

## PRIMEROS ECOS DE CELESTINA EN LAS COMEDIAS DE LOPE

Jesús Gómez  
Universidad Autónoma de Madrid

Sigue siendo válida la queja formulada por Marcel Bataillon a principios de los 60 sobre la poca preocupación que ha habido por analizar la influencia de *Celestina* tanto en la novela como en el teatro "en dehors du genre célestinesque,"<sup>1</sup> es decir, más allá de las llamadas continuaciones directas de la tragicomedia editadas entre 1534 y 1554, género que sí ha sido suficientemente estudiado.<sup>2</sup> Sin embargo, el

---

<sup>1</sup> M. Bataillon, *"La Célestine" selon Fernando de Rojas* (París: Didier, 1961), p. 227. Después de redactar la práctica totalidad de las siguientes páginas, he tenido conocimiento de la tesis que durante 1990 presenta en la Universidad de Harvard, Harry Vélez-Quiñones, *La celestinesca, la comedia y "La Dorotea": huellas de un intertexto* (Ann Arbor, Michigan: UMI, 1993) cuyo planteamiento, aunque no del todo coincidente, presenta numerosas similitudes con el de este artículo. Indico en nota las concordancias más significativas con la tesis.

<sup>2</sup> Además de las observaciones incluidas en los *Orígenes de la novela*, III de M. Menéndez Pelayo, vol. 14 de la NBAE (Madrid: Bailly-Baillièrre, 1910) y en la obra clásica de M.R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970<sup>2</sup>), véase la monografía de P. Heugas, *"La Célestine" et sa descendance directe* (Burdeos: Institut d'Études Ibériques, 1973) y, más recientemente, el artículo de Keith Whinnom, "El género celestinesco: origen y desarrollo", *Academia Literaria Renacentista, V: Literatura en la época del Emperador* (Salamanca: Universidad, 1988), pp. 119-131, o los trabajos de Consolación Baranda, uno de los más recientes, "De 'celestinas': problemas metodológicos", *Celestinesca* 16.2 (1992): 3-32. Comp. M.A. Pérez Priego, ed., *Cuatro comedias celestinescas* (Valencia: UNED-U. de Sevilla-U. de Valencia, 1993) y J.L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable* (Valencia: UNED-U. de

hispanista francés señalaba con acierto que la fecundidad de *Celestina* "s'étend bien au delà des imitations délibérées de ce 'modele,'" y apuntaba hacia la obra de dos autores, nada menos que Cervantes y Lope de Vega, maestros de una generación de escritores "qui ont su *La Célestine* par coeur, comme un classique."<sup>3</sup> En efecto, lo que sorprende al lector de las comedias de Lope es la recurrencia con la que aparecen en ellas citas y ecos de la *Tragicomedia* de Rojas, desde las primeras obras, a pesar de la gran distancia, no sólo cronológica, que separa a Lope de *Celestina*.

Las numerosas diferencias que hay entre *Celestina* y las comedias de Lope no se pueden explicar sólo por la disparidad de las épocas en que fueron escritas, fines del siglo XV y fines del XVI respectivamente; ni tampoco por las respectivas convenciones genéricas: teatro escrito en prosa para ser leído o recitado en el caso de la *Tragicomedia* y, en el caso de la comedia nueva, salvo *La Dorotea*, teatro escrito en verso para ser representado. La diferencia más importante reside en la intencionalidad de ambos dramaturgos, ya que si Rojas pretende escribir su obra como moralidad o escarmiento ejemplar, la función básica de la comedia nueva (no hablo ahora de los autos sacramentales, ni tan siquiera de los dramas históricos) es la de servir sobre todo de diversión.

Aun cuando en algunas ocasiones advierta Lope sobre la moralidad de su comedia, lo hace de forma tópica, como en la dedicatoria de *La francesilla* (1595-1598) donde habla de las "perdiciones de los mozos y del cuidado de los padres, por verlos ocupados en el amor o el juego" (BC IV, 692).<sup>4</sup> Se trata de un posible recuerdo de la

---

Sevilla-U. de Valencia, 1993), J. Gómez, "Las 'artes de amores', *Celestina* y el género literario de la *Penitencia de amor* de Urrea", *Celestinesca*, 14.1 (1990): 3-16.

<sup>3</sup> "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas, pp. 226 y 228. En cambio, R. W. Tyler, "*Celestina* in the comedia," *Celestinesca* 5.1 (1981): 13, se limita a afirmar que la deuda de Lope con la obra de Rojas "has been too thoroughly treated to need further comment here."

<sup>4</sup> Mientras que no se indique lo contrario, las citas de las comedias de Lope se hacen por nuestra edición de la Biblioteca Castro (Madrid: Turner, 1993-1995), 12 vols, aparecidos hasta el momento, sin más que indicar entre paréntesis, en números romanos, el volumen y, en arábigos, la página. Véase ahora, Jesús Gómez y Paloma Cuenca: "La nueva edición de las comedias de Lope en la Biblioteca Castro," *Anuario Lope de Vega* I (1995): 271-291. Las fechas de cada comedia remiten al catálogo de comedias "auténticas" establecido en la obra de S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. esp.

tragicomedia, "la qual contiene (...) avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas" según indica el subtítulo.<sup>5</sup> Claro que el propósito moral de *Celestina* es característico, en general, de la comedia humanística, como se sabe.<sup>6</sup> Por el contrario, lo que le interesa a Lope de la *Tragicomedia*, además de utilizarla como posible repertorio de recursos y de caracteres teatrales, es el valor cómico y risible que descubre en ella y que desarrolla en la mayoría de las comedias estudiadas, si dejamos al margen algunos casos singulares como *El caballero de Olmedo* y *La Dorotea*. Ello no quiere decir que el dramaturgo madrileño no sea consciente del valor ejemplar de la obra de Rojas, al que alude incluso en algún pasaje. Por ejemplo, en el siguiente diálogo de *Juan de Dios y Antón Martín* (1611-1612): "DAMA 2ª Aquí hay libros. DAMA 1ª Gentilhombre/ ¿tiene acaso a *Celestina*/ JUAN ¡A qué oratorio se inclina!/ DAMA 2ª No os ponga asombro este nombre;/ que es libro muy ejemplar"(BAE XI, 289b).<sup>7</sup>

---

revisada por Morley (Madrid: Gredos, 1968).

<sup>5</sup> Así aparece en la *Tragicomedia* (Valencia 1514), no en la primitiva edición de la *Comedia* (Burgos 1499). Entre las ediciones modernas de *La Celestina*, D.S. Severin (Madrid: Alianza, 1969 y Madrid: Cátedra, 1988), P. E. Russell (Madrid: Castalia, 1991), J. Rodríguez-Puértolas (Madrid: Akal, 1996). Las citas se hacen sin más que indicar el número de *auto*, en romanos, seguido del número de escena.

<sup>6</sup> Por ejemplo, el *Paulus* (1390) de P.P. Vergerio lleva el subtítulo de "comoedia ad iuvenum mores corrigendos". Ver la ed. de J.M. Casas Homs del *Poliodoros* de J. de Vallata (Madrid: CSIC, 1953), p. 40. Sobre la moralidad de *Celestina* ha vuelto recientemente J. N. H. Lawrance, "The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'moralitie'," *Celestinesca* 17.2 (1993): 85-110. Véase también K. Whinnom, "The Form of *Celestina*: Dramatic antecedents," *Celestinesca* 17.2 (1993): 129-147. Por su parte, Domingo Ynduráin, "Un aspecto de *La Celestina*," en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin* (Madrid: Ed. Nacional, 1984), pp. 521-540, señala la peculiaridad del planteamiento de Rojas con respecto al problema moral: "Para los moralistas, el peligro específico de la juventud es el impulso amoroso y, como ellos, Rojas lo inserta en un doble plano, el personal y el social; pero frente a estos escritos — artes de amores y tratados doctrinales —, Rojas no presenta lo que debe ser, esto es, casos o teorías ejemplares que deben ser imitados o seguidas, sino todo lo contrario (...) *La Celestina* no se presenta al lector como obra explícitamente doctrinal, sino como reflejo directo y no manipulado de la realidad: será el lector quien deba interpretar los hechos y sacar las conclusiones" (523).

<sup>7</sup> Comp. M. Herrero García, *Estimaciones literarias del S. XVII* (Madrid: Voluntad, 1930), pp. 9ss. Cuando no ha aparecido todavía la edición de la Biblioteca Castro (=BC), citamos las comedias según la paginación de las

Frente a la moralidad de *Celestina*, la comedia lopesca se define sobre todo por ser vehículo de entretenimiento. De esta diferencia de propósito o de intención deriva la actitud "apocalíptica," por parafrasear el título de un famoso ensayo de U. Eco, que adopta Rojas cuando retrata en su tragicomedia un universo caótico, que finaliza con la destrucción de dos florecientes familias, frente a la actitud "integrada" de la que hace gala Lope, ya que en su comedia el orden social siempre queda restaurado aun a costa del individuo. Claro que esa restauración del orden social ya tenía lugar, como advierte Consolación Baranda, en el ciclo de las continuaciones directas de *Celestina*.<sup>8</sup> Por otra parte, ni en la resolución ni en el planteamiento del conflicto dramático le importa a Lope la psicología individual, que de manera tan efectiva sirve para caracterizar a cada uno de los personajes rojianos, en especial a los que pertenecen a las capas bajas de la sociedad, como son las rameras, los rufianes, la alcahueta y, en fin, los criados. Al contrario, los personajes de la comedia nueva son tipos fijados de antemano cuyo papel viene definido sobre todo en función del *status* que ocupan.<sup>9</sup> He ahí donde reside el conformismo de los valores propugnados por la comedia nueva, como arte y espectáculo de consumo, destinado a ser representado ante el público del corral.

---

ediciones de la Real Academia, la primera dirigida por Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, 15 vols (Madrid, 1890-1913), según la reedición de la Biblioteca de Autores Españoles (=BAE), con la indicación del volumen correspondiente en romanos, y la página en arábigos; con posterioridad la Nueva Edición dirigida por E. Cotarelo, 13 vols. (Madrid, 1890-1913), con la abreviatura NE.

<sup>8</sup> "De 'celestinas': problemas metodológicos," p. 31: "En definitiva, todos los autores participan de la ideología dominante, presentando un punto de vista afín al de las clases altas. Esta actitud es evidente en aquellas que tienen un desenlace feliz, donde puede sortear la tragedia porque la sociedad que presentan se ha dotado de un recurso — el matrimonio secreto — que armoniza los intereses de los enamorados y los imperativos sociales. Pero cuando los autores, en su empeño de respetar el final trágico de su modelo 'matan' a sus amantes, tienen buen cuidado de presentar estas muertes como resultado de una necesaria reparación social."

<sup>9</sup> Es lo que sostiene D. Ynduráin, "Personaje y abstracción," *El personaje dramático. Ponencias y debates de la VII jornadas de Teatro Clásico español (Almagro, 20-23 de sept., 1983)*, coord. L. García Lorenzo (Madrid: Taurus, 1985), pp. 27-36, con respecto no sólo a la comedia de Lope, sino al "teatro español" clásico, con algunos matices y con la excepción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, claro está: "no digo nada nuevo si recuerdo que los personajes de la comedia clásica española son tipos definidos de antemano, no son personajes individuales, no son caracteres específicos y únicos, sino abstracciones."

Ahora bien, la comparación entre *Celestina* y la comedia lopesca no se puede hacer en términos predominantemente negativos, como ha sucedido de manera general entre la crítica, que ha subrayado quizá en exceso lo que no hay de Rojas en las comedias de Lope y la diferencia fundamental de propósitos entre ambos autores.<sup>10</sup> Claro que no se propone imitar el dramaturgo madrileño de manera directa *Celestina* en el conjunto de sus comedias, si hacemos salvedad de algunos casos verdaderamente excepcionales, como el de la "acción en prosa" que con el título de *La Dorotea* (1632) publica Lope al final de su vida, siguiendo muy de cerca la pauta marcada en la tragicomedia de Rojas y, en consecuencia, distanciándose del arte nuevo.<sup>11</sup> Sin embargo, a pesar de las obvias diferencias genéricas e ideológicas, hay también en la comedia

---

<sup>10</sup> En su monografía, E. Nagy subraya la vertiente negativa de la comparación ya desde el subtítulo: *Lope de Vega y "La Celestina": Perspectiva pseudocelestinesca en comedias de Lope* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1968), inspirado en un artículo de M. Criado del Val, "Elogio y vejamen de Lope de Vega", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (1963): 371-379. También insiste en la valoración negativa, desde una perspectiva más amplia, F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Barcelona: Anthropos, 1993), pp. 18, 74 y 163. En cambio, señalaba R. Schevil, *The Dramatic Art of Lope de Vega* (Berkeley: U California P, 1918), p. 73: "The indebtedness of Lope to any single creation is not very pronounced, but if there is an exception to this rule, it is the *Celestina*, which made a deep impression upon him as well as upon all the writers of the Renaissance." Por su parte, H. Vélez-Quiñones concluye que la comedia de Lope "constituye un auténtico catálogo de la imitación celestinesca" (239). Al inicio de la tesis, advierte: "Gusta Lope de hacer gala de su ferviente entusiasmo celestinesco desde sus más tempranas comedias tales como *El galán escarmentado*, *El leal criado* o *El maestro de danzar*, hasta las postreras como *La noche de San Juan*, *Las bazarías de Belisa* o *Amor con vista*. Su acción en prosa, *La Dorotea*, constituye el punto culminante de esta afición" (4).

<sup>11</sup> En *La Dorotea*, sin embargo, el carácter de la protagonista es bien diferente al de Melibea, así como el de la madre y el de la alcahueta Gerarda. Véase H. Vélez-Quiñones, quien sigue el planteamiento que hace F. Márquez Villanueva sobre este aspecto, "Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*," en *Lope: Vida y valores* (Puerto Rico: Universidad, 1988), pp. 143-271. Dice este último: "Con vaivén característico, cortaba amarras del mismo [género celestinesco] al centrarse sobre un personaje femenino que es la enamorada y no la alcahueta (...) más aún en cuanto esa enamorada no es ninguna doncella de noble linaje (...), sino una profesional de la vida galante." Y añade: "*La Dorotea* tiene detrás de sí un temprano ciclo interesado en explorar el mundo 'a noticia' de la cortesana en comedias como *La ingratitud vengada*, *La prueba de los amigos* y *El rufián Castrucho*, anteriores todas a 1605" (151-152). Comp. J. M. Bleuca, introd. a su ed., *La Dorotea* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 31-51.

nueva escrita en verso y destinada a la representación numerosos ecos de la tragicomedia de Rojas.

*Celestina* ocupa un lugar de privilegio entre las referencias literarias que hace Lope en sus comedias, referencias que van desde las citas explícitas a modo de "homenajes literarios," hasta las citas implícitas dentro de un juego literario "qui consiste à éveiller des reminiscences," como decía M. Bataillon al hablar de la influencia celestinesca en *El caballero de Olmedo*.<sup>12</sup> Veamos primero las citas explícitas de *Celestina*, tomando como punto de referencia el período inicial del teatro de Lope, es decir, las comedias compuestas con anterioridad a 1604, año en el que se publica la primera de las *Partes* o conjunto de doce comedias en el que se subdivide la edición de las obras dramáticas del Fénix de los Ingenios.

#### Primeras alusiones a *Celestina*

Las primeras alusiones a *Celestina* aparecen ya en algunas comedias que Lope escribe aproximadamente en la década de los noventa, durante su estancia en la corte ducal de Alba de Tormes, cerca de Salamanca, donde permanece desde 1592 hasta la muerte de su primera mujer, Isabel de Urbina, en 1595. Aunque el dramaturgo madrileño pudo sin duda conocer antes la popular obra de Rojas, resulta tentador pensar que sintiera un renovado interés por *Celestina* al entrar en contacto con el mundo salmantino y, sobre todo, con el mundo estudiantil de la universidad que está muy presente asimismo tanto en *La serrana de Tormes* (1593-1594) como en *El dómine Lucas* (1591-1595), comedia ésta ambientada precisamente en Alba de Tormes y que presenta claras semejanzas argumentales con *El maestro de danzar* (1594). En *La serrana de Tormes*, le dice una cortesana a un galán estudiante (BC IV, 169): "Que aún hay en las tenerías/ otra vieja Medusea/ que la mayor

---

<sup>12</sup> M. Bataillon, "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas, p. 239. Recuérdese el pasaje de *El caballero de Olmedo* cuando Tello llega a casa de Inés, y pregunta "¿Está en casa Melibea?/ Que viene Calisto aquí" (vv. 1003-1004). A lo que responde la criada: "Aguarda un poco, Sempronio". Véase la introducción de F. Rico, ed., *El caballero de Olmedo* (Madrid: Cátedra, 1993<sup>13</sup>), pp. 27-29, donde estudia la deuda con la *Tragicomedia*. Comp. V. Gutiérrez, "*La Celestina* en las comedias de Lope de Vega", *Explicación de textos literarios* 4 (1975): 161-168. Por supuesto, hay otros pasajes de *El caballero de Olmedo* con ecos de *La Celestina*, especialmente significativos son los de Rodrigo y su amigo, cuando justifican la muerte del caballero: "¡Cuántas casas de nobles caballeros/ han infamado hechizos y terceros!" (vv. 2319-2320); "el que deshonra a don Pedro/ con alcagüetes infames" (vv. 2444-2445).

Melibea/ baje del cielo en dos días." Aunque para la crítica de nuestro siglo sea imposible demostrar que la acción de *Celestina* se desarrolla en Salamanca, o en otra ciudad, sin embargo hay testimonios como el anterior de Lope que documentan la asociación entre los personajes celestinescos y el mundo estudiantil salmantino.<sup>13</sup>

Por otra parte, los personajes de la comedia de Lope se aprovechan de la popularidad de la que evidentemente gozan los personajes de Rojas, con los que suelen establecer comparaciones dentro del juego literario que consiste en remitir a otras obras de la literatura. En *El maestro de danzar*, el galán Aldemaro disfraza de maestro da clases de danza para poder estar cerca de su amada, aunque se ve obligado a ser tercero de otro galán rival, Bandalino, al que le dice para animarle en su conquista amorosa: "Más diosa fue Melibea,/ y Calisto más perdido/ y un jardín los enseñó/ a perder el miedo" (BC I, 599-600). Con anterioridad, la amada de Aldemaro le reprocha a su hermana, quien le entrega un billete de Bandalino: "¿Qué te han dado por hurtar/ el oficio a Celestina?" (BC I, 576). Parecido juego de referencias celestinescas se establece entre los personajes de *El dómíne Lucas*, donde el galán Floriano se disfraza de dómíne para poder estar asimismo cerca de su dama, Lucrecia, de la que se ha enamorado de manera fulminante cuando viene desde Salamanca hasta Alba de Tormes para correr unos toros. Las semejanzas con el planteamiento de *El caballero de Olmedo* son evidentes, como se ha señalado.<sup>14</sup> Sin embargo, todo el enredo de la comedia en *El dómíne Lucas* lo conduce el galán, Floriano, que, hecho alcahuete de sí mismo, pasa por ser heredero de Celestina. Cuando Floriano le ofrece a Lucrecia la cura de algún "dolorcillo," responde la dama avisada: "Bueno, la pregunta es alta;/ pero no me maravillo./ Quizá el dómíne tocó/ un paso de Celestina,/ en que da esta medicina/ a otra Lucrecia cual yo"

---

<sup>13</sup> Véase M. Chevalier, "La Celestina según sus lectores," *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976), pp. 138-167. Por ejemplo, en la *Farsa llamada Salmantina* (1542) de Bartolomé Palau, ed. Morel Fatio, *Bulletin Hispanique* (1920), se cita *Celestina* como uno de los libros preferidos por el escolar protagonista. Por su parte, la *Cuarta obra y tercera Celestina* (1542) de Sancho de Muñón se desarrolla en Salamanca. Según el folklore estudiantil, se sitúa en la ciudad salmantina la "casa de nuestra madre Celestina," como afirma A. Laguna. También los dos estudiantes de Salamanca se refieren a "nuestra madre Celestina" en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (d. 1550) de Juan Arce de Otálora, ed. J. L. Ocasar Ariza, Biblioteca Castro (Madrid: Turner, 1995), I: 28, 284, 398.

<sup>14</sup> F. Rico (ed., pp. 67-68) señala que en *El dómíne Lucas* anticipa Floriano la situación inicial de un forastero que llega a una villa y triunfa con los toros. La diferencia reside en que el dómíne recurre a la artimaña del disfraz, que en el caso de el caballero de Olmedo, se reserva para el gracioso.

(BC III, 664) ya que, en efecto, la alcahueta le ofrece en la *Tragicomedia de Rojas* (IV,5) a Lucrecia unos polvos para "el olor de boca," aunque la oración para el dolor de muelas, que es lo que dice sentir la Lucrecia de *El dómíne Lucas*, se la pide a Melibea (IV, 5). En todo caso, Floriano aparece como un consumado aprendiz de Celestina, como se dice en la comedia (BC III, 666): "Basta, que de aqueste oficio/ dejó Celestina nietos."

Literatura sobre literatura, los personajes de Lope juegan con la popularidad que alcanzan en su época los personajes celestinescos. Se podrían añadir otras alusiones parecidas en algunas comedias posteriores, como ésta de *La francesilla* (1595-1598): "Adiós, Madrid generoso/... Celestinas y Calistos,/ Pármenos, Sempronios dobles" (BC IV, 704) o esta otra de *El genovés liberal* (1599-1608) — después de que Otavio regala una cadena, comenta un amigo suyo: "Si la madre Celestina/ partiera así la ganancia,/ no la matara Sempronio" (NE VI, 123a). Obsérvese que el personaje que aparece con más frecuencia aludido en las citas anteriores es el de la propia alcahueta, tan popular que habían pasado a formar parte del refranero, al que era muy aficionado el dramaturgo como fuente de inspiración.

En todo caso, Lope parece preferir hacer alusiones a los personajes celestinescos antes que referirse a *Celestina* como obra de conjunto, sobre cuyo valor ejemplar se habla, sin embargo, en el pasaje ya citado de la comedia de santos *Juan de Dios y Antón Martín* (1611-1612). También se menciona explícitamente el libro de Rojas en *La prueba de los amigos* (1604): "CLARA ¿No has leído a *Celestina*?/ GALINDO A *Celestina* leí./ CLARA Pues mira a Sempronio allí..." (NE XI, 107a).<sup>15</sup> Las alusiones literarias se centran menos en el libro de Rojas, que en los personajes celestinescos citados como fuente de comparaciones literarias, sobre todo el personaje de la vieja alcahueta. Sin embargo, en las primeras comedias, no intervienen en escena todavía los personajes asociados al mundo lupanario que se han considerado más típicos de *Celestina*. De hecho, la que podríamos considerar como la primera alcahueta profesional del teatro de Lope no aparece hasta *La bella*

---

<sup>15</sup> Hay otras citas tardías, como la que incluye Lope en su novela *Las fortunas de Diana* editada en *La Filomena* (1621), cuando le dice a Marcia Leonarda (Marta de Nevares): "Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragicomedia famosa de *Celestina*", en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico (Madrid: Alianza, 1968), p. 30. Sobre otras citas y alusiones a *Celestina*, el estudio más completo es el de Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega* (Madrid: Escélicer, 1942), pp. 825-828.



*malmaridada* (1595-1598), pero desempeña un papel secundario y episódico en la trama de la comedia. Veamos la cuestión con más detenimiento.

### Alcahuetas

En su catálogo de personajes, S. G. Morley y R. Tyler<sup>16</sup> recogen hasta ocho ejemplos bajo la categoría de ALCAHUETA: 1) Belisa, *El amante agradecido*, 2) Corcina, *La ingratitud vengada*, 3) Fabia, *El caballero de Olmedo*, 4) Marcela, *La bella malmaridada*, 5) Saluscia, *La victoria de la honra*, 6) Teodora, *El rufián Castrucho*, 7) Teodoreta (sólo mencionada), *Los embustes de Fabia* y 8) Zarabanda (sólo mencionada), *Las ferias de Madrid*.<sup>17</sup> La lista se puede completar con algunas otras viejas alcahuetas

---

<sup>16</sup> *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, 2 vols. (Berkeley/Los Angeles: U California P, 1961), s.v. ALCAHUETA. Dejamos a un lado la categoría de ALCAHUETE, bajo la cual tan sólo catalogan Morley y Tyler dos ejemplos entre interrogaciones: 1) Flavio, *El Grao de Valencia*, 2) Tello, *La hermosura aborrecida*. Se podría añadir a la lista el alcahuete que interviene en *El ganso de oro* (BC II, 771): "alcahuete soy/ de los humanos placeres,/ y por ello vengo y voy/ con recaudos a mujeres." En la comedia de Lope, suele ser negativa la valoración del oficio de "alcahuete," no así el desempeñar tercerías amorosas. La distinción entre ambas funciones aparece en la comedia *Nadie se conoce* (c. 1618), citada por H. Vélez-Quiñones (p. 236), cuando Fabio pregunta al Rey: "¿Quieres decir, en efeto,/ que soy alcahuete?" Para luego precisar: "Del mancebo que es vicioso/ y en varios gustos ha dado/ es alcahuete el criado/ aquí, y allí codicioso." En cambio, no es alcahuete "quien sirve a un firme amante/ destos de pan y cuchillo", sino "Guardarropa del señor,/ porque el criado mejor/ es el que sabe guardar" (NE VII, 700ab). Se podría recordar también el pasaje paródico de otra comedia, *El amigo hasta la muerte* (1606-1612) que A. Redondo ha puesto en relación con el *Quijote*, "De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote* (I, 22). Algunos rasgos de la parodia cervantina," *Journal of Hispanic Philology* 13 (1988-1989): 145n. El mencionado pasaje exalta el oficio de alcahuete: "oficio honrado/ y de gente bien hablada./ Cierta que había de haber,/ con salario y mucho honor,/ sus corredores de Amor/ para llevar y traer" (NE XI, 323a).

<sup>17</sup> De Teodoreta, que no interviene como personaje, se dice en *Los embustes de Fabia* (BC I, 819): "... es ciega y es alcahueta." Más dudosa es que la alusión a la Zarabanda como "aquella alcahuetaza," en *Las ferias de Madrid* (BC II, 435), se deba entender como nombre propio y no como el conocido baile. Hay que tener en cuenta algunos testimonios de la época en los que aparece el baile personificado, como el pliego suelto de Juan de Godoy, *Relación muy graciosa que trata de la vida y muerte que hizo la Zarabanda, mujer que fue de Antón Pintado* (Cuenca 1603), catalogado en las *Relaciones de sucesos, I de Cuadernos Bibliográficos*

que, a pesar de no aparecer en escena, son mencionadas por algún personaje. En *El ruiñeñor de Sevilla* (1604-1608), se alude a una "dueña anciana/ entre bruja o Celestina" (BAE XXXII, 80b). En *El anzuelo de Fenisa* (1602-1608), un galán se refiere al cortejo amoroso, "después de un año/ de paseos y de rondas,/ papeles y diligencias/ de terceras cautelosas" (BAE III, 290b). En *El alcalde mayor* (1604-1612), se habla de una vieja que trae a Rosarda una "oración" (NE XI, 215b). En *El llegar en ocasión* (1605-1608), Lidonio se vale de una vieja para hablar con una dama casada según cuenta él mismo: "Tuve medios para hablalla,/ fingiéndome su vecino,/ con una vieja su amiga,/ a imitación de Calisto. /Ésta con rosario largo/ y el cuerpo flaco vestido de un reverendo monjil (...) negoció su voluntad" (BAE XXXI, 70b). En *La noche de San Juan* (1631), la dama alude asimismo a una vieja tercera enviada por el galán: "envióme una mujer/ destas que cuentan por habas/ los sucesos por venir;/ negro monjil, tocas blancas,/ cuentas de no dar ninguna/ que cruz y muerte rematan,/ cruz de matrimonios que hacen/ y muertes de honras que acaban" (NE VIII, 134b).<sup>18</sup>

Junto con las alcahuetas aludidas, cabe añadir también a la lista de Morley y Tyler más ejemplos de alcahuetas que sí aparecen en escena, como Belarda en *El leal criado* (1594) que, si bien no es una tercera profesional, sino una vecina de Serafina, recrea el oficio de la vieja celestinesca en su tienda de perfumerías y telas.<sup>19</sup> Un papel semejante desempeña Teodora, la beata tía de Belisa en *El acero de Madrid* (1606-1612), la cual después de enamorarse de Riselo, se hace cómplice de los amores de su sobrina. Caracterizada como "hipócrita fingida" (NE XI, 188b), se hace de ella un retrato cercano al de Celestina por su aparente beatería: "ermitaña por de fuera,/ y demonio por de dentro," aficionada a las "yerbas" y "botes" (NE XI, 190b). En todo caso, hay que diferenciar la alcahueta profesional de las otras viejas terceras, como las dos últimas citadas, a las que se podría sumar la Urbana de *El Arenal de Sevilla* (1603), tía de Laura, y la viuda que acompaña a Beatriz en *El desposorio encubierto* (1597-1603). Estas últimas terceras no son alcahuetas profesionales, como

---

XX (1966), nº 400. Quiero agradecer a Domingo Ynduráin este y otros datos, además de las sucesivas sugerencias en el proceso de redacción.

<sup>18</sup> Sobre *La noche de San Juan*, ver el comentario de H. Vélez-Quiñones (169-181).

<sup>19</sup> Véase Arco y Garay, p. 831. Por otra parte, en la anónima comedia *Tebaida* (1521), hace de tercera en los amores de Berinto y Cantaflua la mujer de un mercader llamada Franquilla. Comp. H. Vélez-Quiñones (42-46).

lo es la Celestina de Rojas, ni actúan por codicia, con el propósito de extraer ganancia.

Además de esta distinción entre las alcahuetas profesionales o mercenarias y las que no lo son en sentido estricto, distinción sobre la que volveremos inmediatamente, cabe extraer otras conclusiones con respecto a las alcahuetas que aparecen en la lista de Morley y Tyler. Ninguna de ellas adquiere el protagonismo de la Celestina rojiana, ni tan siquiera si añadimos la Gerarda de *La Dorotea* o si nos detenemos en la Fabia de *El caballero de Olmedo*, que son excepciones por otra parte. *El caballero de Olmedo* es la última de las comedias catalogadas donde aparece la alcahueta y la única donde los motivos celestinescos reciben un tratamiento trágico, además de que Fabia, en palabras de Menéndez Pelayo, es la única figura de las comedias en verso "que puede medirse sin gran desventaja con la primitiva Celestina."<sup>20</sup> Ni tan siquiera en *La victoria de la honra*, un drama de amor conyugal que finaliza con la muerte de los amantes, la intervención de la alcahueta Saluscia pasa de ser un episodio cómico.<sup>21</sup> Aparece en escena por única vez Saluscia al inicio del acto II, en un breve episodio imitado de *Celestina* (IV,5), en el que ofrece a la casada la alcahueta, parapetada en su oficio de vendedora ambulante, los "papelillos" del que dice estar "enfermillo" porque "quiere y no le quieren bien" (NE X, 425-427).

El episodio de *La victoria de la honra* recuerda a la de Marcela, en *La bella malmaridada* (BC IV, 674), cuando le ofrece los regalos a Lisbella, ya que también pretende seducir a una mujer casada, por lo que se distancia del tipo clásico de la alcahueta que aparece en la comedia latina de tradición plautina. A este último tipo pertenece, sin embargo, la Teodora de *El galán Castrucho* (h. 1598) y, con anterioridad, la Corcina de *La ingratitud vengada* (1590-1595) que prostituye a su propia hija, Lisarda,

---

<sup>20</sup> *Orígenes de la novela*, p. cciii. *El caballero de Olmedo*, también al parecer de H. Vélez-Quiñones (266), es "la más lograda imitación de la literatura celestinesca," quien advierte que no conviene extraer de ello consecuencias sobre la interpretación moralista de la figura de la alcahueta, aunque pueda contribuir "directamente a la estructuración trágica del tema" (269). Para una defensa de la tesis moralizadora sobre la justicia poética en esta comedia, véase A. Rey Hazas, "Algunas precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*," *Edad de Oro* 5 (1986): 183-202.

<sup>21</sup> Como advierte Vélez-Quiñones (261), "la visita de Saluscia prefigura la que hace Fabia a Inés en *El caballero de Olmedo*," además de que "en lo breve de su intervención condensa la mayor cantidad de reminiscencias de la primera Celestina" (260).

algo que ya encontramos también en la comedia humanística.<sup>22</sup> Así pues, se distingue con toda claridad el tipo clásico de la *lena* de aquellas celestinas que como la de Rojas pretenden seducir a una mujer honesta, sea casada o soltera como en el caso de Melibea. Afirma F. Márquez Villanueva: "Las *lenae* sólo guían profesionalmente a sus protegidas con miras a una mayor ganancia. Es como si Celestina se dedicara nada más que a su papel junto a las 'mochachas' Elicia y Areúsa, sin entrar a urdir otros amores ilícitos ni acercarse para nada a Melibea. Por lo que toca a Trotaconventos las *lenae* vienen a suponer, por lo mismo, un modelo casi por entero inoperante."<sup>23</sup>

Según la distinción establecida, la primera Celestina que aparece en las comedias de Lope es probablemente la Marcela de *La bella malmaridada* (1595-1598), muy parecida a la de Rojas no sólo por los rasgos secundarios que subraya E. Nagy<sup>24</sup>: su afición al vino (BC IV, 682 y 683), su oficio ocasional de buhonera (BC IV, 674), su fama como hechicera (BC IV, 680)..., sino porque está asociada al intento de seducir a una mujer honesta, a diferencia de las *lenae*. De la vieja Marcela, dice Mauricio cuando pondera sus habilidades ante el Conde que pretende a la bella malmaridada: "Yo te daré una mujer/ que, en corriendo la cortina,/ es la misma Celestina/ en el comprar y el vender" (BC IV, 660). Claro que la intervención de Marcela es ocasional en la trama, y se resuelve en una burla derivada probablemente de la narrativa italiana, como apunta D. McGrady.<sup>25</sup> La vieja se hace pasar por la bella,

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, en el *Paulus* de Vergerio en el que, como explica M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. lxxix, hay una "inmunda vieja" Nicolosa que "cede por dinero a Paulo a su propia hija." Recuerda esta figura a la *improba lena* de la comedia latina que, por ejemplo, aparece en la *Asinaria*. Sobre la tradición clásica de la alcahueta, además de los estudios citados de Lida de Malkiel y de Menéndez Pelayo, véase A. Bonilla y San Martín, "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina," *Revue Hispanique* 15 (1906): 372-386. La alcahueta de la comedia clásica y humanística puede haber influido en las relaciones madre-hija que Lope dibuja en *La Dorotea*.

<sup>23</sup> *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, p. 67.

<sup>24</sup> *Lope de Vega y 'La Celestina'*, pp. 107-116. Comp. J. Oliver Asín, "Más reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope," *Revista de Filología Española* 15 (1928): 67-74.

<sup>25</sup> En la introducción a la ed. de *La bella malmaridada* (Charlottesville, Virginia: Biblioteca Siglo de Oro, 1986), pp. 13-14, McGrady señala como versión "más aproximada" el cuento II, 47 de Bandello, aunque también aparece en el

aprovechándose de la oscuridad, sin que el amante note el cambio hasta que se descubre públicamente.<sup>26</sup>

La burla de *La bella malmaridada* se repite al final de *El galán Castrucho* (h. 1598), dentro de la serie de engaños que recuerda el desenlace de una comedia anterior, *El mesón de la corte* (¿1598?-1595). En *El galán Castrucho*, la vieja se llama Teodora, la cual aprovechándose de la oscuridad, finge ser una ramera llamada Fortuna, y se acuesta con el capitán (BC V, 906). Teodora también presenta varios motivos derivados de la Celestina rojiana, como su codicia, la cadena que recibe del alférez (BC V, 878) o el haldear por el que se le denomina, de manera explícita, "aquesta tercera de Calisto" (BC V, 825). Su intervención en la trama es menos secundaria que la de Marcela y, además, también aparece asociada al mundo del rufián, Castrucho, y de la ramera, Fortuna. Sin embargo, no presenta la complejidad que la Celestina original porque, como en las otras comedias que vemos, lo que le interesa a Lope es el tratamiento risible e incluso burlesco de las frecuentes disputas que se originan entre Castrucho y Teodora por la posesión de Fortuna, como cuando el rufián exige con violencia el dinero que ésta ha conseguido (BC V, 837-841), y Teodora media en la disputa.<sup>27</sup>

---

*Decamerón* VIII, 4. Anota también que "Semejante enredo tuvo una amplia difusión desde los *Fastos* de Ovidio (III, vv. 675-95) y la *Cásina* de Plauto." Se podría añadir a la tradición señalada por McGrady, el poema pseudo-ovidiano *De vetula* (S. XIII), que sirve de modelo para el *Ovidi enamorad* de B. Metge.

<sup>26</sup> Un motivo semejante aparece en *La viuda valenciana*, cuando le hace creer la protagonista a Camilo que éste se ha acostado a oscuras con una vieja, llamada Leonarda, a la que describe en los siguientes términos (BC VIII, 603): "diosa en años, diablo en gesto,/ el cual era de un color/ tan pálido y macilento,/ que el bronce no le igualaba,/ aunque de bronce era hecho./ La frente vellosa y chica,/ blancos y pocos cabellos,/ cejas tiznadas de hollín,/ por la falta de los pelos,/ ojos a oscuras suaves,/ porque eran de rocín muerto,/ nariz de jabón de saestre,/ y barbuda por lo menos;/ la cabeza tuerta un poco,/ los hombros, Floro, sin cuello,/ el andar como de un ganso,/ muy a espacio y patiabierta."

<sup>27</sup> Recordemos la disputa entre la Cariharta y Repolido en *Rinconete y Cortadillo*, o en algunos entremeses, como el de Mazalquiví (nº 15 de la colección de Cotarelo) y el de Golondrino (nº 18), ambos citados por A. Close, "Characterization and dialogue in Cervantes's 'comedias en prosa,'" *Modern Language Review* 76 (1981): 344. Recuérdese también las discusiones entre Sempronio y Elicia, en las que media Celestina (I,5; III,2; IX,2) o las de Areúsa y Centurio (XV,1).

Alternan en las primeras comedias de Lope las alcahuetas profesionales que, como Teodora o Corcina, limitan sus oficios de mediadoras o de proxenetas al mundo de las prostitutas y las alcahuetas profesionales que intentan seducir mujeres honestas, como hacen Saluscia o Marcela. Estas últimas suelen adquirir menor protagonismo en las comedias de Lope, ya que la mujer honesta rechaza o no parece necesitar los oficios de la alcahueta, como se ve también en el caso de Belisa, *El amante agradecido* (h. 1602), y en el de Dorista, *La francesilla* (1595-1598).<sup>28</sup> Esta última dueña, por ejemplo, ejerce su oficio de mediadora tan sólo al inicio de la relación, antes de que la dama llamada Clavela tome la iniciativa, como ocurre también con la Belarda de *El leal criado*. La dueña Dorista comienza invocando el tópico *carpe diem* (BC IV, 706), en boca asimismo de la Celestina de Rojas (IV,5), dirigido a Clavela cuyo hermano está descuidado en casarla, como lo están los padres de Melibea. Pondera Dorista los encantos de un galán francés a quien introduce la alcahueta subrepticamente en casa de la doncella, junto con otro que llega después. Al igual que en *El caballero de Olmedo*, la pareja formada por la alcahueta y el gracioso sirve también en *La francesilla* como contrapunto burlesco al requiebro amoroso entre la dama y el galán (BC IV, 742), como sucede asimismo en *El amante agradecido*, entre el gracioso lacayo y Belisa (BC VIII, 70-73). Sin embargo, Dorista pierde protagonismo desde que Clavela envía en el acto segundo de *La francesilla* (BC IV, 742) la carta avisando al galán español para que escape, y ella le sigue disfrazada de lacayo.

Por otra parte, cuando se trata de mujeres honestas, la mediación de la alcahueta se puede producir por iniciativa propia, como hace Belisa en *El amante agradecido*; por consentimiento de la dama a la que sirve la dueña, como Dorista en *La francesilla*; o bien por requerimiento de los criados, a instancias de su amo, como hace Calisto en la tragicomedia de Rojas, situación que se repite sólo en el episodio burlesco de *La bella malmaridada*, único antecedente en este sentido de los dos dramas con motivos celestinescos, *El caballero del Olmedo* y *La victoria de la honra*; lo que explica el reproche que en esta última comedia le hace la criada al amante: "¿Usan los que se han preciados de nobles y caballeros/ enviar tales terceros en casa de un hombre honrado?/ ¿Dónde halló vuesa merced/ aquella vieja en cecina,/ retrato de Celestina?" (NE X, 430a). Un

---

<sup>28</sup> En *La pobreza estimada* (1597-1603), el criado plantea la posibilidad a su rico amo: "¿No fuera mejor buscar/ una gentil alcahueta,/ principio de la receta/ del amor y del gozar,/ y ofreciéndola dinero,/ pues tan pobre está, vencella?" (BC IX, 625).

reproche que también se le puede formular al caballero de Olmedo, lo mismo que a Calisto.<sup>29</sup>

### Alcahuetas y terceros.

Hay una oposición clara en el teatro de Lope entre la alcahuetería profesional y las tercerías. A partir de las convenciones cortesanas propias de la novela sentimental, conviene separar la figura de la alcahueta de la del tercero, o mensajero de amor, papel que puede desempeñar un noble o un amigo fidelísimo, como en la *Cárcel de amor*, o la propia hermana, como en *Arnalte y Lucenda*. Frente a estas obras, se sitúan otras como la propia *Celestina* o como el *Proceso de cartas de amores* (1553) de Juan de Segura, novela epistolar en la que la mensajera es una "esclava que, si no es una trotaconventos, sí hay que ganarla con dinero."<sup>30</sup> Esta última función es la que pueden desempeñar, además de la alcahueta, los criados y las criadas en la comedia de Lope, aunque éstos suelen actuar, como veremos, llevados por la fidelidad hacia sus amos en contra de lo que sucede en la tragicomedia de Rojas.

Aparecen también en la dramaturgia lopesca con frecuencia otras figuras que pueden ejercer el oficio de mediadores y de mensajeros en las relaciones amorosas a causa de otros intereses que no son sólo económicos, a diferencia de los terceros mercenarios o profesionales. Puede ejercer de tercera una amiga de la dama, como hace Eufrasia en *Las ferias de Madrid* (BC II, 430ss); la hermana de la dama, como hace Feliciano en *El maestro de danzar* cuando aconseja a Florela que acepte el billete de Bandalino; o una tía anciana con ribetes celestinescos, como en

---

<sup>29</sup> Según O. H. Green, *España y la tradición occidental* (Madrid: Gredos, 1969), I:144: "el amor cortesano permitía y esperaba la mediación de los amigos o confidentes, pero no de una alcahueta: en apareciendo ésta es señal de que las intenciones no son buenas (...) el empleo de los servicios de una alcahueta y de una hechicera reviste especial gravedad y no cabe duda de que, al introducirla, el autor se daba perfecta cuenta de esa gravedad: el recurrir a alcahuetas o hechiceras para satisfacer los deseos lujuriosos del amante era pecado mortal." D. Ynduráin, "Un aspecto de *La Celestina*" (531-532), quien aduce el texto de Green, señala el contraste entre el recibimiento de Melibea, que a pesar de todo admite la embajada celestinesca, y el airado rechazo de la amada de Lucena en la *Repetición de amores*: "Tú entrar en casa de nobles mujeres y tentar las doncellas de tan alta sangre," etc.

<sup>30</sup> D. Ynduráin, "Sobre el *Proceso de cartas de amores* (Venecia, 1553), de Juan de Segura," *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, III (Madrid: Gredos, 1987), p. 593.

*El acero de Madrid* y en *El Arenal de Sevilla*. Incluso una vecina, como hemos visto, es alcahueta y encubridora de los amores entre Julio y Serafina, en *El leal criado*. El mismo oficio puede desempeñarlo el hermano de la dama, como Leonardo en *El desposorio encubierto* quien afirma: "Basta que soy alcahuete" (BC IX, 499), o como Lavinio en *El enemigo engañado*, que es tercero de su hermana por amistad, al mismo tiempo que el galán Pinabelo disfrazado se hace tercero del mayorazgo. Hasta el padre puede ser tercero, como le dice Antandro al rival de su hijo: "Quiero haceros buen tercero" (BC IV, 135), o el Rey, en *El hombre de bien*: "que es el tercero que os casa" (NE XII, 337a). La propia dama puede ejercer de tercera e incluso de alcahueta, como afirma en clave cómica Doña Blanca, disfrazada de paje, en *El mesón de la corte*: "Mi padre me hace alcahuete" (BC II, 37). Y, por supuesto, el galán puede ser tercero, como hace Ricardo en *El castigo del discreto* cuando ve peligrar su matrimonio: "Yo quiero ser tercero" (BC VII, 268). Incluso puede ejercer el galán de tercero de sí mismo, como hacen los caballeros disfrazados que protagonizan *El maestro de danzar*, *El dómine Lucas* o, con posterioridad, *El bobo del colegio*. Es como si Calisto se disfrazara para entrar en casa de Melibea y poder desempeñar, con su nueva personalidad, el papel que en la obra de Rojas desempeña la Celestina. De hecho, hemos visto que al protagonista de *El dómine Lucas* se le califica de nieto de la alcahueta rojiana.

Las tercerías no son funciones exclusivas de los criados o graciosos en la comedia nueva, ni de alcahuetas. En las tercerías por amistad o por conveniencia, opuestas en todo caso a las tercerías mercenarias, todos los personajes habituales en la comedia nueva pueden desempeñar su función: el padre, la hermana, un amigo, incluso el propio galán pueden ejercer de terceros de manera ocasional, si lo requieren las necesidades de la trama, no "rara o inesperadamente" como afirma Nagy.<sup>31</sup> De ahí que el papel dramático de Celestina quede reducido al mínimo, aun en las escasas comedias en las que Lope recrea su figura. Si exceptuamos la Fabia de *El caballero de Olmedo* (1615-1626) y la Saluscia de *La victoria de la honra* (1609-1605), las restantes alcahuetas catalogadas por Morley y Tyler pertenecen todas al período previamente acotado, es decir, a las comedias escritas con anterioridad a 1604. Tampoco desempeñan las alcahuetas en el teatro del primer Lope

---

<sup>31</sup> Lope de Vega y 'La Celestina' (71): "...entre las características que distinguen al gracioso — el criado gracioso o la criada — está su papel de tercero o alcahuete. Si otros personajes lo desempeñan será rara o inesperadamente."



"papeles importantes," como se ha llegado a decir.<sup>32</sup> La poca importancia que alcanza la alcahueta en el teatro del primer Lope se puede hacer extensiva, como veremos acto seguido, a los otros dos tipos de personajes celestinescos asociados al mundo de la prostitución, es decir, los rufianes y las prostitutas.

### Prostitutas.

Abundan en el teatro del primer Lope los ejemplos de cortesanas y de rameras, según la distinción que hace Deleito y Piñuela para el siglo XVII: "Había tres clases de prostitutas (...): *manceba* que vivía maritalmente con un hombre, *cortesana*, asalariada con disimulo y cierta categoría, y *ramera*, *cantonera* o *buscona*, la que era de todos y acechaba a los pasajeros desde las esquinas o cantones."<sup>33</sup> Si dejamos a un lado del primer tipo de prostituta, que nos interesa menos para los ecos de *Celestina*, S. G. Morley y R. Tyler catalogan en *Los nombres de personajes*, 18 ejemplos bajo la rúbrica de CORTESANA (12 de los cuales aparecen en comedias compuestas antes de 1604), frente a 30 bajo la rúbrica de RAMERA (24 no después de 1604 aproximadamente). A pesar de que se cataloga un mayor número de rameras en el teatro del primer Lope, sin embargo, hay que tener en cuenta que muchas de ellas tan sólo aparecen mencionadas, sin intervenir en la acción dramática. Es el caso de las

---

<sup>32</sup> Apresuradamente concluye L. Poteet-Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope," en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val (Madrid: Edición 6, 1981), p. 351: "Alcahuetas, rameras, rufianes y celestinas forman otro grupo de personajes poco frecuentes en las comedias posteriores [posteriores a las 51 primeras comedias escritas antes de 1598]. Aquí, sin embargo, hacen papeles importantes en ocho de las comedias: *Los embustes de Fabia*, *Las ferias de Madrid*, *Laura perseguida*, *El rufián Castrucho*, *La ingratitud vengada*, *El ganso de oro*, *El galán escarmentado* y *La bella malmaridada*." Obsérvese, además, que la lista no es del todo coincidente con la de Morley y Tyler. Añade Poteet-Bussard *Laura perseguida*, *El ganso de oro* y *El galán escarmentado*, en las que no aparecen alcahuetas, ni tampoco cobran verdadero protagonismo las rameras y los rufianes.

<sup>33</sup> *La mala vida en la España de Felipe IV* (Madrid: Alianza, 1987), p. 43. La misma distinción hace L. Pfandl, *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII* (1929), ed. facsímil (Madrid: Visor, 1994), pp. 128-129: "unas veces era la *manceba* que vivía a cuenta de un hombre solo y de él recibía regalo y contentamiento; se llamaba *cortesana*, si descendía de estado distinguido y si sólo se entregaba a la veneración y deseo de ricos y nobles; otras, era la *buscona* que salía a la caza de hombres." Comp. Arco y Garay, p. 833b: "Las prostitutas se dividían en tres grupos: mancebas, cortesanas y rameras."

numerosas prostitutas a las que se refieren los ociosos caballeros nocherniegos de *Las ferias de Madrid* (¿1585-1589?), como Brisena: "Téngola por mujer de hidalgo trato" (BC II, 393), Rufina, Leonora, Agustina, Feliciano, Teófila (BC II, 394), Cristaneja y Armelinda (BC II, 435); las que se mencionan en *El galán Castrucho*: la mozueta romana recién llegada a la soldadesca que se vende por 200 escudos, la milanese, D<sup>a</sup> Juanilla y su hermana Madalena (BC V, 829); la Clavela de *Laura perseguida* quien "se vende por muchacha" (BC I, 350); la Pava en *El soldado amante*, "dona en la casa de las damas" (BC VI, 433); la Pavana en *Juan de Dios* (BAE XI, 311b); la Juárez en *La prisión sin culpa* (BC XI, 716); "la socarrona Bilches" de *La octava maravilla* (NE VIII, 271b), la "ninfa" Teodora en *El bobo del colegio* (NE XI, 540b), etc.

Extrañamente, sin embargo, Morley y Tyler no catalogan a Fortuna, que interviene en *El galán Castrucho* como acompañante del protagonista, ni entre las rameras ni entre las cortesanas. Aun cuando se denomina a Fortuna "dama" (BC V, 824 y 830), el ir acompañada de la vieja celestina y su relación con el "público rufián" Castrucho son más que síntomas de su relación con el mundo lupanario (BC V, 831). Lo mismo sucede con otras "damas" a las que tampoco mencionan Morley y Tyler entre las prostitutas. Por ejemplo, la italiana Clarinda de *La tienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* hace gala de un comportamiento sexual licencioso (BC VII, 5-8) semejante al de Fortuna, ya que ambas viven amancebadas con un soldado, sea éste un rufián como Castrucho o un héroe como García de Paredes. Caso parecido al de ambas es el de las damas que se relacionan con Luzmán, *El caballero del milagro*: la italiana Otavia que le proporciona ropa y una cadena (BC I, 173) o la francesilla Beatriz que viaja por Italia con su galán Filiberto sin estar casada con él (BC I, 162), las dos directamente catalogadas por Oleza entre las "cortesanas" sin más distinciones, junto con la Fortuna de *El galán Castrucho* y la Lisena de *El caballero de Illescas* (BC VIII, 134-136), a la que define "como puta de soldado."<sup>34</sup> Más difícil resulta de

---

<sup>34</sup> "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero," *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M. Diago y T. Ferrer (Valencia: Universidad, 1991), p. 174. Las "putas de soldado," como hemos visto, aparecen con relativa frecuencia en la comedia. Otro ejemplo es el de la "mujercilla" que acompaña a Ribera en *La pobreza estimada* (BC IX, 628). En el caso de las mancebas de los soldados, más o menos degradados según los casos, puede haber un recuerdo de los capitanes de frontera y de los alcaides de castillo, a los que no estaba permitido casarse, pero sí tener barragana, como se atestigua en las *Partidas* IV, título xiii, ley ii: "Otrosi decimos que homes hi ha que pueden haber barraganas et non podrien rescebir mugeres legitimas; et estos son de los que son llamados en latin *praesides provinciarum*, que quiere tanto decir en

catalogar el comportamiento de Luciana, en *La ingratitud vengada* ya que, a pesar de su honestidad reconocida, mantiene al soldado Octavio del que con frecuencia recibe visitas sin que medie la autoridad paterna o similar. Quizá podrían relacionarse tanto Luciana como Clarinda y Fortuna con el tipo de "mancebas" al que hace alusión Deleito y Piñuela, asociado en la época al mundo lupanario, en el sentido más amplio de mujeres que vivían "maritalmente con un hombre," documentado también en la comedia *Juan de Dios* (BAE XI, 316b), aunque en el contexto de *Celestina* nos interesan preferentemente los otros tipos de cortesanas y rameras.<sup>35</sup>

En principio, parece que la cortesana es superior a la ramera por la categoría social de sus clientes y por la mayor libertad con la que ejerce su oficio, como le advierte el gracioso a su amo en *El galán escarmentado* (1595-1598), con respecto a la cortesana Risela: "Si te engañó una doncella/ y una casada inhumana,/ ¿qué hará libre y cortesana,/ que no hay gitana como ella?/ Guárdate de la mujer/ que tiene amar por oficio" (BC IV, 823). En la misma idea insisten las alusiones a la cortesana como "libre mujer" (BC IV, 821), "amor soltero" (BC IV, 822), o "soltera" (BC I, 830) simplemente. De modo semejante, en *El anzuelo de Fenisa* (BAE III, 265a), se dice de la protagonista: "pues no eres tú muy liviana,/ aunque eres libre mujer."<sup>36</sup> La cortesana se diferencia por su libertad de movimientos del tipo de prostituta asociado al burdel público y reglamentado según disposiciones legales, que apenas aparece en el teatro de Lope ni en *Celestina*, si bien la vieja alude a sus pasadas actividades en un burdel.<sup>37</sup> También en la comedia *Juan de Dios* aparece

---

romance como adelantados de algunas tierras (...) et podrie hi rescebir barragana si non hobiese muger legitima," *Las siete Partidas del rey Alfonso el Sabio*, Real Academia de la Historia (Madrid, 1907), III:86.

<sup>35</sup> Recordemos que entre las varias aventuras amorosas que salpican la biografía de Lope, en 1596 aparece acusado de "concubinato con una Antonia Trillo"; A. Castro y H. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, con notas adicionales de F. Lázaro Carreter (Salamanca: Anaya, 1969), p. 100.

<sup>36</sup> La segunda ramera que aparece fugazmente en *El ganso de oro* responde asimismo, al ser preguntada por su oficio: "Una mujer que ha vivido libremente" (BC II, 769).

<sup>37</sup> La prostitución pública era una actividad regulada, como estudia por ejemplo, M. Jiménez Monteserín, *Sexo y bien común. Notas para la historia de la prostitución en España* (Cuenca: Ayuntamiento, 1994). Sobre la prostitución en *Celestina*, véase M. E. Lacarra: "El fenómeno de la prostitución y sus conexiones

fugazmente el "padre de las mujeres públicas" (BAE XI, 310a), cuando Juan acude a inspeccionar la mancebía con el propósito de convertir a las prostitutas, lo que en efecto consigue (BAE XI, 311b y 312a). El motivo bíblico de la conversión de las prostitutas se repite en otras comedias de santos, por ejemplo, en *El negro del mejor amo* (1599-1603), cuando doña Juana contempla el milagro póstumo del santo (BC XI, 506-509), y en *El rústico del cielo* (1605), cuando tanto Andrea como Justina se arrepienten de su anterior vida pecadora gracias a la mediación del rústico Francisco (BAE XI, 434b y 437b).

Entre las prostitutas, son las cortesanas las que adquieren mayor protagonismo en el teatro de Lope, sobre todo la que da título a la comedia *El anzueto de Fenisa*. Se podrían citar también otros ejemplos catalogados por Morley y Tyler: Lisarda, *La ingratitud vengada*; Casandra, *La bella malmaridada*; Narcisa, *La serrana de Tormes*; Justina y Andrea, *El rústico del cielo*; Dorotea, *La prueba de los amigos*; Felisena, *La contienda de García de Paredes*; Gerarda, *La discreta enamorada*; Juana, *El negro de mejor amo*; Julia, *El amante agradecido*; Julia, *El halcón de Federico*; Risela, *El galán escarmentado*. Ahora bien, en la tradición de las cortesanas, se puede diferenciar, como hace M.R. Lida de Malkiel cuando estudia la comedia desde Plauto y Terencio, el tipo de la cortesana sentimental y el de la codiciosa, ambos superados por las "mochachas" de Rojas.<sup>38</sup> Las cortesanas de Lope, en cambio, no presentan la complejidad de las "mochachas," ya que los ejemplos citados se pueden encuadrar en alguno de los dos tipos precedentes, si bien predomina la mezcla del tipo sentimental y el de la codiciosa.

En efecto, las cortesanas de Lope que adquieren mayor protagonismo teatral son aquellas en las que se alternan ambas caracterizaciones, como es el caso de Lisarda en *La ingratitud vengada*, la cual se confiesa enamorada de Octavio, pero prefiere al Marqués por su riqueza. Al contrario, la cortesana simplemente codiciosa suele desempeñar un papel poco importante en la trama de la comedia, como

---

con *La Celestina*," en *Historia y ficciones: coloquio sobre literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán y otros (Valencia: Universidad, 1992), pp. 267-278.

<sup>38</sup> *La originalidad artística*, p. 676. La cortesana más compleja que retrata Lope aparece en *La Dorotea* que, como apunta Márquez Villanueva ("Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*," p. 153), "se mantiene acorde a grandes rasgos con la misma vena de simpatía con que las literaturas de Francia e Italia tratan el tipo de la cortesana enamorada víctima de terribles celos y de un abandono final ante el cual reacciona con tierna abnegación."

es el caso de Risela cuando se concierta con dos rufianes para robar al protagonista de *El galán escarmentado* (BC IV, 823-828) la cadena, motivo este último que se podría relacionar de nuevo con *Celestina* (XI, 3).<sup>39</sup> La cortesana Julia también interviene sólo de manera incidental en *El amante agradecido*, aunque se casa con el gracioso. Asimismo la cortesana Felisena se limita a traicionar a Juan de Urbina en *La contienda de García de Paredes*: "Felisena de mis ojos,/ otra Dalila en traición" (BC VII, 73), únicamente para ayudar al caballero que pretende asesinarle.

En general, la caracterización de la cortesana importa menos que el papel que desarrolla en la trama. Existe incluso la tendencia a repetir determinadas situaciones cómicas, por ejemplo, la escena de la serenata nocturna en la casa de la prostituta que aparece en *Las ferias de Madrid*, como hemos visto, y que reaparece en *La bella malmaridada* (BC IV, 633) y en *La serrana de Tormes* (BC IV, 189). Sin embargo, el tipo de cortesana entre sentimental y codiciosa adquiere cierto protagonismo en el caso ya citado de *La ingratitud vengada*, comedia en la que produce también el contraste entre el comportamiento inmoral de la cortesana y la conducta honesta propia de la dama. El mencionado contraste de *La ingratitud vengada* entre la cortesana Lisarda y la dama, Luciana, es recurrente en otras comedias del primer Lope como *El galán escarmentado*, *La bella malmaridada*, aunque aquí la dama honesta sea la propia esposa, y *La serrana de Tormes*, si bien la cortesana Narcisa a cuya casa suelen acudir los estudiantes declara que ella no da acogida "a los hombres casados" (BC IV, 195). Se podría añadir *La prueba de los amigos* (1604), con el contraste entre la cortesana Dorotea y la honesta Leonarda; *El halcón de Federico* (1599-1605), entre la cortesana Julia y la honesta casada Camila; o, en fin, *El anzuelo de Fenisa* (1602-1608), entre la cortesana Fenisa y Dinarda, por no citar obras fuera ya del ámbito cronológico del primer Lope. La oposición entre la cortesana codiciosa y la mujer sentimental es uno de los temas básicos de la dramaturgia lopesca, que llega hasta *La*

---

<sup>39</sup> Además de la cadena, hay otros posibles ecos de *Celestina* en esta comedia. Hay una escena de *El galán escarmentado* que recuerda la llegada de Sempronio a casa de Celestina (I, 5), cuando la casada Drusila esconde al galán porque llega el rufián Polífilo (BC IV, 817-819). Otro posible eco celestinesco es cuando el gracioso canta el romance "Mira Nero, mira Nero,/ a Roma cómo se ardía" (BC IV, 847), al igual que Calisto (I, 3). Además, la cortesana Risela pide justicia: "¡Justicia de Dios, aquí;/ aquí, que me están matando!" (BC IV, 828), con similares palabras a las de Celestina: "¡Justicia, justicia, señores vezinos! ¡Justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!" (XII, 10), cuando Sempronio y Pármeneo intentan robarle la cadena. El motivo de la cadena reaparece en otros pasajes de *El galán escarmentado* (BC IV 800, 809) y en otras comedias de Lope, como veremos.

*Dorotea*.<sup>40</sup> Al mismo tiempo, como hemos advertido, Lope define las cortesanas que adquieren mayor protagonismo en su teatro de acuerdo con la alternancia entre el tipo de la sentimental y el de la codiciosa.

Aunque la intervención de la cortesana no suele ser importante en la trama de la comedia, hay dos o tres excepciones: *El halcón de Federico* y, sobre todo, *El anzuelo de Fenisa* y *La prueba de los amigos*. El principal carácter femenino de la última obra citada es el de Dorotea: "discreta, pícara, grave/ (...)/ cuanto en una cortesana/ de Plauto o Terencio cabe" (NE XI, 125b). Se manifiesta en la comedia el propósito de retratar el oficio de las cortesanas (NE XI, 112b) con los trucos para sacar dinero a los clientes. El tema está relacionado asimismo con la leyenda de Timón el Misántropo, ya que cuando Feliciano dilapida su hacienda, pierde a sus antiguos amigos. En cambio, al morir su padre, el rico heredero había recibido todo tipo de halagos e incluso podía con su fortuna comprar los favores de Dorotea, como le avisa el gracioso (NE XI, 100b). A la casa de la cortesana acuden varios caballeros para entretener su ocio, ella se finge enamorada de Feliciano para obtener dinero, mientras que se confiesa perdida por el alférez Ricardo (NE XI, 107a), al que mantiene. Se relaciona también Dorotea con el tipo de la cortesana sentimental, aunque al final del acto segundo decide posponer el amor al interés, como hace también Lisarda en *La ingratitud vengada*. Al arruinarse Feliciano, Dorotea le abandona e intenta pescar a un indiano (NE XI, 126a), que sin embargo le roba su fortuna, la cual va a parar por casualidad a manos de Feliciano.

El esquema de *La prueba de los amigos* se repite con variantes en *El anzuelo de Fenisa*, comedia donde la cortesana alcanza su máximo protagonismo, si bien al final recibe su merecido castigo o escarmiento, como Dorotea. La acción de la obra derivada de un cuento del *Decamerón* (VIII,10), se ambienta no en Madrid, sino en Palermo, donde Fenisa intenta estafar a un mercader valenciano; lo que en principio consigue, aunque luego el español se venga con otra estafa de la que es víctima la

---

<sup>40</sup> E. Morby (ed. cit. [16-17]) cita una serie de comedias de Lope "donde se repite el tema de la leal amante desdeñada que prevalece por fin sobre otra fría y calculadora": *La prueba de los amigos* (1604), *El sembrar en buena tierra* (1616), *El desdén vengado* (1620), *Quien todo lo quiere* (1620) y *Porfiando vence amor* (1624-1626). Este motivo básico de *La Dorotea* se insinúa ya en otras comedias del primer Lope, como *Belardo el furioso* y *El verdadero amante*, que se han considerado como el núcleo de la serie, por el mismo Morby: "Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*", *Hispanic Review* 18 (1950): 108-125 y 195-217. Comp. L.C. Poteet-Bussard, "*La ingratitud vengada* and *La Dorotea*," *Hispanic Review* 48 (1980): 347-360.

astuta cortesana. Se trata de la única comedia del primer Lope, junto con *La prueba de los amigos*, cuyo principal protagonista femenino es la cortesana, de comportamiento nada ejemplar. Sin embargo, Fenisa recibe finalmente el castigo dentro de la lógica festiva que gobierna la comedia, en este caso según el motivo del burlador burlado, como advierte uno de los personajes: "no dudes que tu ingenio te mejore,/ por haber engañado al mismo engaño,/ al mismo enredo, astucia, traza y daño" (BAE III, 320b). La codiciosa buscona resulta estafada por las presuntas víctimas, quienes la dejan en la más absoluta miseria. A pesar de todo, aborda Lope con libertad el tratamiento del erotismo asociado a la vida libre de la cortesana, retratada con cierta complacencia.

Por lo general, incluso cuando el ambiente lupanario adquiere por excepción mayor protagonismo dentro de la dramaturgia lopesca, en comedias como *El anzuelo de Fenisa* o *La prueba de los amigos*, incluso en estos casos singulares el mundo de la prostitución aparece dramatizado tan sólo en su vertiente cómica sin ulteriores preocupaciones morales. Advierte F. Márquez Villanueva a propósito de *La Dorotea*: "Una gran obra como *La Dorotea* de Lope de Vega (voz del conformismo popular madrileño) se estructura sobre la aceptación o planteamiento no moralista ni problemático del fenómeno general de la prostitución y el proxenetismo."<sup>41</sup> En sentido complementario, afirma Arco y Garay: "Lope se encara con manifiesta indulgencia con hetairas y mozas ligeras, con meretrices y alcahuetas y con ladrones, vagabundos, mendigos y rufianes; con ademán humorístico trata la hez social alejado de la gravedad jurídica y la moral burguesa, obedeciendo a la frivolidad del gusto escénico imperante."<sup>42</sup> El conformismo o la indulgencia, en todo caso, están en consonancia con el tratamiento humorístico del tema, que es lo que predomina. Ni las prostitutas ni las cortesanas reciben castigo alguno por ejercer su oficio, siempre que sus actividades licenciosas permanezcan dentro de unos límites que pueden sobrepasar llevadas por la excesiva codicia, pecado capital que sí recibe su merecido escarmiento en el caso de Fenisa o en el de Dorotea. En cambio, no hay condenas explícitas del comportamiento sexual licencioso que caracteriza a las cortesanas.

---

<sup>41</sup> *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, p. 163. En esto se diferencia Lope también no sólo de *Celestina*, sino de la *Lozana andaluza* de F. Delicado, cuyo tratamiento del mundo lupanario y de las prostitutas es, en general, más problemático y realista que el de la comedia nueva.

<sup>42</sup> *La sociedad española*, pp. 822b-823a.

Junto con la indulgencia con respecto al fenómeno de la prostitución, lo que caracteriza a las cortesanas y a las rameras que aparecen en las comedias de Lope es su escaso protagonismo en general, los papeles casi siempre secundarios que desempeñan. Esta última conclusión sobre las prostitutas vale también para las alcahuetas, como hemos visto, y es válida asimismo en el caso de los rufianes, el otro personaje celestinesco cuyas actividades se asocian directamente al mundo lupanario.

### Rufianes.

Hay rufianes en las comedias del primer Lope, aunque no suelen cobrar gran protagonismo, excepto en algunas obras como *El caballero del milagro* (1593) o *El galán Castrucho* (h. 1598) conocida también como *El rufián Castrucho* precisamente.<sup>43</sup> Dentro del mundo rufianesco, Morley y Tyler distinguen entre la figura del bravo y la del rufián propiamente dicho.<sup>44</sup> Sorprendentemente, no incluyen en ninguna de las dos categorías al protagonista de *El caballero del milagro*, Luzmán, a pesar de que su principal ocupación es vivir a expensas de las mujeres, de lo que él mismo presume, así como de su ingenio y su cobardía: "Soy oveja y león me pinto" (BC I, 156). Luzmán es una de las figuras rufianescas mejor dibujadas por Lope y, en este sentido, más próximas a la caracterización de Centurio, aunque Luzmán tiene criados y presume de su condición hidalga: "es hijo de quien quiere, y es tan noble/ que a veces tiene don y a veces título" (BC I, 195). Además de ser alcahuete como Centurio, no presenta dudas la condición rufianesca de Luzmán porque hace su oficio de vivir a costa de las mujeres. Asimismo Luzmán se relaciona por sus continuas bravatas (BC I, 153-156, 166-167, 172, etc.) con la figura, muy popular en el teatro, del fanfarrón, a la que pertenece también el protagonista de *El galán Castrucho*. Claro que, por su oficio de soldado, Castrucho se relaciona al mismo tiempo con la figura del *miles gloriosus*, cuya tradición es diferente a la del rufián, según advierte M.R. Lida de Malkiel cuando subraya que el Centurio de *Celestina* está

---

<sup>43</sup> Es el título que aparece en la lista de comedias que da Lope en su novela *El peregrino en su patria* (1604), que cambia por el de *El galán Castrucho* cuando se edita en 1614. Hay quien ha señalado la coincidencia con la comedia de Cervantes, *El rufián dichoso* publicada en 1615, como hace M. Herrero García (54).

<sup>44</sup> Los nombres de personajes, en la categoría RUFIANES incluyen 20 ejemplos y en la de BRAVOS, 16. Entre estos, cita el ejemplo de Rutilio, en *El hombre de bien*, personaje catalogado también como único ejemplo en la categoría de VALENTÓN.



caracterizado por ser rufián y matón de alquiler sin relación alguna con la soldadesca.<sup>45</sup>

La mayoría de los rufianes en las comedias de Lope no asumen el protagonismo adquirido por Luzmán o por Castrucho, sino que intervienen de manera ocasional en episodios aislados, como Polifilo y Fesenio, los dos *rufos* que en *El galán escarmentado* acompañan a la cortesana. En relación con la figura del rufián, aparece la de los matones de alquiler o 'bravos'. Ambas facetas se pueden dar juntas en un personaje, como en el caso del Centurio celestinesco, o se pueden disociar. El rufián suele ser 'alcahuete' o vivir a expensas de las mujeres, como se dice en el *Tesoro* de Covarrubias: "trae mujeres para ganar con ellas, y riñe sus pependencias." Así lo sospecha el gracioso Guzmanillo de *El amante agradecido*: "Deben de ser los rufianes/ de esta hermosa pecatriz" (BC VIII, 11). Es también el caso de los dos rufos que intervienen en *El galán escarmentado* como protectores de la cortesana Risela y de otros, como Godínez, el rufián que protege a la Otáñez, o de Capote quien hace lo propio con la Fraila en *Juan de Dios* (BAE XI, 311b y 312a), o de Andronio y Rufino, quienes discuten con Celia en *La varona castellana* (BC XII, 164-167). Se podría asociar también a este mismo grupo de personajes a Corral, que se despide de Juana en *La prisión sin culpa* (BC XI, 716-717), y a Garrido, quien discute con la criada mulata en una breve escena de *El Arenal de Sevilla* cuando, según reza la acotación, sale "rebozado con la espada a lo valiente" (BC XII, 430-432). Sin embargo, algunos rufianes se caracterizan simplemente por ser 'bravos' cuyo principal oficio es el de matones de alquiler, como se especifica en *El perro del hortelano*: "No hay más de buscar un bravo,/ y que le despache luego."<sup>46</sup> 'Bravo' y 'rufián' son términos que en algunas comedias del

---

<sup>45</sup> "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento," *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires: Losada, 1984), pp. 215-251. H. Vélez-Quiñones (53) destaca dentro de la tradición celestinesca la importancia del rufián de la *Tebaida*, Galterio: "el verdadero fundador y el más noble de la caterva de los rufianes cobardes de la literatura celestinesca." Con respecto a las posibles semejanzas Galterio-Castrucho, añade: "Castrucho es también muy distinto de Centurio, el rufián de *La Celestina*. Personaje clave en la comedia, Castrucho, como los demás rufianes a partir de la *Thebaida*, es el motor que mueve la acción de la misma (...) El ingenio de Castrucho está más cerca del de Galterio y Pandulfo que del de Centurio. También como estos rufianes, la cobardía de Castrucho es fuente de comicidad de la obra" (252-253).

<sup>46</sup> *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. D. Kossoff (Madrid: Castalia, 1970), vv. 2408-2409.

primer Lope aparecen usados indistintamente, por ejemplo, en *La varona castellana* (BC XII, 164 y 167).

Bravos y rufianes, con las excepciones ya mencionadas de Castrucho y de Luzmán, suelen intervenir tan sólo en episodios secundarios, como el de *La tragedia del rey Sebastián* (1595-1603), en la fiesta de la Virgen de la Cabeza cuando aparecen "dos bravos" que, según la acotación, hacen "temerarias posturas" (BC VIII, 478), o la escena nocturna de *La ingratitud vengada* (BC III, 758-763 y 765-768) donde aparecen Garrancho y Cespedosa, por una parte, y por otra, Barboso y Matamoros. Es verdad que en la obra se les denomina 'rufianes' (BC III, 758), pero tan sólo aparece caracterizados por su actividad de matones a sueldo. Sin consecuencias trágicas, como la escena nocturna de *Celestina* (XIX, 4-5), el episodio de *La ingratitud vengada* es una especie de entremés cómico de bravos, donde se ridiculiza la figura del matón de alquiler. Otro episodio similar al anterior es de *El hombre de bien* (1604-1606), cuando Clavela alquila tres 'rufianes', como se les denomina en el texto (NE XII, 323a): Doristeo, Oliverio y Sulpicio, por "cien ducados," para que asusten al galán que ronda una casa. En el lance interviene además Rutilio, al que se denomina indistintamente 'bravo' y 'valentón' (NE XII, 324b-325a), y que resulta muerto.

En las comedias de Lope, los rufianes aparecen como proxenetas y/o matones de alquiler, según hemos visto. Hay otros ejemplos en una escena de *El ganso de oro* (1588-1595), ambientada en Nápoles durante una epidemia. Intervienen "dos rufianes," tal y como señala la acotación (BC II, 769): Tragafieros y Matracón. El primero presume de ser matón de alquiler: "que dicen que por dineros/ doy a cualquier hombre muerte," mientras que su compañero se autodefine como proxeneta: "dicen que suelo traer/ por el mundo una mujer con afeites y vestidos/ para dallas a mil maridos/ y por ganar de comer" (BC II, 770). Además de ocasional, la intervención de los rufianes tiende a producirse en grupo, bien por parejas (*El galán escarmentado*, *La ingratitud vengada*, *La varona castellana*, *Juan de Dios*, *La tragedia del rey Sebastián*) o por tríos (*El hombre de bien*). En ninguno de los ejemplos analizados, si exceptuamos a Luzmán y a Castrucho, cobra protagonismo la figura del bravo ni la del rufián.

#### Otros motivos celestinescos.

Con respecto a las figuras celestinescas citadas hasta ahora, hemos visto que en el teatro del primer Lope el mundo lupanario adquiere menor protagonismo que en la obra de Rojas, más compleja en esta faceta como en otras. La intriga principal de la comedia nueva está

dominada casi enteramente por los afanes de damas y galanes, nobles normalmente. Frente al mundo señorial de los protagonistas, contrasta sobre todo por su retrato cómico el mundo lupanario de las rameras, alcahuetas, rufianes, lo mismo que el de los criados y los villanos. Las figuras pertenecientes a los bajos fondos de la sociedad son marginales no sólo por su *status*, sino también por sus intervenciones en la trama de la comedia, ya que rara vez cobran protagonismo excepto en casos como *El galán Castrucho*, *El caballero del milagro* o *El anzuelo de Fenisa*.

Ahora bien, Lope tiene muy en cuenta la tragicomedia de Rojas, cuya influencia se manifiesta no sólo en personajes marginales, sino también en otros motivos celestinescos como las referencias al poder del dinero, las alusiones a la *philocaptio*, las parodias de la retórica amorosa.... que a veces aparecen en boca de personajes principales. Por ejemplo, el galán de la comedia nueva suele ser menos pasivo que Calisto y menos insensato, como pone de relieve M. Bataillon cuando critica la confusión entre ambos tipos.<sup>47</sup> Sin embargo, hay algunos galanes de Lope que están cercanos por su carácter perdulario, por su interés erótico y por su pasividad en las relaciones amorosas, al tipo de Rojas, como el don Félix de *El ruiñeñor de Sevilla* (BAE XXXII, 83a), el don Félix de *El Grao de Valencia* (1589-1595) y los estudiantes Cardenio, en *La escolástica celosa* (1596-1602), o Alejandro, en *La serrana de Tormes*, comedias en las que corresponde la iniciativa amorosa a la dama más que a los criados o a una tercera. Por lo general, el galán lleva el peso de la intriga e incluso, como hemos visto, puede asumir el papel de tercero de sí mismo mediante un disfraz.

Otro motivo relacionado con *Celestina* es el de la parodia de la retórica cortés que, con independencia del carácter del galán, puede aparecer en las conversaciones que éste mantiene con criados, amigos u otros personajes de la comedia. Al inicio de *El maestro de danzar*, mientras su criado le desviste, Aldemaro establece una serie de comparaciones dentro de la retórica petrarquista entre el amor y el fuego (o amar y arder), a lo que apostilla Belardo: "Miro el humo y no le veo" (BC I, 549). Otro ejemplo parecido es cuando el galán pondera la alegría de haber visto a su dama, mientras que Belardo contesta: "¿De qué Indias has venido/ o qué cambio en Madrid tienes?" (BC I, 567). Los diálogos

---

<sup>47</sup> 'La Célestine' selon Fernando de Rojas, pp. 109, 136 y *passim*. Por su parte, recuerda E. Nagy, p. 49: "Marcel Bataillon en su estudio sobre *La Celestina* critica la ceguera con que nuestra época se ha empeñado en confundir a Calisto con los galanes de la 'comedia lopesca', cuando hay tanta diferencia entre ellos como entre los criados y los padres."

conceptuosos son patrimonio de los galanes y de las damas de la comedia nueva, en claro desnivel ideológico y lingüístico con los criados y criadas, quienes se burlan de su retórica dada su ignorancia, claro está, no como Sempronio en sus apartes cuando censura la actitud de Calisto (I,2-3 y VIII,4). Hay algunos criados, sin embargo, cuya actitud se asemeja más a la de Sempronio, como el Tancredo de *La viuda, casada y doncella* (1597-1598) cuando dice: "Déjate de locuras" (BC V, 744) porque su amo compara a la amada con un ángel: "¿Cómo puedo/ bajar de un ángel único/ a una mujer humana?"

En otras ocasiones, el contrapunto de la retórica amorosa del galán lo pone un amigo, como en *El castigo del discreto* (1598-1601), donde Roberto se burla de las comparaciones amorosas de Felisardo (BC VII, 220-221): "No digas más disparates," o en *La escolástica celosa* cuando Vireno parodia los elogios que su amigo Cardenio hace sobre la mano de su amada: "Ella vendrá poco a poco a ser mano de almirante," y "Más propia comparación/ fuera hacella mortero" (BC VII, 310). Asimismo en *La traición bien acertada*, cuando don Antonio habla de que sólo pretende que su dama sepa "su mal" y "que me tienen mortal/ sus ojos," replica su amigo don Juan: "¡Bien medraréis!/ Esa canción era buena/ para el tiempo de Macías;/ que ya, para nuestros días,/ es copla de Juan de Mena", etc. (BC III, 376).<sup>48</sup> Las burlas se repiten cuando don Antonio compara la casa de su dama con el paraíso, porque hay "un ángel a sus puertas". Dice don Juan: "Algún lacayo será, bergamasco o calabrés,/ que de dos palos o tres/ el amor te quitará/ que ésta es la espada de fuego/ de paraíso como éste" (BC III, 376). O cuando Ricardo se burla de su amigo don Félix en *El Grao de Valencia* (BC III, 480): "¿Es estar asaeteado/ esto, de flechas de amor?" O cuando Mauricio anima a su amigo Alejandro en *La serrana de Tormes*: "Y mostrad más alegría,/ que me dicen en las escuelas/ que si es dolor de muelas/ tan larga melancolía" (BC IV, 160), con la asociación amor-dolor de muelas que se documenta también en *Celestina* (IV, 5) cuando a Melibea le pide la alcahueta un remedio para la "enfermedad," en sentido erótico, de Calisto.

Ante los excesos amorosos del galán, el amigo puede no limitarse a la burla o a la ironía, sino intentar aconsejarle mediante reprobaciones sobre el amor y la mujer semejantes a las de Sempronio (I, 4). Por ejemplo, en *La escolástica celosa* (BC VII, 313-314), Vireno reprueba

---

<sup>48</sup> La alusión irónica a Macías se repite en *La escolástica celosa*, en boca de Vireno, cuando llama a su amigo Cardenio "mi señor Macías" (BC VII, 315). Sempronio recuerda el caso de Macías en *Celestina* (II, 2), al igual que Pleberio en su lamento (XXI).

los sufrimientos de los amantes y del amor ante Cardonio, quien le insulta: "¡Oh bruto! ¡Oh, bestia! ¡Oh, enemigo/ del mayor bien, que es amor!" Suelen también los amigos o confidentes favorecer las pretensiones amorosas del galán, desempeñando el papel de terceros por amistad, como hace asimismo Vireno cuando acude a casa de Celia (BC VII, 324-328) en una escena paralela a la de la primera embajada de Celestina en casa de Melibea.<sup>49</sup>

A diferencia de lo que suele suceder con la mayoría de los criados, los caballeros confidentes comprenden la retórica amorosa de sus amigos, pero se burlan de ellos, si bien intentan animarlos. En otras ocasiones, es la propia dama la que se burla, aun cuando comprende los juegos conceptuosos del galán, por ejemplo, en *El dómine Lucas*, dice Lucrecia: "Hoy estáis muy estudiante/ y cerca de impertinente" (BC III, 682) después de que Floriano compare el entendimiento de ella con el sol y su voluntad con la luna. Ella replica, por el mismo estilo: "Vamos a lo que hace al caso,/ que yo no puedo menguar,/ que soy luna en el llorar/ y soy sol cuando me abraso." Las burlas de la retórica amorosa aparecen también en boca de la tercera, como Dorista en *La francesilla* (BC IV, 709 y 712) y Belisa en *El amante agradecido* (BC VIII, 46).

El galán puede coincidir también con Calisto en su egoísmo, como cuando Liberio se olvida en *La viuda, casada y doncella* (BC V, 761) de la muerte de su hermano porque favorece sus pretensiones amorosas, del mismo modo que Calisto olvida la de sus criados en *Celestina* (XIV, 4 y 8). Puede coincidir también en el aislamiento que el sentimiento amoroso le provoca con respecto al mundo exterior, cuando pide Calisto a Sempronio que cierre las ventanas (I, 2), pregunta a sus criados si es de día o de noche (VIII,4 y XI,3) y, encerrado en su cámara, espera con ansiedad las citas nocturnas (XIV,7-8). También Ricardo espera con suma impaciencia la llegada del nuevo día: "¡Oh noche larga y pesada!/ Por verte de luz vestida,/ diera diez años de vida," en *La pobreza estimada* (BC

---

<sup>49</sup> Entre los varios ecos de *Celestina* en *La escolástica celosa*, se puede subrayar el recuerdo de Cardenio de los requiebros amorosos: "¿Qué vale ese fin, qué vale/ sin requebrar ni rogar,/ sin llorar ni esperar,/ sin ver si sale o no sale,/ sin tomar la hermosa mano/ temblando de amor y miedo,/ sin sufrir aquel 'no puedo'/ y aquel 'ay Dios, qué villano',/ aquel fingirse cruel,/ llamándole loco y ciego/ y aquel allanarse luego?" (BC VII, 314), que parece tener presente las fantasías de Calisto (XIV): "aquellos desvíos sin gana, aquel 'apártate allá, señor, no llegues a mí', aquel 'no seas descortés' (...) aquel 'no seas mi perdición' que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme," etc. Para otros pasajes de la misma comedia, véase el artículo citado de Oliver Asín (73n).

IX, 571), mientras que su competidor Leonido ansía la llegada de la noche: "¡Ay diez! ¡Ay noche! Ya tarda./ Toma este anillo, Isabel,/ y este abrazo" (BC IX, 574).<sup>50</sup> Así, Leandro en *Las ferias de Madrid* confunde el día con la noche: "Como vivo tan sin mí,/ ni tengo razón ni ley;/ como vivo ciego tanto/ con la luz de mi señora,/ tan de mañana es ahora/ como cuando me levanto" (BC II, 440-441), lo que se puede poner en relación con la alienación que sufre el amante tal y como se describe en algunos tratados médicos.<sup>51</sup> A su vez, don Félix en *El Grao de Valencia* se encierra por estar enamorado y se niega a tornear ante la desesperación de los demás caballeros: "Yo no estoy para torneo,/ que,

---

<sup>50</sup> Puede haber un recuerdo en el episodio de *La pobreza estimada* protagonizado por Leonido cuando habla a Isabel, la criada, del recibimiento que hace Calisto a la vieja alcahueta al regreso de sus embajadas ante Melibea (VI,1 y XI,3). Leonido espera ansioso el resultado de las tercerías de Isabel, la cual exclama al verle: "Albricias me puedes dar" (BC IX, 573), como Celestina le dice a Calisto: "¡Dame albricias!" (VI,1). Leonido alaba a Isabel: "¡Oh, mi Isabel, bien venida!/ ¡Oh, alba de aquel lucero/ por quien ver el sol espero/ en la noche de mi vida!/ (...)/ Si es que albricias darte puedo,/ ¿de qué son? Yo te las mando./ ¿Ha recibido el papel/ aquel jüez riguroso?/ ¿Ha respondido quejoso?/ ¿Hale rasgado crüel?/ ¿Qué hay dél? ¿Qué hay de mí? ¿Qué hay della?/ ¿Ha de morir o vivir?" (BC IX, 373-374). También Calisto acumula preguntas: "Dime, por Dios, señora, ¿qué fazía? ¿Cómo entraste? ¿Qué tenía vestido? (...) ¿Qué cara te mostró al principio?" (VI, 1), o adula a la vieja: "¡O cautelosa hembra! ¡O melezina presta! ¡O discreta en mensajes! (...) ¡O mi señora, mi madre consoladora" (VI, 2). La alcahueta también concierta la cita nocturna en la *Tragicomedia* (X,3), del mismo modo que Isabel: "Esta noche puedes ir,/ mi señor, a hablar con ella./ En la ventana te aguarda/ a las diez" (BC IX, 574), a lo que apostilla el criado: "¡Famoso hechizo!"

<sup>51</sup> A propósito de Calisto, recuerda D. Ynduráin ("Un aspecto de *La Celestina*" [537-538]) el comentario al *Anfitrión* del doctor Villalobos, en el que habla de la "locura que se llama alienación" que sufren los enamorados porque su imaginación está dominada en todo momento por "la imagen de su amiga," de modo que "no puede ocupar la imaginación en otra cosa." Es un tópico que aparece también en los amantes de la novela sentimental y que responde al tratamiento médico que recibe el amor como enfermedad melancólica, en la tradición de Galeno, Avicena, A. de Vilanova, etc. Comp. K. Whinnom, introd. a su ed., *Cárcel de amor* de Diego de S. Pedro (Madrid: Castalia, 1985), pp. 13-15; Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media* (Salamanca: Universidad, 1989), pp. 213-216; D. Ynduráin, introd. a su ed., *Penitencia de amor* de Ximénez de Urrea (Madrid: Akal, 1996), pp. 31-34. Llega, por ejemplo, hasta Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. G. Serés (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 409 y 659 (con notas): "el amor calienta y deseca el cerebro"; "que el amor sea alteración caliente vese claramente por el ánimo y valentía que causa en el enamorado, y porque le quita la gana de comer y no le deja dormir."

de mi esperanza el fruto/ me manda cortar un luto/ sepulcro de mi deseo,/ y éste arrastraré mañana" (BC III, 479). Aun siendo motejado de cobarde, insiste: "Y con la pena que tengo/ ¿tengo de salir a fiesta?" (BC III, 480) hasta que le convencen con sus burlas y acepta tornear: "Ya se puede hacer la caza,/ que ya tenemos el galgo" (BC III, 481). Como hemos visto, también de Alejandro se murmuraba en *La serrana de Tormes* por su melancolía.

Las citas nocturnas entre los amantes también pueden presentar coincidencias más o menos ocasionales con las de *Celestina*, aunque Lope acentúa por supuesto los equívocos y la confusión de identidades que propicia la noche. Ya hemos citado el episodio de los rufianes en *La ingratitude vengada*, que se asemeja a las escenas de *Celestina* (XIX, 3-5) que finalizan con la muerte de Calisto. Veremos también, al hablar de los criados, la escena nocturna con la que prácticamente se inicia *El amigo por fuerza*. Podríamos añadir también la cita entre los amantes de *El ruiseñor de Sevilla*, en el tópicico huerto de la amada, al que se accede con el motivo de la caza de amor, como en la escena inicial de la tragicomedia tal y como aparece en el argumento: "Entrando Calisto en una huerta empós de un falcón suyo..." Dice Lucinda en *El ruiseñor de Sevilla*: "¿Seréis falcón?/ ¿Vendréis por él a cazar/ esta perdiz encogida?" (BAE XXXII, 113a). El motivo de la búsqueda del ave reaparece en *La pobreza estimada*, cuando Ricardo llega a ver a su amada: "Háseme huido un azor/ de las manos como sueño,/ y dicen que ha entrado aquí" (BC IX, 567).

Los galanes de Lope a veces se asemejan a Calisto por algunos rasgos de su carácter, o por otros motivos celestinescos. Menos parecidas son las damas de la comedia nueva a Melibea, quizá la figura retratada por Rojas con más definición si la comparamos con sus precedentes femeninos. No presentan complejidad alguna las damas de Lope, objeto del deseo amoroso de los galanes, aunque ellas también toman la iniciativa, como ocurre en *El Grao de Valencia*, en *La serrana de Tormes* y en *El ruiseñor de Sevilla*, por ejemplo. Esta última comedia se relaciona con *La discreta enamorada* (1604-1608), en la que la dama, gracias sólo a su ingenio, vence todos los obstáculos, incluido el de la propia torpeza del galán, hasta lograr casarse con éste a despecho de su madre, del padre del galán y de una cortesana de la que estaba su futuro marido enamorado hasta que la discreta consigue que la olvide. Por ser un ejemplo *a fortiori*, el caso de la protagonista de *La discreta enamorada* muestra con más claridad cuál es el reducido ámbito de acción que la comedia nueva asigna al mundo femenino. Siendo honesta, los afanes eróticos de la soltera se encauzan siempre hacia el matrimonio, sin la determinación que adopta Melibea de gozar de su amor al margen del indisoluble sacramento (XVI, 2), determinación que la lleva incluso al

suicidio, que no se consuma prácticamente nunca en las comedias de Lope.<sup>52</sup>

Con respecto al matrimonio, hay algún caso verdaderamente excepcional, como el de *La viuda valenciana*, en el que la dama mantiene relaciones sexuales sin ningún compromiso o promesa matrimonial con el galán, aunque al final se casan los dos amantes. El matrimonio es la solución predominante en la comedia, se trata de un matrimonio público y autorizado por los padres o por algún otro representante de la honra familiar, lo que viene a corregir los peligros que conlleva el "matrimonio secreto," si bien este último procedimiento aparece con relativa frecuencia en algunas comedias de Lope, sobre todo en las comedias palatinas. En cualquier caso, la dama busca casarse, aunque para ello deba tomar la iniciativa. Con frecuencia recurre al ingenio o incluso al disfraz masculino, como en varias de las comedias aquí citadas: *La francesilla*, *La serrana de Tormes*, *El mesón de la corte*, *La viuda, casada y doncella*, *La escolástica celosa*, *El caballero de Illescas*, *La prueba de los amigos*, *La prisión sin culpa*, *El anzuelo de Fenisa*, *El genovés liberal*, *El galán Castrucho* y *El alcalde mayor*.<sup>53</sup> En esta última comedia, Rosarda disfrazada de estudiante consigue incluso doctorarse en la Universidad de Salamanca, ciudad en la que ejerce como letrado de fama hasta ser nombrada alcalde por el corregidor de Toledo.

---

<sup>52</sup> Resume Arco y Garay (p. 657b): "Conatos de suicidio se registran en las comedias de Lope; los suicidas consumados, como digo, son rarísimos," y cita el caso de *La infanta desesperada*, que no se consuma, al igual que el de *El cuerdo loco*. Se podría añadir el de la protagonista de *Laura perseguida*. Por otra parte, Fabia finge el suicidio en *Los embustes de Fabia*, mientras que su marido el Senador debe suicidarse porque se lo manda Nerón. En ocasiones, las damas de Lope amenazan con suicidarse, como si recordaran el caso de Melibea, por ejemplo, en la comedia de *La viuda, casada y doncella* (BC V, 777): "¿Quién me puede aconsejar/ que no me quite la vida?" Pero no lo hacen.

<sup>53</sup> Por error, C. Bravo Villasante no incluye *El mesón de la corte* en su lista de comedias de Lope con mujeres disfrazadas de hombre, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Mayo de Oro, 1988<sup>3</sup>), p. 35n, pues a pesar de lo que afirma, sí aparece en esta comedia una mujer (D<sup>a</sup> Blanca) que se disfraza de paje, con el nombre fingido de Pedro. Por otra parte, en su clásico estudio, señala Bravo Villasante la filiación italiana del disfraz varonil presente en la literatura española desde la *Diana* de Montemayor, que en efecto Lope conocía, y desde *Los engañados* de Lope de Rueda. Hay que tener cuidado, sin embargo, con otras afirmaciones, como cuando resume el argumento de *Los hechos de Garcilaso*, que confunde con el de *El cordobés valeroso* (46-47). De Bravo Villasante, véase también sobre el tema su introd. a *El lacayo fingido* de Lope (Madrid: Taurus, 1970), pp. 9-15.



El modelo de comportamiento femenino que presenta Lope se opone al de Rojas, aun cuando en algunos personajes podamos encontrar semejanzas ocasionales. Al igual que Melibea (I,1 y IV,5 frente al soliloquio de X,1), la protagonista de *La traición bien acertada* evoluciona bruscamente desde el rechazo inicial que en apariencia manifiesta ante el "atrevimiento" del galán (BC III, 387), a la correspondencia, como confiesa en un aparte (BC III, 387) y en un soliloquio posterior (BC III,390-391). La rapidez del enamoramiento hace que en la comedia se hable de hechicerías (BC III, 395): "Porque en un día/ es imposible, sin hechizos dalle,/ rendir el alma de una dama noble", como se dice de Melibea (por ejemplo, Lucrecia: IX,5 y X,2; o Pármeno: XII,5). Sin embargo, no hay hechicerías que valgan en la comedia de Lope a la hora de explicar por qué el amor se produce de forma instantánea, algo debatido en la tragicomedia de Rojas y que para el dramaturgo madrileño, de intensa vida erótica, nunca se plantea como un problema literario cuando perfila el carácter de un personaje.<sup>54</sup> No hay *philocaptio* en la comedia nueva, no hay hechizos que sojuzguen al amor, aunque el tema de la relación entre el amor y la magia aparece en algunas obras sobre todo como motivo cómico.<sup>55</sup> En *La francesilla*, por ejemplo, hay una

---

<sup>54</sup> Por ejemplo, Dorotea rechaza las hechicerías: "que es afrenta grande que lo que no pudieron los médicos lo puedan las violencias" (*La Dorotea*, pp. 467-468), idea que E. Morby documenta en otras comedias: "El hechizo es la gracia y la hermosura" (*Los locos de Valencia*), "Le ha dado hechizos, señor,/ que es propio efeto de feas;/ pues las hermosas no creas que quieren por fuerza amor" (*Si no vieran las mujeres*). Los ejemplos se pueden multiplicar: "Si pueden unos ojos, si puede/ un mirar, si un tierno hablar/ que a mil hechizos excede,/ si regalos obligar..." (*El castigo del discreto*, BC VII, 267), "...yo jamás creo/ que se sujeté a hechizos el deseo" (*La viuda, casada y doncella*, BC V, 744), además de otros ejemplos recogidos por Arco y Garay, pp. 129a-135a y 382a-388b, como "si es hechizo un deseo,/ hechizos deben de ser" (*El bobo del colegio*, NE XI, 512a) o "hechizos, hierba y figura/ es todo vana intención" (*Los bandos de Sena*). Podríamos añadir: "Pues si es hermosa, ¿qué mayor hechizo?" (*El halcón de Federico*, BAE XXXI, 237b). En *El Arenal de Sevilla* (BC XII, 507), el galán atribuye las creencias supersticiosas en los hechizos a la credulidad de las mujeres: "siendo tan loco engaño/ y contrario a nuestra fe."

<sup>55</sup> La caracterización como hechicera o bruja de la alcahueta apenas se desarrolla en la comedia de Lope más allá del motivo pintoresco, excepto quizá en *El caballero de Olmedo*. Véase las alusiones a la brujería celestinesca de *La francesilla* o de *La bella malmaridada*, recogidas junto con otras, como la de *El ruiseñor de Sevilla*, que alude a una "dueña anciana/ entre bruja o Celestina," por M. Herrero García, pp. 38ss y por Arco y Garay, pp. 822-824. Por contra, hay quien insiste en hacer de la hechicería y de la brujería la clave de la *Celestina* de Rojas, M. Ruggerio, *The Evolution of the Go-between in Spanish Literature through the*

burla sobre el poder de los conjuros de Dorista, quien presume de hechicera (BC IV, 733-734): "No porque eso es mucha empresa para mi ciencia, señora,/ que haré un jardín en un hora,/ de berros, en una artesa." Pero confiesa que no puede hacer volver al español amado por la francesilla porque no tiene prenda suya, ni cabellos: "¡Ah, cielos, quién los tuviera,/ que aquesta noche viniera/ por los aires a tu casa!" Acto seguido, sin embargo, el español regresa por casualidad. Un pasaje semejante hay en *El galán escarmentado*, cuando Finea se sorprende de que Ricardo haya regresado a Madrid, y atribuye la rapidez de la vuelta a hechicerías: "Sin duda, alguna hechicera/ le trajo de la Tercera,/ que el rostro espantado tiene" (BC IV, 801).

Tampoco se opone el amor al matrimonio, dramatizado en la comedia como meta de toda aspiración erótica honesta, si exceptuamos por tanto los comportamientos picarescos más o menos ilícitos propios del mundo marginal de las prostitutas y rufianes. Incluso en los casos de adulterio, los amantes desean casarse una vez muerto el marido, como en *Las ferias de Madrid* o en *Los embustes de Fabia*.

En la comedia nueva, se establecen límites bien diferenciados entre la mentalidad nobiliaria predominante y el mundo de los plebeyos, límites sociales que, aunque también estaban claros en *Celestina*, reciben un tratamiento literario diferente, ya que Rojas dramatiza con igual originalidad artística la mentalidad de los criados que la de los amos. Por el contrario, los criados y las criadas de la comedia nueva son tan sólo comparsas de los galanes y damas, al igual que sucede con las otras figuras adscritas al mundo de los plebeyos y de los villanos, que suelen ser personajes totalmente secundarios. El protagonismo que puede adquirir el criado está en proporción directa con el protagonismo que adquiera al servicio de su amo, de ahí la importancia creciente de la figura del gracioso o "figura del donaire" desde *La francesilla*, según confiesa el mismo Lope en la dedicatoria de la comedia. Por la misma proporción directa, el papel de los criados suele ser mayor que el de las

---

*Sixteenth Century* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1966). Comp. A. Vian, "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'," *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-92, quien perfila el estado de la cuestión, con la bibliografía correspondiente: J. Caro Baroja, P. M. Cátedra, P. E. Russell, etc. En su rechazo de la hechicería amorosa, Lope se hace eco también de las opiniones habituales sobre este aspecto de *Celestina* en su época, como advierte M. Chevalier (p. 143): "No parecen creer los lectores cultos del S. XVI en el satanismo y la brujería de la vieja." Comp. J. Caro Baroja, "Magia, sexo y estatuto social (el arquetipo celestinesco)," *Vidas mágicas e Inquisición* (Madrid: Istmo, 1992), I:129-159.

criadas. En las comedias del primer Lope es relativamente frecuente incluso que no aparezca el personaje de la criada, cuando rara vez falta el criado. En el catálogo de Morley y Tyler, se recogen unos 250 personajes bajo la categoría de CRIADAS frente a unos 700 en la de CRIADOS.

A pesar de las críticas hacia la moralidad de los criados, no es frecuente que traicionen a sus amos.<sup>56</sup> Por el contrario, hay casos excepcionales de lealtad, como el que da título a la comedia de *El leal criado* (1594), con una lealtad a toda prueba, motivo que se repite en *El galán escarmentado* cuando Tancredo exclama: "¡Oh, cuánto un leal criado/ tristes sucesos remedia!" (BC IV, 883). También en *El caballero del milagro*, Tristán es fiel a su amo con una nobleza de la que Luzmán no es merecedor, y en *El halcón de Federico*, sólo Riselo ayuda a su antiguo amo caído en desgracia. Sin embargo, la fidelidad de los criados no es completa en ocasiones, por lo que su carácter puede aproximarse más o menos al de Sempronio y Pármeno, como cuando abandonan Pinabelo y Clarino a su amo en la cita nocturna de *El amigo por fuerza* (BC X, 569-572) que, según señala F. Weber de Kurlat, recuerda a la de *Celestina* (XII,5).<sup>57</sup> Sin embargo, la deslealtad en los criados de Lope no es tan acabada nunca como la de los criados de Calisto, con los que en ocasiones se les compara, como cuando en *La prueba de los amigos* se dice refiriéndose al gracioso Galindo: "a este alcahuete bellaco/ a este Pármeno fiel" (NE XI, 99b). En *El amante agradecido*, un paje critica la privanza del gracioso, "ganada a ser Sempronio y alcahuete" (BC VIII, 97). Como se ve, también las tercerías son una de las funciones que se consideran características del gracioso y de los criados en general.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> M. Herrero García, *Los oficios populares en la sociedad de Lope de Vega* (Madrid: Castalia, 1977), pp. 64-80, caracteriza con varios ejemplos la moralidad de los criados: indiscretos, curiosos, murmuradores, alcahuetes, cobardes, etc. Comp. J. A. Maravall, "Relaciones de dependencia e integración social. Criados, graciosos y pícaros," *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Barcelona: Crítica, 1990), pp. 119-159, quien subraya la fidelidad del gracioso con respecto a su amo como factor de "integración social."

<sup>57</sup> "Elementos tradicionales pre-lopescos en el teatro de Lope," en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, p. 50.

<sup>58</sup> Así, también al criado Tancredo de *La viuda, casada y doncella* se le denomina 'alcahuete' (BC V, 806), al igual que a su tocayo de *El ingrato arrepentido* (BC VII, 173). H. Vélez-Quiñones (222ss) cita otros pasajes, como el de *La ingratitud vengada*, cuando aparecen dos pajes (BC III, 733): "Éste haréis vuestro alcahuete," se dice de uno de ellos, y el de *Querer más y sufrir menos* (¿1625-1630?),

En el teatro del primer Lope, hay otros sirvientes que actúan al margen de los intereses de sus amos respectivos y, si bien aparentan fidelidad, sólo piensan en sí mismos. Así actúan los criados del Marqués italiano de *La ingratitud vengada*, Mauricio y Tancredo, lo mismo que sus tocayos de *La bella malmaridada* y que Tancredo en *La pobreza estimada* (BC IX, 634). A despecho del príncipe Cesarino, su secretario Tancredo corteja a Luciana y se casa con ella en *La ingratitud vengada*.<sup>59</sup> También corteja a Luciana Mauricio, quien se sorprende en un aparte de la candidez de su amo cuando le entrega dinero a Lisarda (BC III, 757). En *La bella malmaridada*, además de que Mauricio, como Sempronio, es quien le propone a su amo recurrir a una alcahueta para conquistar los favores de la amada, los dos criados murmuran sobre el poder del dinero (BC IV, 660) cuando el Conde italiano a quien sirven le ofrece al escudero de Lisbella una cadena, se trata de otro posible eco celestinesco (XI, 3).<sup>60</sup> En *El mesón de la corte*, hay más criados infieles, como Alberto y Belariso, quienes traicionan a sus respectivos amos al cortejar a Juana (BC II, 57). En *La prisión sin culpa*, el criado cansado de servir "por una negra ración" (BC XI, 747) roba a Lucinda tras dejarla abandonada en los Montes de Toledo.

Las criadas infieles a sus señoras son menos frecuentes en el teatro del primer Lope, así como hay en él menos criadas que criados. Sin embargo, también hay algunos ejemplos. En *La ingratitud vengada*,

---

donde la función del criado se asimila a la de la tercera: "¿Qué tercera o qué criado/ os trae y lleva papeles?" (NE IX, 41b). Por supuesto, la función de los criados como terceros de sus amos ya está en la tradición celestinesca y en otras obras relacionadas con ella, como la *Penitencia de amor* (1514) de Ximénez de Urrea, o el *Proceso de cartas de amores* de Segura, ya citado.

<sup>59</sup> Cabría relacionar la figura del secretario Tancredo, que actúa deslealmente, con la de otros secretarios del primer Lope, como el de *El Príncipe inocente* (1590) y el de *Laura perseguida* (1594), que son dos tempranas comedias palatinas (BC I), posteriormente con César, secretario del Gran Duque en *La quinta de Florencia* (h. 1600).

<sup>60</sup> El motivo de la cadena aparece con frecuencia en la comedia de Lope. Así, otras cadenas celestinescas son las de *El genovés liberal* y las de *El galán escarmentado*, ambas ya citadas, a las que se podría añadir la de *El caballero de Olmedo* (v. 204). Sin embargo, hay otras muchas cadenas que no necesariamente presentan implicaciones celestinescas, por ejemplo, las de *El caballero de Illescas*, *El desposorio encubierto* (aquí es fundamental la cadena para la construcción del enredo), *El leal criado*, *Los amantes sin amor*, *La villana de Getafe*, etc. Comp. H. Vélez-Quiñones (231ss).

cuando la criada de Luciana, oye que el Príncipe insinúa que muy pocas veces "medra quien sirve", exclama en un aparte "Eso puedo yo jurar" (BC III, 748) al tiempo que el criado dice: "Guay de Tancredo." Las quejas de la criada se desarrollan en *El galán escarmentado*, en un episodio secundario con ecos literales del de Areúsa en *Celestina* (IX,3) como ya se ha apuntado.<sup>61</sup> Cuando la fregona Leonor enumera los males de la servidumbre, dice que más vale casarse que servir:

que no escuchar noche y día  
 'puta acá, puta acullá;  
 haz aquesto, picarona;  
 borracha, ¿cómo quebrabas  
 la taza? Di, ¿en qué pensabas?  
 ¿Respóndesme, rezongona?  
 ¿Dormías, pícara vil?  
 ¿Qué es de las natas, golosa?  
 ¿Dónde vas, zaparrastrosa?  
 ¿Cómo vertiste el candil?  
 ¡Traidora! ¿Afeitada estás?  
 ¡Limpia ese niño, bellaca!  
 Pues ¿palos? No lleva una jaca  
 de un estercolero más.  
 ¿Trabajar? ¿Qué labrador  
 tan aprisa se levanta?  
 ¿Pues hambre? No tiene tanta  
 una mula de un doctor" (BC IV, 867).

Sobre los padres de la comedia nueva, conviene recordar que son los encargados (eventualmente, junto con un poderoso o incluso con el rey) de restablecer la autoridad y el orden. Ejercen por tanto una autoridad de la que abstiene tanto Pleberio como Alisa, si bien la figura materna no suele aparecer en el teatro de Lope con tanta frecuencia como la paterna.<sup>62</sup> El padre actúa como depositario de la honra familiar, que

---

<sup>61</sup> José Fernández Montesinos, "Dos reminiscencias de *La Celestina* en comedias de Lope," *Revista de filología española* 13 (1926), reimpresso en sus *Estudios sobre Lope de Vega* (101-104).

<sup>62</sup> Cf. E. H. Templin, "The Mother in the *comedia* of Lope de Vega," *Hispanic Review* 3 (1935): 219-244, según el cual intervienen 145 madres en las comedias de Lope. Sin embargo, en el catálogo de Morley y Tyler no se recogen más que 55. En todo caso, parece que la aparición de la figura materna, según se deduce del artículo de Templin, tiende a producirse en las comedias palatinas y en los dramas históricos antes que en las comedias urbanas de ambientación

puede delegarse en otros parientes si es necesario, como el tío de Diana en *La serrana de Tormes*, el hermano en *La francesilla*, en *El castigo del discreto* y en *El enemigo engañado*, o el marido, aunque en este último caso no falta ejemplos de padres que intervienen en los problemas matrimoniales de su hija, como sucede en *Las ferias de Madrid* o en *El galán escarmentado* y, sin consecuencias trágicas, en *La bella malmaridada*.

El heroísmo del padre queda patente en ocasiones, como cuando Antandro ofrece la vida por su hijo en *La serrana de Tormes*, o cuando el capitán intenta librar del cautiverio a su hija en *El Grao de Valencia*. En cambio, pueden aparecer excepcionalmente figuras negativas, como el padre avaro de *El leal criado*, que por la tardanza en casar a su hija pone en peligro la honra de ésta, motivo que puede recordar al de Melibea en *Celestina* (XVI,1), y que se repite en otras comedias de Lope, como en *El enemigo engañado*, en *La francesilla* (aunque aquí los culpables de la tardanza son los hermanos de la dama) o en *El acero de Madrid*, donde reflexiona el padre de Belisa, llamado Prudencio: "Ya fue otro tiempo, que con años treinta / llamaban niña una mujer / (...) / Mas hoy, por los pecados de los hombres, / cierta señal de que se acaba el mundo, / de diez años aspira a casamiento, / a trece es madre, y a veinte y uno abuela" (NE XI. 187a).<sup>63</sup> Aparecen asimismo padres retratados con intención burlesca, viejos verdes como el capitán de *La discreta enamorada* y los dos vejetes de *El mesón de la corte*. Sin embargo, aun cuando puedan ser incautos o viciosos, son los padres quienes deben ejercer o quienes ejercen la autoridad en la comedia para restablecer el orden.

El planteamiento de la comedia nueva es diferente y aun opuesto al de *Celestina*. Puede deducirse del análisis precedente la escasa importancia concedida por Lope al mundo marginal, ya que en su obra dramática resulta infranqueable la barrera que separa a los nobles de los plebeyos y, en sentido complementario, a los amos de los criados. El peso de la intriga en la comedia nueva lo llevan los caballeros y las damas,

---

contemporánea como las que estamos examinando en su mayoría, en las que no suele aparecer la madre excepto en su vertiente celestinesca.

<sup>63</sup> Recordemos que Melibea tiene 20 años, una edad que ya no es de "temprano casamiento" (D. Ynduráin, "Un aspecto," [530]), donde se aducen textos del XV (Carvajal, J. de Flores) que se podría contraponer a la opinión del Prudencio de Lope. Por otra parte, aparece en la comedia lopesca la tardanza en el matrimonio como motivo proverbial, en *El caballero de Olmedo* (I: vv. 313-314): "Padre que se duerme mucho en esto, / mucho a sí mismo se agravia." Y en *La francesilla* (BC IV, 707): "Descúidese el padre, amiga, / pasa en flor sin pasar plaza, / y queda la calabaza / la simiente en la barriga."

mientras que los criados y los otros personajes celestinescos de baja extracción social apenas cobran protagonismo, excepto raras excepciones, pues funcionan como comparsas y personajes auxiliares. Lo hemos visto incluso al estudiar el papel de la alcahueta profesional, muy poco significativo en el teatro de Lope sobre todo si tenemos en cuenta la importante función que desempeñan en él las tercerías, que van más allá del ámbito profesional que cubre la alcahueta o la celestina, pues en la comedia hay muchos terceros funcionales que, llevados por la fuerza del enredo, pueden ejercer el oficio celestinesco.<sup>64</sup>

El esquema de la comedia nueva es muy diferente al de la tragicomedia, si bien Lope tiene presente la obra de Rojas. Podemos advertir que los personajes celestinescos más característicos (alcahuetas, rufianes, prostitutas) van disminuyendo en número según evoluciona el teatro lopesco, aunque ni tan siquiera en las comedias del período estudiado llegan a adquirir protagonismo sino en algunos episodios secundarios, excepto en contados casos, como *El galán Castrucho* o *El caballero del milagro*. Con posterioridad a 1604, sin embargo, el personaje de Celestina cobra en *El caballero de Olmedo* una complejidad de la que carecen sus precursoras, lo que puede servir como un indicio más para trazar la madurez del teatro de Lope. En todo caso, el dramaturgo madrileño acude a la *Tragicomedia* de Rojas movido por su popularidad, lo que explica las alusiones que hay en las comedias estudiadas a los personajes de *Celestina*, sobre todo a la vieja alcahueta, como si fueran tipos bien conocidos en la tradición literaria y hasta en la cultura popular. Secundariamente Lope también alude a la pareja de amantes junto con los criados: Sempronio, Pármeno y Lucrecia. Desde la perspectiva de la comedia nueva, los personajes de la tragicomedia rojiana y su argumento son origen de motivos temáticos y punto de referencia para establecer paralelismos situacionales, no en vano existe

---

<sup>64</sup> Como dice F. Márquez Villanueva (*Orígenes y sociología del tema celestinesco*, p. 178), Lope asegura que es imposible el amor sin tercero: "... mercader sin dinero es como amor sin tercero, / es como sin luz el día" (*El anzuelo de Fenisa*), "Lo que tiene malo amor / es que ha menester terceros" (*Amar como se ha de amar*). Cabría recordar aquí el episodio biográfico que ha llamado la atención de la crítica desde la publicación del *Epistolario* a cargo de A. González de Amezúa, quien también estudia este aspecto: *Lope de Vega en sus cartas* (Madrid, 1935), pp. 323-405: "Amores ducales y tercerías poéticas," ya que Lope hace de tercero en los amoríos del duque de Sessa, a cuyo servicio está en calidad de secretario desde 1605. Según recuerda H. Vélez-Quiñones (236), en *La ingratitud vengada* (BC III, 772) aparece un Belardo, pseudónimo habitual de Lope, definido como alcahuete: "Esotro es medio poeta, / y por mi fe, mi señor, / que da un recado mejor / que la mejor alcahueta."

una comunidad genérica en ambas tradiciones teatrales a pesar de sus notables diferencias.

Lope explota literariamente en la obra de Rojas su faceta risible, como si *Celestina* fuera un repertorio burlesco del que extrae diversas alusiones cómicas. El dramaturgo madrileño, que conocía "par coeur" la *Tragicomedia*, no es capaz de tomarla en serio. Los afanes de las viejas alcahuetas son ya episodios más o menos secundarios dentro de la acción dramática, incluso en el caso de comedias excepcionales y posteriores al primer Lope, como *La victoria por la honra* o, sobre todo, *El caballero de Olmedo*. Predomina la función risible que Lope descubre en *Celestina* y en la celestinesca, ya que en el conjunto de la comedia nueva, pierden protagonismo los personajes de baja extracción social en los que precisamente reside la novedad más significativa del arte de Rojas.<sup>65</sup>




---

<sup>65</sup> La trivialización del mundo marginal, y la consiguiente simplificación de los personajes de baja condición, no es exclusiva de la dramaturgia de Lope sino un proceso general de la literatura de la época. A este propósito, advierte D. Ynduráin, introd. a *El buscón* (Madrid: Cátedra, 1991), pp. 13-14: "Es bien sabido que en la literatura española — salvo esporádicas apariciones marginales — la primera obra en la que la gente de baja condición social recibe un tratamiento prioritario es *La Celestina*. A partir de esta obra — por su influjo directo o no —, los individuos subalternos y marginales aparecerán con frecuencia, normalmente sin la intensidad trágica de los servidores de Calixto: parece como si hubiera una renuncia, o una incapacidad, para alcanzar el tono marcado por Rojas; en lo sucesivo, alcagüetas, criados y aventureros se trivializan, pierden su inquietante individualidad personal para convertirse en tipos."