

MUERTE, RESURRECCIÓN Y MUERTE DE CELESTINA: TRES AUTORES ANTE UN PERSONAJE

Por Luis Mariano Esteban Martín

Para Gema

En el auto XII de *La Celestina*¹, Sempronio y Pármeneo acaban con la vida de la vieja alcahueta Celestina. Esta muerte presenta dos notas esenciales para su comprensión, en especial en relación con las continuaciones: su absoluta justificación argumental (la vieja, que en el auto I, ante las reticencias de Pármeneo, dice a Sempronio: «yo te le haré uno de nos, y de lo que oviéremos, démosle parte (...). Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos». [I, 115] y recibe cien monedas de Calisto, celebradas por Sempronio por cuanto de ellas cree que obtendrá parte [II, 130], acepta en el auto XI una cadenilla de manos de Calisto que se negará a compartir, junto con las cien monedas, con los criados, argumentando que ambas cosas son el pago exclusivo de su oficio [XII, 271], hecho éste que desencadenará su muerte) y, sobre todo, el ser esta muerte el elemento esencial en el desenlace de la obra, ya que tras esto se producirá, como consecuencia inmediata, el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeneo [XIII] y de este ajusticiamiento surgirán los deseos de venganza de Areúsa [XV] de los cuales vendrá, aunque no como lo había previsto Areúsa con su prima Elicia, la muerte de Calisto [XX] y el suicidio de Melibea [XX]. En definitiva, la muerte de la vieja alcahueta no es sólo la forma de culminar un proceso necesario², sino la prueba más evidente de que es la vieja alcahueta, y no la historia de los enamorados, el eje sobre el que se vertebra *La Celestina* y de ahí, como veremos, que sea este personaje la pieza capital para entender el conjunto de continuaciones que forman el *ciclo celestinesco*.

A partir de su publicación, primero en forma de *Comedia*, con dieciséis autos, cuya primera edición conocida es de Burgos, 1499, y después en la forma de *Tragicomedia*, con veintiún actos, cuya primera edición española es de Zaragoza, 1507, las ediciones y traducciones del texto firmado por Rojas se suceden y paralelamente va creciendo la popularidad de la vieja alcahueta, de manera que paulatinamente la obra, *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*, irá adquiriendo un título «recepional»: *Celestina*. Así, en 1511, como ha señalado Steven D. Kirby, en el testamento e inventario de bienes de Francisco de Treviño, regidor de Santiago de Compostela, se lee que entre sus libros figuraba «otro de çelestina»³, lo que supone no sólo un claro ejem-

¹ Para todas las referencias sigo la edición de Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, 1988, 2ª edición).

² M^a Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970, 2ª edición): 508.

³ Steven D. Kirby, «¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como Celestina?», *Celestinesca*, 13: 1 (Mayo. 1989): 60.

plo de la popularidad de la obra, sino, sobre todo, un ejemplo evidente de la popularidad de la vieja alcahueta, que, con posterioridad, se incorporará al título en la reimpresión hecha en 1519 de la versión italiana de Ordóñez y en la impresión del *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, fechado en Sevilla, 1502, si bien, como ha anotado Norton, esta edición, así como todas las que aparecen en Sevilla o Toledo en 1502, en realidad fueron publicadas entre 1510 y 1529, y ésta en concreto hacia 1518-20⁴. De acuerdo con esto, es vidente que cuando Feliciano de Silva acomete la idea de continuar *La Celestina* en su *Segunda Comedia de Celestina*⁵ la obra firmada por Rojas gozaba de una amplia difusión tanto entre lectores cultos como, tal y como hemos señalado, en medios no específicamente literarios.

Indudablemente, en el hecho de plantearse continuar una obra, máxime por parte de un primer autor, como es el caso de Silva, existe la voluntad de con ello formar un ciclo o subgénero, lo cual, obviamente, aparece en íntima relación con el comercio editorial⁶ y, además, en la medida en que el continuador no es un mero repetidor⁷, supone una interpretación del modelo y un deseo de originalidad sobre el mismo. Estos hechos constituyen por sí mismos una actitud diferente ante la creación literaria, y, por tanto, ante los personajes respecto al primer autor.

Así pues, habrá que partir de estos datos para entender por qué Silva recupera en su obra a la vieja Celestina rojana y no a otro personaje que no hubiese necesitado «ser resucitado», o por qué no «resucitó» a los amantes, por ejemplo, ya que, si bien es cierto, como ha anotado P. Heugas, que para establecer una relación de continuidad entre dos obras los autores recurren a uno o varios personajes del modelo⁸, esto no supone que tenga que ser uno en concreto, que, en el caso de Celestina, suponía además un artificio que, aunque usual en la literatura caballeresca, con la que Silva estaba íntimamente relacionado, resultaba un tanto rebuscado dada la exposición que de la muerte de la vieja y de los hechos posteriores a la misma se había hecho en el modelo.

En la respuesta a este interrogante influyen, a mi modo de ver, diversos factores pero profundamente interrelacionados: la originalidad de la alcahueta creada en *La Celestina*, su popularidad entre los lectores y, consecuencia directa de esto último, el deseo de éxito editorial de Silva, éxito al que

⁴ F.J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520, with a note on the early editions of «La Celestina»* (Cambridge: University Press, 1966): 141-156.

⁵ La primera edición de la *Segunda Comedia de Celestina* (a partir de aquí citaré como *Segunda Celestina*) es de Medina del Campo, 1534, realizada por Pedro Tovans. A esta edición siguen la de Venecia, 1536, por Stephano da Sabio; la de Salamanca, 1536, por Pedro de Castro, y la de Amberes, de hacia 1540 ó 1550. Cfr. Consolación Baranda en su edición de la *Segunda Celestina* (Madrid: Cátedra, 1988): 91-92. Para todas las alusiones a la obra de Silva sigo esta edición.

⁶ F. Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca* (Barcelona: Ariel, 1978): 196.

⁷ F. Lázaro Carreter, «Sobre el género literario», *Estudios de poética (la obra en sí)* (Madrid: Taurus, 1976): 117.

⁸ P. Heugas, *La Celéstine et sa descendance directe* (Bordeaux: Editions Bière, 1973): 54.

ya estaba acostumbrado a tenor de las ediciones de sus libros de caballerías⁹.

La originalidad se consigue básicamente de dos modos: inventando elementos nuevos, o combinando los elementos existentes de un modo distinto¹⁰. Obviamente, la alcahueta que tercia en los amores de Calisto y Melibea contaba con notables antecedentes tanto en la literatura clásica como en la castellana¹¹, así como con una existencia real perfectamente imbricada en la vida cotidiana de la época. Así pues, la originalidad de este personaje estriba en la combinación que se hace de los elementos existentes¹² y, sobre todo, como señala Gilman, en el hecho de erigirse en el personaje que desde el momento que entra en escena domina totalmente la obra¹³.

Su entrada en la obra está perfectamente justificada: el rechazo de Melibea a Calisto en el primer auto; es ella la única medianera, su comportamiento es constantemente coherente, ya que sus propias dudas, indecisiones, en definitiva, «las fallas» a las que alude Lida¹⁴, contribuyen a dotar de humanidad al personaje, a descosificarlo. Es más, su propia muerte, como veíamos al principio, es fundamental en el desarrollo de la obra.

Todo esto, naturalmente, hubo de ser tenido en cuenta por Silva a la hora de decantarse por Celestina como personaje central de su *Segunda Celestina* y no, como señala Heugas, el que con su vuelta era más sencillo intensificar las escenas de prostitución¹⁵, ya que para ello sí hubiesen servido Elicia o Areúsa, a las que no era preciso «resucitar».

Por otro lado, buena prueba de que es la originalidad de Celestina un hecho decisivo para que Silva lo retomase es la actitud que observamos en el resto de continuadores. Dejando al margen el caso de Gaspar Gómez de Toledo, que, «resucitada» Celestina por Silva, se limita a utilizarla, los demás continuadores presentan una auténtica obsesión por el personaje de Celestina y no por otros de los integrantes de la trama del modelo. Así, Sancho de Muñón, en su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, dedica un amplio espacio a desmontar el artificio de Silva [III, I, 32 y ss.]¹⁶, pero, como Gómez de Toledo ha acabado con la vida de Areúsa y de Celestina, utiliza a Elicia como tercera en su obra, personaje que sistemáticamente en *La Celestina* ha expresado su desdén por el oficio de alcahueta, lo que le obliga a, incluso tras-

⁹ Trece ediciones del *Lisuarte de Grecia*, nueve del *Amadís de Grecia*, seis de la primera y segunda parte del *Florisel de Niquea*, seis de la tercera parte de este mismo libro, y dos de la cuarta parte. Cfr. Consolación Baranda, ed. cit., p. 28.

¹⁰ J. A. Pérez-Rioja, *La creación literaria* (Madrid: Tecnos, 1988): 65.

¹¹ Véase, por ejemplo, A. Bonilla y San Martín, «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue Hispanique*, XV (1960): 372-386, o el trabajo de Lida de Malkiel, *op. cit.*, pp. 537-571.

¹² Lida de Malkiel analiza pormenorizadamente estas características en *op. cit.*, pp. 505-531.

¹³ Stephen Gilman, *La Celestina: arte y estructura* (Madrid: Taurus, 1982): 135.

¹⁴ Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 531.

¹⁵ P. Heugas, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶ Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra (colección de libros españoles raros o curiosos) III, 1872).

tocando el original, hacer constantes alusiones a la relación entre Elicia y Celestina, lo que supone, obviamente, seguir concentrando la atención en la vieja del original¹⁷. El siguiente continuador, Sebastián Fernández, dado que Muñón acaba con Elicia, se encuentra sin ningún personaje estrechamente relacionado con Celestina para ejercer de alcahueta. Sin embargo, en lugar de crear una nueva alcahueta, Sebastián Fernández recurre a Claudina, la maestra continuamente recordada por Celestina y madre de Pármeno, lo que, además de la originalidad en la forma de entroncar con *La Celestina* con respecto a sus antecesores, ya que supone la recreación en la *Tragedia Policiana*, partiendo de los datos del texto modelo, de un tiempo anterior al texto rojano, por tanto, supone también la constante alusión a Celestina¹⁸. Por último, en la *Comedia Florinea*, de Joan Fernández, y en la *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas Selvago, Marcelia y Dolosina, alcahuetas de estas dos obras respectivamente, constantemente recordarán episodios relacionados con la vieja Celestina¹⁹. A esto hay que añadir cómo, tal y como he señalado en mis artículos, la mayor parte de los ecos y reminiscencias fraseológicas que aparecen en estas continuaciones están relacionadas con parlamentos de Celestina. Así pues, la actitud de Silva refleja un dato fundamental: la obsesión que todos los continuadores tendrán por Celestina, obsesión que demuestra cómo todos se percataron de que era éste el personaje más característico y llamativo de *La Celestina*.

A la originalidad y consiguiente popularidad añadíamos un tercer elemento: el deseo de éxito editorial y, por tanto, el agrandar a un público.

Es indudable que un autor, lo explícite o no, crea su obra pensando en un público existente al menos en su conciencia²⁰ y, obviamente, este público ejerce una presión sobre el autor y su obra. En el caso en concreto de *La Celestina*, en el «Prólogo», leemos cómo Rojas, pese a su voluntad, decidió volver de nuevo sobre la obra para atender la opinión de aquel círculo de lectores, próximo sin duda a él, que querían que se alargase «en el proceso de su deleyte destes amantes» [p. 81], lo que supone, como ha anotado Stamm, la primera vez que en nuestra literatura un texto literario es alterado para el gusto de los lectores²¹. Ahora bien, en la relación entre el autor y el público es fundamental analizar con cierto detenimiento la figura del autor en sí. De Fernando de Rojas²² sabemos que es jurista, tal y como él mismo informa

¹⁷ Véase mi artículo «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12:2 (Otoño 1988): 17-32.

¹⁸ Véase mi artículo «Huellas de *Celestina* en la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández», *Celestinesca*, 13:1 (Mayo 1989): 31-41.

¹⁹ Véase mi artículo «Huellas de *Celestina* en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*», *Celestinesca*, 13:2 (Nov. 1989): 29-38.

²⁰ J.A. Pérez-Rioja, *op. cit.*, p. 206.

²¹ J.R. Stamm, *La estructura de La Celestina* (Salamanca: Ediciones de la Univ. de Salamanca, 1988): 26.

²² Vengo denominando a Rojas como autor de *La Celestina* por cuanto es a él a quien, en cualquier caso, se atribuye una mayor participación en el texto tal y como nos ha llegado. Para la cuestión de Rojas como autor pueden consultarse los trabajos de Amancio Labandeira [«Sobre el autor o autores de *La Celestina*», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 8 (1987): 7-27] y de Antonio Sánchez Sánchez-Serrano [Mensaje de *La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación diferida* (Madrid: Editorial de la Univ. Complutense de Madrid (colección de Tesis Doctorales, n.º 10/87) 1988).

en «El autor a un su amigo» [p. 70]²³ y de ahí que tanto en esta carta como en el «Prólogo» aluda a que la actividad literaria es ajena a su facultad. Esta declaración, que sin duda se inserta dentro de la *captatio benevolentiae* tónica de las piezas preliminares²⁴, debemos de tomarla en su estricto sentido en el caso de Rojas, de quien desconocemos cualquier otra relación con la creación literaria al margen de *La Celestina*. De acuerdo con esto, me parece obvio que Rojas se plantea la creación literaria como un divertimento personal que, como todo texto de la época, busca también el deleitar aprovechando horaciano. Pero, en definitiva, no estamos ante lo que podríamos denominar un autor profesional, y, mucho menos, deudor de un público que le reconoce como tal.

Muy distinto es el caso de Feliciano de Silva. Hijo de familia noble, pero relacionado con los ambientes literarios conversos, propensos éstos a la búsqueda de novedades²⁵, ya hemos anotado cómo con anterioridad a la publicación de su *Segunda Celestina* Silva era un autor afamado de libros de caballerías, cuyos lectores no eran sólo caballeros sino que también, y esto es fundamental, mujeres²⁶, coincidiendo esto con el acceso de la mujer a la lectura, hasta el punto de que el franciscano Francisco de Osuna, en su *Norte de los estados en que da regla de vivir a los mancebos, y a los casados, y a los viudos, y a todos los continentes y se tratan muy por extenso los remedios del desastrado casamiento, enseñando que tal ha de ser la vida del cristiano casamiento*, achacaba los adulterios a la lectura de las mujeres de libros de caballería y de *La Celestina*²⁷. En definitiva, estamos ante un público acostumbrado a falsas muertes, amores imposibles, tercerías, etc., que recibiría con gusto, y las ediciones de la *Segunda Celestina* así lo corroboran, nuevas andanzas de la vieja Celestina así como una intensificación de los lances lupanarios (no olvidemos el éxito que tendrá después la picaresca) y una visión más cortesana del amor (recordemos el éxito que alcanzarán las novelas sentimentales y la novela pastoril); un público que busca en la lectura ante todo el entretenimiento (de ahí el considerable descenso de una moralidad en la *Segunda Celestina* con respecto al modelo) y al que Silva estaba dispuesto a dar gusto.

²³ P. Russel ha analizado la relación existente entre *La Celestina* y la formación jurídica de Rojas en «*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas», *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote* (Barcelona: Ariel, 1978): 325-339.

²⁴ DW. McPheeters, «Proaza y *La Celestina*», *Estudios humanísticos sobre La Celestina* (Maryland: Scripta Humanística, 1985): 77.

²⁵ Consolación Baranda, ed. cit., p. 32. Para datos sobre la biografía de Silva puede consultarse este mismo trabajo de Baranda [pp. 30-32], donde se recogen los distintos estudios específicos sobre la vida de Silva.

Por otra parte, corroborando esa tendencia a la búsqueda de novedades recordemos que Silva, en sus libros de caballerías, fue un precedente claro de la novela pastoril. Vide. Sydney P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías* (Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1976).

²⁶ M. Chevalier, «El público de las novelas de caballerías», *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Ediciones Turner, 1976): 82-83.

²⁷ Citado por Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1986): 68.

Así pues, todos estos factores unidos justifican suficientemente, en mi opinión, la *resurrección* de Celestina, pero al mismo tiempo, y esto es lo que más me interesa destacar, justifican la distinta actitud de Silva ante la vieja alcahueta rojana, tal y como se manifiesta en el tratamiento que de ella hace.

Una vez justificada su *resurrección* [cena VII], la preocupación fundamental de Silva respecto a este personaje será mantenerla viva para posibles continuaciones, de ahí el constante recuerdo de la vieja a sus andanzas en los amores de Calisto y Melibea²⁸. Por el contrario, la Celestina de Silva queda mucho más difuminada en su actuación. En la cena X se plantea la posibilidad de contar con los servicios de Celestina, pero ignoramos la razón por la que es necesaria su intervención en los amores de Felides y Polandria. Cuando Celestina se hace cargo de estos amores [cena XVII], en los que también interviene Pandulfo, es decir, Celestina no será la única medianera, antes de que se produzca su primer contacto con Polandria ésta ha declarado explícitamente su amor por Felides en el monólogo inicial de la cena XVIII, de tal forma que, como indica la propia Polandria, ha bastado la carta enviada por Felides y su paseo a caballo para que «desseara el corazón lo que la razón aborrece» [XVIII, 289]. Puestas así las cosas, el primer encuentro de la alcahueta con la doncella [cena XX] pierde toda intensidad, pues Polandria no dudará en descubrirle su pasión por Feliciano.

Si hasta aquí el dibujo de Celestina es un mal calco de la tercera presentada en *La Celestina*, en adelante la desfiguración será aún más palpable. Polandria ha puesto como condición a su relación con Felides que ésta no ponga en peligro su honradez, lo que se traducirá en plantear como única vía el matrimonio, que habrá de ser secreto por una supuesta desigualdad de linaje entre los enamorados que no queda especialmente aclarada [XXVI, 389], de manera que la vieja mediadora en «amores ilícitos» pasa a convertirse en una mera casamentera que defenderá ardientemente la solución propuesta. En definitiva, la vieja zurcidora de virgos, defensora a ultranza de gozar el amor en el instante, etc., se convierte en un personaje dispuesto a proteger la honradez de la doncella Polandria, de forma que cuando, tras acordar con Polandria la cita con Felides [cena XXVIII], Celestina dé por terminada su intervención en dichos amores más que jactarse de su oficio se jacta de la fortuna que le ha acompañado para obtener beneficio [XXVIII, 410].

A partir de aquí las apariciones de la vieja estarán en íntima relación con episodios lupanarios, que, funcionalmente, como veremos al analizar a Gaspar Gómez de Toledo, son esenciales para asegurar la continuación de Celestina en obras posteriores.

Superada la supuesta desigualdad de linaje de los enamorados, la obra se cierra quedando éstos en espera de su casamiento público.

De esta sucinta síntesis de la trama de la *Segunda Celestina* se deduce cómo una de las preocupaciones esenciales de Silva, si no la mayor, ha sido asegurar la creación de un ciclo de continuaciones de *La Celestina*, para lo que no sólo ha dejado abierto el proceso amoroso sino, y esto es lo fundamental, la presencia de Celestina, ya que a lo largo de la *Segunda Celestina* ha ido dejando una serie de episodios relacionados con la vieja sin concluir, siendo el haber detectado estos episodios una de las pocas habilidades de Gaspar Gómez de Toledo, inmediato continuador del *ciclo*.

²⁸ Vid. Consolación Baranda, ed. cit., pp. 51-57.

Razones de sobra tenía Gaspar Gómez de Toledo, autor de la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*²⁹, para dedicar su obra a Silva, ya que éste no sólo le entregaba un argumento, sino que además le daba solucionado el problema de cómo introducir a la vieja Celestina en unos amores totalmente lícitos, ya que al final de la *Segunda Celestina* Felides señala cómo quiere que Celestina medie en su casamiento pues «si de Dios está, ésta lo acarreará más aína que otra persona del mundo» [XL, 579].

Con los datos hasta aquí comentados, resulta evidente que Gómez de Toledo, del que carecemos de la más mínima información biográfica, se adentró en el *ciclo celestinesco* animado por el éxito de las obras precedentes y muy especialmente por el de la *Segunda Celestina*, cuya lectura recomienda en el «Prólogo» para entender su continuación [p. 77]. En definitiva, Gómez de Toledo va a presentar en su obra un doble influjo: *La Celestina*³⁰ y la *Segunda Celestina*.

Con todo, lo que me interesa destacar es la actitud de Gómez de Toledo ante el personaje de Celestina e indagar en las posibles causas de dicha actitud. Gómez de Toledo ha de culminar el proceso amoroso de Felides y Polandria con intervención de Celestina. Este hecho no tenía mayor complejidad, salvo que ahora la vieja pasa de ser medianera entre los enamorados a medianera entre éstos y Paltrana, la madre de Polandria, que, por otra parte, en ningún momento ha planteado oposición alguna a la relación de los enamorados. Para solucionar esta situación e intentar dar alguna consistencia a la actividad de Celestina, Gómez de Toledo introducirá el episodio de Penuncio [auto III] y Boruga [auto VI], que descubrirá la relación secreta de los enamorados. Sin embargo, esto no justifica la intervención de Celestina, ya que lo más lógico hubiese sido, ante el temor de que sus encuentros sean conocidos, que Felides acelerase lo más posible su petición de la mano de Polandria, o que Celestina hablase con Penuncio y Boruga.

Por el contrario, Celestina es enviada a hablar con Paltrana, que ignora absolutamente todo. De hecho, la propia Celestina expresa su asombro ante la nueva solicitud de sus servicios por parte de Felides, señalándole al enamorado cómo lo que hay que hacer es entablar conversación con los parientes de Polandria [XVIII, 204]. Al final, la vieja tercera no sólo queda sin una función definida, sino que serán Paltrana y su hermano Dardano los que se encargarán directamente de acordar las bodas entre Felides y Polandria, hasta el punto de que en estos momentos la vieja ni siquiera tendrá la función de mensajera.

Indudablemente, Gómez de Toledo era consciente de la debilidad que Celestina tenía como personaje con respecto a las obras precedentes y, obviamente, también era consciente de que éste y no otro era el eje esencial del *ciclo*. Es esto, sin duda, lo que le llevará a indagar en los episodios que Silva ha dejado inconclusos y, asimismo, lo que le llevará a mostrar una actitud distinta a la de su predecesor en la solución final de Celestina.

En efecto, en la *Segunda Celestina* hay tres episodios directamente rela-

²⁹ Para todas las citas sigo la edición de Mac E. Barrick (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973).

³⁰ Para la utilización que hace Gómez de Toledo de *La Celestina* puede verse mi artículo «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11:2 (otoño 1987): 3-19.

cionados con Celestina que quedan sin solución: el cobro por parte de Celestina de cuatro ducados a Barrada por gozar a Elicia, a quien éste no conseguirá [cenos XXXIV y XXXVIII], la oposición de Celestina a la relación de Elicia exclusivamente con Albacín [cenos XXXV y XXXVI], y la negativa de Celestina a dar diez doblas a Pandulfo [cena XXXIX]. Todos estos episodios, «olvidados» por Silva, tendrán cumplida conclusión en distintos momentos de la *Tercera Celestina* [autos XIII, XXV y XXVI; XIX, XXV y XXVII; II, VIII, XII, XIV, respectivamente], teniendo todos estos episodios como denominador común el terminar con sendos castigos de la vieja alcahueta, lo cual nos irá preparando para el final definitivo de las andanzas de Celestina, que, curiosamente, si ha sido un personaje caracterizado por su memoria, por el recuerdo de hechos anteriores, tanto en *La Celestina* como en la *Segunda Celestina*, parece como si ahora hubiese perdido toda memoria e inconscientemente se pusiese constantemente en peligros que, recordando sus hechos pasados, bien debía de haber conducido por otros derroteros.

Todo esto nos lleva, como decía anteriormente, a la muerte de Celestina y al análisis de por qué Gómez de Toledo, teniendo el precedente de la actitud de Silva, decide acabar con Celestina.

He señalado al inicio de estas páginas cómo la muerte de la vieja Celestina en el texto de Rojas, independientemente de la insistencia de algunos autores como Garrido Pallardó en su valor alegórico³¹, está perfectamente imbricada en la trama de la obra. Sin embargo, en el caso de la *Tercera Celestina*, esto es mucho más dudoso. Celestina, que sistemáticamente ha ido sufriendo una serie de castigos, no perece en ninguno de ellos, muriendo, en un claro intento de intensificar la codicia del modelo, al caerse por la escalera de su casa cuando, una vez celebrados los desposorios de Felides y Polandria, quiere ir a obtener un nuevo beneficio, no sólo de Felides sino de la propia Polandria [XLIX, 378]. Esta caída, quizás relacionada con una posible lectura alegórica, tan criticada por Gilman³², de la caída de Calisto en *La Celestina*, ha llevado a críticos como Heugas a anotar lo absurdo de este final de la vieja, toda vez que, como señalábamos, Gómez de Toledo había contado con innumerables ocasiones para acabar con ella de forma más verosímil³³.

Obviamente, existen, en mi opinión, profundas razones que justifican esta forma de morir Celestina. En primer lugar, Gómez de Toledo ha de mantener viva a Celestina mientras no culmine los episodios inconclusos de la *Segunda Celestina* en los que ha participado directamente; en segundo lugar, Celestina también estaba relacionada, aunque de un modo más indirecto, con la infidelidad de Areúsa hacia Grajales, episodio que desde la cena XXIX de la *Segunda Celestina* aparecerá en diversas ocasiones, y que, en la *Tercera Celestina*, le costará la vida a Areúsa [auto XL]³⁴ y un castigo por alcahueta a Celestina, entendiendo en este caso la alcahuetería en el sentido de regentar un burdel. Pero en esta ocasión no se podía acabar con la vieja, ya que

³¹ F. Garrido Pallardó, *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor* (Figueras: Ediciones Canigó, 1957): 52.

³² S. Gilman, op. cit., pp. 201 y ss.

³³ P. Heugas, op. cit., p. 55.

³⁴ Nótese cómo, intencionadamente, Gómez de Toledo acaba también con Areúsa, la auténtica heredera de las artes de Celestina.

la alcahuetería, pese a estar castigada, no implicaba la muerte. Así pues, existen razones estructurales para que la muerte de Celestina se haya tenido que ir posponiendo y no se haya producido en relación con episodios especialmente significativos en castigos a la vieja.

Ahora bien, lo que nos interesa es por qué acaba Gómez de Toledo con Celestina. Obviamente, la razón más evidente sería justificar esto aludiendo al deseo de este autor de entroncar con el espíritu trágico de *La Celestina*, sin embargo, esta explicación resultaría un tanto débil si recordamos la voluntad expresa de Gómez de Toledo de seguir a Silva. Por el contrario, en mi opinión, la explicación ha de buscarse en una concepción de su papel de continuador notablemente distinta a la de Silva.

Gaspar Gómez de Toledo ha captado perfectamente no sólo que se ha iniciado un *ciclo* con un notable éxito editorial, sino que, además, buena parte de ese éxito radica en el papel que desempeña la vieja Celestina. Al mismo tiempo, como todo continuador, tiene su prurito de originalidad y es consciente de que no sólo hay que continuar con los lances de Celestina, sino que es necesario incorporar episodios que queden grabados en la mente de los lectores, y, sin duda alguna, la muerte definitiva de Celestina era un buen elemento. Por último, y más importante, es evidente que dentro de un ciclo literario, junto al iniciador del ciclo, sólo son recordados los autores más originales, en este caso Silva, y aquel autor que cierre el ciclo³⁵, de ahí que Gómez de Toledo no sólo acabe con Celestina sino con su más directa discípula, consciente de que con ello cerraba el *ciclo*, ya que Elicia no era una posible alcahueta a tenor de su actuación en las obras precedentes.

Tres autores, tres concepciones distintas de la creación literaria, tres actitudes distintas ante los personajes y, en especial, ante Celestina, pero tres autores que, al margen de calidades estéticas y al margen de su fortuna en los siglos posteriores, presentan una nota en común: la conciencia de estar creando, Rojas, o continuando, Silva y Gómez de Toledo, un personaje sin precedentes en la literatura anterior, de cuya presencia o ausencia dependía, nada más y nada menos, que el éxito de uno de los ciclos literarios más importantes de la literatura española. Y es esta conciencia la que, como ha pretendido demostrar a lo largo de estas páginas, condiciona sus creaciones como ningún otro personaje ha condicionado a sus continuadores.

³⁵ De hecho, en la actualidad sólo tenemos ediciones modernas de *La Celestina*, de la *Segunda Celestina*, y de la obra de Gómez de Toledo.