

PROCEDIMIENTOS PARA LA EXPRESIÓN DEL HUMOR EN LA COMEDIA CELESTINESCA¹

Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga

RESUMEN

En este trabajo se estudian los distintos procedimientos empleados en la expresión del humor en *La Celestina* y en algunas de las comedias de la familia celestinesca. El humor depende de la situación en que se emite el mensaje, incluyendo determinadas situaciones con claras referencias sexuales o escatológicas, o de la utilización de determinados recursos lingüísticos: el uso de la ironía, el chiste, el juego con el doble sentido de un término, la caracterización lingüística de los personajes por el modo de hablar, etc. Muchos de estos procedimientos están ya en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y pasan con distintas preferencias e intensidad de empleo a las obras siguientes, al tiempo que en algunas de ellas se desarrollan también elementos cómicos que no estaban en la *Celestina* original.

PALABRAS CLAVE: Humor, *La Celestina*, recursos lingüísticos.

ABSTRACT

In this paper we study the different processes used in the expression of humour in *La Celestina* and in some of the comedies of the «celestinesque» family. Humour depends on the situation in which the message is issued, including certain situations with evident sexual or eschatological references, or on the use of certain linguistic resources. The use of irony, jokes, the game with double meaning terms, the linguistic portrayal of characters by the way they speak, etc. Many of these mechanisms are already present in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and appear with different preferences and intensity of use in subsequent plays, at the same time that in some of them comic elements that were not present in the original *Celestina* are developed.

KEY WORDS: Humour, *La Celestina*, linguistic resources.

Aunque es un hecho bien sabido que *La Celestina* tiene una serie de fuentes en la comedia romana, la comedia elegíaca y la comedia humanística², no deja de ser evidente que supone también una creación dotada de notable originalidad, y que supuso toda una novedad en la literatura castellana de finales del medievo. Una de las razones de esa novedad dentro de la literatura española es el hecho de tratarse de una obra escrita en su totalidad —exceptuando, claro, las piezas introductorias,





la poesía final y los argumentos de los actos— en forma dialogada, y ser además el diálogo que presenta un diálogo vivo, fluido, muy próximo en muchas ocasiones al coloquio del momento, a pesar de que con frecuencia se introduzcan sentencias y reflexiones de procedencia erudita. Hay que tener en cuenta la casi inexistencia de un teatro medieval castellano (desde el *Auto de los Reyes Magos* no volvemos a encontrar piezas teatrales hasta las de Gómez Manrique, en la segunda mitad del xv), y aunque existen algunos diálogos medievales, no alcanzan la extensión ni el acercamiento al modelo coloquial que con frecuencia vemos en *La Celestina* —de hecho muchos diálogos medievales están en verso, lo que obviamente supone ya un primer grado de desviación de la naturalidad hablada, como sucede también con las obras teatrales que a finales del xv y principios del xvi están escribiendo Juan del Encina y Lucas Fernández—. En *La Celestina* encontramos, pues, un acercamiento a situaciones dialógicas corrientes, y dentro de ello, como es lógico, aparecen distintos rasgos humorísticos: es evidente que en las conversaciones que ordinariamente mantenemos unos con otros, un elemento frecuente es el humor, presente en las palabras y a veces también en las situaciones en las que éstas se emiten; y ese humor se refleja también en las conversaciones que mantienen entre sí los personajes de la obra, y a veces en sus monólogos.

El éxito de *La Celestina* motivó la aparición de una serie de obras inspiradas en ella, que se irán sucediendo desde comienzos hasta mediados del siglo xvi. En estas obras, también dialogadas, vemos, como en la pieza inicial del género, la aparición de distintos recursos humorísticos. En esta ocasión vamos a centrarnos en el análisis del humor en *La Celestina* y en algunas de las comedias celestinescas posteriormente escritas, viendo cómo algunos elementos se mantienen, otros cambian o desaparecen, otros nuevos se introducen. Además de *La Celestina*, las obras que analizamos son la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva, primera continuación directa del modelo, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) de Sancho de Muñón o Muñino, en la que desaparecen ya casi todos los personajes de la primera tragicomedia, incluida la Celestina original, cuyo papel y nombre es tomado por su sobrina Elicia, y la *Comedia Selvagia* (1554) de Alonso de Villegas Selvago, una de las últimas obras de la familia celestinesca (junto con la *Comedia Florinea*, del mismo año), y en la que la relación con los personajes de *La Celestina* —y a veces de sus continuaciones— es sólo indirecta (la alcahueta, Dolosina, es nieta de Claudina, madre de Pármeno y compañera de Celestina, personaje mencionado, pero no actuante, de *La Celestina*, pero que sí es personaje de la *Policiana*, e hija de Parmenia, hermana de Pármeno que aparece también en la *Policiana*; uno de los criados es hijo

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto BFF 2002-2005 del MCyT, «Sintaxis y construcción del discurso en la transición del xv al xvi».

² Sobre las fuentes y el género de *La Celestina*, v. el trabajo clásico de María Rosa LIDA, *La originalidad artística de la Celestina*, Eudeba, Buenos Aires, 1962, pp. 29-78. Ver también la introducción de Peter E. RUSSELL a su edición de *La Celestina*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 37-55.

de Sempronio y otro de Pármeno, y el fanfarrón Escalión es hijo del Brumandilón de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*). Fuera del ciclo de continuaciones directas de *La Celestina*, estudiamos también la *Comedia Seraphina*, anterior a aquéllas, publicada en Valencia en 1521 junto con la *Ypólita* (en verso) y la *Thebaida*, y que desarrolla también el proceso de amores de una pareja noble, con la intervención de criados dentro de un ambiente similar al de *La Celestina*, pero con una diferencia fundamental en la ausencia de la alcahueta. El papel de intermediario es aquí asumido por uno de los criados, Pinardo, que consigue su propósito disfrazado de mujer³.

A pesar del final trágico de la *Celestina* (que, como señala Rojas «acaba en tristeza», Prólogo, p. 17), es claro que en el desarrollo de la obra hay muchos elementos de carácter humorístico, que tratan de provocar la risa —o al menos la sonrisa— del lector-oyente, elementos humorísticos que se dan en distintos niveles, desde el de la macroestructura, con la bien conocida parodia del amor cortés, y probablemente también del estoicismo⁴, hasta el nivel del chiste inmediato. Los aspectos humorísticos de *La Celestina* han sido destacados y estudiados por algunos de los investigadores que se han ocupado de esta obra, que han incidido especialmente en la ironía, que es constante en ella, y a la que ya dedicaba un capítulo María Rosa Lida⁵. También algunos de los editores modernos de otras obras de corte celestinesco dedican varias páginas a los aspectos humorísticos de éstas⁶. En

³ Las ediciones que hemos utilizado de las obras estudiadas, y a las que irán referidas las citas, son las siguientes:

Celestina = *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, ed. de M. CRIADO DE VAL y G. D. TROTTER, Madrid, CSIC, reimpr. de la 3ª ed., 1984.

Serafina = *La Comedia Serafina*, ed. de José Luis CANET VALLÉS en *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, pp. 305-398.

Segunda Celestina = Feliciano de SILVA, *Segunda Celestina*, ed. de Consolación BARANDA, Madrid, Cátedra, 1988.

Lisandro y Roselia = *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*, ed. de Manuel CRIADO DE VAL en *Las Celestinas*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 945-1.144.

Selvagia = *Comedia llamada Selvagia*, compuesta por Alonso de VILLEGAS SELVAGO. *Comedia Serafina*, Madrid, Imprenta de M. de Rivadeneyra (colección de libros españoles raros o curiosos), 1873, pp. 10-291.

⁴ Como señala Consolación BARANDA, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Universidad de Salamanca, 2004, p. 34 y ss.

⁵ María Rosa LIDA, *La originalidad artística de la Celestina*, Eudeba, Buenos Aires, 1962, cap. IX, «La ironía», pp. 250-264. Aparte de otras contribuciones, hay también una monografía dedicada a este aspecto; Cándido AYLLÓN, *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984. Sobre la relación entre ironía y humor, véase Pere BALLART, *Eironeia. La configuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Cremà, 1994, pp. 437-443. Sobre el humor en general en *La Celestina*, véase Dorothy S. SEVERIN, «Humour in *La Celestina*», *Romance Philology*, xxxii/3, 1979, pp. 274-291.

⁶ Por ejemplo Consolación BARANDA, en su edición de Feliciano de SILVA, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, 1988, dedica las páginas 79-84 al estudio del humor; Glen F. DILLE, en su edición de *La Serafina (La comedia llamada Serafina. An Anonymous Humanistic Comedy of 1521)*, también dedica unas páginas (XXI-XXVI) al estudio de los elementos cómicos en ella.



las piezas introductorias de *La Celestina* se habla de *donaires*, *burlas*, «dichos lascivos», *rientes*», «forro de *gracias*», en la poesía final de «motes y trufas»; y los personajes en el desarrollo de la obra muestran su capacidad para la ironía y el sentido del humor y, por supuesto, se ríen: *ha, ha ha; he, he, he* y *hi, hi, hi* aparecen continuamente en boca de los personajes tanto de *La Celestina* como de sus continuaciones⁷, ya esté la risa provocada por las palabras dichas por otro personaje, ya sea simple consecuencia del regocijo causado por una situación.

Los procedimientos humorísticos utilizados en *La Celestina* y el resto de las comedias celestinescas pueden ser de muy variados tipos. No podemos referirnos en este espacio a la totalidad de ellos, por lo que la presentación que haremos será forzosamente limitada.

Unas veces es la situación —no necesariamente la forma de expresarla a través de las palabras de los personajes— la que produce el efecto humorístico. Así por ejemplo, vemos en *La Celestina* el engaño con la verdad de que es objeto Sempronio en el acto I, cuando Elicia tiene a Crito escondido en el piso superior. Las palabras verdaderas que dice Elicia son hechas pasar por Celestina como fruto del despecho :

SEM. [...] Mas di, ¿Qué passos suenan arriba?

ELI. ¿Quién? Vn mi enamorado.

SEM. Pues creolo.

ELI. ¡Alahe, verdad es! Sube alla y verlo has.

SEM. Voy.

CEL. ¡Anda aca! Dexa essa loca; que es liuiana, y turbada de tu ausencia, sacasla agora de seso. Dira mill locuras. Ven y hablemos (*Celestina*, I, p. 37)⁸.

También en la *Comedia Selvagia* hay un caso humorístico de engaño, aunque ahora no tanto de engaño con la verdad como «engaño a la vista». Valera (antigua ama de Isabela y alcahueta y bruja «amateur») le dice a Isabela, enamorada de Selvago, que le dará algo para que el galán se enamore de ella, pero para poder hacerlo necesita llevarse una serie de cosas de Isabela:

Primeramente una saya blanca, con su cuerpo y mangas, de tu persona, para cierto conjuro necesaria [...]. Es ansimesmo menester un manto, que te le cobijas por

⁷ En general, aparece la risa de los personajes manifestada de estas tres formas. Sancho de Muñino y Villegas Selvago utilizan solo *hi, hi, hi*. En la comedia *Seraphina* no hay representación directa de la risa.

⁸ Semejante es el engaño, pero ya sin la presencia física de un amante, que se da en el acto IX: ELI. ¡Mucho piensas que me tienes ganada! Pues hagote cierto que no has buuelto la cabeça quando esta en casa otro que mas quiero, mas gracioso que tu, y avn que no ande buscando como me dar enojo; a cabo de vn año que me vienes a ver, tarde y con mal. CEL. Hijo, dexala deçir, que deuanca. Mientras mas de esso la oyeres, mas se confirma en tu amor. (*Celestina*, IX, p. 172).

primera vez en disanto ó en domingo [...] un tocado tuyo es menester, el que tú más quieres, porque mientras más le hubieras amado, mas te amará Selvago en viéndote [...] mas te hago saber que todo, en acabando el conjuro se ha de quemar, porque así conviene [...] has de buscar en todo caso un joyel [...] ansimesmo son menester dos vasos de plata para poner ciertos liquores [...]. También has de proveer de algunas conservas, mas eso quede á tu arbitrio, porque cualesquiera bastarán; y finalmente, esa colonia de carmesí que tienes ceñida habrá de ir allá, en la qual se pondrá toda la fuerza del negocio, que de todo ello te será vuelta; mas ten cuidado de te la poner a tiempo que por tu calle pase Selvago, y como lo veas venir, pondráste de manera en la fenestra que pueda él verte la colonia; mirarle has al rostro desde que asome, sin pestañear y partir los ojos dél, lanzando algunos pequeños suspiros por espacio de algun tiempo, y con solo esto que hagas verás maravillas; y aún te certifico que si en algo de lo dicho no yerras, que te ha de hablar, y aún de tal manera, que tu conozcas la operación que habrá hecho en él el conjuro (*Comedia Selvagia*, pp. 79-81).

Evidentemente, la vieja confía plenamente en el poder de seducción de la actitud que recomienda a Isabela. El resto es lo que espera sacar ella de provecho. No consigue sin embargo engañar de modo semejante a Cecilia, criada de Isabela de tan sólo quince años, a quien pide, para no tener temor de que su enamorado la olvide, «dos palomas de color de nieve para sacarles la hiel, que es cosa en esto muy aprobada; ansimesmo un cabrito tierno y de buen tamaño, dos gallinas prietas cresticoloradas, dos quesos de los de Mallorca ó Pinto, dos docenas de huevos de ánsar con algunas madrecillas, dos cangiloncillos de hasta cuatro ó seis azumbres de lo de San Martín ó Monviedre, y ansí, finalmente, dos monedillas de oro bermejo; que si tú desto me provees, verás maravillas» (*Comedia Selvagia*, p. 87); a lo que irónicamente comenta Cecilia: «lo que has dicho más tira a bastecida cena que a remedio en caso de amores» (*Comedia Selvagia*, p. 88)⁹.

Pasaje humorístico de muy distinto tipo, basado en lo ridículo de la situación de un personaje, es el que podemos ver en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en la escena en que el enamorado Lisandro se queda hablando solo ante la ventana de su amada, que se ha ido sin terminar de escuchar sus razones:

ROSELIA. Vete de ahí loco, no muevas mi saña a más ira con tus atrevidas y torpes razones.

LISANDRO. Perdona mi loco atrevimiento y mi atrevida osadía, que el dolor del corazón quita el concierto de la lengua. Amor es que me venció y la extraña pasión me ha hecho atrevido, no te muestres tan brava a tan manso cordero, que como vela de cera se gasta en tu servicio, y tú en pago le das sólo que muera.

OLIGIDES. Señor, ¿con quién departes? Roselia es ida (*Lisandro y Roselia*, p. 975).

⁹ Un pasaje semejante, con el intento de engaño por parte de la alcahueta al joven paje, se halla en la *Tragedia Policiana*, como recuerda Consolación BARANDA, «De 'Celestinas': problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16/2, 1992, pp. 22-23.



El humor puede proceder también de lo escabroso de la situación, como sucede en la escena IV de la *Comedia Seraphina*, en la que la vieja Artemia, madre de Philipo y suegra de Serafina, tiene relaciones sexuales con Pinardo, criado de Evandro, que ha entrado en casa disfrazado de mujer bajo el nombre de Illia, y al que ha hecho acostarse con ella para pasar la noche creyendo en un principio que efectivamente es una pobre muchacha perdida. Cada uno de ellos va comentando la escena en apartes, fingiendo Artemia que no se da cuenta de que Illia es un hombre, aunque para sí misma comenta: «¡Donosa moça es esta, que bien talludo tiene el virgo!» (*Serafina*, IV, p. 356)¹⁰. Encontramos en esta escena quizá la más clara alusión, mediante una perífrasis, al órgano sexual masculino, al tiempo que se pondera el apetito sexual de la vieja Artemia: «¡Qué engullir tiene la vieja desto que no tiene huesos!» (*Serafina*, IV, p. 360). En *La Celestina* también había una alusión perifrástica al miembro viril, en un pasaje en el que Celestina provoca la risa de Pármeno:

CEL. [...] Mal sosegadilla deues tener *la punta de la barriga*.

PAR. ¡Como cola de alacran!

CEL. Y avn peor; que la otra muerde sin hinchar, y la tuya hincha por nueve meses.

PAR. ¡Hy, hy, hy! (*Celestina*, I, p. 49),

aunque la perífrasis utilizada por Celestina resulta menos grosera. Probablemente en ello influye el hecho de que va destinada a un interlocutor, mientras que la perífrasis utilizada por Pinardo, al aparecer en un aparte, no necesita atenuación.

Un elemento ausente de *La Celestina*, pero que aparece en algunas de las continuaciones, es la búsqueda de situaciones cómicas a través de la escatología¹¹. Es algo que aparece ya en la *Segunda Celestina*, en la anécdota que cuenta Celestina del fraile que está con la Teixeira, prostituta portuguesa, y al entrar su rufián se esconde en una tinaja llena de agua, dejando sólo sobresalir la nariz para respirar, nariz que es observada por el rufián Fragoso al que hacen creer que es la cabeza de un galápagos, a la que arroja un majadero, o mazo de mortero. El fraile, al ver aparecer al rufián haciendo fieros, expele ventosidades dentro de la tinaja: «y como el desenvainó, con el agua y el fuego començó a tronar en la nube o tinaja, que en mi ánima, que con toda el afrenta que teníamos fue nuestra risa tal que salvó toda sospecha» (*Segunda Celestina*, XXIX, p. 424), y parece que termina haciéndose sus necesidades, pues al final del cuento, cuando vuelca la tinaja y sale todo mojado,

¹⁰ La puntuación que doy no coincide con la de Canet ni con la de la edición de Dille. El primero da una secuencia de dos oraciones exclamativas: «¡Donosa moça es esta!, ¡Qué bien talludo tiene el virgo!»; y el segundo (p. 43) construye una oración de relativo: «¡Donosa moça es ésta que bien talludo tiene el virgo!». Aunque estas dos interpretaciones son posibles, prefiero interpretar la oración introducida por *que* como causal de la enunciación, que da la razón por la que se afirma la principal. Introduzco por ello una coma entre la principal y la subordinada.

¹¹ Sobre la escatología en la comedia celestinesca, v. Pierre HEUGAS, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Éditions Bière, 1973, pp. 530-31.

«parecía que había salido por algún albañar, y como se vertió el agua no olía la casa a menjú» y el fraile quedó «hecho un palomino» (*Segunda Celestina*, xxix, p. 426). Y alcanza más desarrollo en varios episodios de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, como aquel en que se narra la historia del religioso que estaba con Elicia cuando llega Sempronio, y se esconde bajo la cama, que se quiebra cuando Sempronio echa sobre ella a Elicia. El padre sale y, para no ser conocido toma la bacineja de Elicia «llena de meados y embócasela sobre la cabeza, y párase cual la mala ventura» (*Lisandro y Roselia*, pp. 1.100-1.101); o como cuando Drionea explica por qué no puede ir a hacer un encargo Clara, comadre de la Celestina: «Dice que está mala de los ojos de una siringada que le soltó un escolar al tiempo que sacaba el cañuto, que, como le mirase unas almorranas que tenía para se las curar, el estudiante, no pudiendo retener el pujo, suelta y rocíale aquellos hocicos y ciégale los ojos» (*Lisandro y Roselia*, p. 1.031). Normalmente son anécdotas narradas, pero en una ocasión la escena escatológica forma parte del desarrollo de la acción, cuando uno de los criados de Lisandro que acompaña a su amo en la expedición amorosa se hace encima sus necesidades al creer que puede caer en poder del enemigo:

GETA. Po, po, y como hiedes, Siro.

SIRO. Pardiós, para te decir la verdad, que pensé que alguno te engarraba cuando te heciste a mí y me empujaste, y con este miedo caguéme (*Lisandro y Roselia*, p. 1.055).

Tema recurrente con intención humorística en la literatura celestinesca es la alabanza del vino, puesta ya en boca de Celestina en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y que se prolonga en posteriores obras celestinescas, como la *Segunda Celestina* y la *Selvagia*¹². En la *Serafina*, al no haber alcahueta no puede realizar ésta el elogio del vino, pero una breve referencia al gusto por su consumo la realiza Pinardo, el criado que toma el papel de intermediario en los amoríos:

DAVO. ¿Qué, almorzado as, a lo que parece?

PINARDO. Mas ¿[pensáis] que me tengo de mantener del ayre como camaleón, o andarme haziendo papo de ayre como cuervo en el verano? A la fe, no lo niego, que lo primero que hago en poniendo los pies en suelo es guachapear con aquello blanquillo de Madrigal, y «después venga Dios y véalo». Que mía fe, como dizíe la otra, «antes beberé que me toque», y esto hecho, lo demás dé do diere y ruede el mundo por do quisiere y a la mano que por bien tuviere, que de lo demás yo tener pena, «así puedes llamar al rey compadre» (*Serafina*, p. 311)¹³;

¹² Sobre la afición al vino de Celestina, y las raíces clásicas de la vieja bebedora, v. M^a. ROSA LIDA, *op. cit.*, pp. 508-9, 536-537 y 541, y PABLO A. CAVALLERO, «Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en *Celestina*. Rojas y la tradición de la comediografía», *Celestinesca*, 12/2, 1988, pp. 5-16.

¹³ Modifico la puntuación de Dille y Canet, que ponen punto ante *asi*.



y solamente está ausente en *Lisandro y Roselia*, donde la única mención al vino en boca de Celestina (Elicia) es para vituperar al rufián Brumandilón: «Brumandilón es tan grosero que no hay quien lo maje. Amigo de taza de vino, el pan comido y la compañía deshecha» (p. 1.104).

En la *Selvagia*, el tema del vino se entrelaza con otro tema de carácter humorístico ausente en *La Celestina*: la discusión entre mujeres por la edad, y el deseo de la mujer vieja de ser más joven, para lo que «se quita años», asunto cómico que aparece después en la primera escena de la *Dorotea* de Lope. El disimular la edad no parece ser una preocupación para Celestina, que en diversas ocasiones se refiere a lo avanzado de su edad: «¡Alahé, muchachas digo, que viejas harto me lo so yo!» (*Celestina*, VII, p. 133), y en el momento en que Pármeno y Sempronio entran en su casa a pedirle la parte que les corresponde de lo que le ha dado Calisto, poco antes de que acaben con ella, exclama: «¿Con vna oueja mansa teneys vosotros manos y braveza? ¿Con vna gallina atada? ¿Con vna vieja de sesenta años?» (*Celestina*, XII, 224); y sigue sin serlo en la *Segunda Celestina*, donde, por cierto, se da la peculiar circunstancia de que, aunque la acción se sitúa poco después del final de *La Celestina* original, se presenta a la alcahueta con 80 años, veinte más que en la obra anterior¹⁴. Sólo hay un pasaje en *La Celestina* en el que, algo forzosamente, podría verse alguna dosis de vanidad por parte de Celestina en lo que se refiere a su apariencia y edad. Se trata del acto IV, en el que, tras decir Melibea: «Vieja te has parado: Bien dizen que los días no van en balde», comenta Celestina: «Señora, ten tu el tiempo que no ande, terne yo mi forma que no se mude. ¿No has leydo que dizen: verna el día que en el espejo no te conoceras? Pero tambien yo encaneci temprano y parezco de doblada edad. Que assi goze desta alma pecadora y tu desse cuerpo gracioso, que de quatro hijas que pario mi madre yo fui la menor. Mira como no soy vieja como me juzgan» (*Celestina*, IV, pp. 88-89). Pero el mismo argumento final de Celestina, que hace cuando menos sonreír al lector (tal vez también a Melibea), lleva a dudar de que esté hablando completamente en serio: el ser la menor de cuatro hermanas indudablemente no la hace ni un día más joven de la edad que tenga.

En la *Selvagia*, la alcahueta Dolosina se enoja cuando Valera habla de su mocedad como algo pasado y atribuye el color de su tez no a su lozanía, sino a la ingestión de vino, y decide devolverle el «golpe». Preguntada Dolosina por Valera dónde ha conseguido vino de tan buena calidad, contesta que se lo envió Selvago, y

¹⁴ Aunque la edad de Celestina no queda del todo clara en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pues Pármeno habla de Celestina «con sus seys dozenas de años a cuestras» (II; p. 68), es decir, 72; pero Pármeno no tiene por qué conocer la edad exacta de Celestina, y esa afirmación sólo parece apuntar satíricamente a una edad avanzada, igual que con más exageración hace Cecilia en la *Selvagia* respecto a la edad de Valera cuando habla de «sus tres treinta años» (= ¡90!). Por el contrario, hay quien, como Anne Eesley («Celestina's Age: Is She Forty-Eight?», *Celestinesca*, 10/2, 1986, pp. 25-30), ha calculado una edad mucho menor. Lo más razonable parece aceptar la declaración a que nos hemos referido de la propia Celestina sobre su edad, aunque también puede aceptarse que la exactitud sobre este dato no es demasiado relevante para la obra, ni probablemente lo fuera para Rojas. Sobre la edad de Celestina, v. también Pablo A. CAVALLERO, art. cit., pp. 10-13.

que apenas ha bebido de él: «después que he besado veinte veces el cangiloncillo en que está, que dado caso que no bebiese, me deleito de llegallo a la boca» (*Selvagia*, p. 240). Valera señala entonces que el vino que ha tomado le ha hecho subir el color a la cara (puede ser una ponderación de la calidad del vino, pero quizá también un rechazo irónico de la supuesta moderación con que Dolosina ha bebido de él). Esto enlaza inmediatamente con el tema de la edad, que hiere la vanidad de Dolosina por lo que ésta quiere pasar al contraataque:

VAL. Y aún con eso tienes en el rostro tales colores, que por mi salud en tu moedad no las podías tener tales.

DOL. Malo va esto, vieja me ha llamado; mas no se me irá con ella.

VAL. ¿Qué dices, comadre?

DOL. Digo que como ya tú, de vieja, estás en los huesos, que no has podido tomar color como yo (*Selvagia*, pp. 240-241).

Y más adelante confiesa una edad de cuarenta años, que de ninguna manera es creída por Valera, como se manifiesta en el aparte burlesco de ésta, lo que hace aún más cómico que pretenda después rebajarse más la edad:

VAL. ¿Qué años habrás, comadre?

DOL. Esse otro día hice cuenta, y hallé en el libro de la parrochia que tengo hasta cuarenta años.

VAL. De la mitad arriba, y aun Dios y ayuda.

DOL. ¿Qué dices, comadre?

VAL. Que de más edad te juzgara.

DOL. Y aún te hago saber, que por de menos edad me tengo, de lo qual es testigo mi marido Heterino, que se espanta de ver el cuerpo que tengo de noche; por lo qual pienso que el libro de la parrochia se engañó... (*Selvagia*, pp. 241-242).

La descripción humorística de los personajes no es recurso muy frecuente, pero aparece con algunas pinceladas en *La Celestina*. La alcahueta nos es presentada por primera vez por Pármeno como «una puta vieja alcoholada» (*Celestina*, I, p. 40), y después como «aquella vieja de la cuchillada» (*Celestina*, IV, p. 83) por Lucrecia, cuando habla con Alisa, madre de Melibea, y refiriéndose al mismo rasgo, pero con mayor comicidad en la expresión, dice en aparte «¡Hermosa era con *aquel su Dios os salve* que trauiessa la media cara!» (*Celestina*, IV, p. 88), y ese rasgo es recordado por Sigeril en la *Segunda Celestina* cuando se refiere al «hierro que, como a yegua morisca le dieron por las quijadas» (*Segunda Celestina*, p. 274). El rufián Centurio es descrito por Areúsa en el auto XV:

ARE. [...] ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Que tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada, treinta mugeres en la putería.

Y esto también inspira los detalles descriptivos que vemos de él en la *Segunda Celestina*: primero en boca de Celestina: «el rufianazo, gesto del diablo de Centurio» (*Segunda Celestina*, p. 178), y más extensamente de Areúsa: «¿havía de ha-



blar por sus ojos vellidos, el uno arrendado a la oreja y el otro a la boca?; que, en mi alma, no parece sino que quiere espantar niños» (*Segunda Celestina*, p. 228); «Réime de mirarte ese jesto de carta de navegar, según las diversidades de aguas tienes en él» (*Segunda Celestina*, p. 2), refiriéndose al aspecto de la cara acuchillada, llena de señales, de Centurio.

Una de las descripciones caricaturescas más exageradas es la que hace Davo de la vieja Artemia en la *Seraphina* (v, p. 378):

...todo para contentar para que mejor le sovasen la pelleja, queriendo suplir con las riquezas el defecto y fealdad de natura. Porque vella es como la çinbara del Corpus Christi, y de hechura de almario: larga y desvaýda; el color y gesto como máxcara mal pintada; el talle como rozinazo de molinero; la vista como ýdolo del tiempo antiçio; el andar y visión de estantigua y fantasma de la noche. En verdad que tanto temiese encontralla de noche como ver una mandrágula. ¡Jesús, Jesús, Dios me libre de tan mal encuentro!

Y en la misma línea está la de la vieja alcahueta que encontramos en la *Selvagia*, cuando Risdño se pregunta: «mas ¿quién es esta fantasma ó estantigua que con Escalion viene? ¿Por ventura el fuerte Enéas, en él convertido, con la anciana Sibilla, quieren en los infiernos, donde Selvago pena, entrar la segunda vez?» (*Selvagia*, pp. 136-37), y más adelante le dice a Escalión: «Quiero que me digas de qué cimiterio ó soterraño has sacado esta semejanza de suegra de Barrabás, que contigo viene» (p. 139).

Pero indudablemente, es especialmente cómico el efecto de la doble descripción de Melibea, la «seria» que ofrece primero Calisto (I, pp. 33-34), y la caricaturesca de Areúsa (IX, p. 168), que ofrecen dos perspectivas completamente distintas de una misma persona, la primera deformada por la visión del amor; la segunda, por la de la envidia. Según Calisto, Melibea tiene «la tez lisa, lustrosa; el cuero suyo oscurece la nieue; la color, mezclada, qual ella la escogio para si», según Areúsa «si en ayunas la topasses, si aquel dia pudieses comer, de asco. Todo el año se esta encerrada con mudas de mill suciedades. Por vna vez que aya de salir donde pueda ser vista, enuiste su cara con hiel y con miel, con vnas [tostadas y higos passados] y con otras cosas, que por reuerencia de la mesa dexo de decir»; según Calisto tiene «el pecho alto; la redondez y forma de las pequeñas tetas, ¿Quién te la podria figurar? Que se despereza el hombre quando las mira», en la visión de Areúsa «vnas tetas tiene, para ser doncella, como si tres vezes ouiesse parido: no parescen sino dos grandes calabças»; para Calisto «Aquella proporcion que ver no puedo, no sin duda, por el bulto de fuera, juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgo entre las tres deesas», en la descripción de Areúsa «el vientre no se le he visto; pero, juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan floxo como vieja de cincuenta años».

Pinceladas más rápidas hallamos en algunas comedias, especialmente con la utilización de graciosas comparaciones o metáforas para destacar un rasgo de algún personaje que se sale de lo corriente. Así Quincia, en la *Segunda Celestina*, exclama respecto al negro Zambrán: «¡Al diablo *el escarabajo*!». En la *Selvagia*, el enano Risdño dice del fanfarrón Escalión, burlando del vino que ha bebido «¡Oh hi de puta, y qué

color tiene el *gentil odre*» (*Selvagia*, p. 23, «borracho», juego paronomásico con *gentilhombre*); y éste, tras algunas burlas de Risdeño le responde airado: «Ea, peonzuelo de axedres, calla, que por el terrible baladro del sabio Merlin hé de os dar un puntapié por esos vientos que cuando acordéis á caer no valga el real de a cuatro en el reino» (*Selvagia*, p. 23); al muchacho Carduel le llama «camarón de alberca», y éste le responde que él sería bueno «para chirriar de una jaula como tordo» (p. 36), y algo más adelante se pondera de nuevo el escaso tamaño de Risdeño, personaje que por su peculiar físico sirve en reiteradas ocasiones para bromas y descripciones humorísticas, cuando, tras requebrar de noche a una moza que está asomada a una ventana, ésta responde: «¿Quién es vuestra merced, señor, que en verdad a nadie veo, que no sé si habla alguna piedra?» (*Selvagia*, p. 43), y entre otras referencias humorísticas, el propio enano bromea en alguna ocasión acerca de su pequeño tamaño: «Agora señor, que yo le llevaré [el laúd] porque si acaso hubiese alguna refriega me pueda tan en tanto esconder en él» (*Selvagia*, p. 264).

El único personaje creado intrínsecamente como personaje cómico en *La Celestina* es el rufián Centurio¹⁵, rufián bravucón, cobarde que se jacta de sus ficticias hazañas —no deja de ser cómico que de hecho cuente como hazaña lo que él mismo confiesa que ha soñado— y muestra su conocimiento «profesional» de su oficio, presentando a Elicia y Areúsa un «repertorio en que ay setecientas y setenta especies de muertes» para que elijan la que desean para Calisto. El propio nombre del personaje, aunque recuerde al centurión romano (su parecido con el *miles gloriosus* no es sin embargo muy intenso), es chistoso, y el propio Centurio se burla de él:

CEN. Veynte años ha que [mi espada] me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti. Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamo mi padre, y Centurio me llamo yo.

ELI. Pues ¿Qué hizo el espada porque gano tu abuelo esse nombre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitan de cien hombres?

CEN. No; pero fue rufian de cien mugeres (*Celestina*, XVIII, 272).

El papel de Centurio en *La Celestina* es breve, y realmente se escabulle del encargo que Elicia y Areúsa le habían dado; pero este papel aumenta en comedias posteriores. En la *Comedia Thebaida*, el rufián Galterio es uno de los personajes que tiene un papel más extenso en la obra. A diferencia de Centurio, Galterio se incorpora al servicio del galán. A partir de aquí encontramos estas dos posibilidades en las comedias celestinescas, en las que el bravucón es repetidamente llamado *panfarrón*

¹⁵ Sobre este personaje, sus aspectos cómicos, sus antecedentes y originalidad de la figura en *La Celestina*, v. M^a. Rosa LIDA, *op. cit.*, pp. 693-701. Que sea el único personaje intrínsecamente cómico no quiere decir que los demás personajes no tengan aspectos cómicos. Dorothy S. SEVERIN pone de relieve el lado cómico de Celestina en «Celestina as a comic figure», en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, ed. de Ivy A. CORFIS y Joseph T. SHOW, Madison, 1993, pp. 165-179.

o *fanfarrón* por otros personajes de la comedia¹⁶. La *Segunda Celestina* presenta al rufián Pandulfo al servicio del caballero Felides, pero aparece también en ella como rufián «independiente» el propio Centurio. En la *Selvagia*, Escalión aparece al servicio de Flerinardo. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, el bravucón Brumandilón, amigo de Elicia, no está en principio al servicio de ningún amo, aunque termina entrando al servicio de Lisandro, para facilitar los planes de éste. Los fanfarrones de la comedias celestinescas toman de su modelo Centurio la constante bravuconería, jactancia y alarde de sus fingidas hazañas; pero al aumentar su papel en la obra intervienen directamente en algunas acciones, a diferencia de Centurio, que evita astutamente la ocasión. Esta intervención del fanfarrón da siempre pie a alguna escena en la que, ante la posibilidad de un peligro, huye precipitadamente —escenas basadas en la huida de Pármeno y Sempronio al oír ruidos en el acto XII de *La Celestina*—.

Aunque todos los bravucones son figuras eminentemente cómicas, quizá el mejor conseguido, que da lugar a escenas auténticamente humorísticas, sea Brumandilón¹⁷, de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Su nombre, como el de Centurio, está de nuevo motivado, y también es el propio fanfarrón el que explica su motivación: «a mí llaman Brumandilón, que brumando los hombres tomé nombre del hecho, y soy nombrado en las partes orientales» (*Lisandro y Roselia*, p. 1064); pero es evidente que hay otra motivación que el bravucón no expone, pero resulta patente para el lector: su nombre recubre el sustantivo *mandilón*, «hombre de poco espíritu y cobarde» (*DRAE*)¹⁸. Este fanfarrón se ve tan terrible que su aspecto le da miedo a él mismo: «Pues no tengo yo gesto de eso, que, por vida de tal, cuando me lo miro en el espejo, así horrible, feroz y temeroso como es, cien leguas de mí huir querría» (*Lisandro y Roselia*, p. 1.063), se muestra tan fiero que se lamenta de no haber estado cuando la presencia de Beliseno, hermano de Roselia, estorbó los amores entre ésta y Lisandro, para haberle podido dar adecuado castigo: «¡Oh pese a tal! Porque ahí no me hallé, que no creo en la puta que me parió, si no le cortara las piernas y con ellas le diera de palos» (*Lisandro y Roselia*, p. 1087); y es fino estratega

¹⁶ No aparece esta calificación para el Centurio de *La Celestina*, quizá porque el término aún no estuviera en circulación. La primera documentación de *panfarrón* que recoge Corominas (*DCECH*, II, p. 849b) es de Lucas Fernández (1514), y la primera con la forma *fanfarrón*, que es la que se terminará imponiendo, que recoge el *CORDE*, procede de la *Comedia Jacinta* de Torres Naharro (publicada en su *Propalladia*, 1517).

¹⁷ Es también el más «malvado» de los bravucones, pues los que aparecen en las otras comedias estudiadas no llegan a presentar un grado de violencia tan elevado con las prostitutas con las que tratan. Brumandilón le salta a Celestina-Elicia el único colmillo que le quedaba de un bofetón, y al final —tomando aquí también un papel inspirado en el del Sempronio de *La Celestina*— llega a matarla a ella y a su sobrina Drionea al intentar robarla.

¹⁸ Es cierto que en el *CORDE* no está registrado el uso de *mandilón* hasta un siglo después (en *Las burlas de Isabel*, de Quiñones de Benavente, 1645), precisamente como insulto unido a *marimárica*; pero probablemente es debido a que sea palabra vulgar, que pocas veces se registra en lo escrito (de hecho es la única documentación de los Siglos de Oro que recoge el *CORDE*).

que justifica su huida ante los criados de Beliseno como hábil maniobra para cortarles la retirada:

LISANDRO. Acá no pensamos Brumandilón, sino que habías huido tú de ellos y ellos de nosotros.

BRUMANDILÓN. [...] No creo en las obscuras y sombrías lagunas do los dioses jurar tremían, si no me adelanté porque no se me fuesen por pies, y todavía, en viéndome que volvía a ellos, hurtáronme el cuerpo y desaparecieron [...] Yo señor, como me he visto en algunos arrebatos y refriegas, cierto más que estos mis compañeros, sé mejor en qué manera se han de cazar los fugitivos. El aire me dio que habían de huir, y por ende les atajé los pasos (*Lisandro y Roselia*, pp. 1.091-92).

Otra figura eminentemente cómica hallamos en la *Selvagia* con el enano Risdño, innovación exclusiva de esta comedia. Es un personaje satirizador y festivo, narrador de anécdotas entretenidas, próximo al gracioso del teatro clásico. Marca también un contrapunto con la figura del bravucón, al que se enfrenta verbalmente en diversas ocasiones. Como el fanfarrón, también Risdño pondera su propio valor, de hecho sus primeras palabras en la comedia podrían ser las del típico fanfarrón:

SELV. Mira dó te manda que vayas el señor Flerinardo.

RISD. ¿Es para matar á alguien, por ventura? Sea, que mi buena disposición á más que eso me convida (*Selvagia*, p. 22),

pero a diferencia del fanfarrón, Risdño es efectivamente un hombre valeroso. Hasta cierto punto no deja de ser cómica la contraposición entre lo esforzado de su ánimo y lo pequeño de su cuerpo.

Naturalmente, otra de las vías de creación del humor es la verbal, la utilización de las palabras. Como se ha señalado en diversas ocasiones, la ironía, consistente en dar a entender lo contrario de lo que se dice, es un recurso constante en *La Celestina*. Pero la ironía necesita unas claves para que el receptor pueda darse cuenta de que lo que se le dice no ha de entenderlo en sentido recto, y esas claves no siempre son diáfanas, o incluso pueden estar ocultas al receptor, por lo que no siempre la ironía es entendida. Desde el comienzo mismo de *La Celestina*, la ironía aparece en la primera escena, en las palabras que Melibea le dirige a Calisto tras conocer los sentimientos del caballero, y saber que considera un gran premio gozar de su vista¹⁹: «Pues avn mas igual galardón te dare yo, si perseueras» (*Celestina*, I, 23); pero no es entendida por Calisto²⁰, que interpreta de manera literal lo dicho

¹⁹ A la ironía de estas palabras de Melibea se han referido Catherine KAYSER PHILIPS, «Ironic Foreshadowing in *La Celestina*», *Kentucky Romance Quarterly*, 21, 1974, pp. 469-482 (v. p. 475) y Cándido AYLLÓN, *op. cit.*, pp. 27-31.

²⁰ No todos los casos de ironía presentan la misma facilidad para ser descifrados por los interlocutores. En este caso, Melibea conoce claramente su intención, y posteriormente la hará patente al exclamar «el intento de tus palabras ha seydo [como] de ingenio de tal hombre como tu, aver

por Melibea, y exclama jubiloso «¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra aueys oydo!» (*Celestina*, I, 24); y sólo tras la siguiente intervención de Melibea llega a conocer la auténtica significación de las palabras iniciales de la dama: «Mas desaventuradas de que me acabes de oyr. Porque la paga sera tan fiera qual merece tu loco atrevimiento».

Indudablemente, entre las comedias estudiadas, es la primera *Celestina* la pieza en la que el manejo de la ironía es más intenso y sutil. Curiosamente, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en la que el empleo de la ironía es muy limitado, hay una reflexión sobre esta figura, puesta en boca de Elicia-Celestina, para negar la posibilidad de que la intención irónica escondida tras las palabras literales tenga repercusiones en la interpretación legal. Una cosa es la conversación ordinaria, en la que la ironía ha de ser desentrañada e interpretada para la correcta comprensión del mensaje, y otra la interpretación legal: desde el punto de vista del derecho no hay más interpretación posible que aquello que las palabras rectamente significan, de ahí que deba considerarse, según ella, efectivo el matrimonio entre el estudiante Sancias y Angelina. La anécdota es contada por Brumandilón de la siguiente manera:

Urde Celestina que se vean juntos Sancias y Angelina, y vistos, dice así Celestina: ¿tú tomas por marido a Sancias?, ella responde: sí; y tú, dice a Sancias, recibes por mujer a Angelina? Sancias dijo: sí, bobo es el mozo que lo hará. Entonces acude Celestina: sed testigos, señores, cómo tomó Sancias por mujer a Angelina, y concedió que sí; y sobre este sí fueron a pleito. El juez, oídas entrambas partes, no supo determinarse, porque Celestina prueba que Sancias hizo pausa en el sí, y que después añadió lo siguiente. Sancias concede haber dicho aquellas palabras, pero que corría la sentencia, y que con aquella palabra sí no afirmaba cosa alguna, antes burlaba con ironía de no lo hacer. Celestina replica que las palabras hanse de entender según el sentido literal, y no según el metafórico, y que dado que Sancias las pronunciara conforme a su propósito, pero que la Iglesia no juzga según la intención interior, sino por las obras y palabras exteriores que denotan consentimiento (*Lisandro y Roselia*, pp. 1.109-10).

La ironía se utiliza con mucha frecuencia con intención burlesca, y de ahí que a veces pueda resultar hiriente para el receptor. Por esta razón, a menudo encontramos en *La Celestina* comentarios irónicos en los apartes, para evitar que lleguen a oídos de la persona a la que puedan molestar, especialmente si se encuentra en una situación de superioridad respecto a quien las emite:

CEL. Señor, no atajes mis razones, dexame decir, que se va haziendo noche. Ya sabes [que] quien mal haze aborrece la claridad; y yendo a mi casa podre aver algun mal encuentro.

de salir para se perder en *la virtud de tal muger como yo*» (*Celestina*, p. 24), pero no hay elementos suficientes para que ésta se transparente en un primer momento a Calisto. En principio no sería imposible que la dama quisiera corresponder en alguna medida a su pasión.

CAL. ¿Qué, que? Si, que hachas y pajes ay que te acompañen.

PAR. ¡Si, si! ¡Porque no fuerçen a la niña! Tu yrás con ella Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan en lo oscuro (*Celestina*, VI, 120) ²¹.

Y si el murmullo de las palabras, pero no la configuración exacta de lo enunciado, llega a oídos de la persona a costa de quien se ironiza, y ésta pide que se le repita lo dicho, se produce una modificación del contenido (a veces dejando alguna o algunas palabras del mensaje original, que puedan dar la apariencia de semejanza entre lo primeramente dicho y lo que se dice la segunda vez) para evitar la ira del interlocutor. El contraste entre lo que se dice primero, que responde generalmente al auténtico pensamiento de quien lo emite, y lo que se dice después, para adecuarlo a lo que se piensa que el receptor querría oír, o al menos podría tolerar, es también recurso humorístico frecuente en *La Celestina*. Así por ejemplo, en el caso anterior, tras la intervención de Calisto preguntando a Pármeno si había dicho algo, éste se ve obligado a improvisar una nueva versión que resulte agradable a su amo:

CAL. ¿Dizes algo, hijo Parmenico?

PAR. Señor, que yo y Sempronio sera bueno que la acompañemos hasta su casa, que haze mucho oscuro.

Realmente, los apartes son un continuo recurso humorístico —de hecho uno de los más frecuentes y constantes²²— tanto en *La Celestina* como en el resto de las comedias celstinescas. Sean o no de carácter irónico, haya o no «rectificación» de lo primeramente dicho como consecuencia de lo preguntado por el personaje a quien se zahiere, ridiculiza o a quien de algún modo podría molestar el aparte, suelen presentar con mucha frecuencia observaciones humorísticas, puntos de vista contrarios a los del personaje que está hablando. Por ejemplo, en la *Serafina*, cuando Evandro traza un retrato de Serafina, en el que, entre otros rasgos, pondera la castidad: «Y qué fornida de castidad, virtud tan resplandeciente en la henbra»; el criado Pinardo comenta: «Luego, ¿en qué ‘andas, como Pedro por demás, corriendo tras esperanza vana y navegando por parte donde ninguno halló puerto?» (*Serafina*, p. 334), poniendo de relieve la contradicción que supone el que Evandro alabe la castidad de la dama cuyos favores precisamente pretende. En *Lisandro y Roselia* (p. 992) vemos el comentario sarcástico de Celestina-Elicia sobre el exceso de palabras

²¹ En casos como el presente, la ironía, a diferencia de lo que veíamos en el ejemplo de Melibea, es patente, pues lo dicho está inmediatamente contradicho por la realidad: los personajes y los lectores saben que Celestina no es una niña, y que no tiene miedo de ir sola. Por tanto, puesto que este conocimiento previo contradice el sentido recto de lo expuesto literalmente en las palabras de Pármeno, hay que buscar otro sentido no literal a esas palabras.

²² Aunque no igual de intenso en todas las obras. Lo utiliza mucho por ejemplo Feliciano de Silva en la *Segunda Celestina*, poco Alonso de Villegas en la *Selvagia*.

y falta de ofrecimientos²³ de Lisandro corregido cuando ha de exponerlo ante éste, aunque hábilmente le haga caer en la cuenta de su intención:

CELESTINA. Este necio piensa que me empreño yo de palabras hinchadas para parir viento. Haría mejor cerrar la boca y abrir la bolsa, que no usar de tan largo ofrecimiento, que las muchas palabras son indicio de las pocas obras.

LISANDRO. ¿Qué dices?

CELESTINA. ¿Qué? Que mujer soy de contentar, aunque tu galardón y mi peligro no emparejen en satisfacción de igualdad, porque la vida y la persona, la cual en semejantes casos se pone en suerte de perder, es más digna y de más valor que cosa ninguna,

entre varias docenas de ejemplos de este uso que podemos hallar en estas comedias.

En *La Celestina* se utiliza también el chiste como procedimiento humorístico, tanto el que procede simplemente de un dicho inesperado, que rompe el tono solemne de la conversación con la introducción de lo festivo, como vemos en el siguiente ejemplo de Sempronio, el personaje que más chistes crea en la obra, aunque no el único:

SEM. [...] ¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerua con el can?

CAL. No lo creo, hablillas son.

SEM. Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo.

CAL. ¡Maldito sea el necio, y que porradas dize! (*Celestina*, I, 30),

como el chiste más elaborado, consecuencia de la interpretación ingeniosa de las palabras de otro personaje:

CAL. ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que ay otro soberano en el cielo, avnque entre nosotros mora.

SEM. ¡Ha, ha, ha! ¿Oyestes que blasfemia? ¿Vistes que ceguedad?

CAL. ¿De que te ries?

SEM. Ríome, que no pensaua que auia peor inuencion de pecado que en Sodoma.

CAL. ¿Cómo?

SEM. Porque aquellos procuraron abominable vso con los angeles no conocidos, y tu con el que confiesas ser Dios (*Celestina*, I, 29)²⁴.

²³ La escena está inspirada indudablemente en otra del primer acto de *La Celestina*, donde también en aparte, aunque dirigido a Sempronio, Celestina se queja de la falta de ofrecimiento de premio por parte de Calisto, utilizando en un momento la misma expresión: «Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa».

²⁴ Sobre este pasaje, v. Antonio GARGAJO, «¡Maldito seas! Que fecho me has reír'. Intención cómica y sentido serio en 'La Celestina'», en «*La Celestina*». v *Centenario (1499-1999)*, *Actas del congreso internacional*, ed. de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Gema GÓMEZ RUBIO, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 295-304.

Y también está presente el que procede del juego de palabras:

SEM. Madre, mira bien lo que fazes [...]. No vayas por lana y vengas sin pluma.

CEL. ¿Sin pluma, hijo?

SEM. O emplumada, madre, que es peor.

donde para conseguir el juego de palabras Sempronio ha tenido que modificar la forma original de la frase proverbial «ir por lana y volver trasquilado», modificación que motiva la pregunta de Celestina, y da pie al chiste. El juego de palabras es uno de los procedimientos preferidos de Feliciano de Silva para la creación del chiste. En la *Segunda Celestina*, la moza Quincia le dice al criado fanfarrón Pandulfo: «Ríome de ver tu desgracia, que de desgraciado eres gracioso» (*Segunda Celestina*, II, p. 127); y este autor es especialmente aficionado a jugar con los dobles sentidos de un término. No era un uso ajeno a *La Celestina*, donde por ejemplo se juega con las diversas posibilidades de interpretación de la relación establecida por la preposición *por*, causal o introductora del complemento agente, cuando en el acto séptimo Celestina dice «sabíalo mejor el cura, que Dios aya, que veniendola a consolar, [le] dixo que la Sancta Escripura tenia que bienaventurados eran los que padescien persecución por la justicia, y que aquellos poseerian el reino de los cielos» (p. 138). Probablemente esto inspira otro episodio de la *Segunda Celestina* en que se juega con la doble interpretación de un pasaje bíblico²⁵. Elicia y Celestina han golpeado a Paltrana, ramera amiga de Pandulfo, y hablando con Centurio se refiere Celestina a la sentencia «pedid y se os dará», jugando con la interpretación de *dar* con el sentido de «golpear»:

CELESTINA. [...] ¿no sabes tú que tras aquella hoja hay otra, donde dize el mismo Señor: dad y daros han?

CENTURIO. Según yo he sabido no aguardaste tú a esso, porque primero diste y nunca recibiste.

CELESTINA: Ay, hijo, entiende bien que dize pedid y daros han, y las palabras de aquella suzia pidieron para dalle lo que le dieron (*Segunda Celestina*, p. 356).

Y en muchos otros pasajes juega con el doble sentido de algunas palabras. Así por ejemplo, juega con el doble sentido de *ijada*, «dolor de ijada, parte comprendida entre las falsas costillas y la cadera» y «parte anterior e inferior del cuerpo en los peces», considerada bocado exquisito en alguno de ellos:

CELESTINA. [...] que más madres e hijadas he tenido, por mis pecados, que años tengo a cuestras.

POLANRIA. Hi, hi, hi.

CELESTINA. ¿Ríeste de lo que digo, señora?

POLANDRIA. Ríome, madre, que fueras buena para atún, según las hijadas que dizes que has tenido (*Segunda Celestina*, p. 313),

²⁵ Lucas, 11, 9.



con el doble valor de *señalada* «insigne, destacada» y «que tiene una señal, cicatriz, en el rostro»:

FELIDES: [...] y por eso no me maravillo que una persona tan señalada como tú contradiga siempre su voluntad.

SIGERIL. ¿Y cómo señalada? Si bien le mirasses el hierro que como yegua morisca le dieron por las quijadas (*Segunda Celestina*, p. 274)

o de *singular* «excelente» y como término gramatical, lo opuesto a plural:

CENTURIO. [...] ¡Boto a la casa de Meca, singular es! [el vino]

ALBACÍN. Más me parece plural, pues todos te ternemos compañía.

entre otros casos.

Para referirse a lo que ahora denominamos generalmente chiste no se utilizaba este término —podrían usarse, aunque recubren un concepto más amplio, *donaire* o *burla*— y de hecho, en la única de las comedias estudiadas en que aparece el término *chiste*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, tiene más bien el valor de anécdota, o breve narración graciosa. En esta comedia, Oligides, criado de Lisandro, dice: «Oídmme, contaréos un chiste que pasé con Carmisa, la amiga del bachiller, de que mucho reiréis», palabras en las que ya vemos que el chiste es algo que no sólo puede contarse, sino que también puede sucederle a una persona, lo que no es posible con el concepto actual de *chiste*. A continuación cuenta lo que le ha pasado al llegar a casa de Carmisa el bachiller, y rociarse él con sangre de pato para hacerse pasar por herido y enviar al bachiller en busca del cirujano, momento que aprovecha para escaparse. En cualquier caso, la introducción de pequeñas narraciones, anécdotas personales o breves cuentos graciosos, que tienen la función de entretener, divertir, y a veces provocar la risa del lector, es ajena a la original *Celestina*, pero aparecen ya desde la *Segunda Celestina*²⁶. En la *Selvagia*, además de los cuentos intercalados, encontramos como novedad la introducción de series o listas de elementos graciosos. Son dos las que se ponen en boca del enano Risdño: una enumeración de las virtudes y ventajas de ser de pequeña estatura, entre ellas «si acaso le hurtaren sus armas ó vestidos, allende de medrar poco el ladron con ellos por ser chicos, dondequiera los podrá conocer; tambien es gracia que si entráre por puertas o ventanas pequeñas, no tendrá necesidad de se abajar ni se hará mal en la cabeza» (*Selvagia*, p. 262); otra de los siete «capítulos» que dará a la que sea su esposa, que comienzan con «El primero, que en ninguna manera me lleve a vivir a Cornualla, porque es muy dañoso lugar» (*Selvagia*, p. 288).

En alguna ocasión, el humor surge del contraste entre la atenuación lingüística que primero da a algún personaje, y lo exagerado de lo que a continuación

²⁶ Sobre los cuentos intercalados en la *Segunda Celestina*, v. Consolación BARANDA, introducción a su edición, pp. 84-88.

se expresa. Así, por ejemplo, en *La Celestina*, en uno de los momentos en que la alcahueta hace un elogio del vino, señala la «moderación» con que ella lo toma: «Pero todavia con mi fatiga busco lo mejor para eso poco que beuo. Vna sola dozena de vezes a cada comida, no me haran passar de alli» (*Celestina*, IX, p. 167), donde «eso poco que beuo» hace que nos resulte inesperado lo de la «dozena de vezes», que además viene precedida de una complementación «*vna sola dozena*» también atenuadora. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, exclama Brumandilón: «Suéltame, señor Oligides, suéltame, que no le haré otra cosa más de matalla» (p. 1.027; otra manifestación semejante, en boca de Beliseno y sus criados, en p. 1.054); en la *Selvagia*, preguntada Dolosina por lo que les aconteció a Elicia y Areúsa, resta importancia a lo que cuenta, mediante una fórmula hecha, *no ser nada*, que dice antes y repite después, y que sin embargo entra en contradicción con la gravedad de lo expuesto:

DOL. [...] por mi salud, que cuando volví y supe el desdichado caso que á las dos acaeció, que no fué mi dolor pequeño.

ESC. Pues dime, madre, ¿qué les aconteció?

DOL. No fue nada, hijo.

ESC. Dilo ya, madre.

DOL. Diéronlas de puñaladas, que no fué nada (*Selvagia*, p. 236).

Respecto al lenguaje utilizado por los personajes, no hay en *La Celestina* una caracterización humorística por el modo de hablar, debido especialmente a que, como en muchas ocasiones se ha señalado, no hay una división lingüística por el modo de hablar entre los distintos personajes de la comedia: también los personajes de las clases sociales inferiores pueden hablar en un estilo elevado y cargado de erudición; pero eso no quiere decir que no haya diferenciación diafásica: en función de la situación, los personajes, especialmente los del mundo de los criados, pueden elegir un registro u otro. Como ha señalado Pilar García Mouton respecto al personaje de Celestina, y puede hacerse extensivo al resto de los criados y prostitutas, ésta «adapta su lenguaje al de los interlocutores de muy distinta condición social»²⁷. Probablemente, la única caracterización humorística de un personaje por su modo de hablar sea la del bravucón Centurio, concretamente por lo que se refiere al uso de juramentos grotescos. En su breve intervención en la obra profiere dos de ellos: «Yo te juro *por el sancto martillo de pe a pa*» (*Celestina*, XVIII, p. 271), es decir, por todos los santos, pues el martirologio es el libro de todos los santos conocidos, y *de pe a pa*, de principio a fin; «Juro *por el cuerpo santo de la letania*» (*Celestina*, XVIII, p. 273), curioso juramento, puesto que la letanía carece de cuerpo (¿hecho tal vez ignorado por Centurio?). Este rasgo es recogido en las posteriores obras celestinescas, como la

²⁷ «El lenguaje femenino en *La Celestina*», en *El mundo como contienda. Estudios sobre la Celestina*, ed. de Pilar CARRASCO, Anejo de *Analecta Malacitana* 31, Universidad de Málaga, 2000, pp. 89-106 (v. p. 90).

Thebaida, compañera valenciana de la *Serafina* (1521), en la que el fanfarrón Galterio también profiere una serie de juramentos grotescos, y la propia *Serafina*, en la que, a pesar de la ausencia del personaje del fanfarrón, el criado Pinardo, el que más próximo está a este papel, jura «por las [reliquias] de Roma y por la casa santa de Hierusalem» (*Serafina*, p. 373), y «por el crucifijo de Burgos» (p. 392), y aún su amo Evandro emite juramentos, quizá menos extravagantes, como «¡Por la ley sagrada!» (p. 375), «Por la Verónica Sancta de Jahén» (p. 378) o «¡Por los Evangelios Santos!» (p. 382). Y tanto los juramentos de *La Celestina* como los de la *Thebaida* y la *Serafina* son recogidos en las obras posteriores de la familia celestinesca²⁸. Y estas fuentes servirán de inspiración a las sucesivas comedias celestinescas en las que, a la par que aumenta el papel del fanfarrón o los fanfarrones aumenta el número de los juramentos que profieren. En la *Segunda Celestina*, donde aparecen varios rufianes fanfarrones, los dos juramentos que profería Centurio en *La Celestina* sirven también para caracterizar a este personaje, que es uno de los que vuelven a cobrar vida en la obra de Feliciano de Silva. Así le vemos de nuevo exclamando, con distintas variantes: «voto al martilajo de pe a pa» (p. 513), «voto al santo martilajo» (p. 354), «voto al martiloxo» (p. 237); «por el santo martilajo» (p. 528); y también en dos ocasiones jura por «la santa letanía» (pp. 354, 518, 519 y 521), aunque aquí ya desprovista de cuerpo, lo que si por un lado produce un juramento más lógico, por otro pierde la gracia que tenía la exclamación disparatada del Centurio de *La Celestina*. Los juramentos de Centurio pasan también a *Lisandro y Roselia*; pero al no aparecer Centurio en esta obra tienen que ponerse en boca del único rufián que actúa en ella, Brumandilón, quien jura «por el santo Martilajo de pe a pa» (p. 1.000), y siguiendo ya el modelo «enmendado» de Feliciano de Silva exclama «voto a la santa letanía» (p. 996). También el fanfarrón de la Selvagia jura en una ocasión «por el santo martilajo de peapá» (p. 31). Pero también los juramentos de la *Serafina* reaparecen en la *Segunda Celestina*, donde el fanfarrón Pandulfo jura «por las reliquias de Roma» (pp. 126, 160 y 186; lo que también hace Centurio, pp. 229 y 521), por «la casa santa de Hierusalén» (pp. 117 y 152); juramento con frecuencia reducido simplemente a «la casa santa» (pp. 135, 139, 160, 219, 221, 236, 244, 263, 266, 407, 434), por «la verónica de Jaén» (pp. 127, 140, 152, 220, 302) y «por el crucifijo de Burgos» (pp. 212 y 221); y aumentan en esta comedia el número y variedad de juramentos por distintos santuarios, reliquias, sepulcros, cruces y aun por el *Corpus Christi* (p. 128) o *Corpus Domini* (pp. 125, 130, 219, 220 y 560) y «la

²⁸ Sobre los juramentos en *La Celestina* y sus imitaciones v. M^a. Rosa LIDA, *op. cit.*, p. 696 y n. 2, y pp. 713-15. Opina esta autora que la *Thebaida* otorga el uso de juramentos disparatados como ornamento verbal no sólo al fanfarrón, sino a casi todos los personajes, y que lo mismo sucede, entre otras comedias, en la *Segunda Celestina* o en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Pero lo cierto es que en estas últimas obras los juramentos se concentran en el personaje del fanfarrón o fanfarrones que intervienen en la obra, y siempre son ellos los que profieren los más disparatados. Sobre los juramentos en las comedias celestinescas, véase también Pierre HEUGAS, *op. cit.*, pp. 518-522.

reverborada»²⁹ (pp. 134, 523, 538); pero además de los juramentos que se refieren a algún elemento del cristianismo, aparecen algunos referidos al mundo musulmán, no demasiado lógicos, y por eso llamativos y graciosos en boca de un cristiano: «Voto a la casa de Meca» (pp. 150, 278 y 526); «juro a la casa de Meca» (p. 263) «Pesa a la casa de Meca» (p. 151), «yo juro a Mahoma» (p. 211); e incluso «voto a la fe de los moros» (p. 268), o simplemente «reniego de los moros» (p. 152), «pesar de los moros» (p. 538); y hay dos juramentos que hacen referencia a la mitología clásica: «voto a la gruta de Hércules» (p. 540), proferido por Traso el Cojo, otro de los rufianes rescatados de *La Celestina*, y «¡Boto a Mares!» (p. 138)³⁰, proferido por el mozo de caballos Barañón. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y en la *Selvagia*, donde, sin ser escasos, no se acumulan tantos juramentos como en la obra de Silva, se busca sin embargo aumentar la comicidad de éstos, y para ello se recurre a jurar no ya tanto por un santo, santuario o reliquia concretas, sino que se hace por algún elemento muy específico, como puede ser un detalle relacionado con la indumentaria del santo o personaje bíblico o una parte de un templo, etc., o en cualquier caso algo inesperado. Así Brumandilón, en *Lisandro y Roselia*, exclama: «yo juro por el dorado chapín de la Magdalena» (p. 995), «juro a la serpentina vara de Aarón y Moisés» (p. 1.001), «¡Por la clavazón de las puertas celestes!» (p. 1.002), «por el cerrojo de Santa Gadea de Burgos, do juran los hijos de algo» (p. 1.026), donde hay una reminiscencia del romancero, del que se toma un conocido verso; o «por el gran Brutesco³¹ de Ancona» (p. 1.065); y Escalión en la *Selvagia* jura «por la ganzúa y tinacetas del buen ladrón» (p. 49) y «al santo devoramiento de Jonás» (p. 61); también se amplían los juramentos con referencias clásicas: en *Lisandro y Roselia*, Brumandilón jura «Por el bravo y venenoso Cancerbero» (p. 1.062), y es uso muy del gusto de Alonso de Villegas, en cuya *Selvagia* recupera el juramento de la *Segunda Celestina* «¡voto a Mares!» en boca de Sagredo, y Escalión exclama: «Oh pesar de

²⁹ Reverborado o reverberado es «azotado, referido por antonomasia a Cristo». Según anota Consolación BARANDA siguiendo el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* de José Luis ALONSO HERNÁNDEZ. Voto a la reverberada era juramento propio de rufianes. Véase Consolación BARANDA, ed. de Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, p. 134.

³⁰ Aunque en la edición que seguimos se escribe *mares* con minúscula, creemos que tiene razón MONDÉJAR, «Cultismo y popularismo en la *Segunda Celestina*», en *El mundo como contienda. Estudios sobre la Celestina*, ed. de Pilar CARRASCO, Anejo 31 de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2000, pp. 221-239 (v. p. 237), cuando señala que Mares está aquí utilizado como nombre del dios de la guerra. La forma *Mares* para *Marte* fue la más frecuente en la Edad Media y aun la encontramos en los Siglos de Oro.

³¹ Tanto en la edición de la colección de libros españoles raros o curiosos (Madrid, Imprenta y Esterotipia de Rivadeneyra, 1872) como en la de López BARBADILLO (Madrid, 1921; ed. facsímil, Madrid, Akal, 1977) y en la de Criado DE VAL, que sigo, se lee Brutervo. Este editor lo glosa en nota como «grotesco», y la forma que en el español de los Siglos de Oro era equivalente a *grotesco* fue *brutesco*, referida a un tipo de representación tosca, y en la que generalmente había figuras de animales. Probablemente se refiere a la representación de uno de los arcos del atrio de la catedral de Ancona, en el que hay animales reales y fantásticos.



la gruta de Hércules!»; y añade otros nuevos, como «pese a Mars» (p. 26), «descreo de la hórrida barba de Carón» (p. 38), «por la temerosa figura de la serpiente Hidra» (p. 49), «hago voto solemne a las cenizas del Ilión troyano!» (p. 60), «juro por los temidos barbotos de Plutón» (p. 123), «juro por el acerado mazafrusto de Sócrates» (p. 23), absurdo juramento en el que se hace aparecer al filósofo Sócrates como guerrero³², y aun jura «por la metafísica de Aristóteles» (p. 31); e incluso se introducen otras fuentes, como la materia artúrica, como base de un estrambótico juramento: «por el terrible baladro del sabio Merlín» (p. 25), y otros juramentos disparatados como «antejuro por la fantasma de la reorpada de una su familiar» (p. 24), que queda fuera de los sistemas de referencias habituales de estos juramentos, y en el que la gracia se busca, además de mediante la selección léxica (creación del verbo *antejuro*, a partir de la secuencia *jurar* + *ante*; introducción de una palabra, *reorpada*, probablemente de argot³³, llamativa y grotesca atribuida a un familiar a través de la extremada longitud del término de la preposición *por*, cuyo núcleo lleva una serie de modificadores introducidos por la preposición *de* para ofrecer un complicado sintagma nominal que no es informativo).

Si en *La Celestina* hemos visto que los personajes no se caracterizan por su distinto modo de hablar —aunque sí exista variación en el registro usado en función del contexto— en otras obras celestinescas se señala la diferencia entre el uso lingüístico de los personajes en función de las diferencias sociales. En la *Segunda Celestina* los personajes, en más de una ocasión, indican que la lengua de las personas de elevada condición social y mayor cultura es distinta de la de los criados de escasa instrucción³⁴. El fanfarrón Pandulfo y la criada Quincia no entienden la carta de Flerinardo a Polandria y se ríen de ella y su pedantería, en tanto que Polandria y la doncella más instruida Poncia se ríen a costa de la tosquedad de la carta que envía Pandulfo en nombre de su amo al que quiere hacer el «favor» de que su amada reciba una carta clara en su expresión; en la cena XV, Sigeril le dice a su amo: «Cuando estés con Polandria, hablarle has como a Polandria, mas cuando con Celestina, háblale señor con nombre de madre, y como a madre de putas» (p. 260), aunque más que referirse a niveles de lengua parece referirse al lenguaje retorcido, insidioso, cargado de dobles intenciones, pues sigue diciendo «y con más doblezes en el hablar

³² Desconozco por otra parte el término *mazafrusto*. Yiling LI en su *Edición y estudio de la comedia Selvagia (1554) de Alonso de Villegas Selvago*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 231, núm. 140, dice que es «término aún no identificado». El adjetivo *acerado* y la secuencia *maza* al comienzo del término hacen pensar que se trata de un arma. Tal vez sea un compuesto de *maza* y una variante de *fuste*, que tenía el significado de «palo donde se sujeta la punta de la lanza», y podría referirse también al palo o barra de la maza.

³³ No conozco ningún otro ejemplo de uso de esta forma. Yiling LI, *op. cit.*, p. 232, la corrige, probablemente con acierto, en *rearpada*, voz formada sobre *arpada* «rasgada, arañada». No obstante, es quizá creación personal. Aunque el verbo *arpar* tiene algún empleo en el español medieval y clásico, no conozco, ni encuentro en el *CORDE*, ningún ejemplo de *rearpada-a*.

³⁴ Sobre los usos lingüísticos en la *Segunda Celestina*, con un enfoque sociolingüístico, v. José MONDÉJAR, art. cit.

que llevas en la ropa» (p. 260); sin embargo más adelante el rufián Pandulfo sí parece referirse, además de a la doble intención de las palabras de Celestina, a diferencias de registro lingüístico cuando le dice a Felides: «palabra no te dirá que no tenga dos entendimientos, y *para tu nobleza es oscura su germanía*, y muy clara para quien la entiende como yo» (p. 271); y en la cena XXVII se extiende Pandulfo sobre las diferencias de la lengua y estilo de los señores y los criados. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* no hay esas reflexiones directas, pero se hace patente que las sobrinas de Elicia y el rufián Brumandilón no son muy instruidos. Cuando Drionea cita una escena de la mitología clásica, hace constar a continuación que la conoce porque su amante, con quien está hablando, se la ha contado: «Subamos arriba, no nos tome Celestina con el hurto, como me contaste que Vulcano tomó a Mars y a Venus» (p. 1.013); y Brumandilón, que ha citado a Ícaro, Dédalo, Hércules, Vulcano y los cíclopes, no sabe sin embargo quién es Cupido, y justifica su conocimiento de los anteriores porque oyó a unos escolares esos nombres, «pero nunca oí mentar a Cupido» (p. 1.066), y aun afirma que es superior en el manejo de las armas a Herodoto, Tucídides, Salustio o Tito Livio cuando los oye mentar a Lisandro, sin entender lo que éste dice ni saber que son historiadores:

LISANDRO. [...] ¡No acaeciera este mi hecho en tiempo de Herodoto o Thucídides, en tiempo de Salustio o Tito Livio para que su estilo elocuente lo empleara en materia tan copiosa!

EÚBULO. Bobear.

BRUMANDILÓN. Por vida de tal, señor, que estamos acá hombres, sin éstos, que sabremos emplear nuestras fuerzas en tu servicio, y aun sustentaré que soy para más que todos esos hombres de armas que has mentado.

LISANDRO. Calla, que son historiadores coronistas (*Lisandro y Roselia*, p. 1096).

La caracterización lingüística es intensa especialmente en la *Segunda Celestina*, y se utiliza en muchos casos como recurso cómico. Feliciano de Silva se complace en dar entrada en su obra a distintos tipos cómicos, que están caracterizados por su manera de hablar, que, independientemente de lo que digan, resultaba graciosa a los lectores. De este modo, el rufián, que en *La Celestina* presentaba usos lingüísticos peculiares como la utilización de los juramentos, pero no rasgos lingüísticos propios, ve acentuada su caracterización con la utilización de léxico de la germanía, recurso que ya estaba presente en la *Thebaida*, y en menor medida en la *Serafina*, dado que no hay propiamente hablando un rufián³⁵. En la *Segunda Celestina*, Pandulfo y Centurio (y alguna vez las prostitutas) utilizan, aunque no con excesiva intensidad, términos de germanía, como *cantusar* «engañar, robar», *caire* «dinero» (p. 156, 231), *la santa gualtería* «la putería» (p. 236), *iluminaria de una botica* «prostituta» (p. 125), *búzaro* «ladrón diestro» (p. 128) *iça* «prostituta» (p. 520), *turco*

³⁵ El personaje de Pinardo, el que léxicamente se acerca más al lenguaje rufanesco (v. antes los juramentos), utiliza el término de germanía *galera* «calabozo» (*Serafina*, p. 370).



«vino» (p. 503), *moflir* «comer» (pp. 145, 537), etc., el paje Canarín le dice a Pandulfo: «¡Calla ya, malaventurado, con tus girmanías!» (p. 146) y el propio Pandulfo, comentando la carta que ha escrito en nombre de su amo, dice: «hoy a la fuente di a la moça otra carta mía en su nombre para Polandria, para ver si aprovechara más mi germanía que su filosofía» (p. 358). Pero además, Feliciano de Silva introduce otros personajes bien caracterizados por su modo de hablar: el rústico que emplea el típico lenguaje pastoril (sayagués) ya estandarizado desde las obras de Encina y Lucas Fernández, y los negros Zambrán y Boruca³⁶. El pastor Filínides, que aparece en las «cenás» XVIII y XXXIII de la *Segunda Celestina*, no tiene ningún papel en el desarrollo de la obra, su única función es la de servir para presentar unos fragmentos en los que puede apreciarse la lengua rústica, con rasgos típicos del «sayagués» estandarizado, tanto en el nivel léxico (uso, por ejemplo de *otear* en lugar de *ver*), mantenimiento de términos que habían quedado desusados (*cordojos*, p. 293; *yuso*, p. 292), utilización de determinadas expresiones *de buenamente* (p. 294); como en el fonético: cambio de *l* por *r* (*froles*, p. 294; *prazer*, p. 294); palatalización de *l* inicial (*llovo*, p. 293), utilización de /ʎ/ donde el castellano tenía /ʒ/, luego ensordecida y finalmente velarizada (*aballar*, p. 292), etc. Los negros Zambrán y Boruca tampoco desempeñan un papel relevante en el desarrollo de la obra y aparecen básicamente en función de su comicidad, que se despliega a través del peculiar e incorrecto uso del castellano. Entre los rasgos principales de la lengua de los negros³⁷ que aparecen en la *Segunda Celestina* cabe destacar en el plano fonético el uso del «xexeo» (pronunciación /š/ para /s/ y en alguna ocasión /ž/), la ausencia de diptongos, el timbre vacilante de las vocales tónicas y la aparición esporádica de una consonante final en palabras terminadas en vocal, y a veces por el contrario la desaparición de la consonante final; entre las características sintácticas, el uso frecuente (aunque no absolutamente general) del infinitivo en lugar de las formas conjugadas de los verbos, el uso de *a mí* como sujeto, empleo de *estar* con el valor de *ser*, etc.; y

³⁶ Por las mismas fechas que la *Segunda Celestina*, quizá algo antes, Jaime de Huete, en la *Comedia Tesorina*, comedia de corte celestinesco escrita en verso, introduce también personajes caracterizados por su modo de hablar, como un fraile zazeador, pastores que hablan en el típico lenguaje rústico «sayagués», y una negra. Keith WHINNOM, en «El género celestinesco: orígenes y desarrollo», en *Literatura en la época del Emperador, Academia Literaria Renacentista*, v-vii, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 119-130, opina que la introducción de personajes marcados por el uso de distintas jergas obedece a «la nueva experimentación lingüística» (p. 128). Por su parte, creo que acertadamente, Consolación BARANDA, «De 'Celestinas': problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16/2, 1992, pp. 3-32, piensa que el empleo de estas jergas es un recurso cómico, cada uno de los tipos que se presentan (rústicos, negros, etc.) podía ser identificado por el público gracias a su peculiar modo de hablar (v. p. 18).

³⁷ Consolación BARANDA realiza un excelente estudio del habla de los negros en la literatura castellana de la época, en «Las hablas de negros. Origen de un personaje literario», *Revista de Filología Española*, LXIX, 1989, pp. 311-333. Da cuenta en él de las obras en que aparece usado, los rasgos lingüísticos que presenta su modalidad de habla, y la existencia de dos tipos fundamentales de «habla de negros» o guineo, cuya diferencia fundamental es la presencia o ausencia de «xexeo».

en el léxico, el uso del arabismo *gualá* «por Alá, por Dios». La combinación de estos elementos da lugar a parlamentos cómicos por lo grotesco. Valga un ejemplo del habla de Zambrán: «Jura a Dux, a mí entender, y no estar bona cortesía los hombrex de ben andar a lox oídox con las mochachax, a la fonte en amore conex, xoxacando la creada de mi señora» (*Segunda Celestina*, p. 128). La comicidad de la escena se ve potenciada por el hecho de que los otros hablantes adoptan también algunos rasgos del habla de los negros, como si fuese un procedimiento para que éstos les entendiesen mejor. La adecuación al habla de los negros puede limitarse al aspecto sintáctico, con la utilización del infinitivo en lugar del verbo conjugado, como hace Pandulfo: «Hermano Zambrán, callar por me hazer merced y no haver enojo» (p. 129), aunque en alguna ocasión también se imita la pronunciación, como hace Quincia cuando le pregunta la negra Boruca qué ha dicho Zambrán: «Qu'extar tu muy beliaça, que no querer a él mucho» (p. 162). La introducción de tipos cómicos marcados por sus usos lingüísticos pasará a otras obras de la serie celestinesca: dos de los criados de la *Policiana* son rústicos de lenguaje pastoril, en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, aparecen la negra Boruga y Perucho, mozo de caballos vizcaíno, con su desorden sintáctico y falta de artículos³⁸.

Un aspecto más completa el despliegue de la caracterización lingüística de los personajes de la obra de Feliciano de Silva, aunque no se trata ya de personajes que intervengan en la obra, sino de una persona cuya habla es referida, en estilo directo, por otra. La «políglota» Celestina, para dar a un tiempo mayor realismo y gracia a las anécdotas que cuenta, reproduce en portugués las palabras de una portuguesa: «y la buena de la Teixeira dixo al fraile: ¡Ay, señor, por la paxeón de Deus, vosa paternidá se chante en aquella tinaja, que me matará aquel homen si no le desfecho axina a aquella porta!», y aun da más muestras de su manejo de lenguas citando en italiano —aunque con evidentes errores e introducción de formas españolas— un cantarcillo de ese origen: «Compañ, mi compañ / volle que te dica / quien no tiene dinare / tene mala vita» (p. 533).

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* no recurre, como la *Segunda Celestina*, a la caracterización cómica de personajes por su modalidad lingüística, pero destaca en cambio por reproducir con habilidad, indudablemente con la intención de motivar la risa del receptor, determinadas formas peculiares del habla o el intercambio lingüístico, que presentan características precisas debidas a una circunstancia concreta. Así vemos por ejemplo a Leandro, que, incrédulo por tanta dicha como suponen las nuevas que le ha proporcionado Celestina, hace repetir varias veces el mensaje por asegurarse de que lo ha entendido, después su criado Oligides desarrolla una vez más el mensaje poco a poco, mientras Leandro va repitiendo lo que Oligides

³⁸ El vizcaíno también tiene sus precedentes literarios, aparece ya en la *Timelaria* de Torres Naharro, y en la *Vidriana* de Jaime de Huete (v. P. HEUGAS, *op. cit.*, p. 266 y núm. 8); y tendrá también sus continuaciones, siendo especialmente célebre el vizcaíno del capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*.

va diciendo. Una vez completado el mensaje, Oligides lo repite entero de nuevo (por enésima vez) provocando la desesperación de su criado:

OLIGIDES. Roselia, el...

LISANDRO. Espera, pues, no dé otro sentido del que suena tu habla y pronuncia tu boca. Veré si conformamos, que mucho hace un sí o un no en la oración. Roselia, mi señora...

OLIGIDES. El jueves en la noche...

LISANDRO. El jueves en la noche...

OLIGIDES. Dadas once...

LISANDRO. Dadas once...

OLIGIDES. Te verá y hablará.

LISANDRO. Aguarda, no te des tanta priesa. Me verá y hablará...

OLIGIDES. Del puesto...

LISANDRO. ¿De qué puesto?

OLIGIDES. De las ventanas de su torre que caen al alcázar.

LISANDRO. Eso sí; de las ventanas de su torre que caen al alcázar. Es así: que Roselia, mi señora, el jueves, dadas las once, me verá y hablará de las ventanas de su torre.

OLIGIDES: ¡Qué sí! ¡que sí! ¡que sí! ¡válete el diablo! Dios me perdone si lo has entendido (*Lisandro y Roselia*, p. 1.037),

o cómo el mismo Leandro, recién despertado por su criado Oligides, no está aún situado en el mundo de la vigilia, y sigue hablando en sueños con quien soñaba:

OLIGIDES. Señor, recuerda, que las diez son dadas.

LISANDRO. He, he. Señora, he.

OLIGIDES. Oligides soy que te llamo. Juraré que sueña con la otra.

LISANDRO. ¿Qué, he? Sí.

OLIGIDES. ¡Ah señor! Despierta, que es hora.

LISANDRO. Aha, ay, ay, ¿Sueño es?, ¿dormía? ¿Qué, no estaba yo agora con Roselia?

También refleja hábilmente la repetición de sílaba inicial de la persona que está intentando recordar un nombre que tiene «en la punta de la lengua»: «¿Qué rodeos, mi señora?, ¿piensas que no te diría el nombre de ella si me acordase por quitarte de sospecha? Mas sea Dios loado, que ya voy acordándome Ro, Ro, Roselia se llama, por quien pena, según me dijo» (pp. 1.018-19); o el tartamudeo del joven paje Filirín, provocado por el llanto tras ser golpeado por su amo Lisandro: «Yo, yo, ju, juro a Sant Juan, yo, yo lo diga a mi padre; que me peela, y y me abofete, ea. Y, y que me asiente co, con otro amo mejor» (p. 1058); o la reproducción del habla infantil —hecho insólito en la literatura de la época— cuando aparece el niño de una vecina de Roselia. El niño todavía no es capaz de pronunciar la nasal palatal, sustituida por la alveolar /n/, ni la lateral palatal, sustituida por la alveolar /l/, cambia -r implosiva por -l, no pronuncia el segundo elemento de los grupos consonánticos inseparables (labial o dental + líquida), tiene seseo infantil, pronuncia como /s/ z o ç (tal vez aún africada en esta época):

MELISA [...] ¿A quién buscáis?

NIÑO. A senola mosa.

ROSELIA. ¿Qué queréis, mi alma?

NIÑO Senola, mi made dise que está alí la mujel de la ropa banca, que tae lo que le mandaste.

ROSELIA. Corre, decilde, mi vida, que venga.

NIÑO. Beso las manos de vuesta mesed (p. 1.071).

En esta breve panorámica hemos visto cómo en todas las obras celestinescas un elemento importante es el despliegue de humor, que generalmente aparece ligado a lo inesperado: una situación inesperada, una respuesta o salida de tono inesperada, una descripción inesperada por la acumulación de elementos exagerados o absurdos, una asociación de ideas inesperada, un segundo sentido inesperado en una palabra o frase, un modo de hablar que se escapa de lo normal, etc. El despliegue de humor estaba ya presente en *La Celestina* de variadas y sutiles maneras, y muchos de los procedimientos allí empleados se aprovechan después en las sucesivas comedias de este grupo, pero cada una muestra preferencias en la utilización de determinados recursos y en la intensidad de su empleo; y naturalmente, vemos también desarrollarse en algunas de ellas elementos cómicos que no estaban en el original.

