



Casandrina vs. Roselia. Dos modelos de enamoradas celestinescas

Carmen Solana Segura
(Universidad de Huelva)

RESUMEN:

Las protagonistas de dos continuaciones celestinescas entre las que dista más de medio siglo; *La Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) y la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (¿primera década del XVII?), presentan unas connotaciones especiales que aproximan al lector a distintas tendencias literarias. Si en la primera *Tragicomedia* la configuración de la enamorada denota una gran influencia de la ficción sentimental y la producción literaria en torno a los debates pro y antifeministas, en las protagonistas de la segunda, se aprecia un gran cúmulo de rasgos de la picaresca femenina. Por tanto, en cada caso se aplicarán unas soluciones diferentes para resolver el proceso amoroso.

RÉSUMÉ

Les protagonistes de deux oeuvres «celestinescas» entre lesquelles il y a plus d'un demi siècle d'intervalle temporel; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) et la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (¿première década du XVIIème siècle?), ils ont des spéciales connotations qui rapprochent le lecteur des diverses tendances littéraires. Pendant que dans la première *Tragicomedia* la configuration de l'amoureuse a une grande influence de la fiction sentimentale et la production littéraire des débats pro et antiféministes, les protagonistes de la deuxième *Tragicomedia* ont un grand cumul de signes de la picaresque féminine. Alors, dans chaque cas on se donneront des différents solutions pour résoudre le procès amoureux.

A lo largo de su desarrollo, el paradigma celestinesco, plasmado en las distintas continuaciones de la obra de Rojas, evoluciona a través de las diferencias que se van estableciendo entre sus personajes, por más que existan evidentes paralelismos. Este hecho se aprecia especialmente a partir de la confrontación de las protagonistas de dos continuaciones de *Celestina*, entre las que acaso distaría más o menos medio siglo. Por un lado, Roselia, la amada de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) y por otra parte, Casan-

drina, Corneja y Fortuna, personajes de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*. Sobre esta última obra, que tal vez habría que situar en un periodo cronológico más tardío que el actualmente propuesto,¹ hay que subrayar que nunca alcanzó las prensas y que ha permanecido manuscrita,² hasta que fue descubierta por Stefano Arata³ en 1988. A partir de entonces la crítica la ha considerado como una más de las *Celestinas*.⁴ Precisamente esta incorporación de última hora la convierte en un excelente término de comparación con el resto de la serie, al reparar sobre todo en el hecho de que en ella se observa un cúmulo de reiteraciones y variaciones respecto a sus predecesoras, que la convierten en distorsión del paradigma celestinesco.⁵ En sentido contrario, según el parecer unánime de la crítica, *La Tragicomedia de Lisandro y Roselia* puede ser considerada como la más próxima y fiel a los parámetros de la *Tragicomedia*.

Por lo demás, teniendo en cuenta que Rojas se complace en su misoginia frente a los «postizos antifeministas» del siglo XV⁶ y que sus continuadores revisten a sus protagonistas de esta herencia antifeminista, sería muy oportuno sustentar el análisis comparativo en determinados escritos insertos en la producción literaria que floreció principalmente en el siglo XV, e incluso de algunos otros posteriores, a tenor del debate filológico y misógino establecido, con el fin de explicar la evolución moral de las protagonistas.

Así pues, para realizar un estudio lo más preciso posible, habría que ponderar las diferencias y similitudes de ambas protagonistas, tomando como punto de referencia el proceso amoroso respectivo. Comenzaremos, pues, por la *Tragicomedia* de Sancho de Muñón, la cual nos muestra una pasión ilícita que se resuelve mediante la intervención de una tercera (Elicia) y donde la solución matrimonial no se contempla, terminando trágicamente con la muerte de los amantes a manos de Beliseno, hermano «deshonrado de la protagonista».

En primer lugar, el ámbito social en que se mueven los enamorados, de marcados rasgos aristocráticos, resulta muy relevante, pues hay que tener en cuenta que los protagonistas de las obras celestinescas, según su estatus socio-económico, persiguen fines bien diferenciados. En el caso de los personajes superiores este designio consiste en culminar el deseo sexual, mientras que la finalidad de las clases inferiores, cuya moral suele ser más

1.- Quizá bastante posterior a 1564, fecha propuesta por Stefano Arata en «Una nueva Tragicomedia celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, 12, 1 [1988], pp. 45-50, me baso en un trabajo de próxima publicación, en el que mediante la consideración de diversos datos históricos y relaciones literarias me llevan a proponer una datación en torno a la última década del XVI y primera del XVII.

2.- Las citas pertenecientes a la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* proceden de una edición de la misma, a partir del ms: *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, ms. de la Biblioteca Real, sign. II-1591 (olim 2-B-10), que comencé en el año 2004 y que está prácticamente finalizada. En la actualidad sigo trabajando en la misma, bajo la dirección de Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Espero, pues, esclarecer el texto estableciendo comparaciones con la tradición anterior y con la producción literaria cercana a ella, siempre desde la perspectiva de la progresiva distorsión del paradigma celestinesco.

3.- Arata, art. cit., pp. 45-50.

4.- Por ejemplo, Ana Vian Herrero la considera como la quinta continuación. Véase «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: relación cíclica y caminos de la parodia», *Criticón*, 87- 89 (2003), p. 899.

5.- Ya lo he propuesto en Carmen Solana Segura, «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* como distorsión del paradigma celestinesco», Comunicación al *Congreso de Jóvenes Filólogos*, Universidad de Oviedo, 2006 (en prensa).

6.- J. Ornstein, «Misoginia y profeminismo en la literatura castellana», *Revista de Filología Hispánica*, 3 (1941), pp. 219-232.

laxa, es aumentar la «bolsa». Según palabras de Ana Vian los amantes de Sancho de Muñón, son una pareja de «... nobles en un escenario más o menos aburguesado y urbano».⁷ Lisandro es un «noble mancebo» y Roselia una «doncella de alta guisa». La primera descripción de ésta la hace el propio Lisandro en la Primera Escena del Primer Acto. Dice así el enamorado: «...verás una criatura en quien Dios soberanamente se esmeró con su pincel en el dibuxo de su hermosura».⁸ Más tarde, en el primer encuentro que se produce en el huerto, le rinde vasallaje a su admirada Roselia, expresándose en términos cancioneriles:

... hallo por suprema bondad en ponerme en cuenta y número de tus servidores, porque ser yo tu siervo, es título para mí que mas gloria en esta vida no me puede venir, y si tú angélica imagen por tal me aceptas, no trocaré mi gloria por toda la del mundo. No me niegues, señora, tu gracia para me salvar... (I, II, 20-21).⁹

Esta amada con aspecto de criatura celestial y elevada, de cuya actitud pende la vida del enamorado, responde al tópico de la deificación de la amada, tan desarrollado en la ficción sentimental española. La dama como ser superior, en el mismo plano cósmico que los ángeles, era motivo recurrente de la literatura española del siglo XV, donde se trataba el tema del elogio de las mujeres frente al vituperio de las mismas, en lo que parecía ser más un ejercicio literario o de retórica que una convicción firme. Entre los autores que defendían la figura de la mujer se sitúa, por ejemplo, Rodríguez del Padrón, que esgrimía este carácter angelical como virtud inherente a la condición femenina. Para explicar la causa de esta naturaleza divina se remonta a la creación de la primera mujer:

...dentro del paraíso, en compañía de los ángeles formada, (...) de carne purificada, e non del vapor de la tierra (...) ¿Quién negará ser en la vista de las donas una occulta divinidad que, por la divina mano en su criación le leyendo infussa, (...) que non pareçe de humana, mas de divina luz descender?¹⁰

De modo parecido, Lisandro se declara «vasallo» de Roselia, siguiendo las pautas del amor cortés. Ahora bien, empieza directamente por la fase de *precador*, saltándose la de *fenhedor* (o de disimulo), con lo cual no solo recibe el rechazo inmediato de Roselia, sino que además está anunciando su propia desgracia personal, como le ocurrió a Calisto.¹¹ Lisandro se expresa del siguiente modo:

... porque ser yo tu siervo, es título para mí que más gloria en esta vida no me puede venir... Y, pues, con tu vista me has herido de manera que no pudiese escapar de tus manos, en ellas ofrezco mi vida, que en solo tu favor consiste (I, II, 21).

7.- Ana Vian Herrero, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Beltrán Rafael y Canet José Luis (eds.), Universidad de Valencia, Valencia, 1997, p. 218.

8.- Para todas las notas referentes a esta obra sigo la edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra (Colección de libros españoles raros o curiosos), III, 1872, p. 2.

9.- *Ibid.*, pp. 20-21.

10.- Juan Rodríguez del Padrón, *Triunfo de las donas*, ed. Cesar Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 218-219.

11.- Véase, Otis H. Green, «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, nº 20 (1953), pp. 1-3.

La respuesta de Roselia, como resulta corriente dentro de la tradición celestinesca, es de rechazo inmediato. Califica de manera directa esa exposición amorosa como forma de amor ilícito. Dice la amada al respecto:

El favor, Lisandro, que de mí habrás, si en tus torpes deseos perseveras, será el que dio la nombrada Judich al soberbio de Olofernes, porque con el mismo intento que muestras en tus deshonestas palabras le manifestó su ilícito amor; y de mi tomaría tal castigo si en poder me viese de tu atrevido pensamiento, cual la dueña Lucrecia forzada de Tarquino (I, II, 21-22).

Así pues, actúa dentro de las convenciones sociales y morales de la época. Se siente agraviada o lo finge, porque, por ejemplo, como se hace mención en el *Corbacho*, máxima representación de la postura misógina: «Donde sepas que muchas vezes la muger disimula non amar, non querer, e non aver. Pyensa bien amigo,... que ella byen ama e quema de fuego de amor en sy de dentro, más encúbrelo, porque si lo demostrase luego piensa que sería poco presciada...». ¹² Y, a la postre, en el *Cortesano*, ya en un contexto de amor renacentista, encontramos la misma percepción acerca de la conducta femenina: «...toda dama de precio se tiene por poco acatada, y casi recibe injuria de quien así livianamente se declara con ella por servidor, sin primero habella tratado y servido mucho por otra vía». ¹³

Por tanto, era fundamental para una doncella que perteneciera a una familia noble, como la de Roselia, hacer una defensa a ultranza de la virtud, porque la honradez familiar se sustentaba únicamente en la figura de la mujer y el honor se consideraba un tesoro que se transmitía en el seno del hogar. En este sentido, Valera en su *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* llega a sostener que «hallaréis en la natura (...) la igualdad del hombre y de la mujer ante la virtud, (...) pero también ante su misma condición humana». ¹⁴ No obstante, el mensaje filógino de Valera resulta confuso, puesto que parece introducir solapadamente la concepción misógina circundante:

(...) ¿Puede ser cosa más virtuosa que aquella que la natura crió cuerpos flacos, coraçones tiernos, comúnmente yngenio perezoso, ser falladas en muchas virtudes antepuestas a los varones, a quien por don natural, fue otorgados cuerpos valientes, diligente yngenio, coraçones duros? ¿Qué demandamos de las mugeres?; por çierto, más virtudes por diligencia han ganado que la natura les otorgó. ¹⁵

La conducta virtuosa de Roselia concuerda con la pretensión moral del autor, que permanece latente en toda la obra, tanto en el *prólogo al discreto lector* y en la primera carta de un amigo del autor, como en las intervenciones de Eubulo y el trágico final, que en esta continuación se cierra con el ajusticiamiento de los enamorados que se atreven a deshonorar a la familia. Lo que acaba, pues, con las vidas de los protagonistas no es sólo el azar o la Fortuna, como veremos luego en la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, sino un elemento novedoso, un miembro de la familia, el hermano de Roselia. Tal vez, en las

12.- Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Madrid, Castalia, 1970, pp. 146-174.

13.- Otis H. Green, art. cit., p. 2.

14.- Diego de Valera, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, ed. M^a Ángeles Suz Ruiz, Madrid, El Archipiélago, 1983, p. 29.

15.- Diego de Valera, ed. cit., p. 55.

exposiciones de Fray Antonio de Guevara en sus *Epístolas Familiares*, una obra de enorme éxito lector, podamos encontrar algunas claves para aclarar la necesidad de tan trágico desenlace, cuando afirma:

...el hombre, por ser hombre, abástale que sea bueno, aunque no lo parezca; más la muger por ser muger, no abasta que lo sea, sino que lo parezca (...) así como la provisión de la casa depende de sólo el marido, así la honrra de todos ellos depende de sola la muger; por manera que no hay más honrra dentro de tu casa, de cuanto es tu mujer honrrada.¹⁶

Además, la incapacidad para que culminen los amoríos de Lisandro y Roselia en matrimonio es otro motivo que desencadena la tragedia. El matrimonio es una «solución excluida y sigue la tradición literaria»,¹⁷ a pesar de ser el camino institucionalizado y moralmente aceptado. Recordemos, por ejemplo, este otro consejo de Guevara: «...el primero saludable consejo, es a saber: que la mujer elija tal hombre y el hombre elija tal mujer que sean ambos iguales en sangre y en estado...». Y es que en este loco amor no hay cabida para el amor «fixo» que propone Guevara. Así: «...para que el amor sea fixo, sea verdadero y sea seguro, se ha de ir asentando en el corazón muy poco a poco, porque de otra manera por el camino que el amor vino corriendo, le verán tornarse huyendo».¹⁸

Parece obvio que al tratarse de una pasión ilícita se recurra a la figura de la medianera, que en este caso se trata de Elicia, sobrina de Celestina. Elicia también realiza un conjuro, igual que Celestina hizo en su momento, pero además se vale de sus recursos como oradora sutil y del hecho de que, siendo Roselia mujer, esta sería más propensa a la fantasía de deseos lujuriosos. La lujuria femenina era tema predilecto de los autores antifeministas y haciéndose eco de esta perspectiva así alude a ella Elicia: «...sólo os suplico, mis buenos adalides, perturbéis la fantasía de Roselia con deseos lujuriosos y cebéis sus pensamientos con tizones de amor, yo soplaré con mis fuelles el fuego y atizaré las ascuas que la quemén viva...» (II, I, 79).

Finalmente esta pasión culmina con la consumación del acto sexual que se produce a pesar de las reticencias de Roselia. Dice ella misma al respecto: «...¡Ay, mi señor! estén quedas tus manos, no me deshonres...». Aunque bien es cierto que su resistencia sirve de poco frente a la impaciencia de Lisandro, que con su avidez recuerda en gran medida a Calisto:

ROSELIA: ¡Ay, amenguada de mí y deshonrada! ¡Oh día de mi perdición! ¡Oh hora donde perdí nombre y corona de Virgen!

LISANDRO: ¡Oh cuitado de mí! Señora, ¿Así te amorteces? Torna en ti, mi vida, cata que me moriré.

ROSELIA: ¡Oh mi señor Lisandro, y mi corazón y mi alma! tenme en adelante por tu sierva y captiva, y no te olvides de la que todo lo aventuró en tu servicio y lo da por bien empleado (IV, I, 216).

16.– Fray Antonio de Guevara, *Libro primero de las Epístolas familiares*, ed. J. M. Cossío, Biblioteca selecta de clásicos españoles, Madrid, 1950, p. 373.

17.– Ana Vian Herrero, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Beltrán Rafael y Canet José Luis (eds.), Universidad de Valencia, Valencia, 1997, p. 218.

18.– Fray Antonio de Guevara, ed. cit., pp.366- 367.

Es evidente que tras la consternación por perder la virginidad, pone un precio por haber accedido a los deseos de su amado. Le pide que no la olvide, lo cual en cierto modo es una especie de compromiso no social, pero sí afectivo.

El «proceso amoroso» se desarrolla de modo diverso en la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, lo que conduce a que sus protagonistas participen y resulten afectadas de forma también distinta. En esta obra aparecen dos clases sociales bien diferenciadas, por un lado la de los mercaderes enriquecidos, como Polidoro, y por otra parte, la de los criados. Del mundo prostibulario y del hampa provienen la alcahueta y hechicera Corneja y su hija Casandrina, que es una cantonera. No hay aristocracia como en la *Tragicomedia de Rojas* o en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Ana Vian considera que «...se intensifica el valor de la riqueza, pero no de la mano de la nobleza ni de los valores morales, transgredidos o no, sino de la mercadería...»¹⁹ De hecho, el banquete en casa de la alcahueta (capítulo II, escena IV), adonde los criados de Polidoro llevan la comida y los doseles costeados por su amo para agasajar a Casandrina, es sólo un pretexto para cumplir con un mero trámite comercial, con el fin de acceder a los favores sexuales de Casandrina.

El encuentro de los enamorados no está exento de casualidad y resulta a todos los efectos bastante paradójico. Polidoro, que viene del campo de esconder su dinero, le cuenta a su criado Salustio que se ha enamorado de una dama, que no es otra que Casandrina, quien, por su parte, también ha quedado prendada de las «gracias» del mismo. Pero lo más sorprendente es que es la mujer la que nos hace la descripción del amado en términos cancioneriles. Veamos la descripción que Casandrina hace de Polidoro a su madre:

CASANDRINA: Madre no debe de ser el que tú piensas, porque el que yo digo es una imagen debujada, blanco como un armiño y colorado como una rosa.

Que si tú le vieses te admirarías de ver su gran hermosura.

CORNEJA: Oh, oh, mi marido tiene una potra y esa es otra no había caído en la necedad, no había caído en quien decías, no me maravillo de que te tomase dentera, otra cosa es de lo que yo pensaba, ¿no es Polidoro por quién dices?

CASANDRINA: Ese mismo, es madre mía, que bien tiene el nombre, con las obras pues se llama Polidoro, oro.

CORNEJA: ¿Y a ese querías tu ir a buscar?

CASANDRINA: Sí, madre, porque ese me trae sin mí, abrásome toda, nunca otra cosa hago, sino pensar en él. Déjame siquiera ir a ver la casa en dónde mora el que tiene allá mi libertad; déjame ir allá, si no daré voces como loca (f. 50v).

Sin embargo, Casandrina no se debate en ningún momento entre el amor y el honor, porque es una prostituta y carece del mismo. No tiene familiares que velen por su honestidad; no hay un padre obsesionado con salvaguardar la honra de su hija, como, Teophilón en la *Policiana*, por ejemplo. Ni un hermano que vengue el descrédito familiar como Beliseno en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. De ahí, que los recursos trágicos del autor respondan a una finalidad distinta a la de Muñón y que el modo de resolver este amor mercantilista, donde el matrimonio queda excluido, se deje en manos del azar o la Fortuna. Si en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* la muerte de Elicia responde a una concepción de la creación literaria de Muñón, cuyo fin es eliminar el único personaje que queda-

19.- Ana Vian Herrero «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: relación cíclica y caminos de la parodia», art. cit., p. 902.

ba en la obra de Rojas para poder continuar con la saga de terceras,²⁰ en la *Tragicomedia de Polidoro* el propósito del autor no consiste en erradicar las terceras, ni tampoco matar a las protagonistas para escarnio de las «engañadoras y avaras mujeres», como nos anuncia en el Prólogo. Por el contrario, el autor deja en manos de cuatro figuras alegóricas femeninas, la Fortuna y las tres Parcas, la eliminación del narcisista Polidoro y de sus ambiciosos criados, hecho curiosamente novedoso dentro de la tradición «celestinesca».²¹

Desde un principio se hacen visibles los recursos para la tragedia y la Fortuna en su primera intervención, que el autor denomina como prólogo, es la encargada de ponernos en antecedente acerca del trágico fin del protagonista:

... Hallaréis en esta tragedia muchas cosas de que os podréis aprovechar, porque no solamente en ella se pintan mis sucesos, pero aún los que comúnmente entre los hombres suelen suceder, así con los lisonjeros truhanes, como con los falsos servidores y engañadoras y avaras mujeres (f. 5v).

El personaje de la Fortuna aparece, por ejemplo, en el *Corbacho* en la alegoría de Fortuna y Pobreza, perteneciente al capítulo II de la Media,²² con la finalidad de demostrar que el alma no está sujeta a los hados o a los planetas, sino a la voluntad de Dios: «Conclúyese que el que dexa a Dios e su santo nombre e poderío, e se somete a fados e planetas, que si fadas malas le vinieren por su culpa obrando, se las tenga». Esta Fortuna omnipotente del *Corbacho* hace la misma presentación que la de Polidoro y le dice así a la Pobreza: «Yo so la alta Fortuna, que fago e desfago, mando e viedo. Todas las cosas a mi regimiento son».²³ Por otro lado, en la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* se argumenta:

¡Sabed pues mortales, que yo soy aquella que llaman cruel y mansa Fortuna, de pocos adorada y de muchos aborrecida. Yo soy aquella que tantas mudanzas causo en los humanos sucesos y tan súbitos movimientos en vuestras obras y tan desconcertados desastres en medio de vuestros mayores placeres. Yo soy aquella que tan diversos efectos causo en diversas cosas y tan contrarios en una mesma. A unos levanto y a otros abato, a unos soy próspera y a otros adversa, a unos le doy cuanto quieren, a otros les quito cuanto tienen. Unas veces los tengo contentos, otras los torno desabridos. Unas veces hago que se enamoren, otras los hago enemigos, de manera que con todos cuantos en amor persevere los deje quejosos (ff. 3- 3v).

Parece ser que la figura alegórica de la Fortuna, al ser de naturaleza femenina, comparte en cierto modo la ambigüedad que se le atribuye en esta época a la mujer. Así se manifiesta en el *Corbacho*: «...son dichas las mugeres de dos coraçones y cuchillos de dos tajos: uno juran, otro fazen; uno muestran, otro tyenen; uno predicán, otro ponen por obra».²⁴

La Fortuna tiene además un carácter moralizante en la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, que entroncaría, por ejemplo, con el personaje alegórico de la ninfa Cardiana de

20.- Luis Mariano Esteban Martín, «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12, 2 (1988), pp. 17-32.

21.- Véase Carmen Solana Segura, «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* como distorsión del paradigma celestinesco», p. 7.

22.- Alonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. cit., p. 273.

23.- *Ibid.*, p. 253.

24.- *Ibid.*, p. 148.

El Triunfo de las donas de Rodríguez del Padrón. *El Triunfo* es otro exponente de la concepción cultural e ideológica del siglo XV. Su finalidad, al igual que en el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, es la defensa de la mujer en oposición a las críticas misóginas del *Corbacho*. *El Triunfo*, un escrito eminentemente didáctico, se abre y se cierra con una alegoría. Las virtudes y excelencias de las damas son proclamadas por la ninfa Cardiana, que metamorfoseada en fuente, intenta convencer al autor con cincuenta razones basadas en «divina y humana autoridad».

Podría establecerse un cierto paralelismo, así pues, entre esta figura alegórica con la Fortuna de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* en lo que a la dimensión didáctica se refiere. Debemos recordar a este tenor que el personaje de la Fortuna adquiere en dicha obra una faceta claramente moralizante, en tanto que resuelve castigar la osadía del protagonista por medio de unos criados y de una «mala muger». Por su parte, las Parcas se convierten en ejecutoras, «cortando el hilo de la vida» de Polidoro y poniendo fin al egocentrismo de aquel que se atreve a desafiar las contingencias del azar por el mérito de sus «gracias».

Es evidente el protagonismo de ambas figuras alegóricas. Del mismo modo que la ninfa Cardiana pronuncia un largo monólogo que ocupa casi el tratado por entero, la Fortuna en la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* mueve todo el engranaje de la obra, pues desde el prólogo nos advierte a todos los mortales del carácter dual de su naturaleza, para mostrar al final su rostro más temible e impasible con un pobre loco enamorado de sí mismo que muere a manos de sus criados.

Volviendo ahora a un plano terrenal y continuando con el «proceso amoroso», es importante destacar que la función de alcahueta la realiza la propia madre de la enamorada, que no duda en practicar las artes mágicas en estrecha colaboración con su hija para conseguir que el acaudalado Polidoro caiga rendido a sus pies. Así pues, el conjuro no es un recurso que aproveche la debilidad y lujuria femenina como el practicado por Elicia. Aquí la víctima es un hombre pusilánime y manipulado por sus criados. Dice la Corneja a su hija, mientras prepara el conjuro:

CORNEJA: Pon, pon hija. Espera, haré un hoyo en el suelo por do salga mi gente al campo. Apártate allá, no llegues al cerco si no quieres correr peligro.

Conjúrote, oscuro y tenebroso Plutón, por los amores que pasaste por tu descolorida Proserpina. Invócos las olas de la Laguna Estigia. No estorbéis el pasaje a mis familiares ayudadores. (...). ¡Oh, vos, furias infernales (...)

Arrójame acá esa manzana, Casandrina. Ea, Ea, buena gente sois (f.66v) y avendidos yo os mando, por el poder que tengo sobre vosotros y por la obediencia que me tenéis profesada, que, así como con este aceite y sangre y todas estas jarcias toco esta manzana, toquéis el corazón de Polidoro hasta sujetarle a los amores de Casandrina mi hija. Ea, a correr no sea nadie perezoso. Toma, muchacha, esta manzana. Méteela en el seno, hasta que esté caliente y di como yo dijere: «ansí como el calor de mis pechos se mete en esta manzana».

CASANDRINA: Ansí como el calor de mis pechos se mete en esta manzana.

CORNEJA: Ansí abrasen el corazón de quien la comiere en los amores de esta dama.

CASANDRINA: Ansí abrasen el corazón de quien la comiere en los amores de esta dama (ff. 66v y 67).

La manzana es el instrumento mágico elegido para despertar la lujuria del protagonista y conseguir que se enamore de Casandrina, lo cual resulta algo innecesario, ya que se había enamorado antes a primera vista. Teniendo en cuenta que no existe ningún ánimo por parte del autor de la *Tragicomedia de Polidoro* de exculpar a las protagonistas femeninas, pues al final de la obra salen airoso escapando con el botín de Polidoro, más bien parece que les otorga una parte activa en la transmisión del pecado original sin las menores consecuencias para ambas. Tal vez se hacía eco de Rodríguez del Padrón, cuya alusión a la manzana prohibida del Paraíso Terrenal, descarga de toda culpa a la mujer. Recordemos una de sus argumentaciones respecto a este tema:

La d ezima raz on es por que fue el pomo de la s ciencia al onbre en persona vedado, e non a la muger, como fuesse aún por criar (...) el peccado del primer onbre, a quien fue hecho el mandamiento, nos causó la perpetua et tenporal muerte, e non la culpa de la muger, la qual no fue del Señor reprehendida por haber el pomo gustado, mas por lo aver al onbre ofrecido, a qu n fuera en persona vedado; el qual, si non oviera pecado, la humana generación non fuera, segund dize Agustino, por el peccado de la muger condepnada.²⁵

Cuando el contacto sexual se hace inminente nos encontramos ante una enamorada que, en lugar de sufrir la premura y el acoso de su amante, como es frecuente en la tradición, se convierte en sutil acosadora instruida por su propia madre. Se invierten, pues, los términos; la amada toma parte activa y busca las ganancias secundarias de la relación. Veamos cómo instruye Corneja a su hija acerca del modo en que debe llevar las riendas cuando se produzca el encuentro sexual:

CORNEJA: S  astuta no te dexes luego a lo que él quisiere, sino p lale primero los alones, que te consientas levantar la pluma. No te hagas tanto miel que te coman moscas, ni tampoco te esquives tanto que le desde es que será borrarlo todo. Toma un medio que ni parezcas estar dentro, ni estar fuera, pero con todo eso te aviso que peles primero que te pelen y a costa agena haz tu casa llena. Mira lo que muchas vezes te he dicho que no ay tal como seso y peso y burra en corral. Antes tengas la prenda que te fies de nadie. Haz lo que te digo mientras yo voy a su casa (f. 67v).

En estos consejos encontramos un claro paralelismo, que puede servir para aquilatar mejor la evolución que se va operando en el paradigma celestinesco, con una obra muy posterior de la picaresca femenina, *La Ingeniosa Elena*, de Salas Barbadillo. En ella también aparece un relato acerca de una familia de prostitutas, en el que se destacan los consejos de las madres a sus hijas para que ejerzan bien la prostitución:

Jamás os persuada la ignorancia
que puede haber amor donde hay pobreza,
(...)
cuando alguna se pone a la ventana,
ha de estar bien tocada e bien vestida,
diciendo el traje: dama cortesana.
Si pasa algún mozuelo que a la vida
le hace fiesta perpetua sin hacienda,
póngase luego triste y divertida,

25.- Juan Rodríguez del Padrón, ed. cit., pp. 220-221.

para que de este modo no se ofenda
 (...)
 Mas si acaso os mirase con terneza
 algún hombre más cuerdo y hacendado,
 aunque le falte al traje la limpieza,
 bien podéis con semblante mesurado,
 hacerle reverencia cortésmente...²⁶

Una vez consumado el acto sexual con Polidoro, en realidad la queja de Casandrina manifiesta más su insatisfacción sexual que la preocupación por su honor, cuando afirma: «¡Ay, madre, qué descontenta me dejó! Despidiose de mí con un ceño, como si yo le debiera centeno» (f.90v). No obstante, su astuta madre salva rápidamente la situación y huyen a Sevilla con la dote de su supuesta boda y los doseles que Polidoro les había prestado, como hace a la postre, *La Hija de Celestina* o *La Ingeniosa Elena*.

Retomando ahora la obra de Muñón, vemos cómo a las ansias de Lisandro y las reticencias de Roselia para consumir el acto sexual se oponen a las conductas pragmáticas de Polidoro y Casandrina. Los comportamientos de los primeros tienen explicación desde la óptica de textos como los de Rodríguez del Padrón, mientras que en el segundo caso la premisa de la prostitución invalida cualquier proceso idealizante.

Probablemente la respuesta a este tipo de actitud masculina se encuentre en los textos amorosos de la época. Varias alusiones al respecto encontramos en el *Triunfo*, que apuntan a la mujer como instrumento de satisfacción sexual del hombre: «(...) e la folgança es la fin de todas las cosas movibles; por consiguiente la muger, que es folgança del varón, es más noble e más digna dél».²⁷ Aunque, ante el deseo carnal del varón, la mujer debe anteponer su virtud:

... más fuerte, non por corporal fortaleza, como non sea virtud, más por fortaleza del ánimo, (...) ¿Et qué acto más fuerte que resistir, segund resisten con pura virtud, a la influencia de los cuerpos celestiales, a las falsas lágrimas, e a la fuerça del piadoso estilo del sutil e bien compuesto fablar del engañoso amante?²⁸

Sin embargo, para los protagonistas de la *Tragicomedia de Polidoro* poco importa preservar la virtud, porque es un tema que no tiene cabida en una familia de prostitutas. Por lo tanto, los presupuestos que explican ciertos comportamientos de ambos sexos resultan obsoletos en ese momento. Y ello, a pesar de que existiesen libros como el *Arcipestre de Talavera* o *Corbacho*, en cuya primera parte se avisa repetidamente de los riesgos del amor, de las desgracias físicas y materiales derivadas del amor carnal, y de cómo se atenta contra los mandamientos perdiendo todas las virtudes:

... E vimos ciudades, castyllos, logares, por este caso destruydos. Vimos muchos ricos, en oro copiosos, desfechos por tal ocasyón. (...) que más mueren con el corto juicio de amar que con el espada de tajar...²⁹

26.- Salas Barbadillo, *La Ingeniosa Elena*, en *La Novela Picaresca Española*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001, p. 618.

27.- Juan Rodríguez del Padrón, ed. cit., p. 245.

28.- *Ibid.*, p. 229.

29.- Alonso Martínez de Toledo, ed. cit., p. 68.

Además de prevenir en dicha obra al género masculino de las «avariciosas mugeres», que define como «...amadoras de temporales riquezas»³⁰, lo que está claro es que en la *Tragicomedia de Polidoro* el protagonista sucumbe a las «artes amatorias femeninas». Esto sucede aunque Casandrina no sea exquisita, ni una noble refinada. Por el contrario, su madre y ella más bien tienen trazas de *pícaras*, cuyas argucias las salvan del trágico final de los varones. Recordemos que Polidoro y los criados mueren. Un desenlace que no comparten con sus «antecesoras», atrapadas en el juego de la doble moral, el deseo sexual contenido y la finalidad del matrimonio como forma de vida. Quizás la respuesta esté en que Casandrina está más próxima a Lozana, que proclama su sexualidad de forma explícita y que descubre que...«para vivir en el mundo rufianesco y traperero que la rodea, hay que usar arte e ingenio»³¹. Un ámbito donde las mujeres se muestran tan dispuestas a la conquista amorosa como los hombres.³²

En fin, estableciendo una comparación entre estas dos continuaciones celestinescas, separadas en el tiempo quizá por medio siglo, hay que tener en cuenta que, aparte de lo significativo que resulta que en la *Tragicomedia de Polidoro* y *Casandrina* el desenlace trágico afecte solo a los personajes masculinos, tiene especial relevancia la manera de configurar el prototipo de enamorada. De este modo, a una noble y deificada Roselia, heredera de la ficción sentimental y de los debates filóginos y antifeministas, cuya conducta dentro del enamoramiento está encaminada a intentar preservar la virtud y la honra familiar, se opone la prostituta Casandrina. Esta última, más proclive a llevar la iniciativa sexual, con su comportamiento práctico y exento de sentimentalismos, propone la sustitución del matrimonio por la astucia como medio de vida. En este sentido, al presentar rasgos precursores de la picaresca femenina respondería a nuevos cánones literarios que construyen un tipo femenino diametralmente opuesto al anterior.

30.- *Ibid.*, p. 83.

31.- Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, ed. Bruno Damián, Madrid, Castalia, 1984, p. 17.

32.- Bruce W. Wardropper, «La Novela como retrato: El arte de Francisco Delicado», *Nueva Revista de Filología hispánica*, 7 (1953), p. 481.

Bibliografía citada

- ARATA, S, «Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, 12, 1 (1988), pp. 45-50.
- DE GUEVARA, Fray Antonio, *Libro Primero de las Epístolas familiares*, ed. Cossío, J. M, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, 1950.
- DELICADO, Francisco, *La Lozana Andaluza*, ed. Bruno Damián, Clásicos Castalia, Madrid, 1984.
- ESTEBAN MARTÍN, L. M. «Huellas de Celestina en la Tragicomedia de Lisandro y Roselia de Sanchó de Muñón», *Celestinesca*, 12(2), (1988), pp. 17-32.
- GREEN, Otis H., «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, nº 20, I, (1953), pp. 1-3.
- ORNSTEIN, J., «Misoginia y profeminismo en la literatura castellana», *Revista de filología hispánica*, 3, (1941), pp. 219-232.
- MÁRTINEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipestre de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Madrid, Clásicos Castalia, 1970.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Triunfo de las donas*, ed. Cesar Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- SOLANA SEGURA Carmen, «La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina como Distorsión del Paradigma Celestinesco», Comunicación al Congreso de Jóvenes Filólogos, Universidad de Oviedo, 2006 (en prensa).
- TRAGICOMEDIA de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra (Colección de libros españoles raros o curiosos), III, 1872.
- TRAGICOMEDIA de Polidoro y Casandrina, ms. de la Biblioteca Real, sign. II-1591 (olim 2-B-10).
- VALERA, Diego de, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, ed. M^a Ángeles, Suz Ruiz, Madrid, El Archipiélago, 1983.
- VIAN HERRERO, Ana, «La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina: relación cíclica y caminos de la parodia», *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 899-914.
- , «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la Celestina y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Beltrán, Rafael y Canet, José Luis (eds.), Universidad de Valencia, Valencia, 1997, pp. 209-238.
- WARDROPPER, Bruce W., «La Novela como retrato: El arte de Francisco Delicado», *Nueva Revista de Filología hispánica*, 7 (1953), pp. 475-488.