

*H*UMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO
DE
ESTUDIOS HUMANISTICOS

24



UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON
1997

"UNA HECHICERA SIN MAGIA PERO CON SUERTE: LA CELESTINA DE AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES"

Mtra. Libertad González
Coordinadora del Colegio de
Letras de la Facultad de
Filosofía y Letras

I
Uno de los personajes de mayor impacto en la historia de la literatura es sin duda el de la Celestina. Después de la tragicomedia de Fernando de Rojas, decenas de imitadores produjeron tantas versiones del personaje¹ que, con el tiempo, su nombre alcanzó el honor de ser sustantivado, al punto que hoy día una celestina se define como la describió el bachiller hace casi 500 años.

Celestina era -y es- una anciana hechicera, remiendavirgos, truculenta, avara, tortuosa, tercerona, perversa, borracha, puta: un compendio de vicios que contrastaba felizmente respecto de otros personajes.

Pero no todas las celestinas fueron creadas iguales. En particular, la que retrató Agustín de Salazar y Torres en su pieza El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo, aunque funge también como alcahueta, ofrece rasgos singulares que todavía no han sido estudiados en detalle.

Aunque ni la obra ni el autor forman parte del panteón más ilustre de la literatura española, la pieza sí se hizo popular a grado tal que fue

¹ Marcelino Menéndez y Pelayo destaca, como las más representativas del género en el siglo XVI, tres pizas muy cercanas a la del bachiller Rojas: La segunda comedia de Celestina, de Feliciano Silva; La tercera parte de la tragicomedia de Celestina, de Gaspar Gómez de Toledo, y la Tragicomedia de Lisandro y Roselia, de Sancho Muñón. En el siglo XVII el erudito encuentra rasgos celestinescos en Lope de Vega: La Dorotea y El rufián castrucho, entre otras, y en Tirso de Molina: Quien no cae no se levanta y El burlador de Sevilla. M. Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela, NBAE, Madrid, 1910, t. 3, pp. 203 y ss.

Universidad de León
Biblioteca Universitaria
Capilla Alfonso Diezotoca

difundida en el siglo XIX² y ha llegado hasta nuestros días con el más breve nombre de *La segunda Celestina*.

El lector atento encuentra en la obra de Salazar y Torres una Celestina más llana: una alcahueta sin pócimas ni artificios mágicos, que aprovecha los vaivenes del azar y una astucia refinada para enhebrar verdades con mentiras en una trama que comprueba el aserto del título: con personajes hermosos los encantos sobran.

Pese a las cualidades del personaje y a los méritos del autor -muy celebrado en su tiempo-, Salazar y Torres ha recibido escasa atención de la crítica. Se admite en lo general su destreza y su talento, pero hay pocos estudios específicos de su obra, más allá de menciones marginales o antológicas.³

Tal parquedad analítica se debe, en parte, al hecho de que el dramaturgo, inscrito en la nómina de los autores barrocos, tiende a ser visto o bien como un seguidor -más que un heredero- de Calderón de la Barca⁴, o bien, como un antecesor y modelo para Sor Juana Inés de la Cruz⁵. Frente a competencia de este calibre, el brillo de Salazar y Torres queda inevitablemente eclipsado.

Y si el autor quedó oculto por mayores glorias, lo mismo sucedió con su obra. *El encanto es la hermosura...*, admitida por casi todos los historiadores de la literatura como la mejor comedia de Salazar y Torres, que ganó celebridad sobre todo por lo accidentado de su historia, que esbozaré más adelante.

En todo caso, esta comedia también sufrió la suerte de su autor: se le suele incluir, un tanto de paso, entre las múltiples secuelas de *La Celestina*, y como tal queda opacada por la fama de los personajes celestinescos concebidos por Lope de Vega y Tirso de Molina.

² Véase Donald G. Castanien, "la segunda Celestina: XVIIth and XIXth Centuries"; Hispania, 43 (1969), 559-564.

³ Thomas Austin O'Connor, de la Universidad de Texas A&M, es uno de los pocos especialistas que han dedicado análisis específicos a la obra de Salazar y Torres, incluida su disertación doctoral para la Universidad estatal de Nueva York, 1971.

⁴ Ejemplo de ello es el juico de Diez Borque, quien lo incluye en una lista de seguidores a los que atribuyó "escasa originalidad" y "limitada capacidad". Véase José María Diez Borque, *El teatro en el siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1988, especialmente el capítulo VII.

⁵ Cfr. Carlos Miguel Suárez Radillo, *El teatro barroco hispanoamericano*, José Porrúa Turanzas, Nadrudm 1980, t. I, pp. 81 y ss.

Espero mostrar en esta exploración de la *opus magna* de Salazar y Torres que no se justifica la oscuridad relativa en que permanece la pieza: se trata de una comedia redonda, sin cabos sueltos, con una Celestina notable y perspicaz. El análisis dejará entrever, además, algunos de los medios de que se vale el dramaturgo para divertir y satirizar sin perder de vista la tesis expresada en su título.

II

Como dije antes, *El encanto es la hermosura...* tuvo una historia accidentada e interesante, tan híbrida como la nacionalidad de su autor.

Agustín de Salazar y Torres, que había nacido en Almazán -en pleno corazón de Castilla- en agosto de 1642, en realidad creció y se formó como escritor en la Nueva España, adonde se trasladó antes de cumplir cinco años para vivir bajo la tutela de su tío Marcos de Torres y Rueda. La opulencia de su familia la demuestra el hecho de que su pariente fue primero obispo de Campeche y luego virrey de la Nueva España.

De acuerdo con sus biógrafos⁶, estudió en San Ildefonso y en la Universidad de México, donde recibió una educación clásica que se vio bastante influida por los talentos literarios de Góngora y Calderón.

Durante su estancia en la capital novohispana, el dramaturgo ejerció la poesía y participó en certámenes literarios lo suficiente como para dejar huella en los escritores. "Acaso sin Salazar y Torres no habría tanta maestría en Sor Juana", apunta José Joaquín Blanco⁷.

Cumplidos los 18 años, el escritor volvió a España en el séquito del duque de Albuquerque, otro ex virrey novohispano, para incorporarse a la corte real y convertirse en un autor cortesano. "Calderón lo apreció en sus días", anota Alfonso Reyes, "fue a hombrearse con los ingenios de España y podemos imaginarlo, aunque en menor temple, como un segundo Ruiz de Alarcón"⁸.

⁶ El más destacado - y el primero- fue su amigo y editor Juan de Vera Tassis y Villaroel, que no sólo se encargó de editar su obra a título póstumo, sino que aportó un final. Otro que suple detalles interesantes es Cayetano Alberto de Barrera y Leirado, en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.

⁷ J.J. Blanco, *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España/2*, Cal y Arena, México, 1989, p. 41.

⁸ A. Reyes, *Letras de la Nueva España*, FCE, México, 1948, p. 93.

Salazar y Torres no vivió lo bastante como para alcanzar la fama del autor de *La verdad sospechosa*. Después de varios viajes entre la realeza, en los que llegó a ser capitán de armas de su protector, volvió enfermo a Madrid. Padebió una larga enfermedad que no le impidió seguir escribiendo, pero murió en 1675, a los 33 años, dejando inconclusa la pieza aquí tratada.

Al parecer, como poeta cortesano se le había encargado una comedia destinada a representarse en diciembre 22 de 1675, durante las festividades de cumpleaños de la Reina Regenta, Mariana de Austria. Salazar y Torres murió el 29 de noviembre, menos de un mes antes del festejo, y por ello la representación al menos se aplazó⁹.

No existe seguridad de que la comedia inconclusa, *El encanto es la hermosura...*, se haya representado pronto en la Península. Lo que sí se sabe es que la pieza llegó a la Nueva España y se puso en escena en el Coliseo de México entre 1677 y 1679¹⁰. Se sabe también que la primera versión impresa de la comedia apareció en España en 1694, con la conclusión de la pieza escrita por Juan de Vera Tassis, amigo de Salazar y Torres y editor tanto de su obra como de la de Calderón. Esta amistad queda patente en los versos finales de la comedia.

Y don Juan de Vera os pide
perdón del atrevimiento
de acabar una comedia
de tan superior ingenio;
pues lo hizo motivado
de un soberano decreto,
y por confirmar, que es solo
el Mejor Amigo el Muerto.¹¹

⁹ Sobre las circunstancias de representación de ésta y otras comedias del autor, véase T.A. O'Connor, "On dating the Comedias of Agustín de Salazar y Torres: a Provisional Study", *Hispanófila*, 1979, núm.67, 73-81.

¹⁰ Véase Suárez Radillo, *op. cit.*, p. 88.

¹¹ El ya citado Vera Tassis publicó una primera edición de la obra poética de su difunto amigo en 1681 bajo el título *Cythara de Apolo*. En una segunda edición (1694) que también incluyó un segundo tomo, el editor agregó las comedias y loas de Salazar y Torres. Aquí se encuentra la obra cuya tercera jornada terminó Vera Tassis. La cita es de una edición realizada en el siglo XIX: Agustín de Salazar y Torres, *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, ed. R. de Mesonero Romanos, BAE, Madrid, 1859, t. 2, p. 264.

Un problema adicional fue exacerbado por errores de los especialistas, que creyeron ver dos piezas distintas donde sólo había una -aunque con dos finales-¹². La discusión sobre la autoría de los distintos desenlaces levantó recientemente una polémica todavía no resuelta¹³.

III

En términos generales, *El encanto es la hermosura...* se inscribe dentro del teatro barroco posterior a Calderón. Una clasificación bastante más precisa la incluye entre las denominadas comedias de capa y espada.

En un estudio sobre la comedia española del Siglo de Oro, Bruce Wardropper cita así la descripción del género hecha por Francisco Bances Candamo (1662-1704):

Las comedias de capa y espada son] aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don Juan o don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse del galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo¹⁴.

¹² T. A. O'Connor, "On the Athorship of *El encanto es la hermosura: a curious case of dramatic collaboration*", *Bulletin of the Comediantes*, 36 (1974), 31-34.

¹³ Esta discusión sobre la posible participación de Sor Juana como coautora de una versión "mestiza" de la comedia quedó registrada en las siguientes publicaciones, en orden cronológico: Alejandro Toledo, "Por diversos caminos, Antonio Alatorre y Guillermo Schmidhuber llegaron a *La Celestina* de Sor Juana", *Proceso*, 1990, núm. 710 (junio 11), 50-55. Antonio Alatorre, "El aprendizaje teatral de Sor Juana", *Proceso*, 1990, núm. 710 (junio 11), 51-52. Guillermo Schmidhuber, "Las trampas de la investigación literaria: el descubrimiento de *La segunda Celestina*", *Proceso*, 1990, núm. 713 (julio 2), 56-57. Antonio Alatorre, "Algo más sobre Sor Juana y *La segunda Celestina*", *Proceso*, 1990, núm. 714 (julio 9), 56-57. Alejandro Toledo, "No se comprueba la coautoría de Sor Juana en *La segunda Celestina*", Editorial Vuelta se adelantó", *Proceso*, 1990, núm. 725 (septiembre 24), 52-53. Guillermo Schmidhuber, "En el debate sobre Sor Juana y *La segunda Celestina*, pide Schmidhuber el beneficio de la obra", *Proceso*, 1990, núm. 731 (noviembre 5), 50-51. José Pascual Buxó, "Las vueltas de Sor Juana", *La Jornada Semanal*, 1990, núm. 76 (noviembre 25), 29-35. La revista *Vuelta*, 1990, núm. 169 (diciembre), 44-53, publicó un recuento de la cuestión en tres artículos: Luis Leal, "Una obra recuperada de Sor Juana"; Antonio Alatorre, "La segunda Celestina de Agustín de Salazar y Torres. Ejercicio de crítica", y Guillermo Schmidhuber, "Respuesta a Antonio Alatorre". Alejandro Toledo, "No se comprueba la coautoría de Sor Juana, insiste José Pascual Buxó", *Proceso*, 1990, núm. 739 (diciembre 31), 46-51. José Pascual Buxó, "Sor Juana Inés de la Cruz, entre el anonimato y la anonimía", *Proceso*, 1990, núm. 739 (diciembre 31), 46-47.

¹⁴ Citado por Bruce W. Wardropper, "La comedia española del Siglo de Oro", en Elder Olson,

Wardropper añade que en estas comedias "normalmente triunfa el amor, de suerte que el galán desposa a la dama de la que está enamorado y por la que es correspondido".

El retrato de Bances Candamo y el agregado de Wardropper describen con bastante exactitud lo que de genérico hay en *El encanto es la hermosura...*: es una comedia que se desarrolla en Sevilla y en tres jornadas: los protagonistas en trance amoroso son dos parejas, aparece el inevitable viejo que defiende a ultranza su código de honor, y aparecen también varios criados, con un contraste entre el gracioso y el discreto.

Efectivamente casera y cotidiana, la obra incluye galanes que se esconden, damas disfrazadas, escenas de celos, puñaladas y duelos (pero sin muertos), descripciones bucólicas, soliloquios y *apartes*, y el clásico recurso trapacero del espejo como medio de escape.

Si lo anterior fuera todo, estaría bien justificada la oscuridad en que ha quedado *El encanto es la hermosura...* Pero la pieza tiene elementos distintivos, que le confieren un aliento particular y en los que me detendré a continuación.

Por una parte, aunque el eje de la trama son las "industrias" de Celestina, llama la atención el tipo de representación que se ofrece de la dama, ejemplificando esto en el caso de doña Beatriz, quien expone con franqueza sus ansias de independencia y el modo en que solía rechazar (ya no) las cuestiones amorosas¹⁵:

*Tan dueña de mi albedrío
Vivía que las violencias
del amor, vuelvo a decir,
despreciaba...* (108)

La dama en cuestión también "trocaba/por la inquietud de las selvas/las delicias de la Corte". Salazar y Torres describe así un personaje cuyo espíritu práctico tiene un tono resueltamente alejado de lo

Teoría de la comedia, Ariel, Barcelona, 1978, p. 194. [Original en inglés, 1968].

¹⁵ Para las citas directas de la comedia, empleo la siguiente edición: Sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres, *La segunda Celestina*, ed. Guillermo Schmidhuber, *Vuelta*, México, 1990. Por razones prácticas, al final de cada cita sólo aparece entre paréntesis la página correspondiente.

convencional:

*Deja las cortesánias,
que imaginaré que no
son verdades tus finezas
si exageraciones son.* (140)

Pero no es Beatriz la única dama singular, pues su prima Ana, aunque en menor medida, también adopta una actitud pragmática en presencia de don Juan: le pide ahorrarse lamentos y corta: "hagamos los dos cuenta/que esto se ha acabado" (124). La misma Ana apura luego a su prima: "vamos, no se pierda tiempo" (191). Es difícil ver en estos personajes la sumisión, el recato y la pasividad¹⁶.

De acuerdo con Thomas O'Connor, para quien Salazar y Torres quiso ridiculizar los formalismos y la virtuosidad en que había caído la comedia española, el autor satirizó abiertamente en *El encanto es la hermosura...* tres convenciones sociales de su tiempo: la superstición, el honor y los abusos en la autoridad paterna¹⁷. Veamos.

La justeza del primer punto puede apreciarse en el papel de Tacón, criado de don Juan, que a más de ser el crédulo de la obra, es también el gracioso y la víctima más afectada por las maniobras de Celestina. En su descripción de la alcahueta, Tacón dice que:

*Es del amor mandadera,
mas su mayor interés
sólo se funda en que es
tan grandísima hechicera;* (60)

Don Juan reprocha al criado su credulidad, pero Tacón responde convencido: "¿No crees sus hechicerías?/pues tú lo verás después". Eventualmente Tacón acusará a Celestina de bruja ante la justicia, sólo para volver a perder.

Podemos inferir la intención satírica de Salazar y Torres al

¹⁶ Guillermo Schmidhuber y Antonio Alatorre van en estas afirmaciones de la personalidad femenina la mano de Sor Juana. Véanse los artículos de estos autores referidos en la nota 13.

¹⁷ T.A. O'Connor, "Language, Irony and Death: the Poetry of Salazar y Torres' *El encanto es la hermosura*", *Romanische Forschungen*, 90 (1978), 61-69.

considerar en qué tipo de personaje depositó las supersticiones: en el gracioso. Y esta perspectiva se refuerza con las palabras del amo; "¡Qué propio del vulgo es/crear estas boberías!" (61).

El honor está presente en toda la obra, pero alcanza su punto más exagerado en don Luis, el anciano padre de doña Ana, quien siente vulnerada la honra doméstica por haber visto a un hombre hablar a través de la reja de su jardín.

Detalle contrastante: este mismo personaje tan celoso de su honra no vacilará más adelante en fiarse de la alcahueta, a quien confía "un secreto/en que consiste mi honor" (148). Sin embargo, adviértase que don Luis revela su dilema luego de amenazar a Celestina con la muerte si se va de la lengua: "mi pundonor/no he de fiar de tu secreto" (149).

El honor está en todo. Las damas de la comedia, enredadas en amoríos, saben bien que si don Luis se entera de sus devaneos, perderían no sólo el honor, sino hasta la vida; y cuando Celestina corre el riesgo de ser prendida, deciden ayudarla ante el temor egoísta de que la alcahueta revele sus secretos. Pero también ellas exageran la nota: "ya es faltar al respeto/de mi decoro el oírte", apostrofa doña Beatriz a don Juan (99).

En cuanto a los caballeros, como es común en este tipo de comedias, apenas sienten el piquete del honor, sacan a relucir la espada, aunque con caballerosidad".

Curioso código el que lucen los caballeros: pueden asediar a damas solteras a a escondidas de la familia, pero no toleran asediar pueda ocupar su lugar. No menos curioso es, no obstante, el que las damas oculten sus flirteos a los ojos paternos, pero los muestren sin empacho (y hasta con complicidad) con sus criadas -típicamente retratadas como indiscretas y chismosas.

El tercer punto anotado por O'Connor, el abuso de la autoridad paterna, queda manifiesto en el temor que tienen doña Beatriz y doña Ana de que don Luis averigüe sus correrías y en el hecho de que las bodas de ambas están arregladas de antemano.

"Mi padre/casarme en Cádiz intenta/a pesar de mi albedrío"(110), se queja doña Beatriz. Lo mismo hace doña Ana: "a mi padre no/me atreveré a declarar/cuando él me trata casar/en Cádiz" (173).

La ironía del autor queda expresada en el poco caso que las doncellas hacen de la figura autoritaria. Aunque frente a él aparecen humildes y obedientes, cumplidas seguidoras del arquetipo de una hija de familia decente, para el espectador -o el lector- aparecen con un cariz distinto, como ya vimos.

Además, si el anciano es la máxima expresión del honor, es también el que resulta burlado de manera más cándida por las criadas, las damas, los caballeros, su propia superstición y, sobre todo, por Celestina, que aparece en todos los casos como el hijo conductor.

IV

El personaje trazado en más detalle por Salazar y Torres es precisamente Celestina, la alcahueta. El autor tiene buen cuidado de indicar que no es la original: es "hija de Celestina/y heredera de sus obras" (58). Don Luis tiene de ella esta noción:

*...Esta es aquella
insigne mujer, de quien
en toda Sevilla cuentan
raras cosas, aun los hombres
de más juicio, y más prudencia,
y más doctos (134)*

A pesar de su fama de bruja, descrita con gracia por el supersticioso Tacón, Salazar y Torres deja ver que las personas prudentes comparten la opinión de Muñoz, el otro criado, quien afirma que muchos "la tiene por hechicera", aunque "eso es mentira".

En un par de ocasiones, Celestina alude a pócimas o conjuros, pero más en tono de burla que en serio, y en un divertido monólogo admite con franqueza en que consiste su verdadera ciencia:

*...yo inventé una quimera,
que es la que más me ha valido;
y es, que yo misma he fingido
que soy tan grande hechicera,*

que sé el punto donde escriba
la fortuna, y que comprendo
la astrología, mintiendo
aun de las tejas arriba.
En esto de las estrellas
es más seguro mentir,
pues a ninguno puede ir
a preguntárselo a ellas. (64)¹⁸

Los engaños y enredos, añade en otro punto la alcahueta, son rentables:

Aprendan de mí los cuerdos,
que miento, y nada me cuesta,
y me pagan lo que miento. (191)

Claro que parte del mérito de mentir está en decir mentiras y pese a ello ser creído. Celestina se ayuda en este afán señalando con falsa dignidad que "no hay cosa que más me ofenda/en esta vida, que ver/una mujer embustera" (113).

Pero la alcahueta parece tener un código de honor con un punto verdadero cuando expresa: "no soy mujer que falto/jamás a lo que prometo" (94). Esto se desprende de su naturaleza: si no es realmente una hechicera, sólo puede medrar ganándose la confianza de la gente -esto es, no faltando a lo ofrecido.

Eso sí: la vieja muestra en sus parlamentos que conoce a fondo la "ciencia del amor", empezando cuando dice a una de sus clientas "que estas cosas/piden gran cuenta, y razón" (68).

Hay en la comedia varios pasajes que ponen de manifiesto una profunda comprensión de los procesos amorosos:

*Ya del amor el comercio
está poco liberal:*

¹⁸ Para Méndez Plancarte, las últimas cuatro líneas tuvieron tal repercusión popular que llegaron a circular como copia anónima o bajo la paternidad de Campoamor o Quevedo. Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, UNAM, México, 1944, p. 138.

el amante más leal
no da un cuarto por un tercio (64)

Mira, muchos sienten, que
los desprecios son muy buenos,
a otros enfrían también;
créeme que esto del desdén
tiene su más y su menos. (69)

De ningún amante creas
que no esté expuesto a mudanzas,
porque el amor en cualquiera
hace sus torres de viento,
y le pone sus veletas. (137)

Pero incluso esto debe tomarse "con un grano de sal", pues la mujer sabe que el principal resorte de sus compañeras de sexo es fácil de comprender:

Las doncellas más sesudas
me creen cualquier disparate,
como en casamiento trate,
y no lo escupen las viudas (63)

Lo más parecido a un encantamiento en toda la trama no es sino una argucia que permite a Celestina resolver dos problemas: don Luis quiere ver al personaje al que sorprendió hablando por la reja de su jardín; don Diego quiere salir de la finca sin peligro. Celestina aprovecha un espejo para "mostrar" al padre celoso quién es el culpable y para permitir al mismo tiempo que el amante escondido escape bajo las barbas mismas del anciano. La alcahueta mata así dos pájaros de una limpia pedrada. El hábil modo en que el dramaturgo manejó este lance ha sido muy elogiado¹⁹.

En los rasgos hasta aquí vistos, Celestina aparece más como una vieja astuta que como una bruja sórdida, y el personaje resulta simpático, simpatía que aumenta cuando la anciana -frente a la posibilidad de ir a la cárcel acusada de hechicera- no tiene empacho en admitir públicamente

¹⁹ Véase, por ejemplo, A. Alatorre, "El aprendizaje teatral de Sor Juana", p. 52. También véase Suárez Raudillo, *op. cit.*, p. 91.

que nunca hubo hechizos ni encantamientos:

*Pues sabe, que yo en mi vida
no aprendí ciencia ninguna,
porque mi buena fortuna
ha estribado en ser creída*

[...]

*Con lo que a unos oía,
a otros respuesta daba,
y así con éstos ganaba,
crédito mi astrología. (215)*

Esta manera de desenmascararse -un tanto cínica-, podría decirse evidencia en casi todas las situaciones en las que la alcahueta no encuentra una salida. Cuando don Luis amenaza con matarla si no le cumple, Celestina se encoge de hombros metafóricamente:

*...ahora es lo peor,
que no me puedo valer
de engaño, ni de invención
por ingeniosa que sea (151)*

El encanto es la hermosura... incluye también un momento interesante en que la anciana -entre irónica y filosófica- cuestiona su propia identidad en relación con la Celestina de Rojas, pero termina por infundirse ánimos:

*¿Mas qué es esto? ¿Yo me aflijo?
¿o soy Celestina, o no?
yo no sé que he de morir
pues ánimo corazón,
el morir es lo peor. (153)*

Y a lo largo de la obra, Celestina hace gala de respuestas prontas e incisivas, y de un ingenio sagaz que, por ejemplo, le permite volver a la enemistad de Tacón contra el mismo criado, la única víctima real de la comedia.

La alcahueta, modelo de transparencia, nunca se engaña a sí misma: esta Celestina sabe bien que de no ser por una serie de felices casualidades, bien aprovechadas por su oportunismo, no habría podido resolver los embrollos -amorosos y de otro tipo- en que se ve metida.

V

En conjunto, *El encanto es la hermosura...* teje el perfil de la alcahueta alrededor de un enredo múltiple: ya se dijo que en vez de una pareja hay dos, y esto agrega un sinfín de complicaciones basadas en equívocos, honras exacerbadas, celos ciegos y lances amorosos.

La secuencia de presentación sigue un patrón relativamente simple: cada personaje expone su predicamento, y alguien cercano le sugiere recurrir a Celestina. Planteando el conflicto, la alcahueta enfatiza las dificultades del encargo, pero no de su imposibilidad.

En un acercamiento analítico, la docena de solicitudes de ayuda que se hacen a Celestina pueden agruparse tres categorías: demandas de mera información (don Juan quiere saber quién es doña Beatriz), demandas de ayuda directa (las damas le piden evitar el duelo entre los caballeros) y demandas de búsqueda (doña Beatriz quiere que busque a don Diego). Celestina, más que alcahueta, parece aquí como una auxiliar buena para todo.

Obvia concedora de la naturaleza humana, Celestina da largas a sus clientes para obtener dos ventajas: tiempos para urdir embustes y, sobre todo, tiempo para que los sucesos se desencadenen solos, limitándose entonces a fungir como transmisora de información, Celestina tampoco es bruja; es simplemente la oreja, la astucia y la lengua adecuada en el momento preciso.

La única manipulación real en la que participa la alcahueta consiste en remediar una situación comprometida cargando la culpa sobre el criado Tacón: una mentira salva a la vez la honra de las damas, del anciano y de un caballero.

Celestina actúa en toda la obra como la persona de las iniciativas: los protagonistas le endilgan una y otra vez sus problemas, y sólo actúan cuando ella les ha marcado una ruta a seguir.

Además del aire desenfadado con que se manejan en *El encanto es la hermosura...* hasta las graves cuestiones de la honra familiar, sopla por toda la pieza un viento de ironía que en varios personajes se convierte en franco buen humor. Así, los criados muestran un sólido sentido común cuando

eluden las pendencias de sus amos. Confiesa Tacón:

...Al punto
que escuchamos las espadas
fuimos a esgrimir las copas,
que es la pendencia más sana. (88)

En otro pasaje, don Juan se dice "mariposa ciega" ante la hermosura de doña Ana, admite tener "pavesas" del pasado amor y censura a la dama que ni siquiera sea como el cocodrilo, el cual por lo menos "lamenta/ y llora al que ya mató" (118). Más adelante, ya en claro que don Juan prefiere que don Juan prefiere dos amores que uno solo, doña Ana le espeta:

...¿qué hemos de hacer
de aquellas tibias pavesas
de la incauta mariposa,
de la enemiga ribera,
del cocodrilo? (123)

Una convención común en las comedias de la época era recurrir a medios metateatrales, en que los personajes expresan sin ambages que están participando en una representación teatral. *El encanto es la hermosura...* no es la excepción, y el autor se les arregla para usar el recurso como llamada de atención a otra novedad:

...Cierra bien la puerta
y el Auditorio advierta
que está Comedia ha sido
la primera en que el viejo se ha escondido (161)

Esta declaración de Celestina revela otro rasgo común a las comedias de capa y espada -la persona que se oculta-, con la diferencia de que en este pasaje en particular, el que se esconde no es uno de los amantes, sino el padre de una dama.

Dentro del mismo tipo de recursos, los *apartes* ayudaban en las comedias a explicitar ante el espectador detalles no muy claros:

Los *apartes* son recurso habitual dentro de la convencionalidad del teatro para descubrir significados ocultos de la actividad de un personaje, darle pistas al espectador, ayudarle en la comprensión, etc. Son una especie de confabulación y se

basan en el artificio de que los personajes-actores que están en escena no oyen lo que otro actor dice al público, pura convención teatral²⁰.

Este caso no se aparta de la regla, y abunda en comentarios que no forman parte del diálogo. Celestina, don Luis, las damas y los caballeros ejemplifican todos el uso de este subterfugio, que permite al espectador desatar la madeja de los enredos.

Salazar y Torres supo enfatizar muy claramente la ausencia de hechicerías: los amores son amores reales, no procurados mediante pócimas o engaños; si don Juan y don Diego son hechizados por doña Ana y doña Beatriz, ello se debe a que se trata de mujeres encantadoras o, como diría Celestina, a que dan "cátedra de damas" (112). El desenlace no requiere hechizos, y en efecto el encanto está en la hermosura.

Celestina aparece entonces como un personaje desmitificador; no es una anciana sórdida y briaga -por más que así le diga Tacón-: es una mujer astuta, reconfortante, animosa y lista. Vive en un cinismo feliz, pero no tiene empacho en admitir que si le va bien, es porque los demás le creen su pequeña ficción de hechicería. En última instancia explica a todos que sus "encantamientos" fueron sólo un uso eficaz de las circunstancias -y gracias a ello se libra de la cárcel-.

El dramaturgo logra un efecto singular: a pesar de las admisiones de Celestina, lo cierto es que disuelve los embrollos, y queda en el aire la idea de que actuó como piedra de toque para sacar lo mejor de cada personaje y dejar a todos contentos -con la excepción del gracioso-, que como ya se dijo, paga cara su credulidad.

²⁰ J.M. Diez Borque, *op. cit.*, p. 164.

"¿Qué encantos son éstos?", se pregunta don Juan al ver a doña Beatriz, y lo mismo puede preguntarse un lector al acercarse a la obra: los encantos son los mismos de la comedia: una franqueza desenfadada, un estilo impecable y protagonistas próximos a la vida real pero lo suficientemente caricaturizados para que la obra contenga, como sostiene O'Connor, una semilla de crítica social.

No en balde el propio Calderón de la Barca, maestro de Salazar y Torres, manifestó sin ambages la admiración que le causaba su discípulo. E.M. Wilson, al comentar las *Aprobaciones* de Calderón, señaló que este dramaturgo "sin duda estaba influido por su amistad por su amistad hacia un difunto cuando alabó tan exageradamente la obra, pero sus tributos a la destreza y habilidad técnica de Salazar no carecían de justificación"²¹.

En síntesis, *El encanto es la hermosura...* ofrece al lector moderno -y sin duda al espectador del siglo XVII- no sólo una Celestina singular, franca y refrescante; no sólo una velada crítica llena de humor, sino también nuevas interrogantes que estudios futuros habrán de atacar, como la intención profunda del dramaturgo, la ideología novohispana en la obra, el contraste de los finales conocidos, y, de comprobarse el carácter "mestizo" de la pieza, qué implicaciones tendría ello sobre lo contenido en la comedia.

²¹ Citado por T. A. O'Connor, "Language, Irony and Death: the Poetry of Salazar y Torres' *El encanto es la hermosura*.", p. 61.

Universidad de Nuevo León
Biblioteca Universitaria
Capilla Alfaro de la Biblioteca

LA CONEXIÓN DE LOS CONCEPTOS EN LA SOCIOLOGÍA DE
LA DOMINACIÓN DE MAX WEBER

Sección Tercera

CIENCIAS SOCIALES

La Sociología de la dominación, en Weber, parte de las categorías sociológicas fundamentales por él elaboradas. No es posible circunscribir el estudio sobre la dominación dentro del solo contexto de conceptos tales como Poder, autoridad, legitimidad, razón, carisma y tradición. El análisis de las estructuras de dominación se encuentra estrechamente vinculado fundamentalmente a los conceptos de "acción social" y "relación social", conceptos elementales de su teoría sistémica.

En este trabajo intentaremos destacar cómo es que se lleva a cabo esta vinculación; cómo estos conceptos elementales constituyen la base de la pirámide de los tipos de dominación.

Weber, después de definir a la Sociología como "una ciencia que pretende estudiar, interpretándola, la acción social para de esa manera explicarla causalmente en su desarrollo y efectos" y para el concepto de "acción social". Esta es una acción en donde el sentido mencionado por el sujeto o sujetos está referido a la conducta de ellos, orientándose por esta en su desarrollo.¹ En principio, esta definición destaca dos aspectos importantes: a) el aspecto comprensible de la conducta en el sentido de su importancia para la explicación de su desarrollo y efectos. b) el carácter subjetivo de la acción social; en el sentido de que si la comprensión no es posible desde el punto subjetivo del actor, la acción no tiene importancia para la sociología. Lo anterior implica la posibilidad de "Verstehen" sobre diferentes tipos de acciones, aun las no racionales e irracionales. Weber lo

1. Max Weber, "Economía y Sociedad", Ed. F. C. R. México, 1968, vol. I, p. 5.