a su favor. Algunos críticos han disminuido la talla de Celestina. Externan que en ella no recae la responsabilidad de manipular la situación a su antojo; es la fortuna la que la favorece por completo y le brinda ventajas ante los otros personajes. Considero, sin embargo, que los eventos casuales concatenados entre sí asisten en todo momento a la falsa hechicera; pero su habilidad al mentir –junto con sus agudas tácticas para obtener y preservar una convicción sólida, tanto de las parejas como del viejo–, la hacen superior ante la fortuna. Es decir, el destino le proporciona los medios a Celestina, quien se procura provecho justo, a pesar de que en ocasiones vacila, al invertirse los hechos en su contra. Por lo tanto, encuentro apto proponerla como un personaje que asume la función de sujeto, cuyas modalidades ejecuta a su conveniencia.

En el galán, en ambas damas y en el padre parece depositarse un doble tratamiento: por una parte, éstos se presentan ante el receptor como personajes tipificados, según los cánones de la época en que se produjo la comedia; por otra, notamos que sus caracteres son invertidos y se muestran como el motivo de comicidad. Entre las damas se pueden apreciar matices que las diferencian; empero, doña Beatriz asume el mismo comportamiento que su prima: ambas sufren la burla de Celestina. Mientras que los galanes mantienen opuestos sus caracteres: don Juan se supedita, igualmente, a la falsa hechicera; don Diego se muestra siempre como un típico galán, osado e inquieto, por sus objetivos. Doña Ana no sólo es burlada por Celestina, sino también por su criada Antonia. Muñoz, el criado de don Juan, posee un mejor entendimiento que su señor, porque le advierte que la vieja no es una auténtica hechicera y el joven hace caso omiso del consejo.

Si bien ambas parejas son las que más intervienen en la trama y tienen el cometido de llevar el hilo de la fábula, es la falsa hechicera la encargada de aportar el dinamismo a la acción. Con esto no sugiero que Celestina funja como la protagonista del drama, sino que su rol es crucial, al agilizar el movimiento dramático y evitar que las acciones se paralicen. Cuando percibimos a los nobles en escena, por momentos, atendemos su flujo de conciencia y sus interacciones verbales entre ellos; con frecuencia, no suscitan el desarrollo del drama porque su condición se lo impide. Los ejes temáticos propios de la comedia de capa y espada, como el amor, los celos, el honor, sin duda se despliegan en el transcurso de la comedia; sin embargo, se perfilan parcialmente secundarios, puesto que los temas como la mentira y el engaño, depositados en Celestina, adquieren, por momentos, más relevancia.

Los galanes y las damas se muestran graciosos o jocosos frente a los espectadores, no porque así deseen manifestarlo, sino debido a que la vieja alcahueta –personaje socialmente inferior– se apropia de su credulidad, los domina a voluntad y expone su carencia de discreción y perspicacia frente a los acontecimientos “portentosos”. El viejo, a su vez, asume una postura totalmente ridícula, que obedece, desde luego, a las peculiares intenciones del dramaturgo: poner en tela de juicio discernimiento de la autoridad paterna por la inclinación hacia la hechicería como una solución fácil.

Ciertos críticos han considerado que el honor del viejo está tratado desde la óptica cómica por parte del dramaturgo, puesto que es una constante en este tipo de comedias; sin embargo, a mi juicio, lo que se convierte en objeto de burla no es el honor ni la honra del padre –éstos, desde luego, aparecen planteados de forma tradicional–, sino el carácter que lo devela como un ente desprovisto de audacia, agudeza y valentía para desafiar al galán que atenta contra su prestigio social. Celestina involucra directamente al receptor, a partir de sus

parlamentos dirigidos a éste, y lo convierte en un cómplice; así, pues, el viejo se ridiculiza a sí mismo y la tercera sólo se encarga de enfatizar lo que ya ha sido apreciado por el receptor.

El final anónimo presenta los caracteres distorsionados respecto de la producción de Salazar. En este texto se reivindicán los parámetros que rigen a la comedia de capa y espada. Las parejas son las que dominan ahora la situación y desplazan a Celestina, quien asume siempre la función de ayudante. Las damas, por su parte, toman un papel activo en el conflicto, maquinan sus propias estratagemas e imponen sus ánimos audaces y consistentes; la tercera se muestra al servicio de las hábiles féminas. Los galanes también impulsan la acción al batirse en un duelo; don Juan se abstiene de solicitar los servicios de la alcahueta, ahora asume la conducta de un típico galán arrojado. La figura de don Luis ya no se presenta ridiculizada; más bien, exhibe confianza en sí mismo, se entrega, así, a la empresa de salvaguardar su honor e impone, al final, un orden “benéfico” para todos los personajes. El autor decide disipar los enredos entre las parejas; los galanes terminan por pedir la mano de su antigua enamorada, y éstas consienten a sus demandas.

Hemos recorrido los aspectos formales de ambas producciones, relacionados con los personajes. Se pueden advertir las intenciones distintas de los autores. Salazar, por su parte, pretende denunciar ciertos vicios o determinadas conductas que multiplica en cuatro personajes nobles: tres jóvenes y un viejo. Presenta la comedia como un reflejo de la sociedad; es decir, el drama funge como una especie de espejo en el que aparecen reflejadas las debilidades humanas. El dramaturgo, al servirse de la ficción o de la ilusión, pone en evidencia ciertas conductas, tratadas bajo una perspectiva cómica; pero sin la intención de realizar una crítica mordaz. Por este motivo, Celestina se desempeña como un personaje que enfatiza “las limitaciones” de los otros y logra ocupar una posición superior al resto.

Las intenciones dramáticas del autor anónimo se ajustan a las características típicas que solían presentarse en las comedias áureas; los caracteres trazados, la intriga, los móviles de los personajes, los temas, los recursos dramáticos, el planteamiento y el desarrollo de la trama obedecen más al paradigma prestablecido y se desvinculan por completo de lo que desarrolló Salazar. Esta conclusión anónima no sólo presenta desviaciones respecto de las estrategias dramáticas salazarianas, sino que, además, se advierten fallos internos en el texto mismo. Por ejemplo, los caracteres de los galanes no son afines porque se introduce un cambio abrupto injustificado, lo cual influye directamente en la verosimilitud del relato. Estas faltas saltan a la vista junto con la nula propuesta temática y el descuido particular de la forma del texto de Salazar y Torres.

Bibliografía

Aguilar Rodríguez, Zarahemla, “*El encanto es la hermosura, El hechizo sin hechizo o La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres”. Tesis de Licenciatura, UAM-I, 2013.

Alatorre, Antonio, “El aprendizaje teatral de sor Juana”, *Proceso* 710 (1990), 50-51.

-----, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz. Fama y obras pósthumas*. 2ª. ed. (ed. facs.) México: UNAM, 2010.

Arellano, Ignacio, “Las convenciones de la comedia de capa y espada”, en Francisco Rico, *Historia de la crítica de la literatura española, Siglos de Oro, Barroco*, Barcelona: Crítica, 1992, 165-171.

-----, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón* 60 (1994), 103-128.

Aubrun, Charles, *La comedia española, 1600-1680*, Madrid: Taurus, 1981.

Beristáin, Helena, *Retórica y poética*, 8a. ed. México: Porrúa, 2004.

Caldera, Ermanno, “La magia negada: *El hechizo sin hechizo de Salazar y Torres*”, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam VIII, 2. El teatro español a fines del siglo XVII*, ed. J. Huerta Calvo *et.al*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1989, 311-323.

Cantalapiedra, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura 26, Kassel: Reichenberger, 1995.

Cañas Murillo, Jesús, “Los recursos del amor en las comedias de sor Juana Inés de la Cruz”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 28(2003), 329-353.

Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas*, tomo IV, ed. Alberto Salceda, México: IMC-FCE, 1957.

-----, *Obras completas*, tomo I, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México: IMC-FCE, 1951.

Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1976.

García Yebra, Valentín ed., *Poética de Aristóteles*, Madrid: Gredos, 2010.

Hermenegildo, Alfredo, “El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII”, *Scriptura*, 11 (1996), 125-140.

----- “Usos de la metateatralidad, las comedias de Lope de Rueda”, *Scriptura*, 17 (2002), 211-226.

José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Anejos de revista de literatura 20, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

Lara Alberola, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura Española de los Siglos de Oro*, Parnaseo, Valencia: UV, 2010.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*. Vol. III. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

Moraleta, Pilar, “La función del espejo en *El encanto es la hermosura*, de Salazar y Torres”, *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria* 34 (1989), 105-114.

O'Connor, Thomas, “La desmitificación de Celestina, en *El encanto es la hermosura* de Salazar y Torres”, en *Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Barcelona: Borrás, 1997, 339-345.

----- “Una cuestión de finales: *El encanto es la hermosura* y *El hechizo sin hechizo* contra La segunda Celestina”, en *América y el teatro español del Siglo de Oro*, Cádiz: Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 1998, 203-211.

Suárez Radillo, Carlos M, *El teatro barroco hispanoamericano: ensayo de una historia crítico-antológica*, t. 1, Madrid: Porrúa Turanzas, 1981.

Rojas, Fernando, *La Celestina*, 10ª. ed, Madrid: Cátedra, 1997.

Ruiz Ramón, F, *Historia del teatro español*, t. I, Madrid: Alianza, 1967.

Salazar Torres, Agustín de, *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*, ed. Thomas A. O'Connor, Medieval & Renaissance texts & studies 128. New York: Binghamton, 1994.

Saldarriaga-Lobstein, Patricia, (Sin título), *Romanische Forschungen* 109 (1997), 577-580.

Sánchez Arteché, Alfonso, <<*La segunda Celestina*>>: *una comedia que no escribió Sor Juana*, México: Bajo el signo de presencia, 1991.

Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, eds., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Gredos, 1972.

Schmidhuber, Guillermo, “Las trampas de la investigación literaria. El descubrimiento de *La segunda Celestina*”, *Proceso* 713 (1990), 56-57.

----- “*La segunda Celestina*. Sor Juana y la estilometría”, *Vuelta* 174 (1991), 54-60.

----- “Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*”, *Hispanófila* 107, (1993), 59-69.

----- *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”*, México: BUAP-CNCA, 1996.

----- ed. *Hallazgo de una obra perdida de sor Juana: La gran comedia de <<La segunda Celestina>>*, México: Universidad de Guadalajara, 2007.

Suárez Radillo, Carlos Miguel, *El teatro Barroco Hispanoamericano, Ensayo de una historia crítica antológica*, T I, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Trad. Francisco Torres Monreal, 3ra. ed. Madrid: Cátedra, 1998.

Wardropper, Bruce, “La comedia española del Siglo de Oro”, en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel, 1978, 181-242.

----- “La comedia española”, en Bruce Wardropper, *Historia de la crítica de la literatura española, Siglos de Oro III: Barroco*, Barcelona: Crítica, 1983, 239-247.

Whicker, Jules, “Otro espejo de las costumbres: una interpretación metateatral de una carta extraviada en *El desdichado en fingir* de Juan Ruiz de Alarcón”, en Ysla Cambell, *El escritor y la escena VIII*, Ciudad Juárez: UACJ, 2000, 117-126.

Ynduráin, Domingo, “Personaje y abstracción” en Luciano García Lorenzo, *El personaje dramático*, Madrid: Taurus, 1985, 27-38.