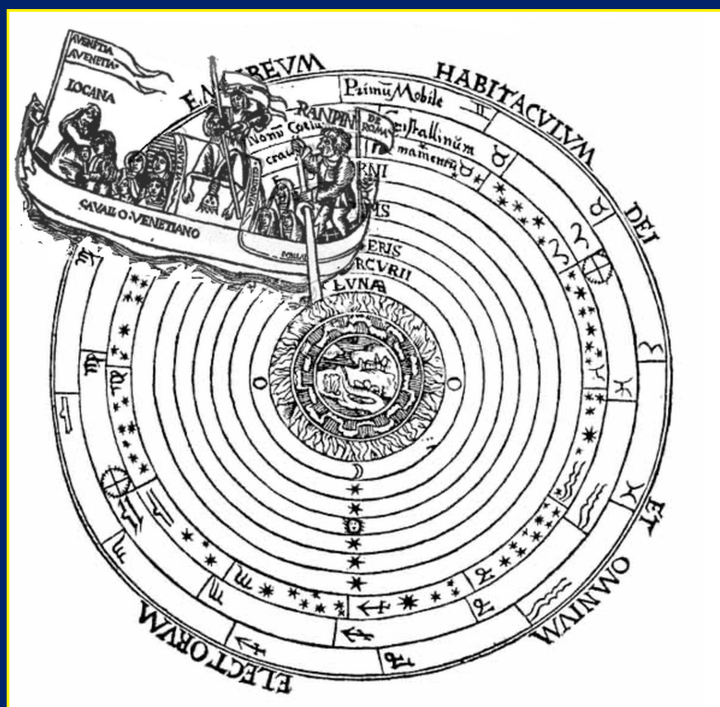


DANIELE ARCIELLO, ENRIQUE FERNÁNDEZ,
DEVID PAOLINI Y AMARANTA SAGUAR GARCÍA
(Eds.)

ENTRE INGENIOS Y AGUDEZAS: NUEVOS RUMBOS DE LA CRÍTICA CELESTINESCA Y PICARESCA



AQUILA FUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

ENTRE INGENIOS Y AGUDEZAS:
NUEVOS RUMBOS DE LA CRÍTICA CELESTINESCA
Y PICARESCA

COMITÉ CIENTÍFICO

GINETTE ALOMAR ELDREDGE, UNIVERSITY OF MARYLAND, ESTADOS UNIDOS
ÁLVARO ALONSO MIGUEL, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA
CONSOLACIÓN BARANDA LETURIO, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA
RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, ESPAÑA
LAUREN BECK, MOUNT ALLISON UNIVERSITY, CANADÁ
MIGUEL BORJA MORALES, ABOGADO, ESPAÑA
PATRICIA ALEJANDRA CALVELO, UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY, ARGENTINA
JENNIFER COOLEY, UNIVERSITY OF NORTHERN IOWA, ESTADOS UNIDOS
RAQUEL CRESPO VILA, UNIVERSIDAD DE SALAMANCA/UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS, ESPAÑA
PEDRO LUIS CRIEZ GARCÉS, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA
JOSÉ IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA
MANUEL ESPAÑA ARJONA, UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, ESPAÑA
NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, UNIVERSIDAD DE SEVILLA, ESPAÑA
JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA, UNIVERSITY OF MALTA, MALTA
GASPAR GARROTE BERNAL, UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, ESPAÑA
LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, CASA DE VELÁZQUEZ, ESPAÑA
MARTA HARO CORTÉS, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, ESPAÑA
ANTONIO HUERTAS MORALES, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS, ESPAÑA
YOLANDA IGLESIAS, UNIVERSITY OF TORONTO, CANADÁ
HILAIRE KALLENOR, TEXAS A&M UNIVERSITY
VLADIMIR KARANOVIĆ, UNIVERZITET U BEOGRADU, SERBIA
MARÍA JESÚS LACARRA, UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, ESPAÑA
IRENE LÓPEZ RODRÍGUEZ, UNIVERSITY OF OTTAWA, CANADÁ
LUCE LÓPEZ-BARALT, UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO
SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS MORENO, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA
DAVID MAÑERO LOZANO, UNIVERSIDAD DE JAÉN, ESPAÑA
ALMA MEJÍA GONZÁLEZ, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA IZTAPALAPA, MÉXICO
LAURA MIER PÉREZ, UNIVERSIDAD DE CANTABRIA, ESPAÑA
DAVIDE MOMBELLI, UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA
JOSÉ LUIS OCASAR ARIZA, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA
NATALIA PALOMINO TIZADO, UNIVERSIDAD DE HUELVA, ESPAÑA
MARINA PANIAGUA BLANC, UNIVERSIDAD DE HUELVA, ESPAÑA
WILNOMY PÉREZ PÉREZ, HARVARD UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS
ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, UNIVERSIDADE DA CORUÑA, ESPAÑA
FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA, HOBART AND WILLIAM SMITH COLLEGES, ESTADOS UNIDOS
VICTORIANO RONCERO LÓPEZ, STONY BROOK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS
LEYLA ROUHI, WILLIAMS COLLEGE, ESTADOS UNIDOS
SAMANTHA RUCKENSTEIN, MCGILL UNIVERSITY, CANADÁ
JASNA STOJANOVIĆ, UNIVERZITET U BEOGRADU, SERBIA
MADELINE SUTHERLAND-MEIER, UNIVERSITY OF TEXAS, ESTADOS UNIDOS
MAURICIO TOSSI, CONICET, ARGENTINA
JOSÉ EDUARDO VILLALOBOS GRILLET, WILFRID LAURIER UNIVERSITY, CANADÁ

DANIELE ARCIELLO, ENRIQUE FERNÁNDEZ,
DEVID PAOLINI Y AMARANTA SAGUAR GARCÍA (Eds.)

ENTRE INGENIOS Y AGUDEZAS:
NUEVOS RUMBOS DE LA CRÍTICA
CELESTINESCA Y PICARESCA



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 344

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: Composición a base de una Ilustración de la *Cosmographia*, de Petrus Apianus (Amberes, 1540) y parte de la portada del *Retrato de la Lozana Andaluza*, de Francisco Delicado (Roma, 1528). Montaje de Enrique Fernández con el programa Procreate. Color añadido

Este volumen es producto de la financiación del Instituto Universitario de Investigación de Humanismo y Tradición Clásica (IHTC) de la Universidad de León (España) y del Grupo de Investigación Reconocido «HUMANISTAS» (BB249), de la misma universidad.

1ª edición: mayo, 2023

ISBN: 978-84-1311-795-9 (PDF)

ISBN: 978-84-1311-796-6 (POD)

DOI: <https://doi.org/10.14201/OAQ0344>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:

Cícero, S.L.U.

Tel.: +34 923 12 32 26

37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:

Nueva Graficesa S.L.

Teléfono: 923 26 01 11

Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es>

Índice

COMITÉ CIENTÍFICO	4
INTRODUCCIÓN	
Daniele Arciello, Enrique Fernández, Devid Paolini y Amaranta Saguar García ..	9
<i>En busca de la Ur-Celestina</i>	
Ottavio Di Camillo	17
<i>La doble faz de Lucrecia en la Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	
Juan Bris García.....	33
<i>Sobre la fortuna literaria de la pollastriera Apolonia en la península italiana</i>	
Devid Paolini.....	65
<i>«Todo me parece que lo veo con mis ojos». Los esquemas iconográficos de las traducciones de Celestina en la primera mitad del siglo XVI</i>	
Amaranta Saguar García	73
<i>La parábola del hijo pródigo en la recepción temprana de La Celestina</i>	
Enrique Fernández.....	99
<i>Reflexiones en torno al episodio de Leandra del Quijote de 1605 a partir de un pasaje de la Tragicomedia de Calisto y Melibea y su relación con la figura de la Virgen María</i>	
Ivette Martí Caloca.....	117
<i>Celestina frente al Santo Oficio: breve historia de un mitema contemporáneo</i>	
Jérôme François	137
<i>Las ilustraciones de la traducción hebrea de la Tragicomedia de Calisto y Melibea (Ya'akov Yisra'el Fink, Tel Aviv, 1962)</i>	
Joseph T. Snow	151
<i>Celestina y el capital: La Celestina como matrix de la pornografía, la pornología y la prostitución</i>	
Elena Deanda-Camacho	163

«Tres mercados, o por mejor decir tres ventas»: la virginidad en la picaresca femenina Emily Kuffner.....	185
«Munchas más cosas que La Celestina». En torno al código sexual cerrado en La Lozana andaluza Lucía Pascual Molina.....	207
¿Pícaro, prostituta o alcabueta? La caracterización lingüística de la pícaro Justina Iratí Calvo Martínez.....	227
Los personajes celestinescos en La segunda parte de Lazarillo de Tormes Ana Huber.....	249
Sobre el género de la Tragicomedia de Polidoro y Casandrina: una revisión del alcance de la parodia Sara Bellido Sánchez.....	263
Desentrañar el cuerpo místico: el imaginario de España en El Buscón Timo Kehren.....	275
Lenguaje y desencanto social. Rasgos picarescos en dos obras de teatro de Oscar Quiroga Óscar Martín Aguirrez y Carlos Enrique Castilla.....	289

INTRODUCCIÓN

DANIELE ARCIELLO, ENRIQUE FERNÁNDEZ,
DEVID PAOLINI Y AMARANTA SAGUAR GARCÍA

UN AÑO ANTES DE QUE MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL diera a conocer su *magnum opus* dedicado a la obra de Rojas (1962), se publicó un pequeño volumen que recogía seis conferencias que la ilustre estudiosa había presentado en la Universidad de Illinois durante su estancia como profesora visitante en el curso académico de 1959-60. El título escogido para dicha recopilación fue *Two Spanish Masterpieces. The «Book of Good Love» and «The Celestina»* (que luego, en 1966, se tradujo al español como *Dos obras maestras españolas, el «Libro de buen amor» y «La Celestina»*), al que nada se le puede objetar en cuanto a la elección del término *masterpiece* para definir estos dos textos. Sin embargo, a nadie le hubiera extrañado que, en esa nómina, en lugar del *Libro de buen amor* hubiese aparecido *Lázaro de Tormes*, siendo como es un texto que ha marcado una etapa de la literatura española y que, como *Celestina*, ha dado vida a toda una tradición y secuelas que se prolongan hasta nuestros días. Ejemplo de ello es la cantidad abrumadora de investigaciones sobre picaresca que Ricapito recogió en su publicación bibliográfica, teniendo en cuenta que falta en ella todo lo que se ha escrito en los últimos 42 años de crítica académica.

Si Lida de Malkiel, en esta y en su obra magna celestinesca, asentó sobre su extenso conocimiento del pasado y de la crítica anterior las bases sobre las que se construirían los estudios del futuro, desbrozando con ello el camino para las líneas investigadoras que marcaron la segunda mitad del siglo xx, el presente volumen quiere ser igualmente punto de encuentro y trampolín para los nuevos rumbos investigadores que, en las primeras dos décadas del siglo xxi, han ido marcando las críticas picaresca y celestinesca. Con este fin, ateniéndonos a las dudas de no pocos colegas sobre la existencia de una verdadera frontera entre lo celestinesco y lo picaresco, así como a la posibilidad, sugerida por Joset en 1984, de que lo segundo derive directamente de lo primero, hemos reunido aquí las aportaciones más

recientes de un grupo heterogéneo de especialistas en *Celestina*, *Lázaro de Tormes* y sus respectivas descendencias, en el que confluyen investigadores *junior* y *senior*, trayectorias académicas convencionales y menos convencionales, especialistas en literaturas hispánicas y en otras materias, metodologías conservadoras e innovadoras, perspectivas historicistas y contemporáneas, y, por último, la visión de conjunto y el análisis del detalle. Pero, a pesar de esta diversidad de perfiles, todos tienen algo en común: saben encontrar nuevas maneras de que las críticas celestinesca y picaresca resulten relevantes y desmientan la opinión, por desgracia más extendida de lo que sería deseable, de que ya está todo dicho sobre *Celestina*, *Lázaro de Tormes* y otros textos afines.

Dado su propósito de rastrear los orígenes remotos de *Celestina*, anteriores a todo lo que se comentará después en los trabajos que le siguen, le corresponde abrir este volumen al estudio de Ottavio DiCamillo, profesor emérito del Graduate Center de The City College of New York (CUNY), «En busca de la Ur-*Celestina*». Este, que forma parte de una serie sobre las raíces y los antecedentes del texto que acabaría siendo la *Comedia de Calisto y Melibea* impresa, retrotrae las muertes de Calisto y Melibea a una *novella* no muy conocida, recogida en la antología *Refrigerio de' mixerì*, a la que el estudioso llega mediante el examen de las referencias a los personajes clásicos de Erasístrato, Seleuco, Píramo y Tisbe que Calisto hace en la segunda escena del primer auto de *Celestina*.

Juan Bris García, profesor en la Agrupación de Lengua y Cultura Españolas (ALCE) de Stuttgart en el momento de redactar su capítulo, recoge el relevo y continúa estableciendo puentes con las tradiciones clásica e italiana con «La doble faz de Lucrecia en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», un análisis del desarrollo del personaje de Lucrecia frente al de su ama. A la idea de que la criada funciona como *alter ego* de Melibea se suma la propuesta de que existen dos modelos para la caracterización de Lucrecia, uno asociado al estado redaccional de la *Comedia* y otro a los cinco autos añadidos de la *Tragicomedia* y sus interpolaciones: el personaje homónimo de la tradición clásica, representante de la castidad femenina, y su antítesis, la Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini (el papa Pío II). Con esto y con una lectura atenta del texto, en la que presta especial atención a las diferencias entre las versiones de la *Comedia* y la *Tragicomedia*, el autor reconcilia dos facetas de Lucrecia que la crítica anterior había llegado a considerar una ironía, una contradicción, un error de caracterización del personaje.

Continuando con el mismo espíritu de revisión de la crítica anterior, Devid Paolini, profesor en The City College of New York (CCNY), amplía los argumentos a favor de la tesis de su maestro, Ottavio Di Camillo, sobre el vínculo de *Celestina* con Italia, cuestionando la opinión tan extendida de que la obra, a pesar de su temprana traducción al italiano y de su éxito en la primera mitad del siglo XVI, no dejó casi huella en la literatura de aquella región. En «Sobre la fortuna

literaria de la *pollastriera* Apolonia en la península italiana», Paolini hace un repaso a las menciones a la santa de la oración que sirve de código secreto amoroso entre los amantes de *Celestina* en varios textos italianos del siglo XVI. Comenzando con la *Clizia* de Niccolò Machiavelli y continuando por la comedia *Assiuolo* de Giovan Maria Cecchi, la *Sporta* de Giovan Battista Gelli y las cartas de Anton Francesco Doni, se pone de manifiesto la asociación entre santa Apolonia y el mundo de la alcahuetería en el contexto quinientista italiano. Sin embargo, no es oro todo lo que reluce. Esta asociación solo llega a establecerse gracias a la anónima *Commedia in versi*, cuya alcahueta Apollonia está construida sobre la española, por lo que todas estas referencias lo son solo de manera mediada e indirecta.

Por su parte, el trabajo de Amaranta Saguar García «Todo me parece que lo veo con mis ojos». Los esquemas iconográficos de las traducciones de *Celestina* en la primera mitad del siglo XVI» aborda el descuidado campo de estudio de las ediciones ilustradas de las traducciones celestinescas. Esta investigadora del Programa de Atracción de Talento de la Comunidad de Madrid conecta con los trabajos y las ediciones de Kathleen V. Kish entre los años setenta y dos mil, así como con las aportaciones puntuales de Snow y Carmona Ruiz sobre, respectivamente, la traducción anónima francesa y las traducciones al alemán de Christof Wirsung, y da un panorama general y comparativo de los esquemas visuales de las ediciones ilustradas de las traducciones quinientistas de *Celestina*. Sin embargo, en su empeño va mucho más allá que sus antecesores, abriendo las puertas a una línea de investigación paneuropea en la que las estampas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ubican la obra en una tradición medieval de ilustraciones terencianas compartidas por la Europa occidental.

También en el terreno de la iconografía, Enrique Fernández, profesor de la University of Manitoba, estudia la recepción de esta obra maestra a través de la parábola del hijo pródigo como intertexto. Partiendo de las similitudes entre las representaciones pictóricas holandesas quinientistas y seiscentistas de la parábola bíblica y la manera de ilustrar el episodio del banquete en casa de Celestina en el grabado correspondiente de Hans Weiditz para las ediciones de las traducciones alemanas de Christof Wirsung, se sugiere que, sin aludir a ella en ningún momento, *Celestina* evocaba en algunos de sus lectores ecos de la parábola del hijo pródigo, a través de lo cual la iconografía de esta acabó fundiéndose con la iconografía de aquella. Pero esta asociación no se limitaría únicamente a sus ilustraciones. La *Comedia pródiga* de Luis de Miranda vendría a confirmar que, en un contexto en el que no abundan las representaciones pictóricas de la parábola del hijo pródigo, como lo es el español, y la escena del banquete no comienza a ilustrarse «a la alemana» hasta 1545, también se establecía dicha relación. Gracias a esto, se abren nuevas posibilidades interpretativas de *Celestina* como inversión del relato de Jesús, en la que la incapacidad de redención de los personajes contrasta con el mensaje evangélico.

En esta misma línea de ampliación de las posibilidades interpretativas se inserta el trabajo de Ivette Martí Caloca, profesora de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, «Reflexiones en torno al episodio de Leandra del *Quijote* de 1605 a partir de un pasaje de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y su relación con la figura de la Virgen María». Al proponer una lectura del pasaje cervantino en el que en todo el paisaje resuena el nombre de Leandra a partir del fragmento de *Celestina* en el que todas las cosas afirman «¡Putá vieja!», la estudiosa traslada la dualidad de la alcahueta –celestial por su nombre, pero infernal por sus actos, y una potencial parodia de la virgen María– a la muchacha burlada. Así, su caracterización virginal adquiere tintes lúbricos y paródicos que dotan de una interpretación completamente diferente al episodio siguiente, el del intento de salvación de una figura de la Virgen que va en procesión.

Si, a colación de la caracterización antirreligiosa y paródica de Celestina, Martí Caloca aludía a la lectura en clave conversa de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en «Celestina frente al Santo Oficio: breve historia de un mitema contemporáneo» Jérôme François, profesora de la Université de Namur, expone cómo, mediado por el presunto criptojudáismo de Fernando de Rojas, la Inquisición, evocada solo puntualmente en el texto, se ha convertido en uno de los temas esenciales en la tradición contemporánea de *Celestina*. Sin embargo, no lo ha hecho por empatía hacia las persecuciones de los conversos en el siglo XVI, sino que se ha utilizado como recurso literario y metaliterario, y, sobre todo, como contrapartida de persecuciones más familiares o coetáneas a los adaptadores de la obra: políticas, ideológicas y policíacas/jurídicas. En consecuencia, las reescrituras de *Celestina* actuales no trabajan con el personaje tardomedieval, sino con una remodelación contemporánea que, en función de las metas de quien lo reelaboraba y de cada época, le ha ido incorporando temas que no estaban presentes en el original.

Sorprendentemente, la traducción contemporánea de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* al hebreo de Jacob Fink sobre la que trata el trabajo del insigne celestinista Joseph T. Snow escapa al fenómeno descrito por François, pues sus ilustraciones son un tributo a las del siglo XVI tanto desde el punto de vista técnico como estilístico. No solo se trata de grabados con un aire innegable a xilografía alemana del Renacimiento, sino que sus composiciones evocan las de los esquemas iconográficos burgalés y crombergueriano (y, añadimos, el de la serie de Hans Weiditz para las traducciones alemanas de Christof Wirsung), si bien sobre todo están fundamentadas en una lectura atenta del texto, con alguna libertad ocasional del artista para incluir detalles que no aparecen así en la obra. En este capítulo, Snow los examina con detalle y, sobre todo, llama la atención sobre la existencia de esta edición tan particular, desatendida por los celestinistas hasta ahora.

Siguen a este tres trabajos con tres acercamientos por completo diferentes al tema de la sexualidad en *Celestina* y en la picaresca, cada uno de los cuales ofrece

una nueva posibilidad para ampliar el alcance de nuestro conocimiento sobre cada una de las obras que abordan. Así, el de Elena Deanda-Camacho, profesora del Washington College, analiza el papel de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en el desarrollo de la tradición pornográfica europea, cuestionando con ello y argumentando en contra de las posturas de las tradiciones anglófona, francesa e italiana, que no le conceden importancia en este proceso. Asimismo, dando una vuelta más a la idea de la generación, estudia también el papel de Celestina (personaje) como engendradora de prostitutas ella misma, a las que transmite, en lugar de su código genético, el capital de varios tipos que ha adquirido como la más experimentada de su oficio.

Por su parte, en «Tres mercados, o por mejor decir tres ventas. La virginidad en la picaresca femenina», Emily Kuffner, profesora en la California State University Fullerton, expone la mercantilización de la virginidad y, sobre todo, de su fingimiento. Esta perspectiva resulta especialmente interesante en cuanto que hace que la dicotomía virgen/prostituta se diluya en el personaje de la pícara, una de cuyas tretas recurrente es hacerse pasar por virgen, y cuestiona la motivación de la estima que se le concedía a la virginidad —o a la apariencia de virginidad— en la sociedad del momento, en concreto entre los clientes de las prostitutas. Pero también afecta al estatus de la pícara como prostituta y de las propias prostitutas, reflejando de una manera más exacta la complejidad del mundo de la prostitución en la época.

Finalmente, Lucía Pascual Molina, doctoranda de la Universidad de Málaga, aborda en «Munchas más cosas que *La Celestina*». En torno al código sexual cerrado en *La Lozana andaluza* el estudio de los términos pertenecientes al campo semántico de *ojo* que conllevan implicaciones sexuales en *La Lozana*. Estas connotaciones eróticas recaen mayoritariamente en el campo del erotismo sutil, que se suma al erotismo más explícito y directo de otras expresiones, complicando enormemente la correcta comprensión de la obra y, sobre todo, intensificando el erotismo que la preside. Pero también permiten superponer una capa interpretativa más a las muchas que ya de por sí tiene esta obra, poniendo de manifiesto que aún no se han agotado todas sus posibilidades.

Otra doctoranda, Irati Calvo Martínez, de la Euskal Herriko Unibertsitatea (Universidad de País Vasco), también profundiza en el terreno del léxico en el siguiente capítulo, «¿Pícara, prostituta o alcahueta? La caracterización lingüística de la pícara Justina». A partir del estudio del lenguaje que se asocia con la protagonista, se discute su utilidad para decidir si Justina es prostituta y/o alcahueta. Este método resulta productivo, pues le permite concluir a la estudiosa que el personaje ejerció ambos oficios, si bien no como forma fundamental de ganarse la vida. Asimismo, sirve para demostrar la productividad de este método, del que tal vez otras obras de la picaresca puedan también beneficiarse.

En el siguiente trabajo, Ana Huber, doctoranda de la Univerzitet u Beogradu (Universidad de Belgrado), se alinea con los estudios de sus predecesoras explorando el terreno común a la picaresca y la *Tragicomedia* y propone una filiación celestinesca para los personajes femeninos de la anónima *Segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Estos no cumplen ni con los requisitos para ser del todo celestinescos ni pueden denominarse «pícaras», pues no ocupan un papel protagónico y, además, les falta la agencia y la autonomía que caracteriza a estas. Sin embargo, sí son hijas de Celestina y anteceden a la pícaro propiamente dicha en su posición marginal en la sociedad, sus escarceos con el mundo de la prostitución, el pluriempleo y el pragmatismo, a veces también el egoísmo, de sus decisiones vitales. En este sentido, aunque personajes secundarios, desempeñan un papel hasta ahora no tenido en consideración en la configuración del personaje de la pícaro.

También habla de influencias celestinescas el trabajo de Sara Bellido Sánchez, investigadora del Instituto Universitario Menéndez Pidal y profesora de la Universidad Complutense, «Sobre el género de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandra*: una revisión del alcance de la parodia». Esta obra, también conocida como «quinta *Celestina*», no ha suscitado nunca dudas sobre su filiación celestinesca, sin embargo, la estudiosa propone no una simple relación de intertextualidad entre ambos títulos, como es común a las obras del ciclo celestinesco, sino de parodia que, además, como hiciera la propia *Celestina* con el género sentimental, marca el agotamiento del género.

La recta final del volumen nos devuelve al tema de la picaresca. Con «Desentrañar el cuerpo místico: el imaginario de España en *El Buscón*», Timo Kehren, profesor en la Johannes Gutenberg Universität Mainz, lleva más allá la interpretación de la crítica sobre el uso del concepto de cuerpo místico que hace Francisco de Quevedo para denunciar la situación de decadencia moral y social de España. Entiende el recorrido del pícaro hasta Sevilla, con su sucesión de escenas escatológicas, como el del excremento que recorre el intestino hasta ser expulsado, en su caso, por el ano; en el de don Pablos, por el barco que lo llevará a América. De esta manera, el cuerpo místico se libra de aquello que es únicamente material de desecho, dando al final de la obra una dimensión totalmente nueva. Sin embargo, este no es más optimista que el ofrecido por otras interpretaciones. La purga no supone la recuperación de la salud, sino el traslado de los desperdicios a otro sitio desde el que siguen infectando.

Por último, Oscar Martín Aguirrez y Carlos Enrique Castilla, ambos de la Universidad de Tucumán, analizan la presencia de momentos y elementos picarescos en dos obras teatrales de Oscar Ramón Quiroga (1935-2002), dramaturgo argentino activo durante los años de gobiernos autoritarios de la segunda mitad del siglo xx en su país, a través del lenguaje de sus personajes: María, el Gamuza y el Uñudo. Estos, extraídos de sus obras *El guiso caliente* (1979) y *La fiesta* (1981),

comparten rasgos con los de la *Commedia dell'arte* y sobre todo, la picaresca. Son seres excluidos socialmente que trabajan en el subsuelo o en la trastienda del teatro, y estas circunstancias se manifiestan en la manera en la que se refieren al mundo que les rodea. Influenciado por la picaresca, su lenguaje refleja una sociedad en la que solo cuenta seguir viviendo, cuyos miembros usan la falta de expectativas ante la vida como estrategia para sobrevivir.

Como se ha podido apreciar a lo largo de esta introducción, los dieciséis trabajos aquí reunidos son representativos de las líneas de investigación que, en el siglo XXI, se han ido abriendo en el terreno de las literaturas picaresca y celestinesca: la reivindicación de la complejidad interpretativa de los personajes secundarios (Bris García, Huber, Martí Caloca), el análisis de los márgenes de la sociedad y, en especial, de las marginaciones y los (pre)juicios que afectan a las mujeres (Deanda-Camacho, Kuffner), el estudio de la recepción a partir del lenguaje visual de la iconografía (Fernández, Sagar García, Snow), la contextualización de obras quinientistas y seiscentistas en la época contemporánea (François), la aplicación de perspectivas lingüísticas al estudio de la literatura más allá de las estrictamente filológicas (Calvo Martínez, Pascual Molina), la transtextualidad y la intermedialidad, en sus sentidos más amplios (Martín Aguirrez y Castilla), la búsqueda de interpretaciones estructurales profundas y sus consecuencias interpretativas (Kehren), la revisión y la matización y ampliación de afirmaciones anteriores de la crítica (Bellido Sánchez, Deanda-Camacho, Kehren) y la contextualización de las literaturas hispánicas en Europa (Paolini, Sagar García). Todos ellos proponen, además, soluciones originales para cada uno de los aspectos abordados, ya sea desde un punto de vista metodológico, interpretativo o teórico, ya por lo innovador del tema de estudio escogido. Sin embargo, no por esto pierden de vista lo anterior: el mayor valor de este volumen reside en comprobar que los nuevos rumbos de las críticas picaresca y celestinesca parten tanto de los puertos asegurados por quienes transitaron las rutas anteriores como de enclaves y regiones recién explorados. Y, lo que es más importante, lo hacen de la mano, aceptando abiertamente la relación de dependencia entre lo picaresco y lo celestinesco.

Además del trabajo de los autores aquí reunidos, queremos agradecer el de todos los revisores que, desinteresadamente, han contribuido a asegurar y ampliar la calidad de los estudios publicados en este volumen, y cuyos nombres hemos reunido para que figuren como miembros del comité científico. También es necesario agradecer al Instituto Universitario de investigación de Humanismo y Tradición Clásica (IHTC) de la Universidad de León (España) y al Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de León «HUMANISTAS» (BB249) su aportación económica y como investigadores.

EN BUSCA DE LA UR-CELESTINA

Looking for the Ur-Celestina

OTTAVIO DI CAMILLO
Emeritus, Graduate Center, CUNY

*A Jack Kennedy e Marcus Ottavio,
amatissimi nipotini, perché un giorno
leggeranno queste parole e sorrideranno...*

RESUMEN

Convencido desde hace años de que la trama de *La Celestina* no salió de la nada, pues se inscribe en la milenaria tradición de las *fabulae* o *historiae* que narran la muerte desastrada de unos jóvenes amantes, siempre busqué en mis investigaciones cualquier dato o documentación histórica que pudiera respaldar mi suposición y abrir caminos para indagaciones ulteriores. En este capítulo se analizan las referencias a personajes históricos y míticos del mundo griego y romano que hace Calisto en la segunda escena del primer acto, específicamente a Erasístrato y Seleuco y a Píramo y Tisbe. Siguiendo la pista de la *Novella di Seleuco* en el díptico de Leonardo Bruni y la de la historia de Píramo y Tisbe, narrada por Ovidio, que constituye el mito fundacional del amor trágico juvenil, doy a conocer un cuento de una pequeña antología, *Refrigerio de' mixeri*, en que dos jóvenes amantes, después de su encuentro nocturno, mueren de la misma manera que Calisto y Melibea, el amado por caer de una escala y la amada por precipitarse desde lo alto.

Palabras clave: *Novella di Seleuco* (novela); Erasístrato; historia de Píramo y Tisbe; Leonardo Bruni (1369-1444); Giannozzo Manetti (1396-1459); *Refrigerio de' mixeri* (antología de novelas); *Julia e Pruneo* (novela); *Estore e Camilla* (novela).

ABSTRACT

Convinced, as long I can remember, that the plot of *La Celestina* did not come out of nowhere since it is inscribed in the millenary tradition of the *fabulae* or *historiae* narrating

the tragic death of young lovers, I was always attentive in my research for any hint, data or evidence that would lend support to my assumption and open the path to further inquiries. This study analyzes Calisto's appealing in the second scene of the *Comedia* to four historical and mythical figures of the ancient world, specifically to Erasistratus and Seleucus and to Pyramus and Thisbe. Following in the footsteps of the widely acclaimed *Novella di Seleuco* from Leonardo Bruni's diptych and the story of Pyramus and Thisbe, as told by Ovid, which constituted the foundational myth of young lovers' tragic end, I will call attention to a short story from a collection of four *novelle*, entitled *Refrigerio de' mixeri*, circulating in Venice in the second half of the fifteenth century. It tells the story of two young people's accidental death after one of their nightly encounters, in which the lover dies falling from a ladder, while the beloved passes out and plunges to her death close to him.

Keywords: *Novella di Seleuco* (short story); Erasistratus; Pyramus and Thisbe's story; Leonardo Bruni (1369-1444); Giannozzo Manetti (1396-1459); *Refrigerio de' mixeri* (short stories anthology); *Julia e Pruneo* (short story); *Estore e Camilla* (short novel).

PERMÍTANME EMPEZAR la presente contribución con un breve comentario acerca de las dos tradiciones mencionadas en el título del presente volumen, estas son, la celestinesca y la picaresca. La asociación presupone, con sobrada razón, una relación genética, no siempre reconocida, entre estos dos géneros literarios. Sus evidentes afinidades, y no solo temáticas, se remontan nada menos que a las primeras experimentaciones literarias que se llevaron a cabo en las últimas décadas del siglo xv y principios del xvi. Al fermento narratológico y de representación escénica, estimulado más por efectos pragmáticos inmediatos que por especulaciones teóricas, se debe un primer esbozo de codificación de dos nuevos géneros, es decir, la comedia y la novela. No hay que olvidar que el *Lazarillo de Tormes*, considerada la primera novela picaresca, tiene sus orígenes más remotos en el teatro medieval francés, donde la representación de las aventuras callejeras de *Le garçon et l'aveugle* [El niño y el ciego] fue uno de los entretenimientos favoritos de generaciones de franceses (Dufournet, 1981). Y, como veremos más adelante, lo opuesto puede decirse de la *Comedia de Calisto y Melibea*, cuyos orígenes se remontan a la divulgación de casos notables de amor, aparentemente actuales, que bajo la forma de una novela corta contaban la triste suerte de jóvenes amantes, explícitamente lacrimosa (una *comédie larmoyante* [comedia lacrimógena] *avant la lettre*), que por accidente o desesperación tuvieron una muerte desastrosa. Es más que probable que de uno de estos relatos, que empezaron a circular en el último tercio del siglo xv en el ambiente cultural de Venecia y su territorio, derive la *Comedia de Calisto y Melibea*, pasando, por supuesto, de la lectura individual o de grupo a la recitación estructurada para la escena, después de numerosas e inevitables reelaboraciones, refundiciones y reescrituras. Dejo para otra ocasión un análisis pormenorizado de

los enlaces intertextuales y de la trayectoria que une *La Celestina* al *Lazarillo de Tormes*, pasando por *La Lozana andaluza*.

Todo empieza en los años que van desde el último cuarto del siglo xv al primer tercio del xvi, cuando empiezan a percibirse cambios sustanciales en las prácticas recitativas tradicionales y en las composiciones y representaciones teatrales. Es en este periodo que la vieja denominación de «comedia» empieza a utilizarse para designar, de manera no bien definida, la escenificación de temas de la vida cotidiana o de fábulas e historias con el fin de entretener grupos restringidos de eruditos en reuniones académicas y en cortes señoriales o eclesiásticas. Paralela y no siempre relacionada con esta nueva sensibilidad de recitación privada y, a veces, pública, hay que mencionar la asidua labor filológica de humanistas atentos a recuperar el teatro clásico en su contexto histórico, o sea, en su aspecto teórico-literario y en su dimensión escénica y arquitectónica. De los varios factores culturales y materiales que contribuyen a moldear el significado de comedia como noción exclusiva de género dramático, es precisamente la interpretación humanística de la comedia clásica, condicionada obviamente por las prácticas teatrales de su propia época y por la representación de temas literarios del día, la que restituye el antiguo sentido a la vieja palabra. En efecto, estos humanistas, convencidos de estar restaurando el teatro clásico, están sentando, sin darse cuenta, los presupuestos para una «nueva manera de hacer comedias», en palabras de un gran dramaturgo que, cien años después, codifica, en base a sus experiencias personales, desde la composición al montaje, las prácticas y técnicas del teatro moderno, siguiendo el camino abierto por las experimentaciones de sus inmediatos precursores.

La obra que refleja diferentes aspectos de esta primera fase, innovadora y experimentalista, que se da en una irrepetible coyuntura histórica, es la enigmática *Comedia de Calisto y Melibea*, que hace su misteriosa irrupción en Castilla en la última década del siglo xv. Por tanto, el objeto del presente estudio, que representa la tercera entrega de una investigación todavía inacabada bajo el título «*De genealogia Celestinae* o *Celestina* antes de la *Celestina*», sigue siendo el de dar algunas respuestas a las tantas preguntas que presenta la obra en su conjunto y desvelar, aunque mínimamente, el misterio que envuelve su génesis y temprana difusión.

En la primera parte (Di Camillo, 2021) examiné cómo la obra, en la forma en que nos ha llegado, no puede considerarse una comedia humanística, aunque esté plenamente dentro de la tradición literaria italiana y hunda sus raíces en el ambiente cultural de un humanismo avanzado, mejor dicho, de vanguardia, que se dio únicamente en algunas cortes y ciudades italianas a finales del siglo xv. Sea como fuere, la obra empieza a difundirse en forma manuscrita en la Castilla de la última década del *Quattrocento*, con mucho éxito, si nos atenemos a fuentes posteriores italianas, aunque no sabemos si, antes de la edición de Burgos 1499, circulara con el título de «farsa», «égloga» o bien de «comedia». En el mismo estudio, di a

conocer pruebas adicionales, basadas en documentos de la época, de una posible traducción de la *Comedia* al italiano, anterior a la *Tragicocomedia* de Alphonso Hordognez, que hace veinte años señalé como única conjetura para explicar algunas variantes textuales de la edición de Roma 1506 (Di Camillo, 2007). El primer documento consiste en una lista de comedias compilada por Marin Sanudo a principio del siglo XVI y dada a conocer por Giorgio Padoan (1978), mientras el segundo proviene de un «*ex libris*» de un ejemplar de la edición de Venecia de 1519, impresa por Cesare Arrivabene, conocido por haber sido el primero en introducir el nombre de Celestina en el título. En la copia que se conserva en la Biblioteca Beinecke de la universidad de Yale, el primer dueño del libro, Cosimo Carlini, escribe para memoria de los venideros que él, junto a los señores Battista Calvi e Cesare Ciardelli «recitarono questa Comedia» en 1505 y que «la scena rappresentó Pisa». Por su parte, el documento que proviene de la biblioteca de Marin Sanudo de principio del siglo XVI es de suma importancia, pues lista dos ejemplares de la obra distinguiendo una *Comedia di Calisto e Melibea* traducida al italiano y una *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en español. Si algún día la suerte nos depara un ejemplar de dicha *Comedia* «traduta di spagnol», el texto que transmite bien puede ser contemporáneo o, según indicios filológicos parciales que ya he señalado, anterior al del Manuscrito de Palacio.

En la segunda parte (Di Camillo, en prensa) analicé las posibles razones que pudieran haber motivado al humanista Hieronimo Claricio, editor de la *Tragicocomedia* (Milán 1514) y de algunas obras de Boccaccio, a afirmar que la obra fue primeramente traducida en Salamanca sin especificar de qué lengua. Con relación a una posible edición de Salamanca, avancé la hipótesis respecto a la *Comedia* de Toledo (1500), la cual, por sus excesivos defectos textuales y tipográficos, pone en duda que haya podido salir de la imprenta de Pedro Hagenbach, un impresor admirado por su meticulosidad. La única alternativa plausible es que la edición de Toledo haya podido imprimirse en la Puebla de Montalbán, lo que justificaría la falta de experiencia de parte de los oficiales de imprenta reunidos por el impresor/librero, es decir, el joven Fernando de Rojas a quien Proaza revela en el acróstico.

Pues bien, en esta tercera entrega, exploro los sustratos narratológicos de la obra y señalo una posible novela como fuente primordial de la trama.

A manera de introducción al tema, quisiera detenerme brevemente en la segunda escena de la *Comedia*, donde hay una referencia explícita a cuatro figuras clásicas que remiten directamente a la tradición de las novelas cortas italianas del *Quattrocento*. «¡O bienaventurada muerte» –implora Calisto– «aquella que deseada a los afligidos viene! ¡O si [viviesses agora Erasístrato, médico, sentirías] mi mal. ¡O piedad [seleucal], inspira en el plebérico corazón [error conjuntivo por “frenético corazón”]; *cf.* Di Camillo, 2010: 118-119], por que, sin esperanza de salud, no embíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe!»

(Russell, 2008: 230-231). Ya desde la más temprana recepción, estas referencias se han leído siempre como meras evocaciones retóricas de figuras clásicas. Hasta los primeros copistas, no bien versados en cultura griega y romana, frente a personalidades históricas como Erasístrato y Seleuco, de quienes nunca habían oído hablar ni leído, interpretaron mal los nombres y, banalizando su grafía de mal en peor, llegaron a expulsarlos completamente del texto. Cómplice de este crimen literario fue también la primera generación de lectores, que siguió leyendo los lamentos de Calisto como un efímero adorno estilístico. Sin embargo, una atenta lectura de este pequeño detalle puede dar con el cabo para desenredar la madeja.

Ante todo, es oportuno notar que las tempranas señales de este tipo de corrupción textual, que pasan inadvertidas entre los primeros copistas de la tradición manuscrita de la obra y continúan empeorando entre los primeros correctores de la tradición impresa, revelan que, en este caso en particular, lo que estaba operando era un diasistema cultural de tradiciones literarias que separaba al autor de la obra de sus usuarios; un diasistema, en breve, mucho más complejo que el fenómeno de transmisión introducido y desarrollado por Segre (1979: 57-70), quien solamente contempla la inevitable imposición del sistema individual del copista sobre el sistema del autor o de otro copista en la reproducción del texto. En efecto, el hecho de que el autor ponga en boca de Calisto la evocación de Erasístrato y Seleuco presupone que su público entiende perfectamente a quiénes se está refiriendo, puesto que la historia de Seleuco forma parte de un conocimiento compartido por la comunidad de lectores a la cual él pertenece. Es precisamente esta falta de coparticipación entre el autor de *La Celestina* y sus lectores en la Castilla de finales del siglo xv lo que causa la incomprensión no solo de Erasístrato y Seleuco, sino de varios otros nombres de la antigüedad clásica.

La tradición literaria en que la historia de Antíoco y Seleuco fue muy conocida, a juzgar por los más de sesenta y cinco manuscritos de los siglos xv y xvi que nos han llegado, se encuentra únicamente en la Italia del *Quattrocento*. La *novella* de Seleuco, en italiano, junto con la traducción al latín de la *novella* de *Ghismonda e Tancredi* (jornada IV, *novella* I) del *Decameron*, fueron compuestas por Leonardo Bruni en 1437 a manera de díptico para acentuar el contraste entre el mundo clásico y el presente, entre un fin trágico y uno cómico, entre el latín y el vulgar, y entre la piedad antigua y la crueldad moderna. Sin embargo, el éxito inmediato de su recepción fue causa al mismo tiempo de la separación de ambas *novelle*, conforme a los gustos e intereses de los diversos lectores. Mientras la traducción de la historia de Tancredi se difundió en códices que contenían otras obras del mismo Bruni en latín, la *novella* de Seleuco fue transmitida en general junto con otras *novelle* en italiano, las llamadas «*spicciolate*», y a veces con las vidas de Aristóteles, Dante y Petrarca. Fue de uno de estos códices que se hizo la traducción al castellano de dicha *novella*, cuyo manuscrito ha sido estudiado de manera admirable por Lorenzo

Bartoli (1992). En efecto, el examen codicológico de la traducción de la *novella* de Seleuco, que según Bartoli pertenecía a la biblioteca del Marqués de Santillana, confirma que la separación del díptico ocurrió muy temprano, poco después de la carta *comitatoria* a Bindaccio Ricasoli en que Bruni pedía a su amigo que difundiera ambas novelas.

La anécdota de Seleuco, su hijo Antíoco y el médico Erasístrato, relatada en diferentes versiones por Plutarco, Appiano Alejandrino, Luciano de Samósata, Valerio Máximo y en algunos tratados médicos, supongo que sería conocida en Castilla allí donde circularan manuscritos de dichos autores. Que yo sepa, la antigua historia no parece haberse insertado en la tradición literaria castellana, tampoco cuando la *novella* de Seleuco fue traducida al español. Evidentemente, no tuvo incidencia alguna en las obras de Santillana y pasó totalmente inadvertida entre los escritores del siglo xv. Diferente fue el caso en Italia, donde la inmensa popularidad del díptico de Bruni está atestada por los numerosos manuscritos que han sobrevivido: 138 de la *Fabula Tancredi* en latín (de estos hay un solo ejemplar en Zaragoza), 52 de la *novella* de Seleuco en lengua vulgar y 11 de ambas novelas, lo que hace un total de 201 testimonios (Marcelli, 2003, 2005 y 2018).

Volviendo a nuestro tema, uno se pregunta por qué Calisto invoca a Erasístrato y a Seleuco, cuyas historias no guardan ninguna similitud con las circunstancias de los personajes de la comedia ni analogía alguna con la trama de *La Celestina*. La explicación aceptada hasta ahora, que desconoce por completo la fortuna de la *Novella di Seleuco* en Italia, ha sido la de una vaga semejanza con el *amor hereos* o la *aegritudo amoris*, cuando lo que aflige a Calisto, como también al hijo de Seleuco, Antíoco —quien, a propósito, nunca es mentado—, es una *aegritudo animi* o, mejor dicho, *aegritudo spiritus*. En cualquier caso, Calisto sabe muy bien de cuál enfermedad padece; lo que efectivamente busca es alguna artimaña o trampa para no sucumbir a una muerte ineludible. «¡O si [viviesses ahora Erasístrato...]!» exclama Calisto no para que le haga un diagnóstico de su enfermedad, que conoce muy bien, sino para que le procure un remedio, empleando cualquier astucia posible, como hizo el médico griego. Sin embargo, es el autor desconocido de la obra, consciente de que la misma estratagema empleada por Erasístrato no es aplicable a la situación de Calisto, el que lo salva gracias a la intervención de un médico moderno, la vieja Celestina, más inteligente e ingeniosa que todos los médicos de la Antigüedad, a quien la vida le ha enseñado todo tipo de recursos y artimañas.

Una lectura que recupere este aspecto semioculto de una incipiente comparación entre los antiguos y los modernos viene avalada por la recepción de la *Novella di Seleuco* en Italia. En efecto, la intención de Bruni al componer el díptico fue, precisamente, la de demostrar, por medio de dos *novelle* contrastantes, cómo los antiguos griegos fueron superiores a los italianos de los siglos xiv y xv: «[...] a mí ha aparecido siempre que los antiguos griegos tuvieron gran ventaja de los nuestros

ytalianos en umanidat e en gentileza de cor [...]» (Bartoli, 1992: 188). Y en apoyo de su aseveración, después de la crueldad de Tancredi, añade: «[...] oócurreme por el contrario una novela, o verdaderamente estoria, de un señor griego mucho más humano e sabio que non fue Tancredo, según que por effecto se puede mostrar» (188). Un juicio que reitera al final de la *novella* cuando escribe: «la umanidat e gentileza del griego señor [la piedad seleucal] proveyó en el caso del fijo, conservando la vida al mançebo e perpetua felicitat a ssi mismo» (196).

Que esta fue una clave de lectura entre los humanistas de la época lo evidencia Giannozzo Manetti, quien bien podría llamarse discípulo de Bruni, cuando, diez años después, estando en Venecia como embajador, escribe el *Dialogus in symposio* o, mejor dicho, el *Dialogus in domestico et familiari quorundam amicorum symposio venetiis habitus* (Marsch 1980). Recreando, a la manera de Boccaccio, un lugar al que un grupo de humanistas y mercaderes florentinos se acoge para escapar de la peste, uno de los *optimi viri*, Sinibaldo Donati, invita al hijo de Manetti, Bernardo, a proponer un tema sobre el que debatir después de la comida. Aunque admite no haber abierto nunca un libro en hebreo, griego o latín de la biblioteca de su padre, lo que el joven Bernardo propone es una reconsideración del tema del díptico de Bruni que, como hemos visto, consiste en el celebrado cuento de Boccaccio, *Ghismonda e Tancredi*, y de la *Novella di Seleuco* de Bruni. El debate versa sobre el dilema moral de ambos padres, Tancredi y Seleuco. Y, al contrario del juicio de Bruni, que había condenado la rudeza y la severidad del moderno Tancredi y alabado la humanidad del antiguo Seleuco, un examen atento de cada caso, según Bernardo, puede revelar su mérito y, prescindiendo de la perspectiva histórica, ambos merecen admiración y alabanza. Los diez interlocutores, después de defender con sólidos argumentos las acciones de cada uno de los padres, se dividen en dos grupos, cinco a favor de Tancredi y cinco a favor de Seleuco. Y, como suele acaecer en los diálogos humanísticos de la época, cuando el tema de la disputa no encuentra una resolución aceptada unánimemente llegan, como *dei ex machina*, dos personas eruditas a quienes nombran jueces *super partes* de la contienda. Después de un análisis pormenorizado de todos los argumentos esgrimidos a favor de ambos padres desde una perspectiva cristiana, los dos jueces rechazan el comportamiento tanto de los padres como de los hijos y condenan a Tancredi y Seleuco, puesto que sus acciones no obedecen a la doctrina cristiana. Es esta una solución inusitada que me recuerda la intervención de Juan de Lucena en su traducción y refundición del *De vita beata*. Joven aspirante a un puesto bien remunerado en la corte de Enrique IV, Lucena llega por caso en medio de la discusión entre las tres lumbreras de la cultura castellana e, invitado a participar, aprovecha la ocasión para mostrar descaradamente su insuperable sabiduría y, para hinchar su currículum, se apodera de más de un cuarto de la obra para impartir a Cartagena, Mena y Santillana una lección magistral sobre la ética del buen cristiano (Di Camillo, 2008 y 2014).

Sin embargo, la popularidad de la *Novella di Seleuco* y, consecuentemente, las reescrituras por manos de copistas y letrados no bien versados en cuestiones literarias han llevado, como en el caso de Erasístrato y Seleuco en *La Celestina*, a la pérdida de importantes referentes históricos que todavía perduran en la *vulgata* de la tradición textual. Errores tan evidentes como sustituir el nombre de Felipe, médico de Alejandro Magno, por el de Erasístrato; llamar a la madre de Antíoco, Cleopatra, «hija de Tolomeo», o afirmar que la segunda esposa de Seleuco, la joven Estratónice, fuese hija de Antípatro, rey de Macedonia, han puesto justamente en duda la autoría de Bruni, quien se introduce en el marco de la *novella* como «omne de gran estudio en griego e latín e muy curioso de las antiguas estorias» (Bartoli, 1992: 188). Considerando que la veracidad histórica es parte integral de la premisa del díptico, una muestra tan obvia de absoluta ignorancia de historia griega ha inducido Mario Martelli (1989) a preguntarse si el texto actual de la *Novella di Seleuco* puede atribuirse a Bruni y, a falta de una explicación satisfactoria, ha avanzado una serie de hipótesis acerca de lo que pudo ocurrir en la primera fase de la difusión del texto.

Me he detenido en los errores de la *Novella di Seleuco* porque la traducción castellana, llevada a cabo solo dos o tres años después de su composición, reproduce todos los errores de la *vulgata* italiana. Curiosamente, Giannozzo Manetti en su *Dialogus in symposio*, en que virtualmente reescribe la *novella* de Seleuco, tampoco rectifica las inexactitudes históricas de la anécdota. En cuanto al episodio de Seleuco que inserta en la *Apologia Nunnii*, tratado dirigido al padre de Nuño de Guzmán, Manetti solo menciona a Seleuco, al hijo Antíoco, a la madrastra Estratónice y a médicos expertos capaces de diagnosticar la incestuosa enfermedad (Lawrance, 1989: 122-123 y 269). Lo que llama la atención es que Manetti, al escribir la *Apologia*, parece desconocer el nombre del médico Erasístrato y su ingenioso remedio, hablando, en cambio, de *medici* en general.

En vista de las observaciones que acabo de esbozar, la invocación a «Erasístrato médico» en la segunda escena de *La Celestina* viene a asumir un notable valor en cuanto a la erudición del autor de la obra. Implica, en efecto, que el que compuso la *Comedia de Calisto y Melibea* no solo era un humanista consumado, sino que tenía más conocimiento acerca de personajes históricos de la cultura griega que Bruni y Manetti. Que tenía también familiaridad con el *Decameron* lo atestigua toda una gama de elementos y relaciones intertextuales, dentro de la cual destaca una locución favorita de Boccaccio, «tutto insieme», que hallamos al inicio de la obra en la frase: «Vi no solo ser dulce en su principal historia o ficción *toda junta*» (Russell, 2008: 201; la cursiva es mía). Lo mismo puede decirse de la *Novella di Seleuco*, en que el significado de «ilícito amor», usado para caracterizar el amor de Antíoco hacia la madrastra en cuanto esposa del padre, es diestramente parodiado por Melibea en la primera escena para expresar abiertamente y de manera irreve-

rente lo que Calisto desea concretamente de ella. De hecho, la oración con que la doncella contesta al enamorado —«[...] no puede mj paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylicito amor comunicar su deleite» (Russell, 2008: 228)— parece una traducción literal del latín que reproduce, además, el orden sintáctico de una frase en donde «comunicar» tiene el significado de ‘compartir o ser copartícipe’ en el amor nada lícito.

Queda por explicar el resto de la oración en que Calisto, luego de invocar a Erasítrato, añade: «¡O piedad [seleucal], inspira en el plebérico coraçón, por que, sin esperança de salud, no embíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe!» (Russell, 2008: 230-231). Pese a que el pasaje constituyó un verdadero problema de interpretación entre los primeros copistas por su referencia a doctrinas filosóficas, sospecho, neoplatónicas, y resulta todavía indescifrable entre los críticos de nuestros días, la alusión a Píramo y Tisbe no ha despertado ninguna curiosidad, tomando la referencia como explicable por sí misma. Sin embargo, lo que Calisto teme es que, en el caso en que el «espíritu» perdido no «inspire» su «frenético coraçón» —y no «plebérico coraçón», que no tiene sentido—, este, sin esperanza de recobrar la salud, lo lleve a suicidarse como ocurrió con Píramo y Tisbe. Y mientras el suicidio de los jóvenes babilonios fue causado por una desafortunada equivocación y motivado por un amor profundo y correspondido, el suicidio de Calisto sería, en cambio, puramente por desesperación, por haber sido rechazado por Melibea. Cabe preguntarse, entonces, por cuál razón el autor de la obra establece esa relación entre tan distintas circunstancias. Si, por un lado, la referencia anticipa desde el principio la desastrada muerte de ambas parejas, por otro, deja percibir analogías estructurales y temáticas en que se apoyan ambos sucesos. Es muy posible que en la historia de Píramo y Tisbe, narrada por Ovidio y difundida por cantares populares y composiciones literarias en Francia e Italia durante la Edad Media y el Renacimiento, el autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* haya visto rasgos afines a los de sus protagonistas, tal como la juventud, la vida ambientada en la convivencia civil de la ciudad, el muro que separa, la noche que protege y amenaza, y, sobre todo, la muerte imprevisible e irracional de los amantes.

A pesar de que el autor inscriba conscientemente su *Comedia de Calisto y Melibea* dentro de la milenaria tradición de Píramo y Tisbe, la obra no es una refundición o reescritura de la antigua fábula. Es radicalmente diferente por el simple hecho de pertenecer a un contexto histórico-cultural totalmente distinto y por salir de antecedentes literarios coetáneos. Y si la triste historia de Calisto y Melibea nunca alcanza suficiente popularidad para sustituir el mito clásico, medieval y renacentista de Píramo y Tisbe, su origen, curiosamente, se encuentra junto al de otra *novella*, cuya evolución en *Giulietta e Romeo* va a desplazar el antiguo arquetipo ovidiano y a convertirse en paradigma moderno de amor trágico.

Ambas obras, en efecto, en un momento de su prehistoria, formaron parte de una pequeña antología de cuatro *novelle* que, durante el último tercio del siglo xv, circulaba entre doctos y semi-doctos de Venecia. Lo que estos cuentos tienen en común es que los protagonistas pertenecen a la alta burguesía ciudadana, son hijos únicos y de joven edad, están ambientados en ciudades específicas y la historia de cada pareja termina con un fin trágico o suicidio. Bajo el título de *Refugio de' miseri* en algunos manuscritos y de *Refrigerio de' miseri* en otros, la antología recoge, a manera de noticias de crónica contemporánea, los amores desastrados de cuatro parejas: *Iulia e Pruneo*, ambientado en Venecia, que a distancia de un siglo va a evolucionar en *Giulietta e Romeo*, que tendrá lugar en Verona; *Ieronimo e Lucrezia*, en Padua; *Antonia e Antonio*, en Montagnana, y *Estore e Camilla*, en Verona, a la que considero el lejano antecedente de Calisto y Melibea.

Convencido desde hace décadas de que en la *Comedia de Calisto y Melibea* confluían varios géneros y subgéneros literarios, desde los clásicos a los medievales y renacentistas, entre los cuales jugaba un papel predominante la tradición novelística iniciada por Boccaccio, siempre presté atención en mis errabundas lecturas a cualquier indicio novelístico previo a *La Celestina* que pudiera relacionarse con la estructura o la trama de la obra. Con una formación académica de los años sesenta del siglo pasado era obvio que buscara, sin éxito, motivos caracterizadores en los repertorios de Rotunda ([1942]), Thompson (1955-1958), Propp (1958) y otros estudiosos de motivos narratológicos y folklóricos. Confiando siempre en que era solo cuestión de tiempo antes de encontrar lo que buscaba, un día, mientras esperaba en la Beinecke Library de Yale por otros materiales, decidí consultar por curiosidad un manuscrito fechado en 1507 que había pedido, cuyo título *Novelle* había llamado mi atención al ojear el catálogo en una ocasión anterior. La fatigosa lectura del italiano de la época, de finales del siglo xv, con una fuerte pátina dialectal de la zona del Véneto, me regaló una agradecida sorpresa cuando, hacia el final del cuarto cuento, el protagonista muere accidentalmente al caer de una escala y la amada, al desmayarse, cae junto a él en la calle frente a la puerta de casa. Un final bastante parecido a la muerte de Calisto, que cae de la escala, y a la de Melibea, que «amortesc» o «amortéscese», es decir, «desfallece» antes de recobrar los sentidos y subir a la torre para suicidarse —como reza el argumento del acto catorceno de las tres ediciones conservadas de la *Comedia*—.

Después de esporádicas investigaciones, no me pareció arriesgado deducir de este indicio que el desfallecimiento de Melibea tenía que estar bien delineado en el texto de la tradición manuscrita de la obra. En efecto, me parece más que probable que este detalle en particular haya empezado a ofuscarse durante el proceso de adaptación del texto, al pasarlo del manuscrito a la imprenta, perdiendo poco a poco su connotación. Todavía reconocible en el argumento de las comedias, desaparece por completo en la refundición de la tragicomedia.

Junto con el desmayo de las protagonistas en las dos obras, lo que presenta una peculiaridad sugestiva en la *novella* de *Estore e Camilla* es la especificidad de la escala. Mientras en *La Celestina* la configuración de la escala parece no necesitar ninguna clarificación, en la *novella* italiana se especifica que la escala que trae Estore es de cuerda, un rasgo realista más conforme a las empresas amorosas de jóvenes protagonistas. A pesar de que la escala de cuerda solía ser el medio preferido de los enamorados para escalar muros y balcones, según la narrativa de la época, en los grabados de *La Celestina*, en cambio, se instaura, a partir de la edición de Fadrique de Basilea, la tradición de la escala de madera. Dejando para otra ocasión un examen exploratorio de esta discutible representación, solo quiero compartir con ustedes lectores una sugerencia de Mercedes Fernández Valladares respecto a la probable interpretación del entallador de los grabados. Una posible explicación, según la incomparable estudiosa de la imprenta incunable y post-incunable, a quien quiero expresar mi profunda gratitud por haberme resuelto en diferentes ocasiones problemas para mí inexplicables, es que el motivo de la escala de madera en *La Celestina* venga de los grabados que representaban la Crucifixión.

Que la escala de Calisto fuera una escala de cuerda lo atestigua la tradición italiana de las *novelle* de los siglos xv y xvi, puesto que no solo juega un papel importante en *Estore e Camilla*, sino en la muy popular *Ippolita e Lionora*, atribuida a Leon Battista Alberti (Crespi, 2013) y hasta en la refundición de *Giulietta e Romeo*, hecha por Bandello (*Novelle* II.9). Es curioso notar que, en el catálogo de libros en venta de Bernard Quaritch, en el resumen que hace de la *Comedia* de Burgos 1499, describe la muerte de Calisto cayendo de una escala de cuerda: «Then Calisto hears his servants attacked [...] rushes to the wall, falls from the rope-ladder and is killed» (Quaritch, 1895: 32). Que la escala de madera no tiene lógicamente ningún sentido lo demuestra el hecho de que Calisto la emplea para escalar la pared del muro desde la calle y se olvida de que necesita otra igual para bajar en el jardín de Melibea y, terminado su encuentro amoroso, subir de nuevo, a menos que se acomoden, como puedan, sobre el muro. Diferente es el caso del tesorero real Francisco de Vargas, que en 1524 muere al caer de las escalas mientras bajaba del muro del convento en que solía pasar la noche con su amada, una monja de noble familia, evento narrado por Pedro Mártir de Anglería y señalado por Russell (1978 y 2008: 587), en que se habla de escalas sin especificar de qué material están hechas. Sin embargo, hay un acontecimiento más pertinente a nuestro tema e históricamente documentado que acaece en los mismos años en que empieza a circular *La Celestina*. Se trata de las gestas amorosas del jovencito Diego de Acuña, el cual fue «sorprendido con una escala de cuerda bajo en el Alcázar de Sevilla con la sospechosa intención de acceder al aposento de las damas» (Fernández de Córdoba Miralles, 2017: 77). Y añade el distinguido estudioso de este periodo que relata el episodio: «Detenido en tan embarazosa situación, encaneció completa-

mente durante la noche en que permaneció encerrado en espera de la pena capital que presentía» (77-78). Tenemos noticias de que la escala resultó ineficaz para su propósito y de que el joven fue, finalmente, indultado. Lo que no sabemos es si, una vez pasado el susto, las canas recobraron el antiguo color prieto. En cualquier caso, lo que se deduce de este episodio es la vasta distancia que separa el mundo ficticio de la comedia, en que una escala de cuerda es tan válida como una escala de madera, de la realidad histórica de aquel tiempo en que el intento de violar una mujer en su aposento era una transgresión punible con la pena capital.

Mis primeras investigaciones sobre este desconocido códice revelaron que las novelas que contenía habían sido traducidas al inglés unos años antes por George Bumgardner y publicadas en una espléndida edición con el título de *Novelle Cinque: Tales from the Veneto*, en 1974. Si su traducción *ad sensum* se aleja a menudo del significado literal del texto, sobre todo en pasajes difíciles de entender, su estudio preliminar sigue siendo imprescindible para la proveniencia del manuscrito de Yale. Treinta años más tarde, el estudioso Stefano Cracolici (2007a y 2007b), continuando los estudios inacabados de Luigi Monga sobre el tema del suicidio en las *novelle* renacentistas, ha extendido de manera sistemática su investigación a todos los testimonios que nos han llegado del *Refrigerio de' miseri*. En años más recientes, Elisa Curti (2014a y 2014b) ha vuelto a interesarse en los cuentos recogidos en los códices que han sobrevivido, y ha puesto de relieve la influencia de la tradición literaria toscana en la literatura véneta y, lo que es más importante aún, ha dedicado un estudio particular a la *novella* de *Camilla e Estore* (2016, pero 2018). De los siete códices, cuatro transmiten el *corpus* completo de las cuatro *novelle* y los restantes tres solo incluyen algunos de los cuentos, intercalándolos con otras obras.

De indiscutible valor es el texto que se encuentra en el códice facticio de la Biblioteca Nacional Central de Florencia, con el título de *Refrigerio de' miseri* en el paratexto y de *Refugio de Miseri* en el colofón (Magliabechiano Classe VI, 169: cc. 81r y 116r), puesto que el término, bastante raro en castellano, es empleado por Calisto en el primer auto —«Mira [...] la soberana hermosura [de Melibea], de la qual te ruego me dexes hablar un poco, por que aya algún refrigerio» (Russell, 2008: 245)— con el significado de 'alivio', exactamente como en el título de la antología. Otra peculiaridad de este manuscrito, que muy probablemente circulaba independientemente, a juzgar por lo que queda de una numeración intencionalmente borrada al ser insertado en el códice con otras obras, es su atribución a Petrarca —«[Opera] in prosa del famosissimo poeta misser Francesco Petrarcha intitulata *Refrigerio de' miseri*—, paternidad, por cierto, falsa. Lo que llevó a conferir erróneamente la autoría a Petrarca fue una mala resolución de las letras mayúsculas de un acrónimo que se encontraba a manera de colofón en el códice Soranzo, hoy perdido debido a la dispersión de su biblioteca, pero muy conocido entre los eruditos del siglo XVIII. Las iniciales, que todavía pueden leerse en el Magliabechiano,

169: c. 116r —«Qui finisce il libro chiamato *Refugio de' mixeri*, fato e composto per Mr. F. P»— fueron descifradas con el nombre de Francesco Priuli, joven médico y astrólogo en la curia papal de León X, conocido por sus tendencias suicidas. En efecto, después de varios intentos murió dejándose caer de una ventana, según narra su amigo Pierio Valeriano en el *De litteratorum infelicitate*, un libro interesante que narra también la vida infeliz de Josiphonta Samuelis (Joseph Sarfati), el traductor de *La Celestina* al hebreo (Valeriano, 2012 [1529]: 57-59), y la desafortunada vida sentimental de un Juan de Valdés (95-97) en la Roma de Julio II que, como Priuli (97-103) también acaba su vida con muerte por auto-defenestración.

Gracias a las perspicaces investigaciones de Cracolici, hoy sabemos que en el origen de la atribución a Petrarca hay un corrector de imprenta, Niccolò Peranzone, quien compuso un paratexto preliminar a la edición de los *Triumphs con li Sonetti* con los comentarios de Ilicino (Bernardo Lapini) a los *Triumphs* y de Francesco Filelfo y Jerónimo Squarciafico a los *Sonetti*. Se trata de la edición de Venecia, salida en abril de 1500 de la imprenta de Bartolomeo Zani, titulada *Triumphs de Misser Francescho Petrarcha con li Sonetti: correcti novamente*. A la lista de las obras de Petrarca que se encuentra en el *accessus* a dicha edición, Peranzone añade la información de que el poeta compuso también «uno [libro] in prosa chiamato *Refrigerio delli miseri*, el quale recita quattro casi admososi de digna commemoratione come spero si vederà presto facendolo venire ad luce» (Cracolici, 2007a: 586). Sin embargo, los testimonios más detallados acerca de la atribución a Petrarca se encuentran en el epígrafe, en el paratexto «Ad lectorem» y en una carta en latín compuestos por Peranzone, con los cuales se introduce la obra en el manuscrito Magliabechiano. Puesto que la escritura de los preliminares pertenece a una mano distinta de la del texto de la obra, es muy posible que provenga de un manuscrito diferente. Esto explicaría la diferencia entre el título del colofón (*Refugio*) y el del epígrafe (*Refrigerio*) y la carta en latín (*De miserorum refrigerio*), dirigida al florentino Alessandro Calcaneo, *quaestor* de la provincia de Ancona y tesorero, a quien Peranzone manda un ejemplar del *opusculum amatorium* en 1526. La fecha tardía de los paratextos podría también explicar el desfase cronológico respecto a la fecha de redacción del texto, más antigua, tal vez una copia o la misma «operetta» de «tan suave e delectevole stile» que, antes de 1500, le «venne a le mano» en Venecia mientras preparaba la edición de los *Triumphs de Misser Francescho Petrarcha con li Sonetti*.

Como nos informa el paratexto, Peranzone hubiera publicado la pequeña antología en 1500, pero en ese mismo año tuvo que desplazarse a Udine, razón por la cual el librito nunca se publicó hasta el presente, es decir, 1526, cuando no pudo negarse a la petición de Mastro Niccolò d'Aristotele, llamado «il Zoppino», gran amante de virtud y excelentísimo cantor de *romanza*. Es muy posible que el manuscrito con el título de *Refrigerio* que tenía listo en 1500 acabara en la imprenta de

Zoppino, quien deseaba «cum summa avidità farla commune a zaschun vivente», y, después de veinticinco años, haya salido finalmente a la luz. Pero el hecho de que ningún ejemplar haya sobrevivido hasta el presente y de que la edición haya pasado desapercibida entre los lectores de la época, así como también entre numerosos eruditos, sobre todo bibliógrafos, no excluye la posibilidad de que el libro nunca fuera publicado, privándonos por siglos de la merecida atención que estudiosos contemporáneos y los que vinieron después hubieran prestado, ciertamente, a contestar al menos en parte las numerosas preguntas que hoy en día nos plantean las cuatro novelas.

Después de este breve recorrido en que se señala la existencia de un cuento que circulaba en el último tercio del siglo xv en Venecia, *Estore e Camilla*, cuya unicidad consiste en compartir algunas analogías sustanciales con *La Celestina* y en que se traza un esbozo de su tradición manuscrita en la pequeña antología que la recoge, quisiera añadir unas pocas palabras al tema que nos atañe. En cuanto al motivo de la muerte del amante por caída de la escala, ambos textos pertenecen a un grupo extremadamente restringido de relatos en que todos, sin exclusión, provienen de la tradición narrativa italiana. El paralelismo entre los pocos elementos narratológicos que he señalado deja entrever relaciones más complejas entre los dos textos, conexiones que merecen estudiarse más a fondo. Que la trama de *La Celestina*, como, por otra parte, la de muchas de las comedias de Shakespeare, tiene su origen en las novelas italianas no debería sorprender al estudioso del teatro renacentista. El descubrimiento del cuento *Estore e Camilla* no es más que el primer paso hacia el largo proceso de investigaciones que iluminen por primera vez la prehistoria de *La Celestina*. Queda todo por hacer, empezando por una indagación sistemática de cómo una *novella spicciolata*, después de una serie de refundiciones, reescrituras y adaptaciones, se convierte en un texto para la representación teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTOLI, LORENZO (1992): «Leonardo Bruni, il Marchese di Santillana e la versione castigliana della *Novella di Seleuco*», *Atalaya*, vol. 3, pp. 177-196.
- BUMGARDNER, GEORGE (1974): *Novelle Cinque: Tales from the Veneto*, Imprint Society, Barre.
- CRACOLICI, STEFANO (2007a): «All'ombra di Giulietta: il *Refugio de' miseri* e il giallo dell'acronimo F. P.», *Italica*, vol. 84, pp. 571-588.
- CRACOLICI, STEFANO (2007b): «Niccolò Peranzone e il *Refugio de' miseri* attribuito a Petrarca», *Paratesto*, vol. 4, pp. 81-95.
- CRESPI, CHIARA (2013): «La *Commedia di Ippolito e Lionora*», *Carte romanze*, vol. 1, núm. 2, pp. 29-92. <https://doi.org/10.13130/2282-7447/3504>
- CURTI, ELISA (2014a): «Il *Refugio de' miseri* e un'inedita novella veronese», *Schede Umanistiche*, vol. XXVIII, pp. 25-44.

- CURTI, Elisa (2014b): «“Misere historie” e “pietose novelle” in area veneta», en Antonio Ferracin y Matteo Venier (ed.), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, pp. 297-310.
- CURTI, Elisa (2016, pero 2018): «Boccaccio e un infelice amore veronese. La novella di *Estore e Camilla*», *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, vol. 47, pp. 69-82.
- DI CAMILLO, Ottavio (2007): «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», en Juan Carlos Conde (coord.), *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 115-145.
- DI CAMILLO, Ottavio (2008): «Juan de Lucena's Rewriting of Bartolomeo Fazio's *De vita felicitate*: On the Many Uses of Humanist Ethical Theories», en Ana Vian Herrero y Consolación Baranda Leturio (ed.), *Letras humanas y conflictos del saber: la filología como instrumento a través de las edades*, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid, pp. 35-67.
- DI CAMILLO, Ottavio (2010): «When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration», en Devid Paolini (ed.), «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, vol. 1, pp. 91-157.
- DI CAMILLO, Ottavio (2014): «Entre personalismo e identidad nacional: *De vita beata* de Juan de Lucena», en Pedro M. Cátedra (ed.), *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo xv. Contextos literarios, cortesanos y administrativos. Primera entrega*, Salamanca, SEMYR, pp. 215-241.
- DI CAMILLO, Ottavio (2021): «*De genealogia Celestinae* o *Celestina* antes de la *Celestina*», en Javier Burguillo y Aarón Rueda Benito (ed.), *Patrimonio textual y humanidades digitales. Iv. El renacimiento literario en el mundo hispánico: de la poesía popular a los nuevos géneros del humanismo*, Salamanca, IEMYR hd / SEMYR, pp. 25-58.
- DI CAMILLO, Ottavio (en prensa): «*De genealogia Celestinae* o *Celestina* antes de la *Celestina* II», en Ricardo Pichel Gotérrez et al. (coord.), «*Contarte he maravillas...*». *Actas del congreso internacional de estudios medievales hispánicos en honor a Joseph T. Snow, 25-29 de octubre de 2021*, Berna, Peter Lang.
- DUFOURNET, Jean (1981): «Réflexions sur *Le garçon et l'aveugle*», *Romania*, vol. 102, núm. 406 (2), pp. 202-220.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro (2017): «Antonio de Acuña antes de las Comunidades, su embajada en Roma al servicio de Felipe el Hermoso», en István Szászdi León-Borja (coord.), *Iglesia, eclesiásticos y la revolución comunera*, Sahagún, Centro de Estudios del Camino de Santiago de Sahagún, pp. 71-121.
- LAWRANCE, Jeremy N. H. (1989): *Un episodio del proto-humanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, Salamanca, Diputación de Salamanca.
- MARCELLI, Nicoletta (2003): «La *Novella di Seleuco e Antioco*. Introduzione, testo e commento», *Interpres*, vol. 22, pp. 7-183.
- MARCELLI, Nicoletta (2005): «Due nuovi testimoni della *Novella di Seleuco e Antioco*», *Interpres*, vol. 24, pp. 201-214.

- MARCELLI, Nicoletta (2018): «Tradizione connotativa e tradizione deformante: il caso del *Tancredi* e della *Novella di Seleuco* di Leonardo Bruni», en Claudio Ciociola y Claudio Vela (ed.), *La tradizione dei testi. Atti del Convegno, Cortona, 21-23 settembre 2017*, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, pp. 139-171.
- MARSCH, David (1980): «Boccaccio in the Quattrocento: Manetti's *Dialogus in symposio*», *Renaissance Quarterly*, vol. 33, pp. 337-350.
- MARTELLI, Mario (1989): «Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata», en *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, pp. 215-244.
- PADOAN, Giorgio (1978): «La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo», en *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Editrice Antenore, pp. 68-93.
- PROPP, Vladimir (1958): *Morphology of the Folktale*, Svatava Pirkova-Jakobson (intr. y ed.), Laurence Scott (trad.), Bloomington, Research Center, Indiana University.
- QUARITCH, Bernard (1895): *Bibliotheca Hispana. A Catalogue of Books in Castilian, Catalan, Portuguese or otherwise of Spanish Interest*, London, Bernard Quaritch.
- ROTUNDA, Dominic P. ([1942]): *Motif-Index of Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University.
- RUSSELL, Peter E. (1978): «Tradición literaria y realidad social en *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, pp. 279-291.
- RUSSELL, Peter E. (ed.) (2008): Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia.
- SEGRE, Cesare (1979): *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jestbooks, and Local Legends*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 6 vols.
- VALERIANO, Pierio (2012 [1529]): *De litteratorum infelicitate (L'infelicità dei litterati)*, Bruno Basile (intr. y ed.), Aniello Di Mauro (trad.), Napoli, La scuola di Pitagora.

LA DOBLE FAZ DE LUCRECIA EN LA *TRAGICOMEDIA* *DE CALISTO Y MELIBEA*

Lucretia's Double Face in the Tragicomedia de Calisto y Melibea

JUAN BRIS GARCÍA

Consejería de Educación en Alemania (MEFP). Agrupación de Stuttgart

RESUMEN

Después de repasar sucintamente el estado de la cuestión sobre Lucrecia, desde Lida de Malkiel (1962) hasta Snow (2018), se analiza la evolución del carácter de esta criada de forma paralela a la de su ama. Para ello se parte del valor simbólico del nombre de Lucrecia y se constata que la desfloración de Melibea en el auto XIV supone el punto de inflexión en la transformación del significado del nombre de la fiel *ancilla*. La alteración de Melibea comporta el desarrollo del carácter libidinoso de la criada, que se manifiesta como un *alter ego* de su ama. El personaje revela así dos personalidades, que se corresponden con la capa de la *Comedia* y con la interpolación de la *Tragicomedia*. De este modo, se postula un modelo distinto para cada una de las Lucrecias. Las fuentes, clásicas y medievales, que aducimos para apoyar formalmente esta perspectiva, circunscritas especialmente a los autos XIV, XVI y XIX, afectan también, a la vez, a Melibea y a Lucrecia. Por último, se extraen unas conclusiones sobre el doble significado del nombre de Lucrecia en la obra y en la tradición literaria.

Palabras clave: Lucrecia; nombre; simbolismo; Melibea; *Tragicomedia*.

ABSTRACT

After briefly reviewing the main studies that have dealt with the maid Lucretia, from Lida de Malkiel (1962) to Snow (2018), the evolution of this character is analysed in parallel to that of her mistress. To do so, we start from the symbolic value of Lucretia's name and we show that Melibea's deflowering in the fourteenth *auto* is the turning point in the transformation of the meaning of the name of the faithful *ancilla*. Melibea's alteration leads to the development of the maid's libidinous character, who manifests herself as an alter

ego of her mistress. The character thus reveals two personalities, corresponding to the layer of the *Comedy* and the interpolation of the *Tragicomedy*. In this way, a different model is postulated for each of the Lucretias. The classical and medieval sources that we adduce to formally support this perspective, especially limited to the fourteenth, sixteenth and nineteenth acts, also concern Melibea and Lucretia. Finally, we draw some conclusions about the double meaning of Lucretia's name in the work and in the literary tradition.

Keywords: Lucretia; name; symbolism; Melibea; *Tragicomedia*.

1. INTRODUCCIÓN

LA LECTURA DE *LA CELESTINA* nos deja una impresión paradójica en relación al personaje de Lucrecia.¹ Pues ocurre que nos encontramos con una doncella recogida, marcadamente recatada y discreta al principio de la obra que contrasta de forma muy notoria con la Lucrecia sensual, atrevida y en estado libidinoso que se manifiesta a partir de un cierto momento.

El examen de los primeros trabajos críticos más extensos y relevantes sobre el personaje no solo no nos resolvió esta paradoja, sino que más bien la agrandó. En efecto, los estudios iniciales más completos y minuciosos sobre este personaje son el de María Rosa Lida de Malkiel (1962: 642-658) y el de Katherine Eaton (1973: 213-225), unos diez años más tarde. Estos trabajos solo aumentan esta discrepancia. El análisis de Lida de Malkiel, bastante razonable en sus líneas generales para el papel de Lucrecia en la *Comedia*, sin embargo resulta inasumible en buena parte de lo referente a la interpretación del papel de esta criada en la *Tragicomedia*.² El estudio de Eaton, por el contrario, reacciona contra las posiciones de Lida de Malkiel y se deja llevar en su réplica contra el análisis de Lucrecia efectuado por la estudiosa argentina también en la *Comedia*.³ De tal modo que una estudiosa pone su empeño en defender la honestidad de la criada a lo largo de toda la obra, mientras que la otra lo pone en verla igualmente deshonesto en todo el conjunto del mismo texto.

¹ En lo sucesivo LC = *La Celestina*. Todas las referencias al texto de LC, salvo advertencia en contra, remiten a la edición de la *Tragicomedia* de Severin (Rojas, 2020 [1987]), que adopta como base la de Zaragoza de 1507. La traducción de las citas de textos grecolatinos es responsabilidad nuestra.

² Con todo, la estudiosa argentina (Lida de Malkiel, 1962: 647) percibe también alguna diferencia entre ambas capas de la obra, pues considera a la Lucrecia de la *Comedia*, dentro del rol de la *ancilla*, «mucho más cerca de la comedia romana que los otros personajes». Esa falta de individualidad del personaje, sin restarle relevancia dentro de la obra, fue también señalada desde pronto por Rank (1972: 227): «The least individually characterized of all Rojas' key figures, but a key figure, nonetheless».

³ Esto resulta claro cuando Eaton (1973: 213-214) achaca tan solo a un problema de percepción de Melibea el comportamiento de Lucrecia, tan opuesto e inconciliable en las dos escenas amorosas, la del auto XIV de la *Comedia* y la del XIX de la *Tragicomedia* (véase nuestro análisis más abajo). También considera a Lucrecia un «cómplice» de Celestina. En esa misma línea de la crítica Okamura (1991: 53) encuentra también que Lucrecia, «sobornada por Celestina, la deja seducir a su ama».

Para ello, a nuestro juicio, Lida de Malkiel tiene que desfigurar un tanto el papel de Lucrecia en la interpolación de la *Tragicomedia*, mientras que Eaton debe forzar una visión parcial de Lucrecia para la *Comedia*. Otros críticos se han alineado en una u otra postura, principalmente la segunda, según veremos. Si bien, hay excepciones y matices importantes. Algunos estudiosos como Maravall (1981 [1964]: 86), al analizar a Lucrecia desde la óptica moral del momento —y no desde la del siglo XXI—, han visto en la conducta del personaje una profunda evolución desde el comportamiento de la criada tradicional hasta «una complicidad fríamente consentida con el vicio», además de «atracción por el placer desordenado, concupiscencia, egoísmo», etc. A su vez, María Eugenia Lacarra nota también que Lucrecia en las adiciones «se hace más activa, pierde la lealtad a sus amos y muestra su voluntad de perder su doncellerz»; además, esta misma estudiosa señala «el contraste de su actuación en las dos escenas de amor de los actos catorce y diecinueve». Así, observa que en la escena de amor de la *Comedia* la doncella «se limita a tranquilizar a Melibea [...] pero no interviene para nada [...] porque se queda dormida», mientras que «en la escena de amor de la *Tragicomedia*, por el contrario, la criada se ha transformado» (1990: 84-85). Por su parte, Carlos Mota indica con precisión que «la criada y doncella de compañía de Melibea es un personaje claramente reconsiderado entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*». Este crítico además caracteriza a la criada de la *Comedia* —en la línea de Lida de Malkiel— como «una representación de la cordura y la honestidad» y advierte cómo, luego, la criada se muestra «lujuriosa y aprovechada» (Lobera *et al.*, 2011: 493-494). En fin, el profesor Snow ha abordado temas de esta criada en varias ocasiones (2000: 155-156; 2008; 2015: 206-207); y en su última visión de conjunto sobre Lucrecia (Snow, 2018) encuentra una evolución en continuidad. Aquí nos interesa subrayar dos aspectos del personaje destacados en el último análisis mencionado: su constante fidelidad a Melibea y el notorio despertar de su sexualidad. Además, conviene recordar con Snow que Lucrecia «ofrece al lector un marcado contraste con Pármeno y Sempronio» (2018: 21). Es decir, que se diferencia de los «malos y lisonjeros sirvientes», contra los que habla el «Síguese» de la *Comedia* (1500). El punto de vista de otros diversos estudiosos será también considerado en el curso de la exposición.

Por nuestra parte, en las líneas siguientes analizaremos de forma sucinta la es-cisión del carácter del personaje en relación a su nombre. El antes y el después. La antonomasia y la antífrasis de su nombre propio. Todo ello sin entrar en consideraciones sobre posibilidades no textuales.

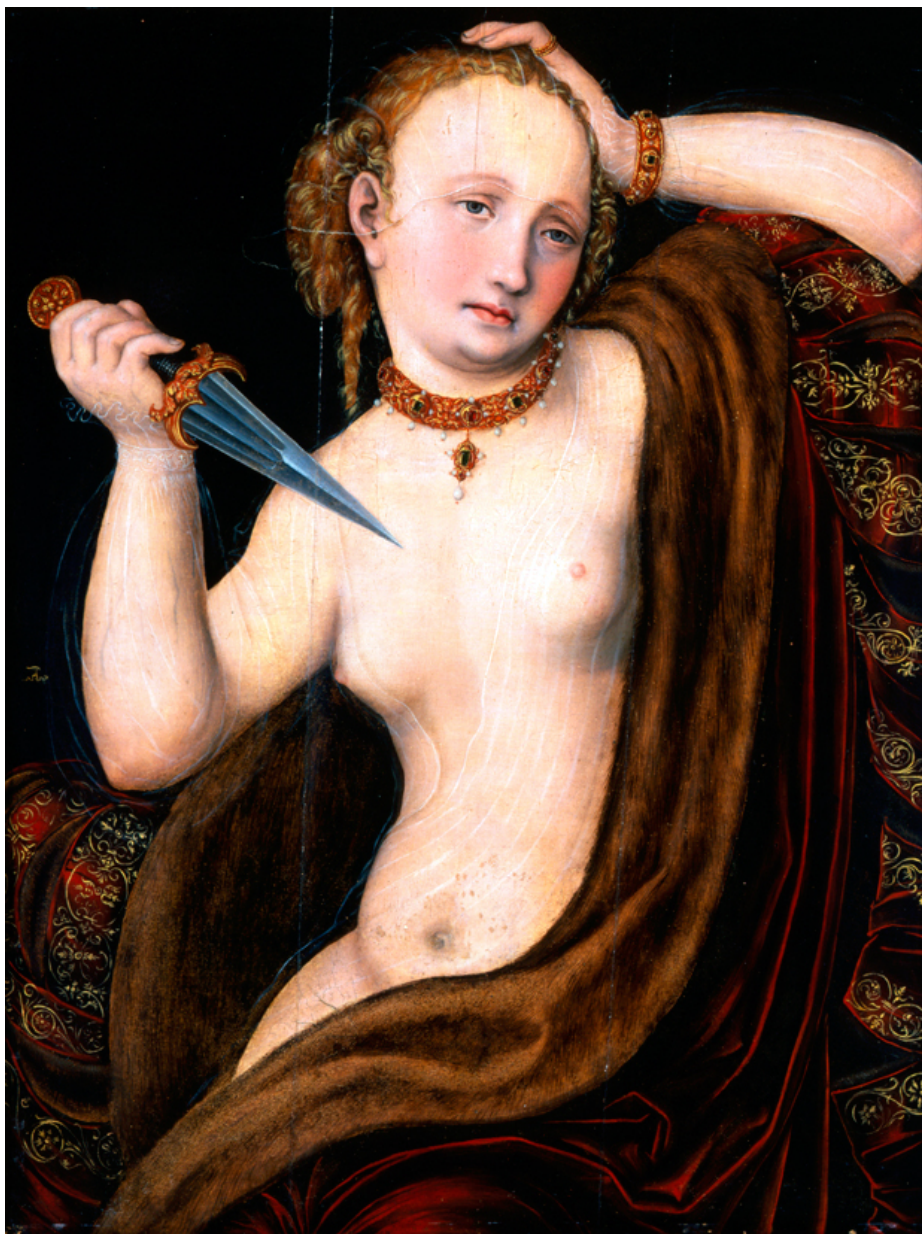


FIGURA 1: *Lucretia romana*. Lucas Cranach el Viejo, ca. 1530-1540. WikiCommons.

2. LA PROBLEMÁTICA DEL NOMBRE Y EL SIGNIFICADO DE LUCRECIA

Asumimos desde el estudio de onomástica celestinesca de Reyre (2008: 219) que el autor de *LC* se sitúa en la tradición onomástica aristotélica y emplea «un arte de nombrar altamente simbólico y generalizador». ⁴ Así, el nombre de la doncella de Melibea puede concebirse como «un nombre generalizador y simbólico», que resulta bien adecuado a las características dominantes del personaje y que funciona como «un motor de la escritura dramaturgica» (226). Es decir, el nombre propio presenta un carácter motivado en el personaje. Reyre (237) apunta también la influencia del recuerdo del nombre de la Lucrecia romana, apodada «La Casta» por antonomasia, y reconocida como dechado de virtud y fidelidad. Por ello, la misma investigadora recoge la entrada dedicada a este personaje de *LC* por Covarrubias, encabezada con esta «referencia simbólica: “Lucrecia, ejemplo de castidad romana”» (237). Hay que recordar que también Cherchi (1997: 86) toma en consideración el episodio de la Lucrecia de la leyenda romana, a pesar de que entiende que «es difícil encontrar en la criada de Melibea un rasgo de virtud que la emparente con la matrona romana». De este modo, aunque deja patente el valor simbólico del nombre de Lucrecia, se alinea entre los partidarios de la deshonestidad de la sirvienta. Por nuestra parte, encontramos dos ámbitos de *LC* en los que se deja sentir la influencia del mito de la Lucrecia romana relatado en la célebre narración de Livio en el libro I de *Ab urbe condita*. Uno es el valor simbólico del nombre de Lucrecia, presente en la criada de Melibea. Otro lo representan las reminiscencias textuales en las que Melibea se hace eco del mencionado relato de la legendaria Lucrecia romana. Ambos aspectos tienen cierta autonomía entre sí, pero también se apoyan mutuamente en la confirmación de la presencia efectiva de este relato legendario en *LC*.

2.1. EL VALOR SIMBÓLICO DEL NOMBRE DE LUCRECIA

Según hemos anticipado, el propio Cherchi (1997: 86) pone también en relación el nombre de la criada Lucrecia con el nombre de la virtuosa esposa de Colatino que, tras ser violada por el hijo de Tarquinio el Soberbio, se quitó la vida para no vivir con la deshonra de este crimen. No obstante, este estudioso de la onomástica celestinesca afirma también que el nombre de Lucrecia «no es apropiado para una criada». En cambio, Martínez Torrejón (2005: 165-166) centra esta cuestión desde una propuesta más precisa de revalorización del simbolismo del nombre de la criada de Melibea. Según este estudioso, «En *La Celestina*, Lucrecia, haciendo

⁴ Utilizamos el término «simbólico» o la expresión «simbolismo de los nombres» únicamente en el sentido usual que se emplea en estos estudios de onomástica (Reyre, 2008: 219, 226, 237).

honor a su nombre, se nos presenta como la más firme guardiana de la integridad de Melibea». En efecto, siguiendo el adagio latino «nomen est omen», el nombre de Lucrecia encierra un presagio. Reproducimos aquí una importante constatación de este mismo autor:

[...] el valor de su nombre [de Lucrecia] sigue intacto por lo menos hasta la noche del acto XIV, cuando atrapada Melibea en los brazos de Calisto, se diría que la criada es la única garantía, aunque endeble, de que el joven no pasará de ahí. (Martínez Torrejón, 2005: 166)

Entonces, es la propia Melibea la que aparta a la criada de nombre Lucrecia, impidiéndole ejercer su papel inicial simbolizado por la castidad. Esto es, cuando ya se ha vuelto incompatible con la determinada elección que ha tomado como amante de Calisto. De este modo –como aclara el propio Martínez Torrejón (2005: 166)–, «parece que la joven despidе voluntariamente la castidad, arruinando de paso sus posibilidades matrimoniales». Es pues el ama quien marca la pauta a su criada. La fiel Lucrecia se comporta en todo momento como el *alter ego* de la señora a quien sirve.

No es que Calisto sea un violador,⁵ pero la escena de resistencia ritualizada por Melibea y la violencia igualmente «ritual» ejercida por Calisto sobre la amada, conforme al canon marcado por el *Ars amatoria* de Ovidio,⁶ unido a la resonancia clásica del nombre de la criada, retirada súbitamente por Melibea («apártate allá, Lucrecia»), evocan de manera simbólica el ambiente de la violación perpetrada por el hijo de Tarquinio y aportan de forma vigorosa una expresiva plasticidad a la escena de la primera unión carnal entre los dos amantes, empañándola al propio tiempo de ambigüedad. Como afirma el mismo Martínez Torrejón (2005: 167), se trata de «una ambigüedad que está desde siempre en los difíciles límites entre seducción y violación». Calisto, pues, hará también un cierto uso de la violencia para

⁵ Hay que reconocer, en primer lugar, que Deyermond (1985: 293) había advertido ya en Calisto el carácter de violación que presenta la consumación física de su amor: «No se trata de una consumación alegre, ni siquiera de una seducción amorosa, sino casi de una violación. [...] Es difícil imaginar nada más contrario al código del amor cortés».

⁶ Ovidio en el *Ars amatoria*, obra de influjo más que probable en *LC*, justifica ese ejercicio de violencia por parte del amante, introduciendo así una perspectiva que no es precisamente feminista, pero que, como dice Hollis en su comentario (1989: 137, n. 674), resulta «characteristically Ovidian»: «uim licet appelles: grata est uis ista puellis; / quod iuuat, inuitae saepe dedisse uolunt. / quaecumque est Veneris subita uiolata rapina, / gaudet et improbitas muneris instar habet. / at quae, cum posset cogi, non tacta recessit, / ut simulet uultu gaudia, tristis erit» (Hollis, 1989: I, 673-678). Del mismo modo, siguiendo la estela de Ovidio, otras obras latinas medievales justifican también el uso de la violencia en tal situación. Así, por ejemplo, en el *Pamphilus de amore*, obra de probable influjo en *LC*, se encuentra también una justificación de esa misma violencia.

lograr su propósito, como el Pamphilus de la comedia elegiaca, según la lección recibida de Venus: «Si hay ocasión aprémiala con festiva violencia, / ella misma te dará al momento lo que apenas si esperaste».⁷ Esta misma situación es la que comprobamos en la escena del auto XIV inmediatamente anterior a la consumación del amor entre los dos amantes.

Una vez examinado y comprobado este uso ambiguo de la violencia por parte de Calisto, hay que tener en cuenta que en el proceso de amores de la pareja protagonista que se remata en esta escena se encuentra bien presente el viejo topos medieval del *gradus amoris* (Friedman, 1965: 167-177).⁸ Es decir, un proceso en el que cada uno de los pasos exige el siguiente. Esto es: *visu, alloquium, contactum, basio, factum*. De ese modo, Calisto asciende desde el enamoramiento por la vista a la conversación, luego al tacto... y así hasta la consumación. Se avanza desde los sentidos más intelectuales hacia los más corporales. Así, el joven amador nos informa de su inicio de la fase del *contactum* embargado por el placer:

CALISTO. O mi señora y mi gloria, en mis braços te tengo y no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de plazer que me haze no sentir todo el gozo que poseo. (LC: XIV, 286)

A su vez, Melibea, en efecto, se resiste reiteradamente a pasar al *factum* de forma voluntaria, como comprobamos en la continuación de la conversación entre los amantes:

MELIBEA. Señor mío, pues me fie en tus manos, pues quise complir tu voluntad, no sea de peor condición, por ser piadosa, que si fuera esquivia y sin misericordia; no quieras perderme por tan breve deleyte y en tan poco spacio. Que las malhechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que emendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona; no pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano bolver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos tesoros del mundo no se restaura.

CALISTO. [...] No me pidas tal covardía; no es hazer tal cosa de ninguno que hombre sea [...]

⁷ «Si locus est, illi iocundis uiribus insta: / Quod uix sperasti, mox dabit ipsa tibi» (Rubio y González Rolán, 1991: 109-110).

⁸ No obstante, su origen se remonta a la Antigüedad y se puede localizar, quizá por primera vez, en el poeta alejandrino Rufino incluido en la *Antología Griega*: «Ὀμματ' ἔχεις Ἥρης, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης, / τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θέτιδος, / εὐδαιμων ὁ βλέπων σε, τρισόλβιος ὅστις ἀκούει, / ἡμίθεος δ' ὁ φιλῶν, ἀθάνατος δ' ὁ γαμῶν» [«Tienes tú ojos como Hera, Melita, las manos como Palas, / pies como Tetis, y tienes pechos como los tiene Cipris. / Dichoso quien te ve, bienaventurado quien te escucha, / mediodios quien te puede besar, e inmortal quien te desposa»] (Beckby, 1957: I, 306).

MELIBEA. Por mi vida, que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden. Está quedo, señor mío. *Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado; cata que del buen pastor es propio trasquilar sus ovejas y ganado, pero no destruyrlo y estragallo.*⁹

CALISTO. [...] Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa, con su indignidad y poco mereçer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes. (LC: XIV, 287)

Hasta aquí llega la fase del *contactum*,¹⁰ que da inmediatamente paso al *factum*, inaugurado mediante la orden de Melibea a su fiel criada Lucrecia:

MELIBEA. Apártate allá, Lucrecia. (LC: XIV, 288)

Luego, el personaje encargado de transmitir la información sobre el desarrollo del *factum* es el joven Tristán:

TRISTÁN. Oygo tanto que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació... (LC: XIV, 288)

Esto significa que quizá Melibea también conoce la lección impartida por Venus al joven enamorado en el *Pamphilus*: «Considera ella más honrado perder por la fuerza su virginidad que decir: “Toma y haz de mí lo que quieras”». ¹¹

En suma, la invocación del nombre de Lucrecia, efectuada por Melibea al proferir la orden «apártate allá, Lucrecia», constituye un elemento de la amplificación retórica mediante la que se anuncia el último paso del *gradus amoris*: el *factum*. Es decir, Melibea echa de su lado a la que representa para el lector el valor casto de la Lucrecia romana para proceder de manera menos casta con Calisto.

Por otra parte, la iconografía de la época (fig. 1) confirma la enorme popularidad del suicidio de Lucrecia, muy superior al de cualquier otro personaje del mito

⁹ La interpolación de la *Tragicomedia* refuerza la reticencia de Melibea a las acometidas de Calisto mediante una prolongación retórica de su discurso de resistencia. La cursiva en el texto citado corresponde siempre a la edición de LC seguida e indica que es parte añadida en la *Tragicomedia*.

¹⁰ Hay que señalar que, en la porción del mismo auto XIV correspondiente a la interpolación de la *Tragicomedia*, Calisto apela en un largo y célebre soliloquio a la «dulce ymaginación» y se regocija rememorando las palabras de su amada, al tiempo que nos da su propia versión de los mismos hechos: «buelve a mis oýdos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel “apártate allá, señor, no llegues a mí”, aquel “no seas descortés” que con sus rubicundos labrios vía asonar, aquel “no quieras mi perdición” que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abraços entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huyr y llegarse; aquellos açucarados besos [...]» (LC: XIV, 295).

¹¹ «Pulchrius esse putat ui perdere uirginitatem / Quam dicat: “De me fac modo uelle tuum”» (Rubio y González Rolán, 1991: 113-114).

o de la leyenda.¹² Por tanto, aunque no es mencionado explícitamente por Melibea, sin embargo, por las razones que alegamos más abajo, cabe suponer que el paradigma de la esposa de Colatino se encontraría también incluido en el catálogo de personajes míticos y legendarios presentes en el imaginario de Melibea, antes de su suicidio, como fruto de las lecturas facilitadas por su padre. Pues, en efecto, la hija de Pleberio nos ha dejado también la significativa reminiscencia de unas literales palabras pronunciadas por la Lucrecia de la leyenda romana en el momento culminante de su suicidio (véase más abajo, punto 3).

Como indica Martínez Torrejón (2005: 181) es la propia Melibea la que «aparta» a Lucrecia de su papel de fiel criada y guardiana de su integridad mediante una orden terminante: «apártate allá, Lucrecia». Con ese mandato de Melibea a su criada, como ya había apuntado Gilman (1974 [1956]: 52) —«[Melibea] se muestra en extremo consciente de la presencia efectiva de Calisto; razona con él, discute con él y luego se rinde: “Apártate allá, Lucrecia”»—, se indica en la obra el rendimiento final de Melibea ante Calisto. Así pues, es la señora Melibea la que aparta a la criada Lucrecia, impidiéndole ejercer su papel inicial, precisamente cuando ese rol propio de la criada honesta se vuelve incompatible con la elección que su ama ha tomado. Es la dueña quien marca la pauta a su doncella. La criada fiel nos parece que se comporta en todo momento como el *alter ego* de la señora a quien sirve.

Con todo, la Lucrecia desinhibida y lasciva, en realidad, solo se manifiesta como tal en la *Tragicomedia*, si bien el punto de transición se encuentra en ese tramo del auto XIV. Justo antes de la interpolación de los cinco nuevos autos se produce la desfloración de Melibea. Solo a partir de la interpolación es cuando aparece Lucrecia estrenando un nuevo carácter lascivo, lujurioso. Un carácter que se prolonga, se intensifica y se desarrolla a lo largo de la *Tragicomedia*, en unas nuevas circunstancias para la vida de Melibea. Entonces, la fiel *ancilla*, de nombre Lucrecia, por antonomasia, aparece transformada en los nuevos autos e interpolaciones. De tal modo que Lucrecia se vuelve una antífrasis de su nombre propio. La criada sufre una transformación porque, al intensificarse y prolongarse su papel en la nueva vida de amor libre de su ama, no puede representar ya a la *ancilla* que era, a la vez, leal a su ama y fiel a su nombre.

La interpolación de los cinco nuevos autos de la *Tragicomedia* se introduce precisamente en medio de una intervención de la propia Lucrecia, que queda dividida así en dos secuencias separadas por la gran interpolación de los cinco nuevos autos (tabla 1).

¹² Véase Donaldson (1982: 20-21, 52-53) para cotejar las profusas imágenes con las que ilustran el mito de Lucrecia artistas contemporáneos de relieve como Botticelli o Cranach.

TABLA 1: *Lucrecia dimediada*.

CCM	MELIBEA. [...] ¿Asnos oýdo? LUCRECIA. No, señora, que durmiendo he estado. (LC: XIV, 289)	CCM
TCM	↑↓↑↓↑ INTERPOLACIÓN DE CINCO NUEVOS AUTOS ↓↓↑↓↑↓	TCM
CCM	LUCRECIA. Escucha, escucha, gran mal es éste. MELIBEA. ¿Qué es esto que oygo? Amarga de mí. (LC: XIX, 328)	CCM

Esto significa que el personaje de Lucrecia, incluso desde un punto de vista formal, también ha quedado literalmente dimediado. Lo que separa la interpolación es justamente la percepción y la manifestación de la noticia de la muerte de Calisto dentro del parlamento de Lucrecia. Es decir, la interpolación supone realmente una prolongación de la vida, mediante la generación de una nueva existencia en el personaje. La criada queda entonces colocada en una situación de enunciación antifrástica en lo que a su nombre propio se refiere.

2.2. LOS DOS PUNTOS MÁS POLÉMICOS DE LA LUCRECIA DE LA *COMEDIA*

Hay dos reproches bastante comunes contra Lucrecia destacados de forma reiterada por la crítica. Al menos desde el estudio de Eaton (1973), se ha acusado repetidamente a Lucrecia de dar muestras de un carácter deshonesto e, incluso, venal, ya a la altura del auto IV, y de su complicidad en el engaño de Melibea.

Por una parte (i), el agradecimiento por los cosméticos con que la obsequia Celestina. En efecto, esos cosméticos ofrecidos por Celestina a Lucrecia en el auto IV de la *Comedia* han supuesto uno de los principales escollos encontrados por la crítica para admitir la honestidad de la criada. Recordemos que Celestina ofrece a Lucrecia una lejía para el cabello y unos polvos para el mal olor de boca, obviamente con la intención de ganarse el favor de la criada. La muchacha agradece el servicio con las palabras que reproducimos a continuación:

LUCRECIA. *¡O, Dios te dé buena vejez que mas necesidad tenía de todo esse que de comer!*

CELESTINA. *¿Pues por qué murmuras contra mí, loquilla? Calla, que no sabes si me avrás menester en cosa de más importancia; no provoques a yra a tu señora, más de lo que ella ha estado.* (LC: IV, 171)

No obstante, sin entrar en el detalle de la discusión sobre el alcance de estas palabras, este punto se resuelve observando que ese agradecimiento de Lucrecia, junto a la réplica de Celestina, no formaban aún parte de la *Comedia* originaria ni, por tanto, tampoco de la concepción del primer carácter de la criada, ya que es una

interpolación de la *Tragicomedia*, como ha sido reconocido oportunamente por la crítica (Eaton, 1973: 220; Beltrán, 1997: 33).

Por otro lado (ii), la aparición y la conducta de Lucrecia al final del banquete del auto IX. Una escena que ha sido analizada de una forma tan penetrante por Bataillon (1961: 157-170) que nos suministra también evidencia suficiente para interpretar el papel de la doncella a la luz de su rol más característico en la *Comedia*. En efecto, el autor de la obra ha colocado la aparición de Lucrecia en casa de Celestina en un momento estratégico. En vez de hacerla irrumpir en la casa después de los discursos, ha decidido, por el contrario, hacerla oyente forzosa del discurso de Areúsa, que va dirigido contra ella y su modo de vida recatado, sumiso, recogido y apropiado para una doncella que hace honor al nombre propio que lleva. Pues ocurre que es precisamente la identificación de la voz de esta doncella junto con la mención de su nombre propio lo que desencadena en Areúsa la célebre diatriba pronunciada contra las doncellas de su misma condición. Así sucede que mediante la simple mudéz de la doncella Lucrecia se produce un contraste más vivo con el vitriólico discurso de Areúsa contra las sirvientas del mismo tipo que Lucrecia. Como resultado final la defensa del ambiente prostibulario efectuada en toda la escena logra amplificar su resonancia justo por efectuarse en presencia de la doncella de nombre Lucrecia. Lo cual deja en evidencia también la fuerte oposición existente entre los dos mundos de estos personajes. Cuando Celestina advierte –hipócritamente– «Más agora cesse esta razón que entra Lucrecia» (*LC*: IX, 236), la criada ha tenido que escuchar todo el discurso de Areúsa. Lucrecia, como sentencia Bataillon (1961: 157), es un «personnage qui va être longuement muet, mais tout oreilles».

Lucrecia, en efecto, muestra un aparente deslumbramiento por el esplendoroso lupanar que le es descrito a continuación por Celestina ya al final del auto IX. Acaso eso también obedece a la esperable cortesía y al obligado decoro debidos por la sencilla criada, sobre todo cuando se ha presentado en casa ajena con un ruego de su ama, aunque no lo sabemos. No obstante, de lo que no cabe duda es de que Lucrecia se expresa con toda sinceridad en el aparte final de esta escena y ahí se muestra taxativa en su desprecio, desenmascaramiento y condena de la alcahueta-hechicera:

LUCRECIA. (¡Assí te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas.) (*LC*: IX, 239)

Celestina ante los ojos de Lucrecia es, pues, además de hipócrita, falsa, traidora y peligrosa hechicera. También en el décimo auto la criada se lamenta del hechizo de Celestina y se confirma así la opinión de Lucrecia sobre la tercera:

LUCRECIA. (El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta hechizara). (*LC*: X, 244)

Además de esa caracterización moral, no hay que olvidar que el retrato físico de la alcahueta que nos deja trazado la doncella destaca igualmente por el realismo y la crudeza de su lenguaje: «aquella vieja de la cuchillada» (*LC*: IV, 153).

Por otra parte, nos parece que Lucrecia ejerce también un papel coral mediante el cual anuncia lo inevitable, como han reconocido varios investigadores (Martínez Torrejón, 2005: 185; Snow, 2018: 22). Sucede sobre todo en los autos IV, IX y X, en los que expresa igualmente la opinión común del espectador, que no puede sentir empatía con los engaños de Celestina. Un ejemplo se aprecia cuando la criada se muestra bien consciente del doblegamiento de la voluntad de su ama por Celestina. De ese modo la señora se deshace significativamente de Lucrecia al plegarse a los planes de Celestina. Así se manifiesta que la presencia de la criada de nombre Lucrecia resulta también incompatible con la «desfloración psicológica o retórica» de Melibea llevada a cabo por Celestina en una célebre escena del décimo acto:

MELIBEA. Salte fuera, presto.

LUCRECIA. ¡Ya, ya, todo es perdido! Ya me salgo, señora. (*LC*: X, 245)

Con lo cual se constata también una geminación en la *Comedia* del motivo del apartamiento de Lucrecia en otro momento clave que resulta incompatible con la falta de castidad de su ama.

De modo similar, también, cuando comenta la carencia de perspicacia de Alisa ante las verdaderas intenciones de la alcahueta:

LUCRECIA. (Tarde acuerda nuestra ama). (*LC*: X, 250)

Con ello se comprueba que Lucrecia, en todas las escenas de la *Comedia*, es bien consciente de la verdadera índole de Celestina y así lo manifiesta; además parece que está igualmente convencida de la eficacia de sus poderes hechiceros. Por eso, González Fernández (2008) ha podido, con algún fundamento, achacar el cambio posterior de Lucrecia a una prolongación eficaz del hechizo demoníaco preparado por Celestina, siguiendo la línea de la conocida concatenación y equivalencia simbólica entre hilado, cordón y cadena trazada por Deyermond (1977).

En suma, las diferentes «debilidades» de la doncella Lucrecia señaladas por diversos críticos para la capa de la *Comedia* no parecen suficientes como para dejar de verla como una criada particular de Melibea caracterizada de modo fundamental por la lealtad y el servicio. Esa sólida lealtad como doncella personal de su señora es la que puede volverla cómplice de Melibea. En efecto, en la *Tragicomedia*, la criada se transformará ya en cómplice de su amor secreto.

2.3. LA LUCRECIA DE LA *TRAGICOMEDIA*

Con la interpolación también se volverá realmente novedosa esa otra vida introducida en el carácter de Lucrecia. En el auto primero tenemos una Lucrecia casi ausente o, al menos, muda.¹³ En la *Comedia*, encontramos una criada discreta, una doncella encerrada, casi sin personalidad, apenas el símbolo de su nombre. Sin embargo, en la *Tragicomedia* se nos descubre una Lucrecia sensual, emancipada...¹⁴ y un renovado personaje en el que, siguiendo al mencionado Mota, «se sobreexplota el elemento de parentesco directo con el submundo prostibulario» y «eso sin descartar que en la lujuria de Lucrecia –nombre de personaje casto por antonomasia– no haya un rasgo de humor» (Lobera *et al.*, 2011: 494).

Precisamente, Cherchi (1997) considera que al nombre de Lucrecia, como también al de Calisto, no se le aplica la regla de inversión del sentido de su nombre, como sí ocurriría con la mayoría de los personajes de la obra. Por el contrario, Martínez Torrejón (2005: 167, n. 4) juzga que a Lucrecia sí se le habría de aplicar también la inversión del sentido de su nombre. Sin embargo, esto plantea una contradicción para la que este último crítico no ha ofrecido una solución. En efecto, ¿cómo puede ser que el valor de un mismo nombre lo sea por antonomasia y por antífrasis a la vez? Por nuestra parte, entendemos que uno es el paradigma que sostiene a la Lucrecia de la *Comedia* y otro distinto el que desarrolla a la Lucrecia de la *Tragicomedia*.¹⁵ De ese modo, cabría esperar también dos modelos diferentes que respalden a dos personalidades antitéticas. Es por ello que podemos encontrar en la *Comedia* el modelo de la leyenda procedente de Tito Livio, mientras que en la *Tragicomedia* hallamos otro modelo como el de la Lucrecia de Piccolomini, que sirve tanto para la criada Lucrecia como para su ama Melibea. En ambos casos los dos paradigmas afectan a Melibea y revierten también sobre ella. De hecho, encon-

¹³ Como observa Snow (2018: 30), «no existe otro momento textual en que estas dos mujeres pudieran haber escuchado la voz de Calisto», que sí saben reconocer.

¹⁴ Incluso, en expresión de Snow (2008: 294), «Lucrecia, esta prima de Elicia (y de Areúsa), está a pocos pasos de también ser su “prima” de profesión». En cambio, en la *Comedia*, como vio Lida de Malkiel (1962: 643), aparece todavía como un desarrollo de la *ancilla*, bien diferenciado de las otras «mochachas».

¹⁵ Por nuestra parte solo proponemos (véase más abajo, punto 4) el modelo de la Lucrecia de Piccolomini para la *Tragicomedia*, ya que es aquel en el que hemos apreciado algunas evidencias textuales; se trata de un modelo ya señalado por Reyre (2008: 237) desde un criterio onomástico. No obstante, tampoco se excluye con ello la valoración de otras posibilidades. Así, por ejemplo, González Fernández (2008: 153, n. 3) sugiere también la posibilidad de considerar a Lucrecia Borgia como modelo de la doncella de Melibea, continuando así los pasos de Kurt y Theo Reichenberger (2001) y prolongando los de Kurt Reichenberger y Tilbert Stegman (2001), que ya habían propuesto también un vínculo entre el Papa Borgia Calisto III y el personaje de igual nombre en *LC* (ver las referencias en González Fernández, 2008: 153).

tramos reminiscencias textuales de los dos modelos en los autos XIV y XVI. Ocurre que el carácter de Lucrecia, en la interpolación, más que una simple evolución ha experimentado un giro radical. La personalidad de Lucrecia con su brusco giro va unida indisolublemente a las vicisitudes de su ama.

Efectivamente, en la *Tragicomedia* el modelo del personaje ya no puede seguir apoyándose en el paradigma de la matrona romana de la leyenda porque la «violación» de Melibea ya se ha consumado. No obstante, Lucrecia sigue comportándose como un *alter ego* de Melibea en el nuevo rol desempeñado por su ama.¹⁶ El autor de la obra tuvo entonces que recurrir para ello al modelo de otra Lucrecia. ¿Cuál? Hemos comprobado en otro lugar (Bris García, 2020: 32-34) que la Lucrecia sienesa de Piccolomini está presente en el texto y que esa figura se encuentra inspirando una situación y unas palabras de Melibea y de su fiel criada en una escena crucial del inicio de la interpolación en la que la criada Lucrecia estrena un papel mucho más activo, lleno de iniciativa, y muy diferente a su trayectoria en la *Comedia*. De este modo, la criada puede representar en la *Tragicomedia* un ejemplo más de perdición de los personajes bajo el influjo de Celestina.

2.4. LA INTERVENCIÓN DE LUCRECIA EN EL *CONTACTUM* Y EN EL *FACTUM* DE LOS AMANTES

Lucrecia en la fase de la *Comedia* y en la fase de la *Tragicomedia* mantiene un comportamiento diametralmente opuesto en el punto concerniente a la consumación del amor de la pareja protagonista. Es decir, desempeña un papel dramático distinto e incluso antitético. No solo el comportamiento del personaje es diferente, sino que también lo es el temperamento. Cabe suponer, como se ha apuntado reiteradamente (Deyermond, 1984: 8), que también le han podido dejar su huella las escenas de amor que ella –pero no los lectores– ha presenciado durante un mes largo.

En la *Comedia* Lucrecia se revela incompatible con esa situación de los amantes (tabla 2). No solo se mantiene ajena al ámbito del *contactum* sino que se ve apartada del *factum* de los dos amantes protagonistas. Así lo corroboran las dos órdenes de Melibea antes y después del *factum* en el acto XIV, cuando todavía se encuentra

¹⁶ Como ha señalado también Eaton (1973: 224), en el auto XIX Lucrecia se vuelve «a sort of alter-ego of Melibea and her embrace of Calisto reflects this role». No obstante, sobre esta apreciación ha habido igualmente discrepancias (Beltrán, 1997: 40). Es cierto que aparentemente se da una cierta desproporción entre ama y criada. Como dice Deyermond (1984: 8), Lucrecia presenta ahí unos desbordados «deseos sexuales, inflamados por las escenas de amor», que parece que «ya no se pueden refrenar». No obstante, entendemos con Snow (2018: 20) que, fundamentalmente, esta criada presenta «una sensualidad que crece casi en paralelo con el amor libidinoso de su ama».

dentro de la capa de la *Comedia*. Antes del *factum*: «Apártate allá, Lucrecia» (*LC*: XIV, 288). Después del *factum*: «Lucrecia, vente acá, que estoy sola» (*LC*: XIV, 289). Su señora, pues, no la admite como testigo visual o aural de su «yerro».

TABLA 2: *El factum en la Comedia*.

Auto XIV <i>Comedia</i>	Incompatibilidad de Lucrecia con el <i>factum</i> de los amantes
Antes del <i>factum</i>	MELIBEA. [en presencia de Calisto] Apártate allá, Lucrecia. [...] yo [testigos] no los quiero de mi yerro. (<i>LC</i> : XIV, 288)
Durante el <i>factum</i>	[Lucrecia ausente: está durmiendo, o así lo declara]
Después del <i>factum</i>	MELIBEA. Lucrecia, vente acá, que estoy sola; aquel señor mío es ydo; [...] ¿Asnos oýdo? LUCRECIA. No, señora, <i>que</i> durmiendo he stado. (<i>LC</i> : XIV, 289)

Es decir, inmediatamente antes de la consumación del amor por los dos amantes, Melibea, a diferencia de Calisto,¹⁷ no quiere a Lucrecia como un «testigo de su yerro», ya sea visual o aural. Cabe entender que no la encuentra compatible con un acto contrario a la castidad. Luego, inmediatamente después de despedirse Calisto, Melibea llama de nuevo a Lucrecia a su presencia y lo primero que procura es cerciorarse de que la sirvienta no ha sentido a ambos amantes en la escena del *factum*. De ese modo, la propia criada, ante la pregunta de su ama, declara, sea o no sincero su testimonio,¹⁸ que no ha sentido a los amantes, manifestando así la doncella una conducta que no admite reproche alguno respecto a su trayectoria de castidad. La criada confirma esa información solicitada de acuerdo con el recato y el decoro esperables en una doncella de su índole. Se asegura de este modo que Lucrecia en

¹⁷ El galán protesta ante la orden de apartamiento dirigida a Lucrecia por su ama: «¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria» (*LC*: XIV, 288).

¹⁸ La veracidad del testimonio de Lucrecia ha sido puesta en duda. Beltrán (1997: 39, n. 35) estima que la respuesta de Lucrecia es «seguramente mentirosa» y con ello «habría una prueba más de que Lucrecia espiaba con fruición las acciones de los amantes»; Snow (2018: 26) ha dicho también que está convencido de que la criada miente o que se trata de «a delicate white lie» (2000: 156). Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que Lucrecia declara que no los ha oído porque ha estado durmiendo y, de hecho, no hay otro que su propio testimonio al respecto. En todo caso, el dato constatable es que la sirvienta ha sido leal a su ama, que la había apartado de la escena, y se ha conducido así, sin rechistar, conforme al decoro que le corresponde en su rol de sirvienta. La pregunta de su ama, «¿Asnos oýdo?» (*LC*: XIV, 289), encuentra una clara respuesta en la suministrada por la propia Melibea a Calisto: «yo [testigos] no los quiero de mi yerro» (*LC*: XIV, 288). Lucrecia en la *Comedia* resulta incompatible como testigo (aural y visual) de su «yerro». Una situación que parece diametralmente opuesta a la de la *Tragicomedia*.

la *Comedia*, tal y como deseaba Melibea, no facilite ningún testimonio del «yerro» de su señora. El hecho constatable, por tanto, es que la doncella no colabora con Melibea en su despedida de la virginidad. Lo cual, ciertamente, constituye ya un dato y no una mera especulación.

En cambio, en la *Tragicomedia*, Lucrecia comparte la conversación con Calisto, canta con Melibea introduciendo imágenes lujuriosas, participa activamente del grado del *contactum*, lo comparte con su ama, y sigue muy despierta todo el desarrollo del *factum* que se ejecuta en el auto XIX.¹⁹ Es decir, la criada comparte y amplifica la lascivia de su ama. Además, la sirvienta se ocupa de retransmitir los detalles de la acción al oyente o lector con una precisión sensiblemente superior a la que utilizaban los mozos Tristán y Sosia para ejercer esa misma función en el auto XIV de la *Comedia*.²⁰ Esto quizá se puede constatar más claramente en la tabla adjunta.

TABLA 3: *El factum en la Tragicomedia.*

Auto XIX <i>Tragicomedia</i>	Colaboración de Lucrecia en el <i>factum</i> de los amantes
Antes del <i>factum</i>	MELIBEA. [con Calisto escuchando encima de la pared] Canta más por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oírte (<i>LC</i> : XIX, 322) [LUCRECIA interpreta canciones lascivas] Lucrecia. [...] Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen. (<i>LC</i> : XIX, 326)
Durante el <i>factum</i>	LUCRECIA. (...) Ya, ya apaziguado es el ruido; no ovieron menester despartidores; pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me fablassen entre día, pero esperan que los tengo de yr a buscar) [...] MELIBEA. Señor mío, ¿Quieres que mande a Lucrecia traer alguna collación? (<i>LC</i> : XIX, 326)
Al final del <i>factum</i>	LUCRECIA. [...] (Ya me duele a mí la cabeza descuchar y no a ellos de hablar ni los braços de retoçar ni las bocas de besar; andar; ya callan; a tres me parece que va la vencida). (<i>LC</i> : XIX, 326)

Esto da testimonio del desarrollo de dos comportamientos del personaje Lucrecia tan opuestos que arrojan dos caracteres distintos. Una es la criada de la,

¹⁹ Algo bien observado por Lacarra (1990: 83-84), quien añade: «Ya en el acto dieciséis se atisba su nueva disposición cuando espía la conversación de Pleberio y Alisa y hace crueles comentarios sobre su ignorancia» (84).

²⁰ Lucrecia suministra incluso detalles particulares como el del número de acometidas de los amantes.

todavía, doncella, Melibea en la *Comedia*. Otra muy diferente, es la sirvienta de la, ya «dueña», Melibea en la *Tragicomedia*. La primera es pasiva, ajena e incompatible con los avances del *gradus amoris* de los amantes. La segunda es activa, entusiasta y cómplice en la consumación de esos amores.

En todo caso, en la *Comedia* Lucrecia se mantiene ajena al *contactum* con Calisto y es apartada del trance del *factum* por su ama, manteniéndose ausente durante el mismo. En cambio, en la *Tragicomedia* se muestra muy activa y con iniciativa propia en el momento del *contactum* con Calisto, casi «rival» de su ama, que protesta por su acaparamiento. Por otro lado, Lucrecia está lo suficientemente presente en el trance del *factum* como para poderse lo retransmitir al lector u oyente a través de sus comentarios. Más aún, mientras en la *Comedia* Melibea encuentra incompatible la presencia de Lucrecia con la estancia de Calisto, en la *Tragicomedia* no solo no hay ninguna incompatibilidad, sino que Lucrecia comparte incluso con Melibea el *contactum* con su amado. La criada lejos de lamentar ya la caída moral de su ama, como hace en la *Comedia*, participa ahora del entusiasmo de su señora y lo estimula, incluso con canciones lascivas.²¹ En efecto, Lucrecia en esta nueva fase retransmite o comenta los últimos cuatro peldaños del *gradus amoris* recorridos por su señora y no guarda recato alguno al hacerlo. En efecto, la criada ahora no solo musita una manifiesta envidia, sino que expresa también su deseo de beneficiarse a los criados en el aparte introducido en el diálogo.²² Esto significa que la criada Lucrecia ha experimentado un salto cualitativo –y no meramente cuantitativo– en su paso de una capa de la obra a la otra. Estos extremos por sí solos constituyen ya una prueba de las dos caras opuestas que presenta el carácter de la criada Lucrecia en *LC*, cuya personalidad actúa como una suerte de Jano, según se acueste hacia la parte de la *Comedia* o lo haga hacia la de la *Tragicomedia*. La criada se ciñe a la situación de su ama, la amante de Calisto, en la que se han observado también «dos Melibeas».²³ No obstante, hay una diferencia entre la señora y su criada. Mientras Melibea da el salto cualitativo en el momento de la desfloración y lo mantiene durante el resto de la obra, Lucrecia, en cambio, despliega ese novedoso carácter lascivo solamente en los autos de la *Tragicomedia* que coinciden con la gran interpolación, y de forma muy sobresaliente en el auto XIX. Es decir, Melibea mantiene el salto cualitativo en todo el resto de los actos de *LC* desde el momento en que emite la orden «apártate allá, Lucrecia». No así, la criada. En el resto de los actos de la obra, el XX y XXI en la versión ampliada, Lucrecia puede compararse con la

²¹ «La intensidad del placer sexual» junto al simbolismo y «la imagen de la lujuria femenina» presentes en esas canciones de Lucrecia ha sido bien puesto de relieve por Lacarra (1990: 84-85).

²² Incluso, según Snow, «there is at least a hint in act XIX of Lucrecia's onanism» (2000: 156).

²³ Véase «Two Melibeas» de Snow (1996: 655), quien distingue entre «her first self the “donzella encerrada” y «the new Melibea».

discreta doncella que se encuentra al comienzo de esta pieza. La doncella acompaña a su ama hasta en la hora de la muerte, aunque no la sigue en el suicidio, pues, a diferencia de la Lucrecia romana, tampoco tiene mancha que limpiar.

3. REMINISCENCIAS DE LA LEYENDA DE LUCRECIA EN MELIBEA

Nos fijaremos en dos reminiscencias de esta leyenda romana dentro de Melibea: una en el auto XVI de la *Tragicomedia* y otra en el auto XIV, todavía en la capa de la *Comedia*.

3.1. EL RECUERDO DE LA LUCRECIA ROMANA POR MELIBEA EN EL AUTO XVI DE LA *TRAGICOMEDIA*

Poco antes de introducir su retahíla de amantes míticos y legendarios, la hija de Pleberio reacciona ante los planes matrimoniales de sus padres con estas palabras:

MELIBEA. [...] No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que mala casada; déxenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conocerle, después que a mí me sé conocer; no quiero marido, no quiero ensuziar los nudos del matrimonio, *no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar*, como muchas allo en los antiguos libros que leý. (LC: XVI, 307; la cursiva es, en esta ocasión, nuestra y no de la edición)

Por un lado, encontramos que el antecedente último de esta reminiscencia de las palabras de Lucrecia se encuentra en el libro I de *Ab urbe condita* de Tito Livio. Se trata del momento culminante del primer libro,²⁴ tras la violación perpetrada por Sexto Tarquinio, en el que Colatino pregunta a su esposa si se encuentra bien. Lucrecia, tras responder negativamente, le pregunta a su vez: «¿Cómo puede encontrarse bien una mujer que ha perdido su honor?». Y, justo antes de suicidarse en su presencia, añade: «*Colatino, huellas de un varón extraño manchan tu lecho; pero solo mi cuerpo ha sido deshonorado; mi voluntad es inocente; mi muerte será testigo de ello*». El núcleo de este texto de Livio es el que sigue:

²⁴ Se trata de un momento realmente culminante, no solo de esta leyenda sino también de todo el primer libro, puesto que la violación de Lucrecia acarrió la caída de la Monarquía y el advenimiento de la República.

«Minime» inquit; «Quid enim salui est mulieri amissa pudicitia? *Vestigia uiri alieni, Conlatine, in lecto sunt tuo; ceterum corpus est tantum uiolatum, animus insons; mors testis erit [...]*». (Bayet, 1985 [1942]: I, 58, 7; la cursiva es, en ambas citas, nuestra)

Por otro lado, además del texto original de Livio mencionado que contiene la juntura «*Vestigia uiri alieni*»,²⁵ la fuente castellana que encontramos mejor identificada en el texto de *LC* se localiza en el *Debate de la Razón contra la Voluntad*, también llamado vulgarmente *Coplas de los siete pecados mortales*, de Juan de Mena:

Tú te bruñes y te aluzias,
 tú fazes con los tus males
 que las manos mucho suzias
 traten lñnpios corporales;
muchos lechos maritales
de ajenas pisadas huellas
 y sienbras grandes querellas
 en deudos tan prinçipales.
 (Mena, 1982: 85; la cursiva es nuestra)

No obstante, parece que todas las fuentes medievales, a su vez, dependen claramente de la leyenda romana, tal y como se encuentra en el libro I de Tito Livio, aunque este tampoco sea el único autor que transmite todo ese relato.²⁶ En efecto, el sintagma *uiri alieni* de Livio se encuentra tanto en el texto de algunos autores medievales coetáneos como en el fragmento de *LC* analizado, pero no se halla entero en Mena. En todo caso, el pasaje de Livio mencionado es también el que «inspira el reproche de la copla» de Mena, tal y como ha señalado primero Lida de Malkiel (1984 [1950]: 115), y luego Arnold Reichenberger en su estudio sobre las fuentes clásicas de Mena.²⁷ Además, otro hecho relevante es que el pasaje de *LC* en el que Melíbea habla a favor del matrimonio mediante la reminiscencia de Lucrecia se encuentra seguido por el relato de un repertorio de adulterios y vicios de mujeres

²⁵ Melíbea parece que remite esos testimonios sobre violación de los «nudos» matrimoniales a una fuente antigua (como Livio) y no a una contemporánea, «como [...] allo en los antiguos libros que leý» (*LC*: XVI, 307).

²⁶ La nómina de otros testimonios de autores antiguos o medievales puede encontrarse en el estudio de Galinsky (1932: 220) y en Gillet (1947: 125-130).

²⁷ «“Muchos lechos maritales / de ajenas pisadas huellas” (st. 88, 131a) reflects Livy, I, 58: “*Vestigia uiri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo*”, Lucretia tells her husband» (1975: 414). Igualmente, Gladys Rivera (Mena 1982: 15) precisa en la introducción a su edición crítica de las *Coplas de los siete pecados mortales*, que este punto en el que la Razón acusa a la Lujuria de invadir los lechos maritales y de ocasionar querellas es una imitación del correspondiente pasaje de Livio (I, 58).

ilustres que proceden de las sátiras contra las mujeres. Justamente, lo mismo ocurre con la reminiscencia de Lucrecia en las coplas de Mena, que, como observaron Lida de Malkiel (1984 [1950]: 115-116) y Arnold Reichenberger (1975: 414), también es seguida por una crítica social sobre la abundancia de hijos bastardos en familias de clase alta y muertes por asesinato, ambos males causados por el pecado de la lujuria e inspirados en un pasaje de la sátira VI de Juvenal. Recordemos que Melibea va a ilustrar este asunto con un repertorio de ejemplos míticos. Con todo, hay que reconocer al primer estudioso que formula la propuesta de la referida fuente de Mena en este pasaje de *LC*. Al parecer se trata de Rufino José Cuervo, de acuerdo con el testimonio transmitido por Foulché-Delbosc.²⁸ Para este último investigador la fuente indiscutible de este pasaje de *LC* es también la misma estrofa de las *Coplas de los siete pecados mortales* de Mena.²⁹ Por su parte, Castro Guisasola identifica por vez primera y entre alborozos esa misma expresión en el mencionado pasaje del libro I de Tito Livio y en otros dos autores próximos a Rojas, como son también el Marqués de Santillana y Diego de San Pedro.³⁰ Con ello, parece que el conocido estudioso de las fuentes de *LC* considera insegura esa atribución a Mena efectuada antes por Cuervo y por Foulché-Delbosc.³¹

Posiblemente, Melibea en su retahíla de personajes míticos y legendarios (*LC*: XVI, 307-308), dado el contexto en que se produce, introduce la reminiscencia de las palabras de la matrona romana, según el texto de Livio (a través de Mena), porque todavía se acuerda de la escena de la «violación» simbólica ejecutada por

²⁸ Según Foulché-Delbosc (1902: 197, n. 2), «Le second exemple m'a été obligamment signalé par M. R. J. Cuervo». Véase igualmente Castro Guisasola (1924: 160), quien, a su vez, reproduce también la opinión de Cuervo y de Foulché-Delbosc.

²⁹ Luego, también Ménendez Pelayo (1958 [1943, pero 1910]: 128) se ha hecho eco de esta propuesta de Cuervo admitiendo la similitud en «la idea y aun la forma de estas palabras». A su vez, el latinista Cejador (1913: II, 160, n. 1), aunque pasa por alto la referencia a Livio, asume igualmente sin reparo esta misma fuente de Mena.

³⁰ Castro Guisasola (1924: 161), «y a lo de “las maritales pisadas de ageno hombre”, que es, ¡¡señores latinistas!!, la frase de Lucrecia, la varonil matrona romana, a su marido Colatino, el “vestigia viri alieni”, que dice Tito Livio (I, 22, 58) [sic por I, 58, 7], y recuerdan [...] el Marqués de Santillana en sus *Proverbios*, LX [sic por XL] glosa, “las pisadas de ageno ome”, y Fernández [sic] de San Pedro, en la *Cárcel de amor*, “pisadas de ombre ageno”».

³¹ Castro Guisasola (1924: 161) alude a «la inconsistencia de las reminiscencias» del hispanista francés y menciona «la inseguridad en que nadie se ha fijado de algunas reminiscencias del señor Foulché-Delbosc», entre las que incluye la que hemos reproducido más arriba. Por su parte, Lida de Malkiel (1962: 393, n. 25) afirma incluso que no solo las palabras de Melibea en *LC* («No quiero [...] las maritales pisadas de ageno hombre repisar»), sino también las de Leriano en *Cárcel de amor* («pisadas de hombre ageno ensuziaron tu lecho») proceden de las mencionadas coplas de Mena, quien, según esta estudiosa, «a su vez, debió de tener presente el relato de Tito Livio». Esta última afirmación merece tenerse bien en cuenta.

Calisto durante la que ella profirió aquella orden dada a su doncella: «apártate allá, Lucrecia». De este modo, cuando Melibea escucha los comentarios de sus padres en compañía de su fiel criada Lucrecia, resulta verosímil que evoque la virginidad perdida, que conllevaba la inhabilitación para el matrimonio, de acuerdo con el ideal de sus padres y según el modelo de la Lucrecia romana a la que Melibea ahora podría estar rememorando de nuevo. Posiblemente hay también en esta reminiscencia un reflejo retrospectivo de la escena del auto XIV, en la que los amantes alcanzaron el último peldaño del *gradus amoris*. Así pues, entendemos que esa reminiscencia dentro de este preciso contexto no cabe interpretarla como un simple lugar común de la literatura medieval sin referencia concreta. Tal vez resulte más verosímil entender que en la memoria de Melibea se esté mentando a la celeberrima Lucrecia de la leyenda romana, justo al inicio de su erudita retahíla de amantes. Pero, para comprender mejor el suicidio de la Lucrecia de la leyenda romana conviene situarse en la antigua mentalidad romana,³² en la que el adulterio podía verse como una suerte de contaminación de la sangre de la mujer que obligaba a su supresión. En efecto, el gesto de Lucrecia tiene un valor ejemplar y un mensaje que no admite controversia. La esposa de Colatino afirma que no quiere librarse del castigo «para que ninguna mujer deshonesto de aquí en adelante quede con vida, invocando el ejemplo de Lucrecia» (Bayet, 1985 [1942]: I, 58, 10; la cursiva es nuestra). Unas palabras que también parece recordar Melibea a juzgar por su llamativo velamiento del nombre de la matrona romana, ya que así parece estar aplicándolas igualmente a su propio caso. Por tanto, si ese es el sentido incontrovertido del gesto de Lucrecia, entonces Melibea no podría *invocar por su nombre el ejemplo* de la legítima esposa de Colatino. Tal vez, en esta circunstancia la amante de Calisto lo más que puede permitirse es la rememoración de una frase literal de Lucrecia a los solos efectos de justificar su voluntad de preservar el matrimonio libre de adulterio. Sin embargo, a nuestro parecer, de ningún modo podría arrogarse el nombre propio de Lucrecia. En efecto, a continuación de esta misma reminiscencia de la leyenda de Lucrecia, la joven menciona una retahíla de amantes míticos –ahora ya citados por su nombre– para justificar su propia conducta transgresora (*LC*: XVI, 307-308). Sin embargo, a lo que tal vez Melibea no podía atreverse es a profanar de igual manera el nombre de la casta matrona romana con esa misma finalidad, puesto que –según hemos apuntado– el venerado testimonio de la muerte de Lucrecia junto a las palabras formuladas por ella misma en aquel trance así lo vetaban de forma explícita: «nec ulla deinde impudica *Lucretiae exemplo* uiuet» (Bayet, 1985 [1942]: I, 58, 10). Por otra parte, cabe recordar que en el texto de *LC* no resulta insólito

³² Según Bayet (Livio, 1982 [1949]: 94, n. 3): «L'adultère est, pour l'antique mentalité romaine, une contamination qui empoisonne le sang de la femme et oblige à la supprimer».

hallar alusiones míticas o legendarias de carácter implícito, como se ha puesto de manifiesto ya en distintas ocasiones.³³

En definitiva, nos encontramos en este punto ante una probable combinación de fuentes, que es un fenómeno repetido en *LC*. Por una parte, hay que reconocer en el texto de *LC* una presencia de la juntura de Livio («*Vestigia uiri alieni*») procedente o bien del propio texto latino, o bien, de forma indirecta, a través de una de las citas de los varios autores coetáneos que lo transmiten,³⁴ ya que el sintagma «*uir alieni*» aparece claramente calcado en el texto de *LC*. Por otra parte, hay que concluir que una fuente directa de esta reminiscencia, identificada con bastante seguridad, se encuentra en la obra de Juan de Mena mencionada,³⁵ al menos por dos tipos de razones: primero (i), por una cuestión léxica, que no se ha explicado de forma suficiente. El término culto *marital* (*/-es*) aparece tanto en la copla de Mena como en el pasaje de *LC* (dos veces),³⁶ sellando así el parentesco entre ambos

³³ Así, a título de ejemplo, se puede mencionar que la identificación precisa de la fuente transmitida desde Ovidio y Mena hasta el Antiguo autor de *LC* ha permitido confirmar con algún fundamento la presencia en esta obra de una comparación implícita de Medusa (Bris García, 2017: 659-662); o, de forma semejante y complementaria (662-664), también desvelar una alusión implícita a la metamorfosis de Lucio en asno a partir del texto de Apuleyo (*LC*: I, 102).

³⁴ Además de los testimonios ya apuntados de Santillana (2003: 396): «O Colatino, las *pisadas de ajeno omne* son en el tu lecho»; o de la *Cárcel de amor* (San Pedro, 1995: 73): «Sabrás, Colatino, que *pisadas de ombre ajeno* ensuziaron tu lecho» (bastante posible por ser una fuente bien contrastada en *LC*); podemos añadir que también presentan este mismo testimonio Diego de Valera en el *Tratado en defensa de virtuosas mugeres* (1959: 67): «Sepas tú, Colatino, que *pisadas de ombre ajeno* han ensuziado el tu lecho», que parece, además, la fuente directa más probable de San Pedro (1995: 152, n. 73.2; Vélez-Sainz, 2009: 244, n. 270); y Álvaro de Luna en el *Libro de las virtuosas e claras mugeres* (2009: 250): «¡En tu cama son *pisadas de ombre extraño!*». A los cuales se pueden añadir las primeras versiones de Livio en lengua castellana. Así, Pero López de Ayala en *Las décadas de Tito Livio* I, cap. XLIV (Wittlin, 1982: I, 371-372): «Ha, Collatino, dixo ella, en tu cama son *pisadas de un omne extraño*»; Alfonso Rodríguez Pimentel, Conde de Benavente, en su resumen de las *Décadas de Tito Livio* (fol. 19r): «En tu cama son *pisadas de ombre extraño*» (las cursivas son nuestras). Comprobamos así que todos estos textos presentan la voz «*pisadas*», que luego se repite enfáticamente en el pasaje de *LC*. Resulta también significativo que las primeras traducciones de Livio vierten ya *uestigia* mediante «*pisadas*», con el sentido de ‘huellas’ (Wittlin, 1982: I, 372, n. 22). En definitiva, para el sintagma *uir alieni*, el texto de *LC* parece que sigue con transparencia la misma juntura de Livio, «*Vestigia uiri alieni*», que llega hasta Santillana y a San Pedro (quizá, a través de Valera), con la introducción de la variante «*ajeno*» para verter *alieni*.

³⁵ Esta fuente de Mena nos parece segura por las razones a continuación alegadas, pero tampoco resulta del todo suficiente porque no explica por sí sola la presencia en *LC* del sintagma «*uir alieni*». Lo cual induce a pensar que el autor de *LC* también conoce a su vez la fuente original de Mena y la contamina.

³⁶ La identificación de un cultismo de Mena en el texto de *LC* es un recurso que ha permitido también en otras ocasiones descubrir una alusión implícita procedente de este autor; así ocurre, p. ej., con la voz *crinado* (Bris García, 2017: 661, n. 4).

textos. Segundo (ii), por razones textuales. Por un lado, el fragmento de Mena se encuentra precisamente en la obra de los *Pecados mortales* —que está probablemente presente también en el auto XIV de *LC*— y, además, en las estrofas de esta misma obra de Mena, próximas al texto de la fuente, se encuentra también una mención explícita de Lucrecia. Por otro lado, esa obra de Mena parece que está también presente en toda la retahíla de amantes míticos y legendarios con la que prosigue Melibea su parlamento (*LC*: XVI, 307). Además, hay que añadir que la reminiscencia de la Lucrecia romana producida por Melibea ocurre en medio de la conversación de sus padres sobre unas ya arruinadas posibilidades matrimoniales para Melibea como doncella y sucede en presencia de su criada Lucrecia. ¿Se trata acaso de un recuerdo de la «violación» de Calisto atraída también por la presencia de su doncella de nombre Lucrecia?³⁷ En cualquier caso, el hecho es que Melibea rememora esas palabras clave del momento de la violación de la Lucrecia romana justo cuando ella misma constata su incompatibilidad para ese matrimonio planeado por sus padres desde la supuesta integridad de su doncellez. En efecto, con ello Melibea parece estar argumentando también que encuentra incompatible un plan matrimonial, libre de adulterio, desde la situación en la que vive su relación carnal con Calisto. Es decir, la relación amorosa mantenida entonces con su amante —a la que ni quiere ni puede renunciar— ensuciaría los «nudos del matrimonio» planeado por sus padres para ella. Esto es, la amante de Calisto estaría recurriendo al ejemplo de Lucrecia para descartar esa hipotética posibilidad matrimonial o desembarazarse de ella. Como ella misma reconoce: «Más vale ser buena amiga que mala casada» (*LC*: XVI, 307). La insistencia en el motivo medieval de la «pisada», mediante el añadido del compuesto iterativo «repisar» por parte de Melibea («no quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, *no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar*»; la cursiva es nuestra), aporta también una mayor carga erótica al mensaje transmitido, que acentuaría así la incompatibilidad del tal matrimonio con la transgresión de su actual relación. Además, la reminiscencia verbal de Lucrecia (la primera entre los ejemplos de suicidas famosas) puede encerrar también un carácter anticipatorio de su propio suicidio.

Por último, hay que señalar a este respecto que todas las apariciones de esta junctura («Vestigia uiri alieni») encontradas en la literatura castellana del Cuatrocientos (ver n. 34) ocurren dentro de relatos completos referidos de forma explícita a la

³⁷ Además de Melibea y sus padres, el único personaje que aparece en toda la escena y en todo este acto es Lucrecia, quien también describe la situación actual de su ama: «Lo mejor, Calisto lo lleva. No hay quien ponga virgos [...]; tarde acordáys» (*LC*: XVI, 306). El tema de todos ellos parece ser el mismo, el que ha introducido el padre de Melibea al comienzo del acto: el del matrimonio («casamiento») y el de la honra y castidad de la mujer («la limpia fama de las vírgenes»). Para ello, según Pleberio, un primer requisito es la «virginidad» (*LC*: XVI, 305).

leyenda de Lucrecia, salvo acaso Mena,³⁸ aunque, sin embargo, en este resulta también suficientemente reconocible esa leyenda dentro de su contexto. Por ello, no parece muy probable que una obra tan repleta de sutilezas como *LC* presente esta señalada reminiscencia verbal de la Lucrecia romana sin estar en aquel momento evocando al propio tiempo a la celeberrima figura de su protagonista. De igual modo, tampoco resulta suficientemente verosímil que el personaje de la docta hija de Pleberio, tan avezado en la lectura de los «viejos libros» proporcionados por su padre, se haya podido concebir, a la vez, como ignorante de estas notorias palabras de Lucrecia, que se constatan tan difundidas en la literatura castellana más destacada de su tiempo, cuando aparecen siendo atribuidas por sus autores sistemáticamente a la misma matrona romana.

3.2. LA POSIBLE REMINISCENCIA DEL DEBATE DE LUCRECIA EN EL AUTO XIV DE LA *COMEDIA*

Como ya hemos señalado, las *Coplas de los siete pecados mortales* de Mena, con su mención expresa de Lucrecia, parecen también estar presentes en el auto XIV. Habría que analizar pues en este punto esas posibles reminiscencias del debate de Lucrecia en el auto XIV de la *Comedia*, que por razones de espacio no podemos detallar en este lugar. Esa posible reminiscencia sería entonces la anticipación del bien constatado recuerdo de la Lucrecia romana en el auto XVI, que supondría a su vez una geminación del motivo. Lo cual es un rasgo propio de *LC* y de su interpolación.

4. LA LUCRECIA SIENESA EN LA *TRAGICOMEDIA*

Nos parece un hecho contrastable que la *Historia de duobus amantibus* no solo está claramente presente en el soliloquio de Calisto del comienzo de la interpolación, sino que, tal y como reconoció Lida de Malkiel (1962: 392), esta obra es la que quizá nos «permita rastrear el punto de partida del monólogo del acto XIV». La crítica había apuntado ya a la novela de Piccolomini como la fuente directa de la apertura del tópico de la hora mitológica presente en la interpolación de *LC*. Sin embargo, como hemos indicado en otro lugar (Bris García, 2020: 32-34), esa fuente parece también la misma que da la pauta a la introducción del motivo de la *nox*

³⁸ En efecto, ocurre que este mismo autor, en el caso arriba mencionado (n. 36), también establece de forma similar una comparación que alude a Medusa sin mencionar su nombre propio, la cual resulta plenamente reconocible a pesar de su carácter implícito, y sirve de fuente al Antiguo autor del acto I de *LC* para introducir en su texto una comparación implícita semejante.

longa e, igualmente, al cierre del mencionado tópico de la hora mitológica. Esto se percibe también con suficiente claridad en la traducción castellana de la obra de Piccolomini,³⁹ publicada en Salamanca en 1496.⁴⁰ En efecto, en esta versión castellana encontramos también los tres elementos de la apertura, la introducción y el cierre del motivo mencionado. Nos fijaremos ahora solo en el momento del cierre de la hora mitológica, que se produce mediante un ejemplo mítico introducido por Euríalo y un relato en tercera persona de las palabras amorosas cruzadas, los retozos, los besos y la energía amorosa de los amantes:

Y tú, Aurora, ¿Por qué tan aína dexas la cama de Titón, tu marido? Si tanto le agradasses como a mí Lucrecia, no te dexaría levantar tan de mañana. Nunca noche me pareció tan breve [...]

Assí Euríalo, y no menores cosas dezía Lucrecia. Ninguna palabra ni beso passava sin recompensación. Apretava el uno, estreñía el otro. Ni después del juego quedavan lasos o cansados, mas como Antheo que derrocado en la tierra con mayor fuerza se levantava, assí después de los encuentros más alegres y robustos tornaban estos amantes. (Piccolomini, 2004: 362-363)

Este momento de cierre del tópico de la hora mitológica en la *Historia de duobus amantibus* encuentra también un llamativo paralelo temático en el contenido del pasaje correspondiente de *LC* por medio de la intervención de Lucrecia, inmediatamente precedente a la de Calisto, y a través de la intervención subsiguiente de la propia Melíbea. En efecto, la criada Lucrecia parece haber heredado también en la interpolación de *LC* el carácter lúbrico de la Lucrecia sienesa de Piccolomini al relatar el derroche de palabras cruzadas, los besos, los retozos y la energía amorosa de las tres acometidas de los dos amantes:

LUCRECIA. (Ya me duele a mí la cabeza descuchar y no a ellos de hablar ni los braços de retoçar ni las bocas de besar; andar, ya callan; a tres me parece que va la vencia). (*LC*: XIX, 326)

De forma similar, la hija de Pleberio corresponde a las palabras de su amante con parecida complacencia a la de la Lucrecia sienesa:

MELIBEA. Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced. (*LC*: XIX, 326)

³⁹ Lida de Malkiel (1962: 389-392) no es partidaria de la versión castellana, pero encuentra también varios ecos verbales en esta novela que le «parecen irrefutables» (1962: 389).

⁴⁰ Una obra, en ocasiones, puesta también en relación con el autor de *LC* (Bris García, 2020: 32, n. 23).

Por tanto, la presencia del texto de Piccolomini en la caracterización no solo de Melibea, sino también de Lucrecia, en la interpolación de la *Tragicomedia* nos parece bastante probable.

Por último, resulta también llamativo que tanto la criada Lucrecia como Melibea aparezcan en la portada de la traducción española de la edición de Sevilla de 1512 de la novela de Piccolomini, representadas con el mismo taco de Cromberger de la edición de *LC* de Sevilla de 1518-1520. Quedan así reunidas en la misma ilustración las dos Lucrecias y Melibea (fig. 2 y 3).

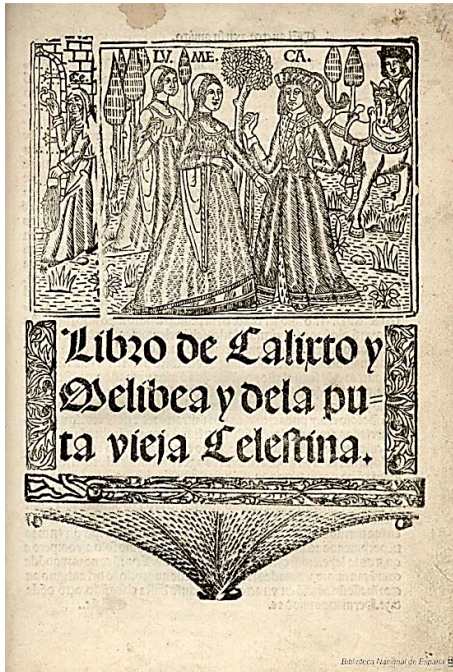


FIGURA 2: Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina, Sevilla: Cromberger, 1518-1520 (1502). *CelestinaVisual.org*.



FIGURA 3: Estoria muy verdadera de dos amantes..., Sevilla: 1512. *CelestinaVisual.org*.

5. LA INVERSIÓN DEL MITO DE LUCRECIA Y LA TRADICIÓN LITERARIA

Así pues, una Lucrecia se relaciona directamente con la leyenda romana y otra nos recuerda a la ardiente amante de la novelita de Piccolomini. Poco después, a comienzos del s. XVI, nos encontramos ya con una interpretación humorística muy desarrollada que presenta a una «Lucrecia puta y necia», y junto a ello el tópico

de mujer casquivana y prostituta: «ésta es Lucrecia / que fue puta y neçia» (Gillet, 1947: 130). Por todo esto, nos parece que son dos modelos literarios distintos los que hay en *LC* y que ambos se dejan rastrear también en la propia tradición literaria inmediatamente posterior. Es decir, que son dos las diferentes «Lucrecias» que hay compartiendo ese mismo nombre en la obra, si bien el nombre de ambas deriva en última instancia de un mismo origen: el de la leyenda romana. De este modo, el nombre del personaje de la criada efectúa un recorrido que va desde la primitiva Lucrecia «fiel y casta» hasta la «puta y necia» de la rima popular. Un ejemplo más de perdición de uno de los personajes en el influjo de Celestina. De todo lo anterior se desprende que las dos «Lucrecias» han llegado a componer un oxímoron no solo en la tradición literaria posterior sino también dentro de la *Tragicomedia*. El autor de *LC* al degradar el arquetipo onomástico legado por la Antigüedad clásica introduce un efecto irónico que acentúa también la degradación del personaje.

Recordemos que, de acuerdo con nuestro planteamiento anterior, Melibea estaría rememorando palabras textuales de la Lucrecia romana en su parlamento del auto XVI y que es justamente al comienzo de ese auto cuando Pleberio hace planes de matrimonio para su hija:

Quitarla hemos de lenguas de vulgo, porque ninguna virtud ay tan perfecta que no tenga vituperadores y maldizientes; no ay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes que con temprano casamiento. (*LC*: XVI, 305)

Precisamente, en su anotación de este mismo pasaje, Lavigne (1873: 258, n. 114) nos remite a un tramo de los *Proverbios morales* de Alonso de Barros en el que se recuerda ya a Lucrecia en estos términos:

Ni la virtud del presente
Se aborrece ni se precia.
Ni falta quien à Lucrecia
La arguya que no fué casta.
Ni el que siempre habla en su casta
Sabe cuándo ha de callar.
(Barros, 1874 [1598]: 67; la cursiva es nuestra)

Parece claro que en el siglo XVI la inversión del mito de Lucrecia era ya un motivo bastante popular. No hay que olvidar que el mito y el contramito de Lucrecia se refuerzan mutuamente.⁴¹

⁴¹ En efecto, como dice Donaldson (1982: 100): «The Lucretia myth and counter-myth are to some extent mutually reinforcing. [...] Joking about the myth may be one way of criticizing it; yet it may also be covertly sustaining».

6. CONCLUSIONES

La trayectoria de Lucrecia en la trama de *LC* transcurre pareja a la de su ama Melibea, en sus dos líneas principales (las de «las dos Melibeas»). En efecto, a partir de la gran interpolación del texto de esta obra, tras la desfloración de Melibea, el carácter de Lucrecia presenta una novedosa inflexión desde la que emerge y se desarrolla una nueva personalidad. La caracterización de la criada queda entonces desdoblada en dos caras suficientemente distinguibles dentro de las dos capas de la obra. Ambos aspectos de Lucrecia se remontan, por un lado, al paradigma de la Lucrecia de la leyenda romana transmitida a partir de Livio y, por otro lado, al modelo de la Lucrecia sienesa de la novela de Piccolomini. De uno y otro ejemplo de Lucrecia se encuentran también reminiscencias textuales suficientemente comprobables en el texto de la *Tragicomedia*.

En suma, Melibea pierde la virginidad y, de forma simbólica, también su «buen nombre». Un dato que queda subrayado tanto a través de sus propias palabras alusivas a la leyenda de Lucrecia, como por el hecho de que, al mismo tiempo, su sirvienta, la doncella Lucrecia, invierte el significado de su «casto nombre» de ascendencia romana mediante una antífrasis. Lucrecia es así un personaje, profundamente reconsiderado entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, que experimenta una transformación de tipo cualitativo. Se produce con ello una reconfiguración de su carácter que queda confrontada también con el fuerte simbolismo de su claro nombre.

BIBLIOGRAFÍA

- BARROS, Alonso de (1874 [1598]): *Proverbios morales de Alonso de Barros*, Madrid, Imprenta de M. Ginesta.
- BATAILLON, Marcel (1961): «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, Paris, Librairie Marcel Didier.
- BAYET, Jean (ed.) (1985 [1942]): Tite-Live, *Histoire romaine. Livre I. T. I*, Gaston Baillet (trad.), Raymond Bloch (apend.), Paris, Les Belles Lettres.
- BECKBY, Hermann (ed.) (1957): *Anthologia Graeca*, Múnich, Ernst Heimeran.
- BELTRÁN, Rafael (1997): «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (*La Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (ed.), *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, pp. 15-27.
- BRIS GARCÍA, Juan (2017): «Un aspecto del mito y de la leyenda clásica en *La Celestina*: el cabello de Melibea y el mito de Medusa», en *Conuentus Classicorum*, Madrid, SEEC, vol. II, pp. 659-665.
- BRIS GARCÍA, Juan (2020): «Las leyendas y mitos helenos en la interpolación de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Anuario Calderoniano*, núm. 13, pp. 21-46.

- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1924): *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Revista de Filología Española.
- CHERCHI, Paolo (1997): «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (ed.), *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, pp. 77-90.
- DEYERMOND, Alan (1977): «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, vol. 1, núm. 1, pp. 6-12. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.1.19447>
- DEYERMOND, Alan (1984): «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 8, núm. 2, pp. 3-10. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.8.19591>
- DEYERMOND, Alan (1985): «El que quiere comer el ave»: Melibea como artículo de consumo», en Jesús Montoya y Juan Paredes Núñez (ed.), *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, vol. I, pp. 295-300.
- DONALDSON, Ian (1982): *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*, Oxford, Oxford University Press.
- EATON, Katherine (1973): «The Character of Lucretia in *La Celestina*», *Annali dell' Istituto Universitario Orientale: Sezione Romanza*, vol. 15, núm. 2, pp. 213-225.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1902): «Observations sur *La Celestine*», *Revue Hispanique*, núm. 9, pp. 171-199.
- FRIEDMAN, Lionel J. (1965): «Gradus Amoris», *Romance Philology*, núm. 19, pp. 167-177.
- GALINSKY, Hans (1932): *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*, Breslau, Priebatsch.
- GILLET, Joseph E. (1947): «Lucretia-necia», *Hispanic Review*, vol. 15, núm. 1, pp. 120-136.
- GILMAN, Stephen (1974 [1956]): «*La Celestina*»: *Arte y estructura*, Margit Frenk de Alatorre (trad.), Madrid, Taurus, 1974.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (2008): «Algunas consideraciones sobre la criada Lucretia», *Celestinesca*, núm. 32, pp. 151-163. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.32.20112>
- HOLLIS, A. S. (ed.) (1989): Ovid, *Ars Amatoria. Book I*, Oxford, Clarendon Press.
- LACARRA, María Eugenia (1990): *Cómo leer «La Celestina»*, Madrid, Júcar.
- LAVIGNE, A. Germond de (1873): *La Célestine. Tragi-Comédie de Calixte et Mélibée par Fernando de Rojas (1492), traduite de l'espagnol et annotée*, Paris, Chez Alphonse Lemerre.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1984 [1950]): *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962): *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- LUNA, Álvaro de (2009): *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, Julio Vélez-Sainz (ed.), Madrid, Cátedra.
- MARAVALL, José Antonio (1981 [1964]): *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos.
- MARQUÉS DE SANTILLANA (2003): *Poesías completas*, Maxim P. A. M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno (ed.), Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, (2005): «“Apártate allá, Lucretia”. La violación de Melibea», en Ottavio Di Camillo y John O'Neill (ed.), «*La Celestina*» 1499-1999. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anni-*

- versary of «*La Celestina*» (New York, November 17-19, 1999), Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 165-187.
- MENA, Juan de (1982): «*Coplas de los siete pecados mortales*» and *First Continuation*, Gladys M. Rivera (ed.), Madrid, Porrúa Turanzas.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1958 [1947, pero 1910]): *La Celestina*, Madrid, España-Calpe.
- OKAMURA, Hajime (1991): «Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 15, núm. 1, pp. 53-62. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.15.19736>
- PICCOLOMINI, Enea Silvio (1496/2004): *Estoria muy verdadera de dos amantes*, Edizione critica, introduzione e note di Ines Ravasini, Roma, Bagatto Libri.
- RANK, Jerry R. (1972): «Awareness and Reaction: The Underlying Elements of Characterization in the Servants of *La Celestina*», *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 19, núm. 2, pp. 223-236.
- REICHENBERGER, Arnold G. (1975): «Classical Antiquity in Some Poems of Juan de Mena», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, II, Madrid, Gredos / Seminario Menéndez Pidal, pp. 405-418.
- REICHENBERGER, Kurt, y Theo REICHENBERGER (2001): «Fernando de Rojas como comentarista político: acerca de la elección de nombres para los personajes en *La Celestina*», en Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra y Joseph T. Snow (ed.), *Tras los pasos de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger, pp. 225-250.
- REICHENBERGER, Kurt, y Tilbert STEGMANN (2001): «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric i polític», en Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow (ed.), *Tras los pasos de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger, pp. 251-259.
- REYRE, Dominique (2008): «Los nombres de los personajes de *La Celestina*», en Virginie Dumanoir y Ricardo Saez (ed.), *Lectures de «La Célestine»*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 213-247.
- RODRÍGUEZ PIMENTEL, Alfonso [Conde de Benavente] (s.f.): *Décadas de Tito Livio*, BNE, ms. 204.
- ROJAS, Fernando de (1913): *La Celestina*, Julio Cejador y Frauca (ed.), Madrid, La lectura, 2 vols.
- ROJAS, Fernando de (1987): *La Celestina*, Dorothy S. Severin (ed.), notas en colaboración con Maite Cabello, Madrid, Cátedra; 30ª ed., 2020.
- ROJAS, Fernando de (y «Antiguo autor») (2011): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera et al. (ed.), Madrid, RAE.
- RUBIO, Lisardo, y Tomás GONZÁLEZ ROLÁN (ed.) (1991): *Pamphilus de amore / Pánfilo o el arte de amar* Barcelona, Bosch.
- SAN PEDRO, Diego de (1995): *Cárcel de amor*, Carmen Parrila (ed.), Barcelona, Crítica.
- SNOW, Joseph T. (1996): «Two Melibeas», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (ed.), «*Nunca fue pena mayor*». *Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 655-662.
- SNOW, Joseph T. (2000): «The Sexual Landscape of *Celestina*: Some Observations», *Caliope*, vol. 6, núms. 1-2, pp. 149-166.

- SNOW, Joseph T. (2008): «Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje», *Celestinesca*, núm. 32, pp. 291-305. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.32.20120>
- SNOW, Joseph T. (2015): «Amor, amores y concupiscencia en la *Tragedia de Calisto y Melibea* en los albores de la Edad Moderna», en Carlos Alvar (ed.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 191-210.
- SNOW, Joseph T. (2018): «Todo sobre Lucrecia», *Letras*, núm. 77, pp. 19-34.
- VALERA, Diego de (1959): «Tratado en defenssa de virtuossas mugeres», en Mario Penna (ed.), *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, vol. I, pp. 55-76.
- WITTLIN, Curt J., (ed.) (1982): *Pero López de Ayala. «Las Décadas» de Tito Livio, edición crítica de los libros I a III*, Barcelona, Puvill Libros.

SOBRE LA FORTUNA LITERARIA
DE LA *POLLASTRIERA* APOLONIA
EN LA PENÍNSULA ITALIANA
*On the Literary Fortune of the Pollastriera Apolonia
in the Italian Peninsula*

DEVID PAOLINI
The City College of New York

RESUMEN

En el acto IV, Celestina pide a Melibea una oración de Santa Apolonia –patrona de los que sufren dolor de dientes– para aliviar el «dolor de muelas» –entendido como el sufrimiento por el deseo insatisfecho– de Calisto. Unos cuantos estudiosos se han enfocado en esa mención de la santa en la obra maestra española, señalando su posible función simbólica, paródica y sacrílega. En nuestro análisis, nos ocuparemos de la fortuna literaria de ese personaje y del papel que desempeñó en unos cuantos textos italianos del siglo XVI.

Palabras clave: Apolonia; *pollastriera*; Niccolò Machiavelli (1469-1527); alcahueta; Italia.

ABSTRACT

In act 4, Celestina asks Melibea for a prayer to Saint Apolonia –patroness of those suffering from toothaches– to soothe Calisto’s pain –a euphemism to express his unfulfilled desire to seduce her–. Some scholars have explored the reference to the Saint in the Spanish masterpiece and noted its likely symbolic, parodic, and sacrilegious function. In this analysis, I will examine the literary fortune of this character and the role it played in a few Italian texts of the 16th century.

Keywords: Apolonia; *pollastriera*; Niccolò Machiavelli (1469-1527); procuress; Italy.

EL PRESENTE TRABAJO forma parte de un proyecto de investigación más amplio, donde me propongo analizar la fortuna y la recepción de *La Celestina* en la península italiana. Desde el principio, la crítica se ha mostrado muy tibia al respecto: desde Benedetto Croce hasta los trabajos más recientes que se han ocupado de la cuestión, los estudiosos, por lo general, han señalado la poca, si no nula, influencia que tuvo la obra maestra española en la literatura italiana. Mi propósito, como ya he dicho, es profundizar en ese asunto y aquí se presenta, a continuación, una muestra preliminar de lo que será, espero, un trabajo más enjundioso.

Como todo lector de *La Celestina* sabe, en el acto cuarto de la obra maestra española, la alcahueta, tras aceptar la tarea que le ha encargado Calisto, se dirige hacia casa de Melibea para la que la crítica suele denominar «la primera embajada». Allí, una vez que el destino —o el demonio— le ha deparado la ocasión propicia — puesto que logra quedarse a solas con la joven— introduce, con mucha sutileza y astucia, la verdadera razón de su visita: no ha ido a ver a Melibea con el propósito de «vender un poco de hilado» (*LC*: 114), sino para hablarle de «un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto» (126). La reacción de la joven es inmediata; solo con oír el nombre se enfurece y la amenaza exclamando: «Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros» (126). Sin embargo, Celestina logra escaparse de la situación sumamente incómoda y peligrosa en que se ha metido comunicándole que, simplemente, había pasado para pedir a Melibea:

Una oración, señora, que le dijeron que sabías de Santa Polonia para el dolor de muelas. Asimesmo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalem. Aquel caballero que dije, pena y muere de ellas; esta fue mi venida, pero pues en mi dicha estaba tu airada respuesta padézcase él su dolor en pago de buscar tan desdichada mensajera. (129)

Los críticos han ofrecido diferentes interpretaciones al pasaje que se acaba de mencionar. Unos (Legge, 1950; West, 1979) lo han relacionado con toda una tradición de obras medievales donde se asociaba el dolor de muelas con el sufrimiento por amor, otros (Shipley, 1975) han querido ver en eso un código secreto entre la alcahueta y la joven, otros más se han enfocado, en particular, en la oración a Santa Polonia (Beresford, 2001; López Ríos, 2008, y Vasvári, 2009).¹

En cuanto a la fortuna literaria de Apolonia en la península italiana, señalo que el punto de partida de esa breve y todavía incompleta incursión lo representó la

¹ En cuanto a la presencia de la santa en la literatura y la iconografía, véase, también, Borsari y Gassó (2012).

lectura, totalmente desinteresada y hace ya unos diez años, de la *Clizia* de Niccolò Machiavelli (1469-1527). La *Clizia*, para los que estuvieran interesados en algún detalle más sobre esta obra «menor» del secretario florentino, es la última comedia que escribió el autor en cuestión. Se divide en cinco actos, está escrita en prosa y es una libre adaptación y reescritura de la *Casina* de Plauto. Se escenificó por primera vez a principios de 1525 y fue publicada póstuma en 1537. La *Casina* narra la historia del viejo Lisidamo, casado con Cleóstrata, que se enamora de la joven amante –Cásina– de su hijo –Eutinico–. Tras unos cuantos enredos, la obra termina con una burla y una paliza al *senex libidinosus* y el anuncio de la boda entre Cásina y el joven. Machiavelli, por su parte, eligió refundir esa pieza de Plauto en particular por cuestiones personales y por reflejarse, él mismo, en el personaje del viejo enamorado. De hecho, unos cuantos estudiosos han señalado cómo el nombre del protagonista de la *Clizia*, esto es, Nicómaco, no sea otra cosa sino una composición-abreviación del nombre y el apellido del secretario (*Nicolò Machiavelli*). Además, es notorio que, en la época de composición de su comedia, Machiavelli –que en ese momento tenía ya más de 50 años– se había enamorado de una joven cantante –Barbara Salutati–, para la cual había compuesto los textos de las canciones que tenían que entonarse antes del prólogo y entre acto y otro (Perocco, 2014).

Volviendo, de todos modos, al asunto del presente estudio, estaba leyendo, como ya dije, el texto de la *Clizia* de Machiavelli, cuando mi atención se fijó en un pasaje del tercer acto. Tanto el viejo Nicómaco como su hijo Cleandro están enamorados de Clizia y cada uno quiere que la joven se case con uno de sus respectivos criados complacientes, llamados Pirro y Eustachio. Puesto que no hay manera de acordarse, tanto Nicómaco como su esposa Sofronia –que, por supuesto, protege los intereses de su hijo– deciden dejar la elección a la suerte y organizan, así, una «lotería» que asignará a Clizia al ganador.² Este es el diálogo entre la pareja:

NICÓMACO. Io ho pensato, poiché noi non consentiano l'uno all'altro, che la si rimetta nella fortuna.

SOFRONIA. Come, nella fortuna?

NICÓMACO. Che si ponga in una borsa e nomi loro ed in un'altra el nome di Clizia ed una polizza bianca; e che si tragga prima il nome d'uno di loro, e che a chi tocca Clizia, se l'abbia, e l'altro abbi pazienza. Che pensi tu? Non rispondi?

SOFRONIA. Orsú: io son contenta (Davico Bonino, 2001: 173-174).

Tras preparar las dos bolsas con dos tarjetas en cada una, llaman a uno de los dos criados para que haga el sorteo. Así continúa la comedia:

NICÓMACO. [...] Chi vogliàn noi che tragga?

² Escena paralela a la que se desarrollará en la *Casina* de Plauto, acto II.

SOFRONIA. Tragga chi ti pare.

NICÓMACO. Vien qua, fanciullo.

SOFRONIA. E' bisognerebbe che fussi vergine.

NICÓMACO. O vergine, o no, io non v'ho tenute le mani. Tra' di questa borsa una polizza, detto che io ho certe orazioni. O santa Apollonia, io prego te e tutti e santi e le sante avvocate de' matrimonii, che concediate a Clizia tanta grazia, che di questa borsa esca la polizza di colui, che sia per essere più a piacere nostro. (Davico Bonino, 2001: 174-175)

Ahora bien, la mención a una oración a Santa Apollonia sería ya de por sí misma interesante si no fuera que en nota el editor añadió esa curiosa información:

Per capire quest'invocazione, bisogna tener presente che Apollonia era considerato proverbialmente un nome di ruffiane (forse per un gioco di parole con «pollo», in quanto delle ruffiane si diceva che «portano i polli») (Davico Bonino, 2001: 174, n. 9).

El único reenvío que se proveía a tal afirmación era el estudio de Blasucci (1964), editor de las obras literarias de Machiavelli, al que naturalmente acudí en búsqueda de datos adicionales. Grande fue la sorpresa, o más bien la desilusión, cuando, al consultar dicha fuente, me encontré en un *cul-de-sac*. Lo único que Blasucci decía era lo que había repetido Davico Bonino en su edición del teatro de Machiavelli, nada más, nada menos –esta vez sin señalar ningún texto o estudio que pudiera sostener su información–. Dejé de lado la cuestión, puesto que no me había llevado a ningún lado, hasta hace unos pocos meses, cuando decidí ponerme de nuevo con ello. Y esta vez, como pueden imaginarse –de otra forma nunca se habría materializado la presente contribución–, sí que logré ampliar un poco el panorama y localizar, tal vez, el posible punto de partida de la fortuna literaria de Santa Apolonia y del nombre de Apolonia asociado con la alcahuetería en la península italiana. Veamos, juntos, los resultados de esta búsqueda preliminar –que, de todos modos, no puede prescindir del análisis de las recurrencias del término *pollastriere* o *pollastriera*, es decir, la persona que transporta pollos, en obras de la época–. En efecto, como han señalado los estudiosos mencionados arriba –Blasucci y Davico Bonino– aparentemente en la península italiana el nombre Apolonia hacía referencia, indirectamente, a la palabra «pollo», y su asociación con la alcahuetería parecería derivar también de la doble acepción que tenía la expresión francesa *porte-poulet*, con el significado de ‘gallinero o persona que recaudaba mensajes amorosos’ (Stoppelli, 2018: xxii).³ Y en cuanto a las recurrencias de *pollastriere* o

³ Estos son los significados que da Oudin (1662): ‘ruffiano, pollaiuolo, pollastriere’.

pollastriera, numerosos son los ejemplos que se pueden detectar en obras del siglo XVI.⁴ Veamos algunos casos:⁵

- Galeotto Del Carretto (ca. 1455-1530), *Li sei contenti*: «Quanto obbligo, ancora, tengo a la Brunetta mia saporita, che m'è stata tanto amorevole *pollastriera*».
- Pietro Aretino (1492-1556), *Lo ipocrito*, impreso por primera vez en 1542: la alcahueta Gemma, en el acto I, escena 7, se presenta en el listado de personajes como «Gemma *pollastriera*».
- Pietro Aretino (1492-1556), *Sei giornate*: «Con tutte rideva, con ciascuna faceva il morto, sempre smusicava [...] a otta a otta si spiccava da qualcuno e correva a favellare a le *pollastriere*».
- Giovanbattista Gelli (1498-1563), *Lo errore* (1556): «Quella ribalda di quella *pollastriera* che tu mandasti, che scambiò il nome e parlò, in scambio de la moglie di Avelardo, a me».
- Pietro Fortini (principio siglo XVI-1562), *Novelle di Pietro Fortini senese*. Vol. II. *Le piacevoli et amorose Notti dei Novizi* (ca. 1530-1555). *Novella II*: «Aprè qua su quest'altro uscio, se non m'apri brutta, ribalda, poltrona, fastochiara, rufiana, *pollastriera*, lo balto in terra. Aspetta, aspetta che domane ti getto tutte le robbe per le finestre, falza femina, mannarina che tu se'!»; *Novella V*: «Penzo che voi m'intendiate quello che la vole, dirò così cupertamente, aciò non mi teniate *pollastriere*».
- Alessandro Piccolomini (1508-1578), *Dialogo della bella creanza de le donne* (1539): «Volete forse che si scrivin segretamente? Il che mi par cosa molto pericolosa, per non la poter far senza aversi a fidare di *pollastriere*».
- F. Paolo del Rosso, traductor al florentino de *La vite de' dodici cesari di Gajo Suetonio Tranquillo* (Roma, Antonio Blado, 1544): «A tavola lo servivano [a Nerón] quante meretrici, *pollastriere* e donne di male affare e vili in Roma si ritrovavano».
- Cornelio Lanci (s. XVI), *Pimpinella* (impresa en Urbino en 1588): «Non vorrei essere frustata per *polastriera*, come meritano molte che conosco io».
- Angiolo Cenni (ca. 1495-1575), uno de los más importantes representantes de la Congrega dei Rozzi de Siena. *Il Romito Negromante* (impreso en 1533), Acto II, v. 26: «Ahi, *pollastriere!*» (Trovato, 2014).

⁴ Hasta el momento, se ha encontrado una sola vez *pollastriere*, referido a la alcahuetería, en el Quattrocento, en un soneto de Luigi Pulci (1432-1484): «Isrignuto dalfino, e non crespello / Tu te ne vai alla seramanzesca / Men ch' un mezz' uomo, e cicali per dieci / E non se' buon se non per *pollastriere*» (Pulci y Franco, 1759: 105, la cursiva es mía).

⁵ Si no se indica explícitamente fuente, los ejemplos provienen de la edición digital del *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI).

- Francesco Beccuti (1509-1553), apodado Coppetta, poeta originario de Perugia. En un poema titulado «Del nome di Martino» leemos: «C'è peggio ancor, che non c'è alcun facchino, / isbirro, campanaro e *pollastriere*, / che si chiami altrimenti che Martino» (Nissan, 2016: 166).

Hasta aquí con *pollastriere* y *pollastriera*. Y, ¿en cuanto a Apolonia? Apolonia, como recuerda Stoppelli (2018), «[n]ella commedia italiana del '500 [...] è sempre nome di ruffiane» (p. xxii) y un personaje denominado así y con tal función se encontraría en la comedia *Assiuolo* de Cecchi y en la *Sporta* de Gelli. También aparece en diferentes cartas de Anton Francesco Doni (1513-1574) con el nombre de «monna Apollonia». En una de esas, fechada 1 de marzo de 1543, Doni nos presenta una descripción muy detallada de la convivencia, entre borracheras y sucidad, de un «ser Giovan Iacopo» y una «monna Apollonia».⁶

En fin, a lo largo de esta breve contribución,, se ha mencionado a la santa Apolonia de *La Celestina*, la presencia del término *pollastriere* o *pollastriera* con el significado de 'rufián' o 'rufiana' en diferentes obras del siglo XVI y, por último, unos pocos ejemplos del nombre Apollonia en algunas comedias italianas de la época.

Finalmente, ¿cómo se relacionan entre sí estos tres elementos? ¿Qué tiene que ver la referencia a la santa en la obra maestra española con la *pollastriera* o la rufiana de los italianos del Cinquecento? Ya se ha adelantado la asociación entre «Apollonia» y «pollo» y el hecho de que, ya desde el siglo XV, en la península italiana se identificaba con *pollastriere* a quien tenía en la sociedad el papel de alcahuete. Hay, sin embargo, más; una obra, en particular, que ata todos estos cabos, que, si bien no parecen sueltos, sí lejanos. Me estoy refiriendo a la anepígrafa *Commedia in versi* que la crítica ha atribuido, en diferentes momentos, a Niccolò Machiavelli y a Lorenzo Strozzi –caso parecido al de la autoría de *La Celestina*, que ha pasado de obra anónima a genial creación de Rojas (Canet, 2017 y 2018)–. Según Stoppelli (2018), a quien se debe la más reciente edición del texto, que él atribuye al secretario florentino, su composición se terminó en 1512 o 1513. Pues bien, en esta comedia, uno de los personajes principales es la alcahueta Apollonia, figura que está modelada, como ha demostrado fehacientemente el estudioso mencionado, en su contraparte española. Fue entonces muy probablemente a través de la *Commedia in versi*, obra compuesta pocos años después de la impresión, en Roma, de la primera traducción italiana de *La Celestina* –Eucharius Silber, 1506– que la referencia a santa Apolonia en la obra maestra española entró a formar parte de la tradición literaria italiana por una asociación de sonidos (Apollonia y *pollastriere*), y fue siempre a través de Machiavelli –si se acepta la autoría defendida por Stoppelli– que el

⁶ Las cartas de Doni pueden consultarse en línea en *ARCHILET*.

nombre de Apollonia se volvió, en la *Clizia* –comedia a la que ya me he referido arriba–, no más el nombre de una santa protectora del dolor de muelas y sus posibles significados simbólicos, sino más bien en la protectora de las alcahuetas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHILET = *Archivio delle Corrispondenze Letterarie di Età Moderna, secoli XVI-XVII* (s.i.), <http://www.archilet.it> [27/12/2022]
- BERESFORD, Andrew M. (2001): «Una oración, señora, que le dixerón que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de las muelas»: *Celestina* and the Legend of St Apollonia», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 78, núm. 1, pp. 39-57. <https://doi.org/10.1080/000749001750058527>
- BLASUCCI, Luigi (ed.) (1964): Niccolò Machiavelli, *Opere letterarie*, Milano, Adelphi.
- BORSARI, Elisa, y Héctor H. GASSÓ (2012): «El martirio de Santa Apolonia entre la literatura y la iconografía», en Juan S. Paredes (ed.), *De lo humano a lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada, Universidad de Granada, pp. 81-108.
- CANET VALLÉS, José Luis (2017): «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*», en Enrique Fernández (ed.), *A Companion to «Celestina»*, Leiden, Brill, pp. 19-40. https://doi.org/10.1163/9789004349322_003
- CANET VALLÉS, José Luis (2018): «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*», en *Studia Hispanica Medievalia XI. XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval «La Celestina» y lo celestinesco. Homenaje al Profesor Joseph Thomas Snow. Vol. I*, número monográfico de *Letras*, vol. 77, pp. 35-68.
- DAVICO BONINO, Guido (ed.) (2001): Niccolò Machiavelli, *Teatro. «Andria», «Mandrágola», «Clizia»*, Torino, Einaudi.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana* (2018): UTET Grandi Opere / Accademia della Crusca. <https://www.gdli.it> [27/12/2022]
- LC = ROJAS, Fernando de, y «antiguo autor» (2011): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera et al. (ed.), Madrid, Real Academia Española.
- LEGGE, M. Dominica (1950): «Toothache and Courtly Love», *French Studies*, vol. 4, núm. 1, pp. 50-54. <https://doi.org/10.1093/fs/Iv.1.50>
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2008): «La oración a Santa Apolonia de la *Celestina* a la luz del folklore médico-religioso», *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, vol. 10, pp. 59-76.
- NISSAN, Ephraim (2016): «Editorial Post Script: A Non-Exhaustive Survey, and a Sampling of, Medieval through Early Modern Humour from Italy, Leaping to Modern Parodies – with a Focus on Forms and Genres of Humour from the Cinquecento», *International Studies in Humour*, vol. 5, núm. 1, pp. 140-216.
- OUDIN, Antoine (1662): *Recherches italiennes et françaises*, París, Antoine de Sommerville.
- PEROCCO, Daria (2014): «Clizia», en Gennaro Sasso (ed.), *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 3 vols. Versión digital en [Treccani.it](http://www.treccani.it) (portal web). <https://www.treccani.it/enciclopedia> [27/12/2022]
- PULCI, Luigi, y Matteo FRANCO (1759): *Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci assieme con la Confessione, Stanze in lode della Beca, ed altre rime del medesimo Pulci nuovamente date*

alla luce con la sua vera lezione da un manoscritto originale di Carlo Dati dal Marchese Filippo de' Rossi, Lucca, s.i.

- SHIPLEY, George (1975): «Concerting Through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*», *Modern Language Review*, vol. 70, pp. 324-332. <https://doi.org/10.2307/3724284>
- STOPPELLI, Pasquale (2018): *Commedia in versi da restituire a Niccolò Machiavelli: edizione critica secondo il ms. Banco Rari 29*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- TROVATO, Roberto (2014): «Una poco nota *pièce* del Renacimiento italiano», *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, vol. 10, pp. 139-200.
- VASVÁRI, Louise O. (2009): «Glosses on the *vocabu(r)lario* of the *Celestina* II: El dolor de muelas de Calisto», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 86, núm. 1, pp. 170-182. <https://doi.org/10.1353/bhs.0.0014>
- WEST, Geoffrey (1979): «The Unseemliness of Calisto's Toothache», *Celestinesca*, vol. 3, núm. 1, pp. 3-10. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.3.19482>

«TODO ME PARECE QUE LO VEO CON MIS OJOS».
LOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS
DE LAS TRADUCCIONES DE *CELESTINA*
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI¹
«Todo me parece que lo veo con mis ojos». The Iconographic
Programmes of the Translations of *Celestina*
in the First Half of the 16th Century

AMARANTA SAGUAR GARCÍA
Universidad Complutense
ORCID: 0000-0003-0796-2387

RESUMEN

Se comparan los esquemas iconográficos de las ediciones ilustradas de las traducciones de *Celestina* al italiano, el alemán, el francés y el holandés de la primera mitad del siglo XVI con los de las ediciones ilustradas de la *Comedia* y la *Tragicomedia* en castellano anteriores a la edición de Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545. Se los ubica en sus correspondientes contextos culturales y se estudia cómo las diferencias respecto a los modelos hispánicos apuntan a diferencias en la percepción y la recepción de *Celestina* en Europa.

Palabras clave: *Celestina*; iconografía; historia del libro; traducciones celestinescas.

ABSTRACT

The iconographic programmes of the illustrated editions of the translations of *Celestina* into Italian, German, French and Dutch printed in the first half of the sixteenth century

¹ Este trabajo presenta resultados del proyecto «La tradición iconográfica de *Celestina*: materialidad y recepción de las ediciones ilustradas en la Edad Moderna (IcoCel)», financiado por el Programa de Atracción de Talento de la Comunidad de Madrid (2018-T1/HUM-11717).

are compared to those of the editions in Spanish that appeared before the Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545 edition. They are considered within their cultural backgrounds and their discrepancies with the Spanish models are analyzed to show the different perception and reception of *Celestina* in Europe.

Keywords: *Celestina*; iconography; history of the book; translations of *Celestina*.

LOS ESQUEMAS ILUSTRATIVOS de las ediciones en castellano de *Celestina* impresas en la primera mitad del siglo XVI son de sobra conocidos.² Por un lado, tenemos el modelo de la *Comedia* de Burgos, caracterizado por ilustrar cada uno de sus 16 autos con un grabado-escena del ancho de la caja de texto que, por norma, se estampa con los nombres de los personajes representados encima y entre el resumen de la acción y el diálogo, a menos que el espacio no sea suficiente, en cuyo caso la ilustración se imprime en la página siguiente, rellenando el espacio en blanco dejado por esta detrás del argumento con diálogo. Ninguno de estos grabados se repite, a excepción de la ilustración del auto V, cuya reaparición en el auto I puede explicarse fácilmente como un reajuste estético a la hora de componer la forma, ajena al plan ilustrativo original.³ Además, todas las escenas representadas han

² Aunque existen referencias anteriores, el estudio de Snow (1987) suele ser considerado la primera aproximación sistemática al tema. Esta encuentra continuación en la sección correspondiente del artículo de Cantalapiedra Erostarbe (2011: 36-50), pero, hasta que Ana Milagros Jiménez Ruiz no concluya su muy prometedor tesis doctoral, la afirmación de Lida (1962: 730) de que «El estudio iconográfico de la *Tragicomedia* está por hacerse» sigue vigente. Esto no quiere decir que las ilustraciones de *Celestina* no hayan recibido atención de la crítica, antes bien, se trata de uno de los aspectos que más bibliografía ha generado en los últimos años. Así, frente a apenas una decena de estudios del siglo XX (Abad, 1977; Thomé, 1979, traducción del artículo de 1946; Snow, 1984, 1987; Berndt-Kelley, 1993; Rivera, 1995, 1998, y las tesis doctorales inéditas de Reyes Durán, 1992, y Piantone, 1996), en lo que llevamos de siglo XXI prácticamente se cuadruplican las contribuciones: Griffin (2001), Montero (2005a, 2005b), Alvar (2005), Snow (2005), Rodríguez-Solás (2009), Cull (2010), Fernández-Rivera (2011, 2012, 2013, 2017, 2020), Carmona Ruiz (2011, aunque ya había tratado el tema en su tesis de 2007), Álvarez-Moreno (2015, 2016), Albalá Pelegrín (2015), Montero (2015a, 2015b), Saguar García (2015a, 2015b, 2017a, 2017b, 2020, 2021b, 2022), Pintado (2016), Iglesias (2016), Civil (2017), Kowalsky (2018), Lacarra (2019a, 2019b), Beltrán (2020) y Jiménez Ruiz (2020, 2021), a los que aún habría que sumar los estudios más técnicos y amplios de Fernández Valladares (2012, 2019) y Canet (2016).

³ Di Camillo (2009: 245-250) relaciona esta repetición con un error de previsión de Fadrique de Basilea propiciado por la inclusión a última hora de los argumentos, así como con que el primer grabado no es el del auto I, sino el del argumento general, mal colocado. Sin embargo, basándome en la estrecha relación entre los grabados de esta edición y los argumentos de los autos, me decanto por que este grabado siempre estuvo destinado a ilustrar el auto I—no en vano, lo representado coincide a la perfección con el principio del argumento: «Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló ahí a Melibea, de cuyo amor preso comenzole de hablar; [...]» (Rojas y «antiguo autor», 2011: 25)—, pero la longitud de su argumento obligaba al impresor a tomar una decisión: bien se

sido específicamente talladas para la obra y tienen una relación directa con el texto, si bien no tanto con la acción del auto al que encabezan como con el resumen del argumento del mismo (Fernández Valladares, 2005: I, 355a).

Por otro lado, tenemos el modelo crombergeriano, característico de las ediciones en castellano de la *Tragicomedia* ilustradas hasta la edición de Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545. Este respeta la misma distribución de las imágenes entre el argumento y el diálogo de cada auto, excepto en los autos XIII, XIV y XIX, donde las ilustraciones aparecen allí donde son relevantes para ilustrar la acción, y en los autos XII, XIX y, cuando el auto XXI queda sin ilustrar, XX, que incluyen un grabado adicional en esta misma posición.⁴ Frente al resto de estampas, compuestas a partir de figurillas factótum sin mayor relación con la trama que la de

respetaba la colocación del grabado después del argumento y antes de la primera intervención del auto y, en consecuencia, quedaba un gran espacio en blanco al final de a1r [a2r], pues no hay espacio suficiente para la ilustración, que habría pasado a imprimirse en el verso de la hoja; bien se aplicaba la misma solución de los autos III, IV y X, y se colocaba el grabado en a1v [a2v], llenando con las primeras líneas del diálogo el espacio que, si no, quedaría en blanco tras el argumento; bien se faltaba a la colocación del grabado después del argumento y antes de la primera intervención del auto y se imprimía detrás de la rúbrica «¶Argumento del primer auto desta comedia», evitando tanto dejar espacio en blanco al final de la página como tener que rellenarlo con diálogo, que es la opción por la que opta Fadrique de Basilea. Al hacer esto, otorgó a la página un estético aire de segunda portada o portada interior, pero rompió la unidad visual del resto de autos según la cual una ilustración sigue al argumento o, como mucho, está separada de este por unas pocas líneas de diálogo, lo cual acabó por forzar la introducción de un grabado en esa posición, aunque no fuera el asignado para el auto. De hecho, el detalle de que el espacio en blanco entre el argumento del auto I y el segundo grabado sea bastante mayor que el que los otros grabados suelen dejar respecto al argumento al que siguen apoya la idea de que este segundo grabado no estuviera previsto en este lugar, pues el espacio en blanco es precisamente con lo que juega la edición para cuadrar la composición en otras ocasiones de desajuste, por ejemplo, al principio de los autos VIII y IX en, respectivamente, g4v y g8r. Es más, cabría incluso preguntarse si el que la capital xilográfica con que comienza el diálogo sea notablemente más grande que el resto, 8 líneas frente a las 5 (en realidad 4, pero están colocadas de manera que abarquen 5) del resto, no es también consecuencia de tener que ajustar la composición y no solo una decisión estética. En todo caso, el grabado elegido para el ajuste es el del auto V que, al ilustrar la segunda llegada de Sempronio y Celestina a casa de Calisto, encaja con el relato de la primera visita en el auto I, aunque este aún no vaya a tener lugar hasta varias páginas después. Sin embargo, el hecho de que la alcahueta lleve en la mano la madeja que encanta en el auto IV revela que se trata de una escena posterior a lo que se está contando y pone de manifiesto que no estaba previsto que se imprimiera también en el primer auto (Snow, 1987: 261).

⁴ Esto hace que, en el esquema crombergeriano, el número de ilustraciones pueda variar entre 22 y 27, dependiendo de si se siente la necesidad de normalizar los autos XIII, XIV y XIX proporcionándoles una estampa entre el argumento y el diálogo, o si se elige no repetir el grabado-escena de la escalada de Calisto. En cuanto al auto XXI, queda sin ilustrar cuando se aplica estrictamente el principio de que los grabados-escena aparecen allí donde son relevantes para el texto, pues le corresponde el del suicidio de Melibea que, en realidad, sucede al final del auto XX.

ayudar a representar visualmente a los personajes intervinientes, y aún no siempre de una manera coherente, estas imágenes comparten la característica de ser grabados-escena del ancho de la caja de texto que recogen un momento especialmente trascendente de la acción. Así pues, con cierto grado de variación en el número y la posición (véase la nota 4), lo que caracteriza al modelo crombergueriano es la combinación de composiciones a base de figuras factótum y de grabados-escena.

Pese a la existencia de estos dos modelos ilustrativos, las ediciones ilustradas de las traducciones de *Celestina* de la primera mitad del siglo XVI no se ciñen exactamente a ninguno de estos dos modelos, es más, establecen sus propias tradiciones, fuertemente vinculadas a sus respectivos contextos culturales, que revelan variaciones en la manera de leer y entender el texto. Estas son las que, en las páginas que siguen, quiero describir con la mayor brevedad, proponiendo, asimismo, una explicación para su desvío de la tradición de las ediciones ilustradas en castellano y las consecuencias de estas variaciones.

1. EDICIONES ILUSTRADAS DE LA TRADUCCIÓN ITALIANA

Comenzando por la traducción más temprana, la italiana, lo primero que llama la atención es que, al contrario de lo que suponemos para las ediciones castellanas de la *Tragicomedia*,⁵ comenzó su andadura editorial sin ilustrar y, cuando por fin apareció ilustrada trece años y al menos cinco ediciones después, las ediciones sin grabados convivieron con las ilustradas todavía por más de una década (Saguar García, 2016). La primera edición ilustrada fue la de Venecia: Cesare Arrivabene, 1519, y, aunque sus estampas son dieciséis, tantas como autos tiene la *Comedia*, los autos sin ilustrar no son los cinco del Auto de Centurio, como sería de esperar, sino cinco autos más bien al azar,⁶ cuya falta de imágenes no se deja explicar fácilmente por cuestiones de ahorro de papel o de espacio. Asimismo, aunque, como el esquema burgalés, utiliza grabados-escena del ancho de la caja de texto, estos

⁵ La *editio princeps* de la traducción italiana (Roma: Eucario Silber, 1506) es anterior a la primera edición conservada de la *Tragicomedia* en castellano (Zaragoza: [Jorge Coci], 1507), por lo que es imposible probar con seguridad que la *Tragicomedia* se haya impreso desde el principio ilustrada con el esquema crombergueriano, por más que Norton (1997: 218) sugiera que las figuras factótum que conocemos pudieran haberse diseñado «para una *Tragicomedia* perdida de Sevilla que fue realmente de 1502». Sin embargo, lo que sí es seguro es que a principios de la década de 1510, como mucho entre ocho o nueve años tras la hipotética *princeps*, la edición ilustrada ya se había impuesto en la tradición de impresiones en castellano, desterrando la edición sin grabados, cuyo único representante hasta la edición de Amberes: Guillaume du Mont, 1539, había sido precisamente la de Zaragoza: [Jorge Coci], 1507 (una discusión sucinta de las características de las ediciones tempranas de la *Tragicomedia* y de la hipotética *editio princeps* en castellano en Infantes, 2007).

⁶ La edición de Arrivabene deja sin ilustrar los autos II, III, XVIII, XX y XXI. Las ediciones después de esta ilustrarán los autos II, XVIII y XX, pero dejarán de ilustrar los autos V, VI y VII.

no tienen nada en común, ni en diseño ni en concepto, con los de la *Comedia* de Fadrique de Basilea. Por más que sea posible establecer cierta correlación entre las figuras humanas representadas y los personajes de *Celestina* (la vieja, los amantes, los criados, etc.), los grabados italianos no están directamente relacionados con el texto, sino que resultan más bien genéricos, impresión que viene corroborada por que solo se utilizan tres tacos diferentes para imprimir las dieciséis estampas.⁷ Finalmente, frente a los ajustes del modelo burgalés, estas aparecen sistemáticamente después del argumento del auto y las *dramatis personae*—aquí los nombres no sirven para identificar las figuras que aparecen en las imágenes, pues son independientes del texto— y antes del diálogo, llegando a dejar grandes espacios en blanco al final de la página solo por no interrumpirlo con la ilustración.

Estas imágenes no surgen de la nada, sino que son evidentemente deudoras de las ilustraciones de la edición de las comedias de Plauto en latín de Venecia: Melchiorre Sessa y Pietro Ravani, 1518 (figs. 1 y 2). En los fondos de estas también predominan los arcos, ante los cuales personajes con diseños muy similares a los de los grabados de la traducción italiana de *Celestina* conversan en formaciones muchas veces parecidas a las de las imágenes celestinescas. Asimismo, por si estas coincidencias no fueran suficiente, lo mismo que la edición de Arrivabene, la de Sessa y Ravani deja también sin ilustrar escenas aparentemente al azar y repite los mismos grabados aquí y allá.



FIGURA 1: *Celestina* (trad.), Venecia: Cesare Arrivabene, 1519, f. XLVr. *Hispanic Society of America / TeXTRed*.



FIGURA 2: *Plauto, Comoediae*, Venecia, Melchiorre Sessa y Pietro Ravani, 1518, f. XLv. *Centrale Bibliotheek van de Universiteit Gent / Google Books*.

⁷ La edición de Venecia: Cesare Arrivabene, 1519, al contrario de lo que se había creído hasta ahora, no conoce dos estados ni dos emisiones diferentes, sino que se trata en realidad de dos ediciones diferentes con los mismos datos de impresión (Saguar García, 2021a: 204-205, n. 6). Una utiliza dos tacos xilográficos para sus dieciséis estampas y la otra usa esos dos y un tercero aparentemente de la misma serie. Este modelo con tres tacos diferentes será el que se imponga, sin que el de solamente dos tacos tenga continuidad.

La decisión de tomar las ilustraciones de la edición de Plauto como modelo para las de la traducción italiana de *Celestina* no es, como la orientación comercial y popular de la imprenta de Cesare Arrivabene podría invitar a pensar (Pastorello, 1924), una mera cuestión de optimización de la inversión. En realidad, vincula *Celestina* con una manera particularmente italiana de ilustrar el género de la comedia romana que, si bien en último término se remonta a la edición de las comedias de Terencio de Lyon: Johannes Trechsel, 1493, solo encontraría continuidad en la tradición editorial italiana con la edición de las comedias de Terencio de Venecia: Simone da Luere para Lazzaro de Soardi, 1497, y sus herederas (figs. 3 y 4), entre las que se encuentra la ya mencionada edición de las comedias de Plauto de Venecia, que no hace sino renovar y mejorar el concepto. En estas, lo representado es un montaje teatral, con un escenario sobre el que interactúan los personajes y arcos cortinados al fondo que permiten sugerir sus entradas y salidas y otros espacios más allá del representado sobre la tarima. En consecuencia, los grabados de la edición de Arrivabene de la traducción italiana de *Celestina* la ubican dentro de la tradición iconográfica de la comedia romana, pero también de lo teatral y, más concretamente, de lo teatral contemporáneo, pues se ha sugerido que estas ilustraciones puedan estar queriendo representar puestas en escena realistas (aunque solo discute los grabados de la edición de Trechsel, véase Torello-Hill y Turner, 2020: 188-195).⁸



FIGURA 3: *Terencio, Comoediae, Lyon: Johannes Trechsel, 1493, f. f6r. Bibliothèque Nationale de France / Gallica.*



FIGURA 4: *Terencio, Comoediae, Venecia: Simone de Luere para Lazzaro de Soardi, 1497, f. xlr. Bayerische Staatsbibliothek / MDZ.*

⁸ No se olvide que la posibilidad de que una adaptación de *Celestina* se representara en diciembre de 1501 con motivo de las celebraciones que tuvieron lugar en Roma en relación al matrimonio de Lucrecia Borgia con Alfonso d'Este no está del todo descartada y corroboraría la lectura teatral de la obra en Italia (Paolini, 2017).

Este esquema ilustrativo, con cambios mínimos en los autos que quedan sin ilustrar, pervivirá todavía durante dos décadas, en las que convivirá con ediciones de la traducción italiana de *Celestina* sin grabados. Sin embargo, en la década de los cuarenta sufre una renovación radical que es, en realidad, una concesión a la manera de ilustrar la *Tragicomedia* en castellano. Reutilizando los mismos tacos de las ediciones venecianas de Juan Batista Pedrezano, 1531, y Stefano Nicolini da Sabio, 1534, las ediciones venecianas de la traducción italiana de Giovanni Antonio y Pietro de Nicolini da Sabio, 1541, y Bernardino de Bendoni, 1543, adoptan las figuras factótum del modelo crombergueriano y, en el caso de la última edición, también los grabados-escena, pero mantienen en todo lo demás las características del modelo de Arrivabene.⁹ Es decir, respetan los cinco autos sin ilustrar, las rúbricas encima de los grabados funcionan como *dramatis personae* y no como etiqueta para asignar un personaje a las figuras representadas, y, cuando procede, no se atienen a la norma de que los grabados-escena aparecen allí donde son relevantes para el texto, sino que siempre respetan la colocación al principio del auto. En cualquier caso, gracias a los nuevos tacos estas ediciones tienen un aire renovado desde el punto de vista de la tradición de *Celestina* en italiano, pero familiar desde el punto de vista de las ediciones de la *Tragicomedia* en castellano impresas en Venecia, por supuesto, pero también de la tradición ilustrativa editorial de la comedia romana.

Si bien con mucha menos repercusión en Italia que el esquema ilustrativo de la edición de las comedias de Terencio de Trechsel, el de la edición de Estrasburgo: Johannes Grüninger, 1496, en que se basa el modelo crombergueriano adoptado en las ediciones de los Nicolini da Sabio y Bernardino de Bendoni también era conocido en Italia a través de la edición de las comedias de Plauto de Venecia: Lazzaro de Soardi, 1511 (figs. 5 y 6).

⁹ Margherita Palumbo y Julia Stimac (2021) afirman que la edición de la traducción italiana de 1541 reutiliza los tacos de la edición en castellano de 1534, mientras que la de 1543 utilizaría los de la edición en castellano de 1531, todos ellos copia de los de la edición en castellano de Venecia: Juan Batista Pedrezano, 1523. A falta de un cotejo sistemático de los grabados, mi impresión al examinar los facsímiles digitales de los que dispongo es que entre los tacos de 1523, 1531 y 1543 no hay diferencias sustanciales, mientras que, efectivamente, los tacos de 1534 y 1541 son copia de los anteriores.



FIGURA 5: *Celestina* (trad.), Venecia: Giovanni Antonio y Pietro de Nicolina da Sabio, 1541, f. LXXXI^r. Biblioteca Nacional de España / BDH.



FIGURA 6: *Plauto, Comoediae*, Venecia: Lazzaro de Soardi, 1511, f. XXII^r. Bayerische Staatsbibliothek / MDZ.

Si bien este cambio probablemente responda a una simple maniobra comercial para reactivar el interés por un producto editorial que ya llevaba más de tres décadas en el mercado, aprovechando, además, que los materiales necesarios estaban disponibles y que las ediciones venecianas recientes de 1531 y 1534 en castellano habían conocido bastante éxito en Italia, es posible que también refleje un cambio en la actitud italiana ante *Celestina*. En concreto, el paso de un esquema iconográfico cuyo término de referencia último es una representación teatral a otro en el que toda referencia a la teatralidad desaparece sugiere una pérdida de performatividad. Es decir, el texto muy probablemente ha dejado de percibirse como representable y las referencias al teatro han cesado de ser apropiadas, por lo que pasa a favorecerse un modelo ilustrativo que facilite la lectura, sea a través de figuras factótum que presentan los personajes intervinientes, sea por medio de grabados-escena que condensan los puntos álgidos de la trama. Además, esta pérdida de teatralidad encaja con que, en la década de los cuarenta del siglo XVI en Italia, la teoría dramática ha evolucionado ya de tal manera que *Celestina* ha dejado de encajar con los que se consideraban ahora los requisitos del género (aunque ceñido a la crítica de Giraldo Cinthio, véase Canet, 2017: 36-54), pero sobre todo parece evidenciar una voluntad de homogeneizar la tradición editorial italiana con la española, como si la manera específicamente nacional de imprimir la traducción italiana de *Celestina* hubiese pasado a sentirse como un regionalismo intolerable.

2. EDICIONES ILUSTRADAS DE LAS TRADUCCIONES ALEMANAS

El caso de las ediciones ilustradas de las traducciones alemanas es diferente. A pesar de imprimir dos textos distintos, el modelo ilustrativo es exactamente el mismo, con una variación mínima en el orden de las tres ilustraciones finales sin re-

percusión para lo que se está discutiendo aquí.¹⁰ Se trata de la serie específicamente diseñada por Hans Weiditz para *Celestina*: 27 tacos de ancho de página en formato horizontal que, independientemente de las influencias que reciben de los grabados-escena de la *Comedia* burgalesa y del modelo crombergueriano, sobre todo siguen muy de cerca el texto (Saguar García, 2017a). El primer grabado de cada auto respeta, en la medida de lo posible, la posición entre las *dramatis personae* y el diálogo, pero, si no queda espacio suficiente, con el propósito de no dejar espacio en blanco al final de página, la edición de 1520 adelanta la ilustración a la lista de personajes, mientras que la de 1534 aplica la misma técnica que el modelo burgalés, desplazando el grabado a la página siguiente y rellenando el espacio que quedaría debajo de las *dramatis personae* con diálogo. El resto de ilustraciones aparecen donde son pertinentes para el texto en los autos I, II, X, XII y XXI. Asimismo, el grabado del auto V se repite en el auto I, que, por lo tanto, tiene tres ilustraciones, probablemente por influjo de la repetición en la *Comedia* burgalesa, pero no en el mismo lugar, sino donde es pertinente –la llegada de Sempronio con Celestina a casa de Calisto– y sin provocar la incongruencia argumental que esta repetición genera en el modelo burgalés, pues aquí no figura la madeja que en aquel revelaba que el grabado había sido concebido para un auto posterior (véase la nota 3).

Por sugerente que pueda resultar atribuir a influencia de las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos la decisión del artista de ceñirse al texto para sus diseños, lo cierto es que Hans Weiditz ya había ilustrado una obra equiparable haciendo uso del mismo principio de fidelidad al texto, en concreto, la traducción al alemán de las comedias de Plauto *Menaechmi* y *Bacchides*, y la *Philogenia* de Ugolino Pisani, que vio la luz en 1518, dos años antes de que lo hiciera la primera traducción al alemán de *Celestina*, y en la misma imprenta, la de Marx Wirsung y Sigismund Grimm, en Augsburgo (figs. 7 y 9). De hecho, esta manera de ilustrar la comedia con grabados-escena ligados al texto puede considerarse una modalidad típicamente alemana, que se remonta a la edición ilustrada de la traducción alemana del *Eunuchus* de Terencio de Ulm: Konrad Dinckmut, 1486 (fig. 8).

¹⁰ La edición de Augsburgo: Heinrich Steiner, 1534, coloca al comienzo del auto XX, antes de que Melibea se suicide, el grabado de Alisa llorando sobre el cadáver de su hija, que en la edición de Augsburgo: Sigismund Grimm y Marx Wirsung, 1520, aparece después del planto de Pleberio, antes del añadido del traductor. Esto invierte la secuencia de acontecimientos, pues el grabado del duelo materno figura antes que el de la muerte, ubicado al final del auto XX, coincidiendo con el salto de la torre. Aunque Kathleen Kish ha atribuido este cambio a un error de composición (introducción a Wirsung, 1984: 14-15), no hay que descartar la posibilidad de que se relacione con la desaparición del añadido del traductor al final, luego de la referencia textual con que se relaciona el grabado del duelo de la madre, lo que habría motivado la reubicación –bastante poco afortunada– de la ilustración.



FIGURA 7: Celestina (trad.), Augsburgo: Sigismund Grimm y Marx Wirsung, 1520, f. K6v. Universidad Complutense de Madrid / PDC.



FIGURA 9: Meneachmi / Bacchides / Philo-genia (trad.), Augsburgo: Sigismund Grimm y Marx Wirsung, 1518, f. K1v. Österreichische Nationalbibliothek.



FIGURA 8: Terencio, Eunuchus (trad.), Ulm: Konrad Dinckmut, 1486, f. k1v. Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt.

Aparte del concepto ilustrativo, estas obras comparten un propósito didáctico-moral muy marcado y una concepción del género de la comedia como esencialmente educativo.¹¹ Además, el hecho de que la carta dedicatoria de la primera

¹¹ Por no extenderme al respecto, véase, por ejemplo, el *sequitur* de la traducción alemana de *Eunuchus*, si bien es sobre todo en la definición de «comedia» (Terencio 1486: f. a4r) donde se desarrolla esta idea: «[...] Darinn man lernet die gemüet, eigenschafft und sitten der menschen des gemainen volcks erkennen Darumb ain yeder so durchlesen oder hören deß wissen empfachet. sich desterbas vor aller betrügnuß der bösen menschen mag hütten und wissen zebewaren» [(...) En ella se aprende sobre el ánimo, la propiedad y las costumbres de las personas corrientes, para que cualquiera que la lea o la oiga reciba de esto conocimiento, y se pueda proteger y se sepa guardar mejor ante todo engaño de las malas personas»] (Terencio, 1486: f. a2r). O el prólogo a la edición de la traducción de *Meneachmi, Bacchi-*

traducción de *Celestina* al alemán la englobe junto con las «Historien unn andre buecher der Sitten» [«historias y otros libros de costumbres»] (Wirsung, 1984: f. A2r) las emparenta directamente con la prosa de ficción en vulgar contemporánea y, más concretamente, con los textos con finalidad didáctico-moral, en cuanto que las denominaciones «Historie» y «Buch der Sitten» son específicas de este tipo de textos (Saguar García, 2021b: 398-402). Desde este punto de vista, lo mismo que las notas marginales con las que se imprime la segunda traducción, los grabados de estas ediciones complementan la finalidad didáctico-moral de los textos a los que acompañan como apoyos a la lectura que permitan seguir la trama adecuadamente y aseguren la correcta comprensión de lo leído, a la vez que su componente visual permite a los lectores reflexionar sobre lo que acaece ante sus ojos como si estuvieran asistiendo a ello en persona. En consecuencia, ponen el énfasis en una recepción leída, no representada, en la que lo importante son la trama y el contenido, sin que el detalle de que los textos estén en diálogo los distinga para nada de los géneros narrativos. De hecho, las ediciones ilustradas de *Celestina* y de la comedia romana en alemán resultan visualmente indistinguibles de las de la prosa de ficción en vulgar, por no hablar de que los grabados de Weiditz para las traducciones tanto de Plauto y Pisani como de *Celestina* se reutilizan para ilustrar obras de ficción con propósito didáctico-moral (Saguar García, 2021b: 404-408).

3. EDICIONES ILUSTRADAS DE LA TRADUCCIÓN ANÓNIMA FRANCESA

Por su lado, la traducción francesa anónima siempre se imprimió ilustrada, pero sin una verdadera sistematicidad detrás (Snow, 1984). Lo único que los esquemas ilustrativos de las ediciones conservadas tienen en común es la colocación sistemática de los grabados entre las *dramatis personae* y el diálogo, aunque esto suponga dejar espacios en blanco al final de la página, no permitir que un auto lleve más de una ilustración y combinar un número variable de estampas compuestas por dos figuras factótum humanas con un único grabado-escena que no tiene relación directa con *Celestina*, no es nunca el mismo y tampoco aparece siempre en el mismo lugar.¹² Así, la edición de París: Nicolas Cousteau, 1527, tiene veintiuna estampas;

des y Philogenia: «[...] vermercket was solhe und andere nachvolgende Comedien von guten unnd pösen sitten der menschen sagen und aufweisen. Ermane ich euch durch euer aller gutigkeit um aller besten, die guten zu umbfahem und zu behalten, und die bösen sitten zu verachten und zu vermeyden» [«(...) tomad nota de lo que estas y otras comedias que siguen nos dicen y presentan sobre las malas costumbres de los hombres. Por toda vuestra bondad, os exhorto a abrazar y conservar las buenas costumbres y a despreciar y evitar las malas»] (Plauto, 1518: f. A2r). Las traducciones son siempre libres y mías.

¹² El grabado-escena de las ediciones París: Nicolas Cousteau, 1527, y Lyon: Claude Nourry, 1529, aparece en el auto XX, mientras que el de las otras dos ediciones lo hace en el auto I.

cuatro la de París; Jean Saint-Denis, 1529; veinte la de Lyon: Claude Nourry, 1529, y nueve la de París: Nicolas Barbou, 1542. Además, excepto la *editio princeps*, que utiliza una serie unitaria —y aun así se le escapa en el auto VI una figurilla de otro estilo, la cual reaparecerá en la siguiente edición parisina—, todas las otras mezclan figuras de series, tamaños y/o estilos diferentes, dando una sensación generalizada de descuido. Eso sí, los personajes humanos representados son coherentes, la práctica totalidad de ellos inspirados en las figuras factótum de las dos ediciones de París: Antoine Vêrard, [1499-1503], de la traducción al francés de las comedias de Terencio, a su vez imitadoras de la de Estrasburgo: Johannes Grüninger, 1496 en latín (fig. 10). Incluso se puede hablar de dependencia entre los diseños de algunas figuras de las series de la *editio princeps* y la lyonesa, y de la lyonesa y la parisina de 1542, que se copian con mayor o menor fortuna. En cualquier caso, la desarmonía general lleva a pensar, como sugiriera Snow (1984), que los grabados se han introducido simplemente para hacer el producto más atractivo para los potenciales compradores. Sin embargo, otra explicación es posible desde el punto de vista de las características visuales editoriales de los géneros teatrales en Francia en los años anteriores a la publicación de estas ediciones.



FIGURA 10: Comparativa. Edición de la traducción francesa de las comedias de Terencio de París: Antoine Vêrard, 1499-1503, y de las ediciones de la traducción francesa anónima de *Celestina* de París; Nicolas Cousteau, 1527; Lyon: Claude Nourry, 1529, y París: Nicolas Barbou, 1542.

Como se ha mencionado de pasada en el párrafo anterior, las figuras factótum de las ediciones de la traducción francesa anónima de *Celestina* emparentan con las de la edición de las comedias de Terencio de Estrasburgo: Johannes Grüninger,

1496, sobre todo a través de la versión francesa impresa dos veces por Antoine Vérard en París entre 1499 y 1503, de la que incluso heredan los diseños de una parte representativa de los tacos. Sin embargo, la edición estrasburguesa no es su término de referencia inmediato, sino que lo son las ediciones del *Pathelin*, una de las farsas medievales francesas con más tradición en la temprana imprenta manual. Estas comienzan su andadura alternando grabados-escena del ancho de la caja de texto con estampas de figuras que, si bien no funcionan propiamente como figuras factótum debido a que aparecen como grabados independientes y no combinadas con otras, tienen el mismo aire que las de la edición de Grüninger y, lo que es mucho más importante, pueden leerse igualmente como una visualización de los personajes intervinientes, ya que se ubican sobre el parlamento del personaje al que quieren representar, de tal manera que su nombre aparece directamente debajo del grabado aunque forme parte del texto (fig. 11). Poco después, estas figuras adoptan la filacteria típica de las figuras factótum de la edición de Grüninger –incluso sus diseños, a través, también, de la edición de Vérard, con la que parecen sentir cierta afinidad– y comienzan a aparecer emparejadas (fig. 12), dando nacimiento a la composición característica de las ediciones de la traducción francesa anónima de *Celestina* (fig. 13).



FIGURA 11: Pathelin le grant et le petit, Paris: Germain Bineaut, 1490, f. a2r. Bibliothèque Nationale de France / Gallica.



FIGURA 12: Pathelin, Paris: Marion de Malaunoy, 1500, f. a1v. Bibliothèque Nationale de France / Gallica.



FIGURA 13: Celestina (trad.), Paris: Nicolas Barbou, 1542, f. 6r. Bayerische Staatsbibliothek / MDZ.

Una comparación entre la figura que aparece en el verso de la primera hoja de la edición del *Pathelin* de París: Germain Bineaut, 1490, y la figura que aparece en las portadas de las ediciones de París: Nicolas Cousteau, 1527, y Lyon: Claude Nourry, 1529, de *Celestina* en francés corrobora esta similitud visual. Todas ellas son mujeres con los brazos cruzados exactamente igual, sin que se trate de una postura particularmente frecuente a la hora de representar figuras femeninas (figs. 14, 15 y 16). Además, el grabado de la edición del *Pathelin* ocupa una posición que, en los incunables, equivale con frecuencia a una portada. En consecuencia, no parece arriesgado afirmar que la traducción anónima francesa de *Celestina* fue impresa buscando una similitud visual explícita con las ediciones del *Pathelin*, lo cual necesariamente implica su asociación al género de la farsa. Es decir, frente a las ediciones de la traducción italiana, cuyas ilustraciones buscaban la referencia de la comedia romana, y las ediciones de las traducciones alemanas, cuyos grabados la equiparan a la prosa de ficción didáctico-moral, las estampas de las ediciones de la traducción francesa anónima relacionan *Celestina* con una pieza concreta de diálogo cómico representable característicamente popular que, incidentalmente, probablemente por su carácter dialogado, ha acabado entrecruzando su tradición ilustrativa con la de las comedias de Terencio de Grüninger.



FIGURA 14: *Pathelin le grant et le petit*, Paris: Germain Bineaut, 1490, f. [a1r]. Bibliothèque Nationale de France / Gallica.



FIGURA 15: *Celestina* (trad.), Paris: Nicolas Cousteau, 1527, f. [a1r]. Bibliothèque Nationale de France / Gallica.



FIGURA 16: *Celestina* (trad.), Lyon: Claude Nourry, 1529, f. [a1v]. Bibliothèque Nationale de France / Gallica.

4. EDICIONES ILUSTRADAS DE LA TRADUCCIÓN HOLANDESA

En cuanto al esquema ilustrativo de la traducción holandesa, impresa siempre con grabados, es de mucho menor interés: la *editio princeps* de Amberes: Hans de Laet, 1550, copia –en espejo, con mucho menos detalle y peor calidad– la distribución y los diseños de la edición en castellano de la *Tragicomedia* de Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545 (figs. 17 y 18). Se trata de veinticinco grabados-escena del ancho de la caja de texto diferentes (excepto el del auto XIV, que se repite al principio del auto XIX, y el del auto XV, que reaparece en el auto XVIII) que siguen muy de cerca la acción, inspirados en la serie de Hans Weiditz para las traducciones alemanas de *Celestina*, pero también en los de la *Comedia* de Burgos (Saguar García, 2022), ubicados por norma general entre el argumento y el inicio del diálogo,¹³ sin nómina de personajes de ningún tipo, con un grabado extra en los autos XII, XIII, XIX y XX en los lugares pertinentes para la acción.



FIGURA 17: *Celestina*, Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545, f. g7r. © Hispanic Society of America / TeXTReD.

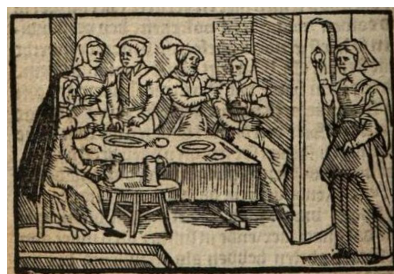


FIGURA 18: *Celestina*, Amberes: Hans de Laet, 1550, f. L4v. © Rijksuniversiteit Leiden / Google Books.

Por su parte, las ediciones sucesivas de Amberes: Heyndrick Heyndricz, introducen algunos cambios que se pueden atribuir a la pérdida o el deterioro de los tacos de la *princeps*, pero también a razones estéticas y, tal vez, morales. Así,

¹³ En la *princeps* holandesa hay dos excepciones que merecen ser notadas: el grabado del auto I antecede el argumento, como en la *Comedia* de Burgos, mientras que el grabado del auto XXI se coloca no después del argumento, sino cuando el planto de Pleberio está a punto de comenzar, después justo de la apelación a compartir su pena. Asimismo, merece la pena hacer notar que esta edición, lo mismo que las italianas con progresiva sistematicidad, indica qué personaje comienza hablando. Para ello, bien introduce el nombre del personaje, centrado, tras el argumento del auto, bien utiliza una frase introductoria del tipo «Sempronio begint aldus eerste te sprekende al gaende na thuy van Celestina, teghen hem seluen» [«Sempronio empieza hablando el primero, consigo mismo, en lo que va a casa de Celestina»] (Behiels y Kish [ed.] 2005: 131), también centrada, a continuación del argumento.

todas menos la primera repiten el grabado de portada como primera ilustración del auto I –algo que ya ocurría en la edición de la traducción alemana de 1534, de la que también toman la idea de repetir el grabado del auto V en el lugar en el que Sempronio y Celestina llegan a casa de Calisto por primera vez en el auto I–, pero omiten el suicidio de Melibea al final del auto XX, opino que por pudor, pues no se sustituye por ningún otro grabado afín, como sí ocurre en los casos en los que puede presumirse que el taco ha desaparecido (sígase leyendo). La edición de 1574 omite, además, como si se tratara de una edición de la traducción italiana, los grabados de los autos II, VIII, XI, XII y XIV; sustituye el grabado del auto XVI –Melibea y Lucrecia escuchando la conversación privada de Pleberio y Alisa– por el del principio del auto XX –Pleberio y Lucrecia hablando a través de la puerta–, duplicándolo e introduciendo una incongruencia argumental, y sustituye las dos ilustraciones del auto XIII por otras dos similares pero que no pertenecen a la serie de *Celestina*: un hombre joven en una cama y una ejecución (describo a partir de la introducción de Behiels y Kish, 2005: 23-24, pues no he tenido acceso al ejemplar único del museo Plantin-Moretus).

Algo similar observamos en la edición de 1616, pero reemplazando los dos grabados del auto XIII por otros dos igualmente relacionados –una mujer recibe a un hombre ante la puerta de una torre en cuyo interior se puede ver a un joven meditabundo y otra ejecución–, pero diferentes, y sin las omisiones de los autos II, VIII, XI, XII y XIV. En su lugar se reutilizan los tacos de los autos VI (autos II y XI), IV (auto VIII), XIV y XV (auto XII) y XIX (auto XIV), por lo que es posible que los bloques originales no estuvieran ya en condiciones de ser utilizados o, directamente, hubieran desaparecido.¹⁴ Esta impresión viene corroborada por el grabado del auto IX, que, al igual que los grabados del auto XIII, no pertenece a la serie original, aunque también represente una escena de banquete. También parece que el taco del auto XVI desapareció muy pronto, pues todas las ediciones menos la *princeps* lo sustituyen por el primero del auto XX. No así el taco del auto IV, que, aunque desaparece en la edición de [1580, pero 1572-1588], sustituido por el del auto X, reaparece en la de 1616.

La imitación de una serie preexistente, unida a la mala calidad de los grabados y la poca atención que se presta a la coherencia argumental a la hora de sustituir

¹⁴ La edición de Kish y Behiels (2005: 24) afirma que «The strangest aspect of the history of our woodcuts is that several of those that had disappeared from the 1574 edition reappear in 1580», sin aventurar una explicación. A falta de un estudio más detallado, y puesto que la edición de Kish y Behiels no especifica cuales son los pasajes que les llevan a afirmar que «At any rate, we can say with complete confidence that the textual evidence makes it possible to situate the 1580 edition between the 1574 and 1616 versions» (2005: 22), en mi opinión, este es un argumento que contradice la secuencia cronológica que proponen.

los bloques que presumiblemente habían dejado de poder usarse, hacen pensar que la traducción holandesa de *Celestina* fue siempre percibida como un producto de masas. En concreto, Kish y Behiels (2005: 25-26) no dudan en sostener que, por sus características materiales, se trata de una obra popular de entretenimiento, afirmación que prácticamente por sí misma ya le da el estatus de texto para leer. Este, además, queda corroborado por la inclusión de leyendas bajo los grabados iniciales de cada auto de las ediciones de [1580, pero 1572-1588] y 1616, en las que se explica qué momento de la acción supuestamente representan, incluso en los casos en los que la ilustración es repetición de otra de otro auto y no tiene verdaderamente que ver –o, a lo mejor, precisamente para salvar esa falta de relación–, exponiendo de forma explícita su papel de apoyo a la comprensión de la trama.

5. CONCLUSIONES

Con excepción de los de las ediciones de la traducción holandesa, los esquemas ilustrativos de las ediciones con grabados de las traducciones de *Celestina* de la primera mitad del siglo XVI se remontan en último término a una de tres ediciones ilustradas incunables de Terencio: la de Ulm: Konrad Dinckmut, 1486, para las dos traducciones alemanas; la de Lyon: Johannes Trechsel, 1493, para la traducción italiana, y la de Estrasburgo: Johannes Grüninger, 1496, para la traducción anónima francesa, si bien pasada por el filtro de las ediciones tempranas ilustradas del *Pathelin*, y para las ediciones de la traducción italiana que recuperan el esquema crombergeriano de las ediciones de la *Tragicomedia* en castellano. Cada una de estas había generado en la región correspondiente una tradición de cómo debe ilustrarse la comedia romana y, por extensión, cualquier obra que sea percibida como afin, en las cuales queda reflejado el grado de teatralidad que se les atribuye en cada lugar, además de algunas características de las tradiciones dramáticas locales, si las hay. Así, la traducción italiana de *Celestina* empieza siendo un texto para ser leído y estudiado (las ediciones sin ilustrar), que pasa a ser comercializado como obra cercana a las representaciones teatrales que, a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, habían tenido lugar en Italia (las primeras ediciones ilustradas), y acaba su vida editorial convertida en diálogo para ser leído, cuyo término de referencia son las ediciones en castellano de la *Tragicomedia*. A su vez, en Alemania se antepone el potencial didáctico moral de la comedia romana a su naturaleza performativa, por lo que, cuando se traduce para que un público más amplio tenga acceso a ella, se le aplica el tratamiento del género ejemplar. En consecuencia, cuando se imprimen las ediciones de las traducciones de *Celestina* al alemán, lo hacen asociadas formalmente con la prosa de ficción didáctica. Finalmente, en Francia se relaciona *Celestina* con el género tardomedieval de la farsa en vulgar, representable como el de la comedia romana, pero de una naturaleza más popular y con una evidente

voluntad didáctico-moral. Esto quiere decir que, en la primera mitad del siglo xvi, los impresores componen sus ediciones ilustradas de las traducciones de *Celestina* para que, visualmente, puedan ser relacionadas de inmediato con algún tipo de texto con el que su público objetivo está familiarizado, del que ya ha visto ediciones y que, si no ha leído, al menos conoce, en un proceso de adaptación cultural paralelo al que evidencia el texto de todas estas traducciones. En consecuencia, lo verdaderamente característico de los modelos ilustrativos de las ediciones con grabados de las traducciones italiana, alemanas y francesa es que no son uniformes ni inmutables, sino que se adaptan a su espacio y a su tiempo.

Por el contrario, las ediciones de la traducción holandesa evidencian una situación completamente opuesta: el modelo ilustrativo zaragozano se ha convertido en el que dominará en las ediciones ilustradas de la *Tragicomedia* en castellano a partir de la década de los 50, en sustitución del esquema crombergueriano, pero también en el único con el que se imprimirá la última traducción de *Celestina* a una lengua europea con ediciones ilustradas. Es decir, lo mismo que el que las últimas dos ediciones de la traducción italiana buscaran parecerse a las castellanas se ha relacionado con un deseo de regularización de la apariencia de las ediciones ilustradas de la *Tragicomedia*, independientemente de su lengua, la adopción de los grabados de la edición de Zaragoza para las ediciones de la traducción holandesa sin dotarlos de mayor color local y sin cuestionar la adecuación del modelo al entorno cultural parece indicar que se ha alcanzado la homogeneización de la comercialización y la recepción de las ediciones ilustradas de *Celestina* en Europa. El texto ha dejado de ser «instrumento de lid o contienda» (Rojas y «antiguo autor», 2011: 19) y se ha fosilizado en una manera de ser leído: la del libro de entretenimiento de carácter más bien popular, que no resuena con otros textos que no sean del mismo tipo y que, por lo tanto, ha perdido su capacidad de adaptación a diferentes contextos culturales. De ser así, esto explicaría por qué, en la segunda mitad del siglo xvi, *Celestina* solamente se sigue imprimiendo, ilustrada y sin ilustrar, en el ámbito hispánico –España y Flandes; las ediciones venecianas en castellano de 1553 y 1556 serían los últimos dos vestigios de la situación anterior, pero están sin ilustrar y responden a un intento de redignificación del texto, por lo que escapan al alcance de esta afirmación–, por qué no habrá nuevas traducciones hasta prácticamente el siglo xvii –la francesa de Jacques de Lavardin es de 1578, pero tanto la neolatina de Kaspar von Barth como la inglesa de James Mabbe o la segunda anónima francesa no aparecerán hasta avanzado el seiscientos (respectivamente, 1624, 1631 y 1633)– y por qué, cuando resurjan, lo harán en ediciones sin ilustrar que reivindican la calidad moral de sus contenidos y su valor literario. Pero estas cuestiones son por sí mismas material para otro trabajo.

6. TABLAS RESUMEN

Para finalizar, proporciono al lector un resumen visual de los esquemas ilustrativos descritos en mi trabajo en forma de tablas asociadas a cada una de las cuatro lenguas europeas a las que se tradujo *Celestina* en la primera mitad del siglo XVI: italiano, alemán, francés y holandés. La primera fila de cada tabla enumera los autos I a XXI de la *Tragicomedia*, pero una fila con una función similar puede reaparecer cuando los cambios en la distribución de los grabados lo hace necesario. En la primera columna figuran los identificadores de las ediciones. En los casos de las traducciones italiana y francesa, estos consisten en la primera letra del lugar de impresión y las dos últimas cifras del año de impresión. Para las ediciones de las traducciones alemanas y holandesa, utilizo solamente el año de impresión.

Para introducir la información sobre los grabados aplico el mismo sistema en todas las tablas. Los identificadores de las ilustraciones que comienzan por F indican que se trata de composiciones de figuras factótum. Los que comienzan por X se refieren a grabados escena. El número que llevan detrás se corresponde con su posición relativa en la serie ilustrativa de la *editio princeps*, pero cuando lleva una letra señala que no tiene correlación en la misma, es decir, no remite a ningún grabado de esta. Así se busca reflejar la introducción de cambios en el esquema ilustrativo, buscados o incidentales. Por último, las celdas con un mismo color (negro, gris oscuro, gris claro o gris casi blanco) sirven para identificar dónde se han utilizado los mismos tacos. Así, en la tabla 1, una celda negra con el identificador X2 remite siempre a la misma pieza, sin importar la edición. Pero, en la tabla 4, una celda gris oscuro con el identificador Xa indica que el grabado se ha realizado con un taco que no se ha utilizado antes y que luego no vuelve a repetirse en otras ediciones.

TABLA 4: *Ilustraciones de las ediciones de la traducción italiana de Celestina (creación propia).*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
V19	X1			X3	X3	X2	X1	X2	X1	X3	X1	X1	X2	X1	X3	X1	X2		X1		
V31	X1	X2		X3				X2	X1	X3	X2	X1	X3	X1	X2	X1	X2	X3	X1	X2	
V35	X1	X2		X3				X2	X1	X3	X2	X1	X3	X1	X2	X1	X2	X3	X1	X3	
V41	F	F		F				F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F
V43	F	F		F				F	F	F	F	F	Xa	Xb	Xc	F	F	F	F	Xc	Xd

TABLA 5: *Ilustraciones de las ediciones de las traducciones alemanas de Celestina (creación propia).*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21					
1520	X1	X2	X3	X4	X5	X6	X7	X8	X9	X10	X11	X12	X13	X14	X15	X16	X17	X18	X19	X20	X21	X22	X23	X24	X25	X26
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21					
1534	X1	X2	X3	X4	X5	X6	X7	X8	X9	X10	X11	X12	X13	X14	X15	X16	X17	X18	X19	X20	X21	X22	X23	X24	X25	

TABLA 6: *Ilustraciones de las ediciones de la traducción francesa anónima de Celestina (creación propia).*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
P27	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	X1	F
P29	Xa		F				F			F											
L29	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	Xb
P42	Xc	F	F	F	F	F	F	F		F											

TABLA 7: *Ilustraciones de las ediciones de la traducción holandesa de Celestina (creación propia)*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21				
1550	X1	X2	X3	X4	X5	X6	X7	X8	X9	X10	X11	X12	X13	X14	X15	X16	X17	X18	X19	X17	X16	X20	X21	X22	X23
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21				
s.d.	X0	X1	X2	X3	X10	X5	X6	X7	X8	X9	X10	X11	X12	X13	X14	X15	X16	X17	X21	X19	X17	X16	X20	X21	X23
1574	X0	X1		X3	X4	X5	X6	X7		X9	X4			Xa	Xb		X17	X21	X19	X17	X16	X20	X21	X23	
1616	X0	X1	X6	X19	X4	X5	X6	X7	X4	Xc	X4	X6	X16	X17	Xd	Xe	X16	X17	X21	X19	X17	X16	X20	X21	

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Manuel (1977): «La ilustración de portadas de *La Celestina*, en siete ediciones del siglo XVI», *Revista de Ideas Estéticas*, vol. 139, pp. 229-235.
- ALBALÁ PELEGRÍN, Marta (2015): «Gestures as a Transnational Language through Woodcuts: *Celestina's* Title Pages», *Celestinesca*, vol. 39, pp. 79-112. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20181>
- ALVAR, Carlos (2005): «De la *Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado», en Patrizia Botta (ed.), *Atti del Simposio «Filologia dei Testi a Stampa (Área Ibérica)»*, Modena, Mucchi, pp. 97-109.
- ÁLVAREZ-MORENO, Raúl (2015): «Casa, torre, árbol, muro: hacia una morfología del escenario urbano en las ediciones antiguas de *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 39, pp. 113-136. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20182>
- ÁLVAREZ-MORENO, Raúl (2016): «Notas a la ilustración de un duelo: el suicidio de Melibea en los grabados antiguos de *Celestina*», *eHumanista*, vol. 35, pp. 311-331.
- BEHIELS, Lieve y Katherine V. KISH (ed.) (2005): «*Celestina: An Annotated Edition of the First Dutch Translation (Antwerp, 1550)*», Leuven, Leuven University Press.
- BELTRÁN, Rafael, «Del suicidio de Judas al salto de Pármeneo: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca*, vol. 44, pp. 9-80. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19428>
- BERNDT-KELLEY, Erna (1993): «Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*», en Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow (ed.), *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary. Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*

- (*Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 193-227.
- CANET, José Luis (2016): «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Revista de Poética Medieval*, vol. 30, pp. 81-104. <https://doi.org/10.37536/RPM.2016.30.0.50219>
- CANET, José Luis (2017): «Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*», *Studi Giraldiviani. Letteratura e Teatro*, vol. 3, pp. 9-70. <https://doi.org/10.6092/2421-4191/2017.3.9-70>
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (2011): «“Fue tanto breve quanto muy sutil”. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, vol. 19, pp. 20-78.
- CARMONA RUIZ, Fernando (2007): «La iconografía de *La Celestina*, una asignatura pendiente», en «La recepción de *La Celestina* en Alemania en el siglo XVI» (tesis doctoral, Universität Freiburg), pp. 320-372. <https://folia.unifr.ch/unifr/documents/300506> [27/12/2022]
- CARMONA RUIZ, Fernando (2011): «La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz», *eHumanista*, vol. 20, pp. 79-112.
- CIVIL, Pierre (2017): «Grabados celestinescos: la ilustración de un “género” literario en la primera mitad del siglo XVI», en Biaggini, Olivier, y Alvarez Roblin, David (ed.), *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVI*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 85-101. <http://books.openedition.org/cvz/3329> [27/12/2022]
- CULL, John T. (2010): «A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence’s *Eunuchus*», *La Corónica*, vol. 38, núm. 2, pp. 137-160. <https://doi.org/10.1353/cor.0.0070>
- DI CAMILLO, Ottavio (2009): «La *Comedia* de Burgos en la tradición impresa de *La Celestina*: una revalorización», en Marithelma Costa e Isaías Lerner (ed.), «*Medievalia & Humanistica*». *Estudios sobre literatura española. Homenaje ofrecido por sus amigos y colegas*, Salamanca, SEMYR, pp. 161-274.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2011): «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, vol. 19, pp. 137-156.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2012): «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca*, vol. 36, pp. 119-142. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.36.20149>
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2013): «Influencias de la iconografía cristiana en las ilustraciones tempranas de *La Celestina*», en Pablo Ancos e Ivy A. Corfis (ed.), *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 175-195.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2017): «The Images of *Celestina* and its Visual Culture», en Enrique Fernández Rivera (ed.), *A Companion to «Celestina»*, Leiden, Brill, pp. 362-382. https://doi.org/10.1163/9789004349322_023
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2020): «Dos ilustraciones y un cuadro: testimonios de la recepción de *La Celestina* en tres épocas», en Amaranta Saguar García y Enrique Fernández Rivera (ed.), *Videoactas del I Congreso Virtual del Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca (CELPYC)*, Nueva York, CELPYC. <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.12>

- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012): «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, vol. 21, pp. 87-131.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019): «Materiales para el análisis tipográfico y biblioiconográfico de la nueva *Tragicomedia de Calisto y Melibea* “1502” hallada en Nápoles», *Papeles del Divisorio*, vol. 3. <https://eprints.ucm.es/54796> [27/12/2022]
- GRIFFIN, Clive (2001): «*Celestina's* Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 78, núm. 1, pp. 59-79. <https://doi.org/10.1080/000749001750058536>
- IGLESIAS, Yolanda (2016): «Representación del delito social en *La Celestina* a través de su iconografía más temprana: 1499 y 1514», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41, núm. 1, pp. 243-272. <https://doi.org/10.18192/rceh.v41i1.2048>
- INFANTES, Víctor (2007): «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *marginalia bibliographica* al cabo», en Juan Carlos Conde (ed.), *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 3-87.
- JIMÉNEZ RUIZ, Ana Milagros (2020): «La primera portada celestinesca sevillana: estudio de una parodia iconográfica e iconológica», en Amaranta Saguar García y Enrique Fernández Rivera (ed.), *Videoactas del I Congreso Virtual del Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca (CELPYC)*, Nueva York, CELPYC. <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.04>
- JIMÉNEZ RUIZ, Ana Milagros (2021): «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en Barcelona (1525, 1531, 1561, 1565 y 1585): estudio biblioiconográfico (I)», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 245-264. https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/06/jimenez-ruiz.htm [27/12/2022]
- KOWALSKY, Lisa Marie (2018): «Ilustraciones interpretativas: espacios, repetición de imágenes y animales en cien años de *La Celestina*. Ediciones españolas de 1500 a 1600» (trabajo final de máster, University of Calgary). <http://dx.doi.org/10.11575/PRISM/32911>
- LACARRA, María Jesús (2019a): «La tradición iconográfica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)», en Isabella Tomassetti (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1685-1694.
- LACARRA, María Jesús (2019b): «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en Zaragoza (1507-1607): los modelos iconográficos y su pervivencia», en Manuel José Pedraza Gracia (ed.), *La fisonomía del libro medieval y moderno. Entre la funcionalidad, la estética y la información*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 237-250.
- LIDA, María Rosa (1962): *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MONTERO, Ana Isabel (2005a): «A Penetrable Text? Illustration and Transgression in the 1499(?) Edition of *Celestina*», *Word & Image*, vol. 21, núm. 1, pp. 41-55. <https://doi.org/10.1080/02666286.2005.10462097>

- MONTERO, Ana Isabel (2005b): «Deflowering Textual Boundaries: Illustration and Transgression in the 1499(?) Edition of *Celestina*» (tesis doctoral, Emory University).
- MONTERO, Ana Isabel (2015a): «Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 39, pp. 197-224. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20185>
- MONTERO, Ana Isabel (2015b): «The Elusive Threshold: Textual and Sexual Transgression in the 1499 (?) Edition of *Celestina*», *eHumanista*, vol. 30, pp. 115-138.
- NORTON, Frederick J. (1997): *La imprenta en España: 1501-1520*, Madrid, Ollero y Ramos.
- PALUMBO, Margherita y Julia STIMAC (2021): «Playing with Figures between Spain and Venice: On an Early Translation of *La Celestina*», *PRPH Books Blog* (entrada de blog). <https://www.prphbooks.com/blog/celestina> [27/12/2022]
- PAOLINI, Devid (2017): «Algunas consideraciones sobre la posible representación de *Celestina* en 1501 en Roma», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor». V Congreso Internacional. Congreso homenaje a Joseph T. Snow*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 249-252. https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/palolini.htm [27/12/2022]
- PASTORELLO, Ester (1924): *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Firenze, L. S. Olschki.
- PIANTONE, Germana (1996): «Le illustrazione nella *Celestina* (1499-1531)» (tesis doctoral, La Sapienza, Università di Roma).
- PINTADO, Vanessa (2016): «El impresor Fadrique de Basilea y los grabados de la *Celestina* de Burgos de 1499», en Laurette Godinas (ed.), *De la piedra al pixel. Un recorrido por las edades del libro*, México, UNAM, pp. 335-356.
- PLAUTO, Tito Macio (1518): *Zwo Comedien des synn reichen poeten Plauti nämlich in «Menechmo» und «Bachide»: Nachuolgent ain Comedien Vgolini «Philegenia» genannt*, Augsburgo, Sigismund Grimm y Marx Wirsung. <http://data.onb.ac.at/rep/1048347F> [27/12/2022]
- REYES DURÁN, Martín (1992): «Examen crítico-analítico de las ilustraciones encontradas en tres *Celestinas* (Burgos 1499; Sevilla 1502; Valencia 1514)» (trabajo final de grado, Texas A & M University).
- RIVERA, Isidro J. (1995): «Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)», *Celestinesca*, vol. 19, pp. 3-30. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.19.19864>
- RIVERA, Isidro J. (1998): «Performance and Prelection in the Early Printed Editions of *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 22, núm. 2, pp. 3-20. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.22.19914>
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David (2009): «La vanguardia del libro ilustrado: el terenciano de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 86, núm. 1, pp. 1-17. <https://doi.org/10.1080/14753820802696733>
- ROJAS, Fernando de y «antiguo autor» (2011): *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco Lobera et al. (ed.), Madrid, Real Academia Española.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2015a): «Las imágenes agentes de *Celestina*», en Carlos Alvar (ed.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1125-1135.

- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2015b): «The Concept of *imago agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca*, vol. 39, pp. 247-274. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20187>
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2016): «¿Cuestión de moda? La desaparición de la traducción italiana de *Celestina* del mercado editorial en la segunda mitad del siglo XVI», en Emilio Blanco (ed.), *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, SEMYR, pp. 625-642.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2017a): «Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, vol. 41, pp. 139-152. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.41.20209>
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2017b): «Las *imágenes agentes* de *Celestina* (II)», en José Carlos Ribeiro Miranda (ed.), «*En Doiro, antr'o Porto e Gaia*». *Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 885-892.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2020): «¿Un programa iconográfico original? Modelos alemanes para los tacos de la edición Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, de *Celestina*», en Amaranta Saguar García y Enrique Fernández Rivera (ed.), *Videoactas del I Congreso Virtual del Círculo de Estudios de las Literaturas Picaresca y Celestinesca* (CELPYC), Nueva York, Publicaciones del CELPYC. <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.11>
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2021a): «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (I): ejemplares de las ediciones de las traducciones (y tres adaptaciones al inglés) localizables en línea», *Celestinesca*, vol. 45, pp. 195-244. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.21942>
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2021b): «*Melusina, Celestina, Magelona*. Unas notas de investigación sobre la recepción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en el contexto alemán del siglo XVI», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de buen amor», «La Celestina», «La Lozana andaluza»*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 397-411.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2022): «Modelos alemanes y castellanos para los tacos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545», *Boletín de la Real Academia*, vol. 102, núm. 326, pp. 661-704.
- SNOW, Joseph T. (1984): «The Iconography of the Early *Celestinas*. 1: The First French Translation (1527)», *Celestinesca*, vol. 8, núm. 2, pp. 25-39. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.8.19594>
- SNOW, Joseph T. (1987): «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499, Sevilla, 1518, Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda*, vol. 6, pp. 255-280. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8787110255A> [27/12/2022]
- SNOW, Joseph T. (2005): «Imágenes de la lectura/lectura de las imágenes: el caso de la *Comedia* burgalesa impresa por Fadrique de Basilea», en Patrizia Botta (ed.), *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Modena, Mucchi Editore, pp. 111-129.
- TERENCIO, Publio (1486): [*Eunuchus*], Ulm, Konrad Dinckmut. <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iii-10> [27/12/2022]

- THOMÉ, J. R. (1946): «Sur des éditions illustrées de *La Celestina* (du xve au xviiiè siècle)», *Le livre et ses amis*, vol. 2, pp. 31-36.
- THOMÉ, J. R. (1979): «Hans Weiditz (Johannes Giudictius): Primer ilustrador dramático de *La Celestina*», *Cuadernos de Bibliofilia*, vol. 1, pp. 41-50.
- TORRELO-HILL, Giulia y Andrew J. TURNER (2020): *The Lyon Terence: Its Tradition and Legacy*, Leiden, Brill.
- WIRSUNG, Christof (1984): *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia (Augsburg 1520), Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg 1534)*, Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff (ed.), Hildesheim, G. Olms Verlag.

LA PARÁBOLA DEL HIJO PRÓDIGO
EN LA RECEPCIÓN TEMPRANA DE *LA CELESTINA*
The Parable of the Prodigal Son in the Early Reception
of *La Celestina*

ENRIQUE FERNÁNDEZ
University of Manitoba

RESUMEN

Aunque el texto de *La Celestina* no alude a la parábola del hijo pródigo, sus primeros lectores probablemente vieron una conexión al considerar a Calisto y Pármeno, e incluso a Melibea, como hijos pródigos fallidos que nunca se arrepienten ni regresan al padre. Que los primeros lectores vieron el parecido entre *La Celestina* y la parábola lo sugiere la primera obra de la celestinesca, titulada precisamente la *Comedia pródiga* de Luis de Miranda (1532), que mezcla elementos de la parábola y de *La Celestina*. Igualmente, la imagen más popularizada de esta parábola en la época es la del hijo pródigo malgastando su fortuna con las prostitutas en un opulento banquete, a veces con un amigo, dos meretrices y una alcahueta. Esta imagen es curiosamente similar a la forma de ilustrar el episodio del banquete en casa de Celestina del acto noveno que se impuso a partir de la edición alemana de Augsburgo de 1520. Un posible origen de estas similitudes entre *La Celestina* y la parábola del hijo pródigo es que la rebelión del hijo contra el padre es un tópico de las comedias terencianas, que se sabe que influyeron tanto en esta parábola del helenizado San Lucas como en *La Celestina*.

Palabras clave: *La Celestina*; fuentes; parábola del hijo pródigo; ilustraciones; celestinesca.

ABSTRACT

Although the text of *La Celestina* does not make any reference to the parable of the prodigal son, its first readers probably saw a connection by considering Calisto and Pár-

meno, and even Melibea, as failed prodigal sons who never repent or return to the father. That the first readers saw the resemblance between *La Celestina* and the parable is suggested by the first work of the celestinesque, titled precisely *La Comedia pródiga* by Luis de Miranda (1532), which mixes elements of the parable and *La Celestina*. Similarly, the most popularized image of this parable at the time is that of the prodigal son dissipating his fortune on prostitutes at an opulent banquet, sometimes with a friend, two prostitutes, and a pimp. This image is curiously similar to the way in which the episode of the banquet at Celestina's house in act nine was illustrated and prevailed from the German edition printed in Augsburg in 1520. A possible origin of these similarities between *La Celestina* and the parable of the prodigal son it is that the rebellion of the son against the father is a topic of Terence's comedies, which are known to have influenced both this parable of the Hellenized Saint Luke and *La Celestina*.

Keywords: *La Celestina*; sources; the Parable of the Prodigal Son; iconography; celestinesque.

TRATAMOS AQUÍ de un aspecto de la recepción de *La Celestina* en los primeros siglos tras su publicación. En concreto queremos mostrar cómo la parábola del hijo pródigo funcionó de intertexto para algunos de sus primeros lectores. Por «intertexto» queremos decir que la parábola del hijo prodigo es uno de los textos que venía a la mente a algunos de estos lectores de *La Celestina* a pesar de que esta parábola no era una de sus fuentes o hipotextos en la terminología de Genette (1997: 5). De hecho, en *La Celestina* nunca se cita ni hay alusiones directas al hijo pródigo. Sin embargo, que la figura del hijo prodigo venía a la mente a algunos de estos lectores se puede conjeturar a partir de dos testimonios de la recepción de *La Celestina*. Un testimonio es la existencia de una obra que forma parte de la celestinesca más antigua, la *Comedia pródiga* de Luis de Miranda de 1532, que combina aspectos de ambas obras. El otro testimonio es de naturaleza visual: cómo, a partir de la traducción alemana de *La Celestina* de Augsburgo 1520, se empezó a adoptar la iconografía del banquete del hijo prodigo como modelo para la ilustración del banquete en casa de Celestina del acto noveno. Queremos además reconstruir los pasos que llevaron a estos lectores a conectar ambos textos aparentemente tan distintos. Como veremos, la conexión se debe a que tanto *La Celestina* como la parábola del hijo pródigo corresponden a un modelo narrativo primigenio de enfrentamiento entre generaciones que ya está presente en las comedias de Terencio (Beck, 1973: 110). Analizados conforme a este modelo, Pármeno y Calisto funcionan como hijos pródigos fallidos que nunca completan el ciclo de arrepentimiento y retorno al padre.

1. LA PARÁBOLA DEL HIJO PRÓDIGO: ORIGEN E INTERPRETACIONES Y CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Para entender la posible conexión de *La Celestina* con la parábola del hijo pródigo hay que tener en cuenta la importancia de esta parábola en la época en que se escribió la obra. A pesar de que la parábola del hijo prodigo aparece solamente en el evangelio de San Lucas (Lc 15, 11-32) es, sin duda alguna, la más comentada, glosada y representada en arte y literatura entre todas las parábolas. Ya los Padres de la Iglesia le dieron numerosas interpretaciones literales, alegóricas y tipológicas (Delcorno, 2018: 24). A partir del siglo XII se produjo una nueva eclosión de interpretaciones. La parábola era muy citada en los sermones y aparece frecuentemente representada en imágenes en manuscritos, así como en las vidrieras y bajorrelieves de catedrales e iglesias. Su mensaje principal, en el que todos los comentaristas están de acuerdo, es la oportunidad de redención del pecador, encarnado aquí en el hijo, que siempre puede retornar al seno del padre, es decir, a Dios (Guest, 2006: 35-37). Parte de la popularidad de esta parábola reside en que simboliza la posibilidad de la redención del pecado de todo cristiano y su camino de salvación. Así, en la interpretación tropológica que enlaza el Nuevo y el Antiguo Testamento, el hijo pródigo representa a Adam y, a través de él, a toda la humanidad (Verdier, 1955: 25).

A pesar de este acuerdo en el mensaje central de la parábola, los comentaristas difieren en muchos puntos de su interpretación. Estas diferencias se pueden ver, por ejemplo, en la *Glossa ordinaria*, que, aunque se redactó en el siglo XII, alude a las interpretaciones divergentes de San Agustín y San Jerónimo. Ambos consideran que el hijo pródigo simboliza al pueblo judío. Sin embargo, para San Agustín, los judíos aparecen como el pueblo que se abstuvo de la idolatría a pesar de sus periplos por otras tierras y que, a la larga, volverá a la casa de Dios Padre, es decir, al cristianismo. San Jerónimo, en cambio, interpreta esta parábola considerando que los judíos solo simulaban haber respetado los mandamientos de Dios y que están llamados a ser los aliados del anticristo (Delcorno, 2018: 58). También católicos y protestantes tienden a interpretar esta parábola de manera diferentes. Mientras que los católicos consideran que la penitencia que el hijo pródigo realizó antes de volver a casa del padre fue importante para su perdón, los protestantes, siguiendo la doctrina de la salvación por la gracia, consideran que fue la fe del hijo pródigo y la generosidad del padre las que realmente lo salvaron (Witcombe, 1998: 7; Jack, 2019: 29).

Además de numerosas interpretaciones, la popularidad de esta parábola ha causado que su breve formulación original en el evangelio de San Lucas haya servido de punto de partida para extensas versiones literarias mediante procesos de *amplificatio* y elaboración artística. Ya a principios del siglo XIII hay indicios de represen-

taciones religiosas de la parábola en versiones que la adaptaban a la sociedad de la época. Por ejemplo, algunas narraban la historia de un joven campesino que había obtenido dinero de su padre para ser despojado de este por prostitutas y otros personajes de baja calaña en una taberna o en la ciudad (Delcorno, 2018: 94-96). La más conocida de estas versiones es la mucho más tardía titulada *Acolastus*, escrita en latín por el autor holandés Gulielmus Gnapheus y que fue interpretada por sus estudiantes en 1529 (Haeger, 1986: 133). En el teatro isabelino inglés, las elaboraciones más o menos libres de la parábola se cuentan por docenas, y su influencia se ha detectado incluso en obras de Shakespeare, como *El mercader de Venecia* (Tippens, 1988: 57; Pastoor, 2000). En España se escribieron también numerosas obras teatrales inspiradas en la parábola del hijo pródigo, desde una *Comoedia filii prodigi* de Juan de Valencia en latín para uso escolar de mediados del xvi, hasta varias de Lope de Vega, por citar algunas (Oteza Pérez, 2017; Spieker, 1984).¹ Lo que sigue en esta contribución es un intento de aplicar las bien conocidas ideas de Gadamer sobre el horizonte de interpretación a través del cual los lectores de una de época se acercaban a un texto (Gadamer, 1975). En este caso, analizamos un aspecto concreto: cómo en los dos primeros siglos tras la publicación de *La Celestina*, los lectores, cuyo horizonte de interpretación estaba mediado por la exégesis bíblica, encontraban ecos de la parábola del hijo pródigo en su texto.

2. LA COMEDIA PRÓDIGA DE LUIS DE MIRANDA, PRIMERA OBRA CELESTINESCA

Los ecos de la parábola del hijo pródigo en la recepción de *La Celestina* se muestran en el título y contenido de la obra de celestinesca más antigua conocida, la *Comedia pródiga* (1532) de Luis de Miranda. Ya Menéndez Pelayo consideró que Luis de Miranda fue a buscar en *La Celestina* el submundo de delincuencia y engaño, así como la figura de la alcahueta, para así expandir de manera realista el periodo de pecador del hijo pródigo. Menéndez Pelayo escribió que la *Comedia pródiga* «es una dramatización, a la verdad bastante profana, de la parábola evangélica del Hijo [...] pero la portada misma es un plagio intencionado de *La Celestina*, sin duda para atraer lectores a la obra nueva» (1943: 433-434). Efectivamente el subtítulo de la portada de esta obra resuena claramente al de *La Celestina*: «Comedia pródiga [...] en la cual se contienen (demás de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias y avisos muy necesarios para mancebos que van por el mundo, mostrando los enga-

¹ Boix Jovaní (2010) postula que la parábola del hijo pródigo es la fuente del episodio en que el rey Alfonso VI perdona al Cid en el *Cantar de Mio Cid*.

ños y burlas que están encubiertos en fingidos amigos, malas mujeres y traidores sirvientes».²

Efectivamente, además de este subtítulo, muchos otros elementos hay en la *Comedia pródiga* que son directamente tomados de *La Celestina*. El más evidente es la inclusión de una alcahueta llamada Briana, a la que el hijo pródigo acude para que interceda por él ante una doncella. Eventos que en *La Celestina* solo se mencionan se expanden en esta obra. Por ejemplo, Briana es apaleada por su tercera con la doncella. Otros eventos se elaboran o alteran. Así, al igual que Calisto, el hijo pródigo de esta obra cae también de la escala en el asalto al jardín de la doncella, aunque esta vez por intervención maliciosa de sus ayudantes, dos rufianes que acaban escapándose con todo su dinero sin compartirlo con Briana, la organizadora de esta estratagema. Hay también un criado fiel, llamado Felisero, quien, como Pármeno, intenta que su amo entre en razón, pero, ante su fracaso, acaba desistiendo y metiéndose a ermitaño.

Corominas alaba esta comedia de Luis de Miranda diciendo que es un enorme avance si la comparamos con el teatro religioso de la Edad Media y con la dramaturgia pre-lopista, pues lleva al escenario los valores humanos y las técnicas de *La Celestina* (Corominas, 1978: 114). En nuestra opinión, Luis de Miranda tomó personajes y situaciones precisamente de *La Celestina* para su *Comedia pródiga* no solo por criterios prácticos. Lo hizo también porque percibió que tanto *La Celestina* como la parábola del hijo pródigo tienen una estructura profunda similar en que unos jóvenes atolondrados, alejados de una autoridad paterna en el peligroso ambiente de la ciudad, sucumben a las tentaciones y al pecado. Los desenlaces de las dos historias son, sin embargo, opuestos. Expandiremos más adelante estas similitudes y diferencias.

3. UN TESTIMONIO VISUAL: EL BANQUETE CON PROSTITUTAS DEL HIJO PRÓDIGO

El otro testimonio de que algunos de los primeros lectores de *La Celestina* encontraron cierta semejanza con la parábola del hijo pródigo es de naturaleza iconográfica. Que esta semejanza fuera de naturaleza iconográfica tiene que ver con la importancia de la impronta visual de esta parábola. De hecho, el proceso de ampliación de la parábola tuvo lugar a nivel de imágenes antes y con más frecuencia que al nivel de las adaptaciones teatrales. Ya desde el siglo XII la parábola desarrolló un programa o ciclo iconográfico que consta de varios momentos o episodios, como ocurrió con el ciclo de los pasos de la Pasión de Cristo (Delcorno, 2018: 88).

² La palabra «mundo» está cargada de connotaciones de pecado al ser uno de los tres enemigos tradicionales del hombre: «*mundus*, caro, et diabolus».

Bien es sabida la importancia en las ilustraciones en imágenes de historias orales o textos de lo que Hodnett bautizó como «the moment of choice»: «The most important decision an artist has to make about an illustration is the moment of choice [...] As in a still from a cinema film, the action is stopped» (Hodnett, 1982: 7).

Los muchos artistas que representaron en imágenes esta parábola del hijo pródigo a través de los siglos mostraron una clara tendencia a elegir ciertos episodios. Esto dio lugar a un ciclo de seis o más escenas: la escena del hijo pidiendo la herencia antes de abandonar la casa paterna; la de su salida de casa; la que lo muestra malgastando el dinero con las prostitutas en banquetes; la del hijo pródigo apacentando una pira de cerdos; la de su regreso a la casa del padre, y la del banquete en su honor. A veces se incluyen más imágenes en este ciclo al desdoblarse uno de estos seis episodios en dos o más escenas. Por ejemplo, su periodo con las prostitutas se desdobra para incluir también la escena de su expulsión de la casa de estas cuando se le acaba el dinero, como en las ilustraciones del *Salterio de Eadwine* (Canterbury, 1155-1160) y en los paneles de la arqueta de marfil conservada en el museo del Louvre (1250-1270) (figs. 1 y 2).



FIGURA 1: Ciclo iconográfico del hijo pródigo, Salterio de Eadwine (Canterbury, 1155-1160). La viñeta tercera de la primera fila representa al hijo pródigo festejando con las prostitutas (MS M 521 recto, fragmento). Morgan Library (<http://ica.themorgan.org/manusc>).



FIGURA 2: Panel de arqueta de marfil que representa la historia del hijo pródigo, 1250-1270. Las viñetas cuatro, cinco y seis corresponden al episodio del hijo pródigo con las prostitutas. Musée de Louvre, OA 2589 A (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/153355/c>).

La estancia del hijo pródigo con las prostitutas es el episodio más sujeto a ampliaciones y elaboraciones textuales y visuales. Curiosamente, el episodio apenas es mencionado en el texto evangélico de la parábola. Aparece solo indirectamente aludido en las palabras de su hermano, quien, celoso de la magnanimidad con la que el padre recibe a su pródigo hermano retornado, le recuerda como aquel «devoravit substantiam suam cum meretricibus», literalmente «devoró su fortuna con prostitutas» (Lc 15, 30). La interpretación literal del verbo «devoravit» dio pie a que se desarrollara una rica iconografía del hijo pródigo en un rico banquete con las prostitutas. A veces incluyen a una mujer vieja que representa a una alcahueta, así como también a otro u otros hombres, parásitos que le incitan a malgastar su dinero.

El que los primeros testimonios de estas imágenes sean precisamente como decoración de las catedrales, edificios emblemáticos del incipiente desarrollo urbano a partir del siglo XII, está conectado con la nueva interpretación de la parábola que estaba surgiendo. Los predicadores comenzaban a interpretar el abandono del hogar paterno del hijo pródigo no como alegoría de los viajes de los israelitas por tierras extrañas con otras costumbres y religiones, sino como alegoría de los riesgos que corrían los campesinos contemporáneos al visitar o mudarse a las incipientes

ciudades, antros de tentación y pecado. En esta interpretación, el periplo del hijo pródigo le lleva de la casa del padre, que representa la ciudad de Dios, a la ciudad terrenal del pecado, con sus tabernas y burdeles (Guest, 2006: 55). Esta adaptación de la parábola a una visión de la ciudad como nido de inequidad culminó en la pintura holandesa del XVI y XVII. La escena del hijo pródigo festejando con las prostitutas se convirtió en un popular tema pictórico que a veces es imposible distinguir de los también populares cuadros costumbristas de burdeles y tabernas. Esta asociación era tan fuerte que cualquier cuadro con imágenes de este tipo era considerado una representación de la parábola (Morris, 2011: 218). De hecho, algunos cuadros holandeses han llegado hasta nuestros días con dos títulos: uno que los interpreta como escenas costumbristas de burdel o taberna y otro como representaciones del hijo pródigo con las prostitutas. Un ejemplo es el cuadro conocido con los títulos de *Concierto, alegre compañía o el hijo pródigo entre las prostitutas*, de van Baburen (1623) (fig. 3).



FIGURA 3: *Cuadro conocido con el doble título de Concierto, alegre compañía o el hijo pródigo entre las prostitutas, de van Baburen (1623), óleo sobre lienzo, Museo Estatal de Mainz, Mainz, número de inventario 108. Wikipedia Commons (<https://commons.wikimedia.org>).*

4. LAS ILUSTRACIONES DEL BANQUETE EN CASA DE CELESTINA

Dado su contenido, la imagen del hijo pródigo en una bacanal con prostitutas y una alcahueta se aviene a ser usada para ilustrar la escena del banquete en casa de Celestina del acto noveno. Encajan perfectamente la caracterización de los personajes y la abundante bebida y comida, así como las caricias subidas de tono de los jóvenes comensales. Curiosamente, la primera ilustración de esta escena de *La Celestina*, la de la edición de Fadrique de Basilea de Burgos 1499, no se corresponde a este modelo de banquete en pleno desarrollo. En esta ilustración no se representa a los participantes a la mesa festejando sino de pie mientras Celestina acude a la puerta a recibir a Lucrecia (fig. 4).



FIGURA 4: Ilustración del banquete en casa de Celestina del acto noveno, edición de Burgos, 1499, de Fadrique de Basilea. Hispanic Society of America y Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (https://www.cervantesvirtual.com/portales/la_celestina/imagenes).

Igualmente, las ediciones con grabados de las dos primeras décadas del siglo XVI se basaban en la edición ilustrada de Cromberger, que no incluye una imagen para este episodio. Habrá que esperar hasta la edición en alemán de Augsburgo de 1520 para que se introduzca una nueva forma de representar la escena, que será conforme al modelo iconográfico del banquete del hijo pródigo: todos los personajes sentados alrededor de la mesa en una bacanal de comida, bebida y caricias (fig. 5).³

³ Agradezco a Amaranta Saguar García haberme indicado la existencia de una ilustración con otra escena de banquete con prostitutas en la traducción de las comedias de Plauto con ilustraciones



FIGURA 5: Ilustración del banquete en casa de Celestina del acto noveno en la edición traducida al alemán de Augsburgo, 1520, de Christoph Wirsung y Hans Weiditz. Bayerische Staatsbibliothek (<https://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070155/images/index.html>).

Que haya sido precisamente la edición alemana de Augsburgo la que introdujo este modelo y no una impresa en España edición española se debe, en nuestra opinión, a que la imagen de la parábola del hijo pródigo festejando con las prostitutas es mucho más frecuente en el norte que en el sur de Europa. En España, por ejemplo, la escena del banquete del hijo pródigo es rara. De hecho, el momento más frecuentemente representado de la parábola en España no es la del banquete sino la del padre abrazando al hijo arrepentido y de rodillas. A pesar de ello, el diseño de la ilustración de Augsburgo se impuso también en España, sea porque los editores e impresores compartieron esta asociación de la escena del banquete en casa de

impresa por el mismo Wirsung que publicó *La Celestina* de Augsburgo. Se trata de la ilustración de una escena de la comedia plautina *Bacchides*: la cómica escena final en que dos prostitutas festejan en su casa con varios hombres, entre ellos dos viejos de los que esperan sacar dinero, además de los hijos de estos, sus enamorados. No hay sin embargo en esta ilustración la presencia de una alcahueta, ni juegos eróticos ni alusiones al exceso de bebida, como es característico en la iconografía del hijo pródigo. No deja de ser curioso, sin embargo, la elección de ilustrar precisamente esta escena, que parece burlarse de la supuesta rectitud paterna consustancial a la parábola del hijo pródigo.

Celestina con el banquete del hijo pródigo o simplemente por razones estéticas. En cualquier caso, el resultado fue que todas las ediciones ilustradas de *La Celestina* posteriores a la de Augsburgo de 1520 siguen este modelo de banquete orgiástico, como la de Zaragoza de 1545 (Saguar García, 2020) (fig. 6).⁴



FIGURA 6: Ilustración del banquete en casa de Celestina del acto noveno, edición de Zaragoza, 1545, Jorge Coci, Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera. Hispanic Society of America y TeXTRed (<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/celestina/cel%20images/zaragoza%201545>).

Cuando, tras casi doscientos años sin imprimir *La Celestina*, volvieron a producirse ediciones ilustradas en el siglo XIX, el modelo de Augsburgo del banquete orgiástico para el acto noveno sigue utilizándose. Sin embargo, la asociación con la parábola no estaba ya en la mente de editores y lectores. Ahora esta ilustración funciona como reclamo para unos lectores que leen la obra sin prestar demasiada atención a su contenido ejemplar, anteponiendo los aspectos románticos y abiertamente eróticos. El erotismo de esta escena y de toda *La Celestina* ha seguido en ascenso a la hora de visualizar algunos momentos escenas de la obra. Así, muchas representaciones teatrales modernas, y sobre todo las adaptaciones cinematográfi-

⁴ Otros simbolismos cristianos pueden verse en esta imagen del banquete de la edición de Augsburgo y las que la siguen. Así, la figura de Celestina con una enorme jarra de vino se puede interpretar como una parodia de la extendida figura alegórica de la virtud de la templanza en forma de una mujer con una jarra de agua para templar el excesivo contenido de alcohol del vino (Fernández, 2020). Para otras referencias a la iconografía cristiana en los grabados de *La Celestina*, véase Fernández, 2013.

cas, usan esta escena para mostrar cuerpos desnudos y un batiburrillo de actividad sexual que incitan el voyerismo de la audiencia.

5. CALISTO Y SEMPRONIO COMO HIJOS PRÓDIGOS FALLIDOS

Es pues posible que el mencionado parecido de tema hizo que los primeros lectores, más atentos a la intertextualidad bíblica y a una lectura ejemplar, conectaran *La Celestina* y la parábola del hijo pródigo. Este parecido temático radica en que toda *La Celestina* se puede leer como una amplificación *a contrario* de la parábola del hijo pródigo. Calisto y Sempronio son dos hijos pródigos fallidos que nunca retornan al padre. Calisto hereda de muy joven una fortuna que malgasta en la ciudad ante la ausencia de una figura paterna que le guíe. Pármeno, que no ha conocido a su padre, busca una supuesta herencia paterna en las promesas falsas de Celestina, que se proclama como madre adoptiva. Estamos pues ante el frecuente desdoblamiento de un criado como trasunto a un nivel inferior de las pasiones de su amo. Este desdoblamiento aparece, por ejemplo, en el auto sacramental *El hijo pródigo* de 1599 de Alonso Remón, autor de comedias que en 1605 profesó como mercedario. Remón introduce en la historia un criado, apropiadamente llamado Servio, que también está deseoso de irse de la casa donde trabaja. Más predispuesto al libertinaje que el hijo pródigo, abandona con su señor la casa paterna y acaba igualmente pobre. A diferencia de su amo, Servio nunca vuelve a casa y se convierte en un ser animalizado que se cubre con pieles de bestias salvajes (Massanet Rodríguez, 2017: 98).

La Celestina invierte no solo la figura del hijo pródigo al negar a Pármeno y a Calisto la oportunidad de redimirse. Invierte también al padre magnánimo en la figura de Celestina, no padre sino madre de Pármeno, al que llama hijo «cuasi adoptivo» (163), y como tal aceptada por Calisto al llamarla «madre mía» (233).⁵ No solo el sexo sino también la magnanimidad característica del padre del hijo pródigo está invertida en la figura de Celestina y su consustancial avaricia. Esta avaricia es central en la inversión de la acogida del hijo pródigo retornado a la casa paterna en la escena en que Pármeno y Sempronio vienen de noche a su casa a pedir su parte del botín. Celestina quiere negarles la entrada por más que, cuando pregunta quién llama en medio de la noche, se identifican diciendo: «Abre que son tus hijos». A diferencia del magnánimo padre que recibe con los brazos abiertos a

⁵ Las citas de *La Celestina* son por número de página a la edición de Lobera Serrano *et alii* (2000) que se cita en la bibliografía. En *Celestina comentada* se glosan así las palabras en que Celestina llama a Pármeno hijo «cuasi adoptivo»: «Por tanto dixo “cuasi adoptivo” porque es principio de derecho que la mujer no puede adoptar o perhijar a nadie como lo puede el varón» (2002: 268).

su hijo pródigo retornado, Celestina no les abre la puerta, respondiéndoles: «No tengo yo hijos que anden a tal hora» (254). También la figura de Pleberio funciona como una inversión del padre del hijo pródigo. Aunque Pleberio está dispuesto a perdonar a su hija Melibea al final de la obra, no se le ofrece la oportunidad de ejercer su magnanimidad pues Melibea, obstinada en su error, elige arrojarse de la torre en vez de aceptar el perdón paterno. La lamentación de Pleberio con que se cierra la obra niega toda posibilidad de redención y salvación en este valle de lágrimas, impugnando así el mensaje central de la parábola del hijo pródigo.

La Celestina coincide también con las interpretaciones de la parábola del hijo pródigo frecuentes desde el siglo XII que señalan la ciudad como antro de corrupción. Hablando de las muchas obras de teatro que, más o menos inspiradas en el hijo pródigo, elaboran el enfrentamiento padre e hijo en el teatro isabelino inglés, Dowd escribe que «these plays articulate a powerful counternarrative of patriarchal authority, one that values risk, improvisation, and even itinerancy as integral components of elite masculinity» (2014: 115). La «itinerancy» la identifica Dowd con los frecuentes viajes formativos y de negocios de los jóvenes ingleses de clases adineradas a otros países en esos años. Estos viajes eran mirados con desconfianza pues ofrecían oportunidades para que los jóvenes se abandonaran al libertinaje al no estar sometidos al control paterno. En el caso de *La Celestina*, el peligro es el ambiente estudiantil al que los jóvenes de buena familia acceden al ir a estudiar a ciudades como Salamanca, alejados de la custodia paterna.

Las ciudades son además peligrosas por favorecer la ruptura de la relación tradicional entre clases sociales. El nuevo ambiente de economía proto-capitalista que en ellas impera contribuye a disolver la relación de fidelidad de los sirvientes hacia sus amos, como mostró Maravall (1964). Así, en el prólogo a su traducción al neolatín de *La Celestina* en el siglo XVII, el alemán Kaspar von Barth expresó este mismo temor ante la ciudad al hablar del valor aleccionador de la obra para los jóvenes estudiantes que viven lejos de casa: «praecipue peregre vivens» (Barth, 2017: D8, 49). Barth parece hacer un eco literal de las palabras de San Lucas, quien habla de «adolescencior filius peregre profectus est in regionem longinquam» (Lc 15, 13, énfasis añadido). Es más, en su traducción al latín del texto español de *La Celestina*, Barth traduce las palabras de Celestina que describen a Calisto como «loco y franco» (2017: 102) por «stolidus et prodigus» (2017: 120, énfasis añadido).⁶ En el mis-

⁶ Otras traducciones, como las francesas e inglesas antiguas, usan la palabra «liberal» y «frank» al traducir este pasaje. En la misma traducción alemana de Wirsung que contiene el grabado de Weiditz, Celestina define a Calisto como un «reicher Narr» (fol. 33). Esta traducción libre y sin alusión implícita a la parábola se explica porque en alemán esta parábola es conocida como «Verlorener Sohn» [el hijo perdido]. Usar el adjetivo *verlorener* en la traducción para expresar la prodigalidad de Calisto no era pues una opción. El uso de la palabra «Narr» ('necio') es mucho más acertada pues conecta con

mo tono, la portada de la *Comedia pródiga*, que vimos parafrasea la de *La Celestina*, añade también su utilidad para jóvenes que abandonan la casa paterna; «mancebos que *van por el mundo*» (énfasis añadido), donde resuena el *peregre* de la parábola.

6. UNA POSIBLE CONEXIÓN TERCENCIANA

No planteamos, sin embargo, que la parábola del hijo pródigo sea una fuente directa de *La Celestina*. El conflicto padre-hijo es claramente central en las comedias de Terencio, cuya influencia en *La Celestina* es de sobra conocida. Varias comedias terencianas presentan un conflicto entre un padre acaudalado y su hijo que quiere su dinero para acceder a los favores de una muchacha. En un típico argumento de estas comedias de raíz grecolatina, el hijo, con la ayuda de un *servus fallax*, se impone y ridiculiza al padre, consiguiendo la esclava o prostituta que el padre deseaba para sí. Curiosamente, algunos críticos han visto también en la parábola del hijo pródigo influencia de Terencio y de la comedia griega. De hecho, el evangelista Lucas, un judío helenizado del siglo I después de Cristo, era un buen conocedor de la literatura grecolatina pagana, como prueba su pulido estilo (Callon, 2013: 260-261; Holgate, 1999: 17).⁷

En las comedias de Terencio el hijo vence al padre. En la parábola del hijo pródigo el padre se impone magnánimamente. En *La Celestina* todos pierden en un desenlace trágico para todas las partes, una versión profundamente pesimista que niega la posibilidad de solución, sobre todo de la redención del hijo. *La Celestina* se sitúa así en el extremo opuesto a una serie de obras inspiradas en esta parábola, como las representaciones italianas de finales del xv y principios del xvi que utilizaban la historia con fin moralizante, como *Il figliuol prodigo* de Castellan de Castellani, ca. 1500 (Eisenbichler, 1983: 112 y 2016: 219). A estas versiones, hay que añadir las mencionadas obras *Acolastus* del holandés Gulielmus Gnaphaeus y la citada *Comedia pródiga* de Luis de Miranda, que, con sus abundantes escenas de tabernas, peleas y prostitutas, es considerada un intento fallido o excesivo del Terencio cristianizado (Little, 2021: 580).

la literatura anti-ejemplar de necios iniciada por el famoso libro *Das Narrenschiff* (1494) de Sebastian Brant. Los clientes de los burdeles eran vistos también como necios, como se ve en el grabado titulado *Schule der Kupplerin*, de Erhard Schoen, de 1531. Este grabado muestra al cliente de un burdel en un banquete. Mientras bebe y una prostituta le acaricia, la alcahueta le está robando la bolsa. Al mismo tiempo, un necio con capirote, asomado a la ventana, lo señala con el dedo, identificándolo como un miembro de su cofradía.

⁷ Otras parábolas de Lucas pueden haber tenido influencia de la comedia romana, como la del mayordomo infiel (Lc 16), que incluye un *servus fallax* semejante al de las comedias terencianas y plautinas (Beavis, 1992: 47).

La historia del hijo pródigo no es una de las fuentes de *La Celestina* pues ningún pasaje hay en ella sacado de esta parábola. Los parecidos entre *La Celestina* y la parábola del hijo pródigo no son el resultado de una descendencia directa, de una voluntad de Rojas o quien sea su autor de parodiar la parábola evangélica. Son el resultado de participar ambas de la misma narrativa primigenia del enfrentamiento con la ley del padre. La gran diferencia de *La Celestina* respecto a estas narrativas de hijos que no siguen la ley del padre radica en su final, en que todos pierden. Algunos de los lectores de los primeros decenios tras su publicación vieron esta conexión temática entre los dos textos. Acostumbrados a leer en modo alegórico y buscando una ejemplaridad que tenía en último término alcanzar la salvación, no dejaron de captar la anti-ejemplaridad de *La Celestina*: sus personajes realizan solo la primera parte del camino del hijo pródigo, es decir, alejarse de la casa del padre, pero sin el importante retorno. Con el paso de los siglos, las lecturas alegóricas se reservaron solo para algunos textos sagrados. Igualmente, los lectores de *La Celestina* dejaron de leerla en busca de ejemplaridad. Los nuevos lectores se centraron en el erotismo del pasaje del banquete en casa de Celestina y dejaron de percibir ecos de la narrativa de salvación del hijo prodigo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Remón (1974): *El hijo pródigo*. Manuscrito BNE Mss/15312. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000224477&page=1> [27/12/2022].
- BARTH, Kaspar (2017): *Pornoboscodidascalus Latinus (1624): Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of «Celestina»*, Enrique Fernández (ed.), Chapel Hill, University of North Carolina.
- BEAVIS, Mary Ann (1992): «Ancient Slavery as an Interpretive Context for the New Testament Servant Parables with Special Reference to the Unjust Steward (Luke 16:1-8)», *Journal of Biblical Literature*, vol. 111, pp. 37-54. <https://doi.org/10.2307/3267508>
- BECK, Ervin (1973): «Terence Improved: The Paradigm of the Prodigal Son in English Renaissance Comedy», *Renaissance Drama*, vol. 6, pp. 107-122. <https://doi.org/10/gpwgxx>.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2010): «El perdón del Campeador y el retorno del hijo pródigo: ¿La fuente bíblica del *Cantar de Mio Cid*, vv. 2013-40?», *Hispanic Research Journal*, vol. 11, núm. 2, pp. 97-102. <https://doi.org/10/cwjsx6>.
- CALLON, Callie (2013): «*Adulscientes and Meretrices*: The Correlation between Squandered Patrimony and Prostitutes in the Parable of the Prodigal Son», *The Catholic Biblical Quarterly*, vol. 75, núm. 2, pp. 259-278.
- Celestina Comentada* (2002): Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- COROMINAS, Juan M. (1978): «Sobre la *Comedia pródiga* de Luis de Miranda», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 30, núm. 2, pp. 112-122. <https://doi.org/10.1353/boc.1978.0018>.

- DELCORNO, Pietro (2018): *In the Mirror of the Prodigal Son: The Pastoral Uses of a Biblical Narrative (c. 1200-1550)*, Leiden, Brill.
- DOWD, Michelle M. (2014): «A Gentleman May Wander: Inheritance, Travel, and the Prodigal Son on the Jacobean Stage», *Renaissance Drama*, vol. 42, núm. 1, pp. 113-137. <https://doi.org/10/gpwxgv>.
- EISENBICHLER, Konrad (1983): «From *Sacra rappresentazione* to *Commedia spirituale*: Three Prodigal Son Plays», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 45, núm. 1, pp. 107-113.
- EISENBICHLER, Konrad (2016): *The Boys of the Archangel Raphael, a Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto, University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442671560>.
- FERNÁNDEZ, Enrique (2013): «Influencias de la iconografía cristiana en las ilustraciones tempranas de *La Celestina*», en Ivy Corfis y Pablo Ancos (ed.), *Two Spanish Masterpieces: A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies. 175-195.
- FERNÁNDEZ, Enrique (2020): «Dos ilustraciones y un cuadro: Testimonios de la recepción de *La Celestina* en tres épocas», en Enrique Fernández y Amaranta Saguar (ed.), *Videocast del I Congreso Virtual del CELPYC*, Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca. <https://doi.org/10.47537/celpyc2020>.
- GADAMER, Hans-Georg (1975): *Truth and Method*, New York, Seabury Press.
- GENETTE, Gérard (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- GNAPHAeus, Gulielmus (1540): *The Comedye of Acolastus Translated into Oure Englysshe Tongue*, John Palsgrave (trad.), London, Thomas Berthel[eti].
- GUEST, Gerald B. (2006): «The Prodigal's Journey: Ideologies of Self and City in the Gothic Cathedral», *Speculum*, vol. 81, núm. 1, pp. 35-75. <https://doi.org/10.1017/S0038713400019370>.
- HAEBER, Barbara (1986): «Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 37, pp. 133-150. <https://doi.org/10.1163/22145966-90000707>.
- HODNETT, Edward (1982): *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*, London, Scholar Press.
- HOLGATE, David A. (1999): *Prodigality, Liberality and Meanness in the Parable of the Prodigal Son: A Greco-Roman Perspective*, Sheffield, Sheffield Academic Press.
- JACK, Alison M. (2019): *The Prodigal Son in English and American Literature: Five Hundred Years of Literary Homecomings*, Oxford, Oxford University Press.
- LITTLE, Katherine C. (2021): «Renaissance Secularism Revised: The Case of the Prodigal Son», *ELH*, vol. 88, núm. 3, pp. 579-603. <https://doi.org/10/gpwxgw>.
- MARAVALL, José Antonio (1964): *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos.
- MASSANET RODRÍGUEZ, Rafael (2017): «El desarrollo dramático de la parábola del hijo pródigo en el auto sacramental de Alonso Remón», *Hipogrifo*, vol. 5, núm. 2, pp. 89-105. <https://doi.org/10/gpwxgz>.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943): *Orígenes de la novela: Cuentos y novelas cortas*, «*La Celestina*», Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MIRANDA, Luis de (1554): *Comedia pródiga*, Sevilla, Martín de Montesdoca. Reimpresa por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, J. M. Geofrin.
- MORRIS, Anita Boyd (2011): «Pictures of Debauchery: Profane Images of the Prodigal Son's Revels in Seventeenth-Century Dutch Paintings», *Dutch Crossing*, vol. 35, núm. 3, pp. 213-228. <https://doi.org/10.1179/155909011X13124528227589>.
- OTEZA PÉREZ, Blanca (2017): «Para la historia de un topos literario: El hijo pródigo», *Hipogrifo*, vol. 5, núm. 1, pp. 345-355. <https://doi.org/10.13035/H.2017.05.01.22>.
- PASTOOR, Charles (2000): «The Subversion of Prodigal Son Comedy in *The Merchant of Venice*», *Renaissance*, vol. 53, núm. 1, pp. 2-22. <https://doi.org/10/f2db9v>.
- PLAUTUS, Titus Maccius (1518): *Zwo Comedien des Synn reichen Poeten Plauti...*, Augsburg, Sigmund Grimm y Marx Wirsung.
- ROJAS, Fernando de (1499?): *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea.
- ROJAS, Fernando de (1502, pero 1511): *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, Jacobo Cromberger.
- ROJAS, Fernando de (1520): *Ain hipsche tragedia...*, Christoph Wirsung (tr.). Augsburg, Sigismund Grimm y Marx Wirsung.
- ROJAS, Fernando de (1545): *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Zaragoza, Jorge Coci, Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera.
- ROJAS, Fernando de y ANTIGUO AUTOR (2000): *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera Serrano *et al.* (ed.), Barcelona, Crítica.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2020): «¿Un programa iconográfico original? Modelos alemanes para los tacos de la edición Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, de *Celestina*», en Enrique Fernández y Amaranta Saguar (ed.), *Videoactas del I Congreso Virtual del CELPYC*, Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca. <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.11>.
- SCHOEN, Erhard (1531): *Schule der Kupplerin*, grabado, Grafische Sammlung Albertina. <http://www.zeno.org/nid/20004287215>.
- SPIEKER, Joseph B. (1984): «The Theme of the Prodigal Son in 17th Century Spanish Art and Letters», *Hispanic Journal*, vol. 5, núm. 2, pp. 29-53.
- TIPPENS, Darryl (1988): «Shakespeare and the Prodigal Son Tradition», *Explorations in Renaissance Culture*, vol. 14, núm. 1, pp. 57-78. <https://doi.org/10/gpwxgs>.
- VALENCIA, Juan de (2007): «*Comoedia filii prodigi* de Juan de Valencia», Julio Alonso Asenjo (ed.), *TeatrEsco: Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, núm. 2.
- VEGA, Lope de (2017): *Las bodas entre el Alma y el Amor divino. El hijo pródigo*, Enrique Duarte (ed.), Kassel, Reichenberger.
- VERDIER, Philippe (1955): «The Tapestry of the Prodigal Son», *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 18, pp. 8-58.
- WITCOMBE, Christopher L. C. E. (1998): «Dürer's *Prodigal Son*», *Source: Notes in the History of Art*, vol. 17, núm. 3, pp. 7-13. <https://doi.org/10.1086/sou.17.3.23205131>.

REFLEXIONES EN TORNO AL EPISODIO
DE LEANDRA DEL *QUIJOTE* DE 1605 A PARTIR
DE UN PASAJE DE LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y
MELIBEA* Y SU RELACIÓN CON LA FIGURA
DE LA VIRGEN MARÍA

*Reflections on the Episode of Leandra in the 1605 Quixote
Stemming from a Passage in Tragicomedia de Calisto y Melibea
and its Relationship with the Figure of the Virgin Mary*

IVETTE MARTÍ CALOCA

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

ORCID: 0000-0003-1788-4300

RESUMEN

Justo antes del final del *Quijote* de 1605 se narra la historia de Leandra, la bella labradora que huye de su casa con un soldado presuntuoso, y que aparece tres días después alegando no haber perdido la virginidad. Como consecuencia, a ella la encierran en un convento, mientras que sus enamorados se visten de pastores y van a cantar sus infortunios acompañados del eco de sus lamentos. A este curioso episodio, muy breve en extensión, lo sigue la procesión de disciplinantes que porta la estatua de la Virgen en el último capítulo de la novela cervantina, y a quien don Quijote transforma en una dama en necesidad de auxilio. Así pues, mediante esta investigación se intenta lograr un acercamiento que dé luz a algunas interrogantes acerca de la joven labradora a través de una evocación de un pasaje del primer auto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que nos permite compararla tanto con la figura de la madre bendita como con Celestina, la madre puta.

Palabras clave: Leandra; Celestina; Virgen María; mancha; milagro.

ABSTRACT

Just before the end of *Quixote* (1605) Leandra's story is recounted, the beautiful farm worker who flees her house with a presumptuous soldier, only to turn up three days later

alleging that she had not lost her virginity. As a result, she is locked in a convent while her suitors dress themselves as shepherds to sing their misfortunes accompanied by the echo of their lamentations. This curious and short episode is followed, in the last chapter of the Cervantine novel, by a procession of flagellants carrying a statue of the Virgin, which is transformed into a damsel in distress by Don Quixote. Thus, the aim of this investigation is to try to make sense of some of the questions about the young farm worker through an evocation of a passage from the first act of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, which allows us to compare her with the sacred mother, as well as with Celestina, the mother-whore.

Keywords: Leandra; Celestina; Virgin Mary; blemish; miracle.

DE CARA A LA ÚLTIMA HISTORIA intercalada del *Quijote*,¹ donde se relatan las vicisitudes de la hermosa Leandra, me permití asomarme a la parodia cervantina mediante la evocación de un pasaje de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Es decir, que mientras me encontraba haciendo una relectura de este episodio del *Quijote*, recordé un parlamento de la *Tragicomedia*, y esta reflexión muy personal me llevó a considerar algunas posibles claves interpretativas a las que dedico este ensayo. A tal efecto, me amparo en la idea de la pluralidad que supone el acto de leer, no solo porque, como Bajtín y Kristeva han demostrado, el autor dialoga con sus propios textos y con las obras de otros autores, sino también tomando en cuenta que, al lector, en su proceso, «lo acompañan inevitablemente» sus propias experiencias de lectura (Gilman, 1985: 11).² Es así entonces que hago este breve comentario al pasaje de Leandra.

Según tantas veces se ha advertido, la *Tragicomedia* ejerció una influencia innegable en la narrativa de Cervantes. Ello lo han apuntado distintos estudiosos en múltiples ocasiones, entre quienes destaca Joseph Snow (2005-2006b, 2008). Como bien observa Manuel Criado de Val: «Cervantes era uno de los más expertos conocedores de literatura celestinesca, a la que no es ningún amigo de citar, precisamente por estar tan próximo a ella en temas e intenciones» (citado en Snow, 2008: 81). Por lo tanto, podríamos aducir que es difícil trazar la influencia directa del texto celestinesco sobre su escritura, porque ya la había absorbido cabalmente más allá del consciente. Sin embargo, por ello mismo, son múltiples las confluencias entre aspectos diversos de los relatos cervantinos y la *Tragicomedia* que podrían

¹ Zimic sostiene que «esas “novelas y cuentos” no son sólo relevantes sino esenciales y que, en realidad, ni es correcto llamarlos “interpolados”, pues son parte íntegra, consustancial del mismo organismo» (1998: 36).

² Debo el conocimiento de esta interpretación que hace Gilman de la intertextualidad a mi querida maestra, Mercedes López-Baralt.

arrojar luz en la lectura de varios pasajes y personajes de ambos, y ello contribuiría de manera muy significativa a encontrar nuevas perspectivas para entenderlos.³ Aun así, debo remarcar que, mediante este estudio, no pretendo señalar una influencia directa entre los dos fragmentos que me sirvieron de punto de partida, sino que la evocación del parlamento de la *Tragicomedia* me sugirió una ruta de interpretación con respecto al relato de Leandra.

Como se sabe, esta resuelta jovencita, a despecho de sus enamorados, escapa de su casa seducida por un militar fanfarrón y embelequero llamado Vicente de la Roca,⁴ y, luego de tres días, aparece en una cueva, en camisa, despojada de todos sus bienes y alhajas, salvo de la irreparable joya de la virginidad que ella reclamaba intacta.⁵ Según relata Eugenio —uno de los desairados pretendientes de Leandra y quien sirve de narrador de la historia—, esta «[c]ontó [...] cómo el soldado, sin quitalle su honor, le robó cuanto tenía y la dejó en aquella cueva y se fue, suceso que de nuevo puso en admiración a todos» (Cervantes, 2015: 635). Es decir, que Leandra sostiene que, a pesar de que Vicente la desvalijó completamente, no llegó a comprometer su pureza. Pese al testimonio de inocencia de la hija burlada, el padre decide meterla en un convento con la esperanza de sofocar las sospechas y habladurías de los convecinos, quienes no se fían de la palabra de ella. Según nos cuenta el despechado cabrero: «Duro se nos hizo de creer la continencia del mozo, pero ella lo afirmó con tantas veras, que fueron parte para que el desconsolado padre se consolase, no haciendo cuenta de las riquezas que le llevaban, pues le habían dejado a su hija con la joya que, si una vez se pierde, no deja esperanza de que jamás se cobre» (Cervantes, 2015: 635). Y bien, como es usual en el universo cervantino —y como repite constantemente el hidalgo manchego— «todo puede ser»; es decir, podemos, como lectores, creerle a Leandra que su virginidad queda intocada, o, por el contrario, podemos pensarla deshonorada, puesto que este detalle no se explicita nunca, y el punto de vista desde el que escuchamos el relato no favorece a

³ Con todo, importa poner de relieve que ha habido estudios muy iluminadores de aspectos específicos de la huella celestinesca en los escritos de Cervantes, primordialmente al comparar personajes, muy en especial, con el de Melibea al que María Jesús Fuente Pérez considera «[e]l personaje literario más presente en [el *Quijote*], [aun cuando no] aparece nombrado» (2004: 219). A este respecto, algunos estudiosos han dedicado trabajos importantes a comparar a la hija de Pleberio con varios personajes femeninos del autor alcalaíno (Heugas, 1969; Snow, 1996 y 2004; Morros Mestres, 2005; Gernert, 2019; Martí Caloca, 2016, 2020 y 2023).

⁴ Con respecto a la polinomasia «Roca/Rosa» véase especialmente Rodríguez (1990). Otros estudiosos también han apuntado a las posibles implicaciones e interpretaciones de esta ambivalencia.

⁵ González Briz plantea que «Bataillon se ha referido al diálogo erasmista *Proci et puellae*, donde se ridiculiza esa “preciosa joya”, de la que “no se puede hacer mejor uso que perderla”» (2013: 82).

la muchacha.⁶ Precisamente esta incertidumbre ante la pureza de Leandra es lo que Hathaway denomina «that nagging question» (1995: 59); en otras palabras, la fastidiosa y angustiada pregunta que nos hacemos todos los lectores acerca de su virginidad.

Como he dicho hasta aquí, en una de mis revisiones de este episodio me aprovechó valirme del recuerdo que se me despertó de un parlamento de la *Tragicomedia* y ello me abrió la posibilidad de intentar socavar un poco la perplejidad que siempre me ha causado el relato de Leandra que, amén de ser tan corto, une en sí varias tradiciones literarias, como la pastoril, la picaresca y la de la doncella burlada.⁷ De esta manera, el instante en que Eugenio nos describe cómo se han poblado los montes de otros tantos enamorados de la hermosa labradora, tan despechados como él, y que, en hábito de pastores, perpetuamente suspiran sus penas por doquier,⁸ me evocó el retrato que pinta Pármeno de la melodía que entonan todos los

⁶ Baquero Escudero llega a decir que el de Eugenio «es un punto de vista impropio» (1990: 422). Similarmente, Vila plantea: «lo único que se sabe de [Leandra] ha sido pasado por el tamiz de la voz de Eugenio, cuya cualidad de amante despechado no debe olvidarse» (2004: 1452). Otros estudiosos han subrayado este aspecto también.

⁷ Ivanovici argumenta: «la intencionalidad narrativa parece haberse ido un tanto de la mano a Cervantes. Diríase que, ya consciente de la necesidad de integrar el material arcádico en la nueva estructura novelesca, el autor, sin embargo, no tiene aún claro el cómo hacerlo, y por eso emprende varios intentos experimentales, cambiando cada vez el “ángulo de ataque”. Así, la línea argumental Leandra-Vicente es de índole claramente picaresca» (2001: 587). Ver, asimismo, Rodríguez (1990: 234-235). Naturalmente, el elemento picaresco se sugiere tomando en consideración la figura del soldado buscón.

⁸ Este tropel de hombres enamorados que, para lamentar el encerramiento de Leandra, deciden convertirse en pastores, no deja de recordar al episodio de Marcela, aunque, como observa De la Quadra-Salcedo, estos se quejan «no de la dureza de su amada sino de sus flaquezas» (1986: 215). De hecho, se ha señalado en múltiples ocasiones que ambas historias guardan una relación estructural pues son la primera y última de las interpolaciones. En este sentido, Antonio Rey Hazas destaca: «a mi entender, la distribución de las diferentes novelas y episodios responde a un reajuste final hecho por Cervantes cuando ya tenía, en buena medida, acabada su obra con una distribución diferente. No hay duda de que la mayor y mejor parte de las novelas y episodios del *Ingenioso hidalgo* se ubican dentro de un núcleo muy bien definido, que constituye la parte esencial de las andanzas quijotescas; un espacio cuyo comienzo y fin se halla marcado por los capítulos XXII y XLV, que delimitan con precisión el eje espacial de Sierra Morena, la Venta de Juan Palomeque el Zurdo, verdadero marco de inserción de las más destacadas y mejores novelas e historias intercaladas de la obra. Sólo quedan fuera de ese marco espacial los episodios novelescos de 1) Marcela y Grisóstomo, antes de su configuración, y de 6) Leandra y Vicente de la Roca, después de ella. Pero [...], la peripecia de Marcela estaba originalmente ubicada dentro de ese conjunto de la venta. Cervantes decidió separarla de él cuando ya estaba escrita, seguramente, al hacer los reajustes finales de su primer *Quijote*. Entonces, escribió la de Leandra, que por eso es el contrapeso exacto y paralelo de Marcela, a consecuencia de haberla desgajado de su lugar inicial, en perfecta simetría estructural. Así quedó, aunque fuera escrito y ajustado en el último momento, un trazado del conjunto perfectamente equilibrado y coherente, por más que se noten algo los

elementos de la naturaleza en alabanza de Celestina durante el primer auto. En este sentido, cumple que comencemos con el pasaje de la novela cervantina.

Luego de que el padre enclaustra a la burlada hija, los desairados amantes toman el oficio de pastores para ocuparse exclusivamente de lanzar sus quejas al viento, por lo que, según relata el cabrero: «el eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: “Leandra” resuenan los montes, “Leandra” murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos» (Cervantes, 2015: 636). Conforme muestran varios estudiosos, la parodia de la poesía pastoril en este pasaje particular es innegable, especialmente tanto de la égloga I de Virgilio, cuando Melibeo advierte cómo Títyro hace que los montes repitan el nombre de su amada Amarilis: «tu, Tityre, lentus in umbra, / formosam resonare doces Amaryllida siluas» (1916: vv. 4-5), como de la égloga I de Garcilaso, cuando el narrador poético refiere el cierre del canto de Salicio:

Aquí dio fin a su cantar Salicio,
y sospirando en el postrero acento,

reajustes precipitados de última hora» (2013: 189). Ver, además, Núñez Rivera (2016). Muchos estudiosos han discutido la ubicación del episodio de Marcela y la razón por la que es plausible pensar que Cervantes lo colocó varios capítulos antes de lo que originalmente tenía previsto. Sin embargo, es muy difícil asegurar cuál se escribió antes, asunto que ya se plantea Ansó, quien cree que el autor alcaíno las tendría ambas muy presentes al desarrollarlas pues, según argumenta, «[e]s como si, al abordar la escritura de estas páginas tan distantes, Cervantes hubiera querido partir de un planteamiento común para recordar al lector que ambas historias no son sino la cara y la cruz de una misma moneda; es decir, las versiones complementarias, y ejemplares, de una misma lección» (2004: 281). Para algunos paralelos con el episodio de Marcela, ver espacialmente, Immerwahr (1958), Ullman (1971), Saz Parkinson (2006) y García-Zamorategui (2015). Lo más interesante es que aquí se silencia a Leandra, y entonces un hombre, es decir, Eugenio, controla toda su narrativa, mientras que esto es precisamente lo que desbarata Marcela. Por su parte, tanto Hathaway (1995) como Flores (1995) y Lathrop (2004) la comparan también con Dorotea, mientras que Hernández-Pecoraro (1997) la compara con Sanchica. Redondo incluye a la pastora Torralba entre las otras dos narraciones pastoriles: «El episodio de Leandra es el último de los tres episodios amorosos de ambiente pastoril, todos ellos desdichados, según una larga tradición [...]. Corresponden a tres modalidades narrativas y a tres comportamientos femeniles diferentes. El primero es el de Marcela (1, 12-14), el segundo el de la pastora Torralba (1, 20) y el tercero el que nos ocupa (1, 50-51)» (2005: 548), y la concibe como un punto intermedio. Para Miguel Ángel Márquez: «la intercalación de la historia de Leandra conlleva una técnica de transiciones muy cuidadosa y sutil, pues Cervantes transfiere el *locus amoenus* del nivel hipodiegético (el relato pastoril del cabrero, que es donde le correspondería aparecer) al nivel diegético primario, suavizando con ello el tránsito al mundo de la bucólica. Además, todo el episodio está enmarcado con motivos que se repiten al principio y al final (motivos espaciales, temporales y auditivos), y le otorgan una unidad compositiva muy fuerte» (2016: 161). En última instancia, este corto relato une varios géneros y tradiciones de acuerdo a la perspectiva de sus personajes: el caso de Vicente evoca la picaresca, como ya se dijo; los desengañados enamorados se instalan en la corriente pastoril y Leandra es la doncella burlada.

soltó de llanto una profunda vena;
queriendo el monte al grave sentimiento
d'aquel dolor en algo ser propicio,
con la pesada voz retumba y suena;
(Vega, 1996: vv. 225-230)

Este recurso del eco que repite los lamentos del condolido pastor de turno es, además, como bien se sabe, muy recurrido en el género bucólico. Más aún, como observa Dominick Finello, es en el «*llanto* [de estos pastores] donde vemos ecos de un estilo mimético» (1976: 214; énfasis añadido). Sin embargo, esta estampa de un universo en el que se venera y ensalza el nombre de Leandra, y en el que resuena en las alturas, o al ras de la tierra en la corriente del agua, también me trajo a la memoria —amén de sus múltiples diferencias— el conocido parlamento del auto primero de la *Tragicomedia* cuando Pármeno intenta pintarle a Calisto un cuadro de quién es Celestina para asegurarle que llamarla «puta vieja» no es un insulto para ella, sino que, muy por el contrario, solo refuerza el orgullo que esta siente de su putería:

Si entre cien mujeres va y alguno dice: «¡Puta vieja!», sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara. [...] Si pasa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen: «¡Puta vieja!». Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. [...] Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas que son hace, a doquiera que ella está, el tal nombre representa. [...] Qué quieres más sino que, si una piedra topa con otra, luego suena «¡Puta vieja» (Rojas y Antiguo Autor, 2011: 53-54).

No cabe duda de que las diferencias entre estos dos pasajes son apreciables. En el caso de Leandra, no es sino el eterno suspirar de los enamorados pastores lo que ocasiona que las reverberaciones de su nombre se repitan perpetuamente, como es usual en la tradición bucólica, mientras que en la imagen que plasma Pármeno, son los elementos en sí, tanto animados como inanimados —perros, aves, ganados, bestias, ranas, martillos, tableros, piedras— los que cantan su alabanza a Celestina.⁹ Es por ello, pues, que he hecho patente y he subrayado que mis comentarios se fundamentan en una reflexión que hago a partir de mi proceso como lectora, y que

⁹ Costa Fontes explica que, aunque Gustavo Correa identifica el Salmo 19 como posible fuente para este himno de loa a Celestina (1962: 11-12, nota 18), él lo relaciona más bien con el Salmo 148 (2018: 169).

esto fue lo que inicialmente me llevó a trazar estos paralelos.¹⁰ Así pues, tomando esto en cuenta, vemos que es evidente que este canto universal que repite de manera incesante el infame apelativo de Celestina, literalmente sirve para subrayar su cualidad putesca, y se convierte en un desencadenante de risa que contribuye a la parodia y la comicidad que nunca abandonan la obra, por sombría que se torne. No solo se reconoce de inmediato la ironía subyacente en este pasaje de la alabanza que entonan a Dios sus criaturas, como ha mostrado con agudeza Manuel da Costa Fontes (2018), sino que también podemos apreciar que ya la Virgen queda aludida paródicamente desde la primera línea. Es decir, aquel: «Si entre cien mugeres va y alguno dice “¡Putá vieja!”», la exalta ignominiosamente entre un centenar de mujeres, y, por ello, recuerda la manera en que se bendice a la madre de Jesús entre todas sus congéneres: «Bendita tú eres entre todas las mujeres».

Ahora bien, es Costa Fontes quien, además, siguiendo inicialmente algunos comentarios de Ciriaco Morón Arroyo (1984), si bien dirigiéndolos hacia la cuestión conversada, nos regala una extraordinaria interpretación de este y otros pasajes de la *Tragicomedia* que muestran la posibilidad de entender a la puta vieja como una antítesis y parodia de la Virgen María. Y, aunque él mismo reconozca que muchos de sus argumentos pueden atribuirse a cualquier alcahueta, la ascendencia judía de Fernando de Rojas le hace proponer que la figura de Celestina representa una burla de las más arraigadas cualidades que conforman a la reina celestial en el dogma católico. A este respecto, no es solo el hecho de que la llamen «madre», –apelativo usual para las alcahuetas– o que demuestre que, al ser capaz de restituir vírgos, pierde todo valor la virtud de la virginidad, –pues esta se puede comprar fácilmente–, o que la misma prostitución y alcahuetería la convierta en el revés de la santa madre,

¹⁰ Me sorprendió encontrar esta misma asociación al final del comentario que hace Héctor Márquez al episodio de Leandra, con otras vinculaciones que establece con el primer acto de la *Tragicomedia*, especialmente con respecto a la misoginia. Sin embargo, este solo lo menciona pero no ahonda en las posibles implicaciones de estas evocaciones: «si se estudia el episodio en dos partes, se puede hacer una comparación válida entre ésta y los sucesos del acto primero de *La Celestina*. En primer lugar se debe considerar la declaración de tono misógino que se logra en el *Quijote* mediante la cabra manchada [...]. Se desarrolla el asunto y después de la pérdida de Leandra los pastores oyen su nombre: “el eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: ‘Leandra’ resuenan los montes, ‘Leandra murmuran los arroyos’, y Leandra nos tiene a todos suspensos [...]. La situación correspondiente se encuentra con facilidad en el acto primero de la *Tragicomedia* cuando Sempronio pronuncia su famosa arenga contra la mujer que termina diciendo: “Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeza de peccado, destrucción de parayso...” [...]. Poco después, en el mismo auto, Pármeno se refiere a la popularidad de Celestina: “si cerca las bestias, rebuznando dizen ‘¡Putá vieja!’”. Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos...” [...]. Me parece válida la comparación y responde a la técnica cervantina de hacer menos escabrosa la escena o de hacer comparaciones en lugares inesperados puesto que por su parte alaba a Leandra mientras su discurso sobre Celestina fue uno de desprecio brutal» (1990: 107-108).

sino, más terrible aún, que la exaltación a la figura de Celestina alcanza unas proporciones que subrayan cuán desmesurado llegó a ser el culto mariano a finales del siglo xv, y que casi parece desplazar la importancia de Dios en la época. Para este estudioso, la puta vieja se nos revela entonces como una figura anti-mariana que además subraya y acusa las prácticas cuasi heréticas de ensalzar a María a un nivel más alto que el que ocupa el propio Creador en el catolicismo.

Según vemos, los argumentos de Costa Fontes son muy dignos de consideración. Sin embargo, se complican a partir de las desconcertantes pero convincentes propuestas de Joseph Snow (2005-2006a) y José Luis Canet Vallés (2007, 2017, 2018) de que no debió ser el converso bachiller quien continuó la *Comedia* y luego dio forma a la *Tragicomedia* desde el segundo auto, sino que posiblemente fueron uno o más profesores universitarios.¹¹ Aun así, ello no resta valor a los planteamientos de este estudioso de que la figura de Celestina constituye una clarísima parodia de María pues, en su rol de madre puta, es el reverso de la madre virgen. En otras palabras, quien quiera que fueran los autores del texto celestinesco, parece hacer una burla evidente, cónsona con la oscura hilaridad de la obra.

Ahora bien, la reverberación de la *Tragicomedia* que me suscitó el repaso del citado pasaje del relato de Leandra me llevó a considerar la dualidad que encontramos en la caracterización de Celestina a la que aluden varios estudiosos,¹² además de Costa Fontes. Por un lado, la alcahueta, cuyo nombre apunta al cielo por derivarse de la palabra «celestes», y a quien Melibea concibe como «medianera de [su] salud» (2011: 219) y Calisto llama su «reina y señora» (2011: 146),¹³ es, a decir de Pármeno, la «más antigua puta vieja» (2011: 67). En otras palabras, su malignidad y depravación contrasta con su propia identidad onomástica celestial. A este respecto, Peter Russell subraya que, en su nombre, la hechicera conjuga lo divino y lo maligno, pues los comentaristas de los siglos xvi y xvii lo relacionaban también con el término latino *scelestus*, es decir, «malvado» e «infame» (1991: 208, n. 7). De manera similar sucede con el nombre de Leandra, pues, según explica Juan Diego Vila:

Derivada de las raíces griegas que significan «león» y «hombre», Leandra querría decir «el hombre león mujer», o, en forma derivada, «la mujer león». En ese nivel de lectura sería viable la hipótesis de Dominique Reyre según la cual el empleo

¹¹ La primera vez que Costa Fontes propone esta comparación entre Celestina y la Virgen María faltaba mucho para que se cuestionara la autoría de Rojas. Esto fue en su artículo de 1990 que luego se publicó como parte de su libro de 2005, traducido y puesto al día en el 2018. Es de esta última edición de la que cito.

¹² Ver Martí Caloca (2019: 129).

¹³ Emma Gatland propone que a quien se parodia en la *Tragicomedia* no es la Virgen, sino Isabel la Católica.

cervantino de este tipo de nombre apuntaría, en ciertos casos, a designar personajes femeninos de rol maléfico. Para ello se basa en el simbolismo referido por San Juan de la Cruz [...].

[...] no se debe desdeñar una [...] alternativa, mucho más sugestiva, que es la de hacer una lectura alegórica de ese nombre pues, ¿quién podrá negar que la expresión «el hombre león» es una de las denominaciones más comunes de la figura de Cristo?¹⁴ (2004: 1458)

Según vemos, tanto la vieja alcahueta como Leandra enlazan lo divino y lo maléfico en sus propios nombres.

Y bien, el relato de Leandra comienza cuando el enamorado narrador viene siguiendo a una simpática cabrita con manchas en la piel, reprimiéndola con una mezcla de ternura y desazón: «¡Ah, cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis qué es esto, hermosa? Mas ¿qué puede ser sino que sois hembra y no podéis estar sosegada, que mal haya vuestra condición y las de todas aquéllas a quien imitáis! Volved, volved, amiga, que, si no tan contenta, a lo menos estaréis más segura» (Cervantes, 2015: 636).¹⁵ Muchos estudiosos han planteado la notoria relación entre la indó-

¹⁴ Ver, además, Redondo (2005: 549): «[...] nótese que Leandro, nombre del gran santo sevillano, hermano de San Isidoro, significa ‘hombre león’ y si bien el león es símbolo de realeza y potencia, también puede cambiar el sentido de su representación y venir a ser un emblema diabólico, el del Anticristo, como se dice en la Biblia, por ejemplo [...]. A mayor abundamiento, si dicho nombre lo lleva una mujer ya que se invierte la virilidad que supone el apelativo. Una Leandra se halla pues conotada [sic] negativamente».

¹⁵ ¿A través de su personificación de la cabra, cuánto querrá mostrar Eugenio que Leandra necesitaba alguien que la guiara para estar segura, y que fue su propio criterio lo que la llevó a confiar en una especie de lobo que, para todos los efectos, la deja en una situación peor que la muerte? No es este el espacio para abordar la misoginia de Eugenio, pues se sale de los fines de este comentario. Josep sugiere por esto que «Aristóteles suele encontrarse a la vuelta del camino de los cabreros cervantinos» (1990: 153). Más específicamente, Redondo argumenta que «[e]l tema misógino, utilizado por Eugenio se inserta pues dentro de una tradición literaria, pero también está en consonancia con un sistema intertextual específico» (2005: 549). Ya varios estudiosos han observado cómo hay momentos en que puede parecer que en el *Quijote* se critica que los padres den demasiada apertura a las doncellas para escoger a quienes quieren como maridos. Así lo estipula, por ejemplo, Héctor Márquez: «El autor aprovecha la oportunidad para hacer algunos comentarios directos sobre la condición de la mujer y para dar ejemplos con el sentido de moraleja: la selección de marido debe ser base de la voluntad de las hijas, los rasgos favorables que las hijas deben considerar, las promesas falsas, los casamientos secretos, la ligereza de las mujeres y otros temas semejantes» (1990: 104). Por su parte, Márquez Villanueva (2011) lo vincula con la opinión que emite don Quijote en las bodas de Quiteria: «Si todos los que bien se quieren se hubiesen de casar –dijo don Quijote–, quitaríase la elección y jurisdicción a los padres de casar sus hijos con quien y cuando deben, y si a la voluntad de las hijas quedase escoger los maridos, tal habría que escogiese al criado de su padre, y tal al que vio pasar por la calle, a su parecer, bizarro y entonado, aunque fuese un desbaratado espadachín: que el amor y la afición con facilidad

mita cabrita y Leandra,¹⁶ especialmente por el énfasis que se le da a su belleza, por los insultos que Eugenio le profiere, y por el afecto que, a pesar de todo, le muestra.¹⁷ Esta se convierte, para su resignado cuidador, en una sustituta de la amada despreciada mediante la que canaliza todas sus frustraciones, de manera que él mismo subraya: «Yo sigo otro camino más fácil, y a mi parecer el más acertado, que es decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato [...]; y esta fue la ocasión, señores, de las palabras y razones que dije a esta cabra cuando aquí llegué, que por ser hembra la tengo en poco, aunque es la mejor de todo mi apero» (Cervantes, 2015: 636-637). Resulta curioso, entonces, que, al igual que el puesto privilegiado que se les concede tanto a Celestina como a la Virgen entre las demás mujeres, la cabrita se destaca sobre las otras, pues es la mejor de la majada. Pero más allá de esto, me importa poner de relieve que aquí se nos va erigiendo un perfil metafórico de Leandra, pues las cabras se asocian con la inconstancia y la lubricidad,¹⁸ y, mucho más, cuando las pintas de colores que hermocean la piel de esta en particular le hacen estar «manchada», apelativo que le presta entonces su nombre. Por lo cual, si se considera que la adorable criatura sirve de remplazante de la bella jovencita, sus manchas podrían representar faltas o pecados, especialmente de naturaleza sexual, según observan Márquez Villanueva (2011: 97), Hathaway (1995: 67) y Redondo (2005: 553). De modo que la hermosa labradora también estaría manchada, al menos en la percepción prejuiciada de su enamorado.

Aun así, a Leandra se la describe —antes de contársenos su escandalosa escapada¹⁹— como a una imagen sagrada y milagrosa a quien venían a ver todo tipo de gentes en peregrinación, por muy principales que fuesen. Y es que, cuando Eugenio retrata a su amada, cuenta cómo: «La fama de su belleza se comenzó a estender por todas las circunvecinas aldeas, ¿qué digo yo por las circunvecinas no más, si se estendió a las apartadas ciudades y aun se entró por las salas de los reyes y por los oídos de todo género de gente, que como a cosa rara o como a imagen de milagros de todas partes a verla venían?» (Cervantes, 2015: 631). No hay por qué decir cómo esto se relaciona con la madre de Jesús, para quien la devoción de todos los sectores de la sociedad era más que evidente, especialmente a partir del culto a su figura.

ciegan los ojos del entendimiento, tan necesarios para escoger estado, y el del matrimonio está muy a peligro de errarse, y es menester gran tiento y particular favor del cielo para acertarle» (2015: 856), según observa igualmente Hathaway (1995: 68). Para Miñana, el episodio es de «trasfondo moralizante» (2002: 465).

¹⁶ Hathaway, por ejemplo, argumenta: «the goat and Leandra are one and the same, the animal in imitation of the woman, each fleeing the fold (flock/family protection) for no good reason but the impulse to seek contentment» (1995: 62).

¹⁷ Redondo llega a proponer la posibilidad de bestialismo (2005: 553-554).

¹⁸ Ver Márquez Villanueva (2011: 97) y Redondo (2005: 553).

¹⁹ Para una lectura pormenorizada de esta fuga, ver López Rubio (2016: 323-331).

También en el caso de Celestina la visitaban los más disímiles seguidores: desde humildes despenseros hasta embajadores extranjeros, y la reverenciaban y veneraban los más altos jerarcas del clero. Incluso, con su entrada a la iglesia turbaba a los sacerdotes en su oficio (Costa Fontes, 2018: 165-166). Ella misma lo consigna:

Pues servidores, ¿no tenía por su causa de ellas? Caballeros, viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la iglesia vía derrocar bonetes en mi honor como si yo fuera una duquesa. El que menos había de negociar conmigo, por más ruin se tenía. De media legua que me vieses, dejaban las horas: uno a uno y dos a dos venían adonde yo estaba, a ver si mandaba algo, a preguntarme cada uno por la suya; que en viéndome entrar se turbaban, que no hacían ni decían cosa a derechas. Unos me llamaban «Señora», otros «Tía», otros «Enamorada», otros «Vieja honrada». Allí se concertaban sus venidas a mi casa, allí las idas a la suya, allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara, por me tener más contenta. (Rojas y Antiguo Autor, 2011: 215-216)

No olvidemos, además, que su capacidad de restituir virgos era casi milagrosa: «Hacía con esto maravillas que, cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía» (Rojas y Antiguo Autor, 2011: 61), nos dice, como ejemplo, su antiguo pupilo. Pero esta capacidad portentosa de la sagaz alcahueta también sirve para acusar y ridiculizar la hipócrita obsesión de la sociedad tardomedieval por la virtud virginal en las mujeres, con todas las contradicciones que esto acarrea. A ello volveré.

Amén de lo que hemos visto, hay otros paralelos entre Leandra y María que no se circunscriben solo a que su enamorado la describa como una imagen milagrosa a quien venían de todas partes y de todos los estratos sociales a visitar.²⁰ Al igual que sucede a la divina madre, la rebelde muchachita se ve obligada a defender su inocencia y su virginidad. Recordemos cómo, según el evangelio de Marcos, José estuvo a punto de romper su compromiso por no creerle a su prometida la historia maravillosa de la concepción. Sin embargo, justo cuando el venerable carpintero va a despacharla, Gabriel le revela el milagro, y esta queda reivindicada ante los ojos de su futuro consorte. Comprensiblemente, la virginidad de María estando preñada solo es posible y creíble por vía sobrenatural, y por ello su palabra no había sido

²⁰ Vila entiende el episodio como una reelaboración paródica del mito de Apolo y Dafne a partir de la profecía de la sabia Mentironiana y que, a través de las lecturas alegóricas del relato mítico, Dafne –a quien equipara con Leandra– simboliza la virginidad y, por extensión, a María. De esta manera, a través de las asociaciones que traza con el nombre de Leandra y la figura de Cristo, el «hombre/león», la profecía ahora es sobre la fecundidad de María (2004: 1459 y ss.).

suficiente para explicar su condición, sino que requirió del angélico amparo.²¹ Otro tanto sucede a Leandra con su alegato de virginidad, pero sin la voz defensora del arcángel mensajero. ¿Cómo creer a la amada de Eugenio que, tras haber escapado con un hombre y aparecido semi desnuda y despojada de todas sus demás pertenencias, no hubiera perdido también la «joya de virgen»? Según se relata, «al cabo de tres días hallaron a la antojadiza Leandra en una cueva de un monte, desnuda en camisa, sin muchos dineros y preciosísimas joyas que de su casa había sacado» (Cervantes 2015: 634). Como dije antes, el padre, quien asegura confiar en su palabra, la encierra en un convento para sofocar el chismorreo de las gentes, pues los aldeanos dudan del extraordinario cuento que hace la niña. Según narra Eugenio: «El mismo día que pareció Leandra, la desapareció su padre de nuestros ojos y la llevó a encerrar en un monesterio de una villa que está aquí cerca, esperando que el tiempo gaste alguna parte de la mala opinión en que su hija se puso» (Cervantes, 2015: 635). Sin embargo, por más que el padre asegure que cree en la palabra de su hija, y que su decisión de enclaustrarla sea solo para apaciguar las maledicciones de los lugareños, Leandra queda enmudecida tras las paredes del convento. Por lo tanto, ¿realmente toma su palabra por cierta? ¿La tomamos los lectores? Después de todo, estas son las últimas noticias que se nos dan de la díscola y hermosa labradora.

Sin embargo, este cortísimo episodio,²² que casi pasa desapercibido por estar, además, tan cerca del final, se podría relacionar con lo que sucede justo después, y que nos devuelve tanto al arquetipo mariano como al celestinesco. Y es que, justo al concluir la historia de Leandra, nos topamos en el capítulo I.52 con una procesión que porta una imagen de la madre de Jesús con la esperanza de disipar una sequía prolongada. No obstante, en su locura, el caballero manchego confunde a la sagrada efigie con una dama raptada:

Don Quijote, que vio los estraños trajes de los disciplinantes, sin pasarle por la memoria las muchas veces que los había de haber visto, se imaginó que era cosa de aventura y que a él solo tocaba, como a caballero andante, el acometerla, y confirmole más esta imaginación pensar que una imagen que traían cubierta de luto fuese

²¹ Ya este mismo cuestionamiento de la virginidad se ha planteado en el caso de la mora Zoraida y el cautivo, quienes llegan a la venta pareciendo una parodia a la estampa de la llegada de María y José al establo. Además, hay cierto paralelo entre la hermosa mora y Leandra, pues ambas roban a sus padres y escapan con soldados, como observa con atino Lathrop (2004: 1474-1475). Ver también Vila (2004: 1453) y Redondo (2005: 550 y 552), en cuanto a diferencias. Por otro lado, a Zimic Leandra le parece una «reina maga» (1992: 76).

²² A pesar de que la presencia de Eugenio se desplaza entre tres capítulos, la historia de Leandra como tal se cuenta completa en el capítulo I.51.

alguna principal señora que llevaban por fuerza aquellos follones y descomedidos malandrines (Cervantes, 2015: 640).

Según vemos, el delirante hidalgo, quien unas pocas líneas antes había dicho que salvaría a Leandra de su encerramiento forzoso, transfigura la imagen de la Virgen en una dama secuestrada y necesitada del mismo auxilio que ofrece prestarle a la amada de Eugenio. Como es usual, Sancho intenta infructuosamente detenerlo, con el agravante de que en esta ocasión se podría considerar una herejía el comportamiento alucinado de su señor: «¿Adónde va, señor don Quijote? ¿Qué demonios lleva en el pecho que le incitan a ir contra nuestra fe católica? Advierta [...] que aquella es procesión de disciplinantes y que aquella señora que llevan sobre la peana es la imagen benditísima de la Virgen sin mancilla» (Cervantes, 2015: 641). Llamar a la Virgen «sin mancilla» nos la contrapone enseguida con la cabra Manchada/Leandra. Sin embargo, no perdamos de vista que don Quijote, quien, en esta primera parte convierte a prostitutas y venteras en princesas, está rebajando a la madre de Dios, pues no es solo el hecho de que no la reconozca, sino que la imagina humana y desvalida, necesitada de su rescate. En fin, casi se podría decir que la desacraliza: «veredes, en la libertad de aquella buena señora que allí va cautiva, si se han de estimar los caballeros andantes» (Cervantes, 2015: 640). He aquí entonces que la historia que pensábamos que habíamos dejado atrás, es decir, la de Leandra, cobra otra dimensión interesante.

Solo porque es bendita entre todas las mujeres es plausible la virginidad de María. De haber sido cualquier otra mujer, como es el caso de Leandra, su historia se podría poner en duda, pues creerle supondría un acto de voluntad y de fe. Tanto el arcángel, como luego José, salvan a María del escrutinio público, no solo por haber sido escogida por Dios, sino por tener un portavoz celestial. Sin embargo, no hay quien valide a Leandra. Ambas están a la merced de una sociedad patriarcal que exalta la pureza femenina. Un siglo antes del *Quijote*, esa sociedad mostró su hipocresía en la figura de una Celestina, odiada pero necesitada, que desbarata el ideal y el mérito de la virginidad, y que se burla de todo lo que María representa para el catolicismo. Es decir, que, a través de la «puta vieja», se profana y desacraliza a la madre bendita. Aunque desde otra perspectiva, el hidalgo enloquecido también menoscaba esta imagen sagrada pues, al concebirla humana, la despoja de su divinidad. El escudero, desesperado, advierte que su señor está arremetiendo contra la fe católica al lanzarse sobre los penitentes que llevan en procesión la estatua beatífica. Su preocupación no es excesiva. Claro es que la locura de don Quijote lo excusa. Pero las palabras de Sancho nos revelan asimismo varias nociones importantes al remarcar que «aquella señora [...] es la imagen benditísima de la Virgen sin mancilla».

Comencemos por apuntar que el hecho de que los encapuchados porten esta imagen para que les conceda un milagro nos recuerda que el cabrero llama a su amada precisamente «imagen de milagros» (Cervantes, 2015: 631).²³ Ambas, María y Leandra, entonces, se figuran portentosas, cualidad que también vimos en Celestina. Pero, además, el hecho de que tanto la bella labradora como la madre celestial se representen como imágenes –una porque la llama así su enamorado, y otra porque viene representada de esa forma, encumbrada en su peana– puede dispararnos enseguida hacia consideraciones de corte erasmista en las que, por falta de tiempo, no entraré en este momento. Sírvanos recordar que en el instante en que el caballero manchego humaniza la sagrada estatua, simbólicamente la despoja de su capacidad milagrosa. Aun así, el que Sancho la llame Virgen sin mancha acentúa su inmaculada concepción²⁴, es decir, su falta de pecado o mancha, amén de que subraya su doncellez y pureza. Sin embargo, insisto en que resulta revelador que esta respuesta del escudero muestre su temor al hecho de que don Quijote humanice aquí a esta imagen, pues la naturaleza bendita es lo único que podría hacer plausible la ausencia de mancha, la virginidad y la capacidad milagrosa de María. Esto contrasta nuevamente con Celestina, quien, como renovadora de hímenes, de cierta manera practica el «milagro» de restituir virginidades, cuya virtud entonces pierde todo valor. Sea como fuere, me pregunto cuánto el relato de Leandra apunta también a la imposibilidad del ideal virginal que se pretendía en la época, y que la figura de Celestina acusa con su propia existencia. A la jovencita la bajan de su pedestal y la amordazan como consecuencia de su inhabilidad de convencer a sus allegados de su doncellez. En otras palabras, deja de ser una «imagen de milagros» para desaparecer en el silencio de la vida conventual. En este sentido, en su importante libro reciente, Mercedes Alcalá Galán estudia la manera en que se prestaba valor al cuerpo de la mujer en la sociedad de los siglos áureos, especialmente obsesionada con la virginidad. Como es de esperarse, ello resultaba en múltiples contradicciones que aún hoy continúan acusando la hipocresía y la injusticia a las que estaban sometidas las mujeres en la época. Esto era especialmente evidente ya que se tomaba como parámetro imposible a la Virgen María a quien, de por sí, hasta se la desvinculaba de su condición corpórea con respecto a la maternidad de Jesús. Este modelo de virtud mariano, además, suponía la virginidad y pureza que eran precisamente contrarias a la función a la que se reducía a la mujer en el matrimonio como responsable de producir herederos que perpetuaran el linaje familiar. Pero la

²³ Para otra interpretación, ver Vila (2004: 1460).

²⁴ La Inmaculada Concepción de María se convirtió en una acalorada polémica en época de Cervantes que desembocó en las llamadas «guerras marianas», y que se resumen en los versos de Miguel Cid de cerca de 1615: «Todo el mundo en general / a voces Reyna escojida / diga, que soy concebida / sin pecado original» (<https://gedros.usal.es/handle/10366/125592>).

falta de mancilla de María contrasta aquí con la joven que, como la cabrita que la representa, está manchada a los ojos de todos, más que nada por no tener a alguien con la capacidad de certificar su palabra, a la que nadie cree. Incluso los lectores, mediatizados por la perspectiva del cabrero narrador, dudan de la honestidad de Leandra.

Finalmente, según se sabe, el culto mariano adjudicó a la reina de los cielos los roles de madre y medianera, capaz de consolar e interceder por sus devotos. Sin embargo, la posibilidad de este auxilio se enmudece tanto al final de la *Tragicomedia* como en estos últimos capítulos del *Quijote* de 1605. Varios estudiosos, entre los que destacan Deyermond (1990), Galván (2004) y Saguar García (2015), por solo nombrar algunos, han trabajado de manera muy convincente la frase con que cierra el planto de Pleberio al lanzar a su hija muerta su última pregunta desgarradora, y en la que se sirve de un fragmento del *Salve Regina*: «¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lacrimarum valle?*» (2011: 347). Si bien es cierto, como algunos estudiosos proponen, que no era necesario continuar la plegaria, puesto que, al saberla de memoria, el lector evocaría el resto, también se podría argumentar que tan importante es lo que dice el desconsolado padre como lo que calla. Al truncar la oración, se ahoga la esperanza venidera del trasmundo que se espera que llegue mediante el consuelo otorgado por el fruto bienaventurado del vientre de la madre bendita, y que justamente es lo que sigue en la plegaria: «ea pues, Señora abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos y, después de este destierro, muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre». Es decir, que al final de la *Tragicomedia* se ve silenciada la capacidad consoladora que se le atribuye a la sagrada madre. Y es que, esta parte de la antífona mariana en la que se renueva la esperanza que nos hace trascender las penas propias del doloroso mundo, no tiene espacio en el planto de este padre que rechaza todo consuelo.²⁵

En el pasaje quijotesco, también de cara al final de esta primera parte de la novela, la imagen a quien llevan en procesión para que les conceda el milagro de la lluvia sigue su camino sin dársenos cuenta de que se cumpla eventualmente el prodigio. Además, la madre bendita ya metafóricamente deviene humana en la mente desajustada de don Quijote, quien no reconoce, si bien por causa de la locura, su cualidad divina y portentosa. Su paso por el texto, aún más corto que el

²⁵ En otro momento propone: «Bien podríamos formar una oración sombría con las dos puntas que se tocan, cual ouroboros, en los pórticos del texto, y hacer un enorme paréntesis que recoja toda la obra: “Omnia secundum litem fiunt in hac lacrimarum valle”, es decir, “todas las cosas fueron criadas a manera de contienda en este valle de lágrimas”. Es así, entonces, que el consuelo posterior al que alude el “Salve Regina” luego de referirse al “valle de lágrimas” se silencia aquí magistralmente. Bien dijo Deyermond, aunque no se refiera a estas frases en particular, que “[l]o no citado es tan interesante para la lectura de *La Celestina* como lo citado” [...]» (Martí Caloca, 2019: 172-173).

de Leandra, podría decirnos algo de este episodio anterior. La bella joven, a quien, como vimos, se la equipara y contrasta –al igual que Celestina– con la Virgen de diversas maneras, también se ve amordazada, como la plegaria que muere en la boca de Pleberio.²⁶ La voz de Leandra se suprime en el convento al que se le confina por no contar con un agente divino que certifique su virginidad. El ideal mariano se desbarata en esta jovencita, víctima de una sociedad obsesionada por la joya de la virginidad, que la acusa con sorna, sin tener evidencia de su alegada falta. Esta, al igual que la imagen de la madre bendita que la mente alucinada de don Quijote humaniza por no reconocerla, termina sofocada y ahogada precisamente por no contar con una defensa sagrada de su virginidad, y por cuya causa queda descolocada y disminuida. ¿Cómo pretender que las mujeres pudieran emular el modelo de la Virgen, única mujer considerada verdaderamente pura, cuya doncellerz no se cuestiona, gracias a la intercesión de Gabriel, y a quien se convirtió en parámetro obligado de virtud? En última instancia, Leandra deja de ser la «imagen de milagros» cuya hermosura y pureza convocaba a todo tipo de gentes, para convertirse en poco más que una efigie silente. Y bien, el propio Eugenio nos había dicho, al concluir el pasaje con el que comenzamos este breve comentario, que todos los enamorados de Leandra estaban: «esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos» (Cervantes, 2015: 636). No puedo entonces sino preguntarme si, al final, será inevitable terminar, esperando sin esperanza en este valle de lágrimas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2022): «*Con esta carga nacemos las mujeres*»: discursos sobre el cuerpo femenino en época de Cervantes, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2022.
- ANSÓ, Carlos (2004): «Leandra, Marcela y Maritornes. Apuntes sobre la evolución de la materia pastoril en el proceso creativo del *Quijote*», *Anales cervantinos*, vol. 36, pp. 279-298. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2004.009>
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1990): «Tres historias intercaladas y tres puntos de vista distintos en el primer *Quijote*», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (II-CIAC). Alcalá de Henares, 6 al 9 de noviembre de 1989*, Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 417-423.
- CANET VALLÉS, José Luis (2007): «*Celestina*: “sic et non”. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, vol. 31, pp. 23-58. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.31.20068>

²⁶ Más aún, en el caso del final del *Quijote*, Vila apuesta a una «intertextualidad con el Apocalipsis que es recordado en el texto por “el son de una trompeta, tan triste”» (2004: 1462). Como en el testimonio de Juan, aquí se aparece la Virgen poco antes de cerrar el texto.

- CANET VALLÉS, José Luis (2017): «The Early Editions and the Authorship of *Celestina*», en Enrique Fernández (ed.), *A Companion to «Celestina»*, Leiden/Boston, Brill, pp. 21-40. https://doi.org/10.1163/9789004349322_003
- CANET VALLÉS, José Luis (2018): «De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*», *Letras*, vol. 77, pp. 35-68. <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/1710> [27/12/2022]
- CERVANTES, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico et al. (ed.), Madrid, Real Academia Española.
- CORREA, Gustavo (1962): «Naturaleza, religión y honra en *La Celestina*», *Papers of the Modern Language Association*, vol. 77, pp. 8-17. <https://doi.org/10.2307/460681>
- COSTA FONTES, Manuel da (1990): «Celestina as Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, vol. 15, pp. 7-41.
- COSTA FONTES, Manuel da (2005): *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, Indiana, Purdue University Press.
- COSTA FONTES, Manuel da (2018): «Celestina como una antítesis de la virgen María», en *El arte de la subversión en la España inquisitorial. Fernando de Rojas y Francisco Delicado (con dos notas sobre Cervantes)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 143-206.
- DE LA QUADRA-SALCEDO, María Victoria (1986): «Algunos aspectos de lo pastoril en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, vol. 24, pp. 207-218.
- DEYERMOND, Alan (1990): «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21», *Modern Language Notes*, vol. 105, núm. 2, pp. 169-179. <https://doi.org/10.2307/2905287>
- FINELLO, Dominick L. (1976): «Cervantes y lo pastoril a nueva luz», *Anales Cervantinos*, vol. 15, pp. 211-222.
- FLORES, R. M. (1995): «¿Cómo iban a terminar los amoríos de Dorotea y don Fernando? Primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43, núm. 2, pp. 455-475. <https://doi.org/10.24201/nrffh.v43i2.1885>
- FUENTE PÉREZ, María Jesús (2004): «Estampas femeninas del medievo: trazos religiosos en las mujeres dibujadas en *El Quijote*», en Cristina Segura Graiño (coord.), *La querrela de las mujeres II 1405-1605: La ciudad de las damas y el Quijote*, pp. 191-221.
- GARCÍA-ZAMORATEGUI, Karina (2015): «Angélica y Marcela, Leandra y Fiammetta. Mujeres ariostescas en el *Quijote*», *La Colmena*, vol. 85 (enero-marzo), pp. 47-53. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5321> [27/12/2022]
- GALVÁN, Luis (2004): «“Valle de lágrimas” y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca*, vol. 28, pp. 25-32. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.28.20032>
- GATLAND, Emma (2013): «“Reyna y señora mía”: Fernando de Rojas's *Celestina* as Parodic Construct», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, pp. 425-441. <https://doi.org/10.3828/bhs.2013.27>
- GERNERT, Folke (2019): «Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación», *Studia Aurea*, vol. 13, pp. 133-160. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.362>
- GILMAN, Stephen (1985): *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*, Bernardo Moreno Carrillo (trad.), Madrid, Taurus.

- GONZÁLEZ BRIZ, María de los Ángeles (2013): «¡Al monte tiran! Leandra y la cabra manchada», en Eleonora Basso y María de los Ángeles González Bris (ed.), *Utopía prefeminista y melancolías cervantinas*, Montevideo, Universidad de la República, pp. 73-88.
- HATHAWAY, Robert L. (1995): «Leandra and that Nagging Question», *Cervantes*, vol. 15, núm. 2, pp. 58-74. <https://www.h-net.org/~cervant/csa/articf95/hathaway.htm> [27/12/2022]
- HERNÁNDEZ-PECORARO, Rosilie (1997): «The Absence of the Absence of Women: Cervantes's *Don Quixote* and the Explosion of the Pastoral Tradition», *Cervantes*, vol. 18, núm. 1, pp. 24-45. <https://www.h-net.org/~cervant/csa/artics98/hernande.htm> [27/12/2022]
- HEUGAS, Pierre (1969): «Variations sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, vol. 71, núms. 1-2, pp. 5-30.
- IMMERWAHR, Raymond (1958): «Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One», *Comparative Literature*, vol. 10, núm. 2, pp. 121-135. <https://doi.org/10.2307/1769082>
- IVANOVICI, Víctor (2001): «Arcadia, la última locura de Don Quijote», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Octubre de 2000*, Baleares, Universitat de les Illes Balears, pp. 584-592.
- JOSET, Jacques (1990): «Amor de mujer noble: una grieta en el baluarte aristocrático de la sociedad estamental», en *Actas del primer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas (I-CIAC). Alcalá de Henares 29/30 noviembre - 1/2 diciembre de 1988*, Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 149-157.
- LATHROP, Thomas A. (2004): «Las heroínas de las historias de amor en el *Quijote*, Parte I», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente Peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas (V-CINDAC) Lisboa, 1 al 5 de septiembre de 2003*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, pp. 1467-1475.
- LÓPEZ RUBIO, Lucía (2016): *El matrimonio en las «Novelas ejemplares» y el «Quijote»: la influencia del modelo histórico, social y legal de los siglos XVI y XVII* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39738/> [27/12/2022]
- MÁRQUEZ, Héctor P. (1990): *La representación de los personajes femeninos en el «Quijote»*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2016): «*Loca amoena* en el *Quijote*. El arte de la transición en los episodios pastoriles», *Anales Cervantinos*, vol. 48, pp. 159-182. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2016.006>
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2011): *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Bella-terra.
- MARTÍ CALOCA, Ivette (2016): «“Mai nessun m'avrà” o del porqué la pastora Marcela se niega al amor», *Retorno: Revista Independiente de Literatura y Lengua Hispánicas*, año II, núm. 1, pp. 109-130.
- MARTÍ CALOCA, Ivette (2019): «*Todo se ha hecho a mi voluntad*: Melibea como eje central de «*La Celestina*», Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- MARTÍ CALOCA, Ivette (2020): «“La víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene”: Melibea y la pastora Marcela», en Enrique Fernández y Amaranta Saguara, (ed.), *Videoactas del I Congreso del Círculo de Estudios de Literatura Picaresca y Celestinesca (4-5 de junio de 2020)*, Nueva York, CELPYC. <https://doi.org/10.47537/celpyc2020>

- MARTÍ CALOCA, Ivette (2023): «*Yo nací libre*»: tras los pasos de Marcela en el Quijote, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- MIÑANA, Rogelio (2002): «Verosimilitud en la Arcadia: el decoro en *La Diana, La Galatea* y *Don Quijote* I: 12», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 26, núm. 3, pp. 455-474.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1984): *Sentido y forma de «La Celestina»*, Madrid, Cátedra.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2005): *Otra lectura del «Quijote». Don Quijote y el elogio de la castidad*, Madrid, Cátedra.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2016): «La poética pastoril de *Don Quijote* (y de Cervantes): una latencia interrumpida», *Edad de Oro*, vol. 35, pp. 57-72. <https://doi.org/10.15366/edadoro2016.35.002>
- REDONDO, Agustín (2005): «La historia de Leandra, Vicente de la Roca y Eugenio, revisitada (*Quijote*, I, 50-51)», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 85, núms. 291-292, pp. 547-557.
- RODRÍGUEZ, Alfred (1990): «Sobre un supuesto descuido del capítulo LI del *Quijote* de 1605», *Anales Cervantinos*, vol. 28, pp. 233-235. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1990.437>
- ROJAS, Fernando de y ANTIGUO AUTOR (2011): *La Celestina*, Francisco Lobera et al. (ed.), Madrid, Real Academia Española.
- RUSSELL, Peter E. (ed.) (1991): Fernando de Rojas, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2015): *Intertextualidades bíblicas en «Celestina»: «devotio moderna» y humanismo cristiano*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- SAZ PARKINSON, Carlos Roberto (2006): «El feminismo quijotesco de Cervantes», en Sara M. Saz (ed.), *Actas del XL Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. 400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro. Universidad de Valladolid 25 al 30 de julio de 2005*, Madrid, Gráficas Chile, pp. 115-120.
- SNOW, Joseph T. (1996): «Two Melibeas», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (ed.), «*Nunca fue pena mayor*». *Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 655-662.
- SNOW, Joseph T. (2004): «Laureola, Melibea, Marcela: unas observaciones», en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, vol. II, pp. 1401-1410.
- SNOW, Joseph T. (2005-2006a): «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, vols. 25-26, pp. 537-561.
- SNOW, Joseph T. (2005-2006b): «Cervantes como lector de *Celestina*», *Letras*, vols. 52-53 (Studia Hispanica Medievalia VII), pp. 116-130.
- SNOW, Joseph T. (2008): «Notes on Cervantes as a Reader/Renewer of *Celestina*», *Comparative Literature*, vol. 60, núm 1, pp. 81-95. <https://doi.org/10.1215/-60-1-81>
- ULLMAN, Pierre L. (1971): «The Surrogates of Baroque Marcela and Mannerist Leandra», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, núm. 3, pp. 307-319.
- VEGA, Garcilaso de la (1996): *Poesías castellanas completas*, Elias L. Rivers (ed.), Madrid, Castalia.

- VILA, Juan Diego (2004): «Dafne, Leandra y la Virgen Inmaculada», en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, vol. II, pp. 1445-1465.
- VIRGILIO, Publio (1916): *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*, H. Rushton Fairclough (trad.), G. P. Goold (rev.), Cambridge: Harvard University Press. <https://www.loebclassics.com/view/LCL063/1916/volume.xml> [27/12/2022]
- ZIMIC, Stanislav (1998): *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- ZIMIC, Stanislav (1992): «Sobre los amores de Leandra y Vicente de la Roca (*Don Quijote*, I, Caps. 50-51)», *Anales Cervantinos*, vol. 30, pp. 67-76. <https://doi.org/10.3989/anales-cervantinos.1992.396>

CELESTINA FRENTE AL SANTO OFICIO: BREVE HISTORIA DE UN MITEMA CONTEMPORÁNEO

Celestina in Front of the Holy Office: Brief History of a Contemporary Mytheme

JÉROMINE FRANÇOIS
Université de Namur - NaLTT

RESUMEN

A pesar de que apenas se menciona en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la Inquisición se ha convertido en un componente esencial del universo diegético celestinesco que se ha desarrollado en la época contemporánea a través de múltiples transficciones de *La Celestina*. El presente estudio analiza esta transformación de la Inquisición desde un motivo apócrifo a un verdadero mitema orbital, percibido como fundamental en el mito literario generado por la obra rojana. En este recorrido histórico –que parte de *Los polvos de la madre Celestina* (1862) de Rafael del Castillo, luego se centra en *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978) de Alfonso Sastre y *Las conversiones* (1981) de José Martín Recuerda, antes de abordar *Melibea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce y *La judía más hermosa* (2006) de Fernando García Calderón, para luego terminar con la serie de *Manuscritos* (2008-2022) de José Luis García Jambrina– se sacan a la luz las diferentes funciones temáticas y estructurales del nuevo mitema en la economía narrativa celestinesca.

Palabras clave: *Celestina*; Inquisición; mito literario; mitema; transficcionalidad.

ABSTRACT

Even though it is barely mentioned in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, the Inquisition has become an essential component of the celestinesque diegetic universe that has developed in contemporary times through multiple transficctions of *La Celestina*. The present study analyzes this transformation of the Inquisition from an apocryphal motif to a true orbital mytheme, perceived as fundamental in the literary myth generated by the

work of Rojas. In this historical journey –which begins with *Los polvos de la madre Celestina* (1862) by Rafael del Castillo, and continues with *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978) by Alfonso Sastre, *Las conversiones* (1981) by José Martín Recuerda, *Melibea no quiere ser mujer* (1991) by Juan Carlos Arce, *La judía más hermosa* (2006) by Fernando García Calderón, and *Manuscritos* (2008-2022) by José Luis García Jambrina– it will be examined the different thematic and structural functions of the new mytheme in the celestinesque narrative economy.

Keywords: *Celestina*; Inquisition; literary myth; mytheme; transfictionality.

1. INTRODUCCIÓN

SEGÚN PHILIPPE HAMON, un personaje literario es, a nivel lingüístico, «un signo de significante discontinuo» (1977: 96). En efecto, cada criatura de papel y tinta nace paulatinamente a partir de dispositivos formales y semánticos que se reparten a lo largo del texto. El significado del personaje se construye de este modo por acumulación de nombre propio, pronombres, anáforas, perífrasis, pero también, en ciertos casos, gracias a la creación de un idiolecto –piénsese en la lengua tan reconocible del Azarías imaginado por Miguel Delibes en *Los santos inocentes*–, o gracias a un juego intertextual –el Quijote, sin ir más lejos, no existiría sin Amadís y sus colegas–. Ahora bien, existe una categoría especial de personajes cuya identidad puede variar incluso más allá del significante discontinuo presente en la obra fuente, gracias a la aportación de sus reescrituras internacionales y transmediáticas. Se trata del personaje mítico: aunque este se origina en una obra literaria concreta, por su constante recepción reapropiadora ha acabado integrando un patrimonio imaginario colectivo y reaparece en múltiples productos culturales, no solo en literatura, sino también en películas, series, tebeos, donde suele identificarse con el mismo nombre y asociarse con una misma estructura narrativa (Ceballos y François, 2018: 26).

Celestina es uno de estos personajes míticos cuya caracterización (actancial, física, psicológica) se ha enriquecido e incluso modificado al hilo de su recepción. En las reescrituras celestinescas contemporáneas, aquellas ficciones que reubican a los personajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en unas tramas sustancialmente distintas a la atribuida a Fernando de Rojas, se tematiza, por ejemplo, de forma recurrente la persecución padecida por los judeoconversos en la sociedad castellana tardomedieval y se narra en varias ocasiones el enfrentamiento entre la alcahueta clásica y los representantes del Santo Oficio. Como señaló Christoph Rodiek, «desde los años 40 de nuestro siglo se está plasmando, a nivel internacional, un mito de la Celestina, dentro del cual el motivo del Santo Oficio ocupa un lugar constitutivo» (1989: 39). Si el estudioso menciona, en el ámbito hispánico, las versiones de Alfonso Sastre y José Martín Recuerda como muestras de esta tendencia, la Inquisición constituye también un motivo de otras reescrituras –o *transficciones*, en términos

de Saint-Gelais (2011)— más recientes como las novelas históricas de Juan Carlos Arce, Fernando García Calderón, o Luis García Jambrina. En estos casos, el motivo inquisitorial incluso llega a desempeñar un papel esencial en la construcción temática y discursiva del inframundo celestinesco. Sin embargo, la Inquisición apenas se menciona en la *Tragicomedia*, en cuya trama no participa de ningún modo significativo. Tan solo se nombra brevemente, en el acto VII, un proceso inquisitorial, el del personaje de Claudina, comadre de Celestina, condenada por brujería y no por judaísmo. El Santo Oficio es por tanto un componente *sui generis* del mito, fruto del desarrollo narrativo del universo rojano llevado a cabo por la celestinesca contemporánea. La historia de tal enriquecimiento del mito incluye, hasta la fecha, tres grandes etapas que corresponden a funciones diferentes del motivo inquisitorial.

2. EL SIGLO XIX: FUNCIÓN ESTRUCTURAL

Ya en el siglo XIX, *Los polvos de la madre Celestina* (1862) de Rafael del Castillo ofreció la primera muestra de una asociación de Celestina con el motivo inquisitorial. En esta novela histórica de estilo folletinesco, una de las tramas entrecruzadas narra los apuros de Celestina con el aparato inquisitorial, durante el reino de Carlos II. Por sus actividades de curandera algo hechicera, «la Inquisición, predispuesta en su contra por las delaciones de algunos farmacéuticos y facultativos, diese con ella en las prisiones del Santo Oficio» (Castillo, 1862: 67). La condesa Inés, a cuyo servicio trabaja Celestina como mediadora y hechicera, consigue liberarla a cambio de que «no se dedique a componer bebedizos, ni a levantar figuras, ni a hacer esa porción de cosas con que se embaucaba a las crédulas e ignorantes personas de los pasados siglos» (Castillo, 1862: 69). Sin embargo, la Inquisición vuelve a aparecer repetidas veces en la novela donde cumple la función de una amenaza latente cuya omnipresencia se explica por el interés político del inquisidor general Rocaberti. *Los polvos de la madre Celestina* se contextualiza en efecto en un período histórico en el que la falta de sucesor de Carlos II genera tensiones internas en la Corte. Partidario de los Borbones, el inquisidor instrumentaliza el Tribunal para que obstaculice a los rivales de Luis XIV. Los inquisidores de la novela aparecen de este modo como agentes secretos que espían a cualquier oponente a los Borbones (Castillo, 1862: 651), incluido Carlos, un joven cuyos amores con Inés son concertados por Celestina. El motivo jurídico-religioso sirve de pretexto a maquinaciones políticas de las que caen prisioneros los amantes. En esta primera fase de la recepción contemporánea de *La Celestina*, el motivo de la Inquisición permite así crear cierto paralelismo entre la trama amorosa (en la que interviene Celestina) y la trama política: las dificultades a las que se enfrenta el personaje de Celestina al principio de la novela anuncian de forma casi proléptica los obstáculos que encontrarán también los otros personajes. La introducción de la Inquisición cumple aquí

dos funciones: una función estructural, al subrayar el enlace entre historia íntima e historia pública; y una función caracterizadora, al enfatizar en cierta medida la dimensión marginal del personaje de Celestina, puesto que el motivo surge con el pretexto de las actividades hechiceriles de la medianera. Celestina vive, en efecto y literalmente, al margen de la sociedad, al ocupar un antro subterráneo —ubicado bajo la residencia de doña Inés— que, por su descripción tétrica, entra en sintonía con el papel de hechicera prototípica que desempeña la anciana:

[L]a habitación [...] olía desde cien leguas a hechicería. Un hornillo en uno de los extremos de ella, una caldera, un mortero de piedra, un crisol, algunos botes y varios pájaros y culebras groseramente disecados, completaban con una silla de tijera y otras dos de vieja y raída tapicería el mueblaje de aquella habitación. Y en cuanto a la dueña de ella, guardaba también armonía con su cuchitril. (Castillo, 1862: 67)

La Inquisición se convierte en única némesis de esta Celestina competente que, en la reescritura de Castillo, carece de Sempronios y Pármenos vengativos u otros oponentes (en términos de Greimas). El narrador de la novela histórica insiste asimismo repetidas veces en el carácter nefasto y peligroso de semejante enemigo institucional, por ejemplo cuando recalca su arbitrariedad:

[S]i las delaciones pesaban sobre faltas de religión o conatos de hechicería, entonces los fanáticos jueces creían todo cuanto se les dijese, y según hemos visto en obras que se ocupan de este asunto, multitud de inocentes fueron quemados o penitenciados con el aterrador Sambenito, por crímenes que no habían cometido, y que fueron delatados por un mal amigo, o llevados a la cárcel por una levísima sospecha. (Castillo, 1862: 162-163)

Tal «diabolización» participa sin duda del género gótico en el que se inscribe parcialmente *Los polvos de la madre Celestina*, como muchas otras novelas decimonónicas de corte folletinesco. La caracterización hechiceril, algo mefistofélica,¹ de la Celestina de Castillo aparece asimismo como otro componente esencial del ambiente tétrico del relato. Es de notar que, tanto en sus reescrituras dramáticas (*Los polvos de la madre Celestina* de Juan Eugenio Hartzenbusch, de 1840), o narrativas,² como en el ámbito académico, a partir del s. XIX y especialmente después

¹ «Sumamente demacrada, muy anciana, y con esa palidez de la edad y de los trabajos, parecía que toda su existencia se había concentrado en su mirada» (Castillo, 1862: 67); «todos dirigieron de nuevo sus miradas a una mujerzuela corcovada, que adelantaba trabajosamente por entre la multitud, apoyándose en una carcomida caña de Indias» (203).

² Véanse, por ejemplo, el cuadro de costumbres que Serafín Estébanez Calderón le dedicó a «La Celestina» en 1844, o la también nefasta homónima de la alcahueta que aparece en *María Magdalena*, novela publicada en 1880 por Rafael Luna, alias Matilde Cherner.

de los estudios de Marcelino Menéndez Pelayo, se ha ido desarrollando una lectura de Celestina como figura especialmente malvada, «capaz de dar lecciones al diablo mismo» (Menéndez Pelayo, 1943 [1910]: 267). Esta interpretación, de clara rai-gambre romántica, es también perceptible en la obra de Rafael del Castillo en la que entra en sintonía con el motivo de una Inquisición más peligrosa que el hereje que pretende perseguir (François, 2020: 195-209).

3. LA TRANSICIÓN POSTFRANQUISTA: FUNCIÓN SIMBÓLICA

Habrà que esperar a los años 70 del s. xx para que el motivo inquisitorial vuelva a aparecer, esta vez con funciones más determinantes. Este hiato tan longevo se puede explicar por varios factores, más allá, como se verá adelante, de la concomitancia con algunas tendencias críticas a propósito de la obra original. Como se acaba de observar, las reescrituras decimonónicas posteriores a la de Castillo, pero también las de principios del s. xx, se centraron más bien en la dimensión brujeril de la alcahueta a la que no siempre se asociaba el motivo inquisitorial, motivo, en fin, apócrifo con respecto a la fuente rojana. Es el caso de *La bruja Celestina o el Turrís Burris* (1879) de Carlos Calvacho, la novela costumbrista *María Magdalena. Estudio social* (1880) de Rafael Luna, «Dejemos al diablo...» (1913) de Azorín, o de «Celestina o el saber» (1926) de Maeztu. *Capricho* (1943), del mismo Azorín, o *Huerto de Melibea* (1951) de Jorge Guillén ilustran en qué medida las demás transicciones celestinescas del s. xx desdeñaron por su parte el inframundo y el personaje de Celestina, juzgado inmoral por el régimen franquista, para centrarse, edulcorándola, en la historia de amor entre Calisto y Melibea.³

Entre los primeros escritores que vuelven a articular el motivo inquisitorial con la materia celestinesca, José Martín Recuerda y Alfonso Sastre pertenecen a la tendencia renovadora radical evidenciada por Berenguer y Pérez (1998) en el teatro de la transición democrática. Ambos dramaturgos se oponen tajantemente a la ideología franquista y la critican ferozmente en sus obras, a veces mediante alusiones indirectas, a través de la representación de un pasado histórico lejano. La pintura de la «España negra», en concreto, se hace tópica para reflejar el totalitarismo nacionalcatólico. El motivo de la Inquisición encuentra en este contexto un terreno propicio de desarrollo. A través de la recreación de esta jurisdicción, se enjuician los aspectos más arbitrarios e injustos del ejercicio del poder y se representa de forma concreta el enfrentamiento del individuo con un entorno enajenador, opresivo y violento.

³ Bastianes (2018) ha estudiado con maestría la censura sufrida por los adaptadores de *La Celestina* durante el franquismo.

En *Las conversiones*, precuela de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, José Martín Recuerda alude a la Inquisición a través del personaje de Claudina, mentora de una Celestina que en esta obra es joven y conversa. Claudina denuncia la persecución que padecen sus correligionarios al mismo tiempo que reivindica sus derechos:

ARZOBISPO. Sal de aquí antes de que te condene y ardas en los infiernos como está ardiendo la Castilla judía.

LA CLAUDINA. [...] Los judíos que en esta tierra nacieron son tan hijos de ella como los cristianos que se devoran vivos. Y nadie, entérate, nadie tiene por qué atemorizar a los que aquí nacieron. Soy judía. Nací aquí y esta tierra es tan mía como tuya. Y seas quien seas, te diré que no me bauticé ni me bautizaré nunca. Ni le temo a ningún Trastámara ni a la Iglesia. (Martín Recuerda, 1981: 129-130)

Más adelante en la obra, el personaje de Celestina también reacciona frente a esta situación con una profesión de fe judía que se asemeja a un acto de rebeldía contra los abusos de poder de Enrique de Trastámara, responsable de la cicatriz de la joven y de su condición de prostituta:

¡Me temerán! ¡El dios de Israel vuelve a mí! ¡Su justicia es infinita porque acusa y juzga a los pueblos! Qué consuelo tan grande. Yo te seguiré, dios de Israel, y acusaré y juzgaré a los que viven a mi alrededor. [...] Haz que no pueda perdonar que me prendieron por ramera y que un rey apuñaló mi cara. (Martín Recuerda, 1981: 210-211)

Como he podido mostrar en otro lugar (François, 2017), esta (re)conversión de Celestina a la fe judía forma parte de una redefinición global del personaje que, frente a la crueldad del monarca y a la pérdida de su amante Alvar, se auto-margina como alcahueta y hechicera, lo que desembocará, parece sugerir Martín Recuerda, en la transformación de esta chica joven y prometedora en la alcahueta clásica. La afirmación de su judaísmo contribuye a esta marginalización voluntaria mediante la cual Celestina se aparta de la sociedad. Según Raquel García Pascual (2003-2004), esta elección del personaje evoca la dramaturgia contestataria por la cual aboga Martín Recuerda: conviene rechazar las normas impuestas por el marco represivo —aquí estas normas vendrían representadas por la religión cristiana— y privilegiar posicionamientos alternativos —aquí el judaísmo y el esoterismo— para posibilitar una regeneración social.

La Inquisición también está presente a lo largo de *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre, como símbolo de los sistemas de represión y del clima de amenaza latente y arbitraria que estos generan. El texto termina con la victoria del Santo Oficio, ya que la muerte que separa a Calisto y Melibea no se debe aquí al azar o a las maniobras de las ramera, como ocurría en *La Celestina* primigenia, sino que se explica por el celo de los inquisidores en el exterminio de la

herejía. Mediante este motivo inquisitorial, el dramaturgo opera así una *transmotivación*, en términos de Genette (1982: 466-471): una misma acción contada en la obra fuente se explica por una causa diferente en la reescritura. En este contexto, Celestina ayuda doblemente a Calisto, no solo para conseguir a Melibea, sino también para escapar de la Inquisición, como explica Sempronio:

Así, pues, querido Calixto, veremos a Celestina y ella ha de facilitarte, a no dudarlo, por mucho que Melibea no quiera verte ni por el forro, una entrevista con ella; y en cuanto a burlar a tus perseguidores de la Inquisición, los cuales merodean por todas las calles de Salamanca, como sabes, a la búsqueda del hereje, Celestina verá la forma de protegerte. (Sastre, 1990: 218)

No obstante, Celestina no podrá proteger a Calisto de la Inquisición e incluso ella misma caerá en las manos del Santo Oficio, por ser gitana y vampíresa, además de cómplice de herejes. Este final pesimista quizá simbolice la pervivencia franquista. Cuando Sastre escribe esta obra, la ideología nacionalcatólica sigue estando vigente en varias franjas de la sociedad española, a pesar de la democratización incipiente. Por lo demás, el dominio que la Inquisición toma sobre la Celestina de Sastre –la alcahueta tiene que convertirse en informadora del Santo Oficio para salvar su vida– también puede remitir a la censura que el texto rojano padeció en tiempos de Franco. La función del motivo inquisitorial es, en estos casos, ante todo simbólica, aunque también refuerza, de nuevo, la caracterización marginalizadora de Celestina. Comentaba el propio Sastre acerca de su Celestina:

[T]ratava de expresar mi personaje cómo es una tragedia cotidiana la vida del gitano –una tragedia jocunda, por otra parte– que es posible confrontar con las más ilustres desdichas de la literatura, y que aún las supera en su sórdida y desconocida grandeza: es ni más ni menos que la tragedia de la marginación en una forma, sin duda, muy particular. (Sastre, 1990: 224, n. 9)

4. DE LOS AÑOS 90 A 2022: FUNCIÓN METALITERARIA

Entre las reescrituras celestinescas más recientes, la novela *Melibea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce y la serie narrativa de los seis *Manuscritos* de Luis García Jambrina (2008-2022) abogan por un tratamiento menos pesimista del motivo inquisitorial. Aunque también les sirve para crear una atmósfera de amenaza latente, en estos textos la Inquisición ya no simboliza la sombra del pasado franquista, sino que da pie a tramas policíacas en las que el Santo Oficio llega a ser burlado por el mismo autor de *La Celestina*. La obra de Arce y, en particular, *El manuscrito de piedra* de García Jambrina insisten de entrada en la importancia del marco espaciotemporal de su relato: se trata de la Salamanca de finales de los años

1490, época y lugar probables de gestación, redacción y publicación de la (*Tragi*) *comedia*. Las dos novelas también narran las pesquisas de un joven estudiante en Leyes llamado Fernando de Rojas, y terminan con la publicación de *La Celestina*.

Convertido en personaje de su propia ficción, el Rojas de Arce y de García Jambolina se describe a la vez como humanista y converso víctima del Santo Oficio. Esta caracterización da pie en ambos casos a una interpretación peculiar de la intención de *La Celestina* original. En su reconstitución imaginaria del proceso de creación de los prólogos y epílogos de la tragicomedia primigenia, las novelas presentan este peritexto como si fuera un discurso creado con el fin de manipular a los censores y así proteger a Rojas de las críticas o de los apuros judiciales. Esta lectura de *La Celestina* como obra subversiva se construye precisamente a partir del motivo de la Inquisición, y corresponde a la tesis judaizante defendida por cierta franja de la crítica celestinesca. Efectivamente, a raíz de los trabajos de Serrano y Sanz (1902) sobre los presuntos orígenes conversos de Rojas, varios estudiosos, desde Ramiro de Maeztu (1926) a Manuel Da Costa Fontes (2005), pasando por Américo Castro (1965) o Stephen Gilman (1978), han interpretado *La Celestina* en función del origen converso de Rojas. La (*Tragi*)*comedia* empezó a leerse con regularidad como una protesta velada contra la opresión de la que habían sido víctimas los conversos como Rojas y su familia. A pesar de que dicha interpretación no tiene mucho fundamento textual, como demostró Nicasio Salvador Miguel (1989), ha perdurado hasta el día de hoy y a menudo emerge ante la dificultad a la hora de definir claramente la intención de *La Celestina*. Tal tesis judaizante aboga a favor de una ambigüedad intencional, ya que el texto estaría destinado a minar los valores de la sociedad cristiana o, al menos, a reflejar la angustia social de los conversos en la España posterior a la expulsión de 1492.

Los narradores omniscientes de Arce y de García Jambolina entran en sintonía con este interdiscurso académico, al definir las ambigüedades del peritexto de *La Celestina* como estrategias destinadas a codificar un texto cuya verdadera intención sería la de hacer tambalear las bases del Santo Oficio. En efecto, en *El manuscrito de piedra* leemos, después de un informe detallado sobre el contenido de los prólogos que acompañan la *Comedia de Calisto y Melibea*, que:

Son varias, en fin, las razones que explicarían tanta reticencia, ambigüedad y disimulo por parte de Rojas. [...] [No] habría de descartar la posibilidad de que ese libro tan proteico y escurridizo fuera, en realidad, una obra escrita en clave, y, por lo tanto, llena de trampas, mensajes, avisos, nombres cifrados y alegorías. ¿De qué forma y para quién? Eso, por el momento, es un misterio. En cualquier caso, resulta llamativo que, en vida del autor, la obra no fuera prohibida ni quemada por el Santo Oficio. (García Jambolina, 2008: 311)

En *Melibea no quiere ser mujer*, los dos autores de *La Celestina*, el bachiller Rojas y la prostituta erudita Lisona, explican asimismo que con la publicación de su obra «optaron por jugar contra el tribunal de la Inquisición para descabalarlo de autoridad y terminar todo el asunto en la mayor burla que jamás vieron los siglos» (Arce, 1991: 142). Observamos que el motivo inquisitorial aquí cumple, por un lado, cierta función metaliteraria puesto que invita a reflexionar sobre la (*Tragi*) *comedia de Calisto y Melibea* como producto de determinado momento histórico, de una peculiar *enunciación* que condiciona algunos de sus dispositivos formales. Por otro lado, el motivo se ha desplazado del personaje de Celestina al texto hoy conocido como *La Celestina*.

Otra reescritura del siglo XXI, *La judía más hermosa* (2006) de Fernando García Calderón, sintetiza de forma original las funciones metaliteraria y caracterizadora del motivo inquisitorial. En esta novela histórica, la joven Susana de Susón —otra futura leyenda— cae en la miseria moral, después de su desflorecimiento por un galán deshonesto, y en la miseria económica, después de la detención —y de la consecuente ejecución— de su padre por la Inquisición. Para salir adelante, se transforma en cortesana y luego en alcahueta. Acaba por trasladarse a la Roma de los Borgia a quienes manipula con el fin de socavar el poder inquisitorial y luchar contra las discriminaciones hacia los judíos y conversos. Años después, conoce a un joven escritor, cierto Fernando de Rojas, a quien cuenta su historia, desde su enfermedad de amor hasta su introducción en el mundo prostibulario. Las penas de amor y el desflorecimiento le inspiran a este una *Comedia de Calisto y Melibea* en la que Melibea aparece como versión ficticia de Susana.

La alegría de verdad, sincera, se la proporcionó [a Susana] un paquete traído desde la lejana ciudad de Burgos. Se lo remitía el impresor don Fadrique de Basilea y contenía un libro. *Comedia de Calisto y Melibea*, llevaba por título. Entre sus páginas halló una nota, anónima, que rezaba: «Para la mejor Melibea que nunca imaginé, con mi gratitud». No hacía falta firma. Sabía que procedía del inigualable Fernando de Rojas. Leyó con entusiasmo aquel volumen y lo cerró encantada. El bachiller había engrandecido la historia que ella le contase camino de Toledo, superándola en belleza y dramatismo. Susana no dudó en responder al envío con una carta, a entregar a «su legítimo dueño», en la que se deshacía en alabanzas y aportaba sugerencias y comentarios. Aquella correspondencia, siempre indirecta, daría como fruto una edición sevillana de la obra, *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, que vio la luz meses después. (García Calderón, 2008: 522-523)

Como la Lisona de Arce, la Susana de García Calderón utiliza la prostitución —y luego la alcahuetería— como estrategia para ganar su independencia económica, su libertad y también una fama extrema: «Susana se ganó la aureola de mito en unos meses» (García Calderón, 2008: 167). Poco a poco, la joven madura y comparte cada vez más rasgos con la Celestina rojana, excepto la fealdad: desarrolla cierto gusto por

el alcohol (241), frecuente puntualmente el mundo de la hechicería (219) y dirige su casa de lenocinio con mano de hierro (222). En este recorrido, la persecución inquisitorial actúa como un desencadenante fundamental, ya que de ella dependen toda la trayectoria de Lisona... y la misma publicación de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

Cabe constatar que, en los tres ejemplos novelescos analizados, el tema de la Inquisición se articula tanto con el motivo celestinesco como con la reconstrucción de la vida de Rojas. Huertas Morales (2020: 153) ha rastreado recientemente los elementos biográficos que estas mismas novelas históricas contribuyen en divulgar acerca de Fernando de Rojas. Concluye atinadamente que en el imaginario literario de los *monastic thrillers* –del que participa sobre todo la serie de García Jambrina– la Santa Inquisición funciona como ingrediente fundamental del escenario de la novela negra. Ahora bien, en las novelas aludidas, tal escenario logra convocarse, precisamente, popularizando «una de las tesis más controvertidas y menos aceptadas en la actualidad, la de que Rojas sea descendiente directo de un condenado a la hoguera por herejía» (Huertas Morales, 2020: 160). Los autores del s. XXI usan por tanto la ficción celestinesca, así como los datos académicos referidos a su autor, como un material plástico, al servicio de su propio universo diegético, más allá de la valía didáctica que suele asociarse con el género de la novela histórica.

5. CONCLUSIONES: UN MITEMA ORBITAL

Resulta particularmente relevante la presencia recurrente de la Inquisición en la celestinesca actual, primero porque cumple una gran variedad de funciones, entre las cuales siempre se pueden señalar la función caracterizadora, ya que participa constantemente en la construcción del personaje de Celestina como marginada, y la función contextual, puesto que permite connotar un telón de fondo histórico preciso, el de una época de transición tardomedieval o prerrenacentista (tabla 1).

TABLA 1: *Funciones del mitema inquisitorial del s. XIX a la actualidad.*

Siglo XIX	Transición postfranquista	1990-2022
Función estructural	Función simbólica	Función metaliteraria
Función caracterizadora		
Función contextual		
<i>Los polvos de la madre Celestina</i> (1862), Rafael del Castillo	<i>Tragedia fantástica de la gitana Celestina</i> (1978), Alfonso Sastre <i>Las conversiones</i> (1981), José Martín Recuerda	<i>Melibea no quiere ser mujer</i> (1991), José Carlos Arce <i>La judía más hermosa</i> (2006), Fernando García Calderón <i>El manuscrito de piedra</i> (2008), Luis García Jambrina

Pero el motivo inquisitorial es asimismo sugerente por no ser un ingrediente sacado del propio texto de Rojas, sino un motivo apócrifo, que se ha venido asociando al mundo ficticio de *La Celestina* y que, a fuerza de repetición, se ha vuelto un componente fundamental de este mito literario. Este mecanismo de amplificación de un universo diegético que se desarrolla más allá de los datos proporcionados por su obra fundadora es típico del fenómeno transficcional y es una prueba de la gran vitalidad de la ficción original. Las transficciones juegan con el estado incompleto inevitable de la ficción de base para «añadir datos ficticios compatibles con los del texto original, o inyectar datos más sorprendentes, y hasta alérgenos, al “corregir” el primer texto, sea mediante una reinterpretación de los hechos, sea a través de una modificación rotunda de los mismos» (Saint-Gelais, 2011: 60-61). Quizá el ejemplo más llamativo y conocido de este mecanismo sea el famoso atuendo de Sherlock Holmes, compuesto por una pipa y una gabardina nunca mencionadas por Conan Doyle pero tan aludidas en las reescrituras de sus émulos que se han vuelto unos ingredientes insoslayables de la iconografía del personaje.

En el caso de la combinación entre el universo diegético celestinesco y el tema del Santo Oficio, tanto las polémicas críticas y académicas acerca de una lectura judaizante de la (*Tragi*)comedia como la misteriosa biografía de Rojas, o el interdiscurso político-cultural de la leyenda negra participan sin duda de este proceso de amplificación. En su excelente estudio dedicado a las adaptaciones escénicas de *La Celestina*, Bastianes explica en qué medida el interdiscurso de la leyenda negra condicionó las maneras de adaptar y modernizar la obra rojana, especialmente a raíz de los trabajos que Stephen Gilman dedicó a la obra celestinesca (1978 [1972]):

[Estos] reaviv[aron] el interés por el tema converso y con él la imagen de un Rojas víctima de una intolerancia que parecía recorrer toda la historia española. En efecto, esta imagen pronto fue absorbida por la retórica antifranquista como parte del discurso de la España negra. De allí que los motivos asociados a este discurso, como el de la Inquisición, no tardasen en llegar a diversas reescrituras y versiones escénicas de la obra de Rojas. (Bastianes, 2020: 445)⁴

Lo cierto es que la Inquisición se ha vuelto tan central en las tramas de las reescrituras narrativas y dramáticas que incluso se la podría considerar un verdadero *mitema*, un núcleo mítico mínimo que conecta con la caracterización marginal y hechiceril del personaje, a diferencia de la función más bien ornamental cumplida por la pipa de Holmes. Frente a los mitemas de la mediación mágica y de la media-

⁴ La adaptación de Ángel Facio (1984), caracterizada por un marco ritual presidido por un Gran Inquisidor, es una clara muestra de esta tendencia. También tuve la oportunidad de examinar la omnipresencia de la misma leyenda negra en las transficciones y los hipertextos que ha generado *La Celestina* en España e Hispanoamérica, a lo largo de la época contemporánea (François, 2020: 421-429).

ción amorosa, dos funciones comunes a las Celestinas reescritas (François, 2020) cuyas raíces rojanas son evidentes y que, por tanto, representan lo que Gilbert Durand (1979: 317), padre de la mitocrítica, llama mitemas *nucleares*, definiría por mi parte la Inquisición como un mitema *orbital*. En efecto, las reescrituras de *La Celestina* son un buen ejemplo de que, además de los mitemas arraigados en el mismo texto modelo, alguna recurrencia también puede aflorar a partir de las reescrituras hasta convertirse en un mitema, un elemento percibido como imprescindible para evocar el mundo celestinesco. Este segundo tipo de mitema no proviene del *núcleo* de *La Celestina* (la obra escrita por Rojas, modelo común a todas las reescrituras), sino de su *órbita*, curva de recurrencias semánticas que, por ser asociadas constantemente a la obra modelo por factores externos (académicos, interdiscursivos, etc.), gravitan alrededor de esta obra e influyen en su lectura.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Juan Carlos (1991): *Melibea no quiere ser mujer*, Barcelona, Planeta.
- AZORÍN (1913): «Dejemos al diablo...», *Los valores literarios*, Madrid/Buenos Aires, Renacimiento, pp. 111-116.
- AZORÍN (2012 [1943]): *Capricho*, Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), en *Novelas II*, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, pp. 395-493.
- BASTIANES, María (2018): «Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo», *Hispanic Research Journal*, vol. 19, núm. 2, pp. 117-134. <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1444417>
- BASTIANES, María (2020): *Vida escénica de «La Celestina» en España (1909-2019)*, Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Wien, Peter Lang.
- BERENGUER, Ángel, y Manuel PÉREZ (1998): *Tendencias del Teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CALVACHO, Carlos (1979): *La bruja Celestina o el Turris Burris. Juguete cómico arreglado a la escena de nuestros días y refundido*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- CASTILLO, RAFAEL del (1862): *Los polvos de la madre Celestina. Novela histórica*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro.
- CASTRO, Américo (1965): «*La Celestina*» como contienda literaria (castas y casticismos), Madrid, Revista de Occidente.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro, y Jérôme FRANÇOIS (ed.) (2018): *El personaje transfuncional en el mundo hispánico*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- COSTA FONTES, Manuel da (2005): *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain. Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue University Press.
- DURAND, Gilbert (1979): *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, París, Berg International.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1985 [1844]): «*La Celestina*», en *Escenas andaluzas*, Alberto González Troyano (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 179-196.
- FACIO, Ángel (1984): *La Celestina*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

- FRANÇOIS, Jérôme (2017): «Antes del “monstruo” de Rojas: *Las conversiones* de José Martín Recuerda», en Patricia Barrera Velasco *et al.* (ed.), *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, Madrid, Sial Pigmalión, pp. 63-80.
- FRANÇOIS, Jérôme (2020): «*La Celestina*», *un mito literario contemporáneo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- GARCÍA CALDERÓN, Fernando (2006): *La judía más hermosa*, Sevilla, Algaida Eco.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2008): *El manuscrito de piedra*, Madrid, Santillana.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2010): *El manuscrito de nieve*, Madrid, Santillana.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2018): *El manuscrito de fuego*, Madrid, Santillana.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2019): *El manuscrito de aire*, Barcelona, Espasa.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2021): *El manuscrito de barro*, Barcelona, Espasa.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2022): *El manuscrito de niebla*, Barcelona, Espasa.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel (2003-2004): «Una revisión del mito de Celestina. *Las conversiones*, de José Martín Recuerda», *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 29-30, pp. 285-306. <https://doi.org/10.18172/cif.2194>
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- GILMAN, Stephen (1978 [1972]): *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus.
- GUILLÓN, Jorge (1981 [1951]): *Huerto de Melibea*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- HAMON, Philippe (1977): «Pour un statut sémiologique du personnage», en Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, París, Seuil, pp. 115-180.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1840): *Los polvos de la madre Celestina, comedia de magia en tres actos, acomodada del teatro francés al nuestro*, Madrid, Yenes.
- HUERTAS MORALES, Antonio (2020): «Fernando de Rojas y *La Celestina* a través de la novela histórica: autoría y ascendencia judía», *Celestinesca*, vol. 44, pp. 145-162. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19431>
- LUNA, Rafael, alias de Matilde CHERNER (1880): *María Magdalena. Estudio social*, Madrid, Imp. y fund. de la viuda e hijos de J. A. García.
- MAEZTU, Ramiro de (1981 [1926]): «*Don Quijote*», «*Don Juan*» y «*La Celestina*». *Ensayos en simpatía*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARTÍN RECUERDA, José (1981): *Las conversiones*, Murcia, Godoy.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943 [1910]): «*La Celestina*», en *Orígenes de la novela III*, en *Obras completas*, vol. XV, Santander, Aldus, pp. 219-458.
- RODIEK, Christoph (1989): «*La Celestina* del siglo xx. Anotaciones comparatistas», *Celestinesca*, vol. 13 (2), pp. 39-44. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19706>
- SAINT-GELAIS, Richard (2011): *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, París, Seuil.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1989): «El presunto judaísmo de *La Celestina*», en Alan D. Deyermond y Ian MacPherson (ed.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 162-172.
- SASTRE, Alfonso (1990 [1978]): *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o historia de amor y magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calisto y Melibea*, Mariano de Paco (ed.), Madrid, Cátedra.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1902): «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. VI, pp. 245-299.

LAS ILUSTRACIONES DE LA TRADUCCIÓN HEBREA
DE LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*
(YA'AKOV YISRA'EL FINK, TEL AVIV, 1962)
*The Illustrations of the Hebrew Translation of the Tragicomedia
de Calisto y Melibea (Ya'akov Yisra'el Fink, Tel Aviv, 1962)*

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University, Emérito

RESUMEN

De la poco conocida traducción al hebreo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hecha por Ya'akov Yisra'el Fink (1962), son distintivas y elocuentes sus ilustraciones. A un retrato del traductor, le siguen 21 grabados-escena hechos al estilo de los que ilustraban la obra en el siglo XVI, uno para cada auto de la obra, y una serie de grabados más genéricos para introducir los paratextos en prosa y al final de cada auto. Se deduce que fueron preparados específicamente para esta traducción, pero se desconoce el nombre del artista. En estas páginas se irá comentando cada uno de los grabados-escena, auto tras auto, señalando las acciones y los personajes que el artista ha escogido destacar. Lo que es evidente es que era un fiel lector de la obra y consigue que el conjunto forme un admirable resumen de la trama. La relación texto-imagen en esta edición de esta traducción hebrea es similar a la que se da en el manuscrito de las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X llamado «el Códice Rico», hoy en la biblioteca de El Escorial.

Palabras clave: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; traducción hebrea; grabados; texto-imagen.

ABSTRACT

The illustrations of Ya'akov Yisra'el Fink's not widely known translation of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* into Hebrew (1962) are distinctive and eloquent. A portrait of the Author is followed by 21 scene-prints in the same style as the woodcuts of the

16th-century editions, one for each act, and a series of more generic prints that introduce each prose paratext and at the end of each act. It can be concluded that these prints were made specifically for this translation, but the name of the artist remains unknown. In the following pages, each scene-print will be commented in order of appearance, with a particular focus on the actions and characters that the artist has decided to depict. It is evident that he was a careful reader of the text and that his illustrations function as a remarkable summary of the plot. The text-image relation in this edition of this Hebrew translation is similar to the text-image relation that can be found in the manuscript of Alfonso X's *Cantigas de Santa Maria* known as «el Códice Rico», nowadays kept at the library of El Escorial.

Keywords: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; Hebrew translation; illustrations; text-image.

1. PRÓLOGO

EL TRADUCTOR de esta poco conocida traducción hebrea de *Celestina*, Ya'akov Yisra'el Fink (también Jacob o Jacques), trabajó en ella mientras vivía en París y la terminó antes de 1955, año de su muerte. Su viuda, Sonia Fink, fue quien siete años después, en 1962, la llevó a la imprenta en Tel Aviv.¹

Fink había nacido en Novgorod-Seversk, actual Ucrania, en 1894 y, después de la Primera Guerra Mundial, en 1918, se trasladó a Francia, donde estudió ingeniería mecánica y se naturalizó en 1930. También le interesaban los idiomas, en particular el castellano. De ahí vino su proyecto de aprender lo suficiente de ese idioma para emprender una traducción de *Celestina* al hebreo, la lengua de su familia. En cualquier caso, sabemos poco de su vida en Ucrania, pero en Francia fue un sionista declarado y llegó a presidir la llamada Alliance Israélite Universelle. También publicó una revista, titulada *Mahbarot* [*Cuadernos*]. Su hijo Moshe, pintor, murió, lamentablemente, en un campamento alemán como prisionero durante la Segunda Guerra mundial.²

Además de su traducción de *Celestina* y la revista, Fink publicó dos libros. En la década de los 40, publica en París y en francés *Abad-Haam: une étape de la pensée juive* (Fink, 1947). Su segundo libro es una colección de artículos y ensayos en hebreo: תפרצ תודדי [*Yahudat Tsarfat* o *Los judíos franceses*], uno de los cuales versa precisamente sobre la *Tragicomedia* (Fink, 1951).

¹ Tengo ahora en mi archivo celestinesco un lindo ejemplar de esta traducción al hebreo de Jacob Fink gracias a mi amigo israelí Or Hasson, que me habló de ella en el congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Jerusalén en julio de 2019. Luego, él localizó un ejemplar en línea, lo compró y me lo mandó como regalo. A él le agradezco su generosidad. Además, Or Hasson está en el momento actual llevando a cabo una nueva traducción al hebreo de la *Tragicomedia*.

² Se pueden encontrar algunas notas biográficas adicionales sobre Fink en Kressel (1965-1967: s.v. «Ya'aakov Yisra'el Fink») o Jockush (2015: 211).

2. LAS ILUSTRACIONES

La edición de 1962 incluye dos tipos de imágenes: una serie de motivos decorativos que se pueden asociar fácilmente con la trama (pequeños cupidos armados con arco y flechas en diferentes actitudes y posturas, unas bolsas de dinero que sugieren la de las cien monedas de oro que Calisto da a Celestina en el auto 1, dos aves rapaces peleando que evocan la cita del prólogo de «Sine lite atque offensione nihil genuit natura parens», pero también el halcón de Calisto, y una pareja de amantes abrazándose a la luz de la luna, a la cual el lector conocedor del texto podría ubicar en los autos 14 o 19) y las ilustraciones propiamente dichas, que son pequeños grabados-escena en formato paisaje en blanco y negro de, aproximadamente, 60x37 mm. Las primeras aparecen antes de *El autor a un su amigo* (pareja de amantes) y del prólogo en prosa (aves rapaces) y, luego, al final de cada auto (cupidos, a excepción de los autos 3, 11, 14 y 20, en los que aparecen las bolsas de dinero), donde, a pesar de todo, desempeñan una función principalmente decorativa. Las segundas aparecen al principio de cada auto, lo que recuerda a la distribución de las ediciones antiguas. No sabemos quién es su autor ni si se hicieron para esta traducción o ya existían en otra edición de la *Tragicomedia* (seguiré buscando). Al principio del libro, hay también un retrato del traductor leyendo un libro, que levanta la mirada para observar al pintor. Tampoco sabemos quién es el autor.

Aunque no he podido averiguar nada sobre el origen de las 21 ilustraciones-escena, todas salen evidentemente de la misma mano y están en el mismo estilo, que recuerda a las xilografías de las ediciones antiguas. Por lo poco conocidas que son y por lo difícil que es acceder a esta edición, en las siguientes páginas voy a comentarlas en orden de aparición y a destacar cómo comunican al lector la acción de cada auto.

Difícil sería captar toda la acción del auto 1 con una única ilustración. De hecho, como veremos, las ilustraciones de los tres primeros autos están basadas en escenas del auto 1. La que precede el auto 1 remite a escena inicial, según la describe el argumento (fig. 1). Calisto, al estar un día cazando, vio su halcón descender en una huerta. Saltó la pared de la misma y vió allí a Melibea, hija de Pleberio, con una flor en su mano. Calisto estaría en este momento extático, alabando su buena suerte al hacerle coincidir al azar con la mujer protegida que había adorado de lejos y no puede menos que declarar sin pensarlo dos veces: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios» (226).³ Melibea le escucha, pero está de espaldas a un Calisto cuyos brazos parecen querer llegar a tocarla, sin llegar a ser tan atrevido.

³ Las citas provienen de la edición de la *Tragicomedia* de Peter E. Russell (2007).

FIGURA 1: *Ilustración del auto 1, p. 15.*FIGURA 2: *Ilustración del auto 2, p. 36.*

El auto 2 es tan breve que lo que vemos al comienzo de él es otra escena del primer auto (fig. 2). Calisto, frustrado por el abrupto rechazo que le dedicó Melibea en la primera escena, le pide a Sempronio que le traiga su laúd y, en este momento, canta: «¿Quál dolor puede ser tal, / que se yguale con mi mal?» (233). Sempronio reacciona con una crítica del laúd y de su amo: «Destemplado está esse laúd» (233). Es la escena cuando Sempronio se entera del amor que siente Calisto por su diosa, Melibea, cuando Calisto declara: «Yo melibeo soy [...]» (235).

La ilustración para el auto 3 es la tercera que se basa en escenas del auto 1 (fig. 3). En ella vemos a Sempronio yendo, por ruego de Calisto, a hablar con Celestina, esa hechicera y alcahueta que, según el criado, «a las duras peñas promover y provocar a luxuria si quiere» (249). Cuando Sempronio se acerca a su casa, vemos a Celestina en la ventana, gritando: «¡Albricias! Elicia, ¡Sempronio!» (250). Este momento se escoge en lugar del conocidísimo conjuro que hace Celestina la final del auto, que yo hubiera preferido.

FIGURA 3: *Ilustración del auto 3, p. 41.*FIGURA 4: *Ilustración del auto 4, p. 47.*

Para abrir el auto 4, la ilustración presenta a las cuatro mujeres que coinciden en la casa de Pleberio en esta escena (fig. 4). De izquierda a derecha: Melibea,

de pie detrás de su madre; Alisa, sentada en una silla de respaldo alto; Celestina, inclinada y con su hilado en manos, ofreciéndoselo a Alisa, y, detrás de Celestina, Lucrecia, la criada y fiel compañera de Melibea, solo medio cuerpo. Melibea, con sus cabellos rizados, es igual a la Melibea del auto 1, pero es la primera vez que vemos a las otras tres mujeres (en el caso de Celestina, de cuerpo entero). Para Alisa, Celestina es una mendiga o algo semejante, y la admite diciendo a Lucrecia: «Ya me voy recordando de ella. ¡Una buena pieça! No me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba» (317). En esta ilustración, la mano de Alisa indica que acepta comprar ese hilado y, como hay un paje fuera esperando para acompañar a Alisa a la casa de su hermana enferma, Alisa dice a Melibea: «[...] contenta a la vezina en todo lo que razón fuere darle por el hilado» (319). Luego dejará a estas tres mujeres solas en su apresuramiento.



FIGURA 5: *Ilustración del auto 4, p. 59.*

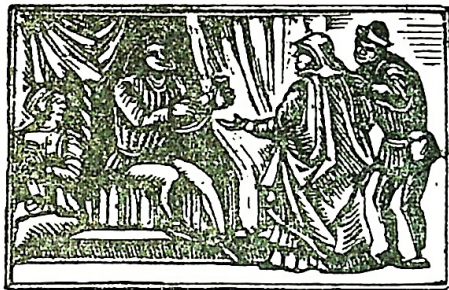


FIGURA 6: *Ilustración del auto 5, p. 63.*

El auto 5 comienza con Celestina congratulándose por haber obtenido de Melibea el cordón para, pretendidamente, curar el falso dolor de muelas de Calisto, inventado sobre la marcha por la hechicera, y poniéndose en marcha para ir a contarle sus éxitos. En ese momento, que es el representado en la ilustración (fig. 5), se encuentra en la calle a un Sempronio demasiado curioso, pero no quiere decirle nada antes de hablar primero con su amo: «Delante Calisto oyrás maravillas; que será desflorar mi embaxada comunicándolo con muchos» (344). En la mano, lleva el cordón de Melibea.

En la ilustración del auto 6, estamos en casa de Calisto, quien sostiene en sus manos el cordón, mientras Celestina le cuenta su versión de lo que había pasado en el auto 4 (fig. 6). Están allí también Pármeno (es su primera aparición en las ilustraciones) y Sempronio, uno a cada lado de la pareja central. Cuando Calisto manosea el cordón y alaba su procedencia, la reacción de los tres sirvientes se resume en esta pregunta de Sempronio: «Señor, ¿por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea?» (365). Y el mismo sentimiento se traduce en esta admonición de Celestina:

«[...] tratar al cordón como cordón, por que sepas fazer diferencia de fabla quando con Melibea te veas: no haga tu lengua iguales la persona y el vestido» (365).

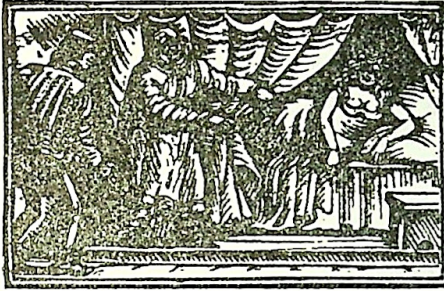


FIGURA 7: *Ilustración del auto 7, p. 72.*

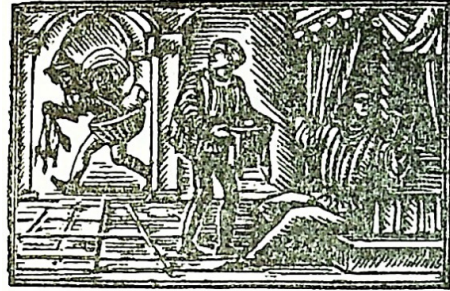


FIGURA 8: *Ilustración del auto 8, p. 83.*

Celestina había intentado ya en el auto 1 que Pármeno fuese parte de su confederación con Sempronio para medrar con lo que Calisto les daría y, al hacerlo, le prometió conseguirle los encantos de la famosa y hermosa ramera, Areúsa. Es el cumplimiento de esa promesa lo que vemos en la ilustración para el auto 7: Celestina dejando ver a Pármeno el cuerpo de una Areúsa casi desnuda que se preparaba a dormir, pues la vemos ya en la cama (fig. 7). Celestina no saldrá de la habitación hasta que no vea que ambos han perdido su timidez inicial y están comenzando la lucha sexual.

En el auto 8, después de una larga noche de amor con Areúsa, Pármeno vuelve a casa y hace que Sempronio se entere de todo. Este acepta finalmente a Pármeno como su hermano y los dos se preparan para ir a casa de Celestina a almorzar con Elicia y Areúsa. La ilustración nos muestra a Pármeno al fondo con toda la comida que acaba de sustraer de la alacena de su amo, mientras Sempronio ofrece a Calisto un poco de diacitrón (fig. 8). Este responde que quiere ir a la iglesia de la Magdalena para rezar por el éxito de Celestina, permitiendo que los dos criados se vayan a la casa de esta.

La ilustración del tumultuoso auto 9 se reduce a la sensualidad en la mesa del almuerzo (fig. 9). Las dos parejas se están comiendo, brindando y tocándose, mientras vemos a Celestina ofreciendo su elogio al buen vino que, en su vida actual de mujer venida a menos, no abunda como en sus años de gloria hace veinte años. Aquí se ha elegido no ilustrar la larga diatriba contra la Melibea «gentil» que alimentan las dos putas celosas.

Lo que vemos en el grabado del auto 10 es una desesperada Melibea a punto de revelar su «secreto amor» a Celestina (fig. 10), su «nueva maestra» y «fiel secretaria» (450-451). Tomando la iniciativa por primera vez, Melibea le ruega que la alca-

hueta arregle una reunión con Calisto ese mismo día a la medianoche, poniéndose en el camino del prohibido amor extramatrimonial, traicionando a sus padres y las convenciones sociales. Lucrecia, que está escuchando toda esta conversación, seguirá siéndole fiel a su ama en esta nueva etapa, nunca alertando a Pleberio y Alisa de este compromiso antisocial de su única hija y heredera.

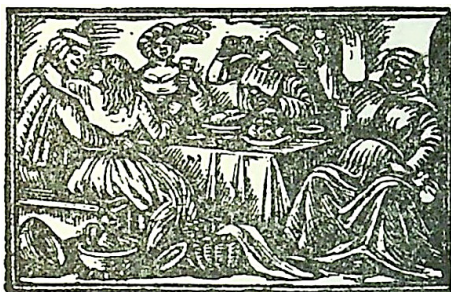


FIGURA 9: *Ilustración del auto 9, p. 89.*



FIGURA 10: *Ilustración del auto 10, p. 97.*

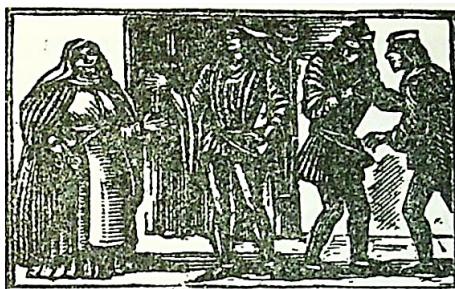


FIGURA 11: *Ilustración del auto 11, p. 104.*

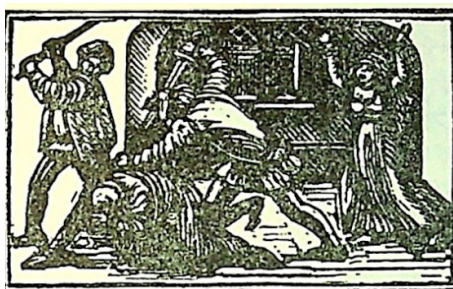


FIGURA 12: *Ilustración del auto 12, p. 109.*

Es en el auto 11 que Calisto, agradecido por la cita con Melibea y en un alarde de generosidad, le regala a Celestina la cadenilla de oro, ante los ojos de sus dos criados, confederados de la vieja (fig. 11). El valor de la cadenilla es tal que hace que los aliados de la hechicera intuyen que no querrá compartirla. Casi podemos oír a Sempronio decir a Pármeno: «¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir le saquemos el alma!» (466). Que es lo que van a hacer en el auto 12, el siguiente. Allí vemos al furioso y engañado Sempronio, espada en mano, matando a la codiciosa Celestina y a Pármeno animándole, mientras Elicia llega precipitadamente, alertada por el griterío de Celestina, y se convierte en testigo del violento asesinato (fig. 12).

Los asesinos escapan por la ventana de la casa de Celestina, pero no eluden a los alguaciles. El juicio es inmediato y son decapitados en la plaza mayor poco

después de su crimen. Los lectores no vemos nada de esto: la ilustración se basa en el testimonio de Sosia, otro de los criados de Calisto, ante su amo y otro criado, Tristán, en el auto 13 (fig. 13). Sosia y Tristán reemplazan entonces a Pármeno y Sempronio en las visitas nocturnas de Calisto al huerto de Melibea. Los vemos en la ilustración del auto 14 –es la primera vez que el artista dibuja este segundo par de criados de Calisto– llevando una escalera al muro del huerto de Melibea (fig. 14). Dice Sosia: «Arrima essa escalera, Tristán, que éste es el mejor lugar, aunque alto» (513). La palabra «alto» anuncia el riesgo que está tomando Calisto, que está pacientemente esperando hasta que la escalera esté colocada.



FIGURA 13: *Ilustración del auto 13, p. 120.*

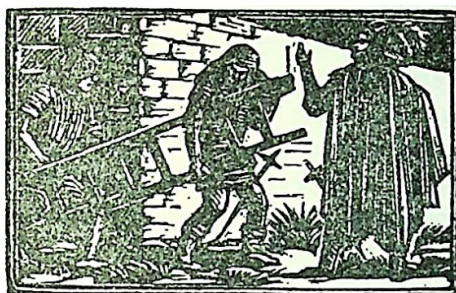


FIGURA 14: *Ilustración del auto 14, p. 124.*

Es en el auto 15 que llega Elicia, llorando, a la casa de Areúsa, para informarle de las tres muertes: el asesinato de su «madre Celestina» y de sus respectivos amantes, ya ajusticiados y degollados en la plaza. La ilustración anticipa la narración de Elicia y la reacción de Areúsa (fig. 15).



FIGURA 15: *Ilustración del auto 15, p. 130.*

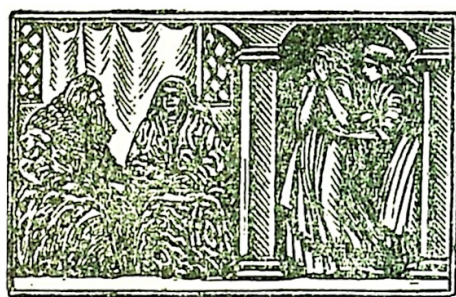


FIGURA 16: *Ilustración del auto 16, p. 134.*

En la ilustración del auto 16, vemos de nuevo a Alisa con su esposo Pleberio. Han sido negligentes en arreglar el futuro de su heredera, que ya tiene veinte años,

con un buen marido. Su discusión del posible matrimonio la escuchan Melibea y Lucrecia, convenientemente en una sala contigua (fig. 16). Como Melibea ya no es virgen y lleva un mes enamorada de Calisto y haciendo el amor con él en el huerto de su casa, la frustración de la hija sale a la superficie, declarando para los oídos de Lucrecia: «No quiero marido, no quiero ensuziar los nudos del matrimonio ...» (548). La rebelión de Melibea se puede sentir en esta imagen.

En el auto 17, la voluptuosa Areúsa necesita información específica para llevar a cabo su plan de venganza contra los amantes –y contra Calisto en particular– y la vemos en la ilustración seduciendo el crédulo criado de Calisto, Sosia, convenciéndole de que él será el sucesor de Pármeno. En el texto, su prima Elicia está escondida detrás de una cortina, no sirviendo una taza de té a Sosia, como en la ilustración (fig. 17).

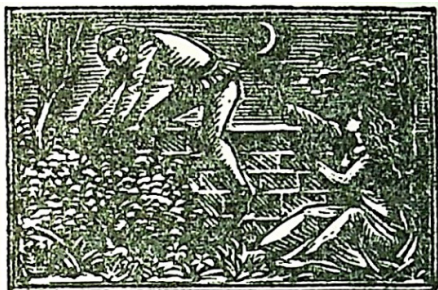


FIGURA 17: *Ilustración del auto 17, p. 138.*

FIGURA 18: *Ilustración del auto 18, p. 142.*

Con el secreto de la fecha del próximo encuentro de los amantes ya en su posesión, Areúsa arregla con un ex-amante, Centurio, el asesinato de Calisto esa misma noche. Elicia, como se ve en la ilustración del auto 18, la ha acompañado y le indica con su mano la espada de Centurio (fig. 18), quien, cuando se entera de que Calisto estará acompañado solo de dos criados, afirma: «Poco cebo tiene aý mi espada» (566). Pero les miente y manda a un rufián cojo a hacer unos ruidos.

La ilustración del auto 19 nos muestra a Calisto entrando en el huerto después de haberse quedado fuera escuchando cantar a Melibea y Lucrecia. Los brazos de Melibea quieren asegurar que no tropiece al pasar el muro (fig. 19), por lo que no los veremos haciendo el amor por la última vez. No veremos tampoco la caída de Calisto a su muerte cuando sale con prisa, creyendo que sus criados le necesitan.

FIGURA 19: *Ilustración del auto 19, p. 146.*FIGURA 20: *Ilustración del auto 20, p. 153.*

La siguiente ilustración, la del auto 20, retrata a Melibea sola en la azotea de su casa (fig. 20). Abajo Pleberio –y Lucrecia– escuchan su declaración de responsabilidad por todo lo que le pasado desde el auto 1 y su deseo de morir para acompañar a Calisto. Esta Melibea es rebelde, pero coherente. No la vemos saltar y caer a su muerte.

FIGURA 21: *Ilustración del auto 21, p. 157.*

En la ilustración final de esta *Tragicomedia* en lengua hebrea, vemos a Pleberio colocado en el centro del grabado, sus manos levantadas al cielo, lamentando todo lo que ha perdido ahora con sus sesenta años (fig. 21). Culpa al mundo, la fortuna y el amor y a un futuro que ahora ve vacío, mientras permanece de pie ante del cuerpo descalabrado de su hija (que no es visible en la ilustración). El artista incluye a unos personajes al fondo que no forman parte del texto del auto 21. Imagino que estas son las palabras que está diciendo Pleberio: «¿Cómo no te quebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honores? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? [...] ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vegez?» (609).

3. EPÍLOGO

Hasta aquí hemos visto como «hablan» los grabados de los veintiún autos de la edición de la traducción al hebreo de Fink. En esta relación, veo cierto paralelismo con las miniaturas que acompañan a las narraciones de los milagros en las *Cantigas de Santa Maria*, compilados por Alfonso X en la segunda mitad del siglo XIII. En ambos casos hay detalles textuales que no están realizados en las ilustraciones y otros detalles que el artista incluye pero que no aparecen en el texto (caso del auto XXI). Lo que parece común en ambos casos es una gran familiaridad con los textos tanto de los autos y como de los milagros. Lo más innovador en el caso de las ilustraciones de la traducción hebrea es que las ilustraciones de los autos 2 y 3 no responden a acciones de estos, sino que el colaborador de Fink ha escogido ilustrar tres momentos del larguísimo auto primero de la *Tragicomedia*.

Estas ilustraciones parecen originales, hechas específicamente para esta edición: no las he visto en ninguna de las ediciones anteriores de la obra en sus XXI autos. Claro que queda confirmar si fueron concebidas a la vez que Fink trabajaba en su traducción, como parte de esta, o si surgieron en los siete años entre su muerte en París (1955) y la publicación en Tel Aviv (1962).

BIBLIOGRAFÍA

- FINK, Ya'akov Yisra'el (1947), *Ahad-Haam, une étape de la pensée juive*, París, Éditions Kyoum.
- FINK, Ya'akov Yisra'el (1951): «ידוהיה הבהמרא הניתסלסה» [«Haselestinah umahberah hayehudi»], en תפרצ תודה [Yahadut Tsarfat], París, Mahberot, pp. 168-186.
- FINK, Ya'akov Yisra'el (trad.) (1962): Fernando de Rojas, הגיטסלס: ליש הידמוקיגרט: האייבילמו [Selestinah: Tragikomedyah al Kalisto u-Melibea], Tel Aviv, Hotsaat Mahberot La-Sifrut.
- JOCKUSCH, Laura (2015): *Collect and Record!: Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe*, Oxford, Oxford University Press.
- KRESSEL, Getzel (1965-1967): סינורחאה תורודב תירבעה תורפסה ווקיסכל [Leksikon ha-sifrut ha-Ivrit ba-dorot ha-aharonim], Merhavyah, Sifriyat Po'alim, 2. vols.
- RUSSELL, Peter E. (ed.) (2007), Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia.

CELESTINA Y EL CAPITAL: *LA CELESTINA*
COMO *MATRIX* DE LA PORNOGRAFÍA,
LA PORNOLOGÍA Y LA PROSTITUCIÓN
Celestina and Capital: La Celestina as the Matrix
of Pornography, Pornology, and Prostitution

ELENA DEANDA-CAMACHO

Washington College

ORCID: 0000-0002-5006-4972

RESUMEN

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (ca. 1499), comúnmente llamada *Celestina*, puede ser considerada como la *matrix* de la pornografía europea, en tanto es un texto Ur del discurso sobre la *porné* o prostituta en el horizonte occidental. Junto a la *Carajicomedia* anónima de 1519, texto «seminal», la *Celestina* «matricial» fundó la tradición pornográfica europea y, con ella, lo que llamo la «veta *pornológica*», una veta que se enfoca en el universo prostibulario. Así como el texto es *matrix*, la alcahueta o «madrota» también debe considerarse matriz o principio generador de prostitutas. Al acercarme a *Celestina* desde una mirada materialista, analizo los distintos tipos de producción, reproducción y transmisión de distintos tipos de capitales (erótico, simbólico, cultural, sexual, social) que manejó este personaje. Mi objetivo es elucidar las dinámicas que usa *Celestina* para su propia supervivencia, la de sus «hijas» y la de su oficio.

Palabras clave: *Celestina*; capital; Pierre Bourdieu (1930-2002); pornografía; *matrix*.

ABSTRACT

The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (ca. 1499), commonly known as *Celestina*, can be considered the *matrix* of European pornography, as it is an Ur-text of the discourse about the *porné* or prostitute in the Western milieu. Together with the 1519 anonymous *Carajicomedia*, «seminal» text, «matrix» *Celestina* established the European pornographic tradition

and, with it, what I call the «pornologic line», a literary line that focuses on the brothel atmosphere. Just as the text is *matrix*, the procuress or «*madrota*» must be considered a *matrix* or generating principle of prostitutes as well. Examining *Celestina* from a materialist perspective, I analyse the different types of production, reproduction and transmission of the various kinds of capital (erotic, symbolic, cultural, sexual, social) handled by this character. My aim is elucidating the dynamics applied by *Celestina* to ensure her own survival and that of her «daughters» and her occupation.

Keywords: *Celestina*; capital; Pierre Bourdieu (1930-2002); pornography; *matrix*.

HISTÓRICAMENTE se ha llamado a la prostitución «la profesión más vieja del mundo». Este lema ha naturalizado su inevitabilidad y subrayado su aspecto profesional. En esta lógica, habría que aceptar que las mujeres han sido las primeras trabajadoras. No hay mejor personaje que simbolice la longevidad de la prostitución que aquella «puta vieja» de nombre *Celestina* que apareció hacia 1499 en España, como una experta en la generación de los deseos y el comercio de los cuerpos. *Celestina* o la «puta vieja» es, de hecho, una prostituta retirada que, por sus conocimientos, se desempeña como alcahueta y administradora (o «*madrota*») del burdel doméstico. Como alcahueta, es la versión premoderna de la *matchmaker*, la casamentera o el cupido, porque enlaza los deseos y destinos de las personas de los altos estamentos. En concreto, enlaza a Calisto, joven rico, aunque no suficientemente noble, con Melibea, joven noble y núbil. En cuanto los padres de Melibea no consideran a Calisto un pretendiente idóneo para su hija, la alcahueta se vuelve imprescindible, porque, a falta de acceso directo a las mujeres, ella le permite a Calisto entablar posibles (aunque nunca duraderos) acoplamientos.

Además de alcahueta para las clases altas, *Celestina* es *madrota* para las bajas. Como tal, negocia los cuerpos de mujeres pobres, como Elicia o Areúsa, y los oferta a soldados, clérigos o sirvientes, como Pármeno o Sempronio, creando una economía sexual que corre paralela a la impuesta por las mancebías bajomedievales españolas. Estas mancebías instauraron un mercado sexual artificial, en el cual se vendían los servicios sexuales de mujeres pobres a una población masculina que podía pagarlos, generando beneficios para los administradores (o «padres») y el reino, en forma de impuestos (Sánchez Ortega, 1995: 135-140). Estos «mercados sexuales» surgieron como parte fundamental de las ciudades, satisfaciendo las supuestas «necesidades sexuales» de los hombres que emigraban del campo a la ciudad, los soldados, los comerciantes y los jóvenes de las clases altas que aún no podían casarse. Como nota el papa Pío V en 1560, la prostitución era un «mal necesario» que protegía a la sociedad de peores «males»: a las doncellas, del estupro o la violación; a las casadas, de la bigamia y el adulterio, y a los hombres, de la sodomía (Pío V, ca. 1560: 104-107). Al satisfacer estas «necesidades», el sistema de la mancebía

naturalizaba el mito del «excedente libidinal masculino» que dicta que el hombre no puede controlar sus impulsos sexuales ni biológica, ni social, ni culturalmente (Deanda Camacho, 2022: 73). Estas mancebías, junto con las *rues chaudes* francesas y los sistemas prostibularios romano y veneciano, caracterizaron la Europa de fines del siglo xv, volviéndose un espacio central en toda ciudad premoderna, aunque se encontraran geográfica y socialmente en los márgenes.

La Celestina es matriz o matrix de la pornografía europea porque es la primera obra que se enfoca exclusivamente en la prostitución, casi dejando de lado el asunto amoroso. Al hacerlo, esta obra origina la noción de pornografía, no en el sentido moderno sino desde su etimología, es decir, como la descripción gráfica (*graphos*) de la prostituta (*porné*). Si seguimos esta definición, la literatura celestinesca española que emergió entre el bajomedievo y el incipiente renacimiento es «pornográfica», porque retrató la realidad de las prostitutas en las mancebías o los burdeles domésticos, ofreciendo una impronta literaria que expandió su influencia, primero en toda la cuenca mediterránea (Italia) y luego en la costa atlántica (Francia e Inglaterra). En la historia occidental, sin embargo, se ha considerado el siglo xix el siglo de la pornografía por antonomasia, porque, como nota Steven Marcus, en este momento la novela pornográfica se masificó (Marcus 2009: 278-285). No obstante, Lynn Hunt remonta la génesis al siglo xviii, porque, en su perspectiva, en él se consolidó una «tradición pornográfica» que buscaba incitar el deseo y enseñar las artes sexuales (Hunt, 1996: 10-13). De hecho, el término aparece en 1769 en *Le pornographe* de Rétif de la Bretonne, un texto que propone la reforma prostibularia parisina (Bretonne, 1769). No obstante, la tradición literaria española nos compele a expandir y remontar la mirada.

Si consideramos prostibularia la literatura celestinesca, entendemos mejor la «pornografía» como ese régimen de representación que se ocupa del sexo mercenario es decir, del sexo que se ofrece como un servicio a cambio de dinero, objetos u otro tipo de servicios. Sin embargo, reducir la pornografía al sexo mercenario es limitante, porque, tanto en el sentido premoderno como en el contemporáneo, la pornografía y el porno representan tanto el sexo mediado por el dinero como el sexo *in extenso*. En este sentido, podemos definir la pornografía como un régimen de representación que se enfoca en los actos sexuales que no suceden en el espacio doméstico ni tienen fines de reproducción (como en el «débito conyugal») o lo que en la época se llamaría la «simple fornicación». Como ha notado Hunt, uno de sus objetivos fue incitar al deseo, por lo que sería, en la terminología de Austin, un acto de habla «perlocutivo»; aunque también es posible argüir que no tiene otro fin que la representación en sí (Austin, 1962: 103-107). Al traer a escena las prácticas sexuales, la pornografía se convierte en una ventana al imaginario sexual del Occidente y, sobre todo, al imaginario sexual masculino, porque la mayoría de los «pornógrafos» y de sus audiencias han sido y estado compuestas por hombres.

Leer *La Celestina* como el germen de la pornografía es, por tanto, volver a la raíz y establecer las primeras coordenadas de este género, que son: 1) la centralidad de personajes marginales y sexualizados (alcahuetas, prostitutas, «padrotes», «putañeros», etc.); 2) la descripción de los sistemas de intercambio sexuales y económicos que se encuentran en la base de la prostitución, y 3) una cierta narrativa del fracaso que somete a este personaje, ya marginalizado, a una violencia suplementaria, la física, bajo la amenaza de su total exterminio.

A continuación analizo *La Celestina* como texto *matrix* y a la mujer llamada Celestina como personaje *matrix* para, así, destacar sus dimensiones generativas. En mi perspectiva, la obra genera una tradición prostibularia y celestinesca y la «madrota» produce y reproduce prostitutas, así como distintos tipos de capitales. Más aún, dentro de la tradición pornográfica europea, *La Celestina* es *matrix* de una veta específica, que llamo *pornológica*, y que, por su etimología, se define como el *logos* sobre o de la *porné* (Deanda Camacho, 2020a: 147). El subgénero pornológico se enfoca en el sexo mercenario, a veces representando la prostituta (*sobre*), a veces «dándole voz» (*de*). En *La Celestina* hay un vaivén entre estas acciones, porque, en tanto la obra es dialogada, Celestina «tiene voz» pero también es «vista» por Pármeno, Sempronio, y, sobre todo, por la autoría de la obra.¹ Por ello, es preciso analizar sus acciones más que las percepciones que de ella se tienen, y enfocarse en los verbos en lugar de en los adjetivos. De esa manera se vislumbran las prácticas sexuales, sociales, simbólicas y económicas de personajes literarios e históricos en lugar de la percepción que los autores (hombres) tuvieron de ellos.

La Celestina como *matriz* de mujeres y capital amerita una lectura materialista y feminista. Antonio Maravall, en su aproximación ya canónica, notó cómo esta es una de las primeras obras en las que aparece el dinero (Maravall, 2003 [1968]: 63-65). El dinero no sólo es protagónico en *La Celestina*, sino que instaló una violencia que se sincronizaba con el incipiente colonialismo europeo y sus nuevos procesos de intercambio. Más aún, el dinero es el factor que condena a la madrota al exterminio, ya que una vez que aparece como un objeto divisible (reemplazando el trueque o la dádiva), el destino de la celestina se sella, porque su capital será disputado por los hombres (Pármeno y Sempronio). Al insertar la repartición de la riqueza, la dominación masculina se impone sobre la madrota y la expulsa del mercado.

Junto al dinero, aparecen en la obra otros tipos de sistemas de valoración e intercambio. En consecuencia, es preciso analizar esta obra desde la perspectiva materialista de Pierre Bourdieu, porque analiza distintos tipos de capitales, en es-

¹ Utilizo «autoría» a partir de la controversia sobre la atribución única a Fernando de Rojas (Snow, 2006: 537-540).

pecial, el capital cultural (o de conocimiento), el simbólico (o de distinción) y el social (o las redes estratégicas) (Bourdieu, 1970: 25). Más recientemente, siguiendo la impronta bourdieana, Catherine Hakim e Isaiah Green añadieron nociones como las de «capital erótico» (Hakim, 2011) o «campo sexual» (Green, 2013). La prostitución como práctica ancla estas nociones, ya que, desde una perspectiva materialista, el oficio vende el capital erótico de una persona que tiene un «valor» con base en marcadores como la atribuida belleza, la salud y la juventud, dentro de un «campo» o mercado sexual específico. Este capital erótico es la base de la prostitución, pero no su único pilar, porque, para rentabilizar el servicio, madrotas y prostitutas incrementan su capital erótico haciendo uso de la cultura material (afeites o vestidos), para distinguirse y volverse un bien simbólico. Asimismo, encarnan hábitos y prácticas hegemónicas que las distinguen socialmente (capital cultural) y atesoran conocimientos sexuales que caracterizan su oficio (capital sexual). Estos conocimientos son tanto adquiridos como transmitidos y en la transmisión de estos conocimientos, hecha a menudo por la celestina o madrota, se tejen redes sociales productivas que les permiten a las mujeres mayor eficacia en su oficio y mayor seguridad física y económica (capital social o incluso político).

Sin embargo, la gran paradoja que presenta un análisis de *La Celestina* como *matrix* es la de evocar la noción de reproducción en un personaje que, no obstante, carece de progeñie (González Echeverría, 1993). Más aún, evocar reproducción analizando un personaje que vive del sexo no reproductivo. Con todo, es posible argüir que extratextualmente, la obra generó textos, e intratextualmente, la celestina generó prostitutas, llevando a cabo lo que Bourdieu ha llamado la «reproducción social» (Bourdieu, 1970: 19-25).

1. CELESTINA COMO MATRIX DE LA PORNOLOGIA

En matemáticas como en biología, la *matrix* es un principio generador, el *vortex* organizacional más primario y una fuerza cohesiva (Sylvester, 1850; Hukins, 1984).² En el pensamiento greco-latino, la matriz es la *hystéra* o el útero, símbolo de la materia constitutiva, aunque hueca, que debe ser infusa por el *pneuma*, el alma y la razón, principios masculinos, para crear seres humanos. En *Speculum d'autre femme*, Luce Irigaray reclamó el útero y, evitando la naturalización biológica, lo definió como un principio generador que se antepone a la cultura falo-

² En matemáticas, James Joseph Sylvester (1850) acuñó el término *matrix* para designar un principio determinante, del cual se derivaban otros principios menores y determinados (o pequeñas matrices). Las matrices matemáticas se usan hoy en ecuaciones lineales, teoría del juego, geometría y mecánica cuántica. En biología, se llama *matrix* a la materia conectiva que une las células eucariotas, sin la cual no existiría la materia ni su reproducción celular (Hukins, 1984).

céntrica (Irigaray 1974: 233-246). Desde esta perspectiva, es posible considerar *La Celestina* como un principio que genera otros textos pornológicos y a su protagonista, la alcahueta, como «madre» de otras prostitutas. Ambos, texto y personaje, crean una fuerza cohesiva dentro de la tradición pornográfica, en general, y de la veta pornológica, en particular.

Cuando considero *La Celestina* la *matrix* de la tradición pornográfica, leo pornografía como ese régimen de representación que se ha prolongado en el tiempo dictando nuestro imaginario sexual. La pornografía premoderna, en términos generales, no dista drásticamente del porno contemporáneo. Por ejemplo, hoy este género se auto-define como un régimen artístico y una industria del entretenimiento que representa prácticas de sexo consensual dentro de dinámicas de expresión artística. Con todo, es evidente que tanto el régimen de representación como el conglomerado mercantil que lo articula están mediados por la explotación comercial predatora, bien del producto, bien de los actores involucrados.³ Como ha notado Shira Tarrant (2016: 49-56), el sexo que se representa en el porno y sus dinámicas económicas siguen siendo mercenarias.⁴

Por lo tanto, en mi teorización del porno, la pornografía y la tradición pornográfica, estos regímenes representacionales deben concebirse como un *continuum* que ha desarrollado distintas etapas y vetas o subgéneros. En el periodo premoderno, distingo ramas que se agrupan a partir de características específicas. Estas son: la *pornología*, o el discurso que se enfoca en la prostituta (bien desde la biografía o la pseudo-auto-biografía); la *pornotopia* o el discurso que mapea la ciudad, asimilando burdel y cuerpo femenino;⁵ la *pornosofía* o el discurso hecho por prostitutas, que ofrece la perspectiva femenina (como las de Verónica Franco o Tulia de Aragón en la Italia del siglo XVI); y la *pornografía* o la descripción gráfica del acto sexual, que es a menudo un catálogo de posturas.

³ Forrester Research reportó que, en 1998, la industria porno se estimaba en de 750 millones a un billón de dólares (Forrester Research, 1998).

⁴ Shira Tarrant documenta el pago de las mujeres (cuya carrera dura una media de seis meses). Ellas cobran 800 dólares por escenas lésbicas, 1000 por coitos heterosexuales y apenas 1200 o 1400 por dobles penetraciones. Considerando que son agendadas dos o tres veces por mes, estas mujeres hacen una media de 40,000 dólares al año, lo que las pone bajo la línea de la pobreza en los Estados Unidos (Tarrant, 2016: 49-56). Las grandes estrellas de porno son la excepción, no la regla, pero sirven para incentivar a otras trabajadoras a quedarse en la industria con la promesa de alcanzar ese tipo de remuneraciones.

⁵ Mi pornotopia no es la misma noción de Steven Marcus (2009) o de Paul B. Preciado (2011), es decir, no refiere el universo ideal (utópico) de la escena pornográfica ni la noción arquitectural que analiza Preciado en la mansión Playboy, el castillo de Silling del marqués de Sade o el gineceo de Rétif de la Bretonne.

Dentro de estas vetas, me enfoco aquí en la pornología o el discurso *sobre* o *de* la prostituta.⁶ En esta veta, los autores (en su mayoría hombres) hablan sobre este personaje (como en *La Celestina*) o «le dan voz» (como en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado de 1523). Al respecto, hay que destacar dos tipos de organización de las pornologías: uno que se enfoca en la voz (y divide los textos en los que hablan *sobre* la prostituta y los textos *de* la prostituta) y otro que se enfoca en la forma (y que divide los textos en poesía y narrativa). En la primera categoría, aparecen dos vertientes: cuando la mujer es «dicha» y cuando el autor «le da voz». En *La Celestina*, como ya he mencionado, la autoría oscila entre decir y «darle la palabra».

En el segundo texto fundacional de la tradición pornográfica, también español, aparece una postura más directa al hablar *sobre* la prostituta. Me refiero al poema llamado *Carajicomedia*, texto anónimo que aparece en el *Cancionero de obras provocantes a risa*, publicado en 1519, apenas dos décadas después de *La Celestina*. Este texto puede considerarse «seminal» en cuanto es literalmente fálico, porque narra las aventuras del pene de Diego Fajardo —un «padre» de la mancebía de Valencia— por todo el reino, mapeando burdeles, censando mujeres y ofreciendo de cada una, una mini-biografía (Deanda Camacho, 2022: 77-90). Este poema es «seminal» porque ofrece una primera impronta de la pornología (aquí el discurso «sobre» la prostituta) con una visión dominante masculina, en la cual la mujer es un objeto para ser «visto» y ser «dicho» (Berger, 1972: 47; Mulvey, 2009: 14-31).

Las obras que suceden a *La Celestina*, oscilan entre hablar por la mujer o «darle voz». Aquí figura la novela *La lozana andaluza* de Francisco Delicado (publicada en Roma en 1523), que continúa muy de cerca el modelo celestinesco, aunque esta vez desde la perspectiva de la prostituta y no la alcahueta. En *La lozana*, la extensión narrativa y el dialogismo de la protagonista ofrecen una mayor introspección en la psique femenina (aunque esta mujer sea ventriloquizada). La elección entre hablar sobre la mujer y «darle voz» se reitera en la tradición pornológica italiana que sigue a la publicación de *La lozana*, en específico en las obras de Pietro Arentino, *Ragionamenti* (1536), y Lorenzo Veniero, *La puttana errante* (1531). En los *Ragionamenti* se establece ya el modelo dialógico canónico de la pornología, que es un diálogo inter-genérico (es decir, entre mujeres) e intra-generacional (entre una mujer mayor, que es Nanna, y una mujer joven, que es Pippa, su hija). Más aún, en los *Ragionamenti*, a diferencia de *La Celestina*, Nanna es realmente la madre biológica de Pippa. Hay, por tanto, en las pornologías, un espectro al respecto de la voz que va de las obras en las cuales la mujer aparece objetivada (*Carajicomedia*),

⁶ El término *pornología* aparece ya desde el siglo XIX y reaparece en el XX en el texto de Muriel de Rubempré, al respecto de la prostitución, y en la filosofía de Gilles Deleuze, en su análisis de las obras del marqués de Sade y de Sacher-Masoch (véase Rubempré, 1847; Deleuze, 1997).

aquellas en las cuales hay un cierto hibridismo (*Celestina* y *Lozana*) y aquellas que parecen ofrecer una mayor subjetivación femenina (*Ragionamenti*).

En esta supuesta subjetivación femenina hay que notar lo que Anne J. Cruz (1989) y Enriqueta Zafra (2009) han distinguido, y es que la «voz» que se les da a los personajes femeninos es producto de un ventriloquismo masculino, en el cual los hombres se apropian de la narrativa de este personaje marginal e instauran, dentro de la misma voz, su dominio. La misoginia se expresa en voz de las mujeres, especialmente cuando usan la auto-deprecación. Con todo, es preciso ver en estas obras, como nota Edward Friedman (1987), el desorden que inserta la mirada femenina. En mi perspectiva, en la apropiación masculina de la voz de la mujer se produce un *queering* por medio del cual los autores hombres se ven seducidos no solo por la belleza, sino también por la psique y la experiencia femeninas. En este *queering*, ellos llegan a experimentar una mayor empatía e identificación con la realidad social, económica y psicológica de las mujeres. Por ende, tanto en el *queering* de la voz como en una lectura que se enfoca en las acciones más que en las percepciones, es posible elucidar momentos de empatía entre prostituta y autor, y acceder a resabios de la realidad y la subjetividad de las prostitutas en el mundo premoderno.

Junto a la categorización de las pornologías por la «voz» hay una segunda categorización por su forma textual. En este rubro, distingo Inarrativas pornológicas y poemas pornológicos. En las primeras, en las cuales destaca *La Celestina*, predomina el perspectivismo femenino, ya que la extensión ofrece mayor espacio para la introspección. En contraste, en los poemas pornológicos, en los cuales se destaca la *Carajicomedia*, las síntesis y fragmentación formales reducen este espacio, imponiendo una visión dominante masculina (Deanda Camacho, 2020a: 148). En suma, estos dos ejes establecen distintas dinámicas estéticas y políticas: el que habla *sobre* las prostitutas en forma poética las objetiviza y violenta, mientras que el que les «da la voz» a través del diálogo o la forma narrativa, las subjetiviza y empodera.

La fuerza cohesiva que aglutina estos textos es el personaje marginal de la prostituta, sea joven o vieja. Este personaje no figura en obras anteriores a *La Celestina* del mismo modo que en esta obrita bajomedieval, y en eso radica su excepcionalidad. En la tradición grecolatina, las *pornai* y *hetairas* (o cortesanas) aparecen como personajes secundarios en las obras de Aristófanes, Menandro, Plauto y Terencio – con la excepción de los *Diálogos de las cortesanas* de Luciano (Ash, 2020; Faraone y McClure, 2006)⁷–. En el *Ars amandi* de Ovidio, sin embargo, ya hay una referencia a su vasto conocimiento sexual cuando dice que «[they] have greater acquaintance

⁷ Como notan Faraone y McClure (2006), en los *Diálogos*, las mujeres se usan más como portavoces de la crítica política. Véase Luciano (1995 [II d. C.]).

with their business, and they have experience, which alone gives skill [...] they will embrace you in a thousand ways; no picture could devise more modes than they [can]» (Ovidio, 1993 [I a. C.]: 113). En el *summum* de la literatura medieval, las prostitutas no dominan la escena y apenas se vislumbran de manera episódica en el *Decamerón* de Giovanni Bocaccio (1353), por citar un ejemplo.

Sin embargo, desde la Grecia clásica, la prostitución formó parte de la vida social. Las leyes de Solón fijaron su tasa a un óbolo y sometieron a las *pornai* a la administración de un padrote o *pornoboscós* (McGin, 1998). El sistema prostibulario griego estratificó el oficio situando en la cima a las *hetairas* (o cortesanas), seguidas de las *auletrices* (o bailarinas), las concubinas y, abajo, las *pornai* callejeras (McGin, 1998). La Roma clásica, por su parte, replicó el sistema griego, estableciendo, esta vez, *lenones* como regentes de los *lupanares* llenos de *meretrices*.

En el bajomedievo, cuando *La Celestina* y la *Carajicomedia* aparecen, el oficio prostibulario está ya sistematizado. Como documentan Enrique Rodríguez Solís (1921), Mary E. Perry (1990), María Eugenia Lacarra (1992) y Jorge Abril Sánchez (2003), estas obras corren paralelas al sistema de mancebías de las principales ciudades. En 1476, según Lacarra (1992: 271) e Iglesias (2011: 197), había mancebías en Segovia, Toledo, Valladolid, Salamanca y Córdoba siendo la más famosa la de Valencia. En ellas, las «rameras» pagaban 12 maravedís de impuesto, mientras que las que se prostituían afuera de la mancebía pagaban 24 maravedís y estaban bajo la administración de un rufián o alcahueta. La diferencia entre el impuesto pagado por las mujeres dentro y fuera de la mancebía muestra que las prostitutas del burdel doméstico (como Celestina y sus «hijas») obtenían mayores ingresos a causa de una mayor especulación en el mercado.

En este momento de efervescencia económica y sexual, en la ciudad de Salamanca, en donde se había instalado la mancebía en 1497, apareció *La Celestina* (ca. 1499). Dos décadas después, la siguió la *Carajicomedia* (1519), obra en la cual aparece ya la cita que remite directamente a la matriz u origen. La *Carajicomedia* rinde homenaje a *La Celestina* bajo una cierta ansiedad de la influencia, cuando en una apostilla dice que la Buiza de Valladolid debería compararse con la Celestina «mas es cierto que la desdichada de Celestina se llevó la fama» (Varo, 1981 [1519]: 162).

Dos décadas después, en 1528, *La lozana andaluza* de Francisco Delicado retomó la cita, esta vez desde el título, cuando dice que la obra «contiene muchas más cosas que la *Celestina*» (Delicado, 1994 [1528]: 165). La novelita de Delicado establece, además, un canon pornográfico español cuando Lozana le pide a Silvano que le lea los clásicos prostibularios, entre ellos, «las coplas de Fajardo [la *Carajicomedia*] y la comedia *Tinalaria* y *La Celestina*» (Delicado, 1994 [1528]: 165). Efectivamente, muchas «hijas de Celestina» aparecieron en las décadas posteriores a su primera impresión, bien refundiendo el modelo, bien creando secuelas, precuelas

o traducciones.⁸ Aquí figuran *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534), la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (1536), *La tercera Celestina* de Sancho de Muñón (1542) o *La Tragedia Policiana* de Sebastián Hernández (Snow, 1997).

La lozana andaluza tiene, además, un valor añadido, porque con ella hay un traslado literal y simbólico de la tradición celestinesca a Italia, no solo porque Lozana emigra de España a Roma, sino porque su autor español publica la novelita en Venecia. La Italia del *Cinquecento*, como el reino español, también tenía su propio sistema prostibulario, aunque descentralizado,⁹ por lo cual su literatura se sincronizó con el *Zeitgeist* de la época. Sin embargo, las obras italianas que suceden *La lozana* omiten cualquier referencia a las españolas. Esta omisión impactó la historización de la tradición pornográfica europea, porque la mayoría de los críticos como Lynn Hunt (1996), Robert Darnton (1996), Julie Peakman (2003) o Jean Marie Goulemot (1994), sistemáticamente datan el origen de la tradición en la Italia del Renacimiento y la obra de Pietro Aretino, y omiten cualquier referencia a la literatura española. En mi perspectiva, la omisión de los autores italianos emana de un trauma histórico: el saqueo de Roma de 1527, que se llevó a cabo por soldados españoles y germanos, y resultó del conflicto de Carlos V con la Liga de Cognac, formada por el papado y las ciudades de Venecia, Florencia y Milán (Vaquero Piñeiro, 2007: 249-266). El saqueo de Roma sucedió al mismo tiempo que el apogeo de la pornografía en suelo italiano y aparece en numerosos textos, como *La lozana* y los *Ragionamenti*.

La omisión de la impronta celestinesca en Italia va a contracorriente del multiculturalismo que se había dado entre estas dos regiones en la primera mitad del siglo XVI. Como documentan Erna Berndt Kelley (1985), Amaranta Saguar García (2015), Devid Paolini (2017) y Sven Thornsten Killian (2017), entre los siglos XV y XVI hubo una fuerte influencia española en la península itálica: los Borgia estaban en Roma (el papa Alejandro VI era un Borgia) y el reino español gobernaba Nápoles (desde 1505 por Fernando II de Aragón). De hecho, la primera traducción de *La Celestina* fue al italiano, como nota Berndt, y hecha por Alphonso Hordognez

⁸ En la obra de De Silva, por ejemplo, *Celestina* no muere sino que se recupera y redime de su «mala vida», y en la obra de Gómez, que se inspira de De Silva, se destina de nuevo a la muerte. Por su parte, Muñón y Hernández hacen, respectivamente, una secuela y una precuela, Muñón enfocándose en Elicia como heredera de *Celestina* y Hernández en Claudina, la maestra de *Celestina*.

⁹ En Italia la prostitución aparece en grandes centros urbanos, destacándose las prostitutas romanas, que sostenían con sus impuestos el papado (Pío V, ca. 1560: 104-107); las napolitanas, entre las cuales apareció la sífilis a fines del siglo XV (González Espitia, 2019), y las famosas cortesanas venecianas, dentro de las cuales sobresalieron renombradas escritoras como la poeta Tulia de Aragona (*Diálogos sobre la infinidad del amor*, 1547) o Verónica Franco (*Terze Rime*, 1575). Estas mujeres ofrecieron sus perspectivas (o pornosofías) sobre lo sexual y lo amoroso y defendieron su agencia frente a sus principales detractores, entre ellos el mismo Aretino y Veniero.

(«nato hispano») en 1505, pero impresa en 1506, siete años después de su edición príncipe de ca. 1499 (Berndt Kelley, 1985: 6, 16). De hecho, Saguar y Paolini, analizando a Edoardo Alvisi, aventuran la posibilidad de que la obra se haya representado (leída o teatralizada) entre diciembre de 1501 y enero de 1502, en la boda de Lucrecia Borgia: «il papa, il duca, il cardinale diedero rappresentazioni in onori degli ospiti [...] di tutte la *Celestina* di Rodrigo da Cota che nel 1505 tradotta in italiano fue dedicate ad una nipote di Giulio II» (Alvisi en Saguar García, 2015: 54; Paolini, 2017: 249). La literatura celestinesca llegó a Italia antes que Lozana. Aunque mucho se ha escrito sobre la influencia italianizante en la literatura aurisecular española, es posible ver con *La Celestina* la influencia de la tradición prostibularia española en la literatura italiana.

Sin embargo, ni Pietro Aretino ni Lorenzo Veniero citan ninguna obra española. Con todo, la competencia con ellas se vislumbra. Aretino le hace decir a Nanna que ella es más que cualquier prostituta venida de España: «I could manage it more neatly than any whore who ever arrived here from Spain» (Aretino, 1994 [1534]: 139). Lorenzo Veniero, autor de *La puttana errante* (1531), un poema que recorre, como la *Carajicomedia*, la península itálica, tampoco referencia los libros. Sin embargo, Aretino y Veniero se citan el uno al otro, reforzando su autoridad. Nanna menciona a Veniero desde las primeras páginas (Aretino, 1994 [1534]: 20) y Veniero considera a Aretino: «grandissimo [...], / plus quam perfetto [...]» (1883 [1531]: 13). Estas omisiones señalan una política de la escritura en la cual los autores italianos muestran una cierta ansiedad de la influencia que debe omitir cualquier intervención extranjera y, especialmente, española (Bloom, 1973). Aunque este proceso de silenciamiento, omisión y borramiento de lo celestinesco en Italia se reprodujo en otras literaturas (como la francesa o la inglesa), no llegó a ser contundente, ya que la impronta celestinesca perduró en el tiempo y el espacio. Prueba de ello es su recurrente presencia en Francia (Snow, 1997).

En el siglo XVII, aparecen nuevas refundiciones o «hijas» de *La Celestina* en España, Portugal y Francia. En España, se consolidó la picaresca femenina y dentro de ella figura una novelita idóneamente llamada *La hija de Celestina* (1612). La picaresca femenina española, no obstante, transformó la literatura celestinesca porque, aunque se centró en la mujer marginal, suspendió su sexualidad, dejando solo su sensualidad o seducción. Este movimiento eufemístico se repitió en Francia, en donde aparecieron nuevos textos canónicos de la pornografía europea: *L'école des filles* de Michel Millot (1655) y *L'académie des dames* o *Aloisia* de Nicholas Chorier (1610, 1727). Estas obras siguen el modelo dialógico aretiniano, pero en ellas ya no hay madrotas y prostitutas, sino mujeres casadas y casaderas (Turner, 2003: 106-154). Entre ellas, las primeras inician a las segundas (y con ellas al lector masculino) en el universo de las artes sexuales, el vocabulario genital, las posturas y los fetiches. En cierto modo, al mostrar a las casadas y las casaderas como personajes

hiper-sexuales, los autores hacen *tabula rasa* de todas las mujeres y sin decirlo, las tratan a todas de prostitutas.¹⁰ Es posible que la eventual prohibición de las manebías y zonas rojas en Europa en el siglo XVII (en España, Felipe IV las prohibió en 1623), haya influido en esta progresiva supresión de lo prostibulario y en su transformación hacia un erotismo que ya no estaba mediado por el sexo mercenario (Perry, 1990: 150).

No será hasta la segunda mitad del siglo XVIII que otro boom pornológico acompañe el boom prostibulario de las emergentes urbes europeas (Madrid, París, Londres). Novelas como *Fanny Hill* de John Cleland en Inglaterra (1748) y *Thérèse philosophe* del marqués d'Argens en Francia (1748) ofrecen, como *La lozana*, la pseudo-auto-biografía de la prostituta, recurriendo una vez más al *queering* de la voz femenina (Deanda Camacho, 2020b). Por otro lado, nuevos poemas «seminales» (reminiscentes de la *Carajicomedia*), como el *Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín (1777) o las *Décimas a las prostitutas de México* del pseudónimo Juan Fernández (1785), retoman la mirada dominante masculina (Deanda Camacho, 2020a). Estas pornologías se enlazan de una u otra manera a la *Ur o matrix* que es *La Celestina*, porque se centran en la madrota, la prostituta, el rufián o el putaño; porque describen las economías del deseo, el goce y el oficio prostibulario, y porque la mayoría termina en o propone el fracaso.

En cuanto se enfocan en un personaje marginal, estas obras desestabilizan el marco de la representación, tanto estética como políticamente. Como nota el filósofo Jacques Rancière, un artilugio de la hegemonía es reforzar la diferencia entre lo alto y lo bajo en la estética (Rancière, 2000: 27-48). Por ejemplo, Platón diferenció el teatro en tragedia y comedia para distinguir lo noble de lo vulgar y lo sublime de lo jocoso. El hibridismo de obras como *La Celestina*, a caballo entre la tragedia y la comedia, ya desestabiliza el estatismo poético y político. Su enfoque en el personaje marginal (que debía estar fuera de escena) refuerza tal inestabilidad, pues, aunque el personaje se usa con fines morales, la inserción de su subjetividad instaaura un desorden que, a menudo, se les escapa a los autores. De hecho, la *Celestina* como matriz invaginó la historia de Calisto y Melibea, si consideramos que, aunque el título original de la obra es *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ya desde 1519 en las ediciones italianas y francesas se vuelve someramente *Celestina* o *La Celestina*, mostrando el tránsito que experimenta un personaje que era ancilar y se vuelve protagónico, estableciendo la victoria de su nombre sobre el de la obra (Derrida, 1980; Berndt Kelley, 1985: 13). Es más, este personaje se escapó de la

¹⁰ En el siglo XVII en Italia, solo *La retorica delle puttane* de Ferrante Pallavicino (1642) vuelve sus ojos a la prostitución, al teorizar el oficio, pero no encuentra un nicho, en comparación con las obras del siglo precedente

obra, pues, a partir de ella, cualquier alcahueta se comenzó a llamar «celestina», con lo cual la «puta vieja» entró en ese universo exclusivo de personajes literarios cuyo nombre propio se volvió común. A continuación, me enfoco en el poder generativo que tuvo este personaje como *matrix* generadora de prostitutas y capitales, y en la manera en la cual la dominación masculina respondió a ese poder con una narrativa del fracaso.

2. CELESTINA COMO LA MATRIX DE LA PROSTITUCION

Celestina, como principio generador de prostitutas, entrelaza las éticas del cuidado, la dinámica materna, el instinto de supervivencia y la reproducción social. En un momento en el que las mujeres solo podían ser monjas, casadas o putas, como notó Pietro Aretino, la alcahueta sabe que de ella depende la reproducción de su oficio, es decir, el bienestar de las prostitutas en el presente y el destino de las alcahuetas en el futuro (Aretino, 1994 [1534]: 16-17). En las redes femeninas que crea con prostitutas y novicias, Celestina asume un papel principal, ejecutivo y materno. En la obra, es común verla designada con el apelativo de «madre». Así la llaman Calisto, Pármeno, Elicia y Areúsa. Este tratamiento se debe a su edad y señala también relaciones de sociabilidad de la época premoderna. No obstante, como ha notado Roberto González Echeverría (1993), Celestina no es la madre biológica de nadie.

Con todo, ella se reproduce de manera intra-genérica e intra-generacional, es decir, recluta mujeres y reproduce su conocimiento de viejas a jóvenes. Como ha mencionado Jorge Abril (2003: 14), Celestina es un eslabón en la larga cadena de la reproducción social prostibularia. Por tanto, aunque se le ve como el origen, ella se reconoce ya deudora de su propia alcahueta, Claudina, la madre de Pármeno, quien le enseñó todo lo que sabe: «Della aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio» (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 285). Del mismo modo, ella enseña a Elicia y Areúsa las artes prostibularias y otros oficios. A Elicia, particularmente, la conmina a diversificar su portafolio o, de lo contrario, dice: «te estarás toda tu vida fecha bestia sin oficio ni renta» (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 382). Al final, cuando Celestina es asesinada por Pármeno y Sempronio, es su «hija» Elicia quien toma el relevo. Aunque al principio esta le tiene particular odio al oficio, al final decide quedarse en la casa de la alcahueta, jurando que «jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina» (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 529).

En esta red mujeril, la alcahueta genera la prostituta, quien, una vez vieja, se convierte en madrota, renovando el sistema. Este modelo se repite en *La lozana*, quien, una vez que llega a Roma, toma a las mujeres judeoespañolas como mentoras y a la misma ciudad, la *Roma puttana*, como madrota. Una vez de edad avanzada, Lozana abandona la prostitución y se va Venecia a inaugurarse como alcahueta:

«si hay guerra, ganaré con putas y comeré con soldados» (Delicado, 1994 [1528]: 474). En los *Ragionamenti* de Aretino, Nanna enseña todo lo que sabe a su hija Pippa, en lo que es una guía para las jóvenes prostitutas, y, aunque no entrega su último libro, planeaba ofrecerle también un manual para las madrotas (Aretino, 1994 [1534]: 383).

La sobrevivencia generacional caracteriza las pornologías en forma narrativa que «dan voz» a las figuras celestinescas. En contraste, las pornologías en forma de poemas de predominante voz masculina, como la *Carajicomedia*, *La puttana*, el *Arte* o las *Décimas*, oscurecen las redes de sociabilidad femeninas y presentan mujeres aisladas unas de otras, encasilladas en minibiografías. Muchas veces, como en el *Arte*, los poetas incluso crean rencillas entre ellas diciendo, por ejemplo, a Bélica que «las putas mienten con decir que matas / [...] por desacreditarte» o que Leonor «hizo sufrir a Juanita la chocolatera» (Fernández, 1995 [1777]: 68, 83). Esta mirada masculina incrementa la violencia en el oficio.

La hija de Celestina es el mejor ejemplo de una novela en la cual la red femenina prostibularia se destruye con la irrupción del rufián. En esta obrita, Elena, hija de la prostituta Zara, se alía con su alcahueta, la Méndez, para estafar hombres. Pero cuando entra Montúfar, su rufián y amante, aparecen palizas, abusos económicos, escenas de celos y ataques de rabia. Estos últimos desencadenan actos de violencia que impactan el orden público. Los ataques de Montúfar en contra de los pretendientes de Elena provocan el fracaso económico de su empresa, la muerte de la Méndez, de Montúfar mismo y de Elena (Salas Barbadillo 2008 [1612]).

Lo que muestran estas obras son las distintas dinámicas de la prostitución cuando está regida por mujeres o por hombres. Como lo muestra *La hija de Celestina*, cuando el hombre administra la prostitución, él explota el cuerpo femenino como un objeto que puede venderse infinitas veces para su beneficio. En contraste, cuando las mujeres administran la prostitución, administran el propio cuerpo y por lo tanto, la sustentabilidad de ese cuerpo es imprescindible. Mientras que la primera táctica (la masculina) es predadora, la segunda es sustentable, pues de lo contrario, a la prostituta se la va la vida en ello. Este contraste en el enfoque de la administración es importante para entender las dinámicas internas de este oficio que se ven reflejadas en la pornografía. Mientras que el enfoque masculino objetiva el cuerpo femenino y lo sobreexplota, el enfoque femenino muestra tanto la objetivación del cuerpo (mercantilizado) como la subjetividad del agente económico o la *mulier ecoeconomicus* (Irigaray, 1985: 170-175).¹¹

¹¹ Aquí evoco la noción de *homo oeconomicus* que definió John Stuart Mill en el siglo XIX. Al respecto, Luce Irigaray considera que, en tanto la mujer se ha visto históricamente como un bien simbólico que se intercambia entre hombres, se ha considerado afuera del mercado (Irigaray, 1985:

Desde una perspectiva materialista y feminista, la prostituta no puede leerse como objeto del deseo —que es la mirada estándar masculina— sino como un sujeto deseante, esta vez, de dinero y no de sexo. Si consideramos a la prostituta como un sujeto económico se despliega un hato de capitales que ella adquiere, procesa, administra y circula. En el caso de *La Celestina*, la «puta vieja» administra tanto el capital erótico de sus «asociadas» (Elicia o Areúsa) como el deseo de sus clientes (Calisto y Melibea). A falta de la belleza, la juventud o la salud, Celestina usa otro tipo de cualidades: sus conocimientos, maestría y experiencia, las cuales le ayudan a administrar el capital erótico de las prostitutas jóvenes. Este capital, según Catherine Hakim, es el valor atribuido a una persona con base en su apariencia en un mercado o campo sexual y se define a partir de la juventud, la salud y la simetría corporal o belleza (Hakim 2011: 9-31).¹² Para que una mujer pueda venderse en el mercado sexual artificial prostibulario, debe ser joven, saludable y «bonita» —de acuerdo a los parámetros de la época—. Lo que se omite a menudo, sin embargo, es que debe ser pobre.

Una vez que ha entrado en el mercado sexual, la prostituta se vuelve un *bien simbólico* y su valor se especula a partir de sus servicios sexuales (en el caso de las prostitutas) o simbólico-sociales (en el caso de las pícaras o cortesanas). Los hombres vuelven el cuerpo femenino y sus servicios en un bien de adquisición e intercambio.¹³ Sin embargo, las mujeres-bienes no son sujetos pasivos. Todo lo contrario, saben que para aumentar su valor (y sus ganancias) deben capitalizar sus atributos. La perfumera Celestina enseña a Elicia y Areúsa (y también a Melibea) afeites y untos —Lozana seduce con la comida y Elena, con el diseño de modas—. Estos artilugios incrementan su valor al refinar su apariencia (capital simbólico) o sus maneras (capital cultural) *vis-à-vis* otras mujeres y sus clientes. Al saber entretener, demostrar buenos hábitos (como la higiene) o actitudes (como la modestia), las prostitutas muestran su conocimiento y maestría sobre los códigos hegemónicos sociales. Este capital cultural les permite ejercer su trabajo de manera exitosa y «pasar» a los altos estamentos, en los cuales obtienen mayor beneficio económico

171-185). En mi perspectiva, la prostitución es el oficio en el cual la mujer se desempeña como un ente económico multidimensional, no solo como gerente de bienes (como hace la esposa en el hogar) sino también como productora y especuladora.

¹² El enfoque de Hakim (2011) en la apariencia ha resultado bastante controversial para sus críticos.

¹³ En mi análisis, me sujeto al espectro heterosexual de la prostitución premoderna, que era la predominante. Aunque había, como notan muchos textos, personas travesti, estas se incluían en el grupo femenino o feminizado que requería la prostitución. Como ha notado Michel Foucault (1985: 211), en el caso de la explotación económico-sexual de otras sexualidades, como la homosexual, las mismas estructuras patriarcales permanecían (la satisfacción del yo, la compra del otro feminizado, el predominio de una sexualidad penetrativa, etc.).

(como Celestina con Calisto o Elena con Don Sancho). El capital cultural que adquieren a partir de su observación y experimentación (como Lozana) es también transmitido por la alcahueta, como muestran las lecciones de Celestina a Elicia o de Nanna a Pippa. En la reproducción del *capital cultural* radica la importancia de la alcahueta, pues ella es la depositaria de un saber femenino milenario que garantiza a la principiante el éxito.

Dentro de ese trovo de conocimientos, figura lo que llamo el *capital sexual* o el conocimiento y dominio que tiene la prostituta sobre el deseo, el goce y el placer tanto masculinos como femeninos. La prostitución se basa en la premisa y la promesa de la maestría sexual, es decir, en la articulación de diversas formas de incitar, regular y aplacar el deseo (mayormente masculino). De nueva cuenta, la Celestina, como madrota y mentora, trasmite este conocimiento. En general, en estas obras las alcahuetas enseñan a las prostitutas o novicias el arte de satisfacer los deseos masculinos, pero en muchas de ellas, aparece también un énfasis en la satisfacción del placer femenino. En *La Celestina*, ella incita a Areúsa a disfrutar de su cuerpo joven, cuando la contempla desnuda: «Déxame mirarte toda [...] que me huelgo [...] qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos! ¡O, quien fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar de tal vista» (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 372). Esta mirada lésbica es recurrente en obras posteriores y pasa del dicho al hecho, como en *L'escole des filles*, cuando Suzanne inicia a Fanchon en el descubrimiento de su cuerpo y su orgasmo (Millot, 1655: 69-76). En esta hiper-sexualización de la mujer, la mirada masculina naturaliza la prostitución al buscar atribuirle a un «excelente libidinal» propio de la prostituta en lugar de atribuirle a su carencia económica.

En el capital sexual de la prostituta radica su acceso al capital *per se*, en cuanto gana dinero a partir de la oferta de sus servicios sexuales. En este negocio, la madrota, como agente, participa de sus ganancias, al ser la intermediaria de sus servicios. Como vemos, desde los *pornoboscós* griegos a los padrotes medievales, los hombres buscaron controlar la tasa prostibularia, porque la prostitución le permite a una mujer ganar cantidades de dinero más considerables que otros oficios y en menos tiempo. En otras palabras, en la prostitución siempre hay un excedente. Como nota Walter Benjamin (1999: 492), el «putañero» paga con una moneda el servicio y con un billete la vergüenza. Las madrotas y prostitutas, por ende, especulan con el deseo y la culpa masculinas y, en consecuencia, no solo producen capital, sino que le dan rendimiento.

Cuando el oficio prospera, las mujeres reproducen el capital al invertirlo en la mejora de sus bienes y, a través de la dádiva y el regalo, en la consolidación de redes sociales que les aportan beneficios a corto, mediano y largo plazo. Al generar, administrar y transmitir distintos tipos de capitales en los espacios públicos, privados y, sobre todo, íntimos, Celestina y sus «hijas» cementan una práctica social que se basa en una red femenina formada por prostitutas y alcahuetas, con personajes au-

xiliares como rufianes y sirvientes. Las alianzas entre ellos facilitan la sobrevivencia física, económica y social de las mujeres. Sin embargo, ni estas alianzas ni la aparente dimensión materna de la madrota deben romantizarse. Como ha notado Felicity Nussbaum, las mujeres «are complicit in colonizing other women's bodies», por lo que es preciso notar cómo las relaciones entre Celestina y sus hijas también son instrumentales y de explotación (Nussbaum, 1995: 2). Con todo, cuando la madrota es gerente del burdel, aplica una ética del cuidado que acompaña la instrumentalización o explotación del otro. Esas éticas del cuidado, como nota Carol Gilligan, se basan en una visión que aboga por la paridad entre las personas, por una igualdad en la dignidad y que rechazan una política de la agresión (Gilligan, 1982: 63). En estas éticas se compaginan la individualidad (el egoísmo) y la interconectividad (la alianza). Por ende, en cuanto no son ni pura dependencia ni puro individualismo, estas éticas crean espacios para vínculos afectivos. Estos vínculos en *La Celestina* son imposibles de ignorar. Cuando Elicia y Areúsa buscan vengar la muerte de su madrota y cuando la primera jura honrar su fama, se evidencian los afectos que aglutinan esa red femenina prostibularia.

A pesar de que mi análisis muestra la prostitución como un negocio positivamente estructurado, en el cual las mujeres obtienen múltiples beneficios y mayor independencia (aun en los márgenes), es evidente que tanto la prostitución como práctica social y la tradición pornográfica como su régimen de representación, muestran una continua violencia que deriva en una narrativa del fracaso. En esta narrativa, la dominación masculina tiene un rol esencial. En una sociedad patriarcal, las mujeres prostituidas se ven designadas como chivos expiatorios que, por encarnar el desorden social, deben ser eliminados. Con excepción de Lozana y Pippa, las prostitutas de todas estas pornologías se ven suprimidas. Celestina es asesinada por sus cómplices, Méndez y Elena son ejecutadas por la justicia, y a las prostitutas en los poemas se les exige que se rindan a los padrotes, que obedezcan al estado, que mueran de sífilis, que dejen el oficio, etc.

Sin duda, las pornologías residen en una paradoja que, por un lado, muestra una gran fascinación con lo femenino y, por el otro, una gran misoginia, la cual se expresa con el miedo, la ira o el asco. En *Carajicomedia*, la vagina (el supuesto objeto del deseo) se representa como un perro con rabia, y, en el *Arte*, como un espacio pútrido y abyecto (Deanda Camacho, 2022: 101). De la misma manera, las madrotas y las prostitutas fascinan y provocan la ira de los autores, porque, desde su perspectiva, toman el dinero y la energía masculinas. Su agencia se considera «obscena» porque el cliente y el padrote prefieren proyectar en las mujeres la lujuria y el mito del excedente libidinal, en lugar de ver la pobreza que las empuja a prostituirse y en vez de reconocer la *mulier oeconomicus*. La mujer deseante de dinero solo se concibe de forma negativa, como avariciosa y codiciosa, devorando testículos y talegos llenos de dinero.

En la crítica de *La Celestina* a menudo se considera que su avaricia es lo que propicia su castigo. Albert Lloret (2007: 129), por ejemplo, arguye que la avaricia y la falta de honor de Celestina desencadenan la venganza de los sirvientes. Pero son Pármeno y Sempronio, los sirvientes de Calisto, los codiciosos y quienes alteran la homeostasis del oficio prostibulario, al disputarle a la madrota su salario. La perspectiva que mira a Celestina como codiciosa o carente de honor se basa en las supuestas promesas que ella hace a Pármeno y Sempronio. Por ejemplo, a Sempronio le pide que la ayude a involucrar a Pármeno para que así «justos nos aprovechemos» (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 236). Asimismo, le dice que «yo te lo haré uno de nos y de lo que hoviéremos, démosle parte» (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 250). Lo que se omite en esta perspectiva son los beneficios que Pármeno y Sempronio obtienen de la tercería. Pármeno, por ejemplo, gozó gratuitamente del cuerpo de Areúsa. Sempronio, por su lado, gozó de numerosos festines en casa de Celestina y obtuvo el favor de Calisto, al volverse su intermediario. Sin embargo, ambos la acusan de codiciosa cuando ella rechaza darles parte de las «cien monedas de oro», porque, en su perspectiva, estas monedas ya no son, como la capa o la cadena, indivisibles (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 347, 447, 265). Sin embargo, Celestina siempre fue clara cuando les dijo que no compartiría con ellos el dinero: «Qué tienes que hacer tú galardón con mi salario» (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 479). Más aún, ella declara que, a diferencia de ellos, no tiene otra fuente de ingresos que su medianía: «vivo de mi oficio como cada qual official del suyo, muy limpiamente» (Rojas, 1991 [ca. 1499]: 479, 493).

La reivindicación de su derecho al salario es interpretada como codicia. La crítica ha continuado esta interpretación, en lugar de ponderar la violencia socio-económica que caracterizaba la vida de las alcahuetas y las prostitutas, y la violencia superpuesta de los sirvientes que les disputaban los frutos de su labor. La narrativa del fracaso en las pornologías aparece, pues, desde *La Celestina*, cuando la administración se ve disputada por los hombres, instalando una violencia física que deriva en el exterminio. El deseo masculino de neutralizar la agencia femenina también se evidencia en la *Carajicomedia*, *La puttana errante*, el *Arte de amar* o las *Décimas*, en donde los yo poéticos buscan controlar o neutralizar, hasta el punto de destruir, a las prostitutas. El fracaso del proyecto celestinesco, por tanto, se repite en cada iteración: Lozana es desposeída de todo bien cuando es abandonada por Diomedes, Nanna no tiene otra opción más que vender a su hija Pippa ante el abandono de su marido y Elena pierde todo ante el violento Montúfar, su dinero, su alcahueta y su vida. Cuando la pornología se encuentra bajo la gerencia masculina, la prostitución –como negocio– fracasa, mientras que, cuando se encuentra bajo la gerencia femenina, el oficio avizora un futuro. Esto es evidente en la historia de Lozana, quien, administrando a su sirviente y amante Rampín, se proyecta como alcahueta veneciana, o en la de Pippa, quien, heredando el conocimiento de Nanna, prosi-

que la cadena. Si bien las pornologías abusan doblemente (como dice Zafra) de las prostitutas, al usar su voz y someterlas a la violencia sexual y social de la prostitución, muchas de ellas (especialmente en las novelas pornológicas en «voz» de mujer) ofrecen atisbos de agencia femenina. Las acciones que se despliegan en estas pornologías muestran las distintas estrategias femeninas de producción, reproducción y transmisión de distintos tipos de capitales, que les permiten sobrevivir e incluso florecer en el oficio –siempre y cuando su poder no les sea disputado por los hombres–.

3. CONCLUSIONES

Celestina es *matrix* de la prostitución porque administra capital erótico, genera capital simbólico, reproduce capital cultural, produce capital sexual y establece redes sociales, mayormente femeninas, que la proveen de un capital social que le asegura éxito y la provee de sustento. Aunque triplemente sometida a una narrativa del fracaso (las violencias socio-económicas, las literarias y las físicas), Celestina evidencia las distintas fortalezas que las mujeres despliegan en un negocio que, no obstante, busca deshumanizarlas con la objetivación. En sus acciones, más que en las percepciones de los hombres (y los críticos), se manifiesta el dominio excepcional que tienen sobre el cuerpo, la psique y la riqueza masculinas –un dominio que aterra a los hombres y amenaza el poder patriarcal–. La naturaleza ominosa de este personaje y de su universo explica su rol fundacional en esa práctica escrituraria bajomedieval, que volvió personajes marginales en protagonistas literarias y que le permitió a esa «puta vieja» invaginar toda una obra y reproducirse *ad infinitum*. Numerosas celestinas emergieron así en la península española, en toda la cuenta mediterránea y a lo largo de la costa atlántica. Esta pornología *ab ovo* debe considerarse, en consecuencia, la «madre» de la tradición pornográfica europea.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL SÁNCHEZ, Jorge (2003): «Una familia de meretrices: Prostitutas públicas y privadas, cortesanas, ramerías y putas viejas en la *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 27, pp. 7-24. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.27.20015>
- ARETINO, Pietro (1994 [1534]): *Aretino's Dialogues*, Raymond Rosenthal (trad.), New York, Marsilio.
- ASH, Rowan (2020): «Wit, Conventional Wisdom, and Willful Blindness: Intersections of the Fifth of Lucian's *Dialogues of the Courtesans*», en Allison Surtees y Jennifer Dyer (ed.), *Exploring Gender Diversity in the Ancient Worlds*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 169-184.
- AUSTIN, John Langshaw (1962): *How To do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press.

- BENJAMIN, Walter (1999): *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press.
- BERGER, John (1990): *Ways of Seeing*, Londres, Penguin.
- BERNDT KELLEY, Erna Ruth (1985): «Peripencias de un título: En torno al nombre de la obra de Rojas», *Celestinesca*, vol. 9, núm. 2, pp. 3-46. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.9.19616>
- BLOOM, Harold (1973): *Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1970): *La reproduction*, París, Minuit.
- BRETONNE, Nicolas Edme Rétif de la (1769): *Le pornographe ou Idées d'un honnête-homme sur un projet de réglemant pour les prostituées*, Londres, Nurse.
- CRUZ, Anne J. (1989): «Sexual Enclosure, Textual Escape: The *Pícara* as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel», en Sheila Fisher y Janet Hailey (ed.), *Seeking the Women in Late Medieval and Renaissance Writings*, Knoxville, University of Tennessee Press, pp. 135-169.
- DARNTON, Robert (1996): *The Forbidden Bestsellers of Pre-Revolutionary France*, New York, Norton.
- DEANDA CAMACHO, Elena (2020a): «La pornología como un instrumento epistemológico en *Fanny Hill*, *Thérèse philosophe*, el *Arte de putear* y las *Décimas a las prostitutas de México*», *Cuaderno de Estudios del Siglo XVIII*, vol. 30, pp. 137-164. <https://doi.org/10.17811/cesxviii.30.2020.137-164>
- DEANDA CAMACHO, Elena (2020b): «The Reproduction of Non-Productive Sex: The Brothel as a Site of Learning in English, French, and Spanish Pornologies», *Das achtzehnte Jahrhundert*, vol. 44, núm. 2, pp. 190-209. <https://doi.org/10.5771/9783835345065>
- DEANDA CAMACHO, Elena (2022): *Ofensiva a los oídos piadosos. Obscenidad y censura en la poesía española y novohispana del siglo XVIII*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Veruert.
- DELEUZE, Gilles (1967): *Le froid et le cruel*, París, Minuit.
- DELICADO, Francisco (1994 [1528]): *La lozana andaluza*, Claude Allaire (ed.), Madrid, Castalia.
- DERRIDA, Jacques (1980): «The Law of Genre», *Critical Inquiry*, vol. 7, núm. 1, pp. 55-81.
- FARAONE, Christopher, y Laura McCLURE (ed.) (2006): *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison, University of Wisconsin Madison.
- FERNANDEZ DE MORATIN, Nicolás (1995 [1777]): *Arte de las putas*, Isabel Colodrón y Gaspar Garrote Bernal (ed.), Madrid, Aljibe.
- FORRESTER RESEARCH (1998): «Making Users Pay», en *The Forrester Report: Media & Technology Strategies*, vol. 2, núm. 11.
- FOUCAULT, Michel (1985): *The Use of Pleasure. History of Sexuality*, vol. 2, New York, Vintage.
- FRIEDMAN, Edward (1987): *The Antiheroine's Voice. Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*, St. Louis, University of Missouri Press.
- GILLIGAN, Carol (1983): *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (1993): *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*, Durham, Duke University Press.

- GONZÁLEZ ESPITIA, Juan Carlos (2019): *Sifilografía: A History of the Writerly Pox in the Eighteenth-Century Hispanic World*, Richmond, University of Virginia Press.
- GREEN, Isaiah (2013): *Sexual Fields. Towards a Sociology of Collective Sexual Life*, Chicago, University of Chicago Press.
- GOULEMOT, Jean Marie (1994): *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Minerve.
- HAKIM, Catherine (2011): *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*, New York, Basic Books.
- HUKINS, David W. L., (ed.) (1984): *Connective Tissue Matrix*, New York, MacMillan Publishers.
- HUNT, Lynn (1996): *The Invention of Pornography*, New York, Zone Books.
- IGLESIAS, Yolanda (2011): «La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario», *eHumanista*, vol. 19, pp. 193-208.
- IRIGARAY, Luce (1974): *Speculum de l'autre femme*, Paris, Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1985): *This Sex Which is not One*, Catherine Porter (trad.), Ithaca, Cornell University Press.
- KILIAN, Sven Thorsten (2017): «Opening Spaces for the Reading Audience: Fernando de Rojas' *Celestina* (1499/1502) and Niccolò Machiavelli's *Mandragola* (1518)», en Katja Gvozdeva, Tatiana Korneeva y Kirill Ospovat (ed.), *Dramatic Experience: The Poetics of Drama and the Early Modern Public Spheres*, Londres, Brill, pp. 13-34. https://doi.org/10.1163/9789004329768_003
- LACARRA, Eugenia (1992): «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con la *Celestina*», en José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán Llavador y Josep Lluís Sirera Turó (ed.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 267-278.
- LLORET, Albert (2007): «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca*, vol. 31, pp. 119-132. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.31.20073>
- LUCIANO (1995 [Ii d. C.]): *Diálogos de cortesanas*, Madrid, Aguilar.
- MARAVALL, José Antonio (2003 [1968]): *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos. Versión digital de Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6w976>
- MARCUS, Steven (2009): *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New Brunswick, Transaction Press.
- MCGIN, Thomas (1998): *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press.
- MILLOT, Michel (1655): *L'escole des filles*, Paris, Louis Piot.
- MULVEY, Laura (2009): *Visual and Other Pleasures*, New York, Palgrave.
- NUSSBAUM, Felicity (1995): «One Part of Womankind: Prostitution and Sexual Geography in *Memoirs of a Woman of Pleasure*», *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 7, pp. 1-16. <https://doi.org/10.1215/10407391-7-2-16>
- OVIDIO (1993 [I a. C.]): *The Art of Love*, James Michie (trad.), David Malouf (intr.), London, Modern Library Classics.
- PAOLINI, Devid (2017): «Algunas consideraciones sobre la possible representación de *Celestina* en 1501 en Roma», en Francisco Toro Ceballos (coord.), *Dueñas, cortesanas y*

- alcabuetas*. «*Libro de buen amor*», «*La Celestina*» y «*La lozana andaluza*», Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 249-252. https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/paolini.htm
- PERRY, Mary (1990): *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton, Princeton University Press.
- PEAKMAN, Julie (2003): *Mighty Lewd Books: The Development of Pornography in Eighteenth Century England*, New York, Palgrave Macmillan.
- PIO V (ca. 1560): «Riforma del habitar de le meretrici publique in Roma», Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 9729, Roma, s. XVI, fol. 104r-107v.
- PRECIADO, Paul B. (2011): *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimedia*, París, Flammarion.
- RANCIERE, Jacques (2000): *Le partage du sensible*, París, La fabrique éditions.
- RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique (1921): *Historia de la prostitución en España y América*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ROJAS, Fernando de (1991 [ca. 1499]): *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Peter Rusell (ed.), Madrid, Castalia.
- RUBEMPRÉ, Muriel de (1842): *La pornologie ou Histoire naturelle et complete de la débauche et de la prostitution*, París, Terry.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2015): «¿Hubo otra traducción quinientista de *Celestina* al italiano?», *Celestinesca*, vol. 39, pp. 53-60. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20177>
- SALAS BARBADILLO, Alonso (2008 [1612]): *La hija de Celestina*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Elena (1995): *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno*, Madrid, Alianza Editorial.
- SNOW, Joseph A. (1997): «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, vol. 21, pp. 115-173. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.21.19895>
- SNOW, Joseph A. (2006): «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, vol. 25, pp. 537-561.
- SYLVESTER, James Joseph (1850): «Additions to the Articles in the September Number of this Journal», *The London, Edinburgh, and Dublin Philosophical Magazine and Journal of Science*, vol. 37, núm. 251, pp. 363-370. <https://doi.org/10.1080/14786445008646629>
- TARRANT, Shira (2016): *The Pornography Industry: What Everyone Needs to Know*, Oxford, Oxford University Press.
- TURNER, James Grantham (2003): *Schooling Sex. Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England 1534-1685*, Oxford, Oxford University Press.
- VAQUERO PIÑEIRO, Manuel (2007): «Los españoles en Roma y el Saco de 1527», en Carlos José Hernando Sánchez (coord.), *Roma y España: Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 249-266.
- VARO, Carlos (ed.) (1981 [1519]): *Carajicomedia. Texto facsimilar*, Madrid, Nova Scholar.
- VENIERO, LORENZO (1883 [1531]): *La puttana errante*, París, Lisieux.
- ZAFRA, Enriqueta (2009): *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, West Lafayette, Purdue University Press.

«TRES MERCADOS, O POR MEJOR DECIR TRES VENTAS»:
LA VIRGINIDAD EN LA PICARESCA FEMENINA
«Tres mercados, o por mejor decir tres ventas»:
Virginity in the Spanish Female Picaresque

EMILY KUFFNER
California State University, Fullerton

RESUMEN

Este artículo examina el tema de la virginidad en el contexto de las representaciones de la prostitución en *La Celestina* y algunas obras de la picaresca femenina. Analizamos la restauración de hímenes por Celestina y sus seguidoras, escenas en que pícaras insisten en que son vírgenes y la venta de virginidad en obras de la picaresca femenina como *La hija de Celestina* y *La tía fingida*. Este acercamiento nos permite explorar desde una nueva perspectiva algunas escenas en *Las harpías en Madrid* y *La niña de los embustes*, revelando la mercantilización de virgos en estas obras. De manera similar, *La Lozana andaluza* se rinde a interpretaciones nuevas que revelan una Lozana hábil en el arte de instruir prostitutas en la imitación de virginidad. Los abundantes retratos de pícaras como vírgenes falsificadas comprueban un mercado por la semblanza de virginidad que debe matizar nuestro entendimiento de la prostitución en la temprana modernidad, que puede ampliar nuestro entendimiento de la clientela y que revela la dependencia del sistema patriarcal en la disponibilidad sexual de mujeres marginadas.

Palabras clave: Prostitución; virginidad; picaresca femenina; Celestina; Siglo de Oro; España.

ABSTRACT

This article examines the topic of virginity within representations of prostitution in *La Celestina* and works of the Spanish female picaresque genre. I examine hymen-mending by Celestina and similar characters, scenes in which prostitutes insist that they are virgins,

and the sale of virginity in female picaresque works such as *La hija de Celestina* and *La tía fingida*. This approach permits me to explore several scenes from *Las harpías en Madrid* and *La niña de los embustes* from a new perspective, revealing the commodification of virginity in these works. Similarly, attention to the topic of virginity in *La Lozana andaluza* reveals a protagonist who instructs her prostitute-protégés in the art of imitating virginity. The abundant portrayals of *pícaras* as false virgins demonstrates a market for the semblance of virginity that should cause us to nuance our understanding of early modern prostitution, that can expand our knowledge of the clientele, and that reveals the dependence of the patriarchal system on the sexual availability of marginalized women.

Keywords: Prostitution; virginity; female picaresque; Celestina; Golden Age; Spain.

HASTA 1623, año en que Felipe IV prohíbe el comercio sexual en todas las tierras bajo su corona, la prostitución en el Siglo de Oro es una institución que supuestamente protege la castidad de las vírgenes y otras mujeres honradas. Antes de esta fecha, las mancebías operan de forma legal en todas las ciudades principales de España. Se suponía que la prostitución legalizada era un mal menor que provee una desembocadura por la lujuria y así previene males mayores tales como la violación de mujeres decentes o la sodomía. Durante el periodo de prostitución regulada, una serie de legislaciones intenta minimizar los pecados cometidos en las mancebías. Por ejemplo, las casadas no pueden entrar en los burdeles y se prohíbe la desfloración de vírgenes y la venta de doncellas a los burdeles.¹ Por lo tanto, «the chastity of some women could be ensured by the fact that men would have access to other women who would sell their sexual services» (Mary Elizabeth Perry, 1992: 126). La existencia de la prostituta permite a la virgen permanecer en un estado de pureza e integridad corporal mientras que la pureza de la virgen sirve como contraste a la inmoralidad de la prostituta.² La picaresca femenina frecuentemente retrata las hazañas de una prostituta clandestina que opera fuera de los confines del sistema de mancebías. Muchos críticos interpretan a la pícaro como una denuncia moral de la conducta desviada de la mujer sexualmente libre. Por eso, se imaginaría que la figura de la pícaro estaría en total oposición a la virgen recatada. El presente artículo propone que no se puede establecer una dicotomía tajante sobre el binarismo virgen/prostituta. Examinaremos una serie de ejemplos en que pícaras se presentan a sí mismas como vírgenes, o en que se vende la virginidad en el mercado sexual. Por un lado, el énfasis de la ficción

¹ Por una discusión de legislatura en cuanto a los burdeles, véase Kuffner (2019: 47-50), Karras (1996: 252), Zafra (2015: 10-14) y Perry (1992). Respeto a la administración de los burdeles, véase Molina Molina (1998).

² Mary Douglas asevera que la regulación de la impureza permite mantener el orden social (2003: 95-102).

picaresca en la restauración del himen y la venta repetida de virginidad falsificada refleja preocupaciones misóginas tales como la sospecha de que mujeres malignas pueden falsificar la virginidad, lo cual destaca el peligro de tal iniquidad al sistema patriarcal. Por otro lado, estas narrativas demuestran el beneficio económico de vender la virginidad en el inframundo prostibulario y exponen la inestabilidad de normas de comportamiento sexual patriarcales, revelando otras interpretaciones no tan didácticas en estos textos supuestamente morales.

Algunas escenas de la picaresca femenina indican que los clientes estaban dispuestos a pagar un precio elevado por la ilusión de virginidad incluso en mujeres que claramente son prostitutas, lo cual indica una preferencia por la semblanza de modestia incluso en mujeres caídas. Como señala Anne J. Cruz, la pícara-prostituta es una proyección erótica del autor masculino que extirpa la voz de la mujer (1999: 141). Aunque bien es cierto que el autor masculino no nos provee un retrato realista de la experiencia femenina, los autores de la picaresca nos indican algo sobre la clientela masculina que frecuenta los burdeles durante la temprana modernidad. La evidencia histórica y literaria sugiere que la virginidad era una mercancía de lujo en el inframundo prostibulario. El argumento de este ensayo es que los abundantes retratos de pícaras como vírgenes falsificadas comprueban un mercado por la semblanza de virginidad que debe matizar nuestro entendimiento de la prostitución en la temprana modernidad. Asimismo, la picaresca femenina amplía nuestro entendimiento de la clientela lo cual, a su vez, revela la dependencia del sistema patriarcal en la disponibilidad sexual de mujeres marginadas.

Una escena de *La Lozana andaluza* (Francisco Delicado, 1528) ilustra el argumento a favor de la reglamentación de prostitución como una forma de protección del colectivo social. La protagonista epónima asevera que ella y sus prostitutas socias amparan a la virgen. Según la Lozana, si no se deja la prostitución a «quien lo sabe manejar», o sea la prostituta de oficio, «redundará que los galanes requieran a las casadas y a las vírgenes d'esta tierra» (Delicado, 2003: 391). Su interlocutor Silvano rechaza su argumento, declarando que las prostitutas causan desorden y propagan enfermedades venéreas. Esta conversación hace eco de los debates contemporáneos respecto a las mancebías. Algunos moralistas aseveran que la existencia de mancebías, fuera del centro de las ciudades, controla el pecado, manteniéndolo así segregado de la sociedad «decente». Por otro lado, los reformadores abogan por abolir la prostitución, lo que conlleva al cierre de las mancebías en 1623. Con respecto a *La Celestina* (Fernando de Rojas, ca. 1499), E. Michael Gerli alega que «the Church, private morals, sex, and public order were [...] in profound conflict» al principio de los Siglos de Oro y las actitudes hacia la prostitución eran un foco de atención en este conflicto (2011: 14). A pesar de la supuesta delineación entre la virgen y la ramera, la picaresca contiene una gran cantidad de episodios que complican este binario. A continuación, sigo el rastro del tema de la remienda-virgos

desde *La Celestina* por las obras de la picaresca femenina, subrayando así el valor económico de la virginidad dentro del mundo prostibulario. Este acercamiento nos permite explorar desde una perspectiva distinta algunas escenas de *Las harpías en Madrid* y *La niña de los embustes* (Alonso de Castillo Solórzano, 1631 y 1632), revelando la mercantilización de virgos en estas obras. De manera similar, *La Lozana andaluza* se rinde a interpretaciones nuevas que revelan una Lozana hábil en el arte de instruir prostitutas en la imitación de virginidad.

La evidencia histórica y literaria revela que la venta de virgos era un sector rentable de la prostitución en los Siglos de Oro, una aseveración reivindicada por frecuentes referencias a la virginidad como negocio en *La Celestina* y algunas novelas de la picaresca femenina.³ Anne J. Cruz (1999: 136) y Enriqueta Zafra (2009: 17) argumentan que la picaresca femenina es un género paralelo a la picaresca de protagonista masculino que se derive más del modelo de *La Celestina* que de *Lazarillo de Tormes* (1555) o *Guzmán de Alfarache* (Mateo Alemán, 1599/1604) aunque las prostitutas se destacan en estas novelas también. Celestina, antiguamente prostituta y ahora dueña de burdel, se jacta de su habilidad como remienda-virgos y el precio alto que demandan sus vírgenes recompuestas. El criado Sempronio confirma, «entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su auctoridad en esta cibdad» (Rojas, 2007: 106). El otro criado de Calisto, Pármeno, declara que Celestina tiene «seis oficios: Labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta, y un poquito hechizera. Era el primero oficio cobertura de los otros», y que «mozas destas sirvientes entran en su casa a labrarse», así que su oficio de costurera evoca el otro oficio de remienda-virgos (Rojas, 2007: 112).⁴ La venta de virginidad, sea real o falsificada, forma parte integral de los negocios de Celestina. Celestina alardea de que «pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado» (Rojas, 2007: 141). Aquí, Celestina se hace gala de enriquecerse mediante la iniciación de nuevas prostitutas a la profesión. El estudio de la historiadora Nina Kushner sobre cortesanas en la París de la temprana modernidad descubre que se vendía la virginidad de una nueva cortesana por cantidades enormes bajo la negociación de una alcahueta astuta (2013: 76-78). Por lo visto, Celestina maneja un negocio similar aunque con la venta de ramerías de clase baja como Elicia y Areúsa en vez de cortesanas. Al final de la obra, Sempronio y

³ Una vez que se empezó a entender la sífilis como enfermedad de transmisión sexual, el coito con una virgen se propuso como posible cura, otro posible motivo por la popularidad de vírgenes entre clientes de la prostitución (Schleiner, 1995: 188).

⁴ Manuel da Costa Fontes revela el erotismo latente en el léxico del coser en *La Celestina* y la tradición folclórica (1993). Se enfoca en el simbolismo fálico de agujas, ovillos, e implementos similares en vez del sentido literal de coser el himen.

Pármemo asesinan a Celestina tras una disputa sobre la cadena de oro que Calisto le dio a Celestina por su ayuda en la seducción de Melibea. La muerte de Celestina es la consecuencia de su corrupción de Melibea, una mujer que debe mantener su castidad, y no de su alcahuetería de prostitutas comunes como Elicia y Areúsa. Pero, la negociación de la sexualidad de mujeres de la clase común en *La Celestina* prepara el camino por las *pícaras* que siguen su modelo.

Los métodos empleados por Celestina para falsificar la virginidad demuestran una notable similitud a fuentes contemporáneas. Pármemo explica que «esto de los virgos, unos fazia de bexiga y otros curava de punto» (Rojas, 2007: 115-116). Los dos métodos mencionados –el de utilizar una bolsita de sangre escondida en la vagina que se romperá durante el coito y el de coser la entrada a los genitales– aparecen en otros textos de la época. En *La Lozana andaluza*, la archienemiga de Lozana, La de los Ríos, emplea un método similar a la vejiga de sangre. Para «componer novias [...] hacía la esponja llena de sangre de pichón para los virgos» (Delicado, 2003: 314). Pármemo además menciona cuatro hierbas, «cepacavallo, fuste sanguino, hojaplasma, [y] cebolla albarrana», que usa Celestina para «componer virgos» (Rojas, 2007: 116). Las recetas de Celestina tienen similitudes a tratados de medicina botánica. Por ejemplo, *Flores del tesoro de beldad* (Manuel Dies de Catalayud, s. XIV), contiene recetas para baños en agua de hierbas y productos para reparar el himen con títulos tales como «para hacer un baño que estreche de repente la flor», «para mejorar soberanamente la región sacra», «para conseguir que la parte sacra sea bien oliente y esté restriñida», «para la mujer que quiera estrechar la natura» (Dies de Catalayud, 1981: 27; 27; 29; 61). En el poema satírico «Coplas de las comadres» (s. XV) de Rodrigo de Reinosa, a veces mencionado como el posible autor del primer acto de *La Celestina* (Puerto Moro, 2010: 80-89), se utilizan algunas de las mismas hierbas empleadas por Celestina. La descripción de una remienda-virgos capaz de «faze[r] virgos de mil suertes» (Reinosa, 2010: 794) menciona cepacavallo y fuste sanguino (Reinosa, 2010: 823-824). Los paralelismos entre estas fuentes con respecto a los métodos empleados por *alcahuetas* necias para falsificar la virginidad indican que, si no era necesariamente práctica común, se creía que la restauración del himen era posible.

Sebastián de Covarrubias define *virgo* en los siguientes términos: «*Latine virgo, puella intacta, a vividiori, id est validiori aetate appelata est*. Por otro nombre la llamamos donzella; deste estado y de la virginidad y su castidad avía mucho que decir, pero es lugar común, y assí me contento con lo dicho [...] virginidad, cosa pertinente a los vírgenes» (1995: 1010). Esta definición circular y elusiva insiste en que la virgen es mujer, pero aparte del género, la naturaleza precisa de la virginidad se queda sin definir precisamente, aunque los sinónimos latinos incluyen la integri-

dad crucial.⁵ Como veremos, la virginidad se puede definir en términos anatómicos o morales, pero cualquiera que sea la definición, siempre carece de fijeza. Roberto González Echevarría alega que en *La Celestina* «virginity not only values purity, but it is a pure value, concocted out of nothing but male fantasies [...] Celestina's restitutions unveil the arbitrariness and fantasy of this value by reducing it to its tawdry physical fact: virginity is a piece of skin that can be replaced» (1993: 25). La virginidad es una construcción social, por lo cual no posee estabilidad ontológica. Los textos examinados aquí subrayan la mutabilidad de la virginidad, así revelando su importancia como pieza mercantil.

La relación entre los oficios de Celestina, su papel como reparadora de virginidad y su influencia en la literatura posterior son temas polémicos. Para Derrida, el himen es *entre*, un estado intermediario que puede simbolizar o fusión o separación (1981: 220). Derrida deconstruye el significado paradójico de la integridad virginal y el símbolo himeneo del matrimonio para concluir que el himen como símbolo de matrimonio y coito destruye la virginidad o integridad del himen.⁶ Derrida asevera con razón que el himen existe en un estado indeterminado ya que es un símbolo que se percibe solamente cuando se lo rompe.⁷ El análisis de Derrida es anacrónico a la España áurea; aunque Celestina y otras alcahuetas son famosas por su reparación de virgos, *himen* no había entrado en el léxico español como término anatómico. La sangre que acompañaba la desfloración se imaginaba que era el resultado de la fuerza usada en abrir los genitales en vez de la ruptura de una membrana.⁸ Como destaca Mary Gossy, «the mended hymen is a text written over [...] hymen mending keeps the untold story untold, maintaining it in ambiguity and ambivalence» (1989: 46). Precisamente por la ambigüedad de las señales de virginidad, los que saben manipularlas son figuras subversivas. La alcahueta es un arquetipo complejo que a veces restaura virgos, sirve de procuradora, prepara medicinas y productos cosméticos y que se asocia con actividades sobrenaturales como curar el mal de ojo o preparar filtros amorosos. Las medicinas botánicas preparadas por Celestina también proveen un retrato realista de la curandera femenina. La

⁵ Como afirman Allan, Santos y Spahr, «insistence on the hymen [as a marker of virginity] erases all kinds of bodies save the most normative, cisgendered body of the female» (2016: 4).

⁶ Hay un problema anatómico en el argumento derridiano ya que el himen no se destruye con el coito, sino que se estira.

⁷ En el Siglo de Oro, las comadres a veces examinaron los genitales para comprobar virginidad, aunque tales exámenes han sido siempre ambiguos. Véase Burge (2016) y Cartwright (2016).

⁸ Por supuesto, no todos los cuerpos femeninos sangran durante el primer encuentro penetrativo. Støkken Dahl y Brochmann citan estudios en los cuales solamente cuarenta o cincuenta por ciento de las mujeres sangran con el primer acto de sexo vaginal consentido (2018: 15). De todos modos, estas estadísticas vienen de entrevistas orales, así que no hay manera de establecer si la sangre vino del himen.

restauración de virgos tal vez forma parte de esta medicina de mujeres, «aplicando el conocimiento empírico heredado de generación en generación» (Pardo de Santayana *et al.*, 1981: 255).⁹

Pármeno revela que Celestina vende el mismo virgo varias veces, alegando que «quando vino por aquí el embajador francés, tres vezes vendió por virgen una criada que tenia» (Rojas, 2007: 116). El motivo de la virginidad vendida tres veces se incluye in varias novelas de la picaresca femenina tales como *La hija de Celestina* (Jerónimo de Salas Barbadillo, 1612) y *La tía fingida* (s. XVII), a veces y muy polémicamente atribuida a Cervantes.¹⁰ En *La hija de Celestina*, la protagonista Elena revela que, cuando era joven, hombres «golosos de robarme la primera flor, me prestaban coches, dábanme aposentos en la comedia» y tantos regalos que no tenía dónde guardarlos» (Salas Barbadillo, 2008: 112). La madre de Elena, Zara, es una figura malévola y criptomusulmana que es experta en la restauración de hímenes tal como Celestina. Cuando Elena tenía trece años, Zara «se resolviese a abrir tienda» con el cuerpo de la joven. Elena observa que «no hubo quien no quisiese alcanzar un bocado» (Salas Barbadillo, 2008: 112). Como resultado, Elena dice que «tres veces fui vendida por virgen», iniciando así su carrera como prostituta (Salas Barbadillo, 2008: 112). Las habilidades de Zara como remienda-virgos son tan legendarias que «pasaron más caros los virgos contrahechos de su mano que los naturales: ¡tan bien se hallaban con ellos los mercaderes de este gusto!» (Salas Barbadillo, 2008: 110). La venta repetida del virgo de Elena destaca su estatus como mercancía de lujo dentro del inframundo de la prostitución, tal como indica la riqueza de regalos ofrecidos a Elena, su afirmación que hay muchos «mercaderes de este gusto» que pagarán grandes cantidades para desflorar a una virgen y la referencia a virgos como «caros».

Otro ejemplo de la venta repetida de virginidad aparece en *La tía fingida* en que la falsa tía Claudia mercantiliza el cuerpo de la protagonista Esperanza. Más tarde, Claudia confiesa que adoptó a Esperanza cuando era una bebé abandonada en las gradas de una iglesia para prostituirla, tal como había hecho antes con otras chicas anteriormente. Tanto Claudia como la criada Grijalba insisten en que Esperanza

⁹ Véase también el argumento de Paloma Moral de Calatrava que «magic and the medicine associated with women and children were one and the same» y que, a la vez que los médicos desprestigiaron los conocimientos curativos femeninos, «many of the treatments recommended for female complaints that were published in medical manuals were no different than those prescribed by midwives and female healers» (2007: 229).

¹⁰ La autoría de *La tía fingida* ha sido tema debatido por más de un siglo. Tristemente, esta controversia a veces distrae de la interpretación crítica de la obra. Véase por ejemplo Aylward (1999). La novela existe en dos versiones: la de la Biblioteca Colombina y la de Porras de la Cámara. Aquí cito de la versión de Porras de la Cámara destacando cualquier discrepancia con la de la Biblioteca Colombina.

es virgen, «tan pulcela como su madre la parió» según Grijalba (Schevill y Bonilla, 1922: 277), mientras que Claudia dice que «esta niña está como su madre la parió» (Schevill y Bonilla, 1922: 301). Pero luego Grijalba revela que Esperanza «estaba de tres mercados, o por mejor decir de tres ventas» (Schevill y Bonilla, 1922: 279). En este relato, las referencias a la integridad corporal de Esperanza sirven para enaltecer su valor como objeto sexual y el precio ofrecido disminuye rápidamente cuando se revela la verdad.¹¹ El galán don Félix soborna a Grijalba para entrar en casa y luego le ofrece una cadena de oro a Claudia por estar a solas con Esperanza. Claudia insiste en que la joven es doncella, por lo cual la cadena no es suficiente como pago; exclama, «¿y la limpieza de Esperanza, su flor cándida, su puridad, su doncellez no tocada, su virginidad intacta?» (Schevill y Bonilla, 1922: 301).¹² Grijalba explica que Félix ya sabe que Esperanza no es ninguna virgen y Félix continúa, «quisiera yo ser el primero que esquilmará este majuelo o vendimiera esta viña, aunque se añadiera a esta cadena unos grillos de oro y unas esposas de diamantes», a lo cual añade que «por mí nadie sabrá en el mundo el rompimiento de esta muralla sino que yo mismo seré el pregonero de su entereza y bondad» (Schevill y Bonilla, 1922: 303).¹³ La negociación se cierra prematuramente cuando Claudia ataca a Grijalba y la justicia entra en casa para arrestar a las mujeres. No obstante, la declaración de Félix afirma que Esperanza vale menos como pieza de mercancía si no es virgen, aunque él promete no desmentir su supuesta virginidad si Claudia encuentra a otro cliente. Su aseveración que le hubiera gustado ser el primer cliente indica que es uno de los «mercaderes de este gusto» mencionados por Elena, *La hija de Celestina*. Las descripciones de la venta triplicada de la virginidad, tema recurrente de la picaresca femenina, revelan la fragilidad de un sistema patriarcal en que la virginidad puede ser falsificada a la vez que indican la potencia comercial del virgo intacto.

La repetición del número tres en los textos anteriormente mencionados merece atención. El número tres aparece frecuentemente en la tradición folclórica —*Ricitos de oro y los tres osos* o *Los tres cerditos*, por ejemplo— y tiene significado espiritual, visto en la trinidad. Un episodio similar aparece en las *Coplas de las comadres* de

¹¹ Encarnación Juárez-Almendros ofrece un análisis de esta escena desde la perspectiva de los estudios de discapacidad. Esta crítica se enfoca en la figura de la remienda-virgos como indicio de la desvalorización de mujeres mayores. Juárez-Almendros concluye que figuras tales como Claudia y Celestina son «accomplice[s] of a society that demands virginity» a la vez que emplean «knowledge of the female body to subvert and take advantage of a system that stigmatizes the sexually active woman» (2017: 69).

¹² La versión de la Biblioteca Colombina omite la última frase, «su virginidad intacta» (Schevill y Bonilla, 1922: 300).

¹³ La versión de la Biblioteca Colombina omite la frase «o vendimiera esta viña» (Schevill y Bonilla, 1922: 302).

Rodrigo de Reinosa en que un personaje comenta de una alcahueta, «vila hazer virgos tres / a tres de virgo no sanas, / e casaron bien después» (2010: 1053-1055). Es decir, los cuentos de la venta triplicada de virginidad parecen tener raíces en tradiciones folclóricas anteriores que se manifiestan en la picaresca femenina. Se podría incluso imaginar que se trata de una difamación cripto-judía de la Virgen María.¹⁴ Por otro lado, ya que el número tres muchas veces indica entereza, la importancia simbólica de ser vendida tres veces como virgen puede indicar que la joven es enteramente corrompida e inductinada por completo en el comercio sexual.

Los ejemplos previamente subrayados giran alrededor de la prostitución clandestina y fuera del sistema de mancebías. *La vida y costumbres de la Madre Andrea* (ca. 1650) se sitúa en un burdel madrileño y el texto deja al lector entrever la iniciación de jóvenes a la prostitución. En esta obra, un cliente le llama a la madama Andrea «señora enemiga del doncelismo», dando a entender que vende la virginidad (Zafra, 2011: 134). Otro cliente requiere, «traíganos cosa tierna, que ternuras es lo que se pide» (Zafra, 2011: 134). Las etiquetas de tierna y ternura indican la juventud de la prostituta en cuestión. Andrea continúa, «fui velozmente y traje dos piezas de serafinas y serafines, buena hacienda», es decir, un precio alto (Zafra, 2011: 134). Además, esta escena contiene una de las raras alusiones a la existencia de prostitutas masculinos.¹⁵ Las referencias breves y ficticias a la demanda por juventud, ternura y falta de experiencia en el mundo prostibulario indican un fetichismo de la pubertad.

Tal como sugieren las descripciones literarias de jóvenes vendidas repetidas veces como vírgenes, localizar y verificar la virginidad era una cuestión compleja y el valor cultural de la virginidad era más profundo que lo corpóreo. La literatura didáctica del Siglo de Oro frecuentemente retrata la castidad y la virginidad como estados mentales de completa pureza, así que la existencia de un pensamiento impuro podría meter a una mujer en la categoría de *ramera* incluso sin la venta de sexualidad. Para dar un solo ejemplo, *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León afirma que «ramo de deshonestidad es en la mujer casta el pensar que puede no serlo [...] y, cierto, como al que se pone en el camino de Sanctiago, aunque no llegue, ya le llamamos allá romero; así sin duda es principiada ramera la que se

¹⁴ Manuel da Costa Fontes argumenta precisamente esto con respeto al uso del número tres en *La Lozana andaluza* (1993). Véase también Márquez Villanueva (1973).

¹⁵ Aunque ausentes del canon literario, Rafael Carrasco demuestra que los putos por clientela masculina prosperaban en la sociedad áurea. Carrasco afirma que «archival sources demonstrate that young men's prostitution was of considerable importance in Early Modern Spain» (1996: 57). El *Tratado contra los juegos públicos* denuncia el teatro por ser burdel «muy más perjudicial que los que tienen este nombre» en donde las actrices y los actores, afeminados por su carrera poca masculina, usaban los cuartos alrededor del escenario para prostituirse (Mariana, s. XVII: 48-50).

toma licencia para tratar destas cosas que son el camino» (1987: 91). Este camino metafórico al prostibulario hace referencia al refrán «ir romera, volver ramera» cuyas reiteraciones en la picaresca femenina estudia Enriqueta Zafra (2015). En los manuales de conducta como *La perfecta casada*, la existencia de pensamientos impuros basta para definir a la mujer como ramera, incluso si no actúa sobre tales pensamientos. Como explican Ruth Mazo Karras y David Lorenzo Boyd, «because of the way whoredom or prostitution was defined, any woman who was sexually deviant, or any woman who was not under the control of a man, could be placed in that group as well», así que designar a una mujer «prostitute» funciona como mecanismo de control en vez de una descripción de comportamiento (1996: 105). Dicha retórica desconecta los conceptos «virgen» y «prostituta» del cuerpo físico así que, como comentan Anke Bernau, Ruth Evans y Sarah Salih en *Medieval Virginites*: «virginity has no ontological security» (2003: 5). En el Siglo de Oro, las mujeres que no pertenecen a la élite eran especialmente vulnerables a la pérdida del honor ya que tienen que desplazarse por la calle y los espacios públicos como parte de sus actividades diarias. Dado la estrecha relación entre inmovilidad y castidad, las mujeres del pueblo llano necesariamente rompen con las reglas de recogimiento que salvaguardan la castidad de la mujer en la literatura didáctica.

Para volver a la picaresca femenina, las vírgenes vendidas a la prostitución en estos cuentos nacen en el estatus de prostituta (o son adoptadas como es el caso de Esperanza) y pertenecen al campo conceptual de la prostitución incluso antes de perder la virginidad. La mercantilización de la virginidad en fuentes históricas y literarias indica una preferencia sexual por inocencia y juventud que emerge de la obsesión con la castidad femenina en la época. La frecuencia de referencias a la venta de virginidad en la literatura celestinesca sugiere que la virginidad, o al menos la semblanza de virginidad, era altamente apreciada en el comercio sexual.

Los ejemplos de la venta de virginidad en la literatura celestinesca nos ayudan a entender mejor una escena de *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, en que una viuda se desplaza a Madrid con la intención de sacar provecho de la sexualidad de sus dos hijas, viendo en la «hermosura que las ha dotado [el cielo] [...] un Potosí de riquezas» (2005: 10). Cuando las mujeres llegan a la ciudad, la hija mayor, Feliciano, ya ha perdido la virginidad. El narrador explica que «no se sabía de Feliciano más travesura que la que con su maestro de danza había hecho, quizá por paga de la buena enseñanza», o sea que tuvo una relación ilícita (Castillo Solórzano, 2005: 14). Desde el punto de vista de Teodora, la falta de integridad de Feliciano representa una pérdida económica. El narrador afirma que «sabidora su madre deste descuido después de hecho, sintiendo entrañablemente que en trueque de mudanzas hubiese dado lo que pudiera al de firmezas a quien con más pródiga mano supiera pagar primicias tan mal desperdiciadas, y así esperaba de la hermosa Luisa un grande donativo en llegando a la corte» (Castillo Solórzano, 2005: 14).

Teodora determina reemplazar el ingreso perdido con vender la virginidad de Luisa a precio exorbitante. La madre negocia con un pretendiente rico, don Fernando, al principio con la esperanza de casarlo con Luisa. Pero cuando Fernando deja bien claro que no se casará con ella, Teodora «procuró dar a entender la entereza con que estaba Luisica, [y] las obligaciones que le corrían caso que hubiese de ser el Colon della» (Castillo Solórzano, 2005: 24-25). O sea, el hecho de que Luisa es virgen exige pagar un precio alto por su desfloración. Al final, don Fernando paga en «principio de entrada» una cadena de oro del valor de doscientos escudos, compra joyas para la otra hermana y le regala a Luisa una cama y quinientos escudos de oro (Castillo Solórzano, 2005: 25). Además de estos regalos, don Fernando promete guardar silencio sobre la relación. Como resultado, «con esta generosa demostración don Fernando fue dueño de la beldad de Luisa» (Castillo Solórzano, 2005: 25). Cuando Fernando es asesinado tras una disputa sobre juegos, las mujeres se apoderan de su coche que les permite poner en camino una serie de estafas y convertirse en *Las harpías en Madrid*. Esta escena introductoria subraya el valor económico de la virginidad en el comercio sexual, en este caso la prostitución clandestina. La virginidad de Luisa vale el Potosí que anhelaba Teodora; además, esta es la única relación consumida en la novela ya que a partir de esta escena las mujeres utilizan el coche para decepcionar a los hombres sin cumplir sus promesas de gratificación sexual. En contraste con muchas obras de la picaresca femenina que enmascaran los actos sexuales bajo subtexto o juegos de palabra, esta relación es explícitamente transaccional. Fernando acepta la responsabilidad de apoyar económicamente a la familia por acceso exclusivo a Luisa. Como sugiere este ejemplo, tomar la virginidad de una joven implica una obligación económica, y se podía establecer un precio fijo por la desfloración.¹⁶

Las promesas de *poridat* o silencio sobre la relación ofrecidas por clientes como Don Félix de *La tía fingida*, Don Fernando de *Las harpías en Madrid*, y personajes similares sirven dos propósitos: permiten a la mujer vender repetidamente su virginidad, y protegen la reputación de mujeres como *Las harpías en Madrid* que fingen ser mujeres de la élite para formar relaciones con hombres de estatus alto. Como afirma la pícara Justina, «no hay cosa que más entone a una mujer que el tener su caudal entero, ni que más la humille que lo otro. Digo si se sabe, que si es oculto, sigue su trote» (López de Úbeda, 2010: 306).¹⁷ Justina afirma aquí que el hecho de

¹⁶ Renato Barahona estudia archivos legales vizcaínos (1528-1735) para concluir que para mujeres de la clase común «the loss of female honour and reputation could [be] –and often was remedied through orderly and legal monetary means» (2016: 166).

¹⁷ Tanto «humillar» como «trotar» son palabras que tienen doble sentido sexual. Además, «trotar» tiene resonancia con la figura de Trotaconventos en *El libro de buen amor*.

perder la virginidad no es problemático en sí, sino que lo que daña a la mujer es perder la reputación si es una mujer de estatus social.

Otra anécdota de *La hija de Celestina* indica que se puede establecer un valor económico preciso por la pérdida de virginidad. Elena se declara una virgen honrada que ha sido víctima de una violación para extorsionar fondos del tío adinerado del supuesto violador, don Sancho. Para comprobar su historia, le presenta al tío la daga supuestamente usada en el ataque (que en realidad le había regalado su cliente, el paje de Sancho). Sancho está a punto de casarse el día siguiente con una mujer noble y rica por lo cual su tío teme que si se revela la violación Sancho tendrá que casarse con Elena para restaurar su honor. Por lo tanto, el tío le da a Elena dos mil ducados para que entre en un convento. Elena acepta el soborno y deja la ciudad sin demorar. La clave de este engaño es que Sancho es realmente un violador que, según explica el narrador, «a más de una doncella había forzado» (Salas Barbadillo, 2008: 28). Se minimizan sus asaltos violentos como «travesuras», y su tío ya ha comprado el silencio de varias víctimas. Esta escena representa una narrativa falsa de violación que implica que las mujeres mienten sobre violencia sexual por motivos económicos (un tema todavía demasiado familiar en el mundo moderno que regularmente desestima las acusaciones contra hombres poderosos). Tal como las compras de virginidad analizadas previamente, esta narrativa demuestra que se puede establecer un precio exacto por la pérdida de virginidad dependiente del estatus social de la mujer.

Como hemos visto, en *Las harpías en Madrid*, Teodora intercambia la virginidad de su hija por regalos y apoyo financiero. Frecuentemente, la picaresca femenina demuestra dos métodos básicos de intercambio de sexualidad femenina: en algunos casos, mujeres o sus alcahuetes (madres, tías o proxenetas) negocian abiertamente una transacción sexual, tal como ocurre entre Luisa y don Fernando. En otras narrativas, las mujeres utilizan la promesa de gratificación sexual para estafar a los hombres sin consumir la relación, muchas veces presentándose a sí mismas como vírgenes de la élite, tal como pasa en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*. En contraste con muchas pícaras, Teresa, aunque bien instruida en el engaño, es virgen al momento de su primera boda. En varios episodios, Teresa beneficia económicamente de la ilusión de inocencia sexual. Por ejemplo, se presenta a un noble mayor bajo el pretexto de ser su hija secuestrada por los moros en su infancia, doña Feliciano de Mendoza y Guzmán. Teresa le relata al padre que había sido cautiva de un moro rico, cuyo hijo Ali Cidan la cortejó por seis años. La supuesta doña Feliciano le rechazó diciendo «antes perdería mil veces la vida que dejar mi religión» y escapó por barco con otros cautivos cristianos volviendo así a la casa de su pretendido padre (Castillo Solórzano, 2005: 191). En este episodio, Teresa se presenta como una virtuosa virgen cristiana que defendió heroicamente su castidad y religión frente a una agresión musulmana. Su decepción se

revela cuando aparece la hija verdadera en un momento inoportuno para Teresa, quien teme represalias y le pide misericordia del padre. Otra vez, Teresa inventa un embuste, mezclando ficción y verdad para presentarse como huérfana de padre hidalgo y madrileño. Se declara pobre pero virtuosa (bueno, aparte del engaño recién revelado), alegando que «aunque vago por el mundo, puedo asegurar que he guardado siempre los preceptos de la buena enseñanza y educación que tuve» (Castillo Solórzano, 2005: 200). Teresa narra un ataque por salteadores de caminos en la Sierra Morena (un elemento verídico), quienes «tras haberme despojado de cuanto llevaba hasta dejarme desnuda, querían hacer el último despojo de mi honestidad» (Castillo Solórzano, 2005: 200). Teresa no menciona su matrimonio previo y aunque no dice explícitamente en su relato que es virgen, se presenta como una doncella pobre de familia decente que necesita ayuda. El padre no le castiga, sino que le regala algunos vestidos y joyas cuando se va. Teresa agradece su bondad con robarle un cofre de joyas y una cantidad de dinero. Durante este episodio, Teresa utiliza la semblanza de virginidad como prueba de integridad moral incluso mientras que se revelan sus muchas mentiras. Aunque este episodio es distinto a las transacciones sexuales de los ejemplos previos, Teresa se vale del valor cultural de la virginidad para su ventaja económica.

Más tarde en la narrativa, Teresa promete favores sexuales sin consumir la relación, así provocando la furia de sus clientes en potencia. Después de una serie de aventuras que incluye su segundo matrimonio con un actor, y el tercero con un indiano rico que le descubre en flagrante con su amante, Teresa compra dos esclavas y se asienta en una casa lujosa en Toledo, haciéndose pasar por viuda rica (de hecho, ya es viuda tres veces). Teresa viste a una de las esclavas, la virgen Emerenciana, en ropa lujosa bajo el pretexto de ser su sobrina, iniciando así una burla complicada que aprovecha de la sexualidad tanto de Teresa como de Emerenciana. Le promete a Emerenciana su libertad a cambio de su colaboración. Las dos mujeres ganan la atención de pretendientes que las cortejan con regalos. Curiosamente, aunque el galán de Emerenciana es soltero, no hay mención del matrimonio; por el contrario, deja muy claro que lo que busca es una relación sexual. Le ruega a Emerenciana «que le diese entrada una noche» (Castillo Solórzano, 2005: 258). El galán de Teresa es clérigo, lo cual descarta la posibilidad de matrimonio, aunque le implora «que yo le favoreciera del todo» (Castillo Solórzano, 2005: 258). Por lo visto, estas relaciones son transaccionales con el intercambio de regalos por favores sexuales.

Emerenciana, aunque virgen, y a pesar de su estatus de esclava que conlleva la presión ejercida por Teresa, desea entusiásticamente satisfacer a su hermoso pretendiente. Encarna así el erotismo asignado a la mujer exótica; según el narrador, Emerenciana es «moza liviana [...] como nacida en Grecia» (Castillo Solórzano, 2005: 258). Se podría imaginar que Teresa aprovecharía económicamente de la consumación de la relación, pero no puede resistir la oportunidad de elaborar un

embuste. Teresa falsifica la muerte de su escudero, quien finge ser un fantasma para espantar a los novios cuando llegan para pasar la noche con su dama. Como resultado del engaño los dos hombres se escapan de la casa, quedando «estafados y sin alcanzar el premio de sus deseos» (Castillo Solórzano, 2005: 271). Los pretendientes descubren el engaño cuando observan al escudero sano y salvo y reclutan a un amigo para vengarse de Teresa por medio de Emerenciana. El amigo seduce a Emerenciana con la promesa de matrimonio. La esclava roba las joyas y dinero de Teresa y se fuga para casarse con su supuesto prometido. El hombre toma su virginidad, pero luego abandona a Emerenciana y se queda con las joyas y el dinero de Teresa. En la escena culminante, los pretendientes visitan la casa de Teresa para declararse vindicados y Teresa acepta la superioridad de su astucia. Tomar la virginidad de Emerenciana es clave a la percepción de victoria de los dos varones, y se jactan orgullosamente de haberse aventajado a Teresa a pesar de que otra persona gozó del cuerpo de Emerenciana. El cuerpo de Teresa, en contraste, ya no les interesa, otro factor que indica el significado y el valor de la virginidad en el mercado sexual. Teresa, como mujer pública con muchas relaciones previas, no tiene valor más allá de sus joyas. En esta escena la venganza se cumple por medio del cuerpo de la esclava, cuyo despojo impacta económicamente a Teresa. El hecho de que Emerenciana vale menos como esclava tras su desfloración apunta a la prevalencia de explotación sexual de esclavas en el período. Esta escena compleja ilustra el miedo de impotencia masculina frente a la inteligencia femenina— los hombres estarían satisfechos con un arreglo en que intercambian regalos por favores sexuales, y su furia nace de quedarse frustrados sexualmente y estafados económicamente. Teresa utiliza la ilusión del modo de vida de la élite para atraer a hombres ricos a la vez que negocia relaciones con ellos, aunque les ruega mantener silencio. Los hombres, en cambio, aceptan su disimulo y están dispuestos a pagar el precio de entrada por una relación con una mujer de la élite. Esta escena demuestra la complejidad del mercado sexual en el Siglo de Oro en que los clientes pagarán un precio más alto por lo que consideran mercancía de lujo y, a su vez, la semblanza de virginidad aumenta el precio del objeto sexual. La diversidad de representaciones del comercio sexual revela que prostituta no es una categoría homogénea.

Esta escena en particular resalta los problemas que resultan de tachar a las mujeres «prostitutas», ya que a veces se usa a Teresa como ejemplo de una pícara que no es prostituta (véase Zafra, 2009: 7-8). Adrienne Martin revela la gran variedad de representaciones de la prostituta en la literatura áurea que cubren toda la gama desde prostitutas de las zonas rurales como Maritornes hasta cortesanas de la urbe como Esperanza de *La tía fingida* (Martin, 2008: 26-42). De manera similar, Ángel Luis Molina Molina (1998: véase en particular 77-79, 93-94 y 135-136) y José Luis Alonso Hernández (1979: 16-69) documentan un léxico extraordinariamente variado de términos y tipos de prostitutas históricas en la España del Siglo de Oro,

trazando distinciones a base del tipo de clientes que sirven, los métodos empleados para atraer la clientela, la ubicación de su oficio y otros factores. Otros críticos han elaborado distinciones entre la pícaro y la prostituta tal como Luz Rodríguez, quien asevera que la pícaro se entra y sale de la prostitución sin estar encerrada ni dentro ni fuera de ninguna del mundo prostibulario.¹⁸ Sin embargo, la representación variada de modalidades de prostitución en la picaresca femenina merece más atención.

Como hemos visto, los temas de la reparación del himen y la virginidad falsificada entran en la picaresca por *La Celestina*, ilustrando estereotipos de la mendacidad de las mujeres. Las mujeres de clase baja tales como Emerenciana pueden estar a la vez intactas físicamente mientras que se les percibe como predispuestas a la lascivia, así desconectando la virginidad de lo corpóreo y localizándola en la esfera invisible de la pureza mental que no se puede detectar por observación. A continuación, examinamos algunas escenas de *La Lozana andaluza* que complican aún más la definición de virginidad. Estos ejemplos indican una preferencia sexual por genitales femeninas que parecen virginales incluso en mujeres caídas.

En *La Lozana andaluza*, Delicado reflexiona frecuentemente sobre la virginidad y su pérdida. La protagonista Lozana pierde la doncellez saltando por encima de una pared, un supuesto accidente saturado con subtexto erótico. Como explica el narrador, Lozana (en su juventud llamada Aldonza) y su madre se quedan sin apoyo financiero cuando muere el padre de Lozana, y las dos deciden viajar por España. El narrador explica que la madre de Aldonza sirve como «procurador para sus negocios» (Delicado, 2003: 176). Tal como Celestina, Aldonza y su madre utilizan el oficio de costurera para cubrir sus actividades ilícitas. Delicado emplea dobles sentidos a base de vocabulario de costura como «tejer», «ordir» «tramar» y eufemismos sexuales comunes como «conversar» (Delicado, 2003: 176).¹⁹ Parece que la madre de Aldonza intenta vender su virginidad ya que el narrador explica que «como pleitaba su madre, ella fue en Granada mirada y tenida por solicitadora perfecta e preñosticada futura» (Delicado, 2003: 176). O sea, su madre la expone como mercancía potencial mientras que arregla el pleito, su primer encuentro en el mercado sexual. Pero Aldonza circunvale el control maternal y «conversó con personas que la amaban por su hermosura y gracia; asimismo, saltando una pared sin licencia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía» (Delicado, 2003: 176). La oración que precede la pérdida de virginidad contiene doble sentidos como conversar y amar que ponen en evidencia que no pierde su

¹⁸ Véase también Jennifer Jo Cooley, quien nota que algunas pícaras utilizan un discurso cortesano para beneficiarse económicamente, aunque esta crítica no explora en profundidad el inframundo de la prostitución (2002: 34).

¹⁹ Sobre la ubicuidad de juegos de palabras eróticas en *La Lozana andaluza*, véase Bubnova (1995).

virginidad por accidente. Una escena parecida describe a una panadera que «trajo a su hija virgen a Roma, salvo que con el palo o cabo de la pala la desvirgó; y miente, que el sacristán con el cirio pascual se lo abrió» (Delicado, 2003: 251). Esta descripción de una desfloración reproduce la biografía de Lozana, aunque en este caso el supuesto accidente oculta una relación con un clérigo, cuyo cirio pascual es un símbolo fálico obvio. Los dos ejemplos comunican el mismo mensaje: las mujeres mienten acerca de su virginidad o la falta de ella. En los dos casos, chicas jóvenes testifican que han sido desvirgadas por medios no sexuales para cubrir su entrada al comercio sexual. Estas escenas lúdicas reducen la virginidad a una frivolidad que se puede perder por accidente o falsificar para venderla de nuevo. Los límites borrosos del estatus de virgen permiten negociar su valor, pero a la vez estos cuentos señalan la imposibilidad de cuantificar precisamente el valor material de algo cuyo estatus se determina culturalmente. Aunque la virginidad aumenta el precio de servicios, también funciona como un bien simbólico ya que es imposible verificarla con certidumbre.

Las referencias a la posible desfloración de mujeres por medios que no sean el coito dependen de la equivalencia que aparece en textos médicos del Siglo de Oro entre la virginidad y la estrechez del orificio femenino. Según las teorías de la medicina medieval, el coito abre el pasaje vaginal, por lo cual el cuerpo de la mujer con experiencia sexual es más flojo y abierto. Por ejemplo, *De Secretis Mulierum* [*De los secretos de la mujer*], un texto influyente del siglo XIII que mantuvo su importancia durante toda la época de la temprana modernidad, dice que las vírgenes orinan más despacio y desde un punto más alto en el cuerpo porque sus genitales son más angostos. Hay indicios de que la estrechez asociada con la virginidad era una calidad muy valiosa en el mercado sexual. El estudio del léxico prostibulario llevado a cabo por José Luis Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles*, encuentra entre los 300 términos documentados como sinónimo de prostituta una cantidad de términos que designan prostitutas que utilizaron genitales apretados para aumentar el precio de sus servicios, tales como *la apretada* y *la estrecha* (1979: 33-34). Dichos apelativos comprueban una preferencia sexual por la virginidad en el mercado sexual, o por lo menos la estrechez de orificios asociada con la virginidad. Remedios herbales como los utilizados por Celestina –y documentados en *Flores del tesoro de beldad*– tal vez se emplearon para fingir la virginidad o para establecer a la mujer como doncella a la hora de matrimonio, o para vender su virginidad como entrada a la prostitución. Al fin de *La Lozana andaluza*, Lozana anuncia su intención de jubilarse de su oficio como prostituta y alcahueta, declarando «ya estoy harta de meter barboquejos a putas» (Delicado, 2003: 481). Este discurso implica que estaba falsificando hímenes para prostitutas. Por un lado, la virginidad era una mercancía rentable en el mercado sexual. Sin embargo, la preferencia por estrechez

incluso en una prostituta conocida indica una predilección por pubescencia que implica algo más allá de simplemente hacerse pasar por virgen.

La ventaja económica de anatomía análoga a la de una virgen se manifiesta en varias escenas de *La Lozana andaluza*. Lozana presenta un contraste al orgullo que toma la Celestina en la venta de virginidad ya que Lozana se jacta de traficar solamente en prostitutas y mujeres ya corruptas. Se alaba, «no me empaché jamás con casadas ni con virgos» (Delicado, 2003: 324). Esta declaración parece verídica ya que todas las supuestas vírgenes en este texto resultan ser falsas. En una escena, la cortesana Doméstica le pide a Lozana ayudar a una «pobre muchacha [...] virgen» y le pregunta «si pudiese o supiésedes cualquier español hombre de bien que la quisiese, qu' es hermosa, porque le diese algún socorro para casalla» (Delicado, 2003: 429). Es decir, Doméstica le pide a Lozana vender la virginidad de la chica para ganarle un dote para casarse. Lozana se escandaliza, o por lo menos lo finge, respondiendo «¡Vieja mala escanfarda!, ¿qué español ha de querer tan cargo de corromper una virgen?» (Delicado, 2003: 429), a lo cual Doméstica responde «esperá, que no es muncho virgen, que ya ha visto de los otros hombres, mas es tanto estrecha que parece del todo virgen» (Delicado, 2003: 429-430). Según Doméstica, esta chica puede simular la virginidad a base de la estrechez de sus genitales para que una alcahueta la pueda vender como virgen por el alto precio correspondiente.

Aunque Lozana no se involucra con vírgenes, les aconseja a sus discípulas a cultivar una semblanza virginal, apretando la vagina, para mejorar la experiencia de sus clientes. Aconseja a una joven española que «cuando monseñor se lo quiera meter, le haga estentar un poco primero», o sea constreñir la vagina antes de la penetración sexual para dificultar la entrada del pene (Delicado, 2003: 318). Además, le instruye, «tire la una pierna y encoja la otra» para estrecharse y que debe evitar «menestra de cebollas, que abre muncho» (Delicado, 2003: 319).²⁰ La madre de la misma chicha le da las gracias a Lozana por un ungüento que le preparó, diciéndole «mucho le aprovechó, que le dijo monseñor ¡qué coñico tan bonico!» (Delicado, 2003: 318). El contexto no deja claro el propósito del ungüento. Tal vez sirve para mejorar la apariencia de la vagina. Por otro lado, uno de los servicios que Lozana ofrece a las cortesanas es depilación, por lo cual es posible que servía para quitar pelo y así hermohear los genitales. Pero en el contexto de la conversación sobre los métodos de restringir la vagina que precede inmediatamente la mención del ungüento parece razonable sospechar que el remedio tal vez servía para estrechar la

²⁰ Se cree en este tiempo que las cebollas causan viento y así abre los orificios. A los hombres, se les recomiendan las cebollas para aumentar la producción de semen y por eso a veces se las considera un remedio por la infertilidad. Estos conceptos aparecen, por ejemplo, en el *Speculum al foder* (Alberni, 2007: 40) y el *Tractado del uso de las mujeres* (Nuñez de Coria, 2012: f. 13v). Véase también Dixon (1995: 89-90).

vagina y por consiguiente mejorar la experiencia sexual del monseñor.²¹ La chica ya es cortesana, así que sus esfuerzos para parecer más virginal no sirven para engañar al cliente y hacerse pasar por virgen. Por el contrario, los consejos de Lozana tienen la intención de optimizar la experiencia sexual del cliente. En esta obra, las pocas vírgenes que aparecen, puestas en tela de juicio, resultan ser prostitutas. Esta representación fortalece el estereotipo de la mendicidad de la mujer y también indica una preferencia por parte de la clientela por la ilusión de integridad anatómica asociada con la virginidad.

Estos ejemplos de la picaresca femenina sugieren que a pesar del discurso moral que intenta proteger la virginidad femenina, a pesar de las leyes que pretenden evitar explotación sexual de vírgenes, y a pesar de las organizaciones benéficas que financiaron dotes para vírgenes pobres y vulnerables, la virginidad cobraba un precio alto y era entusiásticamente buscada en el mercado sexual. Como hemos visto, el tema de vender la virginidad de una mujer a precio alto aparece en varios cuentos sobre la iniciación a la vida prostibularia. Además, referencias léxicas a prostitutas como «la estrecha» o «la apretada» indican que tener genitales ajustados podía aumentar el precio de servicios sexuales. El efecto acumulativo de estas historias de virginidad falsificada es retratar a las mujeres de clase baja como inherentemente corruptas y disponibles a los hombres de la élite. La furia incitada cuando una mujer rechaza avances o rehúsa el coito indica un alto nivel de violencia en el tráfico sexual que sin duda condujo a la inducción forzada de muchas mujeres a la prostitución. *Teresa de Manzanares*, en particular, revela una presuposición por parte de los hombres de la élite que tienen derecho al cuerpo de las mujeres de clase común. Los clientes, por otro lado, raras veces sufren estigma por su participación en la transacción de sexualidad, lo cual sugiere que gran parte de la condena didáctica de la prostitución en la picaresca surge no de la venta de sexualidad en sí, sino de la falsa representación de mercancía cuando una mujer finge modestia o un estatus que no la pertenece.

La prevalencia de la mención de la venta de virginidad en retratos literarios de la prostitución revela una fijación en la virginidad que da valor erótico a la semblanza de virtud y modestia y que elide distinciones ontológicas entre virgen y prostituta. La picaresca retrata a las mujeres de la clase baja como inherentemente inmorales. Por otro lado, dichos cuentos nos urgen matizar nuestro entendimiento de la prostitución en la picaresca y en la sociedad áurea en general. Aunque discursivamente los términos relacionados con la prostitución como ramera o prostituta incluyen

²¹ El texto *Flores del tesoro de beldad* contiene varios remedios depilatorios, incluso uno titulado «agua de placer» que parece ser para los genitales (Dies de Catalayud, 1981: 31). Esta receta, junto con las muchas referencias en *La Lozana andaluza* a afeitarse cortesanas, indica una preferencia sexual por ausencia de vello púbico o por lo menos su aseo.

a todas las mujeres que no mantienen la castidad, en práctica algunos servicios y algunos practicantes cobraban un precio más alto que otros, exigiendo que veamos a *prostituta* como una categoría heterogénea.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERNI, Anna (2007): *Speculum al foder*, Girona, Edicions Vitel-la.
- ALLAN, Jonathan A., Cristina SANTOS y Adriana SPAHR (2016): *Virgin Envy: The Cultural (In)significance of the Hymen*, Regina, University of Regina Press.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1979): *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- AYLWARD, E. T. (1999): «Significant Disparities in the Text of *La tía fingida* vis-à-vis Cervantes' *El casamiento engañoso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, núm. 1, pp. 40-65. <https://www.h-net.org/~cervant/csa/artics99/aylward.htm> [22/12/2022]
- BARAHONA, Renato (2016): *Sex Crimes, Honour and the Law in Early Modern Spain: Vizcaya, 1528-1735*, Toronto, University of Toronto Press.
- BERNAU, Anke, Ruth EVANS y Sarah SALIH (ed.) (2003): *Medieval Virginites*, Toronto, University of Toronto Press.
- BLASCO PASCUAL, Javier (2005): *Miguel de Cervantes Saavedra, regocijo de las musas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- BUBNOVA, Tatiana (1995): «*La Lozana andaluza* como lectura erótica», en *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, Luce López Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), México, D.F: El colegio de México, pp. 16-32.
- BURGE, Amy (2016): «'I Will Cut Myself and Smear Blood on the Sheet': Testing Virginity in Medieval and Modern Orientalist Romance», en Jonathan A. Allan, Cristina Santos y Adriana Spahr (ed.), *Virgin Envy: The Cultural (In)Significance of the Hymen*, Regina, University of Regina Press, pp. 17-43.
- CARRASCO, Rafael (1996): «Lazarillo on a Street Corner: What the Picaresque Novel Did Not Say about Fallen Boys», en Alain Saint-Saëns (ed.), *Sex and Love in Golden Age Spain*, New Orleans, University Press of the South, pp. 57-90.
- CARTWRIGHT, Jane (2003): «Virginity and Chastity Tests in Medieval Welsh Prose», en Anke Bernau, Ruth Evans y Sarah Salih (ed.), *Medieval Virginites*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 56-79.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2005): *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, María Soledad Arredondo (ed.), Barcelona, AREA.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2007): *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, José Ignacio Barrio Olano (ed.), Seville, Double J.
- COOLEY, Jennifer Jo (2002): *Courtiers, Courtesans, Pícaros, and Prostitutes: The Art and Artifice of Selling One's Self in Golden Age Spain*, New Orleans, University Press of the South.
- COSTA FONTES, Manuel da (1993): «Antitrinitarianism and the Virgin Birth in *La Lozana andaluza*», *Hispania* vol. 76, núm. 2, pp. 197-203.

- COSTA FONTES, Manuel da (2000): *Folklore and Literature: Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic Oral Traditions*, New York, State University of New York Press.
- CRUZ, Anne J (1999): *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Madrid, Castalia.
- DELICADO, Francisco (2003): *La Lozana andaluza*, Claude Allaire (ed.), Madrid, Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (1981): *Dissemination*, Barbara Johnson (trad.), Chicago, University of Chicago Press.
- DIES DE CATALAYUD, Manuel (1981): *Flores del tesoro de beldad*, Oriol Comas (trad.), Barcelona, Jose J. de Olaneta.
- DIXON, Laurinda S. (1995): *Perilous Chastity: Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*. Ithaca, Cornell University Press.
- DOUGLAS, Mary (2003): *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York, Routledge.
- FAIRCHILD, Cissie (2007): *Women in Early Modern Europe: 1500-1700*, New York, Pearson.
- GERLI, E. Michael (2011): *Celestina and the Ends of Desire*, Toronto, University of Toronto Press.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1993): *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*, Durham, Duke University Press.
- GOSSY, Mary (1989): *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- JUÁREZ-ALMENDROS, Encarnación (2017): *Disabled Bodies in Early Modern Spanish Literature: Prostitutes, Aging Women and Saints*, Liverpool, Liverpool University Press.
- KARRAS, Ruth Mazo (1996): «Prostitution in Medieval Europe», en Vern L. Bullough y James A. Brundage (ed.), *The Handbook of Medieval Sexuality*, New York, Garland, pp. 243-360.
- KARRAS, Ruth Mazo y LORENZO BOYD, David (1996): «*Ut cum muliere*»: A Male Transvestite Prostitute in Fourteenth-Century London», en Louise Fradenburg y Carla Freccero (ed.), *Premodern Sexualities*, New York, Routledge, pp. 99-116.
- KUFFNER, Emily (2019): *Fictions of Containment in the Spanish Female Picaresque: Architectural Space and Prostitution in the Early Modern Mediterranean*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- KUSHNER, Nina (2013): *Erotic Exchanges: The World of Elite Prostitution in Eighteenth-Century Paris*, Ithaca, Cornell University Press.
- LEÓN, Fray Luis de (1987): *La perfecta casada*, Mercedes Etreros (ed.), Madrid, Taurus.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (2010): *La pícaro Justina*, Luc Torres (ed.), Madrid, Castalia.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1973): «El mundo converso de *La Lozana andaluza*», *Archivo Hispalense*, vol. 56, núm. 171, pp. 87-97.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2003): «La cuestión del judaísmo de Cervantes», en Rogelio Reyes Cano (ed.), *Don Quijote en el reino de la fantasía: Realidad y ficción en el universo mental y biográfico de Cervantes*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, pp. 51-74.

- MARIANA, Juan de (s. XII): *Tratado contra los juegos públicos*, Biblioteca Nacional de España Mss 5735.
- MARTIN, Adrienne Laskier (2008): *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- MOLINA MOLINA, Ángel Luis (1998): *Mujeres públicas, mujeres secretas: La prostitución y su mundo siglos XIII-XVII*, Murcia, Editorial KR.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma (2007): «Magic or Science? What “Old Women Lapidaries” Knew in the Age of Celestina», *La Corónica*, vol. 36, núm. 1, pp. 203-235.
- NÚÑEZ DE CORIA, FRANCISCO (2012): *Tratado del uso de las mugeres*, Francisco Gago Jover (ed.), en *Digital Library of Old Spanish Texts: Spanish Medical Texts*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies. <http://www.hispanicseminary.org/t&c/med/index-en.htm> [20/12/2022].
- PARDO DE SANTAYANA, Manuel; Antonio GARCÍA-VILLARACO, Mar REY BUENO y Ramón MORALES (2011): «Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista española: *La Celestina*», *Asclepio: Revista de la historia de la medicina y de la ciencia*, vol. 63, núm. 1, pp. 249-292. <https://doi.org/10.3989/asclepio.2011.v63.i1.493>
- PERRY, Mary Elizabeth (1992): «Magdalens and Jezebels», en Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry (ed.), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- PUERTO MORO, Laura (2010): *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, Salamanca: Cilengua.
- REINOSA, Rodrigo de (2010): «Coplas de las comadres», en *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, Laura Puerto Moro (ed.), Salamanca, Cilengua.
- ROJAS, Fernando de (2007): *La Celestina*, Pedro M. Piñero (ed.), Madrid, Espasa Calpe.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de (2008): *La hija de Celestina*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra.
- SCHEVILL, Rodolfo, y Adolfo BONILLA (1922): *Novela de la tía fingida*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Gráficas Reunidas, pp. 251-318.
- SCHLEINER, Winfried (1995): *Medical Ethics in the Renaissance*. Washington D. C., Georgetown University Press.
- STOKKEN DAHL, Ellen, y Nina BROCHMANN (2018): *The Wonder Down Under: The Insider's Guide to the Anatomy, Biology, and Reality of the Vagina*, New York, Quercus.
- ZAFRA, Enriqueta (2009): *Prostituidas por el texto*, West Lafayette, Purdue University Press.
- ZAFRA, Enriqueta (ed.) (2011): *The Life and Times of Mother Andrea: La vida y costumbres de la madre Andrea*, Anne J. Cruz (trad.), Rochester, Tamesis.
- ZAFRA, Enriqueta (2015): «“Ir romera y volver ramera”: Las pícaras romeras/rameras y el discurso del viaje en el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 39, núm. 2, pp. 483-503. <https://doi.org/10.18192/rceh.v39i2.1628>

«MUNCHAS MÁS COSAS QUE *LA CELESTINA*».
EN TORNO AL CÓDIGO SEXUAL CERRADO
EN *LA LOZANA ANDALUZA*
«*Many more Things than La Celestina*».
Around the Closed Sexual Code in La Lozana andaluza

LUCÍA PASCUAL MOLINA
Universidad de Málaga
ORCID: 0000-0003-0604-3936

RESUMEN

Estudio de términos relativos al campo semántico de *ojo* y sus contextos de uso, pertenecientes al código sexual cerrado o sutil en *La Lozana andaluza*. Obra heredera de la tradición celestinesca, escrita por el clérigo Francisco Delicado y publicada en 1528 en Venecia, en ella podemos encontrar un código sexual tanto abierto como cerrado constante a lo largo de sus páginas. Aldonza, alcahueta y prostituta, construye su identidad y su genuina forma de relación con la sociedad de Roma, por medio de dilógicas alusiones a lo corporal. El análisis de dicho plano latente de significación sexual relativo al cuerpo, más allá del patente accesible al lector, resulta esencial para la completa interpretación de una de las principales herederas de *La Celestina*.

Palabras clave: Código sexual cerrado; campo semántico de ojo; conmutadores; plano patente y latente; léxico de *La Celestina* y *La Lozana*.

ABSTRACT

Study of terms related to the semantic field of the *eye* and its contexts of use, belonging to the closed or subtle sexual code in *La Lozana andaluza*, a work heir to the celestinesque tradition, written by the clergyman Francisco Delicado, and published in 1528 in Venice. In it we can find a constant open and closed sexual code throughout its pages. Aldonza, pimp and prostitute, builds her identity and her genuine relationship with Roman society,

through ambiguous allusions to the body. The analysis of the latent plane of sexual significance relative to the body, beyond the patent plane accessible to the reader, it is essential for the complete interpretation of one of the main heirs of *La Celestina*.

Keywords: Closed sexual code; semantic field of the eye; switches; patent and latent plane; lexicon.

1. INTRODUCCIÓN. *LA LOZANA ANDALUZA* EN EL MARCO DE LA LITERATURA SEXUAL HISPÁNICA

SIN ENTRAR EN LA CUESTIÓN de su transmisión textual, resulta sorprendente que una obra de la riqueza expresiva de *La Lozana* haya resultado tan poco estudiada hasta la segunda mitad del siglo xx, a pesar de tratarse de un importante exponente del patrimonio literario sexual español, descolante dentro de las literaturas europeas. En palabras de Francisco Rico, «sin duda pocas literaturas de la época [clásica] celebraron con mayor desenvoltura y más garbo que la española el alegre pecado de la lujuria» (2001: 312). Puede ser que precisamente la singularidad de *La Lozana*, construida a partir de un léxico polisémico y plagado de italianismos, la haya condenado al ostracismo durante siglos; afortunadamente, hoy vive una extraordinaria y necesaria eclosión de estudio, que la ha llevado a ser incluida en el canon literario y, por ende, en los libros de texto.

Por una parte, resulta obvio afirmar que la creación de Delicado debe leerse en la senda de *La Celestina*, obra capital para entender gran parte de la literatura hispánica posterior: «Los recuentos de Snow (1997, 2001, 2002, 2013), [...] muestran la continuada producción y recepción de la materia celestinesca» (Garrote, 2020: 29). Francisco Delicado crea a una alcahueta y prostituta, la joven cordobesa Aldonza, que asume y supera la tradición de Celestina, declarándose desde el mismo título émula de esta: *Retrato de la Lozana andaluza en la lengua española muy clarísima. Compuesto en Roma. El cual Retrato demuestra lo que en Roma pasaba y contiene muchas más cosas que La Celestina*.

Como explica Carla Perugini (2004: xvii), Francisco Delicado, en su labor de tipógrafo, conoce a la perfección la obra de Rojas, puesto que la edita en varias ocasiones en Venecia, ya con el título de *La Celestina* en lugar de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, antes de que el cambio de título se lleve a cabo en la península ibérica. Por tanto, el título elegido para *La Lozana* posee una clara intención comercial, estrategia publicitaria de primer nivel. Por otra parte, y en ello coincide la crítica, la obra de Delicado es mucho más que una imitación de *La Celestina*, a pesar de que la identificación de su contexto de producción resulte esencial para su óptima interpretación. A la influencia de *La Celestina* se une la de la literatura grecolatina transmitida en el Renacimiento: «los modelos clásicos (ya sea la literatura de Apuleyo, ya el mundo mitológico) sirven como base sobre la que operar

un minucioso trabajo de parodización y resemantización» (Sepúlveda, 2011: 82). Sepúlveda señala que: «El texto se ofrece al lector como producto inevitablemente codificado, continuación y refutación de otros que lo han precedido [...]. De ahí la importancia del descubrimiento de sus referentes literarios y la necesidad de definir los mecanismos de recepción y reelaboración de dichos referentes» (2011: 57).

Se trata de una obra «singular y enigmática», en palabras de Sepúlveda, «porque, fruto del ingenio de un autor oscuro y bajo una expresión aparentemente cruda y sin tapujos, encubren una extraordinaria densidad semiótica, cuyas profundidades no se han sondeado todavía suficientemente» (2011: 17).

2. CÓMO RASTREAR EL CÓDIGO SEXUAL ABIERTO Y CERRADO EN *LA LOZANA ANDALUZA*

Primero de todo, cabe preguntarse en qué podemos basarnos para postular que en *La Lozana andaluza* coexiste un código sexual abierto con otro cerrado. Obviamente, debido a que muchas de las situaciones planteadas y los sentidos referidos al sexo en la obra de Delicado han llegado a nuestros días, este código patente resulta fácilmente decodificable. No ocurre lo mismo con otras escenas, donde opera la dilogía. En palabras de Sepúlveda: «la densidad semántica del *Retrato* [...], nos impone, si queremos apreciar cabalmente su riqueza de sentido, desenredar el haz de rasgos y referencias diferentes que sistemáticamente se superponen y entreveran en todos los componentes de la obra» (2011: 43).

Como guía para no errar en el camino, contamos con una considerable bibliografía; destacan las detalladas ediciones de Claude Allaigre, Carla Perugini y Jesús Sepúlveda,¹ así como los estudios de Tatiana Bubnova y Patrizia Botta, entre otros, quienes nos ponen sobre la pista de pasajes todavía oscuros para los investigadores y, en consecuencia, para el lector.

No obstante, cabe preguntarse por qué una obra tan abiertamente sexual como la de Delicado, rico relato de una prostituta y alcahueta en la senda de Celestina², incluye partes de doble sentido, no tan patentes en su interpretación erótica. Y si

¹ Se cita por la edición de Perugini (2004), dado su amplio estudio y esclarecedora anotación del léxico sexual de la obra; el número del mamotreto se notará en cifras romanas y, a continuación, el de página en arábigas. Véase también la edición póstuma de Jesús Sepúlveda, revisada y preparada por Carla Perugini, publicada en 2011 y con una muy interesante introducción.

² La obra incluye el retrato de la joven prostituta, que en *La Celestina* se nos evoca o cita, pero corresponde a un periodo del pasado, anterior al tiempo de la historia, con el famoso reproche de Celestina a Pármeno: «¿Quitásteme tú de la putería?» (Rojas, 1992: XII, 273). Siempre citamos de esa edición, con indicación del auto en cifra romana y el número de página en arábigas.

es así, ¿cómo demostrarlo?, ¿cómo saber que no estamos sucumbiendo a la sobreinterpretación?

Para Garrote: «la estrategia deliberada del código sexual abierto, en auge desde el XVIII, nos acostumbró a prescindir de la conmutación y a preferir los sintagmas de sentido unívoco que no requieren latencias, ingenio ni desciframiento» (2021: 69).

3. RESPUESTA: LA METODOLOGÍA

Sin duda, el *Retrato de La Lozana andaluza* se inserta en un periodo más amplio que Garrote denomina literatura de «ingenio sexual», con:

[...] tres variables históricas e interconectadas, durante más de cuatro centurias, del código literario sexual cerrado o sutil: el ingenio cazarro (siglos XIII-XIV), cuyo máximo exponente es el *Libro del Arcipreste de Hita*; el ingenio cancioneril (siglos XIV-XVI), del que se beneficiaron obras de código mixto y abierto como *Celestina* y sucesoras suyas directas, tal *La Lozana andaluza* [...], y que dio en código abierto textos como algunos de los coleccionados en 1519 en el *Cancionero de obras provocantes a risa*; y el ingenio conceptista (siglos XVI-XVII), que en 1605 permeó *La pícara Justina* y prácticamente todos los géneros. (Garrote, 2020: 142)

Aunque presente desde la época de Juan Ruiz, Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* sintetiza el modo en que opera el equívoco en el código cerrado o sutil: «La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir» (1981: II, 53). En este sentido, Garrote propone «construir un método capaz de leerlos sin prejuicios ni anacronismos; esto es, en sus respectivas condiciones contemporáneas de producción» (2020: 22). Una de las estrategias consiste en identificar la aparición de estos términos en otros textos coetáneos al estudiado: «las dudas pueden resolverse cuando se halla el enlace de un texto dilógico con otros hermanos» (Garrote 2020: 40). En cuanto a los grupos de control de *La Lozana* se refiere, «estas dos extensas parodias [*Carajicomedia* y *Pleito del manto*] funcionarán, junto con *Celestina* (1499-1502), y su explícita sucesora de 1524-1528, *La Lozana andaluza* [...], como grupos de control de los textos sutiles de este periodo» (Garrote, 2020: 180).

4. ANÁLISIS DE LA CONSTELACIÓN SEMÁNTICA DE *OJO*

En concreto, dentro del «puro conceptismo y acrobacia verbal» (Bubnova, 1995: 25-26) presentes en Delicado, con el fin de esclarecer el código cerrado o sutil en *La Lozana*, en este artículo se aborda el estudio de la familia de conmutación sexual que encabeza *ojo*, con ocurrencias como *enojar*, *enojo*, *antojos* y *frojolón*,

además de las relaciones semánticas del término cabeza *ojo* con *ver*, *vista* y *mirar*. En el presente trabajo, he localizado todos los lugares pertinentes y he estudiado los contextos de esos conmutadores y otros semejantes que he ido identificando.³ La constelación semántica escogida se debe a que el campo de las partes del cuerpo resulta muy productivo en el código sutil; de hecho, se trata de uno de los ámbitos en los que Perugini (2004: lix-lx) agrupa las abundantes denominaciones metafóricas frecuentes en la literatura sexual de la época, junto con el de la música (caramillo, vihuela, zampona) o las hortalizas (nabo, rábano), entre otros.

La base teórica sobre la cual se sustenta el método de trabajo, según expone Garrote, es la citada:

Tras la observación de estos fenómenos y la extracción de sus regularidades, puede formularse una Ley de concentración semántica (LCS), que prevea que para todo contexto sexualizante, cualquier signo (estándar, modificado o inventado) tenderá a funcionar con unas escasas acepciones sexuales, normalizadas o metaforizadas. (2020: 110-111)

Dichas resemantizaciones pueden ser coyunturales o estructurales, como veremos.

En primer lugar, vamos a comenzar por uno de los pasajes más densamente polisémicos de *La Lozana*, la conversación en el mamotreto III entre Aldonza y su tía sobre Diomedes, pretendiente alabado disémicamente:

[LOZANA]. [...] ¡Ay, cómo es dispuesto! ¡Y qué ojos⁴ tan lindos! ¡Qué ceja partida! ¡Qué pierna tan seca y enjuta! ¡Chinelas trae? ¡Qué pie para galochas y zapatilla zeyena! Querría que se quitase los guantes por verle qué mano tiene. Acá mira: ¿quiere vuestra merced que me asome?

TÍA. No, hija, que yo quiero ir abajo [...] Y si os tomare la *mano*, retraeos hacia atrás, porque, como dicen, amaestra a tu marido el *copo*, mas no del todo. (III, 22)

Según Carla Perugini (2004: 22, n. 82), quien explica cada una de las partes del cuerpo con doble sentido, *ojo*, por 'abertura', tiene más veces el valor de '*cunnius*', '*culus*' o bien de 'glande'. Resulta dudoso si el halago a su miembro viril (aludido mediante «ojos», «pierna» y «pie») es real o antifrástico, al estar Diomedes aquejado del mal francés, por lo que la «ceja partida» aludiría a las llagas provocadas por la sífilis (Perugini, 2004: 22, n. 82). El uso de «ceja» como metáfora genital se da no solo en varios momentos de la obra (por ejemplo, en la expresión «vería

³ En la mayoría de los casos, los conmutadores pueden documentarse en el vocabulario de *PESO* (2000) y el metaconmutador de Garrote (2020).

⁴ En todos los casos a lo largo del artículo, tanto en las citas como en el cuerpo del texto, la cursiva es de la autora.

si tuviese cejas» explicada en 4.2) sino también en otros textos del Siglo de Oro; si bien *PESO* no recoge el término *ceja*, tanto en Garrote (2020: 197) como en Blasco aparece la forma femenina *cejijunta* «[e]n referencia al órgano sexual femenino, con los labios de la vulva cerrados» (2020: 99), documentada en Quevedo de manera irónica: «Virginidad jacerina / mostraba por cejijunta: / cosa para dar cuidado / a dos azagayas turcas» (1981: 41-44). En este caso, la virgen tendría su sexo tan cerrado que estaría protegido por una «cota de malla» que ni dos lanzas turcas podrían atravesar.

Por otro lado, la mención de los tipos de zapatos que podría calzar («chinelas», «galochas», «zapatilla zeyena») evidencia el sentido de ‘follar’ (Perugini nos recuerda «el valor de calzar un botín como *‘futuere’*»).

Esta interpretación en código sutil del fragmento se ve respaldada por la concurrencia del campo semántico del *tejer*, entendido también como ‘mantener relaciones sexuales’, con los términos «copo» (en su acepción disémica de ‘mechón o porción de cáñamo, lana, lino, algodón u otra materia que está en disposición de hilarse con el sentido de ‘vagina’) y «telar» (= ‘vagina’ y ‘vulva’), «vista cordobesa» (= ‘con inclinación al sexo, pícara y prostituta’), «premideras» (‘pedal del telar’; en este caso, el ‘pene’):

TÍA. Señor, está revuelta y mal aliñada, mas, porque vea vuestra merced cómo es dotada de hermosura, quiero que pase aquí abajo su *telar*, y verala cómo *teje*.

[...]

LOZANA. Señora tía, aquí veo muy bien, aunque tengo la *vista cordobesa*, salvo que no tengo *premideras*.

TÍA. Decí, sobrina, que este gentilhombre quiere que *le tejáis un tejillo*, que provereemos de *premideras*. Vení aquí, hace una reverencia a este señor. (III, 22-23)

Montero y Herrero explican para *La Celestina* que:

en el contexto de costureras que «labran», entienden algunos editores «coser» en el sentido de rehacer el virgo. Sin embargo, no se debería descartar el sentido contrario de ‘desvirgarse’, ‘tener relaciones sexuales’ o simplemente ‘prostituirse’. En efecto, en los verbos de este campo semántico desde Plauto tenemos atestiguados estos usos, pero es que en *La Lozana andaluza* y en otros autores encontramos el verbo *labrar*, al lado de *tejer*, *urdir* y *tramar* como metáfora sexual de tener relaciones sexuales, como en el Mamotreto XXI. (2012: 181)

Perugini es de la misma opinión: «todo el campo semántico del coser y labrar está contaminado sexualmente» (2004: 21, n. 77).

4.1. ETIMOLOGÍA: ORIGEN LATINO DE OJO: OCULUM / CUNNUS / CULUM

En la misma dirección que Perugini, Adams evidencia que esto ya sucedía en la lengua y literatura latinas: «In the lexicon of the language little distinction is drawn between the *cunnius* and the *culus* as the site of sexual acts; metaphors and euphemisms for the two parts constantly interchange» (1982: 117).

En cuanto a la relación de *ojo* con *anillo*, Adams señala que «there is a good deal of interchange between words (particularly metaphors) for ‘anus/rectum’ and those for ‘vagina’» (1982: 96). Además, el mismo estudioso señala que «(‘ring’ > ‘anus’) had an exact parallel in anus [...] which had various adjectival derivatives (e.g. *anularis*, *-aris*)» (1982: 112). En el caso de *anillo*, se trata de un término recurrente en *La Lozana* (en concordancia con *vender*, con el sentido de ‘prostituirse’, y también con *perderlo*), por lo que alude a los genitales femeninos:

LOZANA. No quiero deciros más, porque el llorar me mata. Pues que soy venida a tierra que no faltará de qué vivir, que ya *he vendido el anillo en nueve ducados* y di dos al arriero y con estotros me remediare, si supiese hacer melcochas o mantequillas. (VIII, 47)

Como grupos de control, podemos citar varios ejemplos. El uso de *ojo* con el sentido de ‘ano’ queda atestiguado en la conocida invectiva de Góngora (2019: 954) a Quevedo «Anacreonte español, no hay quien os tope», soneto donde el cordobés le pide sus «antojos» para leer los versos de su rival con el «ojo ciego»:

Con cuidado especial vuestros antojos
Dicen que quieren traducir al griego,
No habiéndolo mirado vuestros ojos.
Prestádselos un rato a mi ojo ciego,
Porque a luz saque ciertos versos flojos,
Y entenderéis cualquier gregüesco luego. (vv. 9-14)

También sustenta dicha interpretación de *anillo*, en este caso en clave femenina, el romance burlesco de Quevedo «Anilla, dame atención», donde el diminutivo alude a una hermosa y codiciosa amante, en un hipocorístico interpretable como referido a sus genitales (hoy día no sorprende en un registro informal el uso de diminutivos de esta índole como apelativos). Según precisa Garrote, «Gracián insistió en que la onomástica opera como motor de los mecanismos de referencia multipolar conceptista [...] Entre esas circunstancias de correspondencia se hallan las fonéticas», en dos isotopías complementarias: «a) la pidona de dinero o prostituta, AD1 desde la relación con *anillo*, ‘vagina’, y b) lo sexual, AD2 que, en contigüidad con ano, será asunto que desarrolle el código cerrado» (2020: 197-198). Además, se trata de un poema con «numerosas metáforas erótico-geográficas», como comenta Martinengo (2018: 190) y se aprecia en estos versos:

Pues, Anilla, verbi gratia,
 si a las fuerzas más famosas
 rindió Dalila en Sansón,
 siendo blanca, rubia y roma,
 ¿qué defensa tendré yo
 contra ti, que eres Sansona
 de la belleza, que a la alma
 con luces y rayos corta,
 aguileña y pelinegra?
 ¿Y en qué pecho no harán roncha
 esos dos ojos jíferos
 de la carda y de la hoja?
 ¿Cómo de tu boca, oriente
 que está chorreando auroras,
 podrán escapar mis rentas
 sin salir trasquilimochas? (vv. 73-88)

4.2. OJO SUSTANTIVO

En primer lugar, para rastrear el uso del término *ojo* en código cerrado, esto es, en clave sexual en *La Lozana*, comenzaremos comentando la presencia del término en su más importante antecedente: *La Celestina*, cuya filiación Delicado reivindica desde el mismo título, como se ha señalado anteriormente. En el siguiente pasaje, Sempronio trata de convencer a Calisto de que su imagen de Melibea está distorsionada y que no la observa con los *ojos* adecuados:

SEMPRONIO. Possible es, y aún que la aborrezcas quanto agora la amas; podrá ser *alcançándola y viéndola* con otros *ojos*, libres del engaño en que agora estás.

CALISTO. ¿Con qué *ojos*?

SEMPRONIO. Con *ojos* claros.

CALISTO. E agora, ¿con qué la veo?

SEMPRONIO. Con *ojos de allinde*, con que lo poco parece mucho e lo pequeño grande. Y por que no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo. (I, 102)

La aparición de los verbos *alcanzar*, que debe ser interpretado disémicamente como ‘follar’ (Garrote, 2020: 246), y *ver*, en este mismo sentido, junto con la reflexión sobre la diversidad de *ojos* con los que interpretar la realidad, nos pone sobre la pista de un sentido cazarro. Por otro lado, la expresión *ojos de alinde*, como ojos de aumento, también la encontramos en *La Lozana*: «porque de otra manera yo haría que me mirasen con ojos de alinde» (XLIX, 265). La variedad de *ojos* también aparece en boca de Celestina: «Bien te oy, y no pienses que el oyr con los otros exte-

riores sesos mi vejez aya perdido. Que no solo lo que veo, oyo e cognozco, mas aun lo intrínscico con los *intellectuales ojos penetro*» (I, 117). El uso de la forma verbal *penetro* da idea de que existen otros *ojos*, no solo en la cara, a lo que coadyuvan los ambivalentes *ver* y *conocer*.

Otro pasaje interesante es el siguiente:

CELESTINA. Bien has dicho, al cabo estoy; basta para mí *mecer el ojo*. Digo que me alegro destas nuevas, como los cirurjanos de los descalabrados; y como aquéllos dañan en los principios las llagas, y encarecen el prometimiento de la salud, ansí entiendo yo hazer a Calisto. Alargarle he la certinidad del *remedio*, porque como dizen, el *esperança luenga* affige el coraçón, y quanto él la perdiere, tanto gela promete. ¡Bien me entiendes! (I, 107)

Por un lado, el «mecer o menear el ojo» sugiere un movimiento que interpreto más allá del ojo en sentido recto, aunque no en clave sexual aquí, sino de la parte por el todo: Celestina afirma que solo necesita actuar con diligencia. Nótese la alusión a ‘pene de gran tamaño’ con «esperanza luenga» de Calisto (Garrote, 2020: 256), por lo que la «certinidad del remedio» consiste en el hecho de asegurarle (aunque demorándolo) a Calisto el «coito» (Garrote, 2020: 267) con Melibea.

En *La Lozana* observamos la ambivalencia de la expresión, en un contexto prostibulario: «PATRÓN. Calla, señora Lozana, que tiene gracia en aquel *menear de ojos*. LOZANA. Eso yo me lo tengo, que no soy puta, cuanto más ella que vive d’eso» (XXXVII, 211). En otras palabras, para Lozana es normal que la cortesana a la cual alude el patrón sepa mover los *ojos*, en sentido patente (‘mirar de manera seductora’) y latente (‘los genitales’, ‘practicar el coito’), al tratarse de una prostituta.

Centrándonos, ahora sí, en textos de *La Lozana andaluza*, al comienzo del primer encuentro sexual entre Lozana y Rampín, la protagonista se dice virgen, a lo que este responde: «Anda, señora, que no tenéis vos *ojo* de estar virgen...» (XIV, 76).

Por otra parte, cuando acuden cuatro palafreneros a casa de Lozana para que «le ensalme los encordios» (en otras palabras, que les cure unas inflamaciones de los ganglios de las ingles causadas por la sífilis), queda Lozana sorprendida por el vello púbico de uno de ellos: «¡Oh, qué tenéis de pelos en esta forma! Dios *la* bendiga: *vería* si tuviese *cejas*» (LXIV, 337). En un claro contexto sexual, el pronombre personal *la* alude sin duda al pene del palafrenero, lo que sustenta la alusión a *ojo* (= ‘pene’) en su correlación con *cejas* (= ‘vello púbico’), pasaje que funciona como grupo de control del sintagma *ceja partida* anteriormente comentado. También cabe interpretar el *ojo* como ‘ano’, puesto que si no ve, es un «ojo ciego».

En el paseo de Rampín con Lozana mostrándole los principales barrios de la ciudad de Roma, charlan con una lavandera, quien se dirige a Lozana en los si-

guientes términos, alabando sus cualidades como prostituta: «LAVANDERA. Esta casa está a vuestro servicio. Gana me viene de cantar: *Anda, puta, ¿no serás buena? No seré, no, que so de Llerena*. Yo te lo veo en esa piel nueva, yo te he mirado en *ojo* que no mentiré, que tú huecas de husos harás» (XII, 71; la cursiva es del texto). En este caso, Perugini considera que se trata de metonimia de *ojo* (como ‘*culus*’ y ‘*cunnius*’) por «puta», de gran fortuna según el vaticinio de la lavandera.

Por otra parte, Lozana es caracterizada por su deseo sexual («que quiere ser ella primero referendada», es decir, mantener el coito con el cliente antes que la prostituta), y su actividad frenética en todos los ámbitos, también el erótico: «que parece que le hacen mal los asentaderos, que toda *se está meneando*, y el *ojo* acá, y si me ve, luego me conocerá» (XXIV, 142). La idea que parece translucirse es que no podría estar sentada, se tendría que mover; *meneando* evocaría el movimiento de la cópula, con la contigüidad de *ojo*, entendido como ‘pene’.

Bastantes mamotretos después, otro personaje, un caballero al servicio del embajador napolitano, describe lisonjeramente a Lozana. Dadas las habilidades amorosas de Lozana mencionadas («en todas las otras cosas que para esto *de amores* se requiere» [XXXVI, 202]), el «tal ojo» permite ser tomado por «orificio» de Lozana, más que el órgano de la vista: «Y mirela en tal *ojo* que para la condición de vuestra señoría es una perla»; huelga decir que el embajador se muestra muy exigente con las cortesanas («para la condición de vuestra señoría»), estándares que Lozana alcanza por sus amplios saberes y habilidades. El sentido sexual latente continúa con la sentencia latina que se le aplica: «*Mulier que fuit in urbe habens septem mechanicas artes*, pues a las liberales jamás le faltó retórica ni lógica para responder a quien las estudió» (XXXVI, 202; la cursiva es del texto). La mujer de ciudad es sabia y experimentada, también en el sexo; a mi modo de ver, tanto la sentencia como la explicación de Delicado juegan con la polisemia de *liberales*, ya que el tipo de mujer urbana representada por Lozana es docta en las artes liberales, pero también en el sexo al que se entrega con liberalidad. Con «las liberales» se aludiría, por tanto, no solo a las artes sino también a las prostitutas, quienes saben satisfacer (*responder*, verbo complementario de *dar* = ‘penetrar’ [Garrote, 2020: 254]) al cliente, el *estudiante* (*estudió* = ‘solicitó relaciones sexuales con ellas’). Así lo atestiguan los siguientes versos de este villancico de galanes (*PESO*: 87):

Y no lee ya tan mal,
 pues todas las partes junta,
 rigiéndose por la punta
 de su apuntar sensual;
 y es cosa muy desigual
 lo que toma el *estudiar*,
 porque, en sabiendo leer,
 dice que ha de predicar.

Otro ejemplo de *ojo* como ‘glandé’, en plural a veces como ‘testículos’, aparece en el mamotreto XI. La napolitana, en busca de la que va Lozana, le presenta a sus hijos, muy bien dotados en sus genitales:

LOZANA. [...] ¿Quién son éstos que vienen aquí?

NAPOLITANA. Ansí goce de vos, que son mis hijos.

LOZANA. Bien parecen a su padre y, si son éstos los pinos de oro, a sus *ojos*.

NAPOLITANA. ¿Qué decís?

LOZANA. Señora, que parecen hijos de rey (nacidos en Badajoz): que veáis nietos d’ellos. (XI, 56)

A diferencia de Perugini, interpreto los *ojos* como los miembros viriles de los hijos, «pinos de oro», a semejanza de los del padre, «sus ojos», en lugar de como ‘testículos’. Como ya vio Allaire, «la capital extremeña es escogida aquí por sus virtudes paronímicas, o por su étimo jocoso que es badajo» (208).

Como genitales femeninos, Lozana menciona *ojos* ante el cuarto asalto sexual de Rampín: «Matá aquel candil que me *da* en los *ojos*. Echaos y tirá la ropa a vos» (XIV, 81). No parece mucha suposición que, en dicho contexto, el *candil* sea el pene de Rampín (*PESO*: 333 recoge *candela* y *candelilla*), *dar*, como ‘*futuerè*’, ‘penetrar’ (*PESO*: 335; Garrote, 2020: 254), y los *ojos*, los orificios sexuales de Lozana, único lugar donde se puede «apagar» la llama del deseo de su criado, aparentemente incombustible.

En otro momento del relato, el autor caracteriza a Lozana mediante dos rasgos, que extrapola a la naturaleza femenina: su codicia y su lascivia (como le ocurrirá a la Anilla de Quevedo): «Creo que sus *ojos* se hicieron de bolsa ajena, aunque yo siempre oí decir que los *ojos* de las mujeres se hicieron de la bragueta del hombre, porque siempre *miran* allí» (XLII, 231). Por consiguiente, *ojos* aquí también se halla cargado de los sentidos de ‘vagina’ y ‘ano’, ambos hechos de «bolsa ajena», puesto que en mayor o menor medida hay que pagar para gozarlos (al igual que ocurre con la pidona de dinero quevedesca), y «miran» la bragueta del hombre para ser satisfechos porque requieren de ella para el coito.

En otro pasaje del primer encuentro sexual entre Lozana y Rampín, ella lo alienta a continuar con los sucesivos coitos, mientras alaba la capacidad del joven barbiponiente para satisfacerla sexualmente: «Quite Dios de mis días y ponga en los tuyos, que cuanto *en ojo* traía me has quitado...» (XIV, 80). A diferencia de otros editores, Perugini (2004) en su edición transcribe «en ojo», de acuerdo con la *princeps*; en consecuencia, para la editora «parece aludir al orificio de la mujer, del que el amante ha sacado cuanto podía» (2004: 80, n. 455). Dicha interpretación sustenta la inclusión de *enojo*, en los casos citados, por su rima, dentro de la constelación semántica de *ojo* y su genitalidad, como más adelante veremos.

4.3. TÉRMINOS RELATIVOS AL CAMPO SEMÁNTICO DE *OJO*: *VER*, *VISTA* Y *MIRAR*

A lo largo de la obra, abunda la presencia del verbo *ver*, aunque en su significado funciona constantemente la polisemia con ‘mantener relaciones sexuales’, pues sabemos que dicho requerimiento es la intención última en la mayoría de casos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el macero, al llegar a casa de Lozana, da el siguiente recado a Rampín: «MACERO. Decí a su merced que la deseamos *ver*» (XIX, 114). Sustenta dicho análisis la cercana presencia en el texto de dos términos dilógicos, con sentido sexual en el plano latente, *servir* (= ‘follar’; Garrote, 2020: 268): «MACERO. Decí a su señoría que son dos caballeros que la desean *servir*»; y *virtud* (= ‘pene’; Garrote, 2020: 272), ya que cuando Lozana aparece, el macero afirma, en evidente juego de palabras con la sentencia horaciana y sus ganas de tenerla entre las piernas: «Señora, vos en medio, porque sea del todo en vos la *virtud*» (XIX, 115).

En el mamotreto L, Lozana, requerida por un enfermo gentilhomme, acude a la casa de este y se encuentra con que el tal Trujillo le pide ver su vulva («lo vuestro») para «sanarle» el miembro viril, lo cual, por otro lado, remite al nombre motivado dado por el proxeneta Diomedes a esta: Lo-sana (*nomen omen*): «TRUJILLO. Señora, yo he oído que tenéis vos muy lindo lo vuestro, y quiérollo *ver* por sanar». Las recurrentes formas del verbo *ver* evidencian el sentido de ‘follar’ (Garrote, 2020: 271), reforzado por el hecho de que comparten espacio con el *desperpezar* (entiéndase ‘estirarse’, ‘ponerse erecto’) del pene de Trujillo, que es tuerco, por lo que no ve bien y necesita la cercanía (clara alusión a *ojo*= ‘pene’): «LOZANA. ¡Mis pecados me metieron aquí! Señor, si con *vello* entendéis sanar, *veislo* aquí [...]. TRUJILLO. [...] Lléguese vuestra merced acá, que *se vean* bien, porque el mío es tuerco y se desperpeza» (L, 270).

Por otro lado, el verbo *ver* con el sentido de ‘follar’ aparece acompañado de términos metafóricos de «pene», en este caso mediante la falsa segmentación morfológica que se observa en el siguiente fragmento: «MARZOCO. ¿Qué es eso? ¿Do is, señora? LOZANA. A *veros*. MARZOCO. Hago saber a vuestra merced que tengo tanta *penca de cara de ajo*» (XXXVII, 208). A pesar de que Díaz Bravo en su magnífica tesis sobre la oralidad en *La Lozana* (2009: 357) sostiene que para el significado de pene «no encontramos denominaciones denotativas propias de los textos de la época: ni tecnicismos frecuentes en los tratados de medicina (*verga*) ni disfemismos habituales en textos literarios (*pija*, *carajo*)», en este pasaje de *Lozana* «*penca de cara de ajo*» hay que interpretarlo como una falsa segmentación morfológica de *carajo*, con el sentido de ‘miembro viril’, lo que Allaire ya había insinuado (1985: 354) y Perugini recoge en su edición (2004: XXXVII, 208, n. 1144). El término «*penca*» refuerza el campo semántico ya contaminado sexualmente, tanto con el sentido de ‘cardo’ como de ‘azote’.

En este sentido, lo mismo que con *ver* sucede con el verbo *mirar*, cuya presencia en muchas ocasiones no solo remite a ‘observar’, sino que constituye una invitación a ‘mantener relaciones sexuales’, lo que ilustran los siguientes ejemplos. En un momento de la obra, Lozana le alaba a Sagüelo la belleza de la vieja prostituta Divicia, reiterando expresivos *mira*, una invitación a gozarla en toda regla («quieres que me *vea*»), lo que acabará haciendo Sagüelo:

LOZANA. ¡*Mira*, Sagüeso, qué pierna de puta y vieja!

DIVICIA. Está queda, puta Lozana, que no lo conozco y quieres que me *vea*.

LOZANA. *Mira* qué ombligo: ¡por el siglo de tu padre, que se lo beses! *Mira* qué duro tiene el vientre. [...]

LOZANA. *Mira* si son sesenta años éstos. (LIII, 279)

Otro uso similar lo hace Delicado en una breve escena protagonizada por el joven Nicolete, quien, custodiando la puerta de la casa de la señora Imperia, anima a Lozana a contemplar y gozar de su *caramillo* (metáfora musical de «pene»): «NICOLETE. Soy de guardia. ¡Y *mira*, Lozana, qué pedazo de caramillo que tengo! LOZANA. ¡Ay, triste! ¿Y estás loco? Está quedo, beodo, que nos oirán»; y, a continuación, le pide que se quite la ropa interior: «NICOLETE. Calla, que todos están arriba. Saca los calzones, que yo os daré unos nuevos de raso encarnado» (LX, 323).

Más adelante, en el encuentro con los palafreneros aquejados de «bubones» (inflamaciones sifilíticas de las ingles), uno de ellos, Saracín, preso de una potente erección, advierte de su estado a Lozana, para que lo remedie: «SARACÍN. Mete, señora, mas *mira* que estoy derecho. LOZANA. [...] Espera, diré las palabras y tocaré, porque en el tocar está la *virtud*». Como antes hemos indicado, el sustantivo *virtud* es usado como sinónimo de «pene» en el código sexual cerrado (Garrote, 2020: 272). En la oración final de la escena, Lozana vuelve al campo semántico de *ver* con el verso «y su *vista* te sanó» (LXIV, 337), sentido ayudado por el tacto, en este caso, masturbatorio; en definitiva, dentro del campo semántico del sexo.

En esta línea, se entiende en el coito con el patrón del mamotreto XXVII que Lozana resulta doblemente *testigo de vista*, la real (ya que ha contemplado el pene del susodicho), y la cazorra, tras la penetración de este, reforzado por la presencia de *virtudes*, aquí capacidades fornicatorias, en consonancia con el sentido de ‘pene’ en la forma en singular:

PATRÓN. ¡Mal le haga Dios a quien no’s lo metiere todo, aunque sepa ahogarnos! ¡Y *veréys* si estoy ligado! ¡Y *mirá* cómo *desarmo*! [...]

LOZANA. ¡Por mi vida, señor, que como *testigo de vista*, diré el aprieto en que me *vi*! ¡Ay, ay! ¿Y dessos soys? Desde aquí voy derecha a contar a su merçed vuestras *virtudes*.

PATRÓN. Sí, mas no esta, que tomará çelos su porfia.

4.4. TÉRMINOS RELATIVOS AL CAMPO SEMÁNTICO DE *OJO*: *CIEGO/A*, ADJETIVO

De las ocasiones en que aparece *ciego* o *ciega* en la obra (5 y 4, respectivamente), solo en las siguientes detecto el sentido sexual relativo a la constelación semántica encabezada por *ojo*.

En una de ellas, el maestresala se desnuda para mantener relaciones sexuales con nuestra protagonista y exige sus «derechos», al haberle dado dinero previamente («Señora, puédolo hacer, que parte tengo en la cama, que dos ducados di a Trigo para pagalla»); Lozana, esquivando, responde de manera irónica: «Señor, dijo el *çiego* que deseaba *ver*». A lo que el maestresala le ofrece una cadena como nuevo pago: «Esta cadenica sea vuestra, que me parece que os dirá bien» (XIX, 113). Nótese la insistencia en el verbo *decir*: la cadena hablará por el maestresala, «dirá bien» a Lozana para decidirla a practicar el coito con él, lo que antes «dijo» inútilmente «el ciego». Correas recoge el refrán completo: «Algún ciego me quisiera ver, aunque no fuera sino por tener vista» (Correas, 1992 [1627]: 30), cuyo significado para Perugini «indica el reconocimiento, por parte de Lozana, del derecho adquirido por el hombre que ha pagado su cuota» (2004: 113, n. 625), derecho a sexo, lo que apoya la interpretación de *tener vista* de manera equivalente a *ver*, es decir, en la acepción de ‘mantener relaciones sexuales’ con la prostituta.

Otra variante del mismo dicho, tan del gusto de Lozana, aparece más tarde. En el mamotreto XXV, el homosexual Sieteconicos, ante los reproches de Lozana por su mal aspecto (descuidada depilación de cejas y uso de los afeites), responde con la frase hecha «¡[...] algún *ciego* me quería *ver*!» (148), esto es, aunque solo fuera por *tener vista*, e interpretable no solo como autoafirmación de deseable para cierta clientela («a alguien le gustaré») sino también como alusión al tipo de cliente, que usaría su *ojo ciego* (inclinación al sexo anal con el travestido, a la sodomía).

4.5. TÉRMINOS RELATIVOS AL LEXEMA *OJO*: FAMILIA LÉXICA DE *ENOJO*

Enojo, sustantivo

Con respecto al análisis de la familia léxica de *enojo*, por falsa segmentación morfológica de *ojo*, Covarrubias en su *Tesoro* (1987 [1611]: 366) sustenta la relación entre *enojo* y *ojo*, al explicar que «llamamos enojo lo que nos da pena y sin-sabor, y particularmente nos inquieta qualquiera cosa que nos lastime en los ojos, los quales estimamos en tanto». El rastreo de *enojo* en *La Lozana* arroja abundantes ejemplos de sentido recto o literal (‘enfado’ o ‘ira’): «LOZANA. No hace menester, que si agora comiese me ahogaría del *enojo* que traigo de aquesas vuestras vecinas» (XI, 53).

No obstante, en otros casos *enojo* aparece en un contexto sexual, como la «estrellica» en la frente de la Lozana (por tanto, entre los ojos), cicatriz de la sífilis, pero provocada según ella por un *enojo* (relaciones sexuales por las que se ha contagiado): «Y son tantas las cabezadas que me he dado yo misma de un *enojo* que he habido que me maravillo cómo soy viva, que como en la nao no tenía médico ni bien ninguno, me ha tocado entre ceja y ceja y creo que me quedará señal» (VI, 39).

Y también en el catálogo de prostitutas que le dibuja el valijero a Lozana:

VALIJERO. [...] es tanta la libertad que tienen las mujeres que ellas los buscan, llaman, porque se les rompió el velo de la honestidad, de manera que son putas y rufianas.

LOZANA. ¿Y qué quiere decir rufianas? ¿Rameras o cosa que lo valga?

VALIJERO. Alcagüetas, si no lo habéis por *enojo*.

LOZANA. ¿Cómo? ¿Que no hay alcagüetas en esta tierra?

VALIJERO. Sí hay, mas ellas mismas se lo son [...]. (XX, 124)

El sentido sexual de «enojo» Garrote lo señala también en *La Celestina* (2021: 60).

Lo mismo sucede en *La Lozana*, donde la aparición de *enojo* en contextos claramente sexuales nos hace observar una *contaminatio* erótica. Es el caso de la queja de Ulixes a Valerián acerca de Aldonza, quien no le ha hecho el caso esperado y, en consecuencia, no ha mantenido relaciones sexuales con él. La acumulación de términos relacionados con el sexo nos pone sobre la pista de esta interpretación:

ULIXES. Señor, antes estoy muy *enojado* con su señoranza.

COMPAÑERO. Eso quiero oír, que martelo tenéis o mucha *razón*.

ULIXES. Antes mucha *razón*, que sé yo castigar putas lo mejor del mundo.

VALERIÁN. Sois hidalgo y estáis *enojado* y el tiempo halla las cosas y ella está en Roma y se domará. (XXX, 174)

Debemos entender, por tanto, *enojado* como insatisfecho sexualmente (sería «con algo en el ojo», es decir, ‘en el miembro viril’), en tanto que acto seguido el compañero menciona *martelo* («Enamoramiento, afecto, cariño» [Blasco, 2020: 207]; es decir, el compañero quiere saber la pasión amorosa que aflige a Ulixes) y el sintagma *muncha razón* es empleado de manera disémica, como ‘pene de gran tamaño’ (véase *razón* en Garrote, 2020: 192). Lo refrenda el hecho de que este sentido sea el decodificado por Ulixes en su respuesta, al inclinarse por el ‘deseo sexual’ más que el ‘enamoramamiento’ en la disyuntiva entre *martelo* o *razón*, respectivamente, y hablar de «muncha razón» para «castigar putas», es decir, bien dotado para satisfacerlas y acostumbrado a ello.

Más adelante, hablando Lozana de cómo el autor la imita, «con perfecta conciencia de habitar una obra de ficción» (Perugini 2004: 249, n. 1333), esta relata

una anécdota del comportamiento de Rampín, en actitud pendenciera, pasaje bastante oscuro:

[...] mi criado hacía cuistión con tres y yo, porque no los matase, salí y metilo en casa y cerré la puerta y él metióse debajo del lecho a buscar la espada. Y como yo estaba afanada porque se fuesen ante qu'él saliese, entré y *busquelo*. Y él tiene una condición, que, cuando tiene *enojo*, si no lo *desmuele* luego se duerme, y como lo veo dormido debajo de la cama me alegré. (XLVI, 249).

Si atendemos al contexto del *enojo*, la protagonista cuenta que Rampín buscaba debajo de la cama la «espada», término conmutable por «pene» dentro del léxico de la guerra (*PESO*: 338), y esta lo busca en la alcoba, lo que podría interpretarse como un encuentro sexual, entretenimiento y remedio del joven iracundo, para que no salga y se enfrente a los antagonistas. En cuanto a «desmuele», Perugini (2004: 249, n. 1335) únicamente lo define como 'desgastar, digerir' (*Aut.*), de modo que el fragmento sigue siendo confuso. No obstante, sabemos que el campo semántico de *moler* está cargado sexualmente. Garrote, en su metaconmutador, glosario de términos de sentido sexual extraídos de una selección de textos del Siglo de Oro, define *muela* como 'coito', remitiendo a molino y trigo (2020: 262). Además, Rampín es caracterizado con una gran «mano de mortero» (real y alusiva a su pene) dedicada a «moler solimán» para los ungüentos de Aldonza, pero también a proveer de coito a la susodicha. En la actualidad, permanecen en nuestra lengua expresiones similares relativas al mismo campo semántico, como «pasar por la piedra». Todo lo dicho hasta ahora permite sostener la hipótesis de que la manera de Rampín de «desmoler el enojo», al igual que *desarmar*, consiste en 'practicar el coito' y así liberarse del deseo sexual insatisfecho. Por tanto, *enojar* significaría 'excitarse sexualmente'.

Asimismo, la acumulación de términos procedentes de la guerra resemantizados como sexuales continúa en el pasaje:

Y cómo lo halago que no se me vaya, y cómo reñimos porque metió el otro día *lo suyo* en una olla que yo la tenía media de agua de mayo, y, como *armó* dentro por causa del agua, traía la olla colgada y yo quise más perder la olla y el agua que no que se le hiciese mal. Y el otro día, que estaban aquí dos mochachas como hechas de oro, parece que el bellaco *armó* y tal *armada* que todas dos agujetas de la bragueta rompió, que eran de gato soriano [...]. (XLVI, 249-250)

Así, tras la mención del eufemístico «lo suyo», alusivo a los genitales, en ambas ocasiones el verbo *armar* alude a 'tener una erección' (Garrote, 2020: 247), mientras que su derivado, el sustantivo deverbal *armada*, señala la superlativa erección del joven «gaitero», cuyo tamaño «frojolón» hizo partir los cordones de su bragueta, en grafiquísima imagen.

Enojado/a, adjetivo

Aldonza se muestra en bastantes ocasiones enojada, no siempre con un motivo explícito: «Y vino la vieja a mí que le dijese de aquella gallina y yo estaba *enojada* y dijele: “Anda, id a vuestra casa y traéme la yerba canilla que nace en los tejados”» (XLVI, 248). En el pasaje no se explica en ningún momento la causa del enfado, de ahí que podamos sugerir la interpretación de que Lozana estuviera ocupada en sus negocios carnales, esto es, «con algo en el ojo» (entiéndase ‘vagina’/ ‘ano’), y por eso no pudiera atender a la vieja. No obstante, en la mayoría de los casos, el sentido de «enojado» es el recto o literal, como por ejemplo cuando Lozana se enfada con el paje Senés por haberla imitado y le dice: «Ya, señor, os veo, mas poco provecho me viene de vuestra vista, y estoy *enojada* porque me contrahicistes en la comedia de carnaval» (XXIX, 169).

4.6. TÉRMINOS RELATIVOS AL LEXEMA *OJO*: *ANTOJOS*, SUSTANTIVO, Y *ANTOJARSE*, VERBO

Aunque *antojo* no aparece en el texto, sí *antojarse* con el sentido de ‘apetecer’: «Pues por eso es libre Roma, que cada uno hace lo que se le *antoja* [...]» (XXIV, 150). En este apartado nos centraremos en *antojos*, en el cual no parece funcionar la resonancia de *ojo* con sentido sexual. Encontramos el término *antojos* solo en dos ocasiones, si bien únicamente para ilustrar la nariz roma de Lozana, consecuencia del mal francés, que le impediría llevar cualquier tipo de gafas, ya que se la caracteriza como «sinsonaderas». Cuando Beatriz, otra prostituta judía, alaba la belleza de Lozana pero se lamenta de su defecto, dice: «¡Si tuviese asiento para los *antojos*!» (VII, 42); y, más adelante, se vuelve a precisar que «no tiene chimenea, ni tiene do poner *antojos*» (XXIV, 146).

4.7. TÉRMINOS RELATIVOS AL LEXEMA *OJO*: *FROJOLÓN*, SUSTANTIVO

La inclusión de *frojolón* en el estudio de los términos relacionados con *ojo* obedece a que, a pesar de no pertenecer a su familia léxica ni campo semántico propiamente dicho en el plano patente, el hecho de que incluya el sema *ojo* nos invita a explorar su sentido cazurro, por la resonancia del término. Sabemos que la rima funciona como mecanismo de creación de las invenciones expresivas que abundan en el lenguaje de *La Lozana*. El caso de *frojolón*, Díaz Bravo (2009: 44) lo explica dentro de las «creaciones léxicas espontáneas [...], denominaciones expresivas del órgano sexual masculino, cuyo sufijo aumentativo está relacionado con el tamaño del mismo (*frojolón*, *dinguilindón*, *mandragulón* y *picaraçada*)». Para Ugolini, como cita Perugini (2004: 80), se habría creado sobre la base de «frijol». Independientemente del origen de la creación, el sentido de dicha hipérbole ana-

lógica es claramente «pene»: «LOZANA. ¡Tal *frojolón* tenés! Esta vez no la quisiera perder, aunque supiera hallar mi anillo que perdí agora cuando venía» (XXXVII, 210). Nótese la ambivalencia de «anillo», ya expuesta en un apartado anterior: en un plano patente, la joya que el patrón repondrá con un nuevo anillo, para no interrumpir el coito, y, en otro latente, la vagina misma (*PESO*: 33; Garrote, 2020: 247). Tal y como el patrón explica seguidamente y se nos explicita desde la introducción-resumen del mamotreto, su intención es mostrar a Lozana sus dotes sexuales, para que las refiera a otra.

De la misma manera cabe interpretar el sintagma adjetival *bisoño de Frojolón*, que Lozana usa para alabar el miembro viril de Rampín en su primer encuentro sexual: «¡Qué gordo que es, y todo parejo! ¡Mal año para nanbo de Xerez! Pareçe *bisoño de Frojolón*» (XIV, 80). Como bien explicó Margherita Morreale (1979: 329), el italianismo *bisoño* (procedente del italiano *bisogno*, ‘necesidad’), hace referencia al ‘nuevo o inexperto’; lo atestiguan las palabras de Rampín en su descripción de los tipos romanos: «y a los que son nuevamente venidos, que aquí los llaman *bisoños*» (XV, 90). Por otro, el término *Frojolón* completa el sentido de soldado potente sexualmente, con mayúscula inicial por remitir a la onomástica de la isla de Frosinone.

5. CONCLUSIONES

Dado lo expuesto hasta ahora, el análisis de los términos pertenecientes al código sexual cerrado o sutil en *La Lozana andaluza* (y sus contextos de uso) aquí presentados, relativos a la constelación semántica de *ojo*, muestra que la obra de Delicado cuenta en numerosos pasajes con un plano latente de significación sexual en el campo semántico del cuerpo, más allá del patente accesible al lector actual. Dicho estudio resulta esencial para la interpretación completa de una de las principales herederas de *La Celestina*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, James Noel (1982): *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth, 1990.
- BLASCO, Javier y Cristina RUIZ URBÓN (2020): *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española del Siglo de Oro*, Gaspar Garrote Bernal (pról.), Berlín, Peter Lang.
- CORREAS, Gonzalo (1992 [1627]): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor Libros.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1987 [1611]): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla.
- DAMIANI, Bruno (1994): «*La Lozana Andaluza* as Precursor to the Spanish Picaresque», en Carmen Benito-Vessels y Michael Zappala (ed.), *The Picaresque: A Symposium on the*

- Rogue's Tale*, Newark: University of Delaware Press, London and Toronto, Associated University Presses, pp. 57-68.
- DELICADO, Francisco (1985): *La Lozana andaluza*, Claude Allaire (ed.), Madrid, Cátedra.
- DELICADO, Francisco (2004): *La Lozana andaluza*, Carla Perugini (ed.), Madrid, Fundación José Manuel Lara.
- DELICADO, Francisco (2011): *La Lozana andaluza*, Jesús Sepúlveda (ed.), Málaga, *Analecta Malacitana*, anejo LXXX.
- DÍAZ BRAVO, Rocío (2009): *Estudio de la oralidad en el «Retrato de La Lozana andaluza» (Roma, 1524)*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2020): *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*, Valladolid, Agilice digital.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2021): «Celestina y el sexo conmutado», *Celestinesca*, 45, pp. 49-78. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.20730>
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2019): *Sonetos*, Juan Matas Caballero (ed.), Madrid, Cátedra.
- GRACIÁN, Baltasar (1981): *Agudeza y arte de ingenio*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Castalia.
- MARTINENGO, Alessandro (2018): «Anilla o de lo burlesco (BL, núm. 682)», *La Perinola*, 22, pp. 189-198. <https://doi.org/10.15581/017.22.189-198>
- MONTERO CARTELLE, Enrique, y María Cruz HERRERO INGELMO (2012): «La “renovación de novias” en *La Celestina*», *Celestinesca*, 36, pp. 179-208. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.36.20152>
- MORREALE, Margherita (1979): «Bisoño de Frojolón: a propósito de una reciente edición de *La Lozana Andaluza*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LV, pp. 323-343.
- PESO = ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert y LISSORGUES, Yvan (ed.) (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1981): *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades* (recurso digital). <https://apps2.rae.es/DA.html> [20/05/2022].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. (recurso digital) [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [20/05/2022].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: CORDE. *Corpus diacrónico del español* (banco de datos). <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [18/05/2022].
- RICO, Francisco (2001): «Polvos y pajas», en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Madrid, Gredos, pp. 311-322.
- ROJAS, Fernando de (1992): *La Celestina*, Dorothy S. Severin (ed.), Madrid, Cátedra.

¿PÍCARA, PROSTITUTA O ALCAHUETA?
LA CARACTERIZACIÓN LINGÜÍSTICA
DE LA PÍCARA JUSTINA¹
Rogue, Prostitute or Pimp?
The Linguistic Characterization of the Rogue Justina

IRATI CALVO MARTÍNEZ
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
ORCID: 0000-0002-4453-7446

RESUMEN

Los límites entre los personajes de la pícaro, la hechicera, la alcahueta y la prostituta no están muy claros en la literatura áurea. En *La pícaro Justina* la pretendida castidad de la protagonista ha generado polémica entre los críticos. Algunos investigadores, en vista de la problemática adscripción de Justina a una taxonomía concreta, propusieron el análisis lingüístico como vía para resolver esa ambigüedad. En esta línea de trabajo, este artículo plantea un estudio de ciertos elementos léxicos de la obra que, contextualizados en el lenguaje de su época, ayuden a dilucidar la imagen de Justina que podía percibir un lector del siglo XVII. Con este objetivo, nos fijaremos en el doble sentido de ciertas unidades léxicas y fraseológicas, en la intención que encierran las palabras de la protagonista en algunos pasajes y en las conexiones que se establecen con el ambiente prostibulario del ciclo celestinesco para finalmente resolver si Justina, además de ser pícaro, ejerce la prostitución y la alcahuetería a lo largo de su vida.

Palabras clave: Picaresca femenina; Justina; prostitución; alcahuetería; análisis léxico.

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

ABSTRACT

The boundaries between the characters of the rogue, the sorceress, the pimp and the prostitute are not very clear in golden literature. In *La pícaro Justina* the pretended chastity of the protagonist has generated controversy among critics. Some researchers, in view of the problematic ascription of Justina to a specific taxonomy, proposed linguistic analysis as a way to resolve this ambiguity. In this line of work, this article proposes a study of certain lexical elements of the text that, contextualized in the language of the time, help to elucidate the image of Justina that could be perceived by a reader of the seventeenth century. With this aim, we will look at the double meaning of certain lexical and phraseological units, the intention behind the words of the protagonist in some passages and the connections established with the prostitution environment of the celestinesque cycle to finally resolve whether Justina, in addition to being a rogue, also practiced prostitution and pimping throughout her life.

Keywords: Female picaresque; Justina; prostitution; pimping; lexical analysis.

1. INTRODUCCIÓN

CON LA PUBLICACIÓN del *Lazarillo* y del *Guzmán*, la picaresca se erige como la moda literaria de finales del siglo XVI y, sobre todo, del XVII. La picaresca femenina, estimada hasta hace bien poco como literatura menor, presenta en sus obras a las protagonistas marginales por antonomasia: las pícaras. *La pícaro Justina* (1605), primera respuesta femenina al modelo del *Lazarillo* y del *Guzmán*, ha sido la obra más trabajada de la vertiente femenina del género: contamos con un número considerable de trabajos, a partir de la publicación de la edición de Puyol y Alonso (1912), que se dedican a analizar la novela. Ya sea por sus problemas de atribución autorial, ya sea por su complejidad genérica y estilística, el *Libro* posee numerosos análisis. En concreto, han realizado una aproximación al análisis lingüístico de la obra Rey Hazas (2003) y Zafra (2015).

Uno de los aspectos menos trabajados, pero más cuestionados de la obra, ha sido la verdadera condición de la protagonista: su castidad, muchas veces dada por hecho, suscitó grandes debates en el siglo XX. El mantenimiento de la honra de Justina fue a lo largo de ese siglo un hecho incuestionable por la crítica: Puyol y Alonso defiende que la protagonista, a pesar de su lascivia, llega al matrimonio «tan entera como su madre la parió» (1912: 37); Álvarez considera, asimismo, que la pícaro defiende su honra constantemente (1958: 41); Hanrahan, en su estudio sobre la mujer en la novela picaresca, no cuestiona la virtud de Justina: «¿Qué mejor ambiente para pequeños hurtos y trampas que los mesoneros que, sin embargo, harán que la virtud de su hija permanezca intacta?» (1967: 211). Sobejano sostiene que, aunque el autor realice un «largo alarde de las vanidades de una mujer libre», la protagonista se presenta, en definitiva, como una mujer «más codiciosa que deshonesta» (2020: 69). Frente a dichas afirmaciones, Damiani observa que Justina

«no es una mujer virtuosa», pero que, a pesar de ello, «engaña al lector haciéndole creer que ella es pura», puesto que es «maestra en ocultar su verdadera identidad» (1980: 341). Rey Hazas (2003) dio por zanjado el debate sobre la castidad de la pícara al bautizarla como «putidoncella» y al realizar una aproximación al análisis del lenguaje de la obra: en palabras del investigador, es evidente que la edad, el origen, el linaje, el sexo y la educación de la pícara la perfilan como prostituta; sin embargo, sus acciones son impecables en cuanto a honestidad (2003: 230-231). En otras palabras, Justina actúa como una santa, aunque sus palabras sugieran su auténtica identidad; las razones por las que pretende ocultar su actividad prostibularia se basan en el mantenimiento de las apariencias que exigía la sociedad de su tiempo (2003: 227). Si la pícara quiere ascender socialmente, debe fingir ser casta. Sin embargo, a pesar de que se jacte de ser virgen, no «adopta cautelas y preveniciones de mujer honesta» y, además, sugiere actitudes de prostituta (2003: 227). Coll-Tellechea está de acuerdo con Rey Hazas, puesto que defiende que la protagonista se declara «pícara, prostituta, conversa y sífilítica» (2005: 32). Zafra, por su parte, dedica varios estudios al tema de la prostitución en la picaresca y defiende, sin cuestionamiento, que la pícara se presenta como una prostituta que siempre presume de «su virginal estado», pero que «sus escapadas y desenvoltura la tachan de lo que es, una prostituta que se esconde tras la apariencia de mujer virginal para venderse más cara» (2015: 486).

El presente artículo entronca con los trabajos de Rey Hazas (2003): pretende desentrañar y clarificar el léxico de *La pícara Justina* para entender cómo los contemporáneos a la obra concebían a la protagonista. Muchas veces, los límites entre los personajes de la pícara, la hechicera, la alcahueta y la prostituta son difusos, por lo que, en algunas ocasiones, un mismo personaje puede presentar características de varios. Por ello, procuramos comprender cómo su público coetáneo interpretó las acciones de la pícara cuando el *Libro de entretenimiento* salió a la luz en 1605, a partir de la clarificación de las ambigüedades que dificultan la identificación de la protagonista con un tipo de personaje concreto. Pretendemos aportar así una nueva perspectiva de estudio sobre la picaresca femenina y, en concreto, sobre *La pícara Justina*.

La base de esta investigación es el análisis lingüístico: hemos consultado el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Horozco (2006 [1611]), el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, de Gonzalo Correas (2000 [1626]), y, ya entrado el siglo XVIII, el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739). Asimismo, como al menos la mitad de léxico que aparece en *Justina* pertenece al lenguaje de germanía, ha sido esencial buscar el significado de estos términos en un diccionario propiamente germanesco: en este caso, hemos consultado las dos obras de Alonso Hernández, el diccionario *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*

(1976) y el estudio *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía* (1979).

En este artículo seguiremos un orden lineal de los acontecimientos del relato y nos detendremos en las unidades léxicas y fraseológicas que de forma más evidente se refieren al mundo prostibulario. Asimismo, mencionaremos una serie de pasajes que pueden interpretarse con un significado erótico y haremos conexiones con la relación que se establece entre Justina y el ciclo celestinesco.

2. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

Desde el «Prólogo al lector», el autor anuncia su intención de prevenir a las mujeres de las consecuencias de un mal comportamiento, es decir, del peligro de dejarse llevar por la codicia y la lascivia: «He querido persuadir y amonestar que ya en estos tiempos las mujeres perdidas no cesan sus gustos para satisfacer a su sensualidad [...], sino que hacen desto trato» (Prólogo, 111).² Hay varios elementos interesantes en esta primera declaración del autor: en primer lugar, podemos observar que utiliza a Justina como contraejemplo para prevenir a otras, por lo que entre «las mujeres perdidas» está ella. Este sintagma se refiere a las mujeres «descuidada[s] en sus obligaciones o incorregible[s] en sus vicios y costumbres» (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. perdida*).³ Unas páginas después el autor enuncia la condición de «mujer libre» de Justina: «Aquí hallarás todos cuantos sucesos pueden venir y acaecer a una mujer libre» (Prólogo, 113). Dicha locución nominal se relaciona con lo «licencioso, poco modesto, atrevido y desvergonzado» (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. libre*); Alonso Hernández recoge que «mujer libre» indica «prostituta que trabaja fuera del prostíbulo» y hace alusión «a la libertad y desenvoltura de estas mujeres» (1979: 26). Por tanto, ya desde el prólogo inferimos que Justina es una mujer deshonesto y probablemente lasciva.

En el «Prólogo sumario» hallamos más evidencias que pueden relacionarse con el mundo prostibulario. Primero, se describe física y moralmente a la pícara; si nos atenemos al vestuario de la protagonista, pronto observamos que se trata de una mujer lasciva: «Mis cuerpos bajos, que servían de balcón a una camisa de pechos, labrada de negra montería, bien ladrada y mal corrida [...] Mis calzas de Villacastín, algo desavenidas con la saya, porque ella se subía a mayores» (Libro II, cap. I, núm. II, 315). Como señala Torres (2010: 315), Justina no solo va escotada, sino que lleva la falda muy alta, de manera que despierta la atención de los hombres.

² La edición que citamos es la de Torres (2010). A partir de este momento citaremos la obra indicando, si lo hubiere, el libro, parte, capítulo, número y páginas.

³ *Diccionario de autoridades* (1726-1739). A partir de ahora, *Auts.* (1726-1739).

Por otra parte, cuando la pícara se describe moralmente en las siguientes páginas, encontramos algunas cuestiones dignas de señalar:

Soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso, la engulle figas, la que contrafigo, la figuera, la festiva, la de aires bola, la mesonera astuta, la ojienjuta, la celeminera, la bailona, la espabila gordos, la del adufe, la del rebenque, la carretera, la entretenedora, [...] la bizmadera, la esquilmona, [...] la enseña niñas, la maldice viejas, la del gato, la repostona, la desmayadiza, la dorada, la del novio en pelo, la honruda, [...] la castañera, la novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache. (Prólogo sumario, 117-118)

En este párrafo, Justina enumera las actividades que realiza a lo largo de la obra y los nombres con los que la identifican en los distintos lugares a los que viaja. Destacamos, en primer lugar, el sintagma «honrosa pelona», puesto que «pelona» hace referencia a la sífilis y «pelarse» se refiere a aquel «que pierde pelo, por enfermedad que llaman la pelona» (*Tesoro*, 2006, *s.v. pelar*).⁴ Desde el prólogo, Justina nos adelanta que al final de su vida está calva por la enfermedad de las bubas, es decir, la sífilis, problema acuciante en el mundo de la prostitución de la época. Sobre Justina como sífilítica ya han ahondado los estudiosos Rey Hazas (2003) y Zafra (2009). La protagonista admite sufrir la enfermedad y estar orgullosa de ello: «Concedo que soy pelona doscientas docenas de veces. ¿Seré yo la primera que anocheció sana en España y amaneció enferma en Francia? [...] ¿Seré yo la primera camuesa colorada por defuera y podrida por de dentro?» (Introducción general, núm. I, 127). En efecto, no se avergüenza de ser pelona, porque «mas quiero ser pelada que emplumada» (Introducción general, núm. I, 136). Entendemos que la persona emplumada es aquella «bruja o alcahueta que sufre la vergüenza pública camino del suplicio y que es presentada al público cubierta de plumas y con una corozca en la cabeza» (*Léxico*, 1976, *s.v. emplumada*).⁵ Por tanto, la protagonista prefiere sufrir el mal francés antes que sufrir la vergüenza de ser descubierta públicamente como alcahueta o bruja.

En el párrafo descriptivo de Justina también se hace referencia a su condición de burlona y ladrona. Mayor interés tiene para este estudio el término «celeminera», puesto que puede interpretarse en dos sentidos: por un lado, el celemín es una ‘medida de granos, semillas y otras cosas que hace la duodécima parte de una fanega’ (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. celemín*); así, el término puede estar refiriéndose a su oficio de mesonera, puesto que, como recoge Alonso Hernández, la celeminera es aquella ‘moza de paja y cebada, la que en las posadas y mesones llevaba la cuenta del grano

⁴ *Tesoro de la lengua castellana o española* (2006). A partir de ahora, *Tesoro* (2006).

⁵ *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. A partir de ahora, *Léxico* (1976).

que cada huésped tomaba para sus caballerías' (*Léxico*, 1976: *s.v. celemínera*). No obstante, la definición añade que 'frecuentemente se prostituía con los clientes que allí iban a parar' (*Léxico*, 1976: *s.v. celemínera*). Por tanto, aunque aún no podemos afirmar que Justina se prostituyese, nos encontramos con este doble sentido que puede aludir a su condición de prostituta de mesón. En el mismo párrafo, la pícaro se denomina «bizmadera»: en su sentido estricto se puede referir a la mujer 'que pone bizmas o emplastos a los enfermos o heridos' (*Léxico*, 1976: *s.v. bizmadera*); en un sentido erótico, alude a aquella mujer que fabrica bizmas o apretaduras para encoger la vagina de las prostitutas cuando la tienen muy dilatada (*Léxico*, 1976: *s.v. bizmadera*). Las apretaduras servían también para fingir el virgo de las prostitutas jóvenes que querían venderse en más de una ocasión por vírgenes (*Léxico*, 1976: *s.v. apretaduras*). Por tanto, si tenemos en cuenta esta definición, Justina podría haber ejercido de alcahueta remendadora de virgos, como la Celestina de la *Tragicomedia*. Además, la pícaro se denomina a sí misma «enseña niñas» y «conjuradora»: en otras palabras, alcahueta y hechicera.

En las páginas siguientes, Justina afirma ser una «pícaro, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada» (Introducción general, núm. I, 137-138). Recuerda, además, sus años de juventud, en los que su cara andaba «bien acecalada» y «al olio» (Introducción general, núm. I, 141): como sabemos, los afeites en las mujeres estaban mal vistos en la época, puesto que «desmintiendo la naturaleza y queriendo salir con lo imposible, se pretenden mudar el pellejo», y son, además, «una mentira muy conocida, y una hipocresía mal disimulada» (*Tésoro*, 2006: *s.v. afeite*). Rey Hazas apunta, además, que «las mujeres afeitadas o maquilladas en exceso se consideraban poco menos que prostitutas» (2003: 222). De hecho, la propia Justina denomina a esta arte «arte estabularia», entendiendo «estabularia» como una derivación de «establo», en relación con la «establero» (Introducción general, núm. I, 141): «Esta palabra STABULUM, se dijeron las ramerías prostíbulo, porque estaban cerca de ventas a donde concurrían caminos reales, y allí hacían sus enramadas y chozuelas» (*Tésoro*, 2006: *s.v. establo*); por extensión, la establero es aquella 'puta de ínfima categoría' (*Léxico*, 1976: *s.v. establero*). Por tanto, en estas líneas Justina admite haberse maquillado en exceso, como una prostituta.

Por otra parte, consideramos conveniente destacar el nacimiento de la pícaro: «Nació Justina Díez, la pícaro, el año de las nacidas, que fue bisiesto, a los seis de agosto, en el signo Virgo, a las seis de boba allá» (Libro I, cap. I, núm. I, 174). Como expone Oltra Tomás (1985: 165), en el nombre de Justina confluyen tres tradiciones: la hagiográfica, la mitológica y la popular, siempre con el objetivo de acentuar la parodia en relación con estos tres elementos. Además, se dice que ha nacido en el año de las nacidas, que, según Torres (2010: 174), es el año de las bubas, porque *Autoridades* recoge que es «el año del grano, tumor o apostema» (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. nacido*). El investigador añade que el grafema seis «se relaciona

con el miembro viril» (2010: 174), por lo que se acentúa la ironía de haber nacido en el signo virgo, estrechamente relacionado con la virginidad (*Auts.*, 1726-1739: s.v. *Virgo*). De hecho, los términos del zodiaco Virgo, Cáncer y Escorpión funcionan regularmente como términos eróticos a distintos niveles (Alonso Hernández, 1979: 30). Por consiguiente, es inevitable observar la conexión de lo erótico con el nacimiento de la pícaro, quizá como adelanto de lo que se esperará de ella.

En este capítulo, Perlícaro se dedica a menospreciar a Justina y a reírse de su nuevo oficio de escritora de sus memorias, probablemente como crítica por parte del autor a la autobiografía picaresca.⁶ Para ello, utiliza toda una serie de insultos relacionados con el mundo prostibulario, puesto que la llama alcahueta y prostituta y desmiente las afirmaciones de castidad de la pícaro. Perlícaro expone que vio nacer a Justina «envuelta en las pares de los dos oficios más comunes de la república», es decir, la alcahuetería y la prostitución (Libro I, cap. I, núm. I, 178). Además, cuando Perlícaro le dice a la pícaro que es «hija tercera y su madre pare como descosida», el sentido de «hija tercera» es doble (Libro I, cap. I, núm. I, 178): por un lado, en la casa de Justina son tres hermanas; sin embargo, la tercería se refiere a la alcahuetería, por lo que podemos inferir que el oponente de Justina la relaciona con la figura de la alcahueta. Perlícaro se ríe en el prólogo del hecho de que la protagonista, una prostituta y alcahueta, se dedique a escribir la historia de su vida: «¿Cómo? ¿Ahora que había voarced de aprovecharse de su experiencia para ser maestra de principiantas y [de] medio mundo, da en escriba?» (Libro I, cap. I, núm. I, 183). Por tanto, una vez más, se refiere al oficio de la alcahuetería y a la enseñanza de futuras generaciones de prostitutas y alcahuetas. En este sentido, es de gran interés cómo Justina expone que tiene una discípula a quien le dedica, en parte, el libro:

Una cláusula tenía yo ordenada para dejar en mi testamento en favor de una discípula; esa quiero poner aquí, y sea donación entre vivos en favor de las plateras del mesón, y serviráles de ejemplo, de espejo y de aviso, pues ella es una suma en que se suma y cifra lo que toca y pertenece a cuáles y quiénes, cuándo y cómo y para cuándo han de ser cual fui yo. (Libro I, cap. III, núm. III, 289)

Así pues, se nos da a entender que Justina tiene a alguien a quien enseñar su oficio: ya sea el de mesonera, ya sea el de alcahueta. *La pícaro Justina* se emparenta, ya desde el principio, con la *Tragicomedia* de Rojas: no olvidemos el grabado de la portada de la edición príncipe, en el que podemos observar un navío (La nave

⁶ La crítica ha identificado al personaje de Perlícaro con algunos autores de la literatura española: Bataillon (1969) sostiene que se trata de un joven Quevedo; Márquez Villanueva (1995), en cambio, defiende que es Mateo Alemán.

de la vida pícara tiene que ir en cursiva al ser el título del grabado) presidido por la madre Celestina. Sin embargo, el autor de *Justina* pretende desvincularse de las continuaciones de la obra de Rojas, puesto que en el prólogo expone que no es su intención «contar amores al tono del libro de Celestina» y defiende en numerosas ocasiones que su creación es aún mejor (Prólogo al lector, 111): «No hay enredo en Celestina, chistes en Momo, simplezas en Lázaro, elegancia en Guevara, chistes en Eufrosina, enredos en Patrañuelo, cuentos en Asno de Oro y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque» (Prólogo sumario, 116). Esta competición con otras obras de la literatura española se ve reflejada también en los poemas que dan inicio a los números y capítulos, como sucede en las siguientes sextillas: «Soy la rein- de Picardí-, / más que la rud- conoci-, / más famo- que doña Oli-, / que don Quijo- y Lazari-, / que Alfarach y Celesti-» (Libro II, parte III, cap. IV, núm. III, 711-712). En el cuerpo de texto puede observarse también este deseo por parte del autor de superar a las grandes obras de la literatura española: «Unos me dirán: –Buena está la picarada, señor licenciado. [...] Otros: –Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a Celestina y al Pícaro» (Introducción general, núm. III, 165). Sin embargo, a pesar de este intento de superación y desvinculación de la tradición celestinesca, son numerosas las alusiones a la Celestina de la *Tragicomedia*, así como su identificación con el papel de la alcahueta.

Por otra parte, Justina no se considera, en absoluto, una «virgen incorrupta», sino que está orgullosa de ser una «pícara de ocho costados [...], pícara desde labinición» (Libro I, cap. II, núm. I, 210-214). Para demostrarlo, dedica el resto del libro primero a describir su genealogía abyecta, que se remonta hasta sus tatarabuelos. Justina se considera «marquesa de Trapisonda y de la Piojera y condesa de Gitanos» (Libro I, cap. II, núm. I, 212), lo que resulta interesante, porque sobre la base del lexema *marc-* se forman términos «que significan prostituta en general y prostituta de categoría sobre todo», de los que destacamos «marca, marquesa, marquida, marquesa y marquiza», entre otros (Alonso Hernández, 1979: 63). De hecho, a Justina la llaman «marca» en alguna ocasión, como podemos observar cuando la pícara engaña a los de la Bigornia y le promete a Pero Grullo casarse con él: «Hoy se casa el monarca con su marca, / no quede pollo a vida, ni comida, / con que no sea servida mi querida» (Libro II, cap. II, núm. II, 376).

Como la pícara afirma, «Mis padres todos tuvieron oficios que no eran nada deslenguados, antes eran el crisol de la parla» (Libro I, cap. II, núm. I, 216). Con este enunciado, Justina se erige como la parlona por excelencia, la quintaesencia de la picardía: «Veis aquí el abolengo parlón de quien nació Justina parlona» (Libro I, cap. II, núm. I, 223). Además, añade que es «cofrada de la Ventosilla», entendiéndose «Ventosilla» como una persona habladora, charlatana (*Léxico*, 1976: s.v. *Ventosilla*). Como sabemos, el parlón es aquel que habla mucho (*Auts.*, 1726-1739:

s.v. parlón); *a priori* este adjetivo no tendría por qué aludir a la condición de ramera de Justina, pero, como recoge Correas, «La ramera gran parlera, y la parlera, rame-ra» (*Vocabulario*, 2000: 433).⁷ Es interesante señalar que las alcahuetas se definían como parleras, puesto que sus diversos oficios las obligaban «a mantener unas amplias relaciones sociales, de manera que la palabra se transforma en su herramienta» (Lara Alberola, 2010: 144). Al hilo de esto, la pícara admite al lector que es «moza alegre y de la tierra, que [le] retoza la risa en los dientes y en el corazón en los ija-res» (Libro I, cap. II, núm. II, 227). Covarrubias afirma que «El reír mucho arguye poco juicio y liviandad de corazón» (*Tesoro*, 2006: *s.v. reír*), y Correas lo confirma: «Moza risera, o puta o parlera» (*Vocabulario*, 2000: 319). Por tanto, el autor de *Justina* podría estar utilizando los adjetivos típicos asociados a la prostituta y a la alcahueta para evocar en el lector la condición real de la pícara. Así pues, estamos de acuerdo con Rey Hazas cuando apunta que el «inagotable conversar» de Justina indica que no es tan virtuosa como quiere hacernos ver (2003: 219).

La herencia familiar tiene un gran peso en la conformación de la personalidad de la protagonista; de hecho, ella misma admite que «Los hijos no solo heredamos de nuestros padres los males originales y los bienes naturales, pero malo y bueno lo barremos, aunque no sea natural, especialmente las hijas» (Libro I, cap. II, núm. II, 224-225). Por eso, Justina afirma que el hecho de que ella sea «hija de cascabeles», que «nace y vive y trota al son», además de ser «saltadera, brincadera, bailadera, gaitera», es herencia directa de su madre (Libro I, cap. II, núm. II, 224-227). Es pertinente, por tanto, señalar los significados y dobles sentidos de estos sustantivos: en primer lugar, los cascabeles remiten metafóricamente al «hombre de poco juicio, bullicioso y que habla mucho» (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. cascabel*); además, en germanía se refiere también a los «grillos de prisión», es decir, a las argollas de hierro con las que se encadenaba a un preso (*Léxico*, 1976, *s.v. cascabel*; *s.v. grillos*). Por tanto, por un lado, Justina es hija de padres bulliciosos, como ella; por otro, como son personajes del mundo del hampa, corren el riesgo de terminar en prisión, por lo que también se estaría haciendo referencia a esta cuestión. Destacamos, además, el hecho de que Justina trote «al son»: la «trotona» es la buscona que recorre «las calles de la ciudad buscando incautos a quien estafar» y se aplica, además, a «la prostituta de alguna categoría como a la muy baja y bubosa» (Alonso Hernández, 1979: 36-37). Consideramos inevitable asociar a Justina con la figura de la trotona, puesto que, a lo largo de la obra, busca constantemente a víctimas a quienes estafar, aunque no se nos explicite que venda su cuerpo para ello. Alonso Hernández recoge que existe una relación entre los términos que designan a la alcahueta y las construcciones a partir del lexema TROT- (1979: 36-37): recordemos a la Trotacon-

⁷ *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. A partir de ahora, *Vocabulario* (2000).

ventos del *Libro de buen amor*. De igual modo, hallamos un evidente significado erótico cuando Justina afirma ser «brincadera», puesto que, en su sentido sexual, brincar hace referencia al coito (*Léxico*, 1976: s.v. *brinco*). En la afirmación de Justina encontramos un gran número de dobles sentidos que, por un lado, se relacionan con el baile, pero, por otro, con el mundo del hampa y con lo prostibulario.

El capítulo tercero del primer libro es probablemente el más utilizado por la crítica para relacionar a Justina con el oficio de la prostitución (Zafra, 2009; Rey Hazas, 2003). En él, la pícara habla de la vida en el mesón de sus padres y de su oficio de mesonera. Como sabemos, el motivo del mesón dispone de una larga tradición literaria y cobra gran importancia en la novela picaresca, puesto que se asocia con la infamia y con el mundo criminal (Oltra Tomás, 1985: 140). El padre de la pícara es quien enseña a Justina y a sus hermanas cómo han de actuar en el mesón, debido a que son «buenas mozas y de buen fregado, [...] bien avenidas en lo público» (Libro I, cap. III, núm. I, 240-241). Los términos utilizados por Justina son de gran interés para el tema que nos ocupa; en efecto, en germanía, una «mujer de buen fregado» es una 'prostituta, aunque no esté en la mancebía' (*Léxico*, 1976: s.v. *mujer de buen fregado*) y, además, no es casualidad que Justina afirme que ella y sus hermanas son «bien avenidas en lo público», puesto que, si son mujeres públicas, son, muy probablemente, prostitutas. Además, el padre de Justina expone que la pícara es una «moza honrada» y, tomado en mala parte, puede entenderse como «genérico por prostituta instalada fuera del burdel», en este caso, en el mesón (Alonso Hernández, 1979: 25). La identificación de la mesonera con la prostituta era muy común en la época; Cervantes en *La ilustre fregona* hace referencia a esta asociación:

—La moza se llama Costanza; ni es parienta del huésped ni de la huéspeda, ni sé lo que es; solo digo que la doy a la mala landre, que no sé qué tiene que no deja hacer baza a ninguna de las mozas que estamos en esta casa. ¡Pues en verdad que tenemos nuestras facciones como Dios nos las puso! No entra huésped que no pregunte luego quién es la hermosa, y que no diga: «Bonita es; bien parece; a fe que no es mala; mal año para las más pintadas; nunca peor me la depare la fortuna»; y a nosotras no hay quien nos diga: «¿Qué tenéis ahí, diablos, o mujeres, o lo que sois?»

—Luego esta niña, a esa cuenta —replicó el caballero— debe de dejarse manosear y quequebrar de los huéspedes. (Cervantes, 2003: 192)

En la misma línea, Correas recoge un refrán muy utilizado en el momento: «La liebre búscala en el cantón, y la puta en el mesón» (*Vocabulario*, 2000: 169). Esta relación podemos encontrarla también en el mesón en que se hospeda Justina en su viaje a León, cuando una de las mesoneras le da a entender que «pretendía sacar carta de examen para poder públicamente hacer su labor (digo, de mesonera), sin temer malsines» (Libro II, parte II, cap. I, núm. III, 456); es evidente el doble sen-

tido de la afirmación, porque las prostitutas de mancebía necesitaban un permiso del gobierno para poder ejercer su oficio en el burdel (Moreno Mengíbar y Vázquez García, 1995). Cuando les explica las condiciones del mundo del mesonaje, el padre de Justina les pide a sus hijas que «nunca falte una de vosotras en la puerta, bien compuesta y arreada, que una moza a la puerta del mesón sirve de tablilla y altabaque, en especial si es de noche y junto a la candela» (Libro I, cap. III, núm. I, 254). Recordemos que el dueño del burdel sabía que era conveniente que las mujeres se apostasen a la puerta de la mancebía, para así servir de anuncio (López Gutiérrez, 2019: 241). Sin embargo, el autor vuelve a jugar con la ambigüedad de la castidad de la pícara, porque, unas páginas antes, el padre le dice a sus hijas que huyan para que «nadie piense que sois alquilonas o que tornastes a censo lo que se os dio de gracia» (Libro I, cap. III, núm. I, 248); es decir, es imprescindible que nadie piense que son prostitutas (Alonso Hernández, 1979: 29). Esta última afirmación podría interpretarse como un aviso del padre a sus hijas para que mantengan siempre las apariencias y finjan ser mujeres virtuosas cuando, en realidad, son también ramera. No podemos olvidar que la prostitución legalizada era aquella que se ejercía dentro del burdel, y que toda acción prostibularia fuera de los muros de la mancebía era penada por ley (Zafra, 2018: 39).

El siguiente número se dedica a compilar los consejos que les proporciona su madre, «otra Celestina a lo mecánico» (Libro I, cap. III, núm. II, 258). En la época se entendía que la influencia materna pesaba mucho en la conformación de la personalidad de las hijas; recordemos el refrán «Madre holgazana saca hija cortesana» (*Vocabulario*, 2000: 458). De hecho, Justina está de acuerdo con la pemia: «Iba a decirles que echen de ver que no hace poco quien, naciendo de tales madres, se refrena, ni mucho quien se desenfrena, que las hijas son esponjas de las madres» (Libro I, cap. III, núm. II, 293). No es baladí que Justina exponga que su madre le contó «todos estos ejercicios» y otros que calla, puesto que podría estar escondiendo los secretos que confía una alcahueta a su discípula (Libro I, cap. III, núm. II, 263). Entendemos que su madre era, cuando menos, una prostituta, puesto que Justina afirma haberle guardado secretos tan graves que, si su padre los descubriese, la despenaría (Libro I, cap. III, núm. II, 259). En este punto es interesante destacar las redondillas de pies cortados que aparecen al principio del número: «Nunca de rabo de puer / se pudo haber buen viro, / ni para vihuela, cuer / de palo, leña o garro. / Pu la ma y pu la hi, / pu la man que las cobi, / y el pobre yerno cornu» (Libro I, cap. III, núm. II, 257). Estas redondillas se refieren al refrán harto conocido en la época «Put a la madre, puta la hija y puta la manta que las cobija» (*Vocabulario*, 2000: 458). La propia pícara admite que «cosas hiz[o] que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina» y, lo que es más interesante, dice que no quiere «que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre» (Libro I, cap. III, núm. III, 293). Por consiguiente, no sería aventurado afirmar que Justina,

que se considera «fruta de aquel árbol y terrón de aquella vena», sea continuadora del oficio de su madre (Libro I, cap. III, núm. II, 258).

Al hilo de esto, cabe destacar uno de los consejos que la madre le proporciona a sus hijas: «Muy de ordinario nos decía que la mejor provisión que podíamos hacer era de palominos empanados [...] Que las empanadoras somos de la calidad de los reyes, que en haciendo cubrir una cosa, la damos título de grande» (Libro I, cap. III, núm. II, 259). En su sentido estricto, en este caso la madre de Justina explica a sus discípulas cómo «poner alguna cosa en pan, encerrándola y cubriéndola con masa hecha de harina» (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. empanar*). No obstante, en germanía, este verbo tiene muchísima relevancia y forma numerosos dobles sentidos: por un lado, «hacer una empanada» es sinónimo de robar (*Léxico*, 1976: *s.v., hacer una empanada*); por otro lado, «empanadillar» se refiere a entretener a una víctima durante el robo (*Léxico*, 1976: *s.v. empanadillar*); por extensión, existe un tipo de prostituta que se denomina «puta de empanada», conocida por colocar en su ventana un «encerado o lienzo de papel» que servía para «resguardar el aire» (*Léxico*, 1976: *s.v. puta de empanada*). En resumen, consideramos que, una vez más, el autor de *Justina* está jugando con la percepción del lector.

Al hilo de esto, es preciso detenernos en el pasaje en que Justina está de romería junto a unos primos, debido a los dobles sentidos que se esconden tras las siguientes líneas:

Me acogí debajo del pabellón de nuestra carreta, donde nos asentamos yo y mi gente ras con ras por el suelo, como monas. Estaban conmigo unas primillas mías, de buen fregado, pero no tan primas que no fuese más la envidia que mostraban que el amor que me tenían. Tenían por gran primor el servir a mis primos de estropajo, y así las trataban ellos como a estropajos. Mas yo a ellos y a ellas hacía que me respetasen, y aun los despreciaba, porque siempre tuve por regla verdadera que la mujer solo compra barato aquello que estima en poco. (Libro II, cap. I, núm. I, 329)

Entre los participantes del mundo prostibulario hay todo un sistema de referencias que ilustra la relación que entre ellos fraguan; normalmente utilizan apelativos familiares, de manera que encubren la verdadera relación que se establece entre ellos (Alonso Hernández, 1996: 45). En este caso, Justina dice estar con unas «primillas» suyas, que, además, son «de buen fregado». Como comentábamos páginas atrás, la «mujer de buen fregado» se refiere a la prostituta que trabaja fuera de la mancebía (*Léxico*, 1976: *s.v. mujer de buen fregado*); además, es de gran importancia señalar que el apelativo «prima» era un nombre que solía darse a «las prostitutas que no formaban parte de una mancebía», de manera que dan a entender que existe entre ellas una «relación familiar» (*Léxico*, 1976: *s.v. prima*). Por extensión, entendemos que el apelativo familiar «primo» se refiere al cliente de estas mujeres; teniendo en cuenta que la pícara expone que «las trataban ellos como a estropajos»,

podemos inferir que, ni sus primas eran prostitutas de categoría, ni sus primos unos galanes –seguramente, serían rufianes de la más baja calaña–. Además, Justina afirma que sus primas tienen envidia de ella: los celos y la competitividad entre las del mismo oficio podía traer consigo que se traicionasen mediante denuncias a la justicia y, para evitarlo, era importante mantener la cordialidad. Recordemos cómo Marcela, prostituta clandestina de la comedia *El sagaz Estacio*, de Salas Barbadillo, se queja de la competitividad existente entre ellas:

Hoy como en casa de Juana, ceno en la de Francisca y mañana en la de Inés, con ser mis émulos más conocidos y que se gozarían con mi destierro, porque de su mercadería hubiese una tienda menos en el lugar. [...] les ponen a mis pies tantas espías, que cuando pienso que estoy enterrada en la noche del olvido, el sol de la justicia me descubre. (Salas Barbadillo, 2019: 434)

Unas páginas más adelante, Justina confirma nuestras especulaciones: «Señores, mancebo y mancebas y sor primazo: gentiles honras hacen a su tía, mi madre, a quien Dios tenga en su gloria» (Libro II, cap. I, núm. I, 339). Como expone Covarrubias, el término «manceba» es un sustantivo que «se toma siempre en mala parte, por la mujer soltera que tiene ayuntamiento con hombre libre» (*Tesoro*, 2006: s.v. *manceba*); de igual manera, *Autoridades* recoge que la manceba es «la amiga o concubina con quien alguno tiene comercio ilícito continuado» (*Auts.*, 1726-1739: s.v. *manceba*). Entendemos «concubina» como la mujer «que duerme en el mismo lecho con quien no es su legítimo marido», y a quien el amante mantiene a través de regalos de todo tipo (*Auts.*, 1726-1739: s.v. *concubina*). Asimismo, cabe recordar que la relación de dependencia de la prostituta podía establecerse en varias direcciones: «Una de dependencia de una alcahueta que fingía una relación de tipo familiar bajo los nombres de tía, madre, madrina. Otra, también de tipo familiar, representada por el marido cornudo» (Alonso Hernández, 1979: 49). Teniendo en cuenta la caracterización de la madre de Justina, podemos inferir que en vida fue no solo prostituta, sino también alcahueta. Así pues, tras las palabras de Justina no sería aventurado afirmar que la pícara y sus primas son las discípulas de su madre, que ejercen la prostitución de forma clandestina.

El capítulo en que se narran las desventuras de Justina cuando es raptada por la Bigornia también recoge aseveraciones representativas por parte de la pícara. Como los estudiantes ven a Justina bailar, deciden raptarla para violarla: «En fin, que me arrebataron, y comencé a ser ánima en penas mías y cuerpo en glorias ajenas» (Libro II, cap. I, núm. IV, 353). Para evitar ser agredida sexualmente por Pero Grullo, el jefe de la Bigornia, la protagonista traza un astuto plan: finge ser virgen y le transmite el deseo de casarse con él, siempre y cuando la noche anterior a la boda se festeje el casamiento con mucho alcohol. El jefe de la Bigornia enseguida confía en lo afirmado por Justina y ordena a sus compañeros que organicen la fiesta del

desposorio, puesto que la joven «está entera como su madre la parió» (Libro II, cap. II, núm. II, 379-380). Finalmente, la pícara logra engañarlos a todos y llevarlos de vuelta a Mansilla ante la justicia, de manera que, a partir de ese momento, Justina será conocida como «la mesonera burlona» (Libro II, cap. II, núm. III, 407). Lo interesante de este pasaje es, sobre todo, la abundancia de reflexiones que realiza la protagonista a lo largo de los capítulos; en un primer momento, ella se vale de la ironía para denunciar la situación en la que se encuentra: «Miren qué aliño para una pobre dieciochena, que era niña y manceba y nunca en tal se vio» (Libro II, cap. II, núm. I, 364). Como expone Torres (2010: 364), esta expresión es utilizada sarcásticamente por las prostitutas, como sucede en *La lozana andaluza* y en la *Segunda Celestina*. Asimismo, en el cantar de *La niña de Gómez Arias* se registra «Señor Gómez Arias, / doléos de mí, / soy niña y muchacha, / nunca en tal me vi» (Armistead y Silverman, 1979: 311). Como expone Avalor-Arce (1967: 43), este último verso se proverbializa y se aplica al «tipo de mujeres que Quevedo llamaría putidoncillas». Si indagamos más en el significado de «niña» y «manceba», descubrimos que, en germanía, «niña» se utiliza también para referirse a un tipo de prostituta (*Léxico*, 1976: s.v. *niña*). Por tanto, podríamos afirmar que la ironía es doble. Seguidamente, la pícara nos cuenta que siempre tuvo «humos de cortesana o corte enferma» (Libro II, cap. II, núm. III, 406), entendiendo «cortesana» como «La mujer libre, que vive licenciosamente, que hoy por lo regular se llama dama cortesana» (*Auts.*, 1726-1739: s.v. *cortesana*). No obstante, es cierto que el término es uno de los que más ha evolucionado a lo largo de los siglos, por lo que presenta una gran ambigüedad (Alonso Hernández, 1979: 27); aun así, incluso Covarrubias expone que la cortesana es aquella mujer libre que «en la corte vive licenciosamente, unas más que otras, por admitir gentes de diversos estados y calidades», por lo que estamos de acuerdo en que este sustantivo suele tener un doble sentido prostibulario (*Tesoro*, 2006: s.v. *cortesana*).

Tras la burla a la Bigornia, podría decirse que Justina asciende de categoría, de manera que Mansilla ya no es suficiente para ella. Cabe destacar el traslado de la pícara de Mansilla a León, porque, una vez allí, la protagonista describe la ciudad y sus sensaciones al entrar en ella. Para lo que a nosotros nos ocupa, resulta de gran interés que la pícara se detenga tantas páginas en describir la mancebía de la ciudad de León y en cuestionar la idoneidad del lugar elegido para ejercer el oficio, puesto que transmite la sensación de conocer a la perfección las condiciones de estas mujeres: «Otro inconveniente hallo yo en estar aquellas publicanas en aquel puesto: que es muy húmedo y frío, sobre cálido, pela a las gentes y aun a las águilas, y aun hacen muy grande agravio a las bubas que allí nacieren» (Libro II, parte II, cap. I, núm. III, 450). Observamos, pues, que Justina, mujer experimentada cuando cuenta la historia de su vida, sabe que el lugar escogido para situar la mancebía de León no es el más adecuado; además, podemos intuir una identificación del personaje con las prostitutas, puesto que, si recordamos las primeras descripciones de Justina al

inicio de la obra, la pícaro se compara con un águila, «Yo era un águila caudal entre todas mis hermanas» (Libro I, cap. III, núm. I, 241), y es por esto por lo que afirma en este fragmento que el frío y la humedad pelan –con el sentido de «pelona francesa»– no solo a las gentes, sino también a las águilas como ella.

En este segundo libro es donde tienen lugar la mayoría de las burlas de Justina; en la primera, dirigida al fullero, destacamos que su método para conseguir cambiar el agnóstico de oro por uno falso es fingir ser una mujer virtuosa y casta, dominada por la vergüenza. Ese fingimiento nos indica, que la protagonista sabe que no es así, es decir, es consciente de que es una pecadora que finge y disimula: «Bájome con decir que no se espanten que las pecadoras sepamos fingir y disimular» (Libro II, parte II, cap. II, núm. II, 481). En la segunda burla, la dirigida a Martín Pavón, la pícaro sigue el mismo *modus operandi*; sin embargo, lo interesante de esta burla son los motivos que conducen a Justina a llevarla a cabo: «Este bellacón tenía tantos ojos para censurar vidas ajenas, que nunca hacía sino dar memoriales y en ellos noticia de los amancebados y amancebadas de Mansilla. Teníamos enfadadas a las pobres mozas de mesón, y él tenía tres, por falta de una, todas hormas de su zapato» (Libro II, parte II, cap. II, núm. III, 500). Dicho de otra manera, interpretamos que Martín Pavón delataba a quienes estaban amancebadas, lo que provocaba su persecución por parte de la justicia. Es probable que la propia Justina estuviese amancebada con algún hombre y se quisiese vengar del ermitaño por ese motivo.

En su jornada en León, Justina decide ser «romera, como quien va a Roma por todo» (Libro II, parte II, cap. II, núm. IV, 536). Zafra ya señaló que la identificación de los términos «romera» y «ramera» era propia entre los contemporáneos a Justina (2015). Prueba de ello es el *Vocabulario de refranes* de Correas, que recoge paremias como «Moza muy disantera, o gran romera o gran ramera» o «Ir romera y volver ramera» (*Vocabulario*, 2000: 318). Además, Alonso Hernández en su *Lenguaje* hace referencia a uno de los *Proverbios* de Sebastián de Horozco que con mayor claridad pone de manifiesto la fina línea entre ser romera y ser ramera:

Salió muy compuesta dina,
a ver de Sichen el traje
con matizada esclavina.
Y de su honor el ultraje
ganó por ser peregrina.
Por ver cosas forasteras
quieren ser muchas romeras,
y al fin viene a suceder
que muchas suelen volver,
de ser romeras, rameras. (Alonso Hernández, 1979: 69)

Correas anota también el refrán «Romería de cerca, mucho vino y poca cera» (*Vocabulario*, 2000: 438), dando a entender que muchas veces las devociones sir-

ven de excusa para divertirse y para el placer, además de para «otras cosas que se deberían evitar» (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. romería*). Por tanto, vemos cómo la peregrinación muchas veces servía de excusa para encubrir otro tipo de actividades licenciosas. En este capítulo, Justina viaja al «Prado de los Judíos», donde dice que se encuentra con otras mozas que iban a la romería de «Nuestra Señora del Camino», lugar al que «van aquella noche casi todos los forasteros» (Libro II, parte II, cap. IV, núm. I, 536-537). Cerca de ese lugar, el mochilero de la pícara se encuentra con una moza «medio samaritana, bachillera y relamida», es decir, con una prostituta, por lo que no consideramos que sea casualidad que las romeras como Justina peregrinen por la zona (Libro II, parte II, cap. IV, núm. I, 550).

Al hilo de esto, es de gran interés señalar que en la romería «Había buenos bailes de campesinas», especialidad de Justina; además, la pícara dice que era una «mujer de manto, y en esta sazón estaba enmantada» (Libro II, parte II, cap. IV, núm. II, 549). Esta afirmación es muy importante para desentrañar el oficio de Justina, porque, como recoge *Autoridades*, el manto hace referencia a «todo aquello que cubre y oculta alguna cosa» (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. manto*) y, además, la «mujer de manto tendido» es una mujer libre que no trabaja en el prostíbulo, sino que se prostituye por su cuenta y tiene otro oficio que le sirve de tapadera (*Léxico*, 1976: *s.v. mujer de manto tendido*). En este caso, el oficio encubierto de la protagonista sería el de prostituta y, el descubierto, en cambio, el de romera, es decir, el de peregrina. Hubo varias leyes que trataron de regular la disposición del manto; en concreto, Blecua señala en su edición de la *Poesía completa* de Quevedo que la ley de 1639 exigía a las mujeres de cualquier estado ir destapadas (1983: 786). La poesía satírica de Quevedo ilustra las razones por las que se exigía a las mujeres que mostrasen sus rostros: un buen ejemplo de ello es el romance 687, «Confesión que hacen los mantos de sus culpas, en la premática de no taparse las mujeres» (Quevedo, 1983: 786-789). Otro argumento que reforzaría la condición de ramera de Justina es que, cuando la pícara engaña a su mochilero para que acuda al mesón del que se ha marchado sin pagar, la mesonera dice que «Lo que sabemos desa buena pieza de vuestra prima es que se fue anoche sin más ni más y sin hacer cuenta ni pagarme un chocho. [...] ¡Pague, noramala!, que según trae los pasos, muy barato le cuesta el dinero, y esta noche debe de haber ganado ella eso y mucho más» (Libro II, parte II, cap. IV, núm. V, 596). Las insinuaciones de la mesonera, además de la identificación de Justina como «prima» del mochilero, podrían apuntar, sin duda, a la asociación de la protagonista con la prostituta de mesón.

A pesar de estas asociaciones, Justina intenta encubrir su oficio y fingir castidad en el episodio en que se hace pasar por una pobre envergonzante para pagarse unas joyas: «Yo ya era hacendosilla y codiciosa destas piezas, piqué en el anzuelo y puse en venta la pieza, que si buena era la que se vendía, mejor era la ventera, sin hacer agravio a las merchantes» (Libro II, parte II, cap. IV, núm. II, 559). A

colación del enunciado, Correas recoge que «La mujer golosa, o puta o ladrona», y nosotros defendemos que Justina es ambas cosas (*Vocabulario*, 2000: 188). Sin embargo, se vuelve a producir un juego con la veracidad de la castidad de la pícara porque, cuando parece que se va a prostituir para conseguir el dinero que necesita, Justina se niega a ello y afirma que «estando yo en tiempo en el cual pudiera yo hacer dinero empeñando la honra, no consentí en tal tentación» (Libro II, parte II, cap. IV, núm. II, 559). En lugar de prostituirse, toma el rol propio de los pícaros: decide hacerse pasar por pobre envergonzante.⁸ Para llevar a cabo el engaño, la protagonista se ve en la obligación de cambiar de manto, puesto que, el suyo, «para desvergonzada, era muy vergonzoso, y para vergonzosa, muy desvergonzado; para rica, muy pobre, y para pobre, rico; fueme necesario buscar un manto que cubriese mi traza y mi persona» (Libro II, parte II, cap. IV, núm. II, 563).

Otro fragmento interesante que refuerza la tesis de que Justina es una prostituta es aquel en el que la protagonista pasea por la ciudad de León y afirma que «Todos somos del rey, y si tales hombres, por ser soldados, son del rey, muchas mujeres que somos soldadas, aunque mal soldadas, también somos del rey» (Libro II, parte III, cap. I, núm. II, 629). Por un lado, cabe decir que el sintagma «moza de soldada» significa, literalmente, moza a sueldo (*Auts.*, 1726-1739: *s.v. soldada*); sin embargo, en un sentido peyorativo y, en concreto, en germanía, se refiere a la prostituta (*Léxico*, 1976: *s.v. moza de soldada*). Justina especifica que «muchas mujeres» son soldadas y, además, mal soldadas —es decir, mal pagadas—. Muchas mujeres ejercían la prostitución clandestina, ya fuera para salir de la pobreza, ya fuera para ganar más dinero del que podían obtener con otros oficios, como con el de mesonera. Una vez más, el autor de la obra podría estar jugando con la interpretación del lector y, en concreto, con la percepción que este puede tener de la castidad de la protagonista.

El libro tercero se inaugura con el pleito que los hermanos de Justina presentan contra ella; para nuestro análisis, este episodio cobra una relevancia especial, puesto que podemos observar qué es lo que el resto de personajes piensa sobre la condición de la pícara: «Mis hermanos siempre salían con decirme que yo era libre y pieza suelta» (Libro III, cap. I, 728). En efecto, Justina al comienzo de la obra se ha descrito de igual manera. Ella se enorgullece de ser como ellos la describen: «En realidad de verdura que una moza villana (digo de villa), yendo a la ciudad, es como peón, que en yendo suelto se hace más presto dama» (Libro III, cap. I, 728-729). Además, la joven se excusa en que no ha habido monja en su linaje, por lo que ella no quiere ser la primera (Libro III, cap. I, 730). Sus hermanas, en vez de apoyarla, se ponen de parte de los hermanos, puesto que sienten envidia de que Justina sea

⁸ Salas Barbadillo en *La hija de Celestina* sigue también con la tradición picaresca de hacer pasar a sus protagonistas por pobres envergonzantes.

«dama y orgullosa de condición» (Libro III, cap. I, 731). Por tanto, una vez más, la pícara ha de valerse de su ingenio para ganar el pleito, puesto que no está dispuesta a vender su cuerpo cuando el oficial de audiencia se lo propone: «Me apuntó cierta vereda y camino para abreviar mi negocio, diciéndome que por el camino que él me apuntaba había tanta diferencia para negociar como hay diferencia en andar un camino a caballo y con acicates a las quince, o andallo a pie y con muletas y a legua por día y a veces tornar atrás» (Libro III, cap. II, 743-744). Lo mismo sucede cuando Justina rechaza al sacristán que es el responsable de repartir la herencia de la vieja morisca: «Quería honrar a mi abuela en la iglesia y deshonorarla en su casa» (Libro III, cap. V, 788). Por tanto, la pícara demuestra en repetidas ocasiones que no es una buscona cualquiera, de manera que se vuelve a poner en tela de juicio su condición de prostituta.

La única ocasión en que la protagonista se ve en la obligación de trabajar para alguien es, precisamente, para conseguir ganar el pleito de manera «honrada». En efecto, Justina empieza a trabajar para una vieja hilandera y, para ello, muda el vestido: «quedéme [...] con sola una sayita parda y corta, una mantillina blanca, mi zapato mocil; en fin, a lo hilandero» (Libro III, cap. II, 748). En este punto, cabe señalar el sentido erótico del verbo hilar, del hilado y de la hilandera como profesión: el hilado es «el negocio de la prostituta», y el verbo se utiliza como eufemismo para tener sexo (*Léxico*, 1976: *s.v. hilado, hilar*). Asimismo, cabe recordar que Celestina también vende su hilado para tener acceso a las casas y moverse por la ciudad. Justina dice tener mucho éxito en este negocio, puesto que, los cardadores, «ora por descuido del que pesaba —que tendía a verme que a poner el peso y pesas en razón—, ora por el placer y obligarme, ora por mi ruego, ora porque yo daba al peso un pasagonzalo a lo disimulado, me solían dar dos o tres onzas y a veces un cuarterón de más» (Libro III, cap. II, 754). Precisamente, este doble sentido es la razón por la que Justina, al final del capítulo, dice que «acaecen muchas desgracias por recibir las mujeres lana en secreto» (Libro III, cap. II, 756). Por tanto, teniendo en cuenta la ambigüedad de la actividad de hilar, consideramos que Justina podría estar prostituyéndose para conseguir dinero y las viejas podrían ser las alcahuetas, ya entradas en años. Para reforzar nuestra tesis, cabe destacar que Justina expone que «Con este tratillo muerto, vine a revivir y juntar muy buenos reales, con que hice mis negocios, pasando como marquesa» (Libro III, cap. II, 756). Recordemos que, con el lexema MARC-, se forman muchas denominaciones distintas para referirse a las ramerías de categoría, entre las que se encuentra «marquesa» (Alonso Hernández, 1979: 63).

El tercer libro termina con la determinación de Justina de buscar marido, puesto que es consciente de lo difícil que es para una mujer cuidar de toda la hacienda, y más teniendo la amenaza de sus hermanos tan presente: «Me pareció que me importaba buscar marido que le doliese mi hacienda y me amparase de justicia,

por lo cual determiné mudar estado y meterme en la orden del matrimonio» (Libro III, cap. VI, 799). Consideramos pertinente examinar la oración «me amparase de justicia»; si revisamos la tradición áurea, el tipo literario del marido consentidor fue muy productivo en la literatura del siglo XVII. Su función radicaba en proteger a las prostitutas clandestinas ante la justicia, puesto que, al estar casadas, podían fingir ser mujeres honradas mientras ejercían su oficio en la clandestinidad (Esteban, 2008: 75). En *Justina*, aunque pueda estar refiriéndose simplemente a que, si tiene marido, podrá conservar su hacienda ante la justicia, para nosotros tiene más sentido que se esté refiriendo a la interpretación aquí señalada.

El final de la obra cobra gran interés para nuestro análisis puesto que, Justina, en el libro cuarto, decide prevenirse en su noche de bodas: «Yo bien sabía mi entereza y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmaltando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales; pero sabiendo algunos engaños y malas suertes que han sucedido a mozas honradas, me previne» (Libro IV, cap. V, 872). En estas líneas, al fin, Justina muestra estar preocupada por no ser virgen; aunque la pícara no lo admita por completo, podemos observar en esta cita cómo sabe que no es tan casta y virtuosa como quiere hacer creer al lector. Sin embargo, unas líneas más adelante, vuelve a defender su honra, puesto que expone que es comprensible que «La larga historia de mi virginal estado te dará fastidio» (Libro IV, cap. V, 873). Aun así, consideramos que, una vez más, el autor del *Libro de entretenimiento* juega con la ambigüedad de la castidad de la pícara hasta el final de sus páginas. En definitiva, y al hilo de su boda, destacamos el refrán «Veinte años puta, y uno casada, y sois muy honrada» porque es, precisamente, el caso de Justina (*Vocabulario*, 2000: 432).

3. CONCLUSIONES

A través de este trabajo hemos podido explorar a fondo los términos que revelan la condición de «putidoncella» de Justina. Después de haber descifrado el lenguaje ambiguo del autor, podemos afirmar que la protagonista es una pícara que ejerce la prostitución y la alcahuetería para subsistir. Es probable que no sea el oficio principal con el que se gana la vida, pero consideramos evidente que ha ejercido la prostitución en más de una ocasión, sobre todo en su juventud y que al final de su vida fue alcahueta. Prueba de ello son los dobles sentidos presentes a lo largo de la obra, así como los actos de la protagonista.

Tras haber llevado a cabo el análisis léxico, defendemos que ya no queda ninguna duda sobre la falsa castidad de Justina. Como hemos podido comprobar —y como demostró Rey Hazas en su estudio (2003)—, el autor de la obra trata de esconder la verdadera condición de la pícara con los dobles sentidos, de manera que crea cierta confusión en el lector actual: en ocasiones, muestra la lascivia y libertad

de Justina, pero otras veces la presenta como una mujer que mantiene su honra. Sin embargo, si leemos la obra como un lector del siglo XVII, podemos inferir que la pícaro, además de ser prostituta, es también alcahueta. Teniendo en cuenta los resultados de nuestro análisis, hay algunos significados e interpretaciones que podrían cuestionarse, sobre todo los referidos al lenguaje de germanía. Somos conscientes de que no es fácil llevar a cabo conjeturas e interpretar determinados términos germanescos, sobre todo porque estos dependen, en gran medida, del contexto en el que se insertan. Sin embargo, en este caso defendemos que el autor de *Justina* era consciente del uso que estaba haciendo de dichos vocablos, puesto que en ese momento el empleo de la germanía en los textos literarios era una práctica muy común y exitosa. Creemos que el encubrimiento del oficio a través del lenguaje responde a un motivo principal: al deseo del escritor de jugar con el lenguaje y con el lector.

En resumen, a través del análisis léxico del texto hemos contribuido a caracterizar a la protagonista como una pícaro que se dedica a la prostitución y a la alcahuetería como medio de supervivencia en diversas ocasiones a lo largo de su vida. Esta condición de Justina como «putidoncella» estableció un patrón para la picaresca femenina: en algunos textos del subgénero hay una relación explícita de la vida de una prostituta, como en *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo. En otros textos, a pesar de no presentar a sus protagonistas como rameras (*La niña de los embustes* y *La garduña de Sevilla*), sí que se hace uso del motivo de la fingida castidad como vía para engañar a los hombres. Observamos así la fina línea que separa a un tipo de personaje del otro, y cómo *La pícaro Justina* sirve de punto de partida para la conformación de las otras pícaras.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1976): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1979): *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1996): «Tipos marginales de la Edad Media al Barroco en España», *Cuadernos del CEMYR*, núm. 4, pp. 35-66.
- ÁLVAREZ, Guzmán (1958): *El amor en la novela picaresca*, Utrecht, Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos.
- ARMISTEAD, Samuel y Joseph SILVERMAN (1979): «La niña de Gómez Arias en la tradición moderna», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 17, pp. 309-317. <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.17.0.1979.1314>
- AVALE-ARCE, Juan Bautista (1967): «El cantar de *La niña de Gómez Arias*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 44, núm. 1, pp. 43-48. <https://doi.org/10.3828/bhs.44.1.43>

- BATAILLON, Marcel (1969): *Pícaros y picaresca: «La pícaro Justina»*, Sevilla, Athenaica Ediciones Universitarias.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2003): *Novelas ejemplares II*, Harry Sieber (ed.), Madrid, Cátedra.
- COLL-TELLECHEA, María de los Reyes (2005): *Contra las normas: las pícaras españolas (1605-1632)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- CORREAS, Gonzalo (2000 [1627]): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Louis Combet (ed.), Madrid, Castalia.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006 [1611]): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Veruert.
- DAMIANI, Bruno, (1981): «Las fuentes literarias de *La pícaro Justina*». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 36, núm. 1, pp. 44-70.
- ESTEBAN, José (2008): «Diego Moreno, prototipo del marido paciente», *La Perinola*, vol. 12, pp. 69-77.
- HANRAHAN, Thomas (1967): *La mujer en la novela picaresca española*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- LARA ALBEROLA, Eva (2010): *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (2010): *La pícaro Justina*, Luc Torres (ed.), Madrid, Castalia.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (2019): *Amor y sexo en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1995): *Trabajos y días cervantinos*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés y Francisco VÁZQUEZ GARCÍA (1995): *Poder y prostitución en Sevilla (Siglos XIV al XX)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- OLTRA TOMÁS, José Miguel (1985): *La parodia como referente en «La pícaro Justina»*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- PUYOL Y ALONSO, Julio (1912): «Estudio crítico de *La pícaro Justina*», en Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Madrid, Imprenta de Fontanet, pp. 5-95.
- QUEVEDO, Francisco de (1983): *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades* (recurso digital). <https://apps2.rae.es/DA.html> [30/04/2022].
- REY HAZAS, Antonio (2003): *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Thema Editorial.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo (2019): «*El sagaz Estacio, marido examinado*», en Armine Manukyan (ed.), *Estudio y edición crítica de dos obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: «El necio bien afortunado» y «El sagaz Estacio, marido examinado»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 413-681.
- SOBEJANO ESTEVE, Gonzalo (2020): «*El pícaro hablador*» y otros estudios sobre prosa narrativa del XVII, José Miguel Martínez Torrejón (ed.), Madrid, Cátedra.
- TORRES, Luc (2010): «Introducción», en López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Madrid, Castalia, pp. 13-49.
- ZAFRA IZQUIERDO, Enriqueta (2009): *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, Indiana, Purdue University Press.

- ZAFRA IZQUIERDO, Enriqueta (2015): «Ir romera y volver ramera: las pícaras romeras/rameras y el discurso del viaje en el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 39, núm. 2, pp. 483-503. <https://doi.org/10.18192/rceh.v39i2.1628>
- ZAFRA IZQUIERDO, Enriqueta (2018): «Mujeres y picaresca», *Desperta Ferro. Arqueología e Historia*, núm. 20, pp. 38-43.

LOS PERSONAJES CELESTINESCOS EN *LA SEGUNDA
PARTE DE LAZARILLO DE TORMES*¹
*The Celestinesque Characters in the Second Part
of Lazarillo de Tormes*

ANA HUBER

Universidad de Belgrado

ORCID: 0000-0002-7053-7490

RESUMEN

El tema del presente trabajo es la interpretación de la presencia de los personajes femeninos del carácter celestinesco en la novela picaresca *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1555) del autor anónimo. Nuestra hipótesis es que la base para la incorporación de este tipo de personajes proviene de la obra picaresca prototípica *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), donde aparecen los personajes como la madre de Lazarillo, que se gana la vida prostituyéndose, o la esposa de Lazarillo, que a la vez es la amante del arcipreste de San Salvador, el último amo de Lazarillo. En *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* el personaje de Elvira adquiere una posición más profundizada y elaborada. Sin embargo, en la segunda parte de la novela aparecen también los personajes celestinescos pertenecientes al mundo subacuático alegórico, sobre todo los personajes de la esposa de Licio y de su prima Luna. La prostitución se presenta como un elemento constitutivo de ese mundo imaginario. A lo largo del trabajo intentaremos deducir cuáles características del linaje celestinesco son evidentes en esta obra, igual que analizar las innovaciones que el autor anónimo introdujo en *La segunda parte de Lazarillo de Tormes*.

Palabras clave: *La segunda parte de Lazarillo de Tormes*; personajes celestinescos; personajes femeninos; novela picaresca; *Lazarillo de Tormes*.

¹ Este trabajo forma parte del trabajo de investigación en la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado, donde la autora es becaria del Ministerio de enseñanza, ciencia y desarrollo tecnológico de la República de Serbia.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the presence of celestinesque feminine characters in the picaresque novel the *Second Part of Lazarillo de Tormes* (1555) written by an anonymous author. Our hypothesis is that the base for the involvement of this type of characters proceeds from the prototypical picaresque novel *The Life and Adventures of Lazarillo de Tormes* (1554), in which appear characters like Lazarillo's mother, who makes a living as a prostitute, or Lazarillo's spouse, who is also a concubine of the archpriest of San Salvador, the last Lazarillo's master. In the *Second Part of Lazarillo de Tormes*, Elvira's character gains more profound and more elaborated position. Nevertheless, in the second part of the novel also appear the celestinesque characters related to the underwater allegorical world, like Licio's wife and his cousin, Luna. The prostitution is depicted as a constitutive element of that imaginary world. Throughout this paper, we will intend to deduce which characteristics of celestinesque lineage are evident in this work, as well as to analyze the innovations introduced by an anonymous author in the *Second Part of Lazarillo de Tormes*.

Keywords: The *Second Part of Lazarillo de Tormes*; celestinesque characters; feminine characters; picaresque novel; *Lazarillo de Tormes*.

LA PRESENCIA DE LOS PERSONAJES FEMENINOS de carácter celestinesco en la novela picaresca *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* del año 1555 de autor anónimo,² publicada en Amberes,³ proviene de la obra picaresca prototípica *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* del año 1554, donde aparecen personajes como Antona, la madre de Lazarillo, que se gana la vida prostituyéndose, y Elvira, la esposa de Lazarillo, que a la vez es la amante del arcipreste de San Salvador, el último amo de Lazarillo y en cuya casa viven los esposos. En *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* el personaje de Elvira evoluciona y adquiere una posición más profundizada y más elaborada, con rasgos que se pueden definir como celestinescos.

Sin embargo, en la segunda parte de la novela aparecen también personajes celestinescos pertenecientes al mundo subacuático alegórico, en el que Lazarillo entra por casualidad después de un naufragio. Lo celestinesco se puede localizar en

² No abriremos el tema de la autoría porque es demasiado complejo y desvía del tema central de este trabajo. Para saber más sobre la polémica en cuanto a los autores de ambos *Lazarillos*, se pueden consultar las fuentes como Navarro Durán (2010) y los trabajos de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2014, 2016 y 2018).

³ Otra continuación muy famosa del *Lazarillo de Tormes* es la de Juan de Luna, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes. Sacada de las corónicas antiguas de Toledo*, publicada en 1620 en París. Luna se burló del estilo alegórico del autor de la continuación de 1555 y encontró muchos fallos en esta obra. En su novela acudió al estilo realista típico para el primer *Lazarillo* (Huber, 2020: 125).

los personajes de la esposa del capitán atún Licio y de su prima Luna. La prostitución se presenta como un elemento constitutivo de ese mundo imaginario. A lo largo del trabajo intentaremos deducir cuáles características del linaje celestinesco son obvias en esta obra, igual que analizar las innovaciones que el autor anónimo introdujo en *La segunda parte de Lazarillo* en cuanto a la imagen literaria de los personajes femeninos.

Reyes Coll-Telletxea (1994: 134) pone de relieve que en el ámbito social-histórico español y europeo, sobre todo desde la Edad Media, las mujeres «constituían un grupo aparte: todas, en todos los ámbitos sociales y étnicos, se encontraban en una posición marginal con respecto a las nuevas coordenadas de la individualidad, masculinas por definición». Esa posición de «aparte» sigue vigente en las dos partes de la novela picaresca *Lazarillo de Tormes*, sobre todo en relación con el estatus económico y social de los personajes femeninos. Se trata de mujeres que carecen de independencia, que son víctimas del sistema social rígido que insistía en la categoría de la honra o reputación pública y que no pueden sobrevivir si no se dedican a un oficio ilegal o deshonesto.

La obra española emblemática *La Celestina*, escrita por Fernando de Rojas y publicada en 1499, ha sido un modelo fructífero para muchos autores de diferentes géneros. A base de esta obra heterogénea, se imitaban la forma y la técnica, el argumento, el estilo y, lo que a nosotros nos interesa, emergen personajes celestinescos en obras literarias posteriores. Lo revolucionario en el impacto de *La Celestina* es que el enfoque temático de los escritores se haya trasladado a la dimensión femenina. Con esta obra «empieza a perfilarse un tipo literario femenino procedente de la figura de la mala mujer» (Arredondo, 1993: 17), que luego aparecerá en las novelas picarescas, sobre todo en la picaresca femenina. Los ejemplos más famosos son *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* (1612) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Teresa de Manzanares* (1632) de Alonso de Castillo Solórzano etc.⁴

La figura de la mala mujer se estableció ya en la más temprana tradición judeocristiana con el mito de Adán y Eva y desde entonces se vincula con lo diabólico, especialmente durante el Siglo de Oro. Margarita Paz Torres (2015: 325) explica la evolución de la categoría de lo «demoníaco femenino» y el carácter misógino de ese fenómeno. La autora (Paz Torres, 2015: 347) declara:

Las religiones monoteístas, la literatura y la iconografía han absorbido, en gran medida, los prejuicios del discurso misógino que relacionan a la mujer con el demonio.

⁴ Los personajes femeninos en ambas partes del *Lazarillo* no son pícaras, sino personajes secundarios, pero inevitables y clave para el transcurso de la fábula y también para la formación de los personajes masculinos.

Se ha apuntado ya que este planteamiento no es exclusivo de la moral judeocristiana; tanto en el ideario grecolatino como en otras mitologías, más o menos próximas, existen figuras femeninas a las que se atribuye desde una connotación maligna hasta la responsabilidad de ser las causantes de los males del mundo.

Por lo tanto, no sorprende que los actos femeninos frecuentemente se relacionan con lo malo y lo malvado en la literatura española del Siglo de Oro. La dimensión femenina conlleva así una fuerte connotación negativa en el contexto patriarcal y tradicionalista de la época barroca.

Rim Chemlali (2017: 860) describe los personajes picarescos femeninos como «de ínfima condición social que, trasladando de un lugar a otro, se disfrazan, mienten y roban [...] para sustentarse. Así estamos ante una serie de personajes femeninos totalmente envilecidos: engañosos, mentirosos, falsos y tramposos que siempre consiguen todo lo que desean gracias a su ingenio y sutileza».

Vladimir Karanović (2014) también hace hincapié en que el género picaresco contiene en gran medida un discurso misógino, dado que está escrito en un entorno patriarcal y desde una perspectiva masculina también patriarcal que presenta la dimensión femenina como algo malo y corrompido. El autor escribe (Karanović, 2014: 102):

La representación de lo femenino en la literatura española durante la historia se multiplica en cuanto a los estereotipos dominantes (la monja, la loca, la mujer varonil vestida de hombre en el Siglo de Oro, etc.), aunque predominan dos imágenes: la mujer como «ángel del hogar», tan característica en la literatura del realismo y naturalismo español, y la otra imagen muy frecuente – la mujer fatal, vil, origen de maldad y destrucción, dominante en la literatura picaresca, cuyas protagonistas son mujeres pícaras.

Es indicativa también la cuestión de la honra en el caso de los personajes picarescos femeninos. Según el ideario español medieval y barroco, la mujer es la figura que guarda la honra de sus familiares masculinos (padre, hermano, esposo), pero ella misma no dispone independientemente de esa cualidad. Karanović (2020: 275) constata que «el cuerpo femenino figura o se convierte en un objeto pasivo del deseo masculino, guardador de la honra familiar y las relaciones matrimoniales».

En la primera y la segunda parte del *Lazarillo de Tormes* esa función de lo femenino se deforma y desintegra y adquiere una nueva dimensión de la libertad. Esa libertad no garantiza la verdadera emancipación (económica o social) para las mujeres, pero afecta radicalmente la pasividad y sumisión absoluta de los personajes literarios femeninos. No obstante, su relación con los personajes masculinos poderosos (como es el caso con el arcipreste en la primera parte o con el rey atún en la segunda parte del *Lazarillo*) sigue siendo relevante para cualquier intento

femenino de ascender en la jerarquía social. Como afirma Karanović (2020: 278) «en la literatura española del Siglo de Oro en general, pero también en el corpus de la picaresca femenina, las mujeres están presentadas como “sujetos para los otros”, y la totalidad de su actuación solo tiene sentido en relación con su función para el hombre y sus cometidos para la estructura social». Las mujeres que no son pícaras, sino personajes secundarios en las novelas picarescas, no son obligadas a proteger la honra puesto que son de origen humilde y viven fuera de los códigos sociales establecidos para las clases más altas.⁵ En cambio, ellas son libres de proteger algo que ni siquiera tenían y por eso se ven obligadas de sobrevivir en las márgenes de la sociedad.

Marina-Iuliana Ivan (2015: 21) afirma que el personaje de la pícaro hispana se diferencia de otras figuras literarias femeninas por no dejarse llevar por los sentimientos. Se trata de mujeres frías y calculadoras, crueles e infieles, incluso salvajes (Ivan, 2015: 21, 23). Los personajes femeninos de las dos partes del *Lazarillo de Tormes* corresponden a la afirmación anterior. Sin embargo, Ivan (2015: 22) también subraya que «la pícaro tiene como casi única arma su atractivo erótico». Los personajes de las madres, esposas y mujeres en general en la primera y la segunda parte del *Lazarillo de Tormes* no son pícaras *stricto sensu*. No son protagonistas, pero forman parte del panorama barroco que los autores presentan en sus obras. Ellas sobreviven y se buscan la vida gracias a su sexualidad, con la que atrapan a los hombres. En este contexto, se pueden destacar la madre de Lazarillo, quien, entre otros oficios, se dedica a la prostitución, igual que Luna de la *Segunda parte*, quien está presentada como una amante universal en el mundo de los peces.

Los investigadores como Whinnom (1991: 149-153) e Illades Aguiar (2013) enumeran algunas características de los personajes celestinescos. Son innobles, son caminantes pobres (Illades Aguiar, 2013: 87, 97), pertenecen a las más bajas capas de la sociedad, son putas, ladrones, mendigos (Whinnom, 1991: 152). Ellos representan una específica dinámica tanática (Illades Aguiar, 2013: 88), se dejan llevar por los instintos primordiales, sexuales, y pasiones carnales.

Las mujeres celestinescas son móviles, cambian de trabajo frecuentemente, son aprovechadas, promiscuas y activas. Optan por el concepto del amor físico, carnal, aspiran a un provecho económico, son egoístas y hedonistas y no hacen caso a la fe ni al honor y la honra. Son mujeres de mal vivir, «que sustituyen con su vida irregular a la dama irreprochable por su linaje, virtud y actividades» (Arredondo, 1993: 12-13). Por consiguiente, los personajes celestinescos anticiparon y empezaron a formar parte del género picaresco como unas descendientes de la vieja alcahueta Celestina (Martínez López, 1995: 377), igual que el hedonismo de Celestina

⁵ Eso no vale para los personajes alegóricos de mujeres peces en la segunda parte.

reformó la imagen intachable del amor cortés y la vida sin pecado de la literatura cortesana e idealista.

En las dos obras que analizamos los personajes femeninos no son pícaras, sino personajes secundarios, pero importantes para el desarrollo de las tramas. Estos personajes de antiheroínas, que se pueden calificar como rameras o alcahuetas, son en realidad antecedentes de las pícaras protagonistas como La Pícaro Justina, La Ingeniosa Elena, Teresa de Manzanares y La Garduña de Sevilla, como avala María Soledad Arredondo (1993: 12).

Empezamos por la presentación de los personajes celestinescos en la famosa obra prototípica *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* de 1554. En primer lugar, el personaje celestinesco más emblemático de esta novela es Antona Pérez, la madre de Lazarillo. El destino mísero e itinerante del joven Lazarillo es anticipado en la trayectoria vital de su madre, de origen humilde y oficio inmoral. Para Lazarillo, Antona es un «antecedente ignominioso» (Vasvári, 1995: 472) que determinó su destino. Se trata de una mujer que pertenece a la clase marginalizada de la sociedad española del siglo xvi. Cuando muere Tomás González, padre de Lazarillo, Antona se va de Tejares y llega a Salamanca, lo que el narrador describe con las palabras siguientes: «Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó *arrimarse a los buenos*, por ser uno dellos, y vino a vivir a la ciudad» (Lazarillo de Tormes, 2002: 15).⁶

Antona «se arrima a los buenos» y se dedica a diversos oficios para proveer los recursos básicos para su hijo. Está de cocinera, lavandera, pero, lo que atrae más atención, es la alusión a su prostitución. Describiendo a uno de los hombres que visitan a su madre, Lazarillo narra: «Éste algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana» (Lazarillo de Tormes, 2002: 16). Además, Antona inicia una relación amorosa con Zaide, un hombre de piel oscura, y da a luz fuera del matrimonio, lo que se consideraba un pecado muy serio e incluso delito en esa época. Así la promiscuidad de Antona es el rasgo que la define como personaje literario. Una vez que detienen a Zaide por robar, Antona cambia de oficio y empieza a trabajar en un mesón. También fue condenada a cien azotes prescritos por la ley para las mujeres que, como ella, «cohabitaban» con hombres de otra religión y así incurrían en herejía.

Como explica Enriqueta Zafra (2009: 1) el comercio prostibulario fue concebido como un elemento constitutivo de la sociedad barroca española. En este ambiente «la presencia de la prostitución promovió la asociación entre la sexualidad femenina y el pecado» (Zafra, 2009: 1). Por lo tanto, el comportamiento de Antona se consideraba sin ambigüedades como pecado y una difamación muy

⁶ Todos los énfasis son siempre nuestros.

seria. Su búsqueda de una vida mejor transcurre en los marcos delimitados porque su origen humilde no le deja cambiar su estatus social. En un momento, Antona decide abandonar a su hijo Lazarillo y le entrega a un ciego, quien será el primero de muchos amos de Lazarillo. Por lo tanto, Antona es directamente culpable de la mala suerte de Lazarillo. Sus intenciones no son maliciosas, dado que ella cree que Lazarillo tendrá más oportunidades con el ciego que con ella (Torres Corominas, 2011: 96), pero, al mismo tiempo, se deshace de sus obligaciones maternas. Se despide de su hijo con las palabras: «Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con bueno amo te he puesto; válete por ti» (*Lazarillo de Tormes*, 2002: 22).

El autor de la primera parte de *Lazarillo* no se centra tanto en el desarrollo psicológico del personaje de Antona, sino en el impacto que han tenido sus decisiones y su comportamiento en el destino de su hijo Lazarillo. Ella es la que determina la vida de su hijo y define su trayectoria, igual que lo hace Celestina de Fernando de Rojas con Calisto y Melibea y los demás «clientes» suyos. Como comprueba Chemlali (2017: 862), «simplemente la deshonra de dichas madres es una impronta que llevarán los niños para siempre».

Según las palabras de Francisco Márquez Villanueva (1957: 330), la vida en la casa del arcipreste de San Salvador, el último amo de Lázaro, y el casamiento con su criada, es decir, con su amante, representan el máximo ascenso material y la máxima decadencia moral para Lazarillo. Él consiente vivir una vida llena de humillaciones morales y ser cómplice en una relación deshonrosa entre su esposa y el arcipreste. En una Pragmática de costumbres de 1503 pone lo que era sabido por todos: «Muchas veces acaesce que, habiendo tenido algunos clérigos mujeres por mancebas públicas, después, para encubrir el delito, las casan con sus criados y con otras personas tales, que se contentan estar en casa de los mismos clérigos que antes las tenían de la manera que antes estaban» (*Lazarillo de Tormes*, 2002: 58). Lazarillo lo relata así: «Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué, y sí sé qué, de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer» (*Lazarillo de Tormes*, 2002: 59) y luego «Señor –le dije–, yo determiné de *arrimarme a los buenos*.⁷ Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo deso, y aun por más de tres veces me han certificado que, antes que comigo casase, había parido tres veces» (*Lazarillo de Tormes*, 2002: 59), refiriéndose a su esposa. La presencia de la esposa de Lazarillo en la primera parte es muy importante para comprender su comportamiento en la segunda parte de la novela. Citamos (*Lazarillo de Tormes*, 2002: 134-135):

⁷ Es la misma construcción que utiliza Lazarillo al principio de la primera parte para describir el comportamiento de su madre (*Lazarillo de Tormes*, 2002: 15).

Entonces mi mujer echó juramentos sobre sí, que yo pensé la casa se hundiera con nosotros. Y después tomóse a llorar y a echar maldiciones sobre quien conmigo la había casado, en tal manera que quisiera ser muerto antes que se me hobiera soltado aquella palabra de la boca. Mas yo de un cabo y mi señor de otro, tanto le dijimos y otorgamos, que cesó su llanto, con juramento que le hice de nunca más en mi vida mentalle nada de aquello, y que yo holgaba y había por bien *de que ella entrase y saliese, de noche y de día*, pues estaba bien seguro de su bondad. Y así *quedamos todos tres bien conformes*. Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso; antes, cuando alguno siento que quiere decir algo della, le atajo y le digo: –Mirá, si sois amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por mi amigo al que me hace pesar; mayormente, si me quieren meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero, y la amo más que a mí. Y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco; que yo juraré sobre la hostia consagrada, que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él. Desta manera no me dicen nada, *y yo tengo paz en mi casa*.

Este párrafo muestra que Lazarillo acepta la ignorancia como actitud hacia la promiscuidad de su esposa. En realidad, el destino se repite porque su esposa adquiere el mismo comportamiento, incluso más deshonroso que su madre Antona. Elvira y Antona son dos mujeres de linaje celestinesco, pero de distintas generaciones. La evolución de lo celestinesco resulta en un nivel de inmoralidad elevado entre los jóvenes en comparación con los mayores.

Los demás personajes femeninos que aparecen en esta obra son muy pocos y el autor no les da mucho espacio literario. Hay unas alusiones a las mujeres que ayudan a Lazarillo y algunos investigadores las interpretan como alusiones a los burdeles y la omnipresencia de la prostitución en general (Zafra, 2009). Todas ellas representan «la concreción humana del mal vivir», en palabras de Laurenti (1999: 772).

El personaje de la esposa de Lazarillo ocupa en la segunda parte un lugar más significativo y se presenta como una mujer malvada, astuta y fría. En primer lugar, el autor le atribuye un nombre propio – Elvira. Ella da a luz y pronto se descubre que Lazarillo sospecha que su hija a lo mejor es en realidad la hija del arcipreste. Lazarillo cuenta: «Estuve muy a mi placer con acrecentamiento de alegría y linaje por el nacimiento de una muy hermosa niña que en estos medios mi mujer parió, que, *aunque yo tenía alguna sospecha, ella me juró que era mía*» (*Segunda parte del Lazarillo*, 1999: 129).

Elvira le está amargando la vida a Lazarillo con su codicia y sus caprichos irrealles. En este aspecto, Elvira muestra los rasgos típicos de una auténtica pícara. Utiliza su belleza y su atracción sexual para seducir a un hombre viejo y rico y a la vez tiene otros amantes (Ivan, 2015: 24), es decir, instrumentaliza el matrimonio

«como vehículo para proteger sus logros económicos» (Reyes Coll-Telletxea, 1994: 145). Su caso es peculiar porque, formalmente, su esposo es joven pero pobre, y su amante es viejo pero poderoso y este es su verdadero financiador, igual que de su esposo. Para ella, el matrimonio sí que es un medio para proteger el estado económico, pero el protector no es su marido, sino su amante que concertó ese matrimonio.

Aunque la *Segunda parte* abunda en elementos alegóricos, el aspecto de la vida familiar inmoral de Lazarillo se presenta aún más abiertamente. La relación amorosa entre Elvira y el arcipreste es más obvia y transparente, igual que su desdén y menosprecio por Lazarillo. El triángulo amoroso que solo se esboza en la novela original ahora abarca un segmento importante de la obra. Al final del episodio alegórico de la estancia de Lazarillo en el mundo subacuático, se revela que, en estos cuatro años, Elvira empezó a declararse como viuda y vivir con el arcipreste como si fuera su marido (*Segunda parte del Lazarillo*, 1999: 241). Martínez López (1995: 367-368) describe la paz matrimonial de Lazarillo como falsa y fingida, apuntando que él se persuade de que «la institución conyugal está a salvo». Comparada, pues, con la mujer del Lázaro primitivo, Elvira es «el modelo inmortal de la mujer adúltera que coincide con los reflejos literarios de la indignidad marital que encontramos, a veces, en la literatura de la época del Siglo de Oro» (Laurenti, 1999: 773).

El aspecto más innovador de la segunda parte de la novela es la presencia de personajes celestinescos en el mundo alegórico de peces, en el que Lazarillo entra después de un naufragio que solo él sobrevivió. Es la innovación más revolucionaria que introdujo el autor de esta obra apócrifa. La sociedad de los peces está llena de pecados y vicios. Los soldados atunes, por ejemplo, viajan con un grupo de prostitutas que les ayudan saciar sus deseos sexuales cuando están lejos de casa (aquí se nota una similaridad con, por ejemplo, la novela *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa). El retrato global de los personajes femeninos se parece mucho a la descripción del comportamiento de Antona u otras mujeres con las que se cruza el joven Lazarillo. Es una sátira estilizada de la sociedad corrompida, en una crisis moral y espiritual, que necesita ser reformada. En un contexto más amplio, la sátira alegórica se refiere al mundo en tierra, a España, que es el verdadero objeto de la crítica del autor anónimo (Huber, 2020: 129). La inmoralidad, la lujuria, las intrigas y la promiscuidad alegóricos son reflejos del mundo celestinesco.

Las representantes del linaje celestinesco en el mundo subacuático son la esposa de Licio, uno de los capitanes de los atunes, y Luna, la prima del capitán. La mujer de Licio es una parodia de la dama ideal de las novelas de caballerías. En primer lugar, es atún, pero también es astuta, lista y valiente. En segundo lugar, su sacrificio por su amado es satírico y caricaturesco. A saber, ella salva a Licio de la pena de muerte yéndose a la corte y trabando una amistad íntima con el rey de los atunes. Sin embargo, el «sacrificio» de Luna es aún más transparente. El narrador dice: «la señora capitana visitaba cada día al rey, con la cual él trabó *mucha amistad, más de*

la que yo quisiera, aunque todo, según pareció, fue agua limpia, *pagando* la hermosa Luna con su inocente sangre, gentil y *no tocado cuerpo*. Porque como ella iba con su hermana a aquellas *estaciones* y como suelen decir «De tales romerías, tales veneras»» (*Segunda parte del Lazarillo*, 1999: 209-210).

Luna también es una de las amantes del rey atún, cuya reputación tiene que ser «limpiada». Su primo Licio y el mismo rey deciden que Lazarillo y ella se casen. Igual que en la primera parte, Lazarillo es obligado otra vez a casarse con una mujer que le ha escogido alguien más poderoso que él. Lazarillo es consciente del pasado de su esposa subacuática y reflexiona: «Finalmente, dan la ya no tan hermosa *ni tan entera* Luna por mía» (*Segunda parte del Lazarillo*, 1999: 222). Con el término «entera», el autor alude a la promiscuidad de Luna, la versión alegórica de Elvira y a la famosa cuestión de la virginidad perdida y reparada, que se ha planteado en *La Celestina* de Rojas. De tal manera se repite el motivo del matrimonio arreglado con una mujer que, a través del matrimonio con un hombre débil y pobre, «lava» su pasado y evita las secuelas de su juventud desenfadada. Luna no vuelve a estar «entera» en el sentido del oficio celestinesco, pero aparentemente conserva su nombre.

Todas estas «mujeres libres», que utilizan la atracción sexual «como señuelo, hacen, además, un doble uso de su facultad de elección: unas veces para escoger maridos o amantes y otras para seleccionar a las víctimas potenciales de sus engaños y hurtos, son embusteras e hipócritas», como dice Arredondo (1993: 16, 25). El factor económico como fin y el sexual como medio son, según Reyes Coll-Telletxea (1994: 145) los rasgos imprescindibles de cualquier personaje femenino dentro del género picaresco.

Mireia Baldrich (2019: 328) insiste en que las pícaras literarias logran «alcanzar unas metas sociales mucho más dignas que las del pícaro». Los personajes femeninos analizados no son protagonistas verdaderas, no alcanzan ningún fin digno, solamente logran resolver sus penas económicas por lo menos por un tiempo. Sin embargo, cada acción lleva a una sanción o, en mejor caso, no cambia nada en la autonomía de estas mujeres ficcionales.

Algunos autores como Mancing (2014: 75) y Laurenti (1999: 772) consideran que las obras picarescas renacentistas y barrocas reflejan una postura antifeminista, incluso misógina, pero que a la vez introducen personajes femeninos en la literatura como seres complejos y significativos. No obstante, esa postura forma parte de una crítica más exhaustiva de la sociedad y la tradición española del Siglo de Oro. Como explica Laurenti (1999: 772), las obras del género picaresco son «una caricatura de las instituciones sociales y religiosas, como el matrimonio y los miembros del clero». Precisamente la relación de Elvira con Lazarillo y el arcipreste es un ejemplo de esa representación caricaturesca.

Ambas partes de la novela *Lazarillo de Tormes* poseen el tono moralizador y didáctico, critican los fallos del sistema de valores en el Imperio Español, igual que lo hizo Rojas con su *Celestina*. Todos los personajes femeninos presentan un fuerte contraste con, por ejemplo, Penélope de Ulises, a la que se alude varias veces en las obras.⁸ Las desviaciones que se adscriben al mundo subacuático de la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* corresponden con las desviaciones de la sociedad española del siglo XVI.

A primera vista, a partir del discurso picaresco tradicionalmente misógino se abre el espacio para la emancipación y la introducción de las ideas de la independencia y la libertad femenina. Paradójicamente, los personajes femeninos en ambas partes de *Lazarillo de Tormes* se describen desde un punto de vista mayoritariamente conservador. Las mujeres siguen dependiendo de la autoridad masculina, no se emancipan ni adquieren un estatus autónomo.

Para concluir, podemos subrayar que los personajes femeninos de *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1555), igual que en la primera parte, establecen un vínculo irrompible con la tradición procedente de *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas. Se trata de mujeres que se buscan la vida a través de oficios ilegales o inmorales, que no precinden de utilizar su aspecto carnal para obtener lo que necesitan o desean. Ellas son, en términos de Zafra (2009: 4, 6), mujeres «fuera de lugar» o «fuera de control», en total, mujeres «públicas» (Zafra, 2009: 7). No obstante, esa libertad y astucia no afectan fundamentalmente su destino ni cambian su posición en la sociedad. La presencia de los personajes celestinescos en la *Segunda parte*, tanto realistas (Elvira), como alegóricos (Luna y la esposa de Licio) es un precedente directo del personaje de la madre de Lazarillo, Antona, y sus oficios ignominiosos. Un elemento constitutivo del panorama de la literatura española barroca es la prostitución, refugio para múltiples personajes femeninos. La dimensión celestinesca se refleja en la manipulación sexual femenina, la astucia, las acciones engañosas, y, en el caso de Elvira, el origen humilde, igual que su dependencia del poder masculino. El aspecto más innovador de la segunda parte de la novela es la presencia de personajes celestinescos en el mundo alegórico de los atunes, con lo que se alude a las anomalías de la sociedad española del siglo XVI. Los personajes femeninos de la primera y la segunda parte de *Lazarillo de Tormes* no logran vi-

⁸ En la primera parte aparece una alusión cómico-satírica, dado que Lazarillo intenta robar la comida del sacerdote una y otra vez y el sacerdote siempre la esconde: «parecíamos tener a destajo la tela de Penélope, pues cuanto él tejía de día rompía yo de noche» (*Lazarillo de Tormes*, 2002: 64). Piñero (2014: 190-191) compara la estructura del segundo *Lazarillo* con la estructura de la *Odisea* y concluye que se trata de los elementos parodiados del cantar épico. Entre otros, destaca el personaje de Elvira como una auténtica parodia de Pénélope como símbolo de fidelidad y lealtad (Huber, 2020: 133).

vir en el ideal hedonista que propaga Celestina ni independizarse completamente. Ellas se quedan a medio camino entre la pasividad social, económica y sexual y la autonomía femenina total que todavía se va constituyendo tanto en la literatura ficcional, como en la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREDONDO, María Soledad (1993): «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro», DICENDA. *Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 11, pp. 11-33. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9393110011A> [24/08/2022].
- BALDRICH, Mireia (2019): «Los relatos de pícaro protagonista y la poética picaresca», *eHumanista*, núm. 43, pp. 315-332.
- CHEMLALI, Rim (2017): «La presencia de la mujer en las *maqamat* y en la novela picaresca española: lectura paralela», *Candil*, núm. 17, pp. 856-871.
- HUBER, Ana (2020): «Alegorija i pikareska u *Drugom delu Života Lazarčića sa Tormesa*», *Komunikacija i kultura online*, núm. 11, pp. 124-147. <https://doi.org/10.18485/kkonline.2020.11.11.7>
- ILLADES AGUIAR, Gustavo (2013): «El carácter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de *Las Siete Partidas*», *Celestinesca*, núm. 37, pp. 87-100. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.37.20159>
- IVAN, Marina-Iuliana (2015): «El erotismo como accesorio en la literatura picaresca», en Diana-Adriana Lefter (ed.), *Images de l'érotisme. Érotisme des images*, Pitesti, Universităţii din Pitesti, pp. 20-28.
- KARANOVIĆ, Vladimir (2014): «El discurso misógino, la mujer narradora y la imagen femenina en *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda», en Bohdan Ulašin (ed.), *¿Quo vadis, Romanística? (Actas de las III Jornadas de Estudios Románicos, celebradas del 19 al 21 de septiembre de 2014 en la Universidad Comenius de Bratislava (Eslovaquia))*, Bratislava, Universidad Comenius de Bratislava, pp. 101-116.
- KARANOVIĆ, Vladimir (2020): «La violencia y la libertad controlada en la picaresca femenina española», *Nasleđe*, núm. 45, pp. 275-288.
- LAURENTI, Joseph (1999): «Caricatura y misoginismo en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (1620) de Juan de Luna», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 771-781.
- Lazarillo de Tormes* (2002): Francisco Rico (ed.), Madrid, Cátedra.
- MANCING, Howard (2014): «*La Celestina*: A Novel», *Celestinesca*, núm. 38, pp. 63-83. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.38.20169>
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1957): «Sebastián de Horozco y *El Lazarillo de Tormes*», *Revista de Filología Española*, núm. 41, pp. 253-339. <https://doi.org/10.3989/rfe.1957.v41.i1/4.1061>
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique (1995): «Erotismo y ejemplaridad en *El viejo celoso* de Cervantes», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (ed.), *Erotismo en las*

- letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, pp. 335-385.
- NAVARRO DURÁN, ROSA (2010): «Diego Hurtado de Mendoza, autor de la *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes*», *Clarín: Revista de nueva literatura*, núm. 85, pp. 3-10.
- PAZ TORRES, MARGARITA (2015): «Demonio y mujer: la marca de Satán y el combate contra él», *Medievalia*, vol. 18, núm. 2, pp. 325-353. <https://raco.cat/index.php/Medievalia/article/view/308819> [24/08/2022].
- PIÑERO, PEDRO M. (2014): «La *Segunda parte* del *Lazarillo* (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos “desconcertados” de un género nuevo», *Criticón* vol. 120, núm. 12, pp. 171-199. <https://doi.org/10.4000/criticon.886>
- REYES COLL-TELETXEA, MARÍA DE LOS (1994): «Subjetividad, mujer y novela picaresca: el caso de las pícaras», *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 6, núm. 2, pp. 131-149.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO (2014): «Presentación de *Segunda Parte del Lazarillo de Tormes*», *Revista Maestros de la Filología*, 03 de noviembre de 2014. <http://lasdosvidasdelaspalabras.com/2014/11/03/segunda-parte-del-lazarillo-de-tormes-por-alfredo-rodriguez-lopez-vazquez> [consultado en WayBack Machine, 19/02/2023]
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO (2016): «Las dos partes del *Lazarillo de Tormes*. La Reforma protestante y la atribución a Francisco de Enzinas», *Janus*, núm. 5, pp. 49-64.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO (2018): «El segundo *Lazarillo*: temática, problemas de atribución y métodos de análisis», *Etiópicas*, núm. 14, pp. 51-65.
- Segunda Parte del Lazarillo* (1999): Pedro M. Piñero (ed.), Madrid, Cátedra.
- TORRES COROMINAS, EDUARDO (2011): «*Un oficio real*: el *Lazarillo de Tormes* en la escena de la Corte», *Criticón*, núm. 113, pp. 85-118. <https://doi.org/10.4000/criticon.2350>
- VASVÁRI, LOUISE O. (1995): «El hijo del molinero: para la polisemia popular del *Libro del Arcipreste*», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (ed.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, pp. 461-478.
- WHINNOM, KEITH (1991): «El género celestinesco», en Francisco López Estrada (coord.), *Siglos de oro. Renacimiento. Historia y crítica de la Literatura Española, al cuidado de Francisco Rico*, Barcelona, Crítica, vol. II, pp. 149-153.
- ZAFRA, ENRIQUETA (2009): *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*, West Lafayette, Purdue University.

SOBRE EL GÉNERO DE LA *TRAGICOMEDIA*
DE POLIDORO Y CASANDRINA:
UNA REVISIÓN DEL ALCANCE DE LA PARODIA¹
On the Genre of the Tragicomedia de Polidoro y Casandrina:
a Revision of the Extension of the Parody

SARA BELLIDO SÁNCHEZ
Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»
Universidad Complutense de Madrid
ORCID: 0000-0003-1194-2805

RESUMEN

La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, conservada de forma manuscrita, se inserta en el ciclo celestinesco, casi desde su descubrimiento, como la última continuación de este, de ahí que se la conozca también como *Quinta Celestina*. Su uso de elementos característicos del género en la configuración dramática, construcción de personajes y tramas o rasgos discursivos no deja lugar a dudas sobre la intención de su autor de inscribirse en un ciclo ya plenamente establecido en el contexto literario del siglo xvi. No obstante, el modo en que estos mismos elementos se utilizan da como resultado una interpretación distinta. Partiendo de los estudios previos que abordan este asunto, este trabajo pretende ahondar en el análisis del texto para mostrar cómo la intención paródica alcanza una dimensión

¹ * Este trabajo ha sido realizado en el marco de los proyectos I+D «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del Diálogo Hispánico en dos momentos» (Referencia: MCIU/AEI/FEDER PGC2018-095886-B-100) del Instituto Universitario Menéndez Pidal (IP: Ana Vian Herrero y Mercedes Fernández Valladares) y «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos 2» (Ref.: PID2021-125646NB-I00) del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y Fondos Europeos, 2022-2024 (IPs: Emilio Blanco y Ana Vian Herrero).

que no afecta solo a estos elementos constructivos en particular de la obra sino a la propia concepción de la misma y del género o ciclo celestinesco.

Palabras clave: Ciclo celestinesco; *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*; parodia; *Celestina*; literatura renacentista.

ABSTRACT

The *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, which survives as a manuscript, has been considered to belong the celestinesque cycle immediately after its discovery. It was seen as the last link of the cycle and, therefore, called the *Quinta Celestina* [*Fifth Celestina*]. Its deployment to elements typical of this cycle for the dramatic configuration, the construction of characters and plots, and some discursive practices evidence that the author's intention was to inscribe the work in the celestinesque cycle, which was already completely established in 16th-century literature. Based on the previous studies, we intend to deepen the textual analysis to establish how its parodic intention is such that it affects not only the mentioned structural elements but also its own conception and that of the celestinesque cycle.

Keywords: Celestinesque cycle; *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*; parody; *Celestina*; literature of the Renaissance.

LA *TRAGICOMEDIA DE POLIDORO Y CASANDRINA* se dio a conocer, como es sabido, gracias a un artículo de Stefano Arata en 1988. Conservada en una copia única manuscrita en la Biblioteca del Palacio Real (Ms. II-1591), se considera desde su aparición como la continuación más tardía del ciclo celestinesco,² lo que se refleja incluso en el título propuesto por Arata, que ha arraigado entre la crítica: la denominación «Tragicomedia de» seguida del nombre de la pareja protagonista es un calco evidente del título de la obra de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Esta misma relación con la celestinesca explica que también se la conozca y cite como *Quinta Celestina* por el lugar que ocupa entre las continuaciones de la línea establecida por la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, que sirve, a su vez, de modelo a Gómez de Toledo y Sancho de Muñón para sus respectivos textos celestinescos.

La obra plantea el retrato de un personaje, Polidoro, que se considera a sí mismo favorito de la Fortuna y las Parcas, y que, de forma algo secundaria, se enamora

² No me detendré en los conceptos de continuación o imitación en el ciclo o género celestinesco y en los rasgos o elementos que determinan la clasificación de las obras en uno u otro apartado. Para este trabajo asumo los presupuestos de Heugas (1973), matizados por Baranda (1992) y Baranda y Vian (2007).

de la joven Casandrina, que resulta ser una prostituta hija de una alcahueta. Tras consumir su amor, el protagonista abandona a su amante y después sufre un final trágico, dictado por la propia Fortuna y las Parcas, pero ejecutado por sus sirvientes, quienes lo estafan para quedarse con su patrimonio, lo asesinan y, posteriormente, se dan muerte entre sí.

Se observa en este brevísimo y simplificado resumen del argumento que la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* guarda ciertas semejanzas con sus precedentes y modelo, así como notables diferencias, lo que supone un interesante punto de partida para su estudio.³ Parece claro que su desconocido autor quiso entroncar el texto con el ciclo celestinesco por las múltiples referencias explícitas a *La Celestina* que se incluyen: citas casi textuales, menciones y recuerdos de los personajes de la obra modelo en los diálogos, el hecho de que Salustico sea descrito como hijo de Elicia, la presencia de la alcahueta, que además realiza un conjuro —en este caso para enamorar al protagonista masculino y no a la joven—, el final trágico de casi todos los personajes, etc. Pero también queda patente el conocimiento que el autor tiene del resto de obras heredadas de *La Celestina*. Así, toma la división en actos y escenas de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón, introduce la trama rufanesca de los criados que ya aparecía en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y que perpetúan y multiplican sus herederos, se sirve de un ayo que trata de advertir al protagonista y que será quien lance el lamento final, lo que entronca de nuevo con la obra de Sancho de Muñón, etc.⁴

No obstante, el modo en que se tratan y utilizan estos recursos en la obra anónima no se corresponde con lo esperable en función de sus modelos, algo que parece lógico debido a la distancia temporal con las obras precedentes (Críez Garcés,

³ De hecho, buena parte de los escasos trabajos que existen sobre la obra abordan precisamente este aspecto. Aparte el artículo del propio Stefano Arata (1988) en el que se dio a conocer el hallazgo y se describía el manuscrito, la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* se ha estudiado en un par de artículos de Ana Vian (1997 y 2003) en los que se realiza un muy interesante análisis de la obra y sus rasgos característicos en relación con el ciclo celestinesco (el uso del conjuro y los elementos parodiados del original), otro par de trabajos de Carmen Solana Segura (2008 y 2009), cuyas conclusiones resultan bastante cuestionables, junto a una tesis doctoral de la misma que no está disponible para consulta, y el breve de estudio introductorio de Pedro Luis Críez Garcés en su tesis doctoral (2016), en el que sobresale su estudio de las manos responsables de la redacción y correcciones del original, además de la síntesis que realiza acerca de los elementos característicos de la obra y sus posibles fuentes. Quizás la falta de una edición crítica fiable del texto hasta la aparición de la tesis de Críez Garcés haya sido causa del notable desinterés de la crítica hacia el manuscrito (cuya consulta directa se hacía indispensable), por lo que es posible que en los próximos años se incremente de algún modo la bibliografía sobre la anónima obra, algo verdaderamente deseable.

⁴ No insisto en todas estas relaciones, que afectan tanto al plano formal y estilístico como a la configuración del contenido, ya que han sido bien descritas por Ana Vian (2003).

2016: 57-71). Esto es algo que ya han puesto de relieve Vian Herrero (2003) y Críez Garcés (2016), en menor medida: la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* se construye en base a la parodia de los elementos propios del ciclo. Sobre ello deseo volver ahora, para, sin contradecir su lectura de la obra, plantear algunas dudas que me suscita esta cuestión y sugerir que, quizás, la interpretación paródica pueda alcanzar un grado mayor del que hasta ahora se había señalado.

La idea de la parodia está muy unida al género celestinesco desde su nacimiento. Ya nadie cuestiona que *La Celestina* contiene una parodia del esquema del amor cortés, el amante cortés e, incluso, la novela sentimental en su conjunto.⁵ En términos generales, una parodia se construye como un diálogo irónico entre dos o más obras en el que una de ellas utiliza los recursos propios de la otra precedente para desarticular su discurso, exponer contradicciones, etc. No obstante, la relación paródica entre los textos solo puede hacerse explícita si el receptor los conoce y es capaz de identificar y descifrar los códigos utilizados (Pueo, 2002: 44-60 y 99-108). El hecho de compartir estos códigos o utilizar el mismo lenguaje es precisamente lo que permite a Pueo discernir entre parodia y sátira: «en la parodia no hay separación posible entre el lenguaje crítico y el lenguaje criticado, porque solo hay un lenguaje» (Pueo, 2002: 57-58). Es decir, el texto paródico toma los recursos del parodiado y los utiliza en su mismo código, de tal forma que el receptor es capaz de identificar que pertenecen a una misma tipología, salvo que el primero habla del segundo con una intención a menudo crítica y burlesca. Así, en el caso de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, el lector identifica la obra como un texto celestinesco, como ya se ha señalado, pero advierte que su interpretación difiere de las del resto del ciclo; existe una distancia irónica. Ello tiene que ver con qué elementos se toman del modelo y cómo son tratados en la obra secundaria.

Si se analiza con algo más de profundidad esta cuestión, no cabe duda de que la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* presenta una serie de elementos claramente paródicos. Como se ha indicado anteriormente, Ana Vian Herrero (2003) realizó un soberbio estudio en que identificaba y señalaba cómo funcionaba la parodia en relación con la obra iniciadora del ciclo. De este estudio parto ahora para señalar algunos aspectos que pueden no haberse tomado en suficiente consideración y suscitan nuevas lecturas.

Así, el primer aspecto destacable es, por supuesto, la configuración de la pareja protagonista: él, un indiano enriquecido por el comercio; ella, una prostituta e hija de alcahueta.

La Celestina había invalidado de forma notoria los esquemas de comportamiento y comunicación del amor cortés, no solo por su uso como pretexto para entablar

⁵ Véase, por ejemplo, Iglesias (2009), y otros que allí se citan.

una relación carnal entre nobles, sino por su extensión al ámbito del mundo de los sirvientes y el ambiente prostibulario. *La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* va más allá, pues no se sirve ni siquiera de la pareja noble protagonista y, en cierto modo, se burla del papel que se espera de ellos.

Polidoro es un joven arrogante, presuntuoso, tan pagado de sí mismo que considera que la Fortuna y las Parcas están enamoradas de él y por ello le favorecen:

¿Quién hay o ha habido o habrá en la redondez del mundo tan próspero, tan bien afortunado y tan felice como yo? ¿Qué César se me podrá comparar en ánimo, qué Cipión en consejo y valentía, y qué Aníbal en astucia y sagacidad? Por otra parte, ¿quién se me podrá igualar en valor?, ¿qué Catón en severidad y constancia?, ¿qué Régulo en firmeza y fortaleza? Cierito, con estas partes, no puede dexar la Fortuna de estar enamora[da] de mí, porque tales son mis gracias que mayor cosa merecen, a cuya causa tengo entendido que la Fortuna ha mudado su naturaleza, dándoseme en todo mansa y apazible [...]. ¿Qué diré, pues, sino que las tres hermanas que con gran diligencia acaban la vida del hombre han determinado de hazerme inmortal y, enamoradas de mí, llevarme para siempre consigo para gozar de mi nunca vista hermosura? (Críez Garcés, 2016: 105-107)

A su arrogancia contribuyen, por supuesto, sus criados, a excepción de Gabaldo, quienes le adulan de continuo para ganarse su confianza y obtener beneficio económico. Mientras, se burlan de sus palabras y comportamiento en numerosos apartes, pues todos ellos corresponden, en general, al modelo del *servus fallax*. Alentado por estos, incluso se plantea inventar un artilugio que le permita ascender a los cielos para asentarse allí (Críez Garcés, 2016: 111-113).

Su comportamiento no es muy distinto del de Calisto, incluso en la confusión entre sueño y vigilia, aunque con matices. Calisto era objeto de la burla de sus criados por lo ridículo de sus palabras sobre el amor, que lo llevaban a situarse en posición de inferioridad respecto a la dama de acuerdo con los tópicos del amor cortés, y a menospreciar su fortuna, etc. Polidoro es objeto de burla por lo contrario, por su exceso de amor propio y por tratar de situarse ridículamente no solo por encima del resto de personajes, sino a la altura de los mismos dioses. La contraposición de la visión que ofrece de sí mismo, la que dan los demás personajes y la que muestra su modo de actuar producen una evidente ridiculización del personaje y llevan a una evidente lectura paródica del modelo.

Por su parte, Casandrina es, como se ha dicho, una prostituta y la hija de la Corneja, la alcahueta y hechicera de la obra. Esta descripción remite inmediatamente a la figura de Elicia, la pupila de Celestina. Sin embargo, su papel no será el de establecer una relación con los criados de Polidoro, sino con este mismo. La joven prostituta dice haberse enamorado ciegamente del adinerado mercader y está dispuesta a entregarse sin sacar nada a cambio, lo que contraviene su propia

condición y es muestra evidente del proceso paródico. Sus exagerados lamentos y su mención de la muerte por amor sí que recuerdan ahora a los tópicos del amor cortés en labios de los caballeros de la celestinesca: «ese me trae sin mí, ese me tiene en la gran pena que poseo, ese me da mal tan sabroso, ese me ha encarcelado mi voluntad, ese me tiene cautiva de manera que estoy cerca de la muerte si vos no me dais remedio. [...] ese me trae sin mí. Abrásome toda; nunca otra cosa hago sino pensar en él» (Críez Garcés, 2016: 194-196). Sin embargo, el hecho de que sea una mujer y prostituta quien los pronuncia invierte totalmente el modelo canónico.

No obstante, ese ardiente amor no la estroba para seguir ejerciendo su oficio, como se ve en la escena décima. Esta actitud se refuerza en que, tras ser abandonada rápidamente por Polidoro después de su primer y único encuentro sexual, no sufre por la pérdida ni recibe el esperable castigo en forma de la muerte correspondiente a la protagonista femenina en el esquema celestinesco, sino que huye con su madre y saca un provechoso beneficio de la corta relación. Es decir, de nuevo tenemos un personaje que rompe con los tipos establecidos por el ciclo y genera una lectura paródica.⁶

Esta formulación de los protagonistas y su comportamiento tiene, a su vez, una relación estrecha, como se puede apreciar, con la configuración de la trama, que rompe también con las expectativas propias del género.

La idea de Polidoro de que Fortuna es su enamorada desencadena las burlas de sus criados, que quieren aprovecharse de la situación económicamente, pero también las amonestaciones de su ayo, el único que advierte el peligro de caída en desgracia y, por supuesto, del enojo de la propia Fortuna y las Parcas, quienes comienzan a tramar su castigo. Resulta interesante que este asunto ocupe todo el primer acto.⁷ Hasta el momento en que los criados Tristán y Rufino deciden buscarle una amante para sacarle más dinero y que él se dice enamorado por su cuenta —ya en el acto II, escenas Quinta y Sexta— la trama celestinesca no se percibe en absoluto. Es a partir de entonces cuando los distintos ingredientes se van mezclando y se multiplican las referencias explícitas al modelo: relación de los personajes con Elicia (Corneja y Salustico), encuentro casual de la pareja, intermediación de los

⁶ Comenta Críez Garcés (2016: 39): «Desde mi punto de vista, lo que hace el anónimo es ampliar el mecanismo al nivel de los personajes principales para, mezclando lo inmiscible, obtener una inversión paródica. La Corneja es la mezcla de la alcahueta y la madre de la dama; Casandrina, de la dama y las prostitutas o “mochachas”, y Polidoro, curiosamente, del amante y la amada, pues, en su egolatría inicial, es sujeto y objeto de su propio amor (no es casual la repetida comparación con Narciso de I, f. 7r-v) y, más tarde, víctima de la *philocaptio* con la que Casandrina espera alcanzarle».

⁷ La obra se divide en tres actos y quince escenas, entroncando formalmente con la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón.

criados y la alcahueta, conjuro, etc. Sin embargo, también en esta línea se percibe el distanciamiento con las obras precedentes.

La relación de Polidoro con Casandrina se reduce a la (rápida) satisfacción de la lujuria, el deseo carnal, de un modo mucho más claro y explícito que lo que mostraba Calisto. No hay escena de seducción de la amada porque esta también desea conquistarlo a él y recurre a la alcahueta, su propia madre, en una clara inversión de papeles; además, la intromisión de esta (solicitada por ambas partes) y su conjuro resultan del todo innecesarios, pues Polidoro ya ha expresado su interés por Casandrina y ella se manifiesta plenamente entregada a la causa. Véase cómo cada uno de ellos describe el encuentro con el otro y el enamoramiento a primera vista:

POLIDORO. ¡Oh Salustico!, que he dado una vuelta por ese campo y, a la ribera del río, topé una dama de ebúr[n]eo rostro y cristalinos ojos, que creo cierto que debió ser alguna ninfa de las néyadas que habitan en las honduras de los claros ríos, y vengo grandemente enamorado della.

[...]

CASANDRINA. ¡Ay madre mía!, ¿y qué haré?; que en mal punto yo salí hoy al campo: mal agüero salió conmigo. Acontecido me ha lo que no pensé; al revés ando de lo que solía.

CORNEJA. ¿Qué has, hija?, ¿qué sientes?, ¿de qué te quejas? ¿Es dolor de pechos, o mal de madre?

CASANDRINA. Cerca le andas; eso es lo que me duele, con ese término alinda el mal que me aqueja [...]. ¡Ea pues!; no riñamos, porque no hay para qué, ni tampoco tiene culpa de mi mal aquel serafín [sin] comparación que [hoy] topé en la ribera del río. (Críez Garcés, 2016: 176 y 191-194)

Para Vian Herrero (2003: 906-907), el hecho de que Polidoro estuviera previamente enamorado multiplica el efecto del conjuro y por esto se muestra mucho más impaciente y exagerado en su comportamiento, lo que de nuevo incide en la caricaturización del personaje:

CORNEJA. [...] prueba esta fruta que de mi pobre huertezillo te traigo, por que, si te supieren bien, te traiga las que quedan. ¿Cuál quieres, señor? ¿Ves esta que te dixese crio sola en un árbol, que no parece sino que se crio en el paraíso terrenal? [...] (¡Ea, diablos, y llevalde! ¡Caládmele aquellas entrañas con los amores de Casand[r]inica, mi hija!).

POLIDORO. ¿Qué dices, madre?, ¿qué te parece de mi disposición y buena gana de comer, pues con cáscara y todo me la comí? Por cierto, gentil fruta crías en tu huerto.

[...] ¿Qué es esto?, ¿estoy en mí? ¿Qué es de ti, Pol[i]doro?, ¿en dónde estás?, ¿qué novedad es esta? Caro me cuestan los amores. [...] ¡En el camino perezcan plega a Dios! ¡Desastres nunca vistos les acaezcan!, ¡no lleguen a do desean!, ¡siempre se les hagan mal sus hechos! ¡Oh malos, oh perversos, que me habéis puesto en cosa

que no sé cómo entrar ni salir della! ¡Oh servidores de Plutón, traedme ahora aquí a aquella venerable dueña acompañada de aquella clara y hermosísima estrella, su hija, que muerde mi corazón y despedaza mis entrañas!⁸ (Críez Garcés, 2016: 245 y 250)

Pero una vez satisfecho el deseo, la relación se rompe y la trama amorosa de nuevo desaparece para centrarse otra vez en el asunto de la soberbia del protagonista y la codicia de los criados.

Al final, las únicas que se salvan del «castigo» son precisamente Corneja y Casandrina, que, en un nuevo guiño paródico a los lectores, han aprendido sabiamente de todas sus antecesoras en el género. Su función en la obra, en realidad, no se entiende plenamente, salvo para mostrar de nuevo esa ironía y humor tan típicos del texto.

CORNEJA. No se te dé nada, hija, porque lo que queríamos ya está [en] casa, y no le queremos más, ni nunca acá vuelva. Créeme tú a mí, hija, y apeldé[mo]slas; demos con nosotras en Sevilla, no vengan aquellos criados de Polidoro a que partamos con ellos. Escarmentemos en cabeza agena; no nos acontezca como a la mal lograda de Celestina, que la mató Pármeno sobre la partija. Hurtémosles la vuelta y, antes que nos vengan a robar, pongámonos en cobro. Levántate presto y descuelga esos doseles y esos tapices, y ponlo todo en esas arcas en tanto que yo voy a buscar unas carretas con que nos pongamos en talanquera. Date prisa por que demos fin a este negocio, pues nos ha sucedido bien. (Críez Garcés, 2016: 273)

Así, el último acto retoma la cuestión planteada al inicio de la obra, la de soberbia del protagonista. La Fortuna, muy molesta, como se ha mencionado, por la arrogancia y las afirmaciones de Polidoro sobre su persona, planea darle un escarmiento y para ello se servirá de sus criados:

Quiérole baxar de lo sumo de mi volúbil rueda, donde estaba, a la ínfima miseria que merece, pues todos mis deleites naturales son mudar tales libreas; y pues siempre la natural operación trae delectación, no os espantéis si agora la use con este. Y no me contentaré con dañar a él solo, sino también a sus criados meteré en la danza y, cuando pensaren que los bienes de su amo son suyos, les armaré una çancadilla con que los dexe burlados. (Críez Garcés, 2016: 149-150)

Sin embargo, su castigo no implica necesariamente el enredo amoroso. De hecho, este no tiene especial repercusión para el fin de Polidoro. La propia Fortuna, en el *introito* de la obra, lo constata: «Y por que con más distinción la entendáis,

⁸ Nótese las expresiones exageradas de Polidoro, que no ve el momento de encontrarse con Casandrina y siente que el amor le muerde el corazón y despedaza las entrañas.

distinguírseos ha en tres actos, y los actos, en sus cenas, como hazen los que en este estilo escriben sus obras: el primero tratará la vida próspera y soberbia deste caballero, y en el segundo le veréis ir poco a poco decayendo, engañado de malos servidores, y el tercero os le porná cual merece su locura» (Críez Garcés, 2016: 103).

Efectivamente, los criados pretenden usar el asunto amoroso para estafar a su señor económicamente, pero el gasto que ocasiona la aventura con la alcahueta y su hija no es en ningún modo sustancial. Está claro que el castigo que recibe el protagonista es, en primer grado, económico, pero son los criados, con otra estafa distinta, y sus factores quienes se encargan de llevarlo a la bancarrota. Pedro Luis Críez Garcés sostiene que «Prácticamente todo en la *Tragicomedia* está orientado a justificar la caída de Polidoro» (2016: 35).⁹ Sin embargo, el desenlace podría haber sido el mismo sin necesidad de recurrir a la trama celestinesca, que no sirve, de forma externa, más que para introducir una serie de elementos temáticos y recursos estilísticos que habían gozado del gusto de los lectores durante un siglo.

En cuanto a la intención del texto, como ya señalaba Vian Herrero (2003: 912), «la distancia irónica y la corrección ideológica son también visibles, incorporando intencionalmente nuevos sentidos que manipulan abiertamente las soluciones de Rojas y de los continuadores trágicos. Esto requiere la complicidad del receptor, que conoce los modelos, y que precisamente por eso puede reinterpretar y saborear mejor los cambios» (2003: 912).

El lector conoce de antemano los planes de las diosas, por lo que la acción y enredo de los personajes, especialmente los planes de los criados, carecen de sentido más allá de ser los instrumentos para la ejecución del castigo. El anónimo autor juega con el diálogo que el lector establece entre su texto y el modelo y, de nuevo, resuelve por medio de la parodia, anulando la riqueza de la ambigüedad filosófica y moral del texto de Rojas.

Entonces, ¿puede afirmarse que la obra es realmente celestinesca? ¿Y, si no lo es, a qué género pertenece? Solana Segura (2008), quien también retrasa la fecha de composición de la obra hasta las primeras décadas del siglo xvii (Solana Segura, 2009),¹⁰ intenta emparentar el texto con la picaresca femenina. El problema de esta relación estriba en que los elementos que le llevan a ello están presentes en otra tradición mucho más ligada a la celestinesca y cuya influencia en la picaresca es clara: la de Aretino. Al no establecer correctamente los lazos con la obra del italiano y su

⁹ Aunque sí reconoce la escasa participación de dos mujeres en la obra y que «las prevenciones contra el amor mundano son accesorias respecto a las denuncias de la soberbia» (Críez Garcés, 2016: 35, notas 12 y 37).

¹⁰ Esta hipótesis ha sido suficientemente rebatida por Críez Garcés (2016: 57-71), quien considera que la obra fue compuesta entre 1590 y 1598.

relación con ambos géneros españoles (a través de la *Lozana andaluza*, en primer lugar), afirma que:

El ámbito en que se desenvuelve la protagonista es prostibulario, de tal modo que la pretensión de un matrimonio aceptado por los padres sería burlesca. Por otra parte, será su propia madre la que arreglará el encuentro sexual de la pareja [...] y la aleccionará para que el amante quede satisfecho con ella [...]. En estas explicaciones encontramos un claro paralelismo con una obra de la picaresca femenina, *La Ingeniosa Elena* de Salas Barbadillo, donde también aparece un relato acerca de una familia de prostitutas, en el que destacan los consejos de las madres a las hijas para que ejerzan bien la prostitución. (Solana Segura, 2008: 730)

No obstante, parece un claro error, no es posible considerar que el *Polidoro* sea una obra picaresca, dialogada por herencia de la celestinesca. Tampoco hay muchos más géneros con los que pueda emparentarse en su época. El papel de las figuras mitológicas, no alegorías al uso, resulta fundamental para la concepción de la trama y la obra, y su descripción y configuración parten de la *Consolación* de Boecio, pero ello tampoco es determinante.¹¹ Como dice Críez Garcés (2016: 51): «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* es, en buena medida, boeciana. *La Consolación de la Filosofía* la provee de sentencias, parlamentos, ideas, visiones de la vida, imágenes, personajes y hasta moldes estructurales. Quizás al plan de hacerla confluír con la tradición celestinesca contribuyera su misma forma dialógica». Pero ni estas razones parecen suficientes para justificar la trama celestinesca, ni dicha influencia boeciana es tampoco concluyente en cuanto a un modelo genérico.

En definitiva, hay que admitir que la *Quinta Celestina* es una obra celestinesca porque así lo quiso su autor, quien se encargó, como se ha dicho, de multiplicar las alusiones al respecto. No obstante, parece evidente que también desea jugar con el receptor del texto y hacer que se replantee cómo entiende estas obras. Como señala Juan Carlos Pueo, «Para que el lector pueda reconocer la parodia, deben contenerse en su texto las pistas necesarias para que el reconocimiento se produzca. En este caso, el repertorio ha de incluir referencias implícitas o explícitas a textos concretos o a modelos architextuales [como el ciclo celestinesco] previos al texto de la parodia» (2002: 107). Esto es exactamente lo que hace nuestro autor. Mediante el procedimiento dialógico que establece con las obras precedentes consigue que las expectativas del lector conocedor del esquema amoroso celestinesco se frustren reiteradamente. Para ello se sirve de la configuración de los protagonistas, la in-

¹¹ La cuestión del papel de la Fortuna y las Parcas y su representación como personajes que observan de forma externa, aunque también intervienen en la acción y dialogan de forma interna con los personajes, creo que no ha sido resuelta del todo por los trabajos previos. No es este el momento de estudiarlo en profundidad. Queda pues abierto el tema para otra ocasión u otro investigador.

versión de papeles, los enredos innecesarios, y demás, cuyo conjunto conducen a un absurdo.¹² Polidoro no necesita amor porque ya está enamorado de sí mismo, podría decirse. Es un Narciso redivivo al que su soberbia, presunción y obstinación llevarán a la muerte.

¿Qué queda, pues, del modelo celestinesco? A lo largo de este trabajo se ha visto cómo la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* remite de forma continua a la obra modelo y a otros textos del ciclo, especialmente la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Establece un diálogo en el que las referencias explícitas e implícitas son innegables, pero, al mismo tiempo, contravienen directamente las convenciones del ciclo y se sirve de la inversión o la exageración de esos elementos para provocar una lectura paródica, tanto que la propia trama amorosa y celestinesca quedan relegadas a un plano secundario y se utilizan únicamente como enredo accesorio (de notable envergadura, eso es cierto). Ello, no puede obviarse, anula totalmente su sentido y función canónica, es decir, su propia representación del modelo. El problema, pues, es complejo, ya que no puede decirse que la obra sea plenamente celestinesca, puesto que los elementos que toma de este género no son la parte esencial o central del texto, ni puede afirmarse que sea otra cosa. Lo único claro es que la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* se convierte en una parodia evidente no solo de ciertos elementos propios de la literatura celestinesca, como se había señalado hasta el momento, sino de todos aquellos que habían configurado el ciclo como tal hasta su aparición y, por lo tanto, del género mismo. Es algo similar, aunque obviamente en un grado de mucha menor categoría, a lo que realiza unos años más tarde Cervantes no solo con las novelas de caballerías sino con el resto de los géneros narrativos de éxito en el siglo XVI.

Cabe finalmente preguntarse si esta era la intención del autor a la hora de componer su texto. Parece difícil que tan sistemática burla de los códigos celestinescos sea casual, que esa interpretación paródica no sea pretendida, pero no podemos afirmarlo. En cualquier caso, si este no era su propósito, desde luego, sí es el resultado.

BIBLIOGRAFÍA

ARATA, Stefano (1988): «Una nueva *Tragicomedia* celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, vol. 12, núm. 1 pp. 45-50. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.12.19672>

¹² Los propios criados anticipan lo ridículo de la situación cuando planean enamorar a Polidoro de Casandrina: «pero ¿no ves tú cuál es la perenialidad y locura de Polidoro en ese caso? Que piensa el loco que las diosas no le merecen, y quieres tú que se abata a una pública cantonera?» (Criez Garcés, 2016: 165).

- BARANDA LETURIO, Consolación (1992): «De *Celestinas*: problemas metodológicos», *Celestinesca*, vol. 16, núm. 2, pp. 3-32. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.16.19811>
- BARANDA LETURIO, Consolación y Ana VIAN HERRERO (2007): «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), *Orígenes de la novela: estudios*, Santander, Universidad de Cantabria/Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 407-781.
- CRÍEZ GARCÉS, Pedro Luis (2016): *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina (Ms. II-1591 de la Real Biblioteca). Edición y estudio* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39807> [09/09/2022].
- HEUGAS, Pierre (1973): «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bordeaux, Éditions Bière.
- IGLESIAS, Yolanda (2009): *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*, Madrid, Iberoamericana.
- PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego (una teoría de la parodia)*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- SOLANA SEGURA, Carmen (2008): «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* como distorsión del paradigma celestinesco», en José Antonio Calzón García et alii (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 729-735.
- SOLANA SEGURA, Carmen (2009): «Hacia una datación de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: datos históricos e influencias literarias», *Celestinesca*, vol. 33, pp. 217-231. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.33.20095>
- VIAN HERRERO, Ana (2003): «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: relación cíclica y caminos de la parodia», *Criticón*, vol. 87-89, pp. 899-914.

DESENTRAÑAR EL CUERPO MÍSTICO:
EL IMAGINARIO DE ESPAÑA EN *EL BUSCÓN*
Disentangling the Mystical Body: The Imaginary of Spain
in *El Buscón*

TIMO KEHREN
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

RESUMEN

La crítica reciente ha demostrado que Francisco de Quevedo recurre, en *El Buscón* (1626), al concepto del cuerpo místico para llamar la atención sobre los males de España. Lo que ha pasado por alto, en cambio, son la acción y la topografía a través de las que se evoca y desarrolla dicho concepto. Los personajes con los que don Pablos entra en contacto en la Corte remiten a un cuerpo místico en crisis: el hidalgo vestido de harapos que dejan entrever su trasero desnudo, los presos del calabozo que de noche se alivian en el sillico junto al catre del pícaro, el lujurioso sodomita que obliga a los presos a retener sus gases intestinales. Frente a este enfoque en las necesidades más bajas, el hecho de que don Pablos se embarque para América desde Sevilla adquiere su pleno sentido. Sevilla, por paronomasia, se asociaba con el antro de Sibila de la *Eneida*, que, en la literatura carnavalesca de la época, era una metáfora del ano. Por tanto, podemos considerar que el pícaro se equipara con un excremento del que el cuerpo místico se libera para purgarse.

Palabras clave: Lo carnavalesco; cuerpo místico; *El Buscón*; escatología; topografía.

ABSTRACT

Recent criticism has demonstrated that, in *El Buscón* (1626), Francisco de Quevedo resorts to the concept of the mystical body to draw attention to the evils of Spain. What has been neglected, however, are the action and the topography through which this concept is evoked and developed. The characters with whom Don Pablos comes into contact at the Court recall a mystical body in crisis: the hidalgo clothed in rags which reveal a glimpse of

his naked bottom, the prisoners of the dungeon who at night relieve themselves in a pot next to the *picaro's* bed, the lecherous sodomite who forces the other prisoners to retain their intestinal gases. In the face of this focus on the most basic of necessities, the fact that Don Pablos sets sail for America in Seville acquires its whole meaning. Seville, by paronomasia, used to be associated with Sibyl's cave from the *Aeneid*, which in the carnivalesque literature of that time was a metaphor for the anus. Consequently, the *picaro* can be likened to excrement from which the mystical body seeks riddance so that it might purge itself.

Keywords: Carnavalesque; *El Buscón*; mystical body; scatology; topography.

FRENTE A LOS CRECIENTES PROBLEMAS políticos y económicos con los que la monarquía española se veía confrontada desde la segunda mitad del siglo XVI, se formó, en la Corte, una especie de laboratorio de ideas o *think tank* con juristas y teólogos, cuyo objetivo consistía en desarrollar propuestas para la reforma del Estado. Los miembros de este laboratorio se llamaban «arbitristas», denominación que, en un primer momento, tenía una connotación despreciativa y solo más tarde adquirió el valor neutro que tiene en la actualidad (Bravo, 2009: 30-33). En los escritos de los arbitristas a menudo encontramos la imagen de España como un cuerpo enfermo al que hay que dar la medicina adecuada para que se recupere.

Esta imagen tan llamativa se origina en el concepto del cuerpo místico de Cristo (Bennassar, 1982: 44). Según este concepto, los cristianos forman un cuerpo común, cuyo corazón y cabeza son el mismo Jesucristo. Gracias al bautismo, las personas se convierten en miembros de este cuerpo. El cuerpo místico, en su origen, no se puede reducir a una metáfora. A través del misterio de la transubstanciación, centro del culto católico, el pan y el vino se transforman en el cuerpo y la sangre de Jesucristo. Por tanto, al celebrar la eucaristía, los católicos comulgan realmente con el cuerpo de Dios. De esta manera, forman un cuerpo común en sentido propio. En el siglo XII, a consecuencia de la querrela de las investiduras, el concepto del cuerpo místico fue traspuesto al poder secular. La más conocida entre las teorías del Estado que desarrollan este tema es el *Policraticus*, de Juan de Salisbury. En este tratado, el rey no solo es presentado como la cabeza de su reino, sino que también se compara con un médico que tiene que intervenir cuando los humores del organismo pierden su equilibrio (Koschorke *et al.*, 2007: 77-79).

Los arbitristas, en sus escritos, retoman este aspecto relativo al cuerpo místico. Apoyándose en la teoría de los cuatro humores, establecen diagnósticos sobre el estado de salud de España y desarrollan tratamientos para sanarla. En el marco de sus reflexiones sobre la expulsión de los moriscos, por ejemplo, Pedro Fernández de Navarrete escribe que «há querido siẽpre los Reyes de España carecer de [la] lustrosa numerosidad [de la población de sus reinos], antes que cõsentir en el cuerpo

místico de su Monarquía los malos humores» (1626: 51). Ya Alfonso el Sabio recomendó –añade el arbitrista– que «los Reyes tuuiesen grã cuëta *En fazer[] poblar [su monarquía] de buena gente, porque los de diferentes costübres y Religion, no son vezinos, sino enemigos domesticos*» (1626: 51).

Por sus propuestas de reforma a veces inusitadas, los arbitristas eran uno de los blancos predilectos de la sátira barroca (Vilar Berrogain, 1973). Miguel de Cervantes califica de «disparates» (2013: 621) las palabras del arbitrista que aparece en *El coloquio de los perros* (1613) y Francisco de Quevedo observa, en una de sus cartas, que las monarquías, «[c]uando [...] para su salud acuden á sus arbitrios, poco entretienen, nada sanan» (1951: 534). Quevedo retoma aquí el concepto del cuerpo místico, cultivado por los propios arbitristas, para utilizarlo en su contra. Esta vez no son los moriscos, sino los arbitristas quienes le causan daño a España. El hecho de que dicho concepto esté presente en la obra epistolar del autor abre nuevas vías para la interpretación de su narrativa. En *El Buscón*, el personaje principal, don Pablos de Segovia, pasa revista a su carrera de pícaro, que acaba por llevarlo a tomar un barco para el Nuevo Mundo. Este destino no solo llama la atención sobre las potencialidades que el género picaresco estaba aún por explotar dentro del espacio americano (Casas de Faunce, 1977; López, 1994; Fuchs, 2020), sino que también puede relacionarse con el cuerpo místico.

La crítica ha comprobado recientemente que el concepto del cuerpo místico está presente en *El Buscón* (Fernández, 2015: 83-87), pero sin estudiar su relación con la acción y la topografía. En lo que sigue, quiero mostrar de qué modo este concepto está entretejido en el relato picaresco, confiriéndole un sentido suplementario. Sostengo la tesis de que don Pablos representa a todos los súbditos que causan el desequilibrio de los humores del reino. Al abandonar este cuerpo místico, el pícaro le permite purgarse. Pero lo que a España le da la posibilidad de recuperarse, para América significa un contagio con los males de la metrópolis. En el nivel estético, el cuerpo místico se relaciona, en esta novela, con una topografía carnavalesca, que se nutre del discurso escatológico propio del género picaresco y del *Buscón* en particular (Molho, 1972: 136; Goytisoló, 1977: 117-135). Con el discurso escatológico se lleva al exceso la idea de la presencia real del cuerpo místico, que caracteriza la doctrina católica. Para demostrar mi tesis, me concentraré en tres episodios: la formación picaresca de don Pablos en la Corte, su llegada a Sevilla y el viaje a América que emprende junto a la prostituta Grajales.

1. BABILONIA ESPAÑOLA

A principios del siglo XVII surgió en Madrid una cultura del entretenimiento y ocio, que cumplía con las exigencias específicas de aquella joven sociedad urbana. Ante la relajación de las costumbres que iba de la mano con este desarrollo, la ciu-

dad pronto pasó a ser considerada una «imitadora[] / del confuso Babel» (Molina, 2009: 210) o «Babilonia española» (Vélez de Guevara, 1941: 30). Así se explica la sátira de los cortesanos madrileños que encontramos en boca de Lisis, protagonista de los *Desengaños amorosos* (1647), de María de Zayas: «¿De qué pensáis que procede el poco ánimo que hoy todos tenéis, que sufrís que estén los enemigos dentro de España, y nuestro Rey en campaña, y vosotros en el Prado y en el río, llenos de galas y trajes femeniles, y los pocos que le acompañan, suspirando por las olas de Egipto?» (Zayas, 2009: 505) La representación de los cortesanos madrileños en *El Buscón* se inscribe en la misma línea, aunque aquí las galas son sustituidas por vestidos hechos de harapos. Esta variación es la marca de una agudización de la sátira, que tiene el objetivo de llamar la atención sobre la miseria que se ha instalado en el reino.

En su camino a Madrid, don Pablos conoce a don Toribio, un hidalgo venido a menos. Es sabido que los hidalgos, en la literatura del Siglo de Oro, a menudo sirven para denunciar el juego de las falsas apariencias. Basta con pensar en el escudero del *Lazarillo de Tormes* (ca. 1554), quien no consigue ocultarle al pícaro su pobreza por mucho que se esfuerce (Redondo, 1979). Pero la situación de los hidalgos también remite al destino de un cuerpo místico constantemente sacudido por crisis financieras y la bancarrota. Don Toribio se presenta a su interlocutor como un «hidalgo hecho y derecho» (Quevedo, 2011: 94). No obstante, mientras habla con don Pablos, se le caen las calzas, lo que levanta sospechas en el pícaro. Después de caminar un rato, don Toribio le pide que le deje continuar el viaje en su borrico, porque está muy cansado de «caminar con las bragas en los puños» (Quevedo, 2011: 93). Don Pablos le cede su bestia, porque el hidalgo le da lástima. Cuando lo ayuda a subir a la silla, llega a verle el trasero desnudo, que aparece entre las cuchilladas de sus calzas. Don Toribio lo comenta con humor negro, diciendo que «no es oro todo lo que reluce» (Quevedo, 2011: 93). En efecto, lo único que aún parece lucir en la hidalguía española, son las nalgas de sus miembros.

Nada más entrar en la Corte, don Toribio introduce a su nuevo amigo en el colegio buscón. Los hidalgos que forman parte de él desfilan uno tras otro ante los ojos de don Pablos, quien describe con minuciosidad sus galas. El público lector asiste así a un curioso espectáculo en el que se despliega toda la fuerza de la imaginación quevedesca. El primer hidalgo va envuelto en su capa para evitar que se vea que no lleva camisa ni gregüescos. En vez de calzas tiene «dos rodajas de cartón que tra[e] atadas a la cintura y encajadas en los muslos» (Quevedo, 2011: 102). El segundo tiene el ala del sombrero plegada hacia arriba para ocultar que no tiene banda. El tercero lleva el cuello levantado para cubrir así los defectos en la tela. Sus valones se componen de diferentes pedazos de tela. La parte que se ve es de camelote, un tejido noble, y el resto, de bayeta colorada. El cuarto se hace pasar por un soldado. En vez de un cuello lleva una valona, y como no tiene capa, se ha puesto

unos frascos, esto es, las cajuelas en las que el arcabucero lleva la pólvora. Además, tiene una muleta «con una pierna liada en trapajos y pellejos» (Quevedo, 2011: 104), lo que le permite ocultar que le falta una calza. El desfile de los hidalgos sirve para desarrollar el tema de las falsas apariencias iniciado por don Toribio, así como para hacer hincapié en la dimensión colectiva del problema de la miseria.

El colegio buscón es presidido por la madre Labruscas. Ella reparte entre sus miembros los trapos que ha recogido para que se confeccionen nuevos vestidos. A través del proceso de intercambio y recomposición que se inicia así, los cuerpos de los hidalgos se entrelazan. La costura es, por tanto, el acto constitutivo del colegio buscón. El lado satírico de la actuación de los hidalgos queda manifiesto cuando don Pablos hace el siguiente comentario: «No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo vi, porque ellos cosían y la vieja les daba los materiales, trapos y arrapiezos de diferentes colores, los cuales había traído el soldado» (Quevedo, 2011: 106-107). El Bosco, en muchos de sus cuadros, crea universos imaginarios y habitados por estafalarias figuras. Estas representaciones están destinadas a denunciar o por lo menos exponer los pecados de los hombres. Quevedo, en su novela, parece aplicar este tipo de sátira al caso preciso de España. El enfoque en los hidalgos indica que no se critica a la cristiandad en general sino a los cristianos españoles.

Don Pablos acaba por vestirse de la misma manera que los hidalgos, con lo cual ingresa en el colegio buscón. Sus miembros, cuando no están ocupados con su ropa, se dedican a robar y hurtar. Esta ocupación también hace avanzar la acción de la novela. Un día, la madre Labruscas acude a la casa de un cliente suyo para ofrecerle mercancías que los hidalgos le han robado anteriormente. Al darse cuenta de que las mercancías son suyas, el cliente llama a los alguaciles. Todos los miembros del colegio buscón son detenidos y mandados al calabozo. Para llevarlos aquí, los alguaciles los sujetan por la ropa. La consecuencia es que los vestidos terminan por deshacerse, dejando a los hidalgos desnudos. Esto nos reconduce al principio del episodio, donde don Toribio pierde sus calzas y le enseña al pícaro sus nalgas, pero también recuerda el expolio de Jesucristo por soldados romanos antes de su crucifixión (Fernández, 2015: 85). Dicho episodio bíblico puede interpretarse como una violación del cuerpo místico, encarnado por el hijo de Dios. Por tanto, es de suponer que la referencia que en *El Buscón* se hace a él sirve para subrayar la dinámica disolvente a la que el colegio buscón se ve expuesto. Efectivamente, por el castigo que se le ha infligido, dejará de existir.

Al contrario de lo que induciría a interpretar el modelo de semántica espacial concebido por Yuri Lotman (1978: 270-298), el calabozo no se opone a la Corte, sino que constituye una continuación o intensificación de la desenfundada vida que rige en ella. Don Pablos lo describe como un lugar donde las personas tienen que pagar por sus pecados, evocando así el purgatorio. La idea de España transformada en purgatorio ya aparece en uno de los sueños de Lucrecia de León, que, a finales

del siglo XVI, ejercía influencia sobre un pequeño grupo de aristócratas de la Corte (Kamen, 2014: 285). A este respecto me parece indicativa la riña nocturna en la que son atacados dos reclusos: «Empezaron a silbar dos [de los hombres], y otro a dar sogazos. Los buenos caballeros, que vieron el negocio de revuelta, se apretaron de manera las carnes ayunas –cenadas, comidas y almorzadas de sarna y piojos–, que cupieron todos en un resquicio de la tarima. Estaban como liendres en cabellos o chinches en cama. Sonaban los golpes en la tabla; callaban los dichos» (Quevedo, 2011: 126). Don Pablos nos presenta aquí dos personajes que parecen muertos y que, como los condenados al purgatorio, tienen que expiar sus pecados. Las enfermedades y los parásitos que los martirizan evocan la imagen de cadáveres en vías de descomposición. Los azotes que los reclusos reciben vulneran aún más sus carnes ya laceradas. Como ya no es posible quitarles los harapos, hay que proceder al descuartizamiento de su cuerpo.

En el universo ficticio del *Buscón*, el purgatorio se asocia sistemáticamente con excrementos. No hay que olvidar que don Pablos, ante el hambre que pasa en el internado del Dómine Cabra, se pregunta si fue mandado al purgatorio al caer en una privada en el mercado de Segovia (Quevedo, 2011: 21). En el calabozo madrileño vuelve a aparecer el tema de los excrementos, haciendo eco a la pregunta del pícaro: «Estaba el servicio a mi cabecera [y, a la media noche, no hacían sino venir presos para soltar presos]» (Quevedo, 2011: 123). La palabra «presos» tiene dos sentidos en esta frase. Además del sentido propio («recluso») se le atribuye un sentido figurado («excrementos»). La relación que se establece entre los reclusos y sus excrementos sugiere que son intercambiables. Así aparece la idea de un cuerpo místico en necesidad de una purga, idea que será desarrollada más adelante.

Poco antes de la riña, don Pablos dice sobre los otros presos que «en toda la noche [l]e habían dejado abrir los ojos [a puro abrir los suyos]» (Quevedo, 2011: 124). El pícaro varía el juego de palabras precedente con el sustantivo «ojos», cuyo sentido figurado es «ano». Este tema sigue estando presente cuando pasa a hablar del Jayán, un recluso condenado por haber cometido sodomía, pecado sobre el que Quevedo vuelve repetidas veces en su obra (Teuber, 1989: 196-197). Don Pablos explica que, por miedo a convertirse en víctimas de ese personaje, «tra[ían] todos con carlanças, como mastines, las traseras, y no había quien se osase ventosear, de miedo de acordarle [al Jayán] dónde tenía las asentaderas» (Quevedo, 2011: 125). Con la introducción del sodomita se extiende la gama de los pecadores que aparecen en este episodio. Aparentemente sirve para dar una imagen más completa de la crisis del cuerpo místico. Es una crisis que se manifiesta particularmente en la decadencia del tradicional ideal de masculinidad, tal y como también lo sugiere la crítica de María de Zayas mencionada anteriormente.

Para salir del calabozo, los presos se ven obligados a participar en una procesión de penitentes. Don Pablos consigue dispensarse de este castigo público,

sobornando al escribano de la cárcel. Sin embargo, no se lo quiere perder, por lo que se mezcla con los espectadores: «[...] sacaron a la vieja delante de todos, en un palafrén pardo a la brida, con un músico de culpas delante. [...] Luego seguían todos mis compañeros, en los overos de echar agua, sin sombreros y las caras descubiertas. Sacábanlos a la vergüenza, y cada uno, de puro roto, llevaba la suya de fuera» (Quevedo, 2011: 130-131). El episodio se cierra con otro juego de palabras: «vergüenza» aquí significa a la vez «castigo público» y «órgano genital». Por tanto, las caras descubiertas de las que habla el pícaro son, en realidad, los traseros de los penitentes. La procesión es el acto de disolución final del colegio buscón. Los hidalgos son desterrados de Madrid durante seis años, mientras que don Pablos es declarado inocente. Cuando llega la hora de despedirse, el pícaro rechaza acompañar a los hidalgos, determinados en ponerse en camino a Sevilla. No obstante, tras una serie de nuevas desventuras, que incluyen, entre otras cosas, una breve carrera como actor de comedias, decide tomar la misma dirección que ellos.

2. EL ANTRO DE SIBILA

En la topografía literaria barroca, Sevilla es incontestablemente la capital de la vida pícaro. Lejos de la Corte, era un lugar periférico donde –según se puede explicar con el concepto de semiosfera de Yuri Lotman– el sistema de normas y reglas pierde rigidez (1996: 16-17). Esta circunstancia estaba reforzada por el hecho de que Sevilla era el principal puerto de España, donde se organizaba desde el comercio exterior hasta la emigración al Nuevo Mundo. La constante llegada de personas y mercancías de todos los rincones del reino causaba una confusión y un desorden enorme. En efecto, en Sevilla alcanza el Guzmán de Alfarache «la cumbre del monte de las miserias» (Alemán, 2012: 743), y es también al llegar a la capital andaluza que Rinconete y Cortadillo intentan ser admitidos a la «cofradía [de Monopodio]» (Cervantes, 2013: 189) para buscarse la vida.

Llegado a Sevilla, don Pablos sigue el ejemplo de los antihéroes cervantinos. Entra en el Mesón del Moro, donde da con Matorral, un antiguo compañero suyo de Alcalá de Henares, quien mientras tanto se ha transformado en un auténtico bellaco. Al final de la conversación, Matorral le propone a su viejo amigo que se una a su banda de ladrones. El pícaro no tarda en aceptar la propuesta, pero para ser admitido, tiene que quitarse el traje que ha llevado desde su estancia en Madrid: «Ea, quite la capa vuacé, y parezca hombre, que verá esta noche todos los buenos hijos de Jevilla. Y porque no lo tengan por maricón, ahaje ese cuello y agobie de espaldas; la capa caída, que siempre nosotros andamos de capa caída; ese hocico, de tornillo: gestos a un lado y a otro [...]» (Quevedo, 2011: 174-175). Matorral considera que don Pablos parece afeminado en el traje del cortesano. Para ser aceptado por los ladrones sevillanos, el pícaro tiene que cumplir con el código de

vestimenta que han establecido. El cambio de ropa marca su entrada definitiva en la vida pícara. Aparentemente, la formación que ha comenzado en Madrid entre los hidalgos empobrecidos del colegio buscón solo puede concluirse en Sevilla. Al mismo tiempo se señala, de esta manera, que la verdadera vida pícara no se vive en la Corte, sino en las sombrías calles de la ciudad andaluza.

Una vez que don Pablos se ha quitado el traje del cortesano, aparecen sus nuevos compañeros, «con [...] los sombreros, empinados sobre la frente, altas las faldillas de delante, que parecían diademas; un par de herrerías enteras por guarniciones de dagas y espadas; las conteras, en conversación con el calcañar derecho; los ojos, derribados, la vista, fuerte; bigotes buidos, a lo cuerno, y barbas turcas, como caballos» (Quevedo, 2011: 175). La presentación de los bellacos no tiene nada que ver con la de los hidalgos del colegio buscón. Son personajes oscuros que hasta inspiran miedo. Después de saludar al nuevo miembro de su banda, lo invitan a cenar: «Vino pescado y carne, todos con apetito y sed. Estaba una artesa en el suelo llena de vino, y allí se echaba de buces el que quería hacer la razón [...]» (Quevedo, 2011: 176). La descripción de la cena recuerda la sátira renacentista de la gula, tal y como la encontramos en *Das Narrenschiff* (1494), de Sebastian Brant (2005: 160-163), y en la pintura del mismo nombre del Bosco. Dicha reminiscencia subraya la transición de la penuria, que el pícaro ha vivido en el colegio buscón, a la abundancia de alimentación, que conoce ahora.

Al igual que el código de vestimenta, la cena contribuye a la constitución de la banda de ladrones. Cuanto más vino corre, más alegre está el ambiente. Los bellacos hablan de sus frecuentes combates con los alguaciles de la ciudad y quieren vengar al tuerto, un compañero suyo que ha muerto en uno de estos combates. De repente, Matorral toma una hogaza de pan, dirige su mirada hacia la lámpara de aceite sobre la mesa y pronuncia las siguientes palabras: «Por ésta, que es la cara de Dios, y por aquella luz que salió por la boca del ángel, que si vucedes quieren, que esta noche hemos de dar al corchete que siguió al pobre Tuerto» (Quevedo, 2011: 177). La comparación del pan con la cara de Dios evoca la eucaristía, rito católico que ya se ve profanado en el episodio en que don Pablos se come los pasteles de a cuatro hechos con los restos mortales de su padre (Fernández, 2015: 84-85). Lo que aún refuerza esta idea es la asociación de la luz con un ángel. Ya he mencionado que el pan, una vez que se ha transformado en el cuerpo de Cristo, es repartido entre los fieles para constituir el cuerpo místico. Sin embargo, la comunidad que se constituye durante la cena sevillana se opone diametralmente a los principios del catolicismo. Es una banda de ladrones que no tiene el más mínimo respeto de los valores cristianos. El guía de esta comunidad no es Jesucristo, el rey de los judíos, sino don Pablos, el «príncipe de la vida buscona» (Quevedo, 2011: 259).

Pienso que este grupo, al igual que el colegio buscón, es figura de toda una sociedad corrompida por el vicio. No hay que olvidar que se nos ha enseñado, a

lo largo del relato, una nación llena de pícaros. Por regla general, los pícaros no se oponen a la sociedad de su tiempo, sino que son uno de sus representantes. Con la llegada de don Pablos a Sevilla queda claro que la sociedad a la que representa él también se proyecta en el espacio. Esta relación se puede entender con ayuda del motivo cartográfico de la Europa Regina, con el que la Casa de Austria expresaba su aspiración a dominar el continente entero. En este tipo de representaciones, España corresponde a la cabeza; Portugal, a la corona, y Francia y Alemania, al torso. Italia suele corresponder al brazo derecho, en cuya mano está la manzana imperial, que se identifica con Sicilia. Conforme a la lógica de la inversión carnavalesca, en el imaginario del *Buscón*, España ya no es la cabeza del imperio austriaco, sino su trasero. Por consiguiente, Sevilla se convierte en el ojo que no tiene niña, metáfora que don Pablos ha utilizado anteriormente para referirse al *osculum* o beso infame que su madre solía darle al diablo en el ano (Quevedo, 2011: 52). Queda claro que dicha abertura del cuerpo está relacionada con el infierno.

Sevilla, por su parte, se consideraba la entrada del infierno por su proximidad con el Estrecho de Gibraltar. Desde la Antigüedad, el Estrecho de Gibraltar pasaba por ser el fin del mundo, tal y como lo sugieren las palabras «non plus ultra» en las columnas de Hércules. La relación entre Sevilla, el Estrecho de Gibraltar y el infierno se establece de forma ejemplar en el canto 26 del *Inferno*, de Dante, del que Quevedo –dicho sea de paso– poseía dos ejemplares (Mondola, 2011: 11). El navegante Ulises relata aquí su viaje por el Mediterráneo, que representa el motivo de su condena en el infierno:

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco e l'isola d'i Sardi
e l'altre che quel mare intorno bagna.

Io e' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov' Ercule segnò li suoi riguardi

acciò che l'uom più oltre non si metta;
da la man destra mi lascai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta.
(Alighieri, 2008: 784-786)

Ulises, en estos versos, explica cómo pasó por la costa de España, Marruecos, Cerdeña y otras islas del Mediterráneo. Su tripulación ya estaba muy cansada cuando llegó al lugar donde Hércules había erigido las columnas que no estaba permitido superar. Sin embargo, Ulises pasó, a mano derecha, por Sevilla, y, a mano izquierda, por Ceuta. Es esta soberbia la que, según la interpretación de Dante,

lo ha llevado al lugar que efectivamente se sospechaba detrás de las columnas de Hércules.

Cabe recordar, en este contexto, que Sevilla, además, se relacionaba por paronomasia con la predicadora Sibila de Cumas, que en el sexto libro de la *Eneida* desciende al inframundo con el héroe troyano. El «antrum / Sibyllae» (Verg. *Aen.* 6,10-11) del que habla Virgilio conoció una inversión carnavalesca en la lengua francesa. La expresión «trou de la Sybille» les servía a los franceses del siglo XVI para denominar el ano. La encontramos en el *Dictionarie of the French and English Tongues*, publicado por Randle Cotgrave en 1611, con la traducción poco ambigua de «arse-hole». El ejemplo más conocido de esta expresión se halla en el *Tiers Livre* (1546), de François Rabelais. En el episodio que nos concierne, Panurge, amigo de Pantagruel, consulta a la hechicera Sibylle de Panzoust para saber si debe o no casarse. Después de un rito algo rocambolesco, ella se despide de él, enseñándole su trasero: «Ces parolles dictes, se retira en sa tesnière, et sus le perron de la porte se recourra robbe, cotte et chemise jusques aux escelles et leurs monstroit son cul. Panurge l'aperceut et dist à Epistemon: "Par le sombre guoy de boys, voy là le trou de la Sibylle"» (Rabelais, 1964: 131-132).

Aunque la lengua española de aquel entonces desconocía tal expresión, podemos suponer que existía en España por lo menos el imaginario que la generó. Pienso que una observación en la *Historia de Valencia* (1610), de Gaspar Escolano, nos puede servir como indicio de ello. Contrariamente a lo que ocurriría con muchos de sus contemporáneos, el historiógrafo valenciano no veía con malos ojos el descenso demográfico causado por la emigración masiva desde España hacia América. En efecto, suponía que le permitía al cuerpo místico recuperarse: «Tampoco se persuade nadie, que es de mucha consideracion la falta de hombres ñ se nos va desangrando para poblar[] y conquistar[] [el Nuevo Mundo] porque como lo comun apetece aquella carrera gente borrascosa o desualida al olor del oro; antes nos sirue de purga para limpiarnos del humor pecante: y de lo que sirue la sangria, que nos saca la sangre corrompida del cuerpo; si bien a bueltas della, se vā algunas gotas de la buena» (Escolano, 1610: 202-203). El desenlace del *Buscón* sugiere que Quevedo tenía una visión similar de este fenómeno. La idea de Sevilla como ano de España nos permite considerar que don Pablos, después de llegar a la ciudad portuaria, es «excretado» del cuerpo místico y enviado al Nuevo Mundo.

3. PROFANACIÓN DE AMÉRICA

En su *Cosmographiae introductio* (1507), el cartógrafo alemán Martin Waldseemüller propone que se le ponga al Nuevo Mundo el nombre de Américo Vesputio, quien fue el primero en darse cuenta de que ese territorio era un continente. Pero, al igual que Europa y Asia, debería tener un nombre de mujer y, por tanto,

llevar una desinencia femenina (Waldseemüller, 1507: 16). Esta idea se desarrolla en un dibujo alegórico del pintor flamenco Stradanus, donde América es representada como una mujer desnuda en medio de un paisaje bucólico. Tal escenificación sugiere que América, de la misma manera que sus habitantes (Todorov, 1982: 50-54), pasaba por honesta e inocente. La literatura satírica y paródica de la época invierte este imaginario, expresando así que, con la llegada de los europeos, América había sido penetrada y violada o –mejor dicho– se había dejado penetrar y violar. Les había ofrecido su cuerpo a los conquistadores sin oponer resistencia. Como veremos en lo que sigue, este imaginario también se explota en el desenlace del *Buscón*.

Después de cenar, los ladrones salen a las calles de Sevilla. No tardan en atacar a los alguaciles, tal y como se lo han prometido en el mesón. Don Pablos les quita a dos de ellos la vida, por lo cual él y sus compañeros tienen que darse a la fuga. Acaban por entrar en la Iglesia Mayor, donde son sorprendidos por un grupo de prostitutas: «Pasábamolo en la iglesia notablemente, porque, al olor de los retraídos, vinieron ninfas, desnudándose para vestirnos. Aficionóseme la Grajales; vistiome de nuevo de sus colores. Súpome bien y mejor que todas esta vida; y así, propuse el navegar en ansias con la Grajal hasta morir» (Quevedo, 2011: 178). Con estas palabras se reactualiza la alegoría de la navegación erótica, que ya encontramos en las cantigas de amigo gallegoportuguesas (Fontes, 1998: 434-437). Para referirse a las prostitutas que se encuentran en la iglesia, don Pablos utiliza el término «ninfas», proveniente del vocabulario de la germanía (Alonso Hernández, 1977: 555). La razón para la elección de esta palabra no es difícil de encontrar: algunas ninfas pasan por ser seductoras irresistibles desde la *Odisea*, cuyo héroe es retenido por la ninfa Calipso durante siete años (Hom. Od. 7,252-260). Don Pablos nos da a entender que, al igual que Ulises, tampoco él puede resistir a la tentación femenina.

La alegoría de la navegación erótica recupera su sentido literal cuando el pícaro realmente se hace a la mar con la Grajales para escapar de la persecución de la justicia: «Yo, que vi que duraba mucho este negocio [...], como obstinado pecador, determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte» (Quevedo, 2011: 178). A mi manera de ver, no es gratuito que don Pablos viaje a América con una prostituta. En efecto, parece haber una relación metonímica entre la Grajales y este destino. Lo que aquí queda implícito, se vuelve explícito en otro texto de Quevedo. En *La hora de todos* (1650), el autor pone las siguientes palabras en boca de un cacique: «Pues advertid que América es una ramera rica y hermosa, y que, pues fue adúltera a sus esposos, no será leal a sus rufianes. Los Cristianos dicen que el cielo castigó a las Indias porque adoraban a los ídolos; y los Indios decimos que el cielo ha de castigar a los cristianos porque adoran a las Indias. Pensáis que lleváis oro y plata, y lleváis envidia de buen color y miseria preciosa» (Quevedo, 1987: 312). En su

conversación con los españoles, el cacique pone en tela de juicio la legitimidad de la Conquista. La alegoría de la prostituta le permite establecer una analogía entre los indígenas y los conquistadores. Ambos están en la posición de un dueño que pierde sus bienes por haber menospreciado las leyes divinas. Según el discurso de legitimación de la Conquista, los indígenas han perdido las tierras por su paganismo. Los españoles, por su parte, perderán las tierras conquistadas por su codicia.

En el Barroco empezó a forjarse la imagen de América como tierra del pecado. Basta con pensar en el íncipit de *El celoso extremeño* (1613), donde el continente se describe como «refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, [...] añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos» (Cervantes, 2013: 326). América se presenta en esta novela como un espacio opuesto a la casa del personaje principal, donde reinan los valores cristianos. De la misma manera se establece en la comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614), de Lope de Vega, una relación directa entre América y el infierno. Este texto contiene un auto sacramental cuya función consiste en proyectar sobre el escenario un conflicto interior del navegante genovés. Dicho conflicto interior se traduce en un diálogo en el que el Demonio le dirige las siguientes palabras a la Providencia:

Oh, tribunal bendito,
 Providencia eternamente,
 ¿Dónde envías a Colón,
 para renovar mis daños?
 ¿No sabes que ha muchos años
 que tengo allí posesión?
 (Vega, 2001: 116)

Estos versos de Lope hacen referencia al discurso de legitimación de la Conquista, según el cual España, después de expulsar a los musulmanes y judíos, fue elegida por Dios para evangelizar el Nuevo Mundo. Ahora bien, a esta misión divina se opone el diablo, quien dice de sí mismo que domina el continente americano ya desde hace muchos años, fomentando el afán de lucro de los conquistadores, y no los valores cristianos.

La Conquista del Nuevo Mundo tuvo consecuencias enormes tanto para América como para Europa. A partir de ella, la estructura social y las diferentes cosmovisiones en ambos lados del Océano Atlántico cambiaron radicalmente. Además, la relación afectiva de la metrópolis con el territorio conquistado conoció una evolución inesperada. Lo que al principio parecía una tierra de promisión, pronto se presentó como una tierra de perdición. Este destino colectivo se refleja en el desenlace del *Buscón*. Don Pablos se exhibe aquí como el representante de una comunidad

política que, con el avance de su expansión territorial, se convirtió en una nación de pícaros, más interesada en el brillo del oro americano que en resplandecer como adalid de la cristiandad. En sus consideraciones sobre el erotismo anal, Sigmund Freud observa que el oro tradicionalmente ha sido considerado el excremento del infierno (1993: 207-208). Así queda claro qué tipo de relación tenían las colonias con la metrópolis. Si España era la entrada del infierno, América tenía que ser el infierno mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (2012): *Guzmán de Alfarache*, Luis Gómez Canseco (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- ALIGHIERI, Dante (2008): *La Divina Commedia. Inferno*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (ed.), Milano, Mondadori.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1977): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BENNASSAR, Bartolomé (1982): *Un Siècle d'Or espagnol (vers 1525-vers 1648)*, Paris, Robert Laffont.
- BRANT, Sebastian (2005): *Das Narrenschiff*, Joachim Knape (ed.), Stuttgart, Reclam.
- BRAVO, Paloma (2009): *L'Espagne des favoris (1598-1645). Splendeurs et misères du «valimiento»*, Paris, Presses universitaires de France.
- CASAS DE FAUNCE, María (1977): *La novela picaresca latinoamericana*, Madrid, Cupsa Editorial.
- CERVANTES, Miguel de (2013): *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- COTGRAVE, Randle (1611): *Dictionarie of the French and English Tongues*, London, Adam Islip.
- ESCOLANO, Gaspar (1610): *Decada primera de la historia de la insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia. Primera parte*, Valencia, Pedro Patricio Mey.
- FERNÁNDEZ, Enrique (2015): *Anxieties of Interiority and Dissection in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, Pedro (1626): *Conservacion de Monarquias y discursos politicos sobre la Gran Consulta que el Consejo hizo al Señor Rey don Filipe Tercero*, Madrid, Imprenta Real.
- FONTES, Manuel da Costa (1998): «The Art of Sailing in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, vol. 66, núm. 4, pp. 433-445. <https://doi.org/10.2307/1474855>
- FREUD, Sigmund (1993): *Gesammelte Werke. Vol. 7. Werke aus den Jahren 1906-1909*, Anna Freud (ed.), Frankfurt, Fischer.
- FUCHS, Julia (2020): «*Picaresca brasileira*»: *Spielarten des Pikaesken im brasilianischen Roman*, Heidelberg, Winter.
- GOYTISOLO, Juan (1977): *Disidencias*, Barcelona, Lumen.
- HOMER (2010): *Odysee*, Roland Hampe (ed.), Stuttgart, Reclam.

- KAMEN, Henry (2014): *The Spanish Inquisition. A Historical Revision*, New Haven/London, Yale University Press.
- KOSCHORKE, Albrecht; THOMAS FRANK, Ethel Matala de MAZZA y Susanne LÜDEMANN (2007): *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt, Fischer.
- LÓPEZ, Kimberle Schumock (1994): *New World Rogues. Transculturation and Identity in the Latin American Picaresque Novel* (tesis doctoral, Universidad de California).
- LOTMAN, Yuri M. (1978): *Estructura del espacio artístico*, Victoriano Imbert (trad.), Madrid, Istmo.
- LOTMAN, Yuri M. (1996): *La semiosfera. Vol. I. Semiótica de la cultura y del texto*, Desiderio Navarro (trad.), Madrid, Cátedra.
- MOLHO, Maurice (1972): *Introducción al pensamiento picaresco*, Augusto Gálvez-Cañero y Pidal (trad.), Salamanca, Anaya.
- MOLINA, Tirso de (2009): *Don Gil de las calzas verdes*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra.
- MONDOLA, Roberto (2011): *Dante nel Rinascimento castigliano. «L'Inferno» di Pedro Fernández de Villegas*, Napoli, Tullio Pironti.
- QUEVEDO, Francisco de (1951): *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Tomo segundo*, Aureliano Fernández Guerra y Orbe (ed.), Madrid, Atlas.
- QUEVEDO, Francisco de (1987): *La hora de todos y la fortuna con seso*, Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste (ed.), Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (2011): *La vida del Buscón*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- RABELAIS, François (1964): *Le Tiers Livre*, Michael A. Screech (ed.), Genève, Droz.
- REDONDO, Augustin (1979): «Historia y literatura. El personaje del escudero de *El Lazarillo*», en Manuel Criado del Val (ed.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 421-435.
- TEUBER, Bernhard (1989): *Sprache – Körper – Traum: Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*, Paris, Seuil.
- VEGA, Lope de (2001): *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Robert M. Shannon (ed.), New York, Peter Lang.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1941): *El diablo cojuelo*, Francisco Rodríguez Marín (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- VERGILIUS MARO, Publius (1997): *Aeneis*, Johannes Götte (ed.), Düsseldorf, Artemis & Winkler.
- VILAR BERROGAIN, Jean (1973): *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente.
- WALDSEEMÜLLER, Martin (1507): *Cosmographiae introductio. Cum quibusdam geometriae ac astronomiae principiis ad eam rem necessariis*, St. Dié, [Vautrin Lud et Nicolas Lud].
- ZAYAS, María de (2009): *Desengaños amorosos*, Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra.

LENGUAJE Y DESENCANTO SOCIAL.
RASGOS PICARESOS EN DOS OBRAS DE TEATRO
DE OSCAR QUIROGA
*Language and Social Disappointment. Picaresque Features
in Two Plays by Oscar Quiroga*

OSCAR MARTÍN AGUIERREZ^a; CARLOS ENRIQUE CASTILLA^b

^aIIELA - Universidad Nacional de Tucumán / INVELEC-CONICET

ORCID: 0000-0001-6228-0480

^bINSIL - Universidad Nacional de Tucumán

ORCID: 0000-0002-6531-1366

RESUMEN

Oscar Ramón Quiroga (1935-2002) fue un dramaturgo argentino que desarrolló su actividad teatral en Tucumán (Argentina) durante los gobiernos de facto de la segunda mitad del siglo xx. En ese contexto crea *El guiso caliente* (1979) y *La fiesta* (1981), articuladas ambas obras en torno a tipos sociales cuya construcción se configura con aportes de la *Commedia del'arte* y la picaresca. Se trata de la María, el Gamuza y el Uñudo. Sus nombres instauran en el espacio textual y dramático un universo de seres excluidos socialmente que trabajan en el subsuelo o en la trastienda del teatro. Su lenguaje, sus formas de verbalizar el mundo dan cuenta de una sociedad en la que las estructuras de poder se imponen sobre universos despojados y en la que el único camino posible es sobrellevar la vida a pesar de todo. En este trabajo nos detendremos en el análisis lingüístico de un conjunto de momentos significativos seleccionados de las mencionadas obras y exploraremos redes de sentido que traman, al mismo tiempo, el humor, la picardía –en términos de «viveza criolla»– y una mirada desalentadora como estrategias contra el desaliento. El enfoque elegido retoma algunas líneas de trabajo desarrolladas en la Cátedra de Historia de la Lengua de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Se trata de una propuesta de abordaje de la lengua en diacronía situada en el macro contexto latinoamericano y el entorno regional del noroeste argentino. Se asedia la lengua histórica como práctica discursiva poniendo en la mesa de

discusión las configuraciones lingüísticas no solamente como sistema de signos sino como constructo ideológico que configura el mundo en abanico de relaciones de poder.

Palabras clave: Teatro; picaresca; Oscar Ramón Quiroga; Tucumán; dictadura argentina; historia de la lengua española.

ABSTRACT

Oscar Ramón Quiroga (1935-2002) was an Argentinian playwright active in Tucumán (Argentina) during the de facto governments of the second half of the 20th century. In this context, he wrote *El guiso caliente* (1979) and *La fiesta* (1981), which deal with social prototypes recalling those of the *Commedia dell'arte* and the picaresque literature. The characters in question are María, Gamuza and Uñudo. Their loaded names are the starting point for a universe of socially excluded beings who work in the basemen and the backstage of the theatre as if in a dramatic textual space. Their speech, their ways of putting the world into words reflect a society in which power structures conform a dispossessed environment in which the only viable solution is to go ahead with life no matter how. In this study we perform a linguistic analysis of several significant moments of the two plays. We explore nets of meanings that are weaved through humor, picaresque –in the meaning of «*viveza criolla*» –as well as the use of a pessimistic gaze as a strategy against capitulation. This approach relies on some previous lines of research of the Cátedra de Historia de la Lengua de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). It is based on a diachronic approach to language within a Latin American and Northwestern Argentinian context. Historical language as a discursive practice is put under siege, revealing not only linguistic configurations as a semiotic system but also as an ideological construct that contributes to shape power relations as a center from which everything else depends.

Keywords: Theater; picaresque; Oscar Ramón Quiroga; Tucumán; Argentinian dictatorship; history of the Spanish language.

1. INTRODUCCIÓN

LA OBRA DEL DRAMATURGO OSCAR RAMÓN QUIROGA (1935-2002) constituye una referencia insoslayable dentro de una generación de creadores argentinos cuyo sello de identidad es el profundo compromiso con los problemas sociales contemporáneos, que son llevados a la escena teatral mediante construcciones semióticas que, a través del componente metafórico, habilitan la manifestación ideologizada de una percepción existencial del ser en el mundo y, dentro de él, de vivir o sobrevivir en Tucumán. El contexto de producción de Quiroga fue un entorno atravesado por la pérdida de la libertad de expresión, la represión generalizada para las actividades que el régimen autoritario consideraba peligrosas y la desaparición programada de opositores políticos. Con las expresiones precedentes nos referimos al momento histórico que corresponde al proceso antidemocrático originado en los golpes de estado de 1955 y, sobre todo, de 1976, este último carac-

terizado por su extrema crueldad. La situación de la cultura en esas circunstancias aparece bien descrita por Manguía y Noli al hablar de la censura impuesta por los dictadores argentinos como práctica de control, de tal forma que «en la búsqueda de ejercer acciones también psicológicas sobre la población, [...] se fijó como uno de sus principales objetivos [de las Fuerzas Armadas] el control de la libertad de expresión a fin de impedir la difusión de opiniones contrarias al orden establecido» (2016: 11).

Sin embargo, y a pesar de los obstáculos, se fue fortaleciendo en Tucumán y en el Noroeste Argentino (NOA) un proyecto cultural regional y de resistencia política. En el seno de este movimiento, surge el colectivo teatral independiente Nuestro Teatro (1968), que señaló el germen de una dramaturgia propiamente tucumana (Alsina, s.f.). Las obras dramáticas y puestas en escena de este colectivo artístico tienen cuatro rasgos principales: a) contenido de elevado compromiso social, b) incorporación de lo cotidiano en la trama, c) los personajes son sujetos marginales y d) un teatro de la no-acción en que predomina el tono reflexivo, crítico y el discurso metateatral. En torno a Oscar Quiroga y Rosita Ávila, sus fundadores, se integra al proyecto Nuestro Teatro toda una generación de hacedores de cultura que aglutina directores, dramaturgos, actores, artistas plásticos, bailarines y músicos tucumanos, y configura un polo artístico en el panorama cultural de Argentina. La prolífica actividad cultural de la que hablamos fue correlato de la intensa acción política ejercida desde los sectores obreros y estudiantiles. Esta actividad tuvo sus escenas precursoras en los movimientos de protesta conocidos como «los Tucumanazos» (Kotler, 2007: 2-4), y alcanzó su punto de mayor inflexión con el proyecto artístico-performativo Tucumán Arde, que dio cuenta, desde fuera de Tucumán, de los atropellos a los derechos humanos (Albarracín, 2013: 115). En este difícil contexto de producción artística para los sectores disidentes se potencian en las producciones los planos metafóricos, tanto en el universo de las palabras y las artes performáticas como en las artes plásticas y visuales. Esta retórica de lo metafórico como desdibujamiento permitió a los artistas encubrir y, al mismo tiempo, develar las complejas tramas de sentidos ideológicos. En este marco, la dramaturgia de Quiroga entreteje de forma magistral escenas de la vida cotidiana tucumana con grandes momentos del teatro clásico español. Su práctica de escritura dramática y las propuestas de puesta en escena —ya que él mismo dirigía las obras que había escrito— hunden sus raíces en los más profundos conflictos de lo humano, con proyección en el contexto de producción. La pobreza como injusticia social, la falta de oportunidades laborales, la violencia de los que detentan el poder económico y político, el problema de los desclasados, y los infortunios de las comunidades rurales migrantes son pilares estructurales de esta manera de hacer teatro. En este sentido, podemos afirmar que casi toda la producción teatral tucumana de 1960

y 1970 está signada por los devenires del arte durante los mencionados gobiernos anticonstitucionales.

El detonante que movilizó a los sectores populares fue el golpe militar que depuso a Arturo Illia e impuso como presidente de facto a Juan Carlos Onganía (junio de 1966). La dictadura de Onganía proyectó la implantación de un programa económico ultraliberal que tuvo fuerte incidencia en las provincias del norte del país. Por una parte, afectó al sector de la industria azucarera en Tucumán, principal fuente del incipiente progreso industrial y económico de la región hasta el punto en que llegó a llamarse la «provincia del oro blanco». Este hecho trajo aparejado el progresivo empobrecimiento del sector productor y el consiguiente desplazamiento de la población rural hacia el entorno urbano en condiciones muy adversas. Por otra parte, las restricciones de las libertades en general hicieron crecer el malestar de los estudiantes universitarios debido al cercenamiento de la autonomía universitaria (Kotler, 2019: 156). Estando así las cosas, Quiroga despliega su propuesta dramática en relación con el realismo social y lo grotesco como estrategias que le permiten poner en texto sus propias preocupaciones estéticas y políticas, o mejor dicho, exponer el vínculo entre estética y política como discursos inseparables (Pellettieri, 2007: 525-529; Tossi, 2011: 439-468). No vamos a explayarnos aquí, pero un recorrido breve por la obra del dramaturgo tucumano nos revela su profunda formación intelectual y el conocimiento de los clásicos del teatro universal, a los que coloca en el espacio escénico interactuado con personajes y situaciones populares de Tucumán. La aparición de estos personajes-emblema actúa en un doble sentido:¹ por un lado, cumplen una función actancial en el despliegue de la acción dramática; por otro, cumplen una función semiótico-discursiva en relación con la construcción de sentidos, en la puesta en escena y por parte del receptor, porque actualizan una compleja trama de significaciones social e históricamente construidas y las resignifican en el contexto tucumano. Como veremos más adelante, esto es lo que sucede en *El guiso caliente* (1979) y *La fiesta* (1981).

¹ Para la interpretación del concepto de personaje emblema que aquí presentamos, remitimos simplemente a la segunda acepción del término en el DRAE: 'Cosa que es representación simbólica de otra'. En nuestro caso, don Juan Tenorio personaje no es solo un actante que desencadena las consabidas escenas de seducción, sino que, además, trae al espacio sociocultural en que la obra se representa una densidad semiótica con capas de sentido que se activan y se actualizan en el contexto de producción. Así, las secuencias en las que el personaje pretende avasallar y arremeter contra el cuerpo y la dignidad moral de La María codifican en escena la vulnerabilidad de determinados sectores frente a quienes ejercen el poder. La carga simbólico-discursiva de Tenorio es reforzada por Caferata, quien duplica el emblema de dominación en clave de macho rioplatense. Nos aventuramos a proponer que la función semiótica de don Juan Tenorio es la de preparar el campo de referencias simbólicas que permitan mirar al porteño a través del espejo del seductor español.

Como venimos diciendo, Quiroga entretiene cuadros de la vida cotidiana tucumana con los problemas trascendentales de las sociedades occidentales de la primera mitad del siglo XX: el valor de los de abajo, el derecho de esos sujetos –nacidos en las penumbras y el silencio– a ocupar el escenario político, a lucirse como verdaderos actores de sus vidas, la posibilidad de que puedan asumirse dueños de su existencia, aunque en el fondo ya estén condenados a un destino atroz. Ese sentido de lo absurdo, del eterno retorno de la vida cotidiana, lleva a nuestro dramaturgo a poner en relieve, a través de personajes estereotipados, las tristes vidas de los hombres y mujeres cuyas existencias se pierden en el olvido. Son esos personajes, sin embargo, quienes, por momentos, asumen un tono reflexivo y dejan entrever/oir en sus soliloquios una visión desencantada de la vida, tal como sucede en la escena final del segundo acto de *La fiesta*:

UÑUDO. ¿Te has quedao pensando, no?

GAMUZA. Este teatro tiene cada cosa, hermano... Mil veces mi preguntao ¿qué busca la gente cuando va al teatro? Una ilusión, un queré olvidase de sus problemas, de sus miedos?... Y ahora que nosotros hemo sólo espectadores, que hemos estao con los personajes, me parece que por ahí viene la mano, que así tiene que sé. Yo lai visto a la obra del Tenorio y también sainetes, cantidad de obras, pero recién esta noche i mirao más allá de la ilusión o lo que sea y me doy cuenta que todos los Tenorios son unos chantas, que los Caferatas son como un viejo tango que ya nadie canta, y que la vida está esperando afuera y no tení que descuidate por que te aplica un «seco» a la mandíbula y te manda a la lona. La realidad es dura, pero hay que peleale.² (Quiroga, 2000: 153)

Tanto en *La fiesta* como en *El guiso caliente*, el autor inicia la acción con dos personajes prototípicos, surgidos del sector popular tucumano –y podemos decir también del NOA– caracterizados por una escolarización escasa o nula, producto de una situación social en la que la instrucción pasa a un segundo plano: el Gamu-

² En esta como en otras interacciones de personajes a lo largo del texto se han reconstruido y estilizado algunos rasgos de la oralidad del habla tucumana no escolarizada con particularidades fonéticas tales como la síncope de oclusiva dental sonora en contexto intervocálico, especialmente notable en las formas de participio de los verbos compuesto, habida cuenta de que en la región los hablantes prefieren habitualmente las formas de pretérito perfecto compuesto antes que el pretérito perfecto simple característico del habla rioplatense y de sus zonas de influencia. Esta preferencia de uso es muy importante en la medida en que da lugar a otros fenómenos fonéticos como la asimilación vocálica y la consecuente aglomeración de elementos léxicos en una sola expresión tales como «mi preguntao» por «me he preguntado» o «yo lai visto a la obra» por «yo la he visto a la obra». También encontramos apócope de la sibilante linguoalveolar en posición final, como en «hemo sólo» por «hemos sido», o la lateralización y asimilación de la vibrante, como en «peleale» por «pelearle». En el nivel léxico, son recurrentes expresiones del lunfardo generalizadas en todo el territorio argentino, como «te aplica un seco a la mandíbula», es decir, «te da un puñetazo».

za y la María. En el plano del registro lingüístico, estos dos personajes representan una muestra –estereotipada, por cierto– de la expresión coloquial más o menos estándar de la región a la que aludimos. En *La fiesta*, mientras los diálogos de estos personajes discurren en su registro coloquial y tucumano, aparecen, por un artilugio escénico que ya contaremos, otros dos personajes: don Juan Tenorio y Caferata. Ambos, el burlador de Sevilla y el macho porteño tanguero de comienzos del siglo xx, encarnan un modelo de comportamiento vinculado con la seducción como estrategia que habilita el abuso de poder. Consideramos que esta interpretación ampliada de los mencionados personajes masculinos queda declarada en las expresiones del Gamuza en el fragmento citado precedentemente. Las formas en plural de ambos apellidos, Tenorios y Caferatas, instauran un significado discursivo genérico que, por medio de estos patronímicos, hace referencia a un grupo de charlatanes a los que ya es tiempo de dejar de prestarles oído. En el caso de *El guiso caliente*, el diálogo de estos personajes populares (que habitan el mundo de abajo del teatro, el sótano, el taller de escenografía) entra en conflicto con las voces que vienen del escenario, del mundo de arriba; voces autorizadas que mandan, organizan, ordenan la representación teatral y los cuerpos dispuestos detrás y sobre la escena. En ese universo jerarquizado, María, Gamuza y el Uñudo reactualizan la lógica picaresca del siglo xvi/xvii y desafían con la risa la burocracia del Estado.

Ahora bien, llegados a este punto, remarcamos que, si bien tenemos en cuenta las relaciones intertextuales explícitas en el texto, desplazamos nuestra mirada hacia otro foco de interés. Hemos seleccionado algunos pasajes que nos permiten describir de qué manera se ponen en diálogo variedades lingüísticas del español bien diferenciadas por rasgos diatópicos (español peninsular/español rioplatense/español tucumano), diacrónicos (español del siglo xvii/español de fines del siglo xix y comienzos del xx/español de la segunda mitad del siglo xx) y diastráticos (lengua escolarizada/lengua no escolarizada). Estos diálogos ponen ante los ojos del lector y ante los oídos del espectador una confrontación socio-semiótica y pragmática en la que se ponen en juego expresiones que favorecen la continuidad del diálogo o provocan desajustes que desencadenan la risa. En esta instancia de análisis procuramos identificar y describir esas operaciones lingüístico-discursivas que habilitan la posibilidad de intercomunicación entre los personajes en esta construcción que podemos considerar una polifonía diasistémica. La polifonía diasistémica consiste en un efecto semiótico-discursivo en el cual se superponen las voces que corresponden a diferentes registros: diacrónico, diatópico y diastrático, y configuran una unidad comunicativa en donde esas voces interactúan.

Al mismo tiempo, hacemos notar, esta propuesta tiene anclaje en un proyecto de enseñanza de la historia de la lengua española en la Universidad Nacional de Tucumán. Este proyecto formativo pone el énfasis en la adquisición de herramientas teóricas y metodológicas que apuntan a la lectura crítica de los textos en

diacronía, centrándonos para ello en las configuraciones históricas de ideologemas que sostienen discursos de poder o de abuso del poder.³ Se trata de identificar y proponer posibles interpretaciones de esas estructuras semánticas profundas que dan coherencia y permanencia a ciertas formas de expresión que se filtran en el lenguaje cotidiano. Nos orienta, especialmente, la necesidad de generar una mirada anclada en el contexto social y cultural de la región del NOA, cuya variedad lingüística integra rasgos diatópicos bastante diferentes del español hablado en la zona del Río de la Plata. En este recorrido, se prevé que la lectura de estas obras de teatro de autores regionales y con personajes regionales pueda dar cuenta de la identidad lingüística de esta parte del país. Los textos teatrales son tomados como muestra estilizada de la oralidad real cotidiana en lo que, siguiendo a Jenny Brumme, llamamos oralidad fingida (2008: 7-8). En este sentido, consideramos que el conocimiento de las expresiones idiomáticas en perspectiva diacrónica aporta al desarrollo de las competencias pragmático-discursivas para la interpretación de los textos en sus respectivos escenarios de producción y recepción y, a la vez, constituyen las competencias que permiten la intercomunicación y la intercomprensión en una lengua que se manifiesta en múltiples planos de variación.

2. *LA FIESTA* UN TEATRO DE LA INTERTEXTUALIDAD: DIASISTEMAS LINGÜÍSTICOS EN DIÁLOGO

En *La fiesta* la acción escénica transcurre totalmente en el depósito del teatro. En un gesto paradójico, el centro de la escena está detrás de la escena. Allí la María, una de las tantas chicas que han migrado del entorno rural a la ciudad en busca de mejoras en la situación económica, ordena el vestuario en la trastienda y se ocupa de limpiar el lugar. A su vez interactúa con dos amigos suyos, el Uñudo y el Gamuza, este último su compañero de trabajo y pretendiente. La tensión sexual-amorosa entre Gamuza y María es central en el texto y se establece siempre entre la intención del Gamuza por concretar la unión y la reacción esquiva de la María para sostener su integridad. En medio de los trajes que están ordenado, deciden representar los personajes de Arlequín y Colombina como «jodiendo» –en el

³ El concepto de ideologema es propuesto por Mijail Bajtin (1982) y por Marc Angenot (1982). Para el primero, se trata de determinados usos lingüísticos y de marcas de estilo, mediante las cuales cada individuo actualiza los valores centrales de una visión de mundo. Para el segundo, los ideologemas son máximas ideológicas que subyacen a los enunciados y funcionan como principios reguladores de los discursos sociales. «(El) sujeto lógico circunscribe un campo de pertinencia particular (sea “el valor moral”, “el judío”, “la misión de Francia” o “el instinto materno”). Esos sujetos, desprovistos de realidad sustancial, no son más que seres ideológicos determinados y definidos únicamente por el conjunto de máximas isotópicas en que el sistema ideológico les permite ubicarse» (1982: s.n.).

español de Argentina el verbo tiene una sola línea de sentido vinculada con «hacer bromas», «molestar», «pasar el rato»—:

MARÍA. ¿Te acordá de éste? Es de la Colombina. (*Toma el mate*).

GAMUZA. Lo que me acuerdo es que ella se hacía la pícara para que Arlequín le sacuda el apero... Linda era esa escena.

MARÍA. Tomá el mate, me vuá poné el vestido. (Quiroga, 2000: 121)

Aquí encontramos definida la situación enunciativa que va a teñir todas las situaciones siguientes y va a sostener semánticamente el contenido de la acción dramática. Se trata de un par de expresiones paralelas y complementarias: «hacerse la pícara»/«sacudir el apero». La María, ahora devenida en Colombina, se hace la pícara, es decir, reconoce su estatus como sujeto/objeto de deseo basado en cierto reconocimiento de sus cualidades naturales y un encanto un tanto grosero, a la vez que mantiene distancia juguetona con sus pretendientes. El hecho de «hacerse la pícara» es un poco «jugar» al «te doy y no te doy», que exaspera a los amantes. Por otra parte, la expresión «sacudir el apero» proviene del ámbito rural y gauchesco, ya que el apero consiste en el aparejo de montar, y equivale a cortejar a la mujer hasta consumir el acto sexual —quizás hasta con cierto uso de la fuerza bruta—. La expresión se construye sobre la metáfora de la mujer como yegua y del acto amoroso como el acto de montarla. Otra particularidad que observamos es que, en este ejercicio de, por así decirlo, «investimento», la María no solo queda caracterizada de Colombina sino que se asume a sí misma como tal. En ese momento la protagonista entona un canto que se inicia con la expresión «yo soy». El canto tiene ese poder evocador de un *magicum carmen*:

Yo soy María, la Colombina
 más linda y fina de Tucumán.
 En Pala-Pala, tenía mi casa
 medio del verde cañaveral.
 Hasta que un día, con mucha pena
 yo mi venío pa la ciudá
 con uña y diente mi defendió
 pa conservá mi dignidá. (Quiroga, 2000: 121)

En estos versos se condensa todo un conjunto de elementos léxicos que ponen en juego el estatus social, la condición emocional y el desamparo del personaje. A la vez habilita un campo semántico que de alguna manera anuncia las escenas siguientes en las que se pone en juego su resistencia ante el futuro acoso de Tenorio y Caferata. Por su parte el Gamuza solo encuentra la mitad del vestuario porque le faltan los pantalones:

GAMUZA. Faltan los «lompa», así que vuá sé medio Arlequín. Me queda justito. Con esta pinta, Arlequín hubiera dejao el tendal de morochas por todas partes. (Quiroga, 2000: 122)

Esta expresión que se refiere a no llevar los pantalones, extendida por el mundo hispánico, es sinónimo de «falta de coraje» o «falta de hombría o autoridad» y es correlato de la expresión opuesta «llevar bien puestos los pantalones». En los vínculos de pareja «el que o la que lleva los pantalones» es el que o la que toma la iniciativa en cuestiones de lucha amorosa.

Con la intervención del Gamuza que presentamos en el fragmento precedente termina de construirse el contrato de comunicación dentro de la representación escénica; contrato que define las condiciones de las siguientes interacciones y que podemos sintetizar diciendo que la María es mucha mujer para este medio hombre. Por su parte, el personaje Gamuza/Arlequín despliega una serie de expresiones que dan cuenta de construcciones culturales ancladas en las estructuras más profundas de la sociedad. La actitud machista del Gamuza se conecta con la de don Juan. El macho supone que el aspecto físico, «la pinta» –elegancia, apostura, rostro y cuerpo bien formados– es determinante para la conquista amorosa. Estos rasgos de una cultura falocéntrica se enfatizan en la expresión «dejar un tendal de morochas», de carácter bastante peyorativo. En esta expresión se pone en juego, por un lado, el colectivo «tendal», que hace referencia a un contexto en el que se expresan los resultados de una fuerza violenta que tira por tierra objetos o personas. En contexto erótico-sexual «dejar un tendal» se refiere a la multitud de mujeres abatidas por la fuerza seductora del Gamuza. Por otra parte, las mujeres son caracterizadas genéricamente como «morochas». Este es un sustantivo adjetival que procede del calificativo quechua «muruch'u» con el sentido de persona de «tez morena» (Albarracín, 2017: 198). En general, en la cultura popular y desde una cosmovisión eurocéntrica que subyace en la cultura argentina, «el morochaje» es equivalente de «la negrada» como expresiones que aluden a una condición étnica producto del mestizaje. Estas denominaciones, más allá de aludir a una característica física, se traducen en expresiones que implican un señalamiento social en la medida en la que, desde la época colonial, la mezcla con indígenas o con afrodescendientes indicaba una vinculación con la esclavitud y la pobreza y con trabajos de servidumbre.

Hasta aquí hemos desplegado algunas expresiones que cobran sentido en el diseño de la escena enunciativa dramática y es posible establecer, en algunos casos, elementos que provocan cierta hilaridad, pues quienes conocemos la caracterización de los personajes, sabemos que su porte, tanto el de la María como el del Gamuza, no es del todo agraciado en función de los cánones estereotipados de belleza. Ahora bien, pasemos al encuentro de la María con don Juan, el cual irrumpe en ese universo posible del teatro representado dentro del teatro. Como hemos señalado,

hay una serie de indicios que habilitan este juego de representaciones: el *indumentum* y el *magicum carmen*. Nos referimos con el primer término a la acción de vestirse con las ropas de Colombina y con la segunda expresión al poder performático del «yo soy» del canto de la María después de haberse vestido con el traje de criada.

Ante los requerimientos de don Juan, la María/Colombina reacciona a la altura de los rasgos de su personalidad –como la María– y de su personaje –como Colombina (Moreira, 2015: 90-92; Morilla Palacios, 2009)–. En la perspectiva del espectador, se configura una construcción espejada en donde los rasgos de una remiten a la otra y viceversa. Son dos y una a la vez. Esto ocurre no solo porque en el plano de la representación la actriz presta simultáneamente el cuerpo a ambas, sino porque comparten además rasgos de una condición social y de género, y de un rol asignado en la comedia. El carácter altivo y reticente provoca en don Juan Tenorio la identificación con Aminta, una de sus amantes. Entonces el juego espejado se transforma en un caleidoscopio donde los rasgos y acciones de una se interpretan como rasgos y acciones de las otras. En la selección de diálogos, que presentamos a continuación observamos que el conflicto no reside en el encuentro de dos diastemas lingüísticos diferenciados, sino más bien en el plano pragmático. El léxico tucumano del siglo xx con quichuismos se entrelaza con el español del siglo xvii, tal como apreciamos en el siguiente ejemplo:

MARÍA. ¿Y éste? Debe se alguno de los changos disfrazao, que me quieren jodé... No, es muy grandote pa sé el Uñudo... ¿Quien es usted, oiga?

TENORIO. Don Juan Tenorio.

MARIA. Ahí sí que me ha judío... (*Con una silla en la mano*). Ma bien mantengase lejito nomás (*Al público*) Debe sé uno de eso fantasma, personaje, qué...

TENORIO. Aminta.

MARIA. Yo soy María, no me venga a confundí.

TENORIO. «Escucha y sabrás, si quieres que te diga la verdad que las mujeres sois de verdades amigas».

MARIA. ¿Y en qué se le puede servir, si no le indispone que le pregunte?

TENORIO. Mira despacio, Aminta, quien soy...

MARIA. Y la tiene con la tal Aminta... Bueno, no es hora pa contradecilo...

TENORIO. Estas son las horas mías (se acerca). Yo te adoro.

MARIA. ¿Qué?

[...]

TENORIO. Déjame que repose sobre la tersa redondez de tu pecho.

MARÍA. ¿Que me dice éste de los chichi? (Quiroga, 2000: 125)

El conflicto surge del campo de las representaciones intersubjetivas en el que se enfrentan dos maneras de mirar la condición femenina entre la sumisión y el rechazo. Las palabras que funcionan como estrategias seductoras de la cortesía en el

Siglo de Oro se interpretan como expresiones de abuso en el contexto tucumano. Veamos ejemplos:

MARÍA. ¿Quién es usted, oiga?

TENORIO. Don Juan Tenorio.

MARÍA. Ahí sí que me ha jodío... (*Con una silla en la mano*). Ma bien mantengase lejito nomás.

TENORIO. Aminta.

MARÍA. Yo soy María, no me vengá a confundí. (Quiroga, 2000: 125)

El primer obstáculo es la confusión del nombre. La expresión «no me vengá a confundir» tiene al menos dos valores que se actualizan en el contexto. Toda la secuencia negativa con el dativo de interés advierte al interlocutor que el enunciador está «en guardia» –armada de una silla– y manifiesta el desagrado por el hecho de confundir el nombre y la persona y, a la vez, y en un sentido mucho más potente, señala que la mujer no desea ser engañada por palabras zalameras y seductoras. El personaje femenino es un enunciador fuerte que muestra a través de su discurso que su mente no se deja engañar por las palabras del gran seductor: «Será personaje, pero es muy pechador, el tonto...» (Quiroga, 2000: 125) sentencia la María dirigiéndose al público y co-construyendo así la imagen del varón insistente que no «afloja» en los intentos de acometer a su víctima amorosa. Y luego prosigue: «Este es ese que dejaba el tendal de mujeres hechas un solo trapo de lágrimas. Pero conmigo va chocá en penca» (Quiroga, 2000: 126). En el NOA, la «penca» es la estructura arborescente y espinosa de la planta de tuna –nopal o chumbera– y por tanto «chocar en penca» alude a una situación realmente lastimosa y se utiliza para expresar que el sujeto no va a conseguir lo que iba a buscar. Con ese sentido se usa en todos los contextos y adquiere matices especiales en cada situación enunciativa.

En la siguiente intervención, la María reafirma sus convicciones y deja establecido que es «mujer de un solo hombre»:

MARÍA. Vea don Burlador al único «boquita dulce» que le escucho con gusto el «verso» es al Gamuza, así que usted ha caído descolocao como chicharrón en torta i novio... (Quiroga, 2000: 126)

La expresión «boquita dulce» es correlativa de «hacer el verso», acción que se considera muy característica del varón argentino e integra un amplio repertorio léxico tal como el verbo «versear», o los sustantivos «versero» o «chamuyador» que definen cierta astucia en el lenguaje para convencer con estrategias lingüísticas, algo así como un «falaz argumentador». La María deja al descubierto esta arista tan argentina de la personalidad de don Juan a través de la expresión «descolocao», es decir, «desubicado» o «fuera de lugar», y lo refuerza con el símil culinario del chicharrón. El chicharrón es un producto que se obtiene al derretir la grasa del

animal con algunos restos de trozos de carne. Este ingrediente resulta inapropiado para la «torta de novio», que es una comida popular en el ámbito rural del NOA y que consiste en una masa dulce a base de mantequilla y relleno salado y dulce. Es notable cómo las palabras de la María van emparentando también espejadamente al personaje aurisecular con el Gamuza tucumano, gesto que preanuncia, de alguna manera, al macho porteño que aparecerá a continuación. Sin embargo, a pesar del rechazo, la acción dramática continúa en la misma dirección y se pasa de las palabras a los hechos, de la advertencia, a la amenaza y del avance, a la defensa:

TENORIO. Esta vez, no ha de ser la primera en que me vencen... Oye, zagalona, ya que has dejado de ser zagala, como es de ver... Lo que quiero lo tomo (*se abalanza sobre María. María levanta algún objeto contundente para frenar la atropellada de Tenorio*).

MARÍA. Acercate nomás que te vuá dejá como perro mal envenenao de un solo sillazo. (Quiroga, 2000: 126)

En esa instancia de tensión, aparece un nuevo personaje, un guapo de principios de siglo XX, otra especie de seductor, chamuyador de estirpe porteña y tanguera que usa, por supuesto, expresiones del arrabal, del lunfardo propio de los conventillos de Buenos Aires en la época:

CAFERATA. Pare la chata, compadre, que el charco es hondo... y guarde el abrelatas que nadie aquí tiene ganas de comer «viandada». (*Se detiene Tenorio, desconcertado. María se cubre detrás de Caferata. Este le entrega la flor*). Pa usted, esta magnolia foscata, como presente del poeta Caferata.

[...]

Soy la flor y nata del género intitulado sainete, verseador de la polis que comienza a crecer, allá por el novecientos y tantos... Servidor. (Quiroga, 2000: 126)

En este contexto de abuso intimidatorio, el galán porteño aparece como salvador de la situación. Esta actitud se delinea como prototípica del galán argentino. «Parar la chata» es expresión del universo lingüístico automovilístico y refiere a las primeras *pick ups* que circularon en el país a partir de 1960. La peligrosidad de la reacción de la mujer queda expresada en la metáfora del «charco profundo» que puede provocar daño al vehículo-burlador. Sin embargo, el gesto gentil cambia casi inmediatamente. Una vez desplazado el sevillano de la escena erótico-sexual, el porteño asume el rol abusivo de este:

CAFERATA. ¡Ya colijo!... ¡Hombre mentao pal codillo mujeril!... Pero en este «tranwai» el motorman soy yo... Así que doña, anote en su corazón que mi carinio está a su disposición

MARÍA. Lo que faltaba ¡otro galán!... (Quiroga, 2000: 126-127).

En la sucesión de interacciones, de nuevo sucede el desajuste pragmático. La expresión de familiaridad «mi vieja», utilizada como fórmula de cortesía en clave de lunfardo, es interpretada por la María en términos de edad cronológica:

CAFERATA. Interpreto, mi vieja, interpreto.

MARÍA. Viejos serán tus calzones... Pero qué se ha pensao éste. (Quiroga, 2000: 127)

El «chamuyo» y el «verso» de Caferata retoman la metáfora equina para la mujer, sosteniéndose así una constante semántica del contrato de comunicación que habilita, en los contextos eróticos, la posibilidad de estas similitudes, tal como ya hemos visto en el diálogo inicial del Gamuza y la María. Por otra parte y sosteniendo también ese contrato y el perfil diseñado para la María/Colombina/Aminta, la respuesta es el desdén en clave de picardía lingüística:

CAFERATA. Preste oídos al zumbido verborrágico de mi estro poético... Le via dejá caé unos versos pa ver si afloja la cincha de su cariño:

En la puerta de tu casa

He dejao un alfajor

De dulce de leche y menta

Pa endulzar tu corazón.

MARÍA. ¿Qué tá queriendo que le conteste? Bueno:

En la puerta de mi casa

Un alfajor i encontrao

Como taba pasadito

A los chanchos lo i tiro. (Quiroga, 2000: 127)

Esta interacción se estructura sobre la base de coplas improvisadas que recuperan el estilo contrapuntístico de los payadores. La actitud desafiante de Caferata y sus intenciones de chamuyar y conquistar a través de las palabras, ablandando el corazón de la María con las artes de su «boquita dulce», nos remite a la escena precedente con Tenorio en donde el personaje femenino toma la posición defensiva. En este intercambio de coplas el desprecio femenino queda sellado con la expresión «tirar a los chanchos» como expresión de descarte y se cierra, de esa manera, cualquier posibilidad amorosa.

3. *EL GUIISO CALIENTE*: LA PICARDÍA Y LOS SABERES TÉCNICOS COMO ESTRATEGIAS CONTRA EL DESALIENTO

En *El guiso caliente* la representación también transcurre en los márgenes del teatro, esta vez en el sótano donde funciona el taller de escenografías. Este aspecto es crucial porque genera como consecuencia una división del mundo representado

entre el abajo y el arriba. Mientras que los actores y directores ensayan la obra arriba, la María, Gamuza y el Uñudo arreglan las instalaciones del teatro abajo. El centro de la escena no está sobre las tablas sino debajo de ellas. Los personajes conversan y dirimen sobre el teatro ubicados en el abajo y deciden allí mismo cocinar un guiso. La María se encarga de prepararlo con los ingredientes que ha comprado Bautista, un joven y nuevo actor de la compañía que está contrariado y enojado con la violencia impartida por el director sobre los actores.

En ese contexto el arriba y el abajo se convierten en dos mundos disímiles y opuestos. El arriba del teatro refiere la violencia institucional representada tanto por Dragonelli, un director autoritario que acosa sexualmente a las actrices y maltrata a los actores sobre el escenario, como por «los cosos», es decir, los profesionales universitarios a cargo de la iluminación, el decorado y la puesta en escena. Por otro lado, el abajo les pertenece a la María, Gamuza, el Uñudo, que son los empleados y trabajadores de oficio del teatro. Ellos lo resignifican a partir del gesto pícaro y rebelde de invadir la escena con el olor a guiso caliente, comida de los trabajadores empobrecidos. Ese gesto activa la narrativa del hambre propia de la literatura picaresca. Dice Gamuza:

Todo aquí es igual que esta cacerola i guisó... Lo de arriba con lo de abajo... Todo un mismo guiso, hirviendo juntos... Pero, pa que no haga mal, hay que sabé mezclá bien lo que se pone, ¿me entiende? (Quiroga, 2000: 26-27)

Abordamos el texto a partir de la noción de *Contrato de comunicación* de Patrick Charaudeau (2006; 2009). Nos resulta operativa para pensar el acto comunicativo que propone Quiroga como esa tensión entre un sistema de restricciones y un repertorio de posibilidades lingüístico-discursivas. Consideramos que, en *El guiso caliente*, el arriba estipula cuáles son las condiciones de interacción y, al mismo tiempo, regula/restringe el acto comunicativo, lo que puede ser dicho o no en cada ámbito. Esto es clave si lo pensamos en el contexto histórico-político en el que transcurre la representación teatral: el terrorismo de estado en la Argentina. Lo interesante de la propuesta de Quiroga es el modo en que los personajes de abajo, sus pícaros, transgreden esas restricciones y articulan una serie de estrategias comunicativas que desajustan el discurso autoritario de arriba. Dichas estrategias funcionan como el guiso caliente que prepara la María: invaden y perforan lo establecido, quebrando el mundo binario y dicotómico del arriba y el abajo.

Desde 1990 el estudioso francés Patrick Charaudeau ha venido configurando un modelo interpretativo de los procesos de «puesta en escena» enunciativa y de los mecanismos y niveles de codificación de los discursos en entornos bien definidos por la dinámica de las actividades y actores sociales. Esta perspectiva entiende la producción discursiva como un proceso de puesta en sentido/significado a partir de la interacción de los sujetos, dentro de un marco socio-cultural de referencias

que permiten «codificar» los comportamientos discursivos en función de roles de poder y de la legitimación o deslegitimación de esos roles. Para Charaudeau todo acto comunicativo se establece dentro de unas coordenadas discursivas que se expresan en lo que él denomina contrato de comunicación. La noción de «contrato» habilita a pensar en el carácter intersubjetivo de la interacción y en la naturaleza de las reglas que regulan dichas interacciones. Estas regulaciones actúan de modo que autorizan o inhiben determinados usos lingüísticos y no lingüísticos. Por otra parte, el término «proyecto» nos lleva a pensar en una cierta disposición de todo el acto comunicativo en dirección a una instancia persuasiva o de legitimación del enunciado y del enunciador y, por lo tanto, en los efectos perlocutivos que esa puesta en escena enunciativa supone.

«Yo no sé qué piensan éstos de la gente, semejante obra que han elegido: ni los actores la entienden. (*Canta bajito*) ¡Sentila a ésa, no sabe la letra todavía!» (Quiroga, 2000: 13) dice Gamuza en el inicio de la obra, e instala dos de los ejes isotópicos centrales del texto: la incomunicación y la disputa por el saber. El personaje expresa en voz alta un malestar que se traduce en el uso de los pronombres demostrativos con carácter peyorativo. Tanto «éstos» que eligieron la obra como «ésa» que no sabe la letra subestiman a la «gente». Gamuza señala con los demostrativos una distancia espacial pero también un distanciamiento social y hasta político con quienes están arriba en el escenario y toman decisiones. Pone en evidencia una barrera comunicativa entre la gente (colectivo con el que Gamuza se identifica) y la compañía teatral; la valla instaure también una disputa por el conocimiento. «Ni los actores la entienden» es el sintagma que, desde el discurso, coloca en el mismo nivel de entendimiento a Gamuza, la gente, actores y actrices. Poner en el mismo lugar será el gesto recurrente de los personajes de *El guiso caliente*. La María, Gamuza, el Uñudo y el Viejo insistirán en que los de arriba no saben. Si para Charaudeau todo contrato de comunicación «define el acto de lenguaje como dependiente de un conjunto de condiciones de realización que determinan en parte tanto el proceso de producción como de interpretación» (2006: 45), la interacción de los personajes en el mundo representado pone en evidencia, en primer lugar, una ruptura de los acuerdos de co-construcción de sentido entre quienes interactúan (esa ruptura se manifiesta en la configuración de dos espacios dicotómicos, compartimentos estancos que están imposibilitados de pensar en reciprocidad); y, en segundo lugar, un malestar en las relaciones de poder/saber allí en juego (ese malestar, por momentos se expresa en enfrentamientos crispantes y, por otros, se disuelve a través de la risa o se comparte hacia dentro de cada compartimento estanco).

Los términos clave expresados por Charaudeau cuando despliega el concepto de contrato de comunicación se reúnen en torno a dos campos de definición de la acción comunicativa. Por un lado cabe pensarlo como un espacio de restricciones y por otro como un espacio de posibilidades o de estrategias lingüístico-discursivas

(Charaudeau, 2006; 2009). Uno de los componentes vinculados al campo de las restricciones es la identidad de los participantes del intercambio; a partir de este aspecto, los temas de discusión y los dominios de saber restringen y estructuran el discurso. Dragonelli ingresa por primera vez a escena y, enojado, increpa a los de abajo:

DRAGONELLI. (*Con enojo*) ¿No podrían festejar sus chistes con menos ruidos?

GAMUZA. ¿Cómo, qué se oye ahí?

DRAGONELLI. ¡Qué le parece!

GAMUZA. No me había percatado de ese detalle.

DRAGONELLI. (*Mientras sube*) Ahora, si lo que buscan es una suspensión...

GAMUZA. (*Por lo bajo*) Suspensión por reírse...

DRAGONELLI. ¿Qué dice entre dientes?

GAMUZA. Nada

DRAGONELLI. Le aconsejo que no se pase de vivo, y menos conmigo, que hace rato que doy vueltas en la calesita de la vida. (*Sale*)

GAMUZA. (*Riendo*) Este debe sé la sortija de la calesita. (*Todos rien*) (Quiroga, 2000: 15)

El pasaje seleccionado da cuenta del estatus social de los participantes, al mismo tiempo que permite avizorar la dinámica de intercambios que se producen entre el arriba y el abajo. Entre Dragonelli y Gamuza la conversación se pauta a nivel pragmático a partir del uso de formas de tratamiento dispares: mientras el primero utiliza formas de respeto y distanciamiento social hacia el segundo («Qué le parece»), este último rompe la asimetría a través del voseo y la descortesía («Este debe sé la sortija de la calesita»). Sin embargo, este asunto se torna más espeso cuando los ámbitos de enunciación desde los que los hablantes se posicionan complejizan el intercambio comunicativo. Dragonelli enuncia desde los códigos de la norma y la autoridad; desliza una cláusula subordinada condicional inconclusa que solo expone la prótasis, es decir la zona que expresa la condición que debe cumplirse («si lo que buscan es una suspensión...»). La norma, el reglamento, el acto de suspensión, la condición, todos vienen acompañados de una explicitación de lo dicho que entra en conflicto con lo que se dice entre dientes o por lo bajo. Su voz está teñida de autoridad al punto que Gamuza rectifica lo que expresa por temor. Para darse autoridad, esa voz pone un límite («no se pase de vivo»), advierte («le aconsejo») y expone la fuente de su jerarquía o superioridad moral: la experiencia («hace rato que doy vueltas en la calesita de la vida»). Si hay un claro espacio de restricción es el que se configura aquí a partir del miedo y el límite. Reparemos sobre todo en la expresión «no se pase de vivo», que se sostiene en el americanismo «avivarse»: perder la timidez o la torpeza o aprovechar las circunstancias y sabe actuar en beneficio propio. También tiene una estrecha relación con el contexto de violencia política en el que se estrena la obra (17 de mayo de 1979). En un momento histórico en el

que el Estado tiene la potestad de decidir quién vive y quién desaparece, manifestar que se está vivo de más conlleva una forma de rebelión que debe ser castigada.

En ese sentido, Gamuza conoce los límites del decir y sabe quién ejerce el control sobre la comunicación. Sin embargo, enuncia desde los códigos de la cultura popular y apela a la burla por lo bajo. El gesto de desobediencia a la autoridad es entre dientes y una vez que Dragonelli sale de escena⁴. Si el actor veterano hace rato que da vueltas en la calesita de la vida, para Gamuza él no es más que la sortija que está fuera de la calesita esperando que alguien la tome.⁵ La imagen apela a referencias de la cultura popular para denostar y poner en entredicho (mediante el humor) esa superioridad con la que el actor se construye discursivamente. Dar vueltas y conocer por dentro los vericuetos de la vida, se cambia por un instrumento ajeno a la calesita y dispuesto a las manos de los/as niños/as; el efecto de la risa entre los pares se produce porque la metáfora de la calesita se devalúa y desemboca en la de una simple sortija que es motivo de juego y manoseo por parte del calesitero y los niños. De una u otra manera, la superioridad queda jaqueada al asociarla a un juego de niños.

Pese a las restricciones venidas desde arriba, los protagonistas de *El guiso caliente* «se pasan de vivos». El abajo abre, entonces, un espacio de rebelión que aquí ligamos directamente a la picardía. Siguiendo a Charaudeau (2006; 2009), esa zona de rebelión la identificamos con un conjunto de estrategias que despliegan los personajes para concretar sus propósitos. Como vimos anteriormente, el espacio de las restricciones se juega en la frase «no pasarse de vivo». Nuestros pícaros transitan una zona de borde en la que ponen la lengua y el cuerpo para seguir sintiéndose vivos. Es más, construyen y reconocen sentido a partir de las restricciones que

⁴ Es importante señalar que en la obra la desobediencia a la autoridad no siempre ocurre por lo bajo y entre dientes. Es clave, en esa dirección, el personaje de la María, quien irrumpe a escena discutiendo con alguien de arriba que le reprocha su presencia en el escenario. Ella responde crispada: «Bueno, no tanto gritonía. ¡Después de todo vuá pasá por donde se me cante! ¡Y mejor que no se meta conmigo porque un día de éstos me va a hallá cruzada y ahí sí que me va a conocé! (*Bajando la escalera. María es personal de limpieza*) ¡Pero vé este tonto ¡ mierda! Acostumbrao a llevarse a todo el mundo por delante! Conmigo no la va a sacá barata!...» (Quiroga, 2000: 14). Es el personaje femenino el que vocifera y explicita su molestia ante el maltrato y el clima de violencia. Más adelante el Uñudo le dice que al de arriba le molesta sobre todo que interrumpa cuando ensaya con mujeres. A lo que la María responde: «“Ensayos parciales”... Mirá el rebusque pa hacerse el galán» (2000: 14). El abuso de autoridad y el acoso a las actrices de la obra («hacerse el galán») son modulaciones de esa atmósfera de atropellos que va configurando Quiroga en el plano de la representación.

⁵ La sortija en la calesita (argentinismo de carrusel) es un instrumento metálico inserto dentro de una pieza de madera con forma de calabaza. Es agitada por el calesitero quien se posiciona de pie abajo de la calesita en un lugar fijo. Mientras, los niños intentan agarrarla ya que quien consigue hacerlo obtiene el derecho a dar una vuelta adicional de manera gratuita.

impone el arriba; hacen uso del lenguaje, lo vivifican y despliegan un abanico de posibilidades gramaticales, de uso y retórico-discursivas para perforar lo establecido. En ese gesto, los pícaros disputan el saber y arriesgan la vida.

A las estrategias en el plano de la lengua, le anteceden un conjunto de maniobras que interfieren y desajustan el mundo de arriba. Entre pícaros se cuentan las picardías y por eso el espacio de abajo está blindado y sirve para rememorar los sabotajes que efectúan los trabajadores técnicos del teatro. «Algún día debíamos metese de prepo en una obra» (Quiroga, 2000: 14) dice el Uñudo y apuesta por una frase que expresa un deseo para un futuro imposible de concretar. Solo pueden interponer, obstruir el devenir de una función y quitarle por un momento el control a los «cosos».

UÑUDO. Como esa vez que se ha filtrao el gato, ¿te acordás?

GAMUZA. ¿Filtrao? Si vos lo has largao al escenario.

UÑUDO. En el momento preciso ha hecho su aparición el michi... ¿Te acordá? La flaca meta con su parte: «Entonces, ¿a qué andan sembrando calumnias por ahí?»... ¡Miu, dice el gato, y aparece! A quedao muda la flaca. La gente un rato sorprendida, hasta que se han largao a reír! La estrella era el gato esa noche. Me quería hacé echá la flaca. (*Ríen*)

GAMUZA. ¿Y te acordá cuando li metió corriente a la palangana con agua? (Quiroga, 2000: 14-15)

Estas interferencias o sabotajes apelan a los saberes técnicos de los pícaros al mismo tiempo que funcionan como modos de poner en escena la importancia de los oficios que ejercen. Cabe destacar en el fragmento anterior el término «filtrao» que leemos aquí asociado al campo semántico de los quehaceres manuales. El Uñudo introduce una filtración, perfora el relato teatral y los acontecimientos narrativos creando una grieta en la representación teatral que se parece al hueco abierto por supresión del sonido sonoro dental (por contexto intervocálico) en «filtrado». Así como el mundo de abajo está siempre dispuesto a reparar y remendar los desperfectos técnicos de cada obra,⁶ estas interferencias son mínimas afrentas

⁶ Es más, la obra se inicia en medio de un clima de descontento que perfilan Gamuza y el Uñudo al manifestar esta propensión constante a trabajar con lo roto y deteriorado o, mejor, darle vida a lo maltrecho. Por eso Gamuza se queja y dice: «¿Y qué quieren que le arregle a esto (un reflector)? ¡Gastan la guita en macanas y después hay que andá yapando las cosas!» (Quiroga, 2000: 13). La acción de yapar entra en conflicto con las malas inversiones económicas que el Estado hace en la cultura. A su vez Gamuza le pregunta al Uñudo por qué tiene que desarmar media escenografía en el teatro y él le contesta: «¡Qué mierda sé yo! A ése (el arquitecto) no lo entiende nadie. ¿Para qué llaman estos cosos, hermano? No se le cae el metro de la mano. Como si de la platea la gente va fichá si falta o sobra un centímetro. ¡Gana i jodé!» (Quiroga, 2000: 13). En este caso, el discurso retroalimenta las

políticas que ponen en primer plano algo del poder que los pícaros detentan en el teatro. Como si dijeran: sin nosotros la obra no se mantiene en pie.⁷

Las interferencias técnicas tienen su continuidad en el plano del cuerpo y de la lengua. Se convierten, entonces, en posibilidad de «metese de prepo» en la obra. Resguardados en el sótano del teatro y reunidos alrededor de la cocina donde la María prepara el guiso, los pícaros parodian y re-representan las obras teatrales del arriba; es decir, el hambre y el vino activan la posibilidad de remedar y copiar las prácticas que detentan los artistas. Se establece un paralelismo en el que el acto de remedar, además de parodiar el lenguaje gestual de actores y actrices y los parlamentos de obras circunscriptas al arriba, vuelve a presentar y disputar un conjunto de saberes teatrales que se filtran en la boca de los trabajadores del taller de escenografía. La siguiente cita, un poco extensa, condensa un conjunto de estrategias en las que cuerpo y lengua reconocen los sentidos establecidos/cristalizados, los retoma y luego los recrea.

BAUTISTA. En el teatro todo se complementa, todo es importante.

GAMUZA. Sin luz, no hay teatro. Sólo que lo haga al aire libre y a la siesta.

UÑUDO. ¡Calláte! ¿Y cómo hacían los antiguos, los griegos, los «angulosajones», todos esos?

GAMUZA. «Angulosajones», ¡mierda cómo hablás macanas! Y ya que estamos, ¿vos sabí cómo actuaban los «egicios»? (*Uñudo no sabe qué responder*) ¡De perfil! ¡Así! (*Se rien*) Mire, Bautista, yo lo transformo al tipo con la luz. Si es alto, le mando un cenital, y el tipo es como si se achicara; si es petiso, le mando un celaje desde el piso y el tipo se alarga. Por eso yo i sacao la teoría de que los petisos tienen que usá zapatos con foco. (*Risas generales. Vuelve María con el mantel*) Sentate ahí, María que vuá dirigi la luz... Decíme si no se pone más linda la negra con la luz...

MARÍA. ¿Toi bonita? (*Gesticula y hace caritas*)

UÑUDO. Principesca, María.

MARÍA. ¿Usté sabe que nosotros también actuamo, Bautista?

BAUTISTA. ¿Ah, sí?

MARÍA. A veces nos ponimo a jodé aquí con los changos y hacemos cada parodia de las obras que dan ahí arriba. Ocasiones, inventamos también. Uñita la copia igualita a la «flaca», a la primera actriz.

malversaciones de dinero al mismo tiempo que deja en evidencia la distancia estética y política entre espectador y artista.

⁷ En *El guiso caliente* la importancia de ese «nosotros» es tal que constantemente se desliza la idea de una identificación de los pícaros con los personajes que actores y actrices interpretan sobre el escenario. En un momento de la obra se rememora la voz de don Gringo, un extrabajador del teatro ya fallecido. Sus palabras se convocan como si fueran una verdad incontestable: «Los personajes de este teatro son como nosotros, pibe. Si nos sentamos a tomá vino y a charlá ahí en el escenario, hacemos una obra que no baja más de cartel» (Quiroga, 2000: 14).

BAUTISTA. Buena bicha, esa flaca.

GAMUZA. ¿Cómo era cuando la «flaca» hacía de duquesa?

BAUTISTA. A ver, ¿cómo era eso?

UÑUDO. Macanas de éste...

GAMUZA. Metéle, hacé un pedacito pa que vea Bautista

UÑUDO. (*Se coloca encima una tela a modo de capa*) «Cuál es la estancia que tres puertas tiene: una que el amor encierra, otra que la furia esconde. Y la tercera por donde entra y sale, el tedio de las damas que impacientes, a su señor aguardan...» (*Todos ríen*) (Quiroga, 2000: 22-23)

El fragmento permite analizar varias estrategias en las que la lengua y el cuerpo de nuestros pícaros abren un espacio de creación verbal y discursiva. El Uñudo y Gamuza se apropian de la cultura letrada y teatral a oídas. Ambos se «meten de prepo» en una tradición que los excluye y los encorseta solo al ámbito de los oficios. Ese «meterse de prepo» implica acercarse con el oído a los bienes culturales y transformarlos en la instancia de enunciación. «Angulosajones» y «egicios», lejos de ser errores gramaticales, manifiestan, por un lado, un desfase comunicativo y, por otro, un modo de acceso al capital cultural que se incorpora de forma fragmentada, se adquiere en la práctica («haciendo») e ingresa a través de la conversación siempre interrumpida con el otro. Este aspecto queda claro en el uso de «angulosajones» que hace el Uñudo: un término que modifica su morfología a partir del campo semántico de la albañilería («ángulo») tan afín al personaje, encargado de concretar los desvaríos del arquitecto de la obra.

En el caso de «egicios», Gamuza trae a colación esta palabra en defensa de su oficio como electricista e iluminador («Sin luz no hay teatro»). El Uñudo cuestiona la importancia de su tarea en el teatro; Gamuza arremete dando una lección de historia que enlaza el pasado con formas de la praxis. Los egipcios ingresan al diálogo por su carácter utilitario más que por su peso histórico. Dice «egicios» y asimila la oclusiva sorda bilabial a un contexto fónico sonoro saturado de vocales que absorbe el fonema [p]; sin embargo, palabras técnicas como «cenital» o «celaje» se mantienen sin variación morfológica. La lógica del uso lingüístico prefiere las palabras técnicas a las de la cultura. El discurso histórico, entonces, se torna funcional a la praxis y el personaje lo trae a colación solo para poner en primer plano el cuerpo, la risa y la imitación. Gamuza imita a los «egicios» y, de esa manera, aprovecha su cuerpo para reafirmar la relevancia de las luces en el teatro e introducir una teoría de la iluminación.

«Por eso yo i sacao la teoría de que los petisos tienen que usá zapatos con foco (*Risas generales*)» dice y, al decirlo, corroe con humor la lógica del discurso científico. La especulación teórica caracterizada por el tono serio y por la independencia de ese conjunto de conjeturas a toda posible aplicación en la boca del pícaro adquiere otras particularidades. La seriedad del ejercicio teórico queda en suspenso;

a su vez el razonamiento se ancla a un uso («usó zapatos con foco») y a un cuerpo específico (el petiso). Así, tanto el discurso histórico como el discurso científico se convierten en formas legítimas de conocimiento en el instante en que se asocian a la practicidad y se descomprime la solemnidad reflexiva mediante la risa.

Una vez resquebrajadas las lógicas de construcción del saber hegemónico, Gamuza dispone las luces para comenzar a actuar. Si en *La fiesta* el vestuario funciona como *indumentum* que habilita el juego de representaciones, en *El guiso caliente* la luz dirigida a la María da lugar a la confesión de la parodia: «A veces nos ponimo a jodé aquí con los changos y hacemos cada parodia de las obras que dan ahí arriba». Nuevamente, son los oficios los que reivindican su poder de trastocar el mundo establecido. La actuación no se desencadena a partir de un texto consagrado por la academia y la tradición teatral. Aquí la copia se sostiene sobre la base de la improvisación, la rememoración de fragmentos oídos aisladamente y el juego con los saberes prácticos que operan y conocen los protagonistas. Son las manos de la María implicadas en zurcir y arreglar el vestuario en *La fiesta* o las de Gamuza dirigiendo los focos que acaba de «yapar» para la obra de arriba en *El guiso caliente*.⁸ Ellas cifran la posibilidad de creación artística a partir del trabajo artesanal y ponen por sobre los egos de actores, actrices, directores y arquitectos, las «macanas» de los pícaros en el taller del teatro.⁹

Decíamos más arriba que los personajes de esta obra de Oscar Quiroga transitan una zona de borde en la que ponen la lengua y el cuerpo para seguir sintiéndose vivos. Es más, construyen y reconocen sentido a partir de las restricciones que

⁸ Las manos de la María haciendo el guiso en esta obra también pueden leerse en clave reivindicatoria. Sobre todo porque el olor de las manos de la María recupera una memoria emotiva y familiar vinculada a las experiencias de cuidado y al conjunto de saberes prácticos que implican esos cuidados. Gamuza le dice a la María: «Es lindo el olor a ajo que tení en las manos. Me hace acordá cuando era chango, y ya saliendo pa la escuela mi mama me cosía los botones del guardapolvo... siempre tenía olor a ajo y a pan amasao... (*La acaricia. María recibe con agrado esas caricias*)» (Quiroga, 2000: 17-18).

⁹ Resulta interesante recalcar en el origen histórico del término «macana». De origen taíno, se emplea ampliamente para referirse a las mazas de madera que utilizaban los guerreros de los pueblos precolombinos en América central y Sudamérica. Fue el arma principal de los indios caribes junto a las flechas y lanzas, era su instrumento preferido para la decapitación en rituales antropofágicos. La macana tuvo una amplia distribución especialmente en el Caribe y hacia el sur del continente, tanto en la región andina como la amazónica, mientras en el norte las mazas, garrotes y hachas ocupaban los lugares preferentes como armas para el combate cercano. A los fines de nuestro planteo, recuperar el origen guerrero de este instrumento resulta clave porque permite pensar las estrategias de nuestros pícaros en términos combativos, además de humorísticos. De alguna manera, nuestro propósito es rastrear esas «macanas» como armas de doble filo: instrumentos punzantes que simultáneamente ridiculizan y traspasan lo establecido. A su vez, la macana vuelve a poner en el centro de la escena las manos y la construcción artesanal del conocimiento hecha de madera, la macana repone la materialidad del instrumento y los saberes que se comparten a través de los oficios.

impone el arriba; hacen uso del lenguaje, lo vivifican y despliegan un abanico de posibilidades gramaticales, de uso, y retórico-discursivas para perforar lo establecido. Nos detenemos en dos más de esas estrategias: las reflexiones metalingüísticas y las apropiaciones del léxico teatral. Ambas están vinculadas con ese resquebrajamiento de las lógicas de construcción del saber hegemónico. Los pícaros le quitan la exclusividad a los «cosos» de teorizar y reflexionar sobre el lenguaje en general y la jerga teatral en particular. La María se acerca a la semántica de las palabras y reflexiona sobre su uso a partir de la polarización propia de situación comunicativa que le toca atravesar:

MARÍA. Parece macana, pero es como si solo fuese arriba o abajo... Nosotros mismos decimos «me voy arriba», en lugar de escenario, camarines o cabina... y lo mismo, «abajo» en vez de sótano o taller. Dos mundos parece que fueran. (Quiroga, 2000: 17)

La María sabe que el significado que le brinda el diccionario es irrelevante en comparación con lo que las palabras desencadenan en el contexto de uso. Solo reconociéndolas en interacción con los otros hablantes es posible que ellas digan algo del modo en que se normalizan o naturalizan ciertas prácticas.

Estas reflexiones generales se complejizan en los gestos de apropiación del léxico especializado que llevan adelante los pícaros. Esta instancia es fundamental porque representa el punto máximo de disputa de sentidos y de afrenta política con los gestores del mundo de arriba. Gamuza se atreve a apropiarse del léxico teatral (detentado por Dragonelli y los actores/actrices) y le dice a Bautista:

GAMUZA. Hay mucha basura ahí arriba. Y hay tipos buenos también, pero esos no tienen el «texto», ¿entiende? ¡Cada uno pa su buche, así es el partido de arriba! Conociendo la baraja se puede aguantá. Si no, hay que pasá al mazo (Quiroga, 2000: 20-21).

Los «tipos» de arriba que tienen el texto manejan los hilos. Conocerlo, acceder a su significación, interpretarlo es imprescindible para sobrevivir en el arriba. Resulta interesante cómo Gamuza apela a un término de la actuación, inherente a actores y actrices, para sacarlo de ese ámbito y colocarlo en otro lugar. «Tener el texto» se resignifica en el plano político. Gamuza condensa en esa expresión la violencia política de la década de 1970 en Tucumán: se vive y atraviesa este tiempo convulsionado haciendo silencio («Cada uno pa su buche») y «actuando» de acuerdo con los libretos establecidos por la dictadura. La referencia al juego de naipes adquiere significación entonces como un guiño a lo prefijado del destino. Las cartas ya han sido repartidas; solo queda conocerlas o perder el juego. No hay más alternativa. Sin embargo, *El guiso caliente* nos muestra posibles puntos de fuga, mecanismos

nimios de sobrevida, tretas para quitarle el texto, aunque sea por un momento, a los tipos de arriba.

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

El acercamiento a los textos del dramaturgo tucumano Oscar Quiroga desde el enfoque elegido, es decir, observando la superposición de voces que corresponden a diferentes registros (diacrónico, diatópico y diastrático) y desde la noción de Contrato de comunicación de Charaudeau, permiten profundizar el análisis y pensar los textos teatrales en clave político-ideológica.

En el caso de *La Fiesta* es claro que se establece una continuidad política e histórica entre Juan Tenorio (y por ende Gamuza y Caferata) y el poder del estado de facto que seduce, abusa y abandona a los más vulnerables y desprotegidos. Como si hubiera una identificación entre la matriz machista violenta ya presente en el Siglo de Oro y sus representantes a comienzos y fines del siglo xx en la Argentina. A su vez la picardía de la María consiste en poder resistir esos embates disfrazados de amorosos. En ese sentido, el personaje femenino aglutina a todas las Marías y los desprotegidos que a lo largo de la historia de Occidente se han valido de diversas tretas para sobrevivir al gen autoritario. Las observaciones realizadas en las escenas del primer acto de *La fiesta* de Oscar Quiroga nos dan pie para llegar a algunas conclusiones que debemos entender también como punto de partida para nuevas investigaciones. Planteamos estas consideraciones finales, entonces, en dos planos: el plano semiótico-cultural y el plano lingüístico-discursivo. En ambos casos se trata de recortes que nos permiten organizar las observaciones, aunque es evidente la reciprocidad de configuraciones entre ambos niveles y que la retroalimentación entre uno y otro es recurrente. Estas condiciones nos permiten comprender la obra de teatro como un complejo macro-signo cultural.

En el caso de *El guiso caliente* se reactualiza la picaresca como narrativa del hambre. Los pícaros de Quiroga se valen de la risa y la ridiculización para fisurar la lógica dicotómica y polarizada del poder estatal. Para el poder de facto no es posible la comunicación entre el abajo y el arriba. Los pícaros se apropian de las restricciones impuestas por el estado y convierten el simulacro estatal de un mundo compartimentado en una caricatura. Resisten desde el hambre y a partir de allí despliegan un conjunto de estrategias para dislocar el poder. Por un lado, los pícaros reivindicar sus saberes, sus oficios y demuestran el conocimiento que le da la experiencia en su labor técnica. Por otro lado, la variedad del español del siglo xx en el Noroeste argentino ingresa en el texto y recae sobre los saberes considerados legítimos y universales para activar la risa y el humor. Los pícaros se ríen de las palabras serias, de la terminología profesional en un contexto de hambre y pobreza extrema. Como si estuviéramos de nuevo en la picaresca del Siglo de Oro, los personajes de

Quiroga le arrebatan algo del poder a quienes lo detentan, mientras corroen con las particularidades de su lengua el discurso dominante.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRACÍN, Lelia I. (2017): *Nuevo diccionario temático. Quicha-castellano. Castellano-quicha*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- ALBARRACÍN, Leticia V. (2013): «Arte y Política: El caso del Tucumán Arde (1968-1969)», *Revista Nuestra América*, vol. 1, núm. 1, pp. 102-121.
- ALSINA, Carlos (s.f.): «El teatro tucumano», en *Carlos Alsina: sus artículos* (página web). <http://www.carlosalsina.com/articuloe.htm> [08/09/2022].
- ANGENOT, Marc (1982): «Presupuesto, topos, ideologema», en *La parole pamphlétarie*, Lía Varela (trad.), París, Payot.
- BAJTIN, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BRUMME, Jenny (ed.) (2008): *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- CHARAUDEAU, Patrick (2006): «El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: normas psicosociales y normas discursivas», *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, núm. 49, pp. 38-54.
- CHARAUDEAU, Patrick (2009): «El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: convenciones psicosociales y convenciones discursivas», *Opción*, año 22, núm. 49, pp. 38-54.
- KOTLER, Rubén (2007): «El Tucumanazo, los Tucumanazos 1969-1972. Memorias enfrentadas: entre lo colectivo y lo individual», en Ana María Presta y Silvia Palomeque (ed.), *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, mesa 63.
- KOTLER, Rubén (2019): «Bajo los ecos del Tucumanazo: el movimiento estudiantil tucumano en los albores del siglo XXI», *Revista de Historia*, núm. 20, pp. 152-179.
- MANGUÍA, Silvina, y Teresa NOLI (2016): «Censura a la cultura durante la última dictadura cívico-militar. Estudio de casos inéditos», en *Ix Seminario Internacional Políticas de Memoria «40 Años del Golpe Cívico-Militar. Reflexiones desde el presente»*, Buenos Aires, Secretaría de Desarrollo Humano y Pluralismo Cultural, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación Argentina, mesa 14.
- MORILLA PALACIOS, Ana (2009): «El universo femenino en *El burlador de Sevilla* y en *Don Juan Tenorio*», *Espéculo. Revista de estudios literarios* núm. 43. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/mudjuan.html> [10/09/2022].
- MOREIRA, Cristina (2015): *La Commedia dell'arte, un teatro de artesanos: guiños y guiones dell'arte para el actor*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2007): *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. II*, Buenos Aires, Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- QUIROGA, Oscar Ramón (2000): *Obras de teatro. El guiso caliente. El inquilino. La casa querida. La fiesta*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. (recurso digital) [versión 23.5 en línea]. <https://www.rae.es> [25/08/2022].
- RODRÍGUEZ, Adolfo E. (s.f.): «Diccionario lunfardo», en *Todo tango* (página web). <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo> [25/08/2022].
- TOSSI, Mauricio (2010): «Grotesco y resistencia estética: el teatro de Oscar R. Quiroga», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 46. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/grotesco.html> [10/09/2022].
- TOSSI, Mauricio (2011): *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*, Buenos Aires, Dunken.

SEMBLANZA
DE LOS
EDITORES



DANIELE ARCIELLO

Es doctorando de la Universidad de León, España. Es colaborador honorífico del Instituto Universitario de Investigación de Humanismo y Tradición Clásica (IHTC) y Director de Comunicaciones del Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca (CELPYC). Ha investigado y publicado sobre picaresca en España y América, prosa siglodorista y literatura del siglo xx. Su última publicación es el ensayo monográfico *Un viaje entre la imaginación y la realidad*.

La versión italiana del itinerarium ad regiones sub aequinoctiali plaga constitutas de Alessandro Geraldini (2023), que ha realizado junto con Jesús Paniagua Pérez, catedrático de Historia de América de la misma universidad.



ENRIQUE FERNÁNDEZ

Doctor en literatura española por la Universidad de Princeton, es profesor en la Universidad de Manitoba, Canadá, desde 1999, donde fue director de departamento. Fue también presidente de la Asociación Canadiense de Hispanistas y es presidente fundador del Círculo de Estudios de la literatura picaresca y celestinesca CELPYC. Su libro *Anxiety of Interiority and Dissection in Early Modern Spain* ganó el premio del MLA Katherine Singer Kovacs en 2016. Una de sus áreas de

investigación es *La Celestina*. Es el editor del libro *A Companion to «Celestina»* de la Renaissance Society of America y Brill, publicado en 2017, y parte del consejo científico de la revista *Celestinesca*. Desde hace diez años dirige la base de datos en línea *Celestina Visual*, y su monográfico sobre la cultura visual de *La Celestina* aparecerá este año 2023 en la University of Toronto Press.



DEVID PAOLINI

Es profesor de lengua y literatura española e italiana en el City College of New York (CUNY). Es actualmente presidente del CELPYC (Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca) y ha publicado diferentes artículos sobre literatura medieval y renacentista, teatro y espectáculo en el Renacimiento y, en particular, *La Celestina*. Se ha dedicado también a la poesía del siglo xv, preparando una nueva edición de las *Coplas de Mingo Revulgo* y de sus principales glosas acompañada por un estudio introductorio (2015).



AMARANTA SAGUAR GARCÍA

Es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid (2009) y Doctora en Lenguas Medievales y Modernas por la Universidad de Oxford (2013). Ha desarrollado su carrera en universidades de Alemania, Francia y España. Su línea de investigación principal es *Celestina*, texto que ha abordado desde distintas perspectivas: intertextualidad, recepción, traducción, historia editorial, iconografía, etc. Es, además, Vice-Presidenta del CELPYC, secretaria de la revista *Celestinesca* y la persona detrás de la base de datos bibliográfica *Bibliografía celestinesca* y el blog académico de interés celestinesco *Por treze, tres*.

Esta selección de estudios celestinescos y picarescos es fruto de la labor conjunta de investigadores noveles, experimentados y consagrados procedentes de los continentes americano y europeo. Se trata de un volumen que propone perspectivas interdisciplinares e innovadoras que abordan tanto las obras definitorias de las literaturas picaresca y celestinesca como textos afines que merecen una mayor atención por parte de la crítica. Las aportaciones que componen *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca* abarcan teatro, prosa, iconografía, ecdótica, política, pornografía y lingüística, con frecuencia realizando comparaciones entre creaciones de distintas épocas y destacando los aspectos esenciales de todo lo que se relaciona con *Celestina* y la picaresca. El resultado es un conjunto de trabajos cuya finalidad principal no es únicamente arrojar luz sobre cuestiones aún candentes y/o irresueltas, sino también fomentar la investigación sobre las temáticas aquí mencionadas y demostrar su vitalidad y pervivencia.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS 1943
2023



CELPYC
Centro de Estudios de la Literatura
Picaresca y Celestinesca



ISBN: 978-84-1311-795-9



9 788413 117959