

Ecós celestinescos en la decimotercera cena de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva: análisis intertextual¹

Irati Calvo Martínez

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

irati.calvo@ehu.eus

ORCID: 0000-0002-4453-7446

Recepción: 02/01/2024, Aceptación: 21/05/2025, Publicación: 19/12/2025

Resumen

La intertextualidad es una característica inherente al género celestinesco: las referencias explícitas e implícitas a *La Celestina* son las que nutren las obras de sus continuadores e imitadores. La *Segunda Celestina* es la primera continuación de la *Tragicomedia* que se conoce: Feliciano de Silva retoma algunos de sus personajes, presenta una nueva historia y resucita a la alcahueta para mediar en los amores de Felides y Polandria. El autor de la continuación dedica varias “cenas” a la prolongación de subtramas de la obra modelo e imita otras tantas, a veces valiéndose de expresiones de la obra primigenia. La cena decimotercera es un ejemplo de imitación claro, pues el autor toma los principales elementos del auto noveno y los reescribe cambiando de personajes, reproduciendo situaciones análogas y utilizando estructuras lingüísticas similares. En este artículo se pretende profundizar en el análisis intertextual de ambos textos, para así observar los elementos comunes y los divergentes. Se estudiará también el tratamiento de los temas en otras obras del género celestinesco para profundizar en su valor literario.

Palabras clave:

Intertextualidad; *La Celestina*; *Segunda Celestina*; Feliciano de Silva; comparación; celestinesca.

1. Este artículo está financiado por el Programa predoctoral de formación de personal investigador no doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Se inserta en el grupo de investigación *Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)* (IT 1465-22) y dentro del proyecto *Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)* (PID2020-114496RB-I00).

Abstract

English title. Celestinesque echoes at the thirteenth cena of Feliciano de Silva's *Segunda Celestina*: intertextual analysis.

Intertextuality is an inherent characteristic of the Celestinesque genre: explicit and implicit references to *La Celestina* are what nourish the works of its continuators and imitators. The *Segunda Celestina* is the first known continuation of the *Tragicomedia*: Feliciano de Silva revisits some of its characters, presents a new story and resurrects the procuress to mediate in the love affairs of Felides and Polandria. The author of the sequel devotes several 'cenas' to the continuation of subplots from the model play and imitates several others, sometimes using expressions from the original work. The thirteenth 'cena' is a clear example of imitation, as the author takes the main elements of the ninth 'auto' and rewrites them by changing characters, reproducing analogous situations and using similar linguistic structures. In this article, the aim is to go deeper into the intertextual analysis of both texts, in order to observe the common and divergent elements. We will also study the treatment of the themes in other works of the Celestinesque genre so as to study their literary value in greater depth.

Key words:

Intertextuality; *La Celestina*; *Segunda Celestina*; Feliciano de Silva; comparison; celestinesque.

Todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas.
(Roland Barthes en *Variaciones sobre la escritura*, 145)

La intertextualidad en el género celestinesco

Después de que Bajtín sentara las bases de lo que hoy conocemos como intertextualidad, Julia Kristeva (1984: 190) expuso que en un texto se cruzan y neutralizan "varios enunciados" de otros textos: "la palabra (el texto) es un cruce de

palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)". Barthes (2002: 145-146) definió la intertextualidad como la "condición de todo texto", puesto que dentro de un texto hay otros textos presentes en él, un intertexto "cuyo origen rara vez es identificable". El género celestinesco está repleto de referencias intertextuales no solo a la obra modelo, sino también al resto de obras celestinescas. Whinnom (1988: 125-127) emplea el término "género celestinesco" para referirse a aquellas obras cuyos autores fueron conscientes de estar insertándose dentro de la "tradición celestinesca", puesto que tomaron como modelo la *Tragicomedia* e imitaron "la forma y la técnica, el argumento, los personajes y el estilo (o estilos)".

El género celestinesco agrupa, sobre todo, dos tipos de obras: las continuaciones y las imitaciones. Las primeras prolongan la historia de la obra modelo y mantienen a parte de sus personajes; las segundas reproducen algunas de las características de la *Tragicomedia*, ya sean formales o temáticas (Baranda Leturio 1992: 6).² El género celestinesco también reúne aquellas obras que adaptan el texto de *La Celestina* a otras formas de expresión lingüística (adaptaciones) y las que han sido influidas por ella (influencias) (Baranda Leturio y Vian Herrero 2007: 439-444). Heugas (1973: 9) utilizó una terminología distinta para referirse a las continuaciones, imitaciones, adaptaciones e influencias de *La Celestina*, puesto que distinguía "la celestinesca" de "lo celestinesco": mientras que lo celestinesco incluye cualquier influencia de *La Celestina*, la celestinesca se refiere a las continuaciones de la obra modelo.

Para considerar que una obra es una continuación, tiene que remitir explícitamente al argumento de unos textos "familiares" para los receptores. Debe respetar la continuidad de determinados datos, como "la disposición de los lugares, [el] encadenamiento cronológico, la coherencia de los caracteres", entre otros (Genette 1989: 202). En el Siglo de Oro, la práctica de la continuación se "extiende a todos los ámbitos de la ficción desde la novela caballeresca hasta la novela pastoril, incluyendo los relatos picarescos y también lo que suele llamarse la 'celestinesca'" (Álvarez Roblin y Biaggini 2017: 8). En las continuaciones del género celestinesco se respeta la configuración de los personajes, se mantiene una coherencia espaciotemporal y cada una tiene una "relación de dependencia" con respecto a las obras anteriores; además, en todas hay un recuerdo del pasado, en las que se incluyen alusiones directas a la obra base (Baranda Leturio 1992: 8-10). En las continuaciones, en definitiva, se establece una relación intertextual compleja que incluye la presencia de todas las obras anteriores, que se han reinterpretado y manipulado de diversas maneras (Baranda Leturio 1988: 29). Se consideran continuaciones la *Segunda Celestina*, la *Tercera Celestina*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, la *Tragedia Policiano*, la *Comedia Selvagia* y la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrino* (Baranda Leturio y Vian Herrero 2007: 439-

2. El imitador centra su atención en el estilo y en sus motivos temáticos (Genette 1989: 100).

444).³ Todas estas obras configuran el género celestinesco y aportan “nuevos elementos que la diferencian del modelo y la convierten a su vez en uno nuevo” (Sánchez Bellido 2010: 753); por tanto, las continuaciones e imitaciones de *La Celestina* se convierten en “modelos tan válidos como la original”, de modo que “sus visiones acerca de la trama o la configuración de los caracteres” abren “nuevas posibilidades de creación e interpretación” para aquellos que quieren “contribuir al ciclo con una nueva obra” (Sánchez Bellido 2010: 761).

Feliciano de Silva, con la publicación de su *Segunda Celestina*, marca el comienzo de una serie de continuaciones e imitaciones que establecen el estilo celestinesco y lo confinan dentro de unos límites precisos (Heugas 1973: 9). Aunque, como señala Navarro Durán (2016: xxx) en su edición, antes de esta continuación se publicaron otras obras que tomaban elementos de *La Celestina*,⁴ la *Segunda Celestina* es la primera obra que entra en la categoría de las continuaciones. Se publica en 1534 y cuenta los amores de Felides y Polandria; Celestina, que ha “resucitado”, media en los amores de estos dos personajes y concierta un matrimonio secreto. En palabras de García-Bermejo Giner (2018: 485-489), en esta continuación se lleva a cabo “una forma más compleja de imitación”, puesto que Feliciano de Silva recurre constantemente al texto original y lo reescribe a través de la amplificación. Como apunta Baranda Leturio (2017a: 71), el hecho de que exista el ciclo celestinesco es gracias a Feliciano de Silva, puesto que funcionó “como un modelo indispensable para las siguientes continuaciones y determinó la dirección que adoptaron respecto a la *Tragicomedia*”. En efecto, las variaciones que Feliciano de Silva introdujo en su obra fueron identificadas por los continuadores de *La Celestina* como “nuevos modelos que imitar” (Sánchez Bellido 2010: 755), de modo que el autor demuestra ser así muy hábil como imitador y creador de segundas partes, puesto que no solo contribuye a ampliar el género celestinesco, sino también el caballeresco con obras como el *Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea*, *Rogel de Grecia* y la *Cuarta Parte de Florisel de Niquea* (Snow 2018: 323).

En la *Segunda Celestina*, el mundo de los señores queda relegado a un segundo plano para dar voz a los “mozos, criados con pintas de rufián, los rufianes, las criadas, las prostitutas y la alcahueta” (Navarro Durán 2018: 376); el aumento de los personajes marginales trae consigo una trama casi paralela a la historia principal que no necesita de esta para funcionar por sí sola. El autor continúa la caracterización de personajes como Celestina, Centurio, Elicia y Areúsa y evoca lo sucedido con Pármeno, Sempronio, Calisto y Melibea en más de una ocasión. Según Baranda Leturio (1984: 208), hay distintos tipos de alu-

3. Baranda Leturio (1992) agrupa a la *Comedia Florinea* con las imitaciones en prosa, frente a su tradicional clasificación como continuación celestinesca.

4. La *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, *Penitencia de amor*, la *Comedia Himenea*, la *Comedia Thebayda*, la *Comedia Hipólita*, la *Comedia Serafina* y la *Lozana andaluza*.

siones que conectan la obra de Silva con la *Tragicomedia*: las que señalan la localización espaciotemporal de la historia; las que evocan pasajes y personajes de *La Celestina*, y las que ponen de relieve la similitud de las tramas. En la *Segunda Celestina*, la historia se sitúa en la misma ciudad de la *Tragicomedia* y no mucho tiempo después de lo sucedido en ella, puesto que los personajes recuerdan y reconocen a la alcahueta (Baranda Leturio 1984: 208). En la continuación se pueden rastrear alusiones directas a la obra base, tanto citas textuales como situaciones análogas, pero también pueden establecerse relaciones intertextuales entre autos y cenas: este es el caso de la relación entre la cena decimotercera de la continuación y el auto noveno de la obra modelo.

Como es sabido, el noveno auto de *La Celestina* comienza con la llegada de Sempronio y de Pármeno a casa de Celestina, donde habían acordado comer con la alcahueta y sus respectivas amantes. Elicia está enfadada con Sempronio por haber llegado tarde a la comida, y su ira se acrecienta cuando el criado llama a Melibea “graciosa y gentil” (LC,⁵ 406). Esto provoca que tanto Elicia como Areúsa degraden el aspecto físico de la amante de Calisto. Pese a que Celestina trate de poner calma entre su pupila y Sempronio, Elicia no obedece hasta que se lo pide su prima Areúsa. Mientras comen, Sempronio, Pármeno y Celestina hablan sobre el estado de Calisto, enfermo y víctima de la fuerza del amor. Sempronio, con el objetivo de adular a Elicia, dice haber sido en otro tiempo “otro Calisto” (LC, 412) y, tras otra breve discusión, se reconcilian. En ese momento Lucrecia llama a la puerta, lo que provoca que Areúsa haga una diatriba contra las señoras y critique la sumisión de las criadas al mismo tiempo que ensalza su propia libertad como prostituta clandestina. Con la entrada de la criada de Melibea, Celestina se entristece al recordar los tiempos en los que su casa estaba llena de prostitutas y clientes. Tras la evocación del pasado de la alcahueta, las prostitutas y sus amantes dejan solas a Lucrecia y Celestina. La criada informa a la tercera de la enfermedad que padece Melibea y le pide que vaya a su casa y le devuelva el cordón que le dejó a Calisto. El auto termina con la salida de ambas mujeres hacia la casa de Pleberio.

En el auto noveno se representa la vida en casa de Celestina y, como apuntó Lida de Malkiel (1962: 198), es una de las “escenas de distensión” más importantes de la *Tragicomedia*. Aunque no esté construido para hacer avanzar la acción, este auto contribuye a “la evocación integral del ambiente y al trazado de los caracteres”: se relaciona con la acción al insertar el recado de Lucrecia, pero también al dejar en evidencia el odio que las prostitutas sienten hacia Melibea, porque este hecho motivará después el “desenlace trágico”. Las continuaciones y las imitaciones calcan algunas escenas aisladas por dos motivos

5. En este artículo las obras del género celestinesco se citarán por sus iniciales (LC, SC) seguido de las páginas donde se encuentran las referencias señaladas. Para *La Celestina*, se citará la edición de Russell (1991); para la *Segunda Celestina*, la de Baranda Leturio (1988).

principales: “por lo eficaz de la situación o lo pintoresco del ambiente”; no obstante, dejan de lado la conexión con la acción principal (Lida de Malkiel 1962: 582). El auto noveno, junto con el auto séptimo, son, según Heugas (1973: 523), los pilares en los que se sustentan las imitaciones para las escenas de amor mercenario. En palabras de Baranda Leturio (2017a: 74), todas las continuaciones imitan el encuentro de criados y prostitutas del auto noveno porque “son ocasiones para las risas, los escarceos amorosos y la procacidad”. Frente al original, el mundo del hampa y las representaciones de su vida cotidiana interrumpen la acción principal, porque sus intervenciones se centran en situaciones o anécdotas cómicas que exaltan los placeres de la comida y del sexo (Baranda Leturio 2017b: 331).

La decimotercera cena de la *Segunda Celestina* se inicia con la orden de Areúsa de no esperar a Centurio para comer. Areúsa, enfadada por su tardanza, describe los actos y oficios de su amante y lo degrada físicamente y destaca el rechazo que le genera su persona. Tanto Elicia como Celestina defienden a Centurio, puesto que, a pesar de su apariencia física, es un hombre “esforzado” que cumplió con su palabra de terminar con la relación de Calisto y Melibea. Centurio llega a la casa y recibe los reproches de Areúsa, que vuelve a incidir en su físico desagradable. El rufián obliga a Areúsa a abrazarlo con la ayuda de la tercera y de Elicia; pese al primer rechazo de la prostituta, Centurio y ella se reconcilian. No obstante, el rufián pronto bromea con haber conseguido la comida a través de otra mujer, lo que enfada a Areúsa y provoca que denueste a Palana, la prostituta de burdel con la que aparentemente Centurio estaría teniendo relaciones. Elicia y Celestina tratan de calmarla y la instan a que se siente a comer; Areúsa accede por contentar a la alcahueta y, mientras el rufián y ella siguen discutiendo, llama Pandulfo a la puerta. Centurio le recuerda a Celestina quién es Pandulfo,⁶ y esta manda a Elicia a abrir. Tras una conversación entre Centurio, Pandulfo y Areúsa sobre la belleza de Palana y ella, el criado habla con Celestina sobre su resurrección y ella se lamenta al recordar lo sucedido con Calisto y Melibea, además de maldecir a Pármeno y a Sempronio. La alcahueta, que informa a Pandulfo de la conexión que hay entre sus padres y ella, le pregunta por su venida y este le pide que le acompañe a casa de su amo para curarle el mal de amores. Aunque Celestina al principio finja no dedicarse ya a ese negocio, acuerda con el criado ir a ver a Felides solo si este le proporciona un manto. La cena termina con la salida de Pandulfo y el ayuntamiento aparentemente forzado entre Centurio y Areúsa mientras Elicia y Celestina se van a descansar.

El investigador Pierre Heugas (1973: 77) ya señaló que la decimotercera cena era una ampliación del auto noveno de *La Celestina*. Baranda Leturio

6. Pandulfo es el proxeneta y amante de Palana. En la cena quinta se representa una riña entre ellos por la exigencia del rufián de darle todo el dinero que ha ganado prostituyéndose.

advierte en su artículo (1984) y en su edición (1988) que la cena mantiene relaciones intertextuales con otros autos de la *Tragicomedia*. Entre los dos textos se representan secuencias narrativas análogas y temas comunes, además de que se pueden encontrar grandes similitudes lingüísticas. Los cambios que se introducen no son baladíes: frente al protagonismo que tienen Elicia y Sempronio en *La Celestina*, en la *Segunda* se representa el conflicto entre Areúsa y Centurio. Los temas comunes se tratan también de maneras distintas. Tomando en consideración los múltiples trabajos dedicados a subrayar las novedades que la continuación de Silva inserta, como los excelentes trabajos de Sánchez Bellido (2010) y Sales Dasí (2001), en este artículo se pretende establecer paralelismos y relaciones intertextuales entre ambas escenas y entender el porqué de las diferencias y su valor. Para ello, en primer lugar, se expondrán las secuencias narrativas más relevantes del auto y de la cena para después analizarlas, compararlas y contrastarlas. De este modo se llevará a cabo un análisis de la estructura y de los temas comunes entre ambos textos, para terminar con un repaso de la recurrencia de estos en otras obras del género celestinesco.

El auto noveno y la decimotercera cena: análisis intertextual

Si analizamos la estructura general de las dos escenas, es evidente que hay coincidencias: los protagonistas del mundo bajo han quedado para comer y en ambas situaciones los amantes llegan tarde. Antes de llegar, los criados hablan sobre Celestina en el auto noveno, mientras que en la decimotercera cena es Areúsa la que critica a Centurio. La tardanza de los amantes produce una pelea con sus respectivas prostitutas, pero finalmente se serenan y comen. La pelea se acrecienta por celos hacia otra mujer, que es despreciada y denostada por las prostitutas (en el primer caso, Melibea; en el segundo, Palana). La llamada a la puerta de un criado acaba con la disputa (Lucrecia y Pandulfo). La llegada de este personaje da lugar a una conversación previa a su entrada: con Lucrecia, la crítica a los señores de Areúsa; con Pandulfo, sus orígenes e identidad. Cuando el invitado entra hay una evocación al pasado: en la *Tragicomedia*, se habla de los tiempos mejores de Celestina como regente de un burdel clandestino; en la continuación, se recuerda lo sucedido en *La Celestina* primigenia, la muerte y resurrección de la alcahueta y el fallecimiento de los amantes y de los criados. La conversación entre Pandulfo y Celestina se dilata en la *Segunda Celestina*: la alcahueta informa a Pandulfo de que conoció a sus padres y de la relación de parentesco que existe entre ellos (madrina-ahijado), al estilo de la conversación que mantiene con Pármeno en el primer auto de la *Tragicomedia*. Los criados informan a Celestina del motivo de su venida: en el primer caso la alcahueta está decidida a ir a casa de Melibea; en el segundo, establece una serie de condiciones para irse con Pandulfo. Mientras que la tercera sale con Lucrecia a casa de Pleberio, en la continuación le pide un manto a Felides como condición para

visitar su casa. A grandes rasgos, la macroestructura textual⁷ coincide, aunque con algunas excepciones. En las siguientes páginas se analizarán pasajes concretos dentro del auto y de la cena con el objetivo de observar la microestructura de estos y ver los elementos coincidentes, así como los disidentes.

Macroestructura textual	
La Celestina (Auto IX)	Segunda Celestina (Cena XIII)
Pármeno y Sempronio llegan tarde a comer a casa de Celestina. Descripción previa de la alcahueta.	Centurio llega tarde a comer a casa de Celestina. Descripción previa del rufián.
Enfado de Elicia por la tardanza.	Enfado de Areúsa por la tardanza.
Los amantes se serenán y se sientan a comer.	Los amantes se serenán y se sientan a comer.
Elicia siente celos de Melibea y denuesta su físico.	Areúsa siente celos de Palana y denuesta su físico.
Nueva disputa y reconciliación de los amantes.	Nueva disputa y reconciliación de los amantes.
Lucrecia llama a la puerta.	Pandulfo llama a la puerta.
La llegada de Lucrecia provoca una conversación previa a su entrada (la crítica a las señoras de Areúsa).	La llegada de Pandulfo provoca una conversación previa a su entrada (los orígenes y la identidad de Pandulfo).
Evocación al pasado (recuerdo de los tiempos mejores de Celestina).	Evocación al pasado (recuerdo de lo sucedido en <i>La Celestina</i> y charla sobre los orígenes de Pandulfo).
Lucrecia le pide a Celestina que la acompañe a casa de Melibea y que le devuelva el cordón que le dejó a Calisto.	Pandulfo le pide a Celestina que lo acompañe a casa de Felides para iniciar el negocio amatorio.
Celestina va a casa de Melibea con Lucrecia.	Celestina ordena a Pandulfo que le traiga un manto y el criado sale solo a casa de Felides.

Conversación previa y llegada de los amantes a casa de Celestina

En el auto noveno, Pármeno y Sempronio caminan hacia casa de Celestina, donde han quedado con sus amantes. Los criados critican la falsa santidad de la alcahueta y señalan cómo su devoción se centra en sus negocios, es decir, en las mozas y en sus virgos. A pesar de admitir que es una mentirosa y embustera, ambos coinciden en que es mejor no proferir sus maldades para beneficiarse de

7. Macroestructura textual: término acuñado por Van Dijk (1980).

sus ganancias: “Aunque lo sepamos para nuestro provecho, no lo publiquemos para nuestro daño” (LC, 403). La conversación llega a su fin cuando entran sin llamar a casa de la alcahueta, que los recibe con halagos exagerados: “¡O mis enamorados, mis perlas de oro! ¡Tal me venga el año, qual me parece vuestra venida!” (LC, 403). Estos “halagos fengidos” provocan nuevas críticas en los criados, quienes achacan su destreza seductora a la necesidad, a la pobreza y al hambre (LC, 403-404). La alcahueta introduce un tono lascivo a su discurso al avisar a sus pupilas de la llegada de sus amantes:⁸ “¡Mochachas, mochachas! ¡Bovas! ¡Andad acá baxo presto, que están aquí dos hombres que me quieren forçar!” (LC, 404).

En la decimotercera cena, Areúsa sugiere a Elicia y a Celestina comer sin esperar a Centurio, que llega mucho más tarde de la hora prevista. La alcahueta aconseja a Areúsa que espere, puesto que es el rufián quien les ha proporcionado las viandas. La prostituta está segura de que Centurio no recuerda su cita y enumera los lugares en los que el rufián probablemente esté: “estará en alguna su ermita o devoto monasterio [...] metido en algún bodegón con otro tal como él” (SC, 227). Areúsa critica los vicios de su amante y, además, realiza una descripción envilecedora de su rostro: “Pues ya que esta tacha tiene, en el buen rostro se sufre, que más costuras tiene en él y arpaduras que en la capa que trae a cuestas” (SC, 228). Elicia y Celestina no están de acuerdo con Areúsa y señalan que es más importante que los amantes sean “valientes, robustos y esforçados” y no hermosos, lo que provoca que la prostituta siga describiendo todas las tachas físicas del rufián. En mitad de esta discusión llega Centurio, a quien Celestina saluda efusivamente: “¡Oh, hijo Centurio!, tal me venga el buen año a casa cual tú me pareces; ven acá, que abraçarte quiero” (SC, 228). Areúsa reprende a la tercera porque, en lugar de “refiir su descomedimiento y tardança”, está favoreciéndole con halagos (SC, 228).

Hay varios elementos en común en ambos textos: Sempronio, Pármemo y Areúsa llevan a cabo una descripción de carácter negativo, de Celestina en el primer caso y de Centurio en el segundo. Pármemo está de acuerdo con la descripción que hace Sempronio del oficio principal de Celestina y con la crítica que hace a su forma de ser; en la decimotercera cena, Areúsa se queja de las costumbres de Centurio y envilece el físico de su amante, pero Elicia y Celestina no están del todo de acuerdo con las apreciaciones de Areúsa: aunque coincidan en la opinión que les merece el físico del rufián, puntualizan que lo importante son las hazañas que ha hecho por ella y no tanto su apariencia.⁹ Tanto los criados

8. En la edición de *La Celestina* de la Real Academia Española, los editores (2011: 202-203) apuntan que en este pasaje se puede ver representada la lujuria de la alcahueta a través de las insinuaciones “medio en broma” a Pármemo y a Sempronio.

9. La decimotercera cena permite entender el hartazgo de Areúsa con Centurio, que constantemente le está recordando lo que le hizo a Calisto. La prostituta terminará interrogando a Sosia sobre lo sucedido en la cena vigesimoquinta.

como Centurio entran en la casa de Celestina y la alcahueta los recibe a todos con una gran familiaridad. Este recibimiento está sujeto a críticas en ambas escenas: los criados lo censuran y comentan a través de la técnica de los apartes, y Areúsa se lo reprocha directamente a la alcahueta. Asimismo, es de gran interés señalar la connotación sexual del discurso de Celestina al recibir a los tres personajes masculinos: en el primer caso hace alusión a una posible violación y, en el segundo, a un abrazo.¹⁰ En las dos escenas hay, por tanto, una descripción de carácter negativo, un acuerdo o desacuerdo, una entrada, un recibimiento exagerado y un reproche.

Enfado de las prostitutas con sus amantes y el elogio al vino

Cuando Pármeno y Sempronio entran en casa de Celestina, Elicia se muestra enfadada con su amante por la tardanza: “Este perezoso de Sempronio habrá sido causa de la tardanza, que no ha ojos por dó verme” (*LC*, 404). Para calmar a la prostituta, Sempronio trata de adularla a través de apelativos cariñosos, pero estos no son suficientes para apaciguar su ira: “Calla, mi señora, mi vida, mis amores; que quien a otro sirve no es libre” (*LC*, 404). Celestina trata de poner orden y les manda sentar a “cada uno cabo la suya” (*LC*, 404); al no verse emparejada, la tercera resuelve que su compañía es el vino, lo que produce una larga intervención que ensalza los beneficios de dicha bebida y la necesidad que ella tiene de él. Sempronio coincide en que el vino “a todos nos sabe bien, comiando y hablando” (*LC*, 406).

En la decimotercera cena Celestina señala que Areúsa tiene “celos” de la tardanza de Centurio y le pregunta, en otro sentido, si tiene celos de ella con él; Areúsa vuelve a degradar el aspecto físico de su amante y éste, para calmarla y defenderse, utiliza un apelativo cariñoso y defiende la importancia de ser esforzado antes que hermoso:¹¹ “Calla, ojos míos, que este jesto te parece a ti como hecho de flores, que no te tengo por de tan mal conocimiento” (*SC*, 229). Antes de sentarse en la mesa, Centurio le pide un abrazo a Areúsa, pero esta se resiste; Celestina y Elicia retienen a la prostituta para que el rufián la bese y abraza. Cuando lo consiguen, la primera queja de Areúsa es el mal aliento de Centurio, pues “de su boca a un jarro no hay diferencia” (*SC*, 230). Celestina,

10. Aunque un abrazo *a priori* no tiene por qué estar cargado de ningún tipo de connotación sexual, el hecho de ser Celestina, personaje lujurioso por excelencia, quien profiere esa petición da muchas pistas sobre el sentido del texto. Además, acto seguido lo vuelve a abrazar para burlarse del enfado de Areúsa: “¿Has celos, Areúsa, de mí?” (*SC*, 229)

11. Centurio le recuerda a Areúsa que las virtudes vencen a la hermosura: “Que bien sé que sabrás que virtudes vencen” (*SC*, 229). En la vigésima tercera cena Elicia le recuerda su sentencia cuando Areúsa vuelve a tacharlo de feo: “Anda señor Centurio, que, en fin, virtudes son las que vencen”. (*SC*, 359)

para defender al rufián, señala que el vino “a todos nos sabe bien, y a ninguno amarga comiendo y hablando” (SC, 230). Centurio manda sentar a todos los comensales para resolver la pelea: “siéntate madre, que yo ya estoy sentado, y Elicia se siente cabe mí y Areúsa cabe ti” (SC, 230). El hecho de que no se quiera sentar al lado de su amante provoca el inicio de un juego entre ellos, en el que se infiere por la intervención de Celestina que se reconcilian: “no sea todo retoçar, que la mesa más se puso para comer y beber” (SC, 231).

En estas escenas hay varios elementos comunes: en primer lugar, el enfado de las dos prostitutas por la tardanza de sus amantes. Para tratar de calmar la ira de ambas, tanto Sempronio como Centurio utilizan apelativos cariñosos, y no solo eso, sino que repiten la misma estructura sintáctica *imperativo + subordinada causal* (calla... que...).¹² En la *Segunda Celestina* la escena se prolonga al añadir una referencia al auto dieciocho de *La Celestina*, como ya señaló Baranda Leturio (1988: 230) en su edición de la obra: en el decimotavo auto, Elicia y Areúsa van a casa de Centurio para pedirle que vengue la muerte de Celestina. Areúsa finge no querer entrar en casa del rufián, y este le pide a Elicia que no la deje marchar: “Tenla, por Dios, señora, tenla. No se te suelte” (LC, 552). Elicia la retiene para que el rufián la abraze: “Llégate acá, señor Centurio, que en cargo de mi alma, por fuerça haga que te abraçe, que yo pagaré la fruta” (LC, 552). En la *Segunda Celestina* Centurio pide a Elicia y Celestina que sujeten a Areúsa: “Tenla señora, y tú, Elicia, ténmele la cabeça”; “Ténmela, ténmela, que me buelve la cabeça” (SC, 229-230).

Es interesante que Elicia no defienda a su prima, como sí lo hace Areúsa en *La Celestina* al unirse a la crítica a Melibea; la pupila de Celestina lleva la contraria a Areúsa a lo largo de toda la cena y, de hecho, defiende a Centurio en más de una ocasión.¹³ A pesar de esta prolongación, en las dos situaciones se termina hablando del vino. Una vez más, se repite la estructura sintáctica: se cambia el vocativo “tía señora” por el de “hijo”, pero se repiten las estructuras “a todos nos sabe bien” y “comiendo y hablando”. Centurio resuelve la discusión mandando sentar a todos los presentes, como lo hace Celestina en la *Tragicomedia*. La ira de Elicia, con su lenguaje maldiciente, produciría risa en el lector de la época; por ello, Silva pudo haber decidido imitar este pasaje para incluir otro episodio cómico en su obra, pero queriendo al mismo tiempo desmarcarse de la obra modelo. El cambio de personajes que se produce en la cena decimotercera es muy significativo: ya no es Elicia la que está enfadada por la tardanza de Sempronio, sino Areúsa por la de Centurio. Además, en este caso no hay una reu-

12. Sempronio vuelve a utilizar la estructura más adelante, cuando Elicia se enfada por haber elogiado a Melibea: “Calla, mi vida, que tú la comparaste”. (LC, 410)

13. Elicia ayuda también a Centurio a llevar a Areúsa a su cámara para mantener relaciones sexuales con el rufián (SC, 245):

AREÚSA: Ayúdame, prima Elicia, contra este desuellacaras, que me lleva por fuerça.

ELICIA: Ayudarte a llevar sí haré.

nión para comer entre dos parejas y Celestina. Esto puede deberse a la falta de protagonismo de Crito en la *Segunda Celestina*, puesto que solo aparece una vez en la obra.¹⁴ Es probable que Silva quisiera conceder mayor protagonismo tanto a Centurio como a Areúsa, además de utilizarlos para recordar el supuesto asesinato de Calisto a manos del rufián.

Celos, mediación y reconciliación

Tras la intervención de Celestina sobre los beneficios del vino en el noveno auto, Sempronio insta a los comensales a dejar de hablar sobre banalidades y a centrar su conversación en los amores de su amo y de “aquella graciosa y gentil Melibea” (LC, 406). Esta descripción de la enamorada de Calisto provoca de nuevo la ira de Elicia, que lo insulta y maldice e inicia una invectiva contra el físico de la doncella. Señala que conoce a cuatro doncellas más hermosas que Melibea que viven en su misma calle y añade que ella misma es “tan hermosa” como la hija de Pleberio (LC, 407). Su prima Areúsa se une a Elicia en la descripción negativa del cuerpo de Melibea. En vista de la ira de los comensales, Celestina trata de poner paz en la mesa y manda a Elicia sentarse: “Y tú, Elicia, que te tornes a la mesa y dexes esos enojos” (LC, 410). No obstante, la prostituta se niega y sigue reprochando a Sempronio que haya afirmado que Melibea es más hermosa que ella. Areúsa le pide que se siente a comer “Ven, hermana, a comer. No hagas agora esse plazer a estos locos porfiados; si no, levantarme he yo de la mesa” (LC, 410) y Elicia cede solo por complacerla: “Necessidad de complazerte me haze contentar a esse enemigo mío y usar de virtud con todos” (LC, 410). Su declaración provoca la risa de Sempronio “¡He, he, he!”; la prostituta le pregunta el motivo de su carcajada, “¿De qué te ríes?”, pero no obtiene ninguna respuesta porque Celestina le pide que no lo haga “No le respondas, hijo; si no, nunca acabaremos” (LC, 410). Tras la discusión, Celestina, Pármeno y Sempronio hablan del negocio con Calisto, y la alcahueta reflexiona acerca de la fuerza del amor y la enfermedad de los enamorados; Sempronio, para reconciliarse con Elicia, confiesa que él también anduvo “fecho otro Calisto” por la prostituta y se alegra de haber conseguido “tal joya” (LC, 412-413). Elicia provoca a Sempronio desmintiendo que la haya ganado y señalando que tiene otro amante a quien quiere más y que la trata mejor, pero en la intervención de Celestina se entiende que terminan reconciliándose: “¡cómo lo reys e holgaýs, putillos, loquillos, traviesos! [...] ¡Mirá no derribés la mesa!” (LC, 414).

En la decimotercera cena, Areúsa le pregunta a Centurio de dónde ha sacado el capón que están comiendo; Centurio insinúa que lo ha traído de otra

14. La prostituta se está viendo con Albacín, pero a escondidas de Celestina.

parte que, si lo supiera, enfadaría a la prostituta. Ella enseguida deduce que se refiere a otra amante, en concreto, a Palana, la prostituta de burdel que tiene protagonismo en la cena quinta y en la vigésimo tercera: “¿De alguna vellaca, quieres dezir?; que no podía ser menos la que contigo tuviere amistad” (SC, 232). Areúsa, airada, denigra el físico de Palana, y Centurio sigue enfadando a la prostituta al poner en duda que Palana sea fea. Celestina intenta calmar el ambiente e insiste en que la prostituta se siente a la mesa, “Hija, por mi amor, que no t’enojes y te tornes a sentar”, y Elicia le pide que se siente y coma: “Por mi vida, prima, que comas y no haya más” (SC, 233). La amante de Centurio se niega a comer, a pesar de las insistencias de su prima; no es hasta que Celestina se lo pide de nuevo que decide contentarla: “Por te fazer plazer yo comeré, mas por Dios, que no lo tengo gana” (SC, 233). Los comensales comen y beben y Centurio y Areúsa se reprochan mutuamente la actitud que han tenido el uno con el otro; finalmente, el rufián promete recompensarla: “Señora de mi alma, las obras suplirán lo que faltaron las palabras” (SC, 234). Tras la reconciliación, llaman a la puerta de Celestina. Al descubrirse que quien espera tras la puerta es Pandulfo, Centurio también profiere una carcajada “He, he, he”, por ser el criado de Felides amante de Palana, la mujer que ha provocado los celos y la ira de Areúsa. En esta escena es Celestina quien le pregunta el motivo de su risa, “¿De qué te ríes, hijo?”, y el rufián le responde “Ríome, señora, de que mejor lo conociera Palana que no tú, porque está por esse gentil hombre” (SC, 235).

Se observa cómo los dos personajes femeninos sienten celos hacia otra mujer, cuestión que recuerda al capítulo cuarto de la segunda parte del *Corbacho*, “Cómo la muger es envidiosa de qualquiera más fermosa que ella” (pp. 160-167): Elicia está celosa de Melibea, doncella de clase alta y futura amante de Calisto; Areúsa, de Palana, prostituta de burdel de clase ínfima. En *La Celestina* tanto Elicia como Areúsa difaman el físico de la doncella y defienden ser más bellas que ella; en la continuación solo Areúsa critica a Palana. Aunque en el auto noveno la descripción negativa sea más extensa que en la decimotercera cena, Areúsa repite el calificativo de sucia tanto en uno como en otro texto: “Todo el año se está encerrada con mudas de mill suziedades” (LC, 407); “Porque estos no saben conservar muger ninguna que sea de bien ni limpia, sino otras tales suzias como él y Palana” (SC, 232). A diferencia de la caracterización física que hacen de Melibea, la descripción degradante de Palana va acorde con su clase social y oficio.¹⁵ El retrato de Melibea refleja el “carácter maléfico, satá-

15. Resulta de interés que en el caso de la *Segunda Celestina* la crítica y los celos estén dirigidos a una mujer de clase social baja, en contraste con la posición de Melibea en *La Celestina*. Esto podría explicarse porque en la continuación los personajes de clase alta reciben menos críticas que en la obra primera, pero también porque Centurio no establece en este caso ningún tipo de relación con Polandria, de modo que tampoco podría halagarla. La investigadora Baranda Leturio (2017a:74) ya advirtió que las continuaciones que imitan el auto noveno prescinden de las críticas

nico” de la doncella para así “destronizarla” (Maurizi 1995: 62-63) y justificar el deseo de venganza final por parte de las prostitutas; el odio hacia Palana, por su parte, anuncia la pelea que tiene lugar en la cena veintidós. Las dos primas hacen uso de un lenguaje maldiciente que revela su enfado: “¡De mala cancre sea comida essa boca desgraciada [y enojosa]!” (LC, 410); “Mal año para ti, que nunca tú lo verás en cuanto vivieres” (SC, 234). Estas escenas entremesiles, repletas de insultos y situaciones cómicas y exageradas, producirían también risa en el público lector, de modo que Silva está manteniendo este tipo de escenas para poner de relieve que su obra se trata de una comedia, y no de una tragicomedia, desmarcándose así del modelo.

En las dos escenas es Celestina quien trata de poner paz entre ellos y quien pide a las prostitutas que se sienten a la mesa de nuevo; de hecho, utiliza estructuras similares para hacerlo: “Y tú, Elicia, que te tornes a la mesa y dexes esos enojos” (LC, 410) e “Hija, por mi amor, que no t’enojes y te tornes a sentar” (SC, 233). Sin embargo, hay una ligera diferencia entre las dos escenas: en el noveno auto Elicia obedece a Areúsa y no a Celestina, y en la decimotercera cena Areúsa hace caso omiso a las peticiones de su prima y cede para contentar a la alcahueta. Este sistema de obediencias tiene sentido en el marco de las jerarquías que se establecen entre los personajes: en ambos casos Elicia es la menos experimentada de las tres,¹⁶ por lo que podría verse en la obligación de contentar tanto a Areúsa como a Celestina; en la *Tragicomedia*, además, la amante de Pármeno es una invitada, por lo que decide calmarse para ser una buena anfitriona. En cambio, Areúsa solo tiene a Celestina como superior que, además de dueña de la casa, es la que ocupa un lugar más alto en la jerarquía que establecen; por ende, es a ella a quien ha de obedecer y no a Elicia. Las conversaciones que mantienen durante la comida también son distintas: mientras que en la *Tragicomedia* hablan del negocio con Calisto, en la continuación vuelven a retomar el tema del vino y Centurio y Areúsa se reconcilian. Con todo, como Elicia y Sempronio, la prostituta y su rufián llegan a buen término. La risa de Sempronio y la de Centurio es una vez más una muestra de cómo un mismo hecho es tratado de diferente manera en los dos textos, con la inserción de ligeras variaciones: mientras que en la primera parte la risa de Sempronio provoca la ira de Elicia, en la segunda despierta la curiosidad de Celestina; en el auto es Celestina quien ataja la discusión y no permite que el criado responda a la prostituta, y en la cena la alcahueta obtiene respuestas a sus preguntas.

a los señores, en especial del parlamento de Areúsa, además de evitar poner en duda la superioridad de la nobleza.

16. Elicia está supeditada a los deseos de Celestina y demuestra tener menos experiencia que Areúsa, que vive por su cuenta y aconseja a su prima en diversos momentos de la obra.

Interrupción y evocación al pasado

En *La Celestina* la comida es interrumpida por la llamada de Lucrecia, criada de Melibea: “Madre, a la puerta llaman; el solaz es derramado” (LC, 414). Elicia identifica quién es la visita y esto desemboca en el conocido parlamento de Areúsa en el que atenta contra las señoras, al mismo tiempo que ensalza su propia libertad e independencia. Tras esta larga intervención hacen pasar a Lucrecia, que se alegra de ver “tanta gente y tan honrada” (LC, 417). Esta puntualización genera en Celestina una nostalgia de los tiempos pasados en los que solía tener a muchas mozas a su cargo y en los que su clientela era numerosa. Por la intervención de Areúsa se entiende que la alcahueta termina llorando al recordar un pasado mejor: “Por Dios, pues somos venidas a haver plazer, no llores, madre, ni te fatigues, que Dios lo remediará todo” (LC, 422). En la *Segunda Celestina* la conversación entre los comensales también es interrumpida por la puerta; la alcahueta ordena a Elicia que vea quién llama, y en este caso se trata del criado de Felides, Pandulfo. En un primer momento Celestina no sabe a quién se está refiriendo la prostituta, y es Centurio quien informa a la tercera de la identidad, las costumbres y los orígenes del rufián, puesto que es amigo suyo:

CENTURIO: ¿Madre, tú conociste a Mollejas, el hortolano?¹⁷

CELESTINA: Sí conocí.

CENTURIO: ¿Conociste una hija suya que casó con Çurracas, el cortidor?

CELESTINA: Como a mí mesma; que por mi vida, para con nosotros, que yo la vendí tres vezes por virgen.

CENTURIO: Digo que éste es su hijo, y el más fiero hombre que hay en esta cibdad, y gran amigo mío, que nos conoscemos allá de la santa gualtería. (SC, 235-236)

Tras dicha aclaración, Pandulfo entra en la casa y la alcahueta lo invita a comer. Centurio le pide a Pandulfo que compare la belleza de Areúsa con la de Palana, y este está convencido de que la clandestina es la más hermosa. Tras una conversación entre los rufianes, Pandulfo le dice a Celestina que en la ciudad “no se habla otra cosa sino en [su] resurrección” (SC, 238) y recuerda lo sucedido con Calisto y Melibea. La alcahueta se defiende y se declara inocente de la muerte de los amantes entre lágrimas, como señala Centurio:¹⁸ “Señora madre, ¿para qué lloras y dizes esso?”; “y limpia essas lágrimas” (SC,

17. La referencia a Mollejas es un claro ejemplo de los lazos que Feliciano de Silva establece entre los personajes de su obra y los de *Celestina*, puesto que Mollejas el hortelano, abuelo de Pandulfo, es el hombre al que sirvió Sempronio (Navarro Durán 2018: 382).

18. A Centurio le sorprenden las mentiras de Celestina: “Trastócame essas palabras” (SC, 239). Como señala Baranda Leturio en su edición (1988: 239), Centurio está reproduciendo las mismas palabras que Lucrecia en el auto cuarto de *La Celestina*, cuando la vieja consigue convencer a Melibea para que le dé el cordón a Calisto (LC, 324).

239). La tercera maldice a “señores y criados” y se separa del resto para hablar con Pandulfo (SC, 239).

En estas dos situaciones son los criados de los grandes señores quienes interrumpen la comida y el discurso de las clases bajas. Elicia es, en los dos casos, quien identifica a los visitantes, y esto provoca diversas conversaciones que tienen que ver con ellos: por un lado, Areúsa se compadece de Lucrecia por tener que obedecer a señoras como Melibea; por otro, Centurio trata de hacer recordar a Celestina quién es Pandulfo y cuáles son sus orígenes. Los dos criados están relacionados con los comensales, puesto que Lucrecia es prima de Elicia, y Pandulfo es amigo de Centurio.¹⁹ La diferencia entre ambos es que para la Elicia de *La Celestina* el hecho de que llamen a la puerta implica el fin del disfrute de la comida;²⁰ Centurio, por su parte, afirma que con la llegada de Pandulfo “no se perderá nada [...] del solaz” (SC, 236). La entrada de la criada de Melibea supone un viaje al pasado para Celestina; la llegada de Pandulfo también. Los dos personajes utilizan el mismo saludo al entrar en la casa: “Buena pro os haga, tía y la compañía” (LC, 417); “Buena pro haga, señora y la compañía” (SC, 236).

Es preciso reseñar la conversación que mantienen Centurio y Pandulfo sobre la belleza de Areúsa. Pandulfo adula a Areúsa calificándola de gentil: “Señor Centurio, voto a la casa santa, que tú puedes preciarte que tienes cabe ti la más gentil muger que yo he visto” (SC, 236). El criado de Felides utiliza el mismo adjetivo que usa Sempronio para referirse a Melibea en el auto noveno: “graciosa y gentil Melibea” (LC, 406). No obstante, frente a la seguridad que muestra Elicia de ser “tan hermosa” como Melibea (LC, 407), en el segundo caso Areúsa no está tan segura de superar la belleza de Palana porque, cuando Pandulfo señala que “no merece Palana descalçar a la señora Areúsa”, la respuesta de la prostituta es modesta: “Téngotelo en merced, señor, aunque no sea assí” (SC, 237). Puede tratarse de una falsa modestia, o puede que efectivamente el personaje de Areúsa esté caracterizado como más inseguro que el de la Elicia de *La Celestina*. Las referencias a un tiempo pasado se tratan de distinta manera: en el auto noveno Celestina recuerda sus años de juventud, y en la decimotercera cena se recuerdan sucesos de la *Tragicomedia*. El recurso al pasado, como han

19. El apelativo familiar *prima* “es un eufemismo con que se designan entre sí las prostitutas que trabajan por cuenta propia o las que están colocadas bajo la vigilancia de una alcahueta, dando a entender que existe entre ellas una relación familiar”. (Alonso Hernández 1979: 49-50) En este caso, no sabemos a ciencia cierta si Lucrecia es prima carnal de Elicia o si, por el contrario, existe algún tipo de relación prostibularia entre ellas. El investigador Snow (2008) dedicó un artículo a discernir la relación de parentesco entre Elicia, Lucrecia y Areúsa.

20. La condición social de Lucrecia influye en que Elicia considere que se ha terminado la diversión: hay que recordar que la doncella es criada de Melibea, a quien acaban de criticar gravemente; además, por este mismo motivo, Lucrecia no puede relacionarse de manera distendida con ellos. Por el contrario, Pandulfo, a pesar de servir a Felides, es un rufián que tiene una buena relación con Centurio; por ello, este es uno más del grupo de rufianes y prostitutas, pues forma parte de la misma categoría y clase social.

señalado investigadores como Baranda Leturio (1984) y Sales Dasí (2001), se utiliza como herramienta para entroncar la *Segunda Celestina* con la primera y para recordar al lector que el texto es una continuación de los hechos de la anterior. La maldición de Celestina a los criados y señores no es lo suficientemente extensa ni relevante como para compararla con el largo parlamento de Areúsa, pero sí que muestra una voluntad clara por parte del autor de estar imitando partes del auto noveno.

El negocio amatorio

Celestina insta a Lucrecia a contarle el porqué de su venida, y la criada le informa de que Melibea está enferma y de que necesita que vaya a verla, además de pedirle el cordón que le dejó a Calisto de vuelta. La alcahueta finge no tener nada que ver con el mal de la doncella, lo que provoca la furia de Lucrecia, como podemos inferir a través de los apartes: “¡Assí te arrastren, traydora! ¡Tú no sabes qué es! Haze la vieja falsos hechizos y vase; después házese de nuevas” (LC, 423). El auto termina con la salida de Celestina y Lucrecia a casa de Pleberio. La decimotercera cena continúa con la conversación entre Pandulfo y la tercera, en la que Celestina le revela que era amiga de su abuelo “Mollejas el hortelano” y que habitualmente visitaba a su padre Çurracas y a su madre Garatusa (SC, 240). La alcahueta fue la comadre de Pandulfo en su bautizo, por lo que este es su ahijado. Tras esta conversación, Pandulfo le cuenta la causa de su venida y le pide que lo acompañe a casa de Felides porque este sufre un gran mal. Celestina, en lugar de aceptar rápidamente, finge una falsa santidad y niega dedicarse a curar el mal de amores. Finalmente, accede a visitar a Felides, con la condición de que este le traiga un manto con el que poder salir de casa. Pandulfo, a través de los apartes, comenta la actitud de la vieja y observa cómo todo es una estrategia para conseguir mayores ganancias: “Ya la puta vieja quiere hincar el dado” (SC, 243). A pesar de la insistencia del criado por escoltarla hasta la casa sin necesidad de manto, este termina cediendo y se marcha para comunicar a su amo lo acordado. Celestina es consciente de que se lucrará con el nuevo negocio, pero quiere mantenerlo en secreto. La cena termina con la determinación de Centurio de tener relaciones sexuales con Areúsa mientras Elicia y Celestina se van a descansar.

En las dos escenas, los criados piden a Celestina que los acompañen a casa de sus amos porque están enfermos de amor. En el primer caso, la alcahueta ya ha visitado a Melibea antes y está al tanto de la enfermedad de Calisto; en el segundo, es la primera noticia que tiene sobre el estado de Felides. En *La Celestina* ya hay un negocio iniciado, por lo que la tercera no duda en ir a ayudar a Melibea; no obstante, en la *Segunda Celestina* hay un aprendizaje de lo sucedido en la *Tragicomedia*. Por este mismo motivo, Celestina es más reservada con los criados y trata de fingir que ya no se dedica a curar el mal de amores para llevar en secreto el negocio. Como señala Baranda Leturio (1984: 216), en la primera

continuación el pasado es “una lección y no un simple recuerdo” que condiciona el proceder de los personajes principales, puesto que intentan no repetir los mismos fallos que en *La Celestina*. La experiencia del pasado permite que Celestina quiera establecer “un vínculo de complicidad” con Felides “que deje fuera del negocio a los criados” (Sales Dasí 2001: 405). En los dos casos los criados critican a Celestina a través de la técnica de los apartes, y en los dos hay un elemento que funciona de pretexto para atraer a la vieja: en el primero, el cordón de Melibea le sirve de excusa a Lucrecia para pedir ayuda a Celestina; en el segundo, el manto que Celestina le pide a Felides funciona de motor para dar comienzo al negocio amatorio entre Felides y Polandria. El final también es distinto: en el noveno auto Celestina sale con Lucrecia para hablar con Melibea; en la decimotercera cena Pandulfo va a informar a Felides de las condiciones de Celestina. En la continuación hay una dilatación de la conversación que mantienen criado y alcahueta: la charla entre Pandulfo y Celestina recuerda a la que la alcahueta mantiene con Pármeno al final del primer auto. En él la tercera descubre a Pármeno la relación que mantuvo con su madre Claudina, e incluso le habla de su padre con el objetivo de convencerle para que traicione a Calisto.

Temas comunes y su presencia en el género celestinesco

Si abordamos los dos textos desde una perspectiva tematólogica, observamos que los asuntos que se tratan son en esencia los mismos, pero la manera de abordarlos varía: la reunión para comer, las relaciones entre personajes de las clases bajas, el enfado por la tardanza de los amantes, los celos hacia otra mujer a la que se degrada física y moralmente, el elogio al vino, la evocación al pasado y el negocio amatorio. Estos son los hechos y temas principales del auto noveno y de la decimotercera cena que entroncan con los asuntos celestinescos más habituales.

La reunión de los personajes del mundo bajo en torno a la mesa para comer y beber es un evento recurrente en el género celestinesco. Maurizi (1995: 65) estudia el auto noveno a través de la semiótica del banquete rabelesiano y explica cómo sus principales características son “la familiaridad y la obscenidad”; además, pone de manifiesto cómo las acciones del comer, hablar y reñir están estrechamente vinculadas en el banquete y por qué estas son “preludios al amor”. Según Lida de Malkiel (1962: 634), los imitadores convierten la escena del convite en “puro receptáculo de lances escabrosos y pullas desvergonzadas”: aparece en *La Celestina*, se enriquece en la jornada tercera de la *Tinellaria* de Torres Naharro y se multiplica en la *Segunda Celestina* (Navarro Durán 2016: LXXIII). También se recrea en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*.²¹

21. El investigador Esteban Martín (1989) ha dedicado un artículo a analizar las huellas de la *Tragicomedia* tanto en la *Comedia Florinea* como en la *Comedia Selvagia*.

Mientras que en *La Celestina* el auto noveno es el único auto de la obra en el que se representa la reunión de los personajes para comer, en la primera continuación vuelve a haber un encuentro entre las prostitutas y sus amantes hasta en dos ocasiones más: en la cena vigesimonovena y en la trigésimo cuarta, aunque con personajes distintos y emulando situaciones diversas. Areúsa ya no come con Centurio, sino con Grajales, puesto que ha despachado al rufián al descubrir que no fue el autor de la muerte de Calisto. La clandestina le proporciona a Elicia un nuevo cliente, Barrada, con el que conciertan una comida en casa de Celestina. Heugas (1973: 199) ya señaló que la escena séptima de la *Florinea* es una imitación del auto noveno de *La Celestina*: los criados rufianescos Fulminato, Pinel y Felisino van a casa de Marcelia a comer y se quedan a dormir allí con sus amantes. La tercera tiene a Fulminato como amante; su hija Liberia, a Felisino, con quien pierde la virginidad en esa misma escena; y Gracilia, a Pinel. Escenas de este tipo se repiten en la *Florinea* hasta en cuatro ocasiones. En la cena primera del quinto acto de la *Selvagia*, los criados de Selvago —Escalión, Sagredo y Rubino— conciertan una comida con la alcahueta Dolosina, sus prostitutas Claudia y Lelia y con Libina, la clandestina invitada. En ella se repite gran parte de la estructura del auto noveno. En estos convites se representan momentos de la vida cotidiana y se profundiza en las relaciones que los personajes de las clases más bajas mantienen, puesto que son espacios reservados para los protagonistas del mundo del hampa.

El vino está vinculado al banquete, y es una afición característica del personaje de la alcahueta (Lida de Malkiel 1962: 508). Los personajes celestinescos se caracterizan por sus largos parlamentos dedicados al elogio del vino; en la *Comedia Selvagia* Escalión le pregunta a Dolosina cuántas veces se puede beber en una comida, y la tercera le responde muy al estilo del auto noveno:

Por cierto, hijo, abusión es que nunca la cato, ni la puedo hallar lo firme: unos, por ser malaventurados, dizen tres, otros, casi semejantes, dizen cinco, otros nueve, otros treze, y otros, de la qual opinión soy yo, dizen treinta y seys vezes; mas empe-ro yo, por cumplir con todo, bevo tres, y después seys, y assí adelante hasta el último término, por topar y cumplir lo más cierto.

(*Comedia Selvagia*, 393)

En todas las obras del género celestinesco se hace una mención especial al vino, que pasa de caracterizar solo a la tercera a ser también un rasgo distintivo de las prostitutas; Celestina dice de Elicia en la primera continuación que bebe vino “dende que nació [...] que la teta tenía en la boca y viendo el jarro o calabaça” (SC, 203), y en la decimotercera cena la alcahueta no es la única que disfruta de la bebida, sino que Elicia y Centurio manifiestan también su afán.

Como ya se ha analizado, tanto en la *Segunda Celestina* como en *La Celestina* se produce un enfado por la tardía llegada de los amantes, que se acrecienta por los celos que las prostitutas sienten hacia Melibea en la obra primera y

hacia Palana en la continuación. En la *Florinea* la prostituta-alcahueta Marcella le reprocha también a Fulminato el haber llegado tarde, aunque no le da tanta importancia como Elicia y Areúsa: “Di, ¿cómo hallaste la huella del camino? Que si hierva oviese, nunca la quebrarías mucho con tus pisadas” (*Comedia Florinea*, 12r). El tratamiento de los celos es distinto en las obras que nos ocupan: en *La Celestina* los celos se dirigen a una dama noble y, en la *Segunda*, a una prostituta de burdel. En el primer caso Areúsa se une al enfado de Elicia y critica vivamente el físico de Melibea; en el segundo, en cambio, los celos de la prostituta apenas ocupan un espacio relevante dentro de la cena y se limitan a su intervención y a la comparación posterior que hace de ambas Pandulfo. Los celos de las prostitutas son frecuentes también dentro del género celestinesco: la prostituta de burdel Palana está celosa porque Pandulfo frecuenta mucho la casa de Celestina y piensa que se está viendo con Elicia; es un juego irónico porque, a su vez, Areúsa siente celos de ella por estar presuntamente manteniendo relaciones con Centurio. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* Drionea, la pupila de Celestina-Elicia, también está celosa de otra prostituta y también denuesta su físico:²²

OLIGIDES: ¿Por quién he de yo penar sino por ti?

DRIONE: ¡Alahé! Por Carmisa.

OLIGIDES: ¡Hi, hi, hi!

DRIONE: A la fe, digo la verdad. ¡Mirad por quién! ¡Donosa visión!

(*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 138)

En la *Tragedia Policiana*, Parmenia critica y envidia a Dorotea, y Libertina critica el físico de Philomena.²³ Por tanto, se observa cómo la descripción física degradante, causada o no por los celos, es otro tema recurrente dentro del género celestinesco. En el auto noveno de *La Celestina* hay una descripción prosopográfica y otra etopéyica, puesto que en la primera escena Pármeno y Sempronio describen el carácter y las costumbres de Celestina, y Areúsa y Elicia se centran en denigrar el físico de Melibea. En la decimotercera cena Areúsa hace un retrato completo de Centurio, a quien también describe en el auto decimoquinto de *La Celestina*: “Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano del espada, treinta mujeres en la putería” (*LC*, 286).

22. El investigador Esteban Martín (1988) también ha llevado a cabo un estudio sobre las reminiscencias literarias de *La Celestina* y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*.

23. Parmenia no entiende cómo Silvanico puede estar enamorado de Dorotea, pues considera que su belleza se justifica por el dinero que tiene: “Si de los atavíos hazes cuenta, tan hermosa es la tienda de la Valenciana. No me medre Dios si no soy más hermosa que ella. ¡Mirad qué negros duelos!” (*Tragedia Policiana*, 198). Libertina dice de Philomena que es “una haldraposa que tiene más celestres en la cara que el arco del cielo”, tanto que, “de asco no ay quien al rostro la ose mirar” (214-215).

¿Préciasse él de otra cosa, sino de lo que todo el mundo y yo lo tacho?; ¿su vida es sino salir a las tavernas y bodegones? Que assí goze yo, que un tuho a vino tiene cuando se llega a mí que estoy para lançar las tripas de asco. Pues ya que esta tacha tiene, en el buen rostro se sufre, que más costuras tiene en él y arpaduras que en la capa que trae a cuestas.

(SC, 227-228)

La evocación al pasado en el auto y la cena se trata de formas diversas y con intenciones distintas. En el auto noveno se hace referencia al pasado hasta en dos ocasiones: Sempronio recuerda haber estado “fecho otro Calisto”, enamorado de Elicia, este recurso lo utiliza para tratar de reconciliarse con la prostituta. Por otro lado, la descripción de las costumbres y la vida del pasado de Celestina ocupa un espacio muy importante dentro del texto y sirve para caracterizar al personaje de la alcahueta:

Todas me obedescían, todas me honrravan, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer; lo que yo dezía era lo bueno, a cada qual dava su cobro. [...] Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas? Cavalleros, viejos y moços; abades de todas las dignidades, desde obispos hasta sacristanes.

(LC, 419)

La tercera recurre al recuerdo de un tiempo mejor, es decir, a una edad de oro en la que ella era imprescindible en la ciudad y lo contrasta con su estado actual, donde “no sé cómo puedo vivir, cayendo de tal estado” (LC, 421). En la decimotercera cena las referencias al pasado en su mayoría sirven como medio para emparentarse con la *Tragicomedia*, pues la mayor parte de evocaciones tienen relación con la obra primigenia. Tanto Elicia como Centurio utilizan el recuerdo de las muertes de Calisto y Melibea para recordarle a Areúsa la importancia de seguir manteniéndolo como amante: “ELICIA: ¿Hante de servir de damas o de hombres, cuando los huvieres menester para tal caso como la vengança que nos dio de Calisto?” (SC, 228); “CENTURIO: Por cierto, que más me precio yo de valiente hombre que no de gentil, y ya creo que tú lo sabes si lo fui en algo de tu servicio, cuando el oxeo de los garçones que tú me mandaste” (SC, 238). Celestina evoca al pasado para desmentir su implicación en la muerte de Calisto y Melibea y para condenar a Sempronio y a Pármeno: “Hijo, bien sé que se ha dicho que tuve yo alguna culpa en essos amores. Aquel Dios que está en los cielos sabe la poca culpa que yo tengo en ello, que, para el siglo que los tiene y a nosotros espera, más inocente dello estoy que estáis quantos aquí estáis”; “Mal siglo les dé Dios, allá donde están Pármeno y Sempronio” (SC, 238-239). Por tanto, no hay una evocación a un tiempo mejor, sino todo lo contrario: hay un anhelo de cambio de lo sucedido en el pasado. En última instancia, Celestina habla con Pandulfo sobre sus orígenes y sobre la relación que ella mantuvo con sus padres; el recuerdo de otro tiempo se utiliza como mecanismo para ganarse la confianza del criado, como sucede en el auto primero con Pármeno: “Y aun si tiempo hu-

viera, yo te dixera cosas de grande importancia que entre tu madre, que haya gloria, y mí passaron” (SC, 240). Por tanto, mientras que en *La Celestina* el pasado sirve sobre todo como refuerzo del personaje de la alcahueta y como representación de su caída en desgracia, en la *Segunda* se utiliza para embaucar o ganarse la confianza de otros personajes y para desmentir hechos del pasado.

En otras continuaciones e imitaciones de la *Tragicomedia* las alcahuetas también rememoran el pasado, ya sea para contar lo sucedido en obras anteriores, ya sea para recordar tiempos mejores con cierta nostalgia. En el convite de la *Comedia Selvagia* Dolosina cuenta cómo sus ascendientes fallecieron, haciendo alusión a lo acontecido en la *Tragicomedia*, en la *Tercera Celestina* y en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*:

Sabed de cierto que Pármeno y Sempronio por homicidas de una buena vieja murieron degollados en el mercado, y Areúsa, poco después, en casa de la famosa Celestina, a manos de dos rufianazos, que, si bien me acuerdo, se nombraban Grajales y Barrada. Eso mismo Elicia, mucho tiempo después por un panfarronazo llamado Brumandilón.

(*Comedia Selvagia*, 382-383)

Por otra parte, la Corneja en la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* recuerda con Salustico un tiempo mejor: “¡Ay hijo, no me lo mientes, por tu vida, que se me rompe el corazón de congoxa! Si como entonces fuera, no viniera yo sola por estas calles como ahora vengo, porque más de cuatro galanes me acompañaran” (205). Asimismo, Filtria en la *Eufrosina* se hace eco de las *Coplas* de Manrique para afirmar que “todo tiempo passado fue mejor” (22r).

Para concluir, es sabido que la mediación de amores es el tema celestinesco por excelencia: tanto las continuaciones como las imitaciones presentan al personaje de la tercera como mediadora entre un hombre enamorado y una doncella virgen de clase alta.²⁴ Como ya se ha señalado, el tratamiento del negocio amoroso se desarrolla de forma distinta en el auto noveno y en la decimotercera cena. Además, los dos métodos para conseguir unir a los enamorados son distintos, puesto que en la continuación se utiliza el recurso epistolar y el objetivo es concertar un matrimonio secreto.²⁵ La *Comedia Thebayda* es la primera en presentar como opción el matrimonio de los amantes dentro del género, y así le siguen la *Segunda* y *Tercera Celestina*, además de la *Comedia Florinea* y la *Selvagia*. Las obras que adoptan el método de la primera *Celestina* y que terminan con un desenlace trágico son, a grandes rasgos, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y la *Tragedia Policiana*.

24. La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* es una excepción a esta afirmación, puesto que Polidoro quiere conquistar carnalmente a la prostituta Casandrina, hija de la Corneja.

25. En la *Tercera Celestina* se llevará a cabo la consumación de este matrimonio con el consentimiento de la madre de Polandria.

Últimas consideraciones

A través de esta investigación se han mostrado múltiples paralelismos y relaciones intertextuales entre la decimotercera cena de la *Segunda Celestina* y el noveno auto de la *Tragicomedia*. Tras haber analizado la estructura general y la microestructura de los textos, se puede afirmar que las similitudes entre ambos son evidentes. Como ya han señalado otros críticos,²⁶ queda demostrado que el objetivo de Silva era emparentarse de forma directa con *La Celestina* para ser su primera continuación, y es por esto por lo que remite a episodios concretos de la obra modelo, mantiene a los personajes del mundo del hampa y rescita a Celestina. La decimotercera cena sigue un esquema casi idéntico al auto noveno: descripción previa de un personaje, llegada a la casa de Celestina, enfado con el amante por la tardanza, celos hacia otra mujer, reconciliación, llegada de un criado, evocación al pasado y negocio amoroso. Los dos textos comparten temas celestinescos como la reunión para comer, el vino o los celos y utilizan las mismas técnicas dramáticas, puesto que abundan los apartes y se pueden distinguir largos parlamentos con réplicas breves, parlamentos breves, diálogos oratorios y réplicas muy breves y rápidas (Lida de Malkiel 1962: 108-122). El estilo de la decimotercera cena destaca por la utilización de estructuras lingüísticas análogas al auto noveno, por la abundancia de sentencias y refranes e incluso por reproducir de forma directa oraciones de este.

Una de las diferencias más destacables entre los dos textos es la inversión de los personajes: en la *Tragicomedia* es Elicia la que se enfada con Sempronio y quien goza de mayor protagonismo;²⁷ en la continuación es Areúsa la que riñe con Centurio y acumula más intervenciones. Además, en el segundo caso solo hay un invitado, el amante de la prostituta, frente al auto noveno, donde tanto Elicia como Areúsa tienen a su propio enamorado (Sempronio y Pármeno). Mientras que Areúsa defiende a su prima en el texto modelo, en la *Segunda Celestina* Elicia se alía con Celestina para complacer a Centurio, de modo que se opone a su prima y funciona como ayudante del rufián. Por ello, frente al consenso que muestran las primas para criticar a Melibea en el texto primigenio, Elicia disiente de Areúsa en la difamación de Centurio. Los celos de las prostitutas también van en direcciones opuestas, puesto que Melibea es una doncella de alto linaje y Palana, una prostituta de burdel.

Se pueden observar también diferencias estructurales muy claras entre los dos textos: en primer lugar, es evidente que la cena es más extensa que el auto.

26. Los estudios ya mencionados de Navarro Durán (2016; 2018), los de Baranda Leturio (1984; 1988), el artículo de Sánchez Bellido (2010) y el de Sales Dasí (2001), entre otros.

27. A pesar de que en el noveno auto tenga lugar el largo parlamento de Areúsa que critica los excesos de las señoras, en el resto del auto sus intervenciones están subordinadas a las de Elicia, ya sea para apoyarla y ponerse de su parte, ya sea para calmar su ira.

Además de esto, la cena no se inicia con el discurso del invitado, mientras que el auto se inaugura con la conversación entre Pármeno y Sempronio sobre Celestina. Celestina tampoco dedica un parlamento entero al elogio del vino ni a la fuerza del amor en la continuación, ni Areúsa se muestra en contra de las señoras a través de una larga intervención. Mientras que el parlamento que provoca los celos de Elicia tiene lugar casi a la llegada de los criados, en la *Segunda* no ocurre hasta más adelante. En la *Tragicomedia* tanto Elicia como Areúsa dedican largos parlamentos a denostar el físico de la doncella, y en la continuación Areúsa es la única que descalifica a Palana, por lo que su descripción apenas ocupa unas líneas. La visita de los criados termina de forma diferente en los dos textos: mientras que Lucrecia se marcha con Celestina a casa de Melibea, Pandulfo sale solo a por el manto para la alcahueta. Asimismo, las escenas entremesiles son más amplias en la decimotercera cena: véase el lenguaje utilizado para describir la apariencia física de Centurio o el forcejeo entre los amantes en el que intervienen tanto Elicia como Celestina. Los cambios en la sucesión de los hechos también responden a un aprendizaje por parte de los personajes, sobre todo, por parte de Celestina. Las diferencias estudiadas responden a una clara voluntad por parte de Silva de dotar de una cierta individualidad a su creación. Como se ha comprobado, la primera continuación de la obra modelo sirve como incentivo para las numerosas continuaciones e imitaciones que se publican a lo largo de los siglos XVI y XVII; en concreto, la imitación del auto noveno se vuelve habitual en el género, de modo que Silva inicia una tendencia que permite representar escenas y temas similares.

Bibliografía

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- ÁLVAREZ ROBLIN, David y BIAGGINI, Olivier, “Introducción”, en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 1-18.
- BARANDA LETURIO, Consolación, “Algunas notas sobre la presencia de la *Tragicomedia* de Rojas en la *Segunda Celestina*”, *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 3 (1984), pp. 207-216.
- BARANDA LETURIO, Consolación, “Introducción”, en *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda Leturio, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 25-101.
- BARANDA LETURIO, Consolación, “De ‘Celestinas’: problemas metodológicos”, *Celestinesca*, XVI-2 (1992), pp. 3-32, 29/12/2024, < <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.16.19811>>.
- BARANDA LETURIO, Consolación, “Las comedias del ciclo celestinesco. *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia*”, en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, 2017a, pp. 69-84.
- BARANDA LETURIO, Consolación, “*Celestina’s* Continuations, Adaptations, and Influences”, en *A companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, 2017b, pp. 321-338.
- BARANDA LETURIO Consolación y VIAN HERRERO, Ana, “El nacimiento crítico del ‘género’ celestinesco: historia y perspectivas”, en *Orígenes de la novela: estudios*, coord. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, pp. 407-482.
- BARTHES, Roland, “Texto (teoría del)”, en *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 137-155.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, “Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón”, *Celestinesca*, XII-2 (1988), pp. 17-32, 01/07/2024, < <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.12.19682>>.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, “Huellas de *Celestina* en la *Comedia Florinea* y en la *Comedia Selvagia*”, *Celestinesca*, XIII-2 (1989), pp. 29-38, 01/07/2024, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19705>>.
- FERNÁNDEZ, Sebastián, *Edición y estudio de la Tragedia Policiana, de Sebastián Fernández*, ed. Luis Esteban Martín, Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral], 1992.
- FERREIRA DE VASCONCELLOS, Jorge, *Comedia de Eufrosina traducida de lengua portuguesa en castellano por don Fernando de Ballesteros y Saabedra*, a costa de Domingo González, Madrid, Imprenta del Reyno, 1631.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, “Poder, experiencia y secretos en la *Segunda*

- Celestina* de Feliciano de Silva”, *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 477-498, 02/06/2024, < <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.42.20235>>.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institute d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université de Bordeaux, 1973.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1981.
- MAURIZI, Françoise, “El auto IX y la destronización de Melibea”, *Celestinesca*, XIX/1-2 (1995), pp. 57-70, 08/05/2024, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.19.19866>>.
- MUÑÓN, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra, 2009.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “Introducción”, en *Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, pp. XI-CXII.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “Camino abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva”, *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 382-392, 10/06/2024, < <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.42.20231>>.
- RODRÍGUEZ FLORIÁN, Juan de, *Comedia llamada Florinea*, ed. José Luis Canet, *Lemir*, 4, 2000, 29/12/2023, <<https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/florinea/index.htm>>.
- ROJAS, Fernando de, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Espasa, 2011.
- SALES DASÍ, Emilio José, “Feliciano de Silva, aventajado ‘continuador’ de Amadises y Celestinas”, en *La Celestina, V Centenario (1499-1999): Actas del Congreso Internacional. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 403-414.
- SÁNCHEZ BELLIDO, Sara, “El sistema de relaciones en el ciclo celestinesco: el caso de la *Segunda Celestina* y la *Tragedia Policiana*”, en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, ed. Francisco Bautista y Jimena Gamba Corradine, Logroño, CiLengua, 2010, pp. 753-762.
- SILVA, Feliciano de, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda Leturio, Madrid, Cátedra, 1988.
- SNOW, Joseph T., “Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje”, *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 291-305, 20/05/2024, < <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.32.20120>>.

- SNOW, Joseph T., “El mundo celestinesco que vivió Feliciano de Silva y que nutrió su *Segunda Celestina* (1534)”, *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 323-338, 10/05/2024, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.42.20229>>.
- Tragicomedia de Polidoro y Casandrina (ms. Ii-1591 de la real biblioteca). Edición y estudio*, ed. Pedro Luis Críez Garcés, Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral], 2015.
- VAN DIJK, Teun, *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1980.
- VILLEGAS SELVAGO, Alonso de, *Edición y estudio de la Comedia Selvagia (1554) de Alonso de Villegas Selvago*, ed. Yiling Li Liang, Guangzhou, Shijie tushu chuban gongsi, 2014.
- WHINNOM, Keith, “El género celestinesco: origen y desarrollo”, en *Literatura en la época del emperador*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, pp. 119-130.

