BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Granada

El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto

Francisco José Herrera Jiménez

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Directora: Dra. Concepción Argente del Castillo Ocaña

1997

EL MUNDO DE LA MUJER EN LA MATERIA CELESTINESCA: PERSONAJES Y CONTEXTO

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

TESIS DOCTORAL DE
FRANCISCO JOSÉ HERRERA JIMÉNEZ

DIRIGIDA POR LA PROFESORA
CONCEPCIÓN ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA

ÍNDICE

[1] Introducción ..... pág. 1

[1.1] Límites de la materia celestinesca ..... pág. 2
[1.1.1] Pistoletazo de salida: *La Celestina* ..... pág. 7
[1.1.2] Banderín de meta: *La Lozana andaluza* ..... pág. 12
[1.1.3] Consideraciones generales sobre la materia ..... pág. 17
[1.1.4] Consideraciones particulares sobre la materia ..... pág. 24

[1.2] Presupuestos teóricos ..... pág. 37

[2] El sujeto perseguidor ..... pág. 48

[2.1] Las ideas generales sobre la mujer ..... pág. 48

[2.2] El prototipo de la mujer libre: Lozana ..... pág. 79

[2.2.1] Signos del ser de la mujer libre ..... pág. 94
[2.2.1.1] Etiqueta semántica ..... pág. 97
[2.2.1.2] Rasgos físicos ..... pág. 101
[2.2.1.3] Rasgos mentales ..... pág. 109
[2.2.1.4] Rasgos ideológicos ..... pág. 117

[2.2.2] Signos de relación y acción de la mujer libre ..... pág. 126
[2.2.2.1] Sus víctimas favoritas: los hombres ..... pág. 129
[2.2.2.2] El oficio lozanesco ..... pág. 132
[2.2.2.2.1] Restauradora y embaucadora ..... pág. 137
[2.2.2.2.2] Puta y mediadora ..... pág. 148

[2.2.3] Signos de formación de la mujer libre ..... pág. 153
[2.2.3.1] El entorno familiar ..... pág. 154
[2.2.3.2] Aldonza, la infancia anunciadora ..... pág. 158
[2.2.3.3] La etapa en Roma, remodelación y cambio ..... pág. 160
[2.2.3.4] Vellida, la etapa final ..... pág. 164

[2.3] El prototipo de la dama: Melibea ..... pág. 167

[2.3.1] Signos del ser ..... pág. 171
[2.3.1.1] Dimensión física ..... pág. 172
[2.3.1.2] Dimensión ideológica ..... pág. 178

[2.3.2] Signos de relación y acción ..... pág. 183
[2.3.2.1] Relaciones con el caballero ..... pág. 183
[2.3.2.2] Relaciones con la familia y la sociedad ..... pág. 190

[2.3.3] Signos de formación ..... pág. 196
[2.3.3.1] La furia melibea ..... pág. 196
[2.3.3.2] La caída de la ciudadela ..... pág. 202

[2.4] El prototipo de la vieja alcahueta: Celestina ..... pág. 207

[2.4.1] Signos del ser ..... pág. 212
[2.4.1.1] Rasgos físicos y mentales ..... pág. 216
[2.4.1.2] Rasgos éticos y morales ..... pág. 221

[2.4.2] Signos de relación y acción ..... pág. 227
[2.4.2.1] Núcleo central: la familia ..... pág. 232
[2.4.2.2] Estrategias de acción celestinesca ..... pág. 236
[2.4.2.3] Relaciones sentimentales ..... pág. 244
[2.4.2.4] Relaciones sociales ..... pág. 251
[2.4.2.4.1] La honra ..... pág. 251
[2.4.2.4.2] La opinión pública ..... pág. 254
[2.4.2.5] Relaciones profesionales ..... pág. 259
[2.4.2.5.1] El interés propio ..... pág. 259
[2.4.2.5.2] El orgullo profesional ..... pág. 264
[2.4.2.5.3] Los oficios desempeñados ..... pág. 267
[2.4.2.5.3.1] Alcahueta ..... pág. 272
[2.4.2.5.3.2] Hechicera ..... pág. 276
[2.4.2.5.3.3] Sanadora ..... pág. 285
[2.4.2.5.3.4] Restauradora ..... pág. 290

[2.4.3] Signos de formación ..... pág. 292

[3] El objeto perseguido ..... pág. 304

[3.1] Nexos sentimentales: conceptos de amor ..... pág. 304
[3.1.1] El encuentro ..... pág. 326
[3.1.1.1] La traición de los sentidos y el corazón ..... pág. 326
[3.1.1.2] La toma de la voluntad y la razón ..... pág. 333
[3.1.2] El ataque ..... pág. 338
[3.1.2.1] El amor como enfermedad ..... pág. 338
[3.1.2.2] El amor como locura ..... pág. 345
[3.1.3] El derrumbamiento ..... pág. 355
[3.1.3.1] La aproximación ..... pág. 355
[3.1.3.2] La unión ..... pág. 357

[3.2] Nexos profesionales ..... pág. 361
[3.2.1] La ganancia ..... pág. 362
[3.2.2] Un oficio: la prostitución ..... pág. 381

[3.3] Nexos sociales: la honra ..... pág. 399

[4] El ayudante ..... pág. 417

[4.1] El caballero ..... pág. 417

[4.1.1] Signos del ser: rasgos básicos ..... pág. 418
[4.1.1.1] La imagen pública ..... pág. 423
[4.1.1.2] El carácter ..... pág. 426
[4.1.1.3] La intención paródica ..... pág. 436
[4.1.1.4] La forma de hablar ..... pág. 443

[4.1.2] Signos de formación: proceso de enajenación ..... pág. 448
[4.1.2.1] El melibeísmo ..... pág. 452
[4.1.2.2] La enfermedad física y la sensualidad ..... pág. 458
[4.1.2.3] El ataque ..... pág. 465

[4.2] El criado ..... pág. 476
[4.2.1] La lealtad ..... pág. 485
[4.2.2] La ruptura ..... pág. 488
[4.2.3] La hipocresía ..... pág. 493
[4.2.4] El espejo del amo ..... pág. 501

[4.3] El rufián ..... pág. 505

[4.3.1] Signos del ser ..... pág. 514
[4.3.2] Desdoblamiento exterior/interior ..... pág. 523
[4.3.2.1] La cara externa: bravatas y juramentos ..... pág. 524
[4.3.4.2] La cara interna: cobardía ..... pág. 538

[4.3.3] Signos de relación ..... pág. 542
[4.3.3.1] Con los de su calaña ..... pág. 542
[4.3.3.2] Con sus pupilas ..... pág. 546
[4.3.3.3] Con las alcahuetas ..... pág. 553
[4.3.3.4] Con los otros personajes ..... pág. 556

[5] Coda final: conclusiones ..... pág. 560

[6] Bibliografía sobre el mundo de la mujer y la materia celestinesca pág. 576
[6.1] Textos de la materia celestinesca ..... pág. 576
[6.2] Textos contemporáneos a la materia celestinesca ..... pág. 578
[6.3] Bibliografía de los presupuestos teóricos ..... pág. 583
[6.4] Bibliografía general sobre la materia celestinesca y su contexto pág. 585

La Celestina es un crepúsculo de deidades literarias, y una aurora alumbradora de otras.

Américo Castro, *La Celestina como contienda literaria, Castas y casticismos*.

Los grandes descubrimientos del genio humano sólo son posibles en condiciones y épocas determinadas, pero jamás mueren, ni se devalúan junto con las épocas que los engendraron.

Mijail M. Bajtin. *Problemas de la poética de Dostoievski*.

BIBLIOTECA DE MIGUEL DE CERVANTES

[1] INTRODUCCIÓN

Hace unos años, cuando tuvimos la oportunidad de releer *La Celestina* a la luz del *Retrato de la Lozana andaluza* observamos, o creímos observar, que la línea que unía a ambas obras, ya descubierta por el propio Francisco Delicado en la portada de su libro, era algo más que una simple conexión. Entre ambos textos surge, a nuestro entender, una corriente textual que aprovecha la aparición del personaje de la alcahueta para entrar en nuestra literatura. De la mano de Rojas y Delicado, sin duda los grandes creadores, y casi agotadores, de lo que hemos dado en llamar la materia celestinesca, entramos en un escenario en el que los estamentos sociales se han disuelto por arte de birlibirloque y las convenciones se han esfumado; nos hallamos en el tópico *mundo al revés*. En la obra de Rojas y su desconocido predecesor la estructura social al completo es puesta patas arriba por la acción desestabilizadora de la alcahueta. Para ello los autores contaron con la moral y la risa, dos armas, o mejor, un arma de doble filo. Para Delicado, sin embargo, sólo la risa y la entronización de lo material y lo corporal -la elección de Roma, ciudad, corazón, centro de la cristiandad, no es en vano- guían su pluma. Que dos obras tan peculiares y escasas en nuestra tradición literaria mantuvieran una relación no parecía una idea tan descabellada.

Claro que había otros textos nacidos a la luz de la *Tragicomedia* rojana, pero pocos habían heredado de la madre su capacidad disturbadora como lo hizo el *Retrato*. Sin embargo, rastreando las huellas de la celestinesca, hallamos que en las continuaciones y las imitaciones del texto de Rojas aparecía un caudal bien estructurado. Hemos querido darle a este sistema el nombre de materia celestinesca. Con el tiempo fuimos observando que el centro de esta estructura estaba dirigido hacia el mundo de la mujer. Por un lado los personajes más fuertes, y a la vez los más originales, eran los femeninos: la vieja puta, la dama enamorada, la mujer que busca respirar en libertad. Por otro, los espacios en los que se plantea la acción son claramente femeninos -las estancias privadas- o femineizados -el

huerto melibeo o la calle lozanesca-. La deducción llegó de forma rodada: la materia celestinesca tiene una naturaleza claramente femenina y, a su vez, inferior corporal -en el sentido bajtiniano de la palabra-. Dos figuras claves, la mediadora y su sustituto masculino, el rufián, carente de todo rasgo de valentía -y por lo tanto femineizado, a los ojos de la época-, encauzan la acción desequilibradora de las tramas celestinescas. Este equilibrio entre ambas figuras ya lo había visto antes Américo CASTRO (1965) cuando afirmó que

> *La Celestina fue un caso de literatura caballeresca "a lo alcahuético y a lo rufianesco", un fenómeno literario sin antecedentes, sólo inteligible y convivible para quien se adentra en lo único de su realidad* (pág. 74).

Para desarrollar esta teoría hemos puesto en marcha el siguiente plan de trabajo. Primero nos hemos propuesto limitar el objeto de estudio, para lo que, en este mismo capítulo, abordaremos la cuestión teórica y la definición de la materia celestinesca como tal (apartado 1). Una vez terminada esta labor, daremos paso a la disección concreta de los personajes básicos femeninos, con sus tres arquetipos fundamentales de sujeto (apartado 2). El estudio de estos esquemas de comportamiento actancial no tendría sentido si no se complementara con el de los objetos perseguidos y los ayudantes (apartados 3 y 4). El estudio se finaliza con la correspondiente bibliografía (apartado 5).

[1.1] LÍMITES DE LA MATERIA CELESTINESCA

Siguiendo nuestro esquema de trabajo, intentaremos ahora definir las fronteras del objeto de estudio, estableciendo así el grupo de textos literarios que se pueden incluir dentro de lo que hemos denominado "materia celestinesca". La primera cuestión que salta a la vista es la elección del término "materia". En el desarrollo de los estudios celestinescos se han utilizado otras palabras para referirse

al conjunto de las obras que, de una forma directa o tangencial, han sido inspiradas por la corriente genésica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. La variedad de términos va emparejada, por lógica, con la diversidad de parámetros de selección.

Se ha hablado en ocasiones del "género celestinesco" -PEDRAZA y, en especial, WHINNOM (1988)- pero ya sabemos que la utilización de esta idea no aclara ni ayuda para nada a los estudios del tema, pues sólo nos lleva a una confusión mayor -recordemos la polémica sobre la existencia o no del "género picaresco", sin embargo mucho más definido que el posible "celestinesco"-. Además, la existencia de un género implica una serie de valores formales coincidentes que no existen en la celestinesca, pues en el conjunto de estos textos hallamos pequeños entremeses y grandes obras imposibles de escenificar de la manera habitual; igual nos topamos con textos en prosa como con realizaciones en verso. De esta suerte, las características modeladoras de un probable género se diluyen.

En otros casos ha aparecido la definición de "ciclo celestinesco", usada a menudo por ESTEBAN MARTÍN en sus artículos sobre las herederas de la *Tragicomedia* e incluso por nosotros en el caso concreto del análisis del rufián en un trabajo anterior. La superioridad sobre su competidor precedente estriba en que el término "ciclo" no hace referencia a valor formal alguno, limitándose a indicar la existencia de relaciones funcionales o de trama entre diferentes obras. Lo que significa que dentro de este conjunto sólo podemos incluir aquellos textos que compartan historia y personajes y que además muestren a las claras la voluntad de proseguir el impulso rojano. Por lo tanto la línea cíclica de la celestinesca se limitaría a cuatro obras: la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534), la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (1539), la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón (1542) y la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (1547). A este conjunto habría que añadir el anónimo *Auto de Traso*, considerándolo así la primera continuación *sensu strictu* de la *Tragicomedia*.

Como se puede ver un grupo bastante reducido. Las ventajas del estudio limitado a este conjunto parecen muchas, pero los inconvenientes son mayores. Lo más cómodo, sin duda, hubiese sido dedicarse por completo a estos cinco textos, pero habríamos desaprovechado la oportunidad de establecer el verdadero alcance del influjo celestinesco. El estudio habría quedado paticojo.

En los últimos años y a la sombra de la excelente publicación norteamericana que lleva el mismo nombre, el término "celestinesca" ha ido ganando adeptos. En verdad es una fórmula cómoda, que no exige una definición demasiado estricta del objeto de estudio. No obstante, hemos querido dar al término una carga semántica mayor, que aclare con precisión el fin perseguido. Es así como proponemos el concepto de "materia celestinesca", haciendo referencia con esta idea a un material literario, capaz de ser utilizado como tal en obras de diferente intención y tendencia formal, que se congrega alrededor del personaje de la alcahueta y su mundo. Las características de esta sustancia se establecen en dos aspectos, relacionados entre sí, el de la femineidad activa y el del submundo del lupanar. La "materia celestinesca", lo que hace que el conjunto de textos que vamos a analizar compartan rasgos, se establece a partir de un protagonismo esencial de los roles femeninos -centrados en la figura de la mediadora- y, al mismo tiempo, en la importancia de la diversificación de las tramas, la realización polifónica de las obras, que lleva a los autores a sacar a la luz lo que M. M. Bajtin llama "lo material corporal".

A partir de este punto, nuestro trabajo consiste en establecer la aparición de este material -y su definición concreta- en un conjunto de obras que fueron saliendo a la luz a lo largo del siglo XVI y las primeras décadas del XVII. Atendiendo a este objetivo hemos organizado la materia celestinesca según el siguiente esquema:

1.- TEXTO BASE

La Celestina de Fernando de Rojas

2.- LÍNEA CÍCLICA

Auto de Traso, anónimo

Segunda Celestina de Feliciano de Silva

Tercera Celestina de Gómez de Toledo

Tragicomedia de Lisandro y Roselia de Sancho de Muñón

Tragedia Policiana de Sebastián Fernández

3.- LÍNEA TEMPRANA (VALENCIANO-ROMANA)

Comedia Thebaida, anónima

Comedia Serafina, anónima

Comedia Ypólita, anónima

Retrato de la Lozana andaluza de Francisco Delicado

4.- LÍNEAS INDIRECTAS

4.1.- LÍNEA INDIRECTA CERCANA

Comedia Selvagia de Alonso de Villegas Selvago

Comedia Florinea de Juan Rodríguez Florián

La Doleria del sueño del mundo de Pedro Hurtado de la Vera

La Lena de Alonso Velázquez de Velasco

4.2.- LÍNEA INDIRECTA LEJANA

La hija de Elena de Alonso de Salas Barbadillo

La Dorotea de Lope de Vega

5.- LÍNEAS TEATRALES

5.1.- LÍNEA TEATRAL MAYOR

Comedia Tesorina de Jaime de Huete

Comedia Tidea de Francisco de las Natas
Auto de Clarindo de Antonio Díez
Comedia Pródiga de Luis Miranda Placentino

5.2.- LÍNEA TEATRAL MENOR
Comedia Salvage de Joaquín Romero de Cepeda
Primer entremés de Selestina, anónimo
Famoso entremés de Celestina de Juan Navarro de Espinosa

Los parámetros de selección de este sistema los explicaremos adecuadamente en cada uno de los capítulos correspondientes. Debemos tener en cuenta que esta organización no pretende, ni mucho, menos ser rigurosa y exclusiva. La idea es hace notar la estructura interior que conecta a un grupo tan heterogéneo como el que nos ocupa. Otros textos pueden ser incluidos en el esquema, pero la situación no variará en exceso. Observaremos, de esta suerte, cómo la aparición de la tragicomedia original sirve de punto de partida para la materia, de qué forma se desarrolla en la vertiente libre que hemos denominado "línea temprana" hasta el culmen del retrato lozanesco y en qué variaciones se dispersa el material, tanto en su vertiente teatral como en la novelesca o la dialogada, hasta los primeros años del siglo XVII.

[1.1.1] PISTOLETAZO DE SALIDA: *LA CELESTINA*

En cierto modo, el objetivo de este estudio no pretende ser otra cosa que la iluminación de unos textos a través de otros. En primer lugar creemos que

la obra rojana puede ser estudiada a la luz de sus continuaciones. Al fin y al cabo, el grupo celestinesco es la muestra más interesante y completa de la reacción que produjo entre el público de la época la aparición de la *Tragicomedia*. En segundo lugar, pretendemos sacar a flote unos textos que han sido sepultados durante mucho tiempo en un olvido injusto para algunos casos. Resulta curioso que la obra de Feliciano de Silva fuese para sus contemporáneos casi tan famosa como el texto seminal, mientras que, por el contrario, la suerte que ha corrido entre los lectores actuales ha sido bastante adversa. Que un texto de la riqueza y el valor del *Retrato* de Francisco Delicado no haya encontrado todavía el lugar que merece en el canon clásico de nuestra literatura es un error que parece ya en vías de solución, a juzgar por el interés que está provocando en la crítica, una vez superada la censura montaraz que MENÉNDEZ PELAYO impuso a la obra de este clérigo converso y exiliado (cfr. al respecto GOYTISOLO).

Ahora bien, la equiparación de las hijas con respecto a la madre tiene un límite. No podemos obviar el hecho de que *La Celestina* sea uno de nuestros mayores clásicos, un texto, pues, de la división de honor de nuestra literatura. La comparación con el resto de las obras, a excepción de la *Lozana andaluza* puede parecer injusta. Por eso, debemos encajar cada una de las piezas de la celestinesca en su lugar adecuado: la *Tragicomedia* a la cabeza, seguida de unos pocos textos que, en su carácter de libre creación, han mantenido rasgos geniales, para después descender a un tercer escalón en el que se incluyen aquellas obras que se han limitado a desarrollar mecánicamente el esquema celestinesco.

De esta suerte, el texto de Rojas y su anónimo predecesor impulsa con su genialidad la creación de un nuevo material literario. La aparición de la tragicomedia original tiene lugar dentro de un contexto histórico claramente relevante:

> *Las circunstancias determinantes de un decisivo cambio de rumbo en la literatura y civilización de España surgieron a fines del siglo XV.*

Muchos judíos fueron expulsados, muchos permanecieron por haber recibido el bautizo en 1492 (como resultado de presiones indirectas, gran número de hebreos españoles había venido bautizándose desde hacía un siglo). Lo cual dio lugar a situaciones muy complejas tanto íntima como socialmente (CASTRO, 1966b, pág. 232).

Contra este argumento ASENSIO (1967) mantuvo la teoría del ninguneo con respecto a la importancia histórica del desarraigo racial:

Mirando a la cultura, no vislumbramos la menor uniformidad ni en la visión del mundo, ni en la expresión literaria de los neocristianos. Ni siquiera a los más descollantes logramos asignarles rasgos distintivos comunes denotadores de "casta" (págs. 329/330).

A nuestro parecer, tanto el impulso primigenio de Rojas como la recreación lozanesca de Delicado -comprobada fielmente la raíz conversa de ambos autores- debe aparecer en unas circunstancias históricas determinadas, sin que esto implique la existencia de un "estilo converso" propio:

La literatura celestinesca desarrolla, en su conjunto, un tema concebido y elaborado en la cultura conversa. Es una sub-cultura, vuelta de espaldas a la vida gloriosa de la era isabelina y en la cual han hallado cabida formas de vida, anhelos y sentimientos que no podían manifestarse abiertamente en la realidad auténtica de la época. Es una cultura que expresa la mentalidad conversa preocupada con las actitudes relacionadas y compartimientos sociales que eran típicos para el público de iniciados cuya complicidad en la acción del drama celestinesco formaba el lazo sociológico que unía la obra a la época (BEYSTERVELDT, 1982, pág. 242).

Queda claro también que los primeros fogonazos de la materia celestinesca -las tres comedias anónimas aparecidas en Valencia en 1521- se deben a plumas poco ortodoxas, incluidas dentro de una tradición jocosa y burlesca proveniente de la Edad Media y que llega a su cumbre con el original *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, texto que apareció también en Valencia en época muy cercana

y que comparte tantos rasgos comunes con la obra que François Rabelais desarrolla por las mismas fechas en Francia. Con esto queremos llegar a la conclusión de que tanto *La Celestina* como sus seguidoras deben entenderse dentro de una línea literaria no oficial.

Debemos llamar la atención aquí sobre el hecho de que el grueso básico de la materia celestinesca se desarrolle entre la segunda década y la mitad del siglo XVI, es decir, entre el momento de fijación del texto seminal y la explosión tridentina de la Contrarreforma. En ese hueco histórico, *La Celestina* alcanzó su cota máxima de influencia tanto entre el público como entre los creadores literarios. No obstante, la individualidad de la creación rojana es indiscutible:

> *A pesar de su influencia a largo plazo, y de sus cualidades literarios, La Celestina se mantuvo fuera de la corriente principal de la literatura de su época. Si bien contó con gran cantidad de sucesores que trataron de imitarla, éstos fueron insignificantes y carentes de influencia. No podía desviar el flujo continuado de la literatura española de su corriente idealista* (PARKER, pág. 53).

Estamos de acuerdo en que el genio de los creadores originales no significó la aparición de una escuela celestinesca como tal, pero no podemos negar a algunas de las hijas de la *Tragicomedia* el rango literario necesario para al menos merecer ser publicadas y leídas en nuestros días. Además ya hemos aclarado antes que la materia celestinesca no debe ser estudiada dentro de la concepción oficial de la literatura. Lo celestinesco, tanto en su vertiente trágica como en su aspecto jocoso, tiene una intencionalidad diferente. Juan GOYTISOLO lo resume en una frase:

> *Rojas derriba, transtorna y destruye las ideas y convenciones admitidas con una audacia única entre nosotros* (pág. 23).

Desde luego, la genialidad de la obra rojana consiste en la convivencia con las contradicciones a flor de piel de dos mundos opuestos, con la consiguiente destrucción de ambos. El texto seminal expresa una desolación personal inevitable:

> *La Celestina es el resultado de una obsesión y de una existencia y*

mente angustiadas, y, como tal, difícil, sinuosa, un claroscuro de contrastes a veces deliberados, a veces inconscientes (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS. 1972a, pág. 217).

Este sentido negativo de la existencia que abunda en el tejido celestinesco -en contraposición al apego material a la vida de la alcahueta y el rufián- no puede ser asumido como voz única de la obra. Si lo entendemos así perderemos la oportunidad de entender la polifonía del texto genial.

La otra gran cuestión relacionada con el nacimiento de la *Tragicomedia* y el desarrollo de la materia celestinesca es la que concierne al género. Desde que la crítica se enfrenta como tal al texto de Rojas, la problemática se ha diversificado y reestructurado varias veces. ¿Es *La Celestina* un texto teatral, una comedia sólo para ser leída o el embrión de la novelística moderna? Parece bastante clara su relación con el mundo de los escenarios:

Hasta el siglo XVIII nadie dudaba de que, a pesar de no ser representable en las tablas, La Celestina pertenecía al género dramático (RUSSELL, 1993, pág. 53).

Esto no significa que tengamos que insertar el texto en la tradición teatral, sin más. Lo que queda claro es que las relaciones con este género son abundante. PÉREZ PRIEGO (1991) ha encontrado tres aspectos de la influencia celestinesca en el mundo del teatro de su época:

[1] *Renovador de la égloga;*

[2] *Estimulante de la comedia; y*

[3] *Interpretación moralizante* (pág. 311).

A estos lazos temáticos hay que añadir la relevancia de la línea teatral, es decir aquella sí representable, en la descendencia de la materia, como apuntamos en un esquema superior. En este sentido, en el de la influencia posterior, el tema del género se complica aún más:

La Celestina fue pensada como comedia humanística; pero su

> *desarrollo y contenido concreto la hicieron mucho más virtual en la evolución de la novela que en la evolución del teatro* (MORÓN, pág. 120).

En efecto, la obra de Rojas nace como comedia, pero no para ser representada, sino leída en público. Esto nos obliga a no encasillarla en un género determinado y actual -si acaso podríamos incluirla con matices en el grupo de los diálogos renacentistas-. En lo que respecta al ascendente que pudo mantener sobre la novela posterior, tenemos nuestras dudas. En cualquier caso, con género asignado o sin él, *La Celestina* y su materia forman un grupo de primera magnitud en la historia de nuestra literatura, únicos por su originalidad y empuje. Hacemos nuestras, una vez más, las palabras de GOYTISOLO:

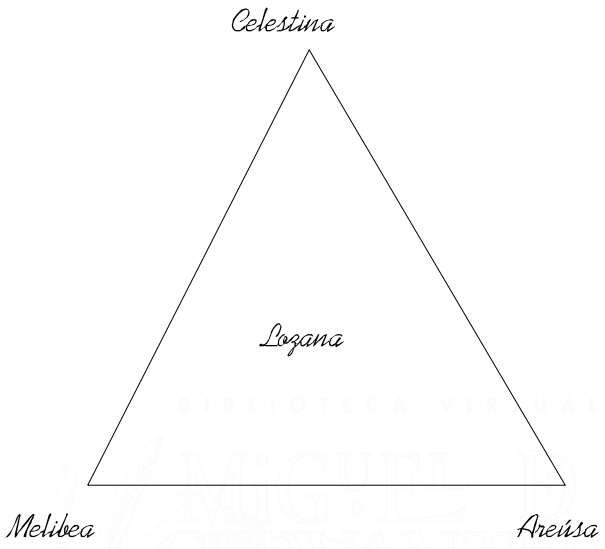
> *Casi cinco siglos después de su publicación, la tragicomedia sigue siendo la obra más virulenta y subversiva de la literatura de lengua española* (pág. 22).

No queremos abordar aquí la problemática del autor o autores de la obra. Parece comprobado que hubo un autor original, que debió escribir el primer acto y quizá parte del segundo, y un continuador. Sin embargo, nosotros nos referiremos a la *Tragicomedia* muchas veces con el adjetivo del segundo, por ser el único identificado. Con esto queremos aclarar que cuando nos referimos a la "obra rojana" no excluimos la aportación del anónimo iniciador.

[1.1.2] BANDERÍN DE META: *LA LOZANA ANDALUZA*

Unos treinta años después de la primera aparición en público de la obra seminal de esta materia, un clérigo andaluz, afincado en Roma, publica el *Retrato* de una conversa española y sus andanzas por las calles de la ciudad eterna. Si enfrentamos argumento, estilo, moral, ambas obras no tienen una comparación fácil. La división en autos o actos del texto rojano no se corresponde a los

mamotretos que elige Delicado para su obra. La variedad de lenguas, dialectos, acentos de la *Lozana andaluza* excede con mucho a las formas de *La Celestina*. Y, sin embargo, entre estas dos obras existe un punto en común, que se convierte en línea si tiramos de él. Como intentaremos demostrar en este estudio, la Lozana es un equilibrado compendio del triángulo femenino original:



De este modo, la andaluza recibe la influencia de las tres heroínas rojanas. De Celestina obtiene la sabiduría y la capacidad camaleónica de adaptación a las circunstancias, de Melibea el coraje y la fuerza para derribar los obstáculos y de Areúsa su esfuerzo por vivir en libertad. Con estas armas, la protagonista del *Retrato* se hace verdaderamente invencible.

La intención realista -fotográfica llegaría a decir MENÉNDEZ PELAYO- manifiesta del autor de esta obra singular ha hecho pensar a muchos críticos que el texto responde tan sólo a un interés testimonial:

> *Que Delicado tenga como objeto buscar el modelo inmediato para su obra en la realidad lo explica el hecho de que, ya a principios del siglo XVI, las corrientes literarias manifestaban un notable interés y aceptación de los preceptos aristotélicos que exigen, tanto del pintor como del poeta, la imitación de la Naturaleza* (DAMIANI, 1977, pág.

33).

No obstante, el tema básico que hemos de desarrollar en esta apartado es el de si existe o no una verdadera relación entre la *Tragicomedia* original y la obra de Francisco Delicado o si, en verdad, esta comparación no obtiene un resultado positivo. Veamos antes algunas opiniones de la crítica sobre el tema. Para John B. HUGHES (1979) el paralelismo entre ambos textos no debe buscarse en cuestiones estilísticas, sino más bien en una dimensión extraliteraria:

> *La relación directa de la Lozana andaluza de Francisco Delicado para con La Celestina es de índole mayor y más existencial, histórica y social que específicamente literaria* (pág. 330).

Sin embargo para HERNÁNDEZ ORTIZ existe un equilibrio entre las semejanzas y las diferencias. El grupo de las afinidades se nos aparece si mantenemos un careo entre ambas protagonistas. Las dos comparten oficios, poseen una sabiduría que proviene de la experiencia; ambas desarrollan la audacia y el engaño a través de la lengua y finalmente las dos son bien conocidas públicamente:

> *La actitud pragmática de Celestina se acentúa en la Lozana andaluza hasta llegar a una visión poco menos que científica de la realidad individual y social* (pág. 129).

Otro tanto le ocurre a BOMLI en su estudio sobre los tipos de mujeres de la literatura clásica española. Esto le lleva a decir que la Lozana

> *est avant tout une entremetteuse qui amasse une fortune, non par surtout par des ruses picaresque, mais par les procédes rendus inmorteles par Celestina* (pág. 315).

De este modo, se niega la posible filiación picaresca del *Retrato* -que trataremos después- para entroncarlo directamente con la materia celestinesca.

No obstante, las discrepancias afloran a la hora de encarar el estudio de las obras en general, y no de los personajes en particular:

> *La Celestina es una tragicomedia que gira alrededor del amor, tiene un argumento y una lección moral final derivada de la trama. La*

> *Lozana andaluza es un retrato, obedece a la idea de una copia de la realidad, la didáctica en ella proviene de la vida* (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 133).

No debemos olvidar aquí que los parecidos entre ambas obras llegan incluso al sistema icónico desarrollado por sus editores. Ya sabemos que Francisco Delicado sacó a la luz una edición de *La Celestina* en Italia, de la que debió tomar prestados en parte los grabados para su obra, como demuestra SURTZ (1992). La actitud más radical contra la filiación celestinesca del *Retrato* la encontraremos en GARCÍA-VERDUGO:

> *La Celestina responde a un espíritu completamente diferente al de la Lozana. Si bien es cierto que ambas son diálogos realistas, protagonizados por mujeres, y situados socialmente en un estrato bajo de la sociedad, difiere la postura de sus respectivos autores frente al hecho literario* (pág. 45).

En nuestro estudio no vamos a intentar hacer un balance sobre las semejanzas o divergencias entre ambos libros. La *Tragicomedia* y el *Retrato* son dos textos tan diferentes en su originalidad y en su empuje que intentar establecer sin más los puntos de encuentro -fuentes e influencias- no aclararía demasiado el límite que queremos imponerle a la materia celestinesca. Para nosotros la importancia de la obra de Delicado en este grupo de textos radica en la novedosa relectura del quehacer rojano. Para el autor de la *Lozana andaluza* la enseñanza de *La Celestina* no se encuentra ni en su prototipo, ni en su estructura artística, ni en su trasfondo moral. Por el contrario, Delicado toma del original la valentía, el enfrentamiento directo con una sociedad que se arma contra lo que le resulta extraño, ajeno. Y lo hace con las armas de lo femenino y lo material, encarnadas en la figura de la Lozana única en nuestra tradición literaria.

En ocasiones se ha intentado remarcar la relación que existe entre el mundo lozanesco y la *Weltanschauung* del Lazarillo y sus descendientes. La

atracción es grande y, en ocasiones, ciertos paralelismos pueden llevarnos a confusión. La andaluza se mueve en el ambiente de la prostitución romana, mientras que los pícaros lo hacen en un mundo hampón primordialmente reservado para ladrones, fulleros, timadores y algún que otro rufián. La importancia del mundo femenino en estas obras, incluso en aquellas cuya protagonista es una mujer, es casi nula. A pesar de estas divergencias, la crítica ha insistido mucho en este punto -más que en la herencia celestinesca-. Por ejemplo, BRAKHAGE opina que

> *the plot of La Lozana andaluza is episodic and its general format is picaresque* (pág. 6).

Ni siquiera las diferencias temporales y de género son obstáculos para los defensores de la relación entre el *Retrato* y las novelas picarescas:

> *Vista la picaresca desde una mirada masculina y como un mundo del hombre y sus aventuras, es natural que el influjo de una obra concentrada en lo femenino demorase en observarse* (GONZÁLEZ MONTES, pág. 908).

No se entiende cómo algunos críticos pueden llegar a afirmar la posibilidad de una influencia directa de la Lozana sobre la novelística posterior, no sólo la picaresca sino incluso sobre la obra de Cervantes. Las posibilidades de que realmente esto ocurriera son mínimas por el hecho simple y demostrado de que un texto de las característica del *Retrato* no pudo conocerse en la Península, y menos aún a partir de la cerrazón tridentina y contrarreformista en la que hace aparición la picaresca. Sin embargo, hay autores que insisten en la posibilidad:

> *La obra* [de Francisco Delicado] *influyó en otras novelas picarescas, aunque, como es natural, esta influencia hemos de verla más acentuada en las novelas de "pícaras" que en las de "pícaros". Pero seguramente, en la estructura, en ciertos aspectos de la novela misma, como en diversas características del personaje picaresco, también se puede notar la huella dejada por la Loçana en las subsecuentes novelas del género, incluso en el Lazarillo* (BAGBY, 1970, pág. 88).

Resulta curioso que en una ocasión anterior el mismo crítico rechazase la filiación picaresca de la andaluza, aunque no por las razones que lo hacemos nosotros:

> *Aldonza podrá muy bien tener rasgos picarescos, pero si la comparamos a los pícaros del siglo diecisiete, veremos que tiene mucha más dignidad, no practica ni robos casuales ni tampoco trapazas de ocasión; en ingeniosidad tiene mucho más que el pícaro convencional; y a través de toda la obra se encuentra limpia y bien vestida. En todo esto se distingue Aldonza del pícaro convencional* (BAGBY, 1969, pág. 23).

Para otro autor, RONQUILLO, la filiación tiene un sentido más amplio y afecta a la figura de la mediadora:

> *La influencia del prototipo de alcahueta medieval y renacentista se manifiesta consistentemente en ciertas características comunes entre la pícara seiscentista y sus precursores literarias. Estas características son: [1] la astucia, [2] la mundología, [3] la herencia geneaológicoambiental, [4] los oficios y empleos, [5] el engaño, [6] la codicia, [7] el deseo de libertad y [8] la dualidad amorosa de erotismo y castidad* (pág. 15).

Estamos de acuerdo en que la astucia y el engaño forman parte tanto de la conciencia picaresca como del comportamiento celestinesco, pero también es así, por ejemplo, en algunos de los criados desleales de la materia. Por el contrario los oficios y empleos varían considerablemente. No digamos ya la concepción amorosa: para Celestina, Lozana o Areúsa el amor tiene un componente de liberación que no existe en Justina o en Elena. Sin lugar a dudas la concepción erotológica de la materia responde a una tradición diferente -cfr. LÓPEZ-BARALT y MÁRQUEZ VILLANUEVA (1993) al respecto-. La línea del *Retrato* se pierde en el *maremagnum* de la represión católica en los reinados de los Felipes, pero tiene sus antecedentes en otras obras relacionadas directa o directamente con la celestinesca, como aclara HUGHES (1983):

> *Although the Celestina is clearly Francisco Delicado's literary point*

of departure and his Retrato de la Lozana andaluza, shows traces of other literary sources, among them, the Comedia Thebaida and Torres Naharro's Comedia Tinelaria and Comedia Soldadesca, the author insists that his heroine is based upon a figure drawn from real life, well know to him and mony others (pág. 112).

En este grupo de obras deberíamos incluir algunas más como la *Comedia Serafina*, compañera de edición de la *Thebaida,* y la irreverente *Carajicomedia*. Pero esto ya forma parte del siguiente capítulo.

[1.1.3] CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA MATERIA

Ya hemos visto de qué manera el material que hemos denominado celestinesco se conforma como tal en la *Tragicomedia* -su manifestación artística más destacada-, convirtiéndose para la mayoría de los continuadores en clichés fijos, que se utilizarán como plantillas a la hora de enfrentarse al hecho literario. Sin embargo, la aparición del *Retrato* de Francisco Delicado abre una vía nueva y original en la materia, impracticable para los que se quedaron en España. Entre estos dos caminos corre con mayor o menor fortuna el grueso de la celestinesca. La división que hemos propuesto anteriormente sólo pretende facilitar la clasificación de las obras y en ningún caso tiene la intención de ser exhaustiva. Hemos visto también que la decantación por la idea de "materia" se produjo por un proceso de eliminación. Sin embargo, en la bibliografía celestinesca que hemos manejado aparecen a menudo los términos "ciclo", "género", "linaje", "descendencia" y "conjunto", la mayoría de las veces sin una explicación teórica que los respalde. En este apartado intentaremos dar una visión general sobre las opiniones que esta literatura ha merecido para los críticos, con especial atención a las últimas apreciaciones.

Tradicionalmente lo celestinesco no rojano ha recibido una crítica

áspera, cuando no cruel. La *razzia* que MENÉNDEZ PELAYO acomete entre las continuaciones e imitaciones de la *Tragicomedia* no deja títere con cabeza. De sus dardos se libran pocas -la que menos el *Retrato*-, si acaso la *Elicia* de Sancho de Muñón, de estilo más refrenado que sus compañeras de viaje. A partir de este auto de fe, cualquier ataque o vituperio está permitido. La acusación más común entre aquellos que llamaremos puristas parte de una supuesta falta de originalidad:

> *La celestinesca posterior no crea. Pueden darse en ella obras importantes leíbles y estudiables, pero todos sus elementos esenciales, todos sus lineamientos están ya en la obra madre. Los autores de la celestinesca recargan, paralelizan, refunden o subdividen caracteres, multiplican episodios, pero no rompen el esquema imaginario* (MARCIALES, pág. 155).

Estas aseveraciones resultan por lo menos injustas. Como muestra de ello, veremos un botón. En la obra de Feliciano de Silva, alumno aventajado de Rojas, lo celestinesco se diversifica y llega a dimensiones que son imposibles en otros textos. En la *Segunda Celestina* encontramos un antecedente importante de la novela bucólica con el pastor Filínides, tan diferente a los bárbaros gañanes del teatro de la época. Las escenas protagonizadas por los esclavos negros Boruca y Zambrán nos parecen, como mínimo, de una gran originalidad. La forma de "desnudar" la verdadera naturaleza del rufián, al presentar en público su cobardía da una vuelta de tuerca a la propuesta rojana. Y, sin embargo, una defensora sin sospecha de la herencia celestinesca como Consuelo BARANDA (1992) hace una definición de lo celestinesco en la que aflora un ligero sentimiento de inferioridad:

> *Lo que sucede es que las continuaciones utilizan como procedimiento retórico predominante la amplificatio. Por una parte la obra de Rojas se convertirá en una especie de "cajón de sastre" en el que se van introduciendo nuevos personajes y situaciones. Por otro lado, se produce una intensificación de algunos de los rasgos de los personajes que se toman del modelo o de determinadas situaciones* (pág. 17).

En los últimos años, sobre todo desde la segunda parte de los ochenta, la celestinesca va ganando adeptos y recibiendo mayor atención por parte de los estudiosos. ESTEBAN MARTÍN (1987) propone que vayamos eliminando los velos que nos han impedido disfrutar de la materia en su plenitud:

> *En última instancia, el mayor conocimiento de las continuaciones de la obra de Rojas, nos permitirá el ir desvelando el meollo de un ciclo literario injustamente olvidado, o, en el mejor de los casos, maltratado* (pág. 3).

El primer paso que se hace imprescindible es el de la definición de lo que consideremos celestinesca:

> *No cabe duda de que hay un conjunto de obras del siglo XVI cuyos autores tomaron como modelo la Tragicomedia y que, además, para editores y receptores presentaban suficientes rasgos comunes como para agruparlos bajo el nombre de "celestinas". El problema es que siguen sin dilucidarse qué tipo de relación formal existe entre el modelo y las diferentes obras en las que hay huellas de la Celestina* (BARANDA, 1992, pág. 5).

Efectivamente, la obligación de la crítica es definir qué rasgos y estructuras comparte este conjunto de obras para que veamos en ellas una continuidad, si realmente existiera. SNOW (1988) prueba una aproximación:

> *En cuanto a las obras que han sido, en parte, generadas por la Celestina y que constituyen su prole -me refiero a las imitaciones, continuaciones y adaptaciones (poéticas, dramáticas, musicales, hasta de formas bailadas)-, la crítica actual ve menos dependencia directa en la línea del "espíritu" de la obra que a todas ella dio vida. Ese espíritu no lo ha aceptado ninguna: mejor dicho, las semejanzas y comparaciones se destacan más en los nombres, situaciones y uso de diálogo. Ninguna es tan negativa en la presentación de su mundo social, ninguna tan seriamente "impresa y acabada" como la Tragicomedia. Se le atribuye cada vez más la unicidad que se merece*

a la Celestina, y se comienza a revalorizar a sus "hijas" según normas apropiadas a sus casos particulares (pág. 17).

Este autor pone el dedo en la llaga. Estamos de acuerdo en que la línea celestinesca se debe limitar a un uso de los materiales literarios que aparecen en la *Tragicomedia* por parte de sus deudoras. Este uso, agraciado o no, no exige de las continuaciones un nivel como el de la madre -algo imposible-. Debemos ofrecer a estas obras su lugar exacto en la literatura del Siglo de Oro.

Uno de los críticos que de forma más temprana se interesó por la herencia celestinesca fue Pierre HEUGAS, quien ya en su monografía de 1973 abordó con amplitud el tema. Este autor llegó a la siguiente conclusión sobre el tema que nos preocupa:

On entend par célestinesque l'ensemble des grandes imitations de La Célestine qui, de la Thebayda (1521) à la Comedia Selvagia (1554) forment avec elle un genre restreint. Lo celestinesco c'est dans la littérature postérieure à La Celestina, toute imitation partielle de ce texte sur quelque plan que ce soit (pág. 402).

Las limitaciones temporales que se ven impuestas aquí impiden que una obra tan celestinesca como lo es *La Lena* de Alonso Velázquez de Velasco, aparecida en 1602, difícilmente tenga cabida en el grupo. Bien es verdad que la mayoría de estas obras surgen a la luz pública entre 1521, grupo de las tres comedias anónimas valencianas, y 1554, fecha de aparición de la *Florinea* y la *Selvagia*, que coincide ¿mera casualidad? con el desarrollo del Concilio de Trento. Entre estos años el material celestinesco debió vivir su época dorada, para decaer y perderse, por sobreutilización y cambio de gustos del público, a mediados del siglo. Lo que no impide que un autor de la talla de Lope utilice directa, en *La Dorotea*, o indirectamente, en *El caballero de Olmedo*, esta materia como base para su trabajo.

También Dorothy SEVERIN (1970) propuso hace tiempo un modelo

de organización para el conjunto de estos textos:

> *The continuations fall into two main categories -the dialogue sentimental novel (Thebayda, for exemple), and the theatrical continuations (Segunda Celestina)* (pág. 66).

Este esquema sin duda se puede mejorar, pues, a nuestro parecer, nada hay en la obra de Feliciano de Silva que nos haga pensar en su posible representación teatral, como tampoco hallamos ningún rasgo especialmente sentimental en la *Thebaida* que no esté en la *Segunda Celestina*. Ninguna de las dos es representable y ambas tienen la misma deuda con las llamadas novelas sentimentales de la época. No obstante, SEVERIN no es la única que llama la atención sobre la importancia que tuvo la *Tragicomedia* en el desarrollo del teatro de su tiempo:

> *La Celestina ofrecía efectivamente un modelo, reconocido y prestigiado, de enormes posibilidades e incitaciones dramáticas.* (...) *Todo ello resultaba del mayor atractivo para los dramaturgos del siglo XVI, faltos, como estaban, de una consistente tradición dramática, escasos de argumentos y recursos teatrales y deslumbrados por la inmensa popularidad de la Tragicomedia* (PÉREZ PRIEGO, 1991, pág. 292).

Lógicamente esta adaptación a las tablas tendrá ventajas e inconvenientes para la materia. Por un lado significa una vía de desarrollo nueva, que evitará los excesos verbales de autores como Gaspar Gómez de Muñoz. Por otro, supone una merma en su capacidad expresiva. El mismo crítico lo resume de la siguiente manera:

> *La densidad y riqueza del lenguaje celestinesco quedará extraordinariamente mermada y simplificada, aunque ciertamente no dejará de ganar en agilidad y viveza* (op. cit. pág. 293).

Para algunos críticos las diferencias entre madre e hijas se limitan a una mera cuestión formal. Así lo propuso WHINOM (1988):

> *Tanto en la Thebaida como en las obras posteriores se nota que los autores se entregan complacientes a la digresión dispuestos a dejar el*

enredo y a inventar, deteniéndose en cartas, canciones y parlamentos, en personajes adventicios, quienes terminada la escena en que intervienen, no vuelven a aparecer, y en lo que podríamos llamar cuadros de costumbre (pág. 128).

De este tipo de opiniones se desprende un juicio peyorativo claro: en ningún caso las "copias" podrán acercarse a la genialidad del "original". Y no es ese el camino que nosotros queremos seguir. En nuestra opinión las continuaciones e imitaciones celestinescas proponen el uso de ese material que había nacido en la *Tragicomedia*, caracterizado por su subversión, pero en otros niveles. BEYSTERVELDT (1982) se acerca a nuestra idea:

Ahora bien, la situación que mejor sintetiza la esencia misma de la nueva literatura celestinesca consiste en el despliegue dramático de las manifestaciones de irreverencia, familiaridad, complicidad y hasta de condescendencia y escarnio con que los servidores plebeyos hacen muestra de su sentimiento de superioridad con respecto al amo noble y del ascendiente que ejercen sobre la persona de este último (pág. 219).

En el "mundo al revés" celestinesco lo superior cae y lo bajo se alza. El caballero enajenado de pasión pierde el equilibrio y el criado se pone a la cabeza de la acción.

Este proceso de inversión/destrucción de un orden se lleva a cabo con dos arietes que ya hemos definido con anterioridad y que son la base de lo celestinesco: lo femenino y lo corporal. La figura de Calisto, los criados desleales, la familia poco vigilante de la dama son prototipos que, de alguna manera, podemos hallar en otros ámbitos. Y es en este sentido en el que el mundo del lupanar muestra su verdadera relevancia:

La comédie du proxénétisme n'est pas la surface, mais le fond de La Célestine et de toutes ses imitations, auxquelles on reconnaissait, plus ou moin, une fonction d'hygiène sociale (BATAILLON, pág. 136).

Los personajes femeninos de Celestina, de Melibea y de las *mochachas* con su

especial concepción del cuerpo sólo se encuentran en esta materia. Incluso la figura del rufián, tan afeminada por su cobardía, tan inversora de lo material corporal bajtiniano con sus bravatas y sus heridas, es una muestra más de este procedimiento. El cuerpo femenino y su rebelión se convierten en el centro diferenciador de la materia celestinesca. Si rechazamos la importancia del mundo de la mujer en lo celestinesco estaremos haciendo una lectura distorsionada de estos textos y seremos incapaces de ver con claridad el sistema que los une en su estructura profunda:

> *Ainsi se constitue, au fil des ouvres, un lignage céléstien qui comprend quatre générations et donne la primauté aux lignes féminines par lesquelles se trasmet, de mères en filles et surtout de tantes en nièces, l'héritage célestien. Ce lignage disqualifié de Célestine et de ses émules s'inscrit dans un système matrilinéaine, inverse du système en vigeur dans la societé du temps* (VIGIER, págs. 161/162).

De esta revuelta corporal femenina proviene la laxitud en las costumbres morales de la época que muestra el grupo de las obras celestinescas y que todavía llama la atención a algunos críticos en las postrimerías del siglo XX:

> *Esta indecencia va unida con una sorprendente tolerancia. En la gran mayoría de las imitaciones no se censuran en absoluto los encuentros sexuales. Los amantes de la TLR* [Tragicomedia de Lisandro y Roselia] *y la TP* [Tragedia Policiana] *no acaban bien, pero en las demás obras el enredo termina con la feliz unión de los jóvenes, en la Seraphina sin boda posible, pero en las otras con el matrimonio secreto o público* (WHINNOM, 1988, pág. 130).

[1.1.4] CONSIDERACIONES PARTICULARES SOBRE LA MATERIA

Ahora que hemos definido los parámetros generales de lo que consideramos la materia celestinesca, nos detendremos algo más en cada una de las

líneas que hemos propuesto para su organización. La idea de este apartado es defender el esquema dispositivo de este grupo de obras. Como todo el mundo sabe, nos hallamos ante un texto seminal con una historia harto complicada. *La Celestina* vio la luz por primera vez bajo la condición de "comedia" y limitada a dieciséis actos en 1499. Unos años después aparece en su versión tragicómica y definitiva de veintiún actos, con la incorporación de una serie de extrapolaciones más lo que la crítica ha llamado el *Tratado de Centurio*. Tradicionalmente se ha considerado que ésta debe tomarse como la forma definitiva de *La Celestina*. Sin embargo, Miguel MARCIALES se levantó contra dicha opinión. Para este crítico

> *el Tractado de Centurio* (...) *tiene mucha más unidad que el propio Esbozo de Cota, pero su particularidad es tan evidente, que las varias tentativas que se han hecho para relacionarlo con la parte auténtica de Rojas estarán siempre condenadas al fracaso* (pág. 129).

Lo que el autor no está proponiendo aquí es que consideremos la parte en la que aparece el rufián como un añadido, como la primera continuación auténtica del texto original. En nuestra opinión la obra seminal se debe circunscribir al total de la *Tragicomedia*, sin ahondar en la problemática de la autoría compartida. Así pues, el *Tratado de Centurio* forma parte indivisible de *La Celestina*, en lo que respecta a nuestro análisis.

Por lógica deberíamos haber incluido en el índice de la materia a la primera experimentación que toma como conejillo de indias al texto rojano. Nos estamos refiriendo a la *Égloga de Calisto y Melibea* de Pedro Ximénez de Urrea, sacada a la luz en 1513-. Y, no obstant,e no lo hemos hecho así, porque hemos considerado que se trata tan sólo de un ejercicio estilístico que no aporta nada nuevo ni original al tema. Robert L. HATHAWAY en su estudio y edición del texto lo caracteriza como un homenaje a la obra de Rojas. Estamos de acuerdo, pero la valoración crítica debe quedarse ahí, en un simple homenaje. Para PÉREZ PRIEGO (1991)

> *lo interesante de este intento, a nuestro parecer, reside en el hecho de*

que de nuevo venga revestido bajo el título de égloga y con pretensiones de representabilidad (pág. 297).

En efecto, la descendencia teatral de *La Celestina* ocupa un lugar importante -si no por su originalidad, sí por su abundancia- en la producción de la materia. Ya vimos en el apartado anterior que el nuevo género que emerge en la época necesita de argumentos y estructuras literarias para su realización. Los argumentos esgrimidos con anterioridad sirven también para la exclusión en esta tabla de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano* de Juan de Sedeño, aparecida en 1540.

La descendencia como tal de la genialidad celestinesca se inaugura con el infravalorado y casi desconocido *Auto de Traso*. Esta pequeña obrita anónima ha sufrido más aún si cabe que el resto de sus compañeras de la línea cíclica la comparación -tópicamente odiosa- con el texto madre. Ni que decir tiene que no vamos a insistir en este aspecto. Lo que no interesa de este acto es la amplificación del mundo del lupanar. Traso, el compañero cojo de Centurio, capitaliza la acción y lo hace declarando sin ambages su cobardía, al mismo tiempo que muestra la crudeza de las relaciones entre el desuellacaras y su coima. El peligro de caer en la tentación comparativa ya nos lo advirtió HOOK en su artículo sobre el tema:

The Auto de Traso is thus an extremely interesting epilogue to the evolution of La Celestina, and should be taken into account when considering that work. There is a risk that a paper of this nature will be misinterpreted as an attempt to inflate a small addition into a major literary creation; but I hope I have avoide that (pág. 116).

Debemos, pues, tener en cuenta las limitaciones del texto, reconociendo su utilidad, sobre todo a la hora de realzar el personaje del rufián y desembarazarlo de su complejo de inferioridad con respecto a los protagonistas, y también sus límites. Hemos de rechazar de nuevo la teoría de Miguel MARCIALES según la cual este acto sería una parte integrante del texto original. Aún así nos guiamos por su

edición para el análisis de esta obrita.

La primera continuación celestinesca que toma conciencia real de ello viene de la pluma de un curioso escritor, fascinado por el mundo de la literatura caballeresca. Desde que Cervantes se burló de su estilo ampuloso y recargado por boca de Don Quijote, cayó sobre Feliciano de Silva un anatema tan pesado que hasta hoy difícilmente se puede rastrear un interés de la crítica por su obra celestinesca. En la actualidad tiene su mayor valedor en Fernando Arrabal. Marcelino MENÉDEZ PELAYO -al que acudiremos con frecuencia en este apartado para consultar sus monumentales y, en ocasiones, pacatos *Orígenes de la novela*- no cargó las tintas en exceso contra esta primera aparición del ciclo celestinesco, pues incluso llega a ver algunos virtudes en ella:

> *Hay verdadera delicadeza moral en el tipo de la criada y confidente Poncia, alegre y chancera, honestamente jovial, virtuosa sin afectación, llena de buen sentido no exento de cálculo* (pág. 207).

En el apartado anterior ya hemos mantenido la defensa correspondiente a esta obra. Sólo nos cabe recordar que en el siglo XVI, el texto de Feliciano de Silva alcanzó un éxito editorial no muy alejado del que tuvo su predecesor. La *Segunda Celestina* se ganó el favor del vulgo al darle lo que pedía -adelantándose casi un siglo a la intención lopesca-. Para conseguir esto resucitó a la alcahueta con una complicadísima maniobra digna sólo de su entelequia, desdobló la exitosa figura del rufián e introdujo nuevos personajes que darían diversidad a la obra. Si esta continuación perdió en profundidad, ganó en color. Sin caer en la defensa numantina de la obra, debemos hacerle la justicia que se merece.

El próximo escalón en la celestinesca nos obliga a detenernos en la adaptación de Gaspar Gómez de Toledo. Centón farragoso donde los haya, la bautizada como *Tercera Celestina* sí ha recibido el trato justo que merecía. El vapuleo de la crítica se resume en las palabras que le dedicó el erudito montañés:

> *La fábula es insulsa y deslavazada, el estilo confuso, incorrecto y a*

> *veces bárbaro. Todos los personajes e incidentes de la obra de Feliciano de Silva reaparecen en la de su imitador, que apenas pone nada de su cosecha* (MENÉNDEZ PELAYO, pág. 213).

Ahora sí se nos antoja justa la comparación *inter pares*. Tomando como *sparring* la plúmbea imitación de Gómez de Toledo, la *Segunda Celestina* se alza con la victoria por K.O. De igual opinión es ESTEBAN MARTÍN (1987) cuando afirma que

> *es evidente que Gaspar Gómez utiliza explícitamente Celestina de manera bien distinta a Silva. En efecto, sus alusiones a personajes y situaciones de la obra de Rojas simplemente tiene como función el incluir su obra dentro del ciclo iniciado por Fernando de Rojas mediante el procedimiento más simple, pero también más seguro: la repetición de o alusión a situaciones anteriores, o la mención de personajes* (pág. 14).

Las intenciones espúreas de este autor, que se aprovecha descaradamente del tirón editorial del ciclo, le hacen merecedor del destino más oscuro. El nivel literario de la *Tercera celestina* se presenta como el límite inferior de la materia.

Para recuperarnos del desastre anterior y sacar a flote de nuevo la herencia celestinesca un autor llamado Sancho de Muñón escribió lo que él consideró la "verdadera tercera celestina" y que bautizó como *Tragicomedia de Lisandro y Roselia,* aunque después se conociera más comúnmente como la *Elicia*. Si en la obra anterior los larguísimos párrafos hacían las veces de somníferos de gran efectividad, en la cuarta componente del ciclo la mesura es la regla. El bisturí afilado de MENÉNDEZ PELAYO no pudo cortar mucho:

> *El gusto que domina en la obra es el de las antiguas comedias humanísticas, y de él proceden sus principales defectos, que se reducen a uno solo, el alarde de erudición fácil y extemporáneo* (pág. 224).

Los pocos estudiosos que han fijado su atención en el texto de Muñón se deshacen en alabanzas al estilo y la rigurosidad del autor. Un entusiasmado LÓPEZ

BARBADILLO se atrevió a llamarla *el más bello y fragante retoño* de la obra rojana. Las comparaciones se suceden con respecto a la continuación de Silva:

> *C'est Elicia, la quatrième Célestine, qui a le mieux repris, précisé étendu la doctrine de la première. C'est que son auteur, Sancho de Muñón, un vrai clerc celui-là, avairt assez de mépris pour la seconde Célestine à laquelle il reprochait une certaine vulgarité et un manque visible de savoir* (HEUGAS, 1973, pág. 395).

En este caso, la originalidad del continuador consiste en deshacerse de los personajes anteriores para quedarse con una Elicia convenientemente "celestinada" por la experiencia y el paso del tiempo -tanto que al final cambiará su nombre por el de su maestra-. Los amantes Felides y Polandria, que habían protagonizado las dos imitaciones anteriores, no tienen cabida aquí. La puta vieja ha desaparecido de la historia, para pasar el testigo gremial a su sobrina -cfr. VIAN HERRERO (1997)- . Sancho de Muñón deshace todo el embrollo fantástico de Feliciano de Silva, negando que la Celestina de la segunda y la tercera continuación fuera la verdadera, sino una amiga de ésta que se hizo pasar por ella (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia,* I, 3, págs. 35/37). Las referencias a personajes y hechos de la obra seminal no son extrañas en esta obra. Así hallamos que Oligides compara a Lisandro con el malhadado Calisto (op. cit. I, 2, pág. 17) y Eúbulo rememora la actitud de su igual Pármeno (op. cit. I, 3, pág. 29). Por el contrario las referencias a los personajes de las otras continuaciones tienen como función negar su importancia. A veces la actitud de Sancho de Muñón nos recuerda a la de Cervantes con respecto al *Quijote* de Avellaneda.

El último representante de lo que hemos dado en llamar la línea cíclica apareció en Toledo el año de 1547 con el título de *Tragedia Policiana* y de la mano de Sebastián Fernández. La importancia de la figura de la alcahueta es tal que, al igual que sus hermanas y madre, pronto ve cambiado su nombre -tan sólo un año después- por el de *Tragedia llamada de la madre Claudina*. MENÉNDEZ PELAYO no fue excesivamente riguroso con la única tragedia del grupo:

Fuera de algunas leves variantes (...), *la Policiana es la primitiva Celestina vuelta a escribir. Este servilismo de imitación la reduce a un lugar muy secundario, pero no la quita sus positivos méritos de rico lenguaje y fácil y elegante composición* (pág. 245).

La idea de Fernández fue dar la espalda al ciclo desarrollado a partir de *La Celestina* y acceder a la materia por el sentido inverso. Si sus antecesores habían continuado la trama celestinesca, este autor pretende escribir lo que había pasado antes del encuentro entre Calisto y Melibea, cuando Celestina tenía que aprender sus artes siguiendo el magisterio de Claudina, madre de Pármeno. Al hilo de esta excusa, el continuador ofrece un plagio discreto, bien escrito pero falto de garra. Las diferencias entre ambas alcahuetas quedan claramente remarcadas:

Claudina no merece el título de maestra, sino de humilde discípula de Celestina. Tiene un grado más de perversidad, puesto que hace infame tráfico con su propia hija Parmenia (op. cit. pág. 246).

Aparte de las consideraciones morales, la representación de la mediadora se hace en este texto de una forma mucho más desdibujada y burda que en el original, e incluso que en la continuación de Silva. No obstante, la figura de la trotaconventos es la verdadera espina dorsal de la obra:

En la Tragedia Policiana no sólo nos encontramos con que el único personaje relacionado con la obra de Rojas es la vieja Claudina, sino que su inclusión como personaje vivo en la obra, no como un mero recuerdo, se convierte en algo fundamental para entender la postura de Sebastián Fernández como autor perteneciente al ciclo celestinesco (ESTEBAN MARTÍN, 1989, pág. 41).

En Valencia en el año de 1521 ve la luz por primera vez la edición conjunta de tres comedias anónimas, la *Thebaida*, la *Serafina* y la *Ypólita*. Frutos extraños de una época curiosa, las primeras décadas del siglo XVI, en la que la ortodoxia católica no había sepultado todavía bajo la losa del Santo Oficio la jocosidad literaria. No es de extrañar que en esta misma ciudad y en fechas

cercanas hiciera aparición el *Cancionero de obras de burlas*, con el que las tres comedias guardan bastantes paralelismos. Una vez más MENÉNDEZ PELAYO decretó la maldición sobre una de estas comedias:

> *Como libro obsceno no es sinónimo de libro ameno, la Thebayda, que es en alto grado lo primero, poco o nada tiene de lo segundo. A no ser por el interés filológico que realmente ofrece, sería imposible terminar la lectura de su pesadísimo texto* (pág. 183).

Para el ilustre filólogo obras como ésta no deberían salir nunca a la luz pública. En ocasiones se le desborda la rabia entre las líneas:

> *La deshonestidad y la pedantería son las notas características de la Thebayda, sin que se pueda decir cuál predomina* (pág. 184).

Los improperios contra esta comedia no fueron emitidos sólo por el estudioso santanderino, también los secundó no hace tantos años Mª Rosa LIDA DE MALKIEL (1962), quien mantiene la opinión de que

> *lo que ha movido al imitador a apartarse de su modelo es su afán de acumular episodios salaces, sin dársele nada de agregar a su disparatada comedia el absurdo de la tercerona olvidada de su cometido por rivalizar con los protagonistas en cuitas amorosas* (pág. 573).

La originalidad de esta obra anónima, dejando a un lado su estilo enrevesado y pedante que responde a nuestro parecer a una intención satírica, consiste precisamente en aquello que más se ha criticado. La tercera de la *Thebaida*, aburrida ya del largo y ridículo proceso de mediación entre los amantes, deja a un lado sus intereses gremiales para buscar el provecho sexual -rasgo que la emparenta con la Lozana-. Las escenas de amor entre Franquila y Aminthas sólo encuentran paralelo en nuestra literatura clásica en la descripción de la primera noche que pasan juntos la andaluza y Rampín. Además de este argumento, existen otras pruebas que demuestran la importancia de esta obra en el esquema de la materia. BEYSTERVELDT (1982) lo describe de la siguiente manera:

La Comedia Thebaida es la obra en donde se perfilan con mayor nitidez las tres dimensiones que determinan el espacio dramático del mundo celestinesco. Está en primer lugar la manifestación de las quejas, sufrimientos, etc., del amador cortés, rodeado de sus sirvientes. En otra dimensión de la acción se inscriben los diversos episodios que nos muestran, a veces de las formas más gráficas, los juegos inocuos del amor carnal. Por último, se despliega la esfera de la acción en la cual se llevan a cabo las intervenciones secretas que resultan finalmente en el encuentro amoroso y el enlace matrimonial de los dos amantes (pág. 225).

Las relaciones de la *Thebaida* con el resto de la celestinesca quedan, pues, claramente establecidas. Tengamos en cuenta también que HOOK, en su trabajo sobre el *Auto de Traso*, cree ver similitudes bastante significativos entre ambos textos.

Las compañeras de edición de la *Thebaida* han sufrido una suerte muy similar. A nuestro parecer la más conseguida del trío de comedias es la *Serafina*. MENÉNDEZ PELAYO, a su manera, comparte este juicio:

Si por un momento pudiera vencerse el disgusto y repugnancia que tales escenas infunden, si realmente pertenecieran a la literatura obras como ésta, en que el autor convierte el noble arte de la palabra en instrumento de vil sugestión, la Seraphina sería una de las rarísimas producciones de su género que pudiera salvarse del desprecio que todas ellas merecen (pág. 181).

Las razones que nos llevan al alegato de esta comedia difieren considerablemente de las esgrimidas por el maestro de filólogos. Como en la obra anterior la *Serafina* presenta a una mediadora más interesada en la consecución de su placer sexual que en las tercerías. Para mayor curiosidad la alcahueta Artemia es la madre de Philipo, el marido cornudo e impotente de la protagonista. De todos estos personajes destaca el criado Pinardo, digno predecesor del criado gracioso teatral, que completa su

actuación con un número de travestismo al convertirse en la "bella" Illia. Sin embargo, la tónica general del último componente del trío de comedias, la *Ypólita*, es bastante gris, cercana al grupo de la línea teatral mayor.

Entramos ahora en la herencia indirecta de lo celestinesco, para toparnos con dos vías: la cercana, que recoge con más precisión las estructuras y los rasgos de la obra rojana; y la lejana, que usa la materia como una parte más de sus elementos literarios. En el subgrupo de las primeras, y a pesar de que las más tempranas aparecen en 1554, todavía subsiste algo de ese espíritu renacentista que impulsó *La Celestina*. Por el contrario en las dos representantes de la línea lejana, la voracidad barroca engulle el material celestinesco sin darle mayor importancia. La primera obra que mencionaremos ocupa el punto exacto de encuentro entre dos líneas, la cíclica y la indirecta. Así es, porque la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago pretende, aunque sólo sea por los pelos, ser incluida dentro de las continuaciones "con derecho familiar" de la celestinesca:

> *Es en la alusión a personajes donde Alonso de Villegas pone de manifiesto más claramente sus voluntad de recoger en la Comedia Selvagia aspectos precedentes de las continuaciones anteriores, lo cual supone el reconocimiento expreso de la existencia de un ciclo iniciado por Rojas y seguido por Silva, Gómez de Toledo, Sancho de Muñón y S. Fernández, ciclo al que Villegas Selvago se quiere incorporar de manera inequívoca, ligando a sus personajes con los de las obras precedentes* (ESTEBAN MARTÍN, 1989, pág. 35).

Para lograr este objetivo, el autor rebusca en el árbol genealógico de los personajes y saca a colación su personal limpieza de sangre celestinesca. Con esta excusa, hace a Sagredo hijo de Sempronio y Elicia, y a Rubino hijo de Pármeno y Areúsa (*Comedia Selvagia*, I, 5, pág. 235). Dolosina cuenta el ajusticiamiento de los dos criados de Calisto, así como el asesinato de Areúsa a manos de Grajales y Barrada, y el de Elicia por parte de Brumandilón (op. cit. I, 5, págs. 236/237). Finalmente resulta que el rufián Escalión es hijo del desuellacaras Brumandilón (*ibídem*). En

otra ocasión, Villegas Selvago intenta anclar su obra en el resto del ciclo, en especial a las versiones de Rojas y Silva, haciendo declarar a Risdeño que Celestina

> *murió de la caída de su casa, y no se estuvo, como la otra vez, escondida tras el artesa* (op. cit. I, 3, pág. 140).

Toda esta red de alusiones, directas o indirectas, a la trama general de las continuaciones no le ha servido al autor para ser incluido en la línea puramente cíclica. Curiosamente MENÉNDEZ PELAYO fue bastante indulgente con este autor:

> *Lo que hay de bueno en la Selvagia honra su ingenio; lo demás es culpa del artificio retórico estudiado en pésimas fuentes* (pág. 262).

Siguiendo dentro de este grupo nos topamos con una comedia publicada en el mismo año que la anterior y salida de la pluma de Rodríguez Florián. Esta *Florinea* carece de la virtud estilística de la anterior y, en general, se hace más soporífera que su compañera, aunque comparte con ella los intentos, casi a vida o muerte, por conectar la trama con la celestinesca cíclica. Así abundan en el texto las referencias a la obra de Rojas. La alcahueta Marcelia, el personaje mejor logrado de la comedia, decide no dar a entender a nadie lo que ha ganado con Florencio, el caballero apasionado, aprendiendo así la lección de Celestina (*Comedia Florinea*, XXXVIII, pág. 290). En uno de sus diálogos Liberia y Gracilia recuerdan la *ley celestínica* según la cual

> *de cosario a cosario no se pierden sino los barriles* (op. cit. XXX, pág. 262).

De igual suerte, Fulminato es etiquetado como

> *otro diablo Centurio baladrón* (op. cit. XXXI, pág. 264).

Parece como si el autor quisiera acogerse a la fama de sus predecesores y no tener que enfrentar a solas de este modo la opinión del público.

La obra de Pedro Hurtado de la Vera, que incluimos también en esta línea, se configura desde luego como la creación más alejada del canon

celestinesco. Por lo pronto, ya en el título se nos advierte que el argumento

> *va tratado por vía de philosophía moral* (*La Doleria del sueño del mundo*, pág. 312).

Nos hallamos, pues, ante una gran alegoría que convierte a los personajes en figuras simbólicas. De esta manera Heraclio es el Amor, Honorio la Vanagloria, Astasia la Sensualidad, y así sucesivamente. FOTHERGILL-PAYNE llama la atención sobre esta originalidad:

> *Hay más rasgos que diferencian a esta Celestina de sus predecesoras y es que a fines del siglo XVI se produce una gran afición por lo mágico y lo maravilloso. Por lo tanto en la Comedia Doleria se siguen en rápida sucesión escenas de "transfiguraciones" y de cambios de identidad que resultan en disparatadas confusiones, abduciones y embustes* (pág. 32).

La obra de Hurtado de la Vera usa el material celestinesco como una excusa para integrarlo en una trama fantástica muy al gusto de la época. MENÉDEZ PELAYO ya advirtió en su temprano estudio sobre las celestinas la verdadera naturaleza del texto:

> *Todos los personajes tienen una doble representación real y simbólica; pero la primera es muy tenue y borrosa y queda casi enteramente anulada por la segunda, lo cual comunica extraordinaria frialdad al diálogo y reduce a mínimo valor la intriga, tan confusa y enmarañada que a duras penas se entiende en la primera lectura* (pág. 273).

La inserción de la obra en esta línea indirecta de la materia celestinesca no necesita mayores explicaciones.

Todo lo contrario ocurre con *La Lena* de Alonso Velázquez de Velasco, que vio la luz en la tardía fecha de 1602. A pesar de lo lejano del año, esta comedia representa con mayor agudeza que muchas de sus predecesoras la inversión de valores y la delectación en lo material corporal representativa de lo celestinesco. Es *La Lena* una obra cercana a la *Serafina*, con la que comparte un

buen número de sus rasgos característicos más interesantes. Hasta el ineludible maestro santanderino tuvo que dar su brazo a torcer:

> *Todo es, por el contrario, vivo, jovial y risueño en la "Lena" aunque no sea fruto primaveral sino muy tardío del Renacimiento italiano. Un buen humor constante; una profunda socarronería, que se divierte en la invención de lances grotescos y de personajes estrafalarios, un chiste no verbal ni epidérmico, sino nacido de los caracteres y de las costumbres; una frescura excesiva y desahogada, pero que no llega a los límites de lo torpe, prestan singular encanto a este ameno librillo* (op. cit. pág. 190).

El juego de intercambios amorosos, la caracterización de los personajes, el uso retorcido de los nombres (Cervino, Bezerrilla, Cornelio, Aries, Inocencio...), la recreación de la figura de la alcahueta, transformada en el cazador cazado, hacen de esta comedia un broche ideal para el devenir de la materia en su historia.

Los dos textos que hemos incluido en la otra rama de la línea indirecta, la etiquetada como lejana, pertenecen por su nacimiento a mundos alejados de la celestinesca. Si *La ingeniosa Elena* de Salas Barbadillo tuvo como primer título *La hija de Celestina*, debió de ser por alguna razón. El personaje de Elena, más lozanesca que pícara, se caracteriza por la utilización de los hombres para conseguir sus fines, el afán de libertad y la supervivencia de un código moral especial, que le impide llevar a cabo las trapacerías de Justina y sus compinches. Elena se eleva por encima de las pícaras gracias precisamente a que comparte en algo la materia de la que están hechas Areúsa o Lozana:

> *Así pues, aunque el origen remoto de la dualidad de planos de nuestra novela se halle en la inmortal tragicomedia, las ostensibles diferencias existentes nos hacen pensar en otras explicación más cabal, en nuestra opinión; y es la de que se deriva de una confluencia entre rasgos genéricos de la novela picaresca y de la novela cortesana* (REY HAZAS, 1983, págs. 143/144).

Por lo que se refiere a la adaptación lopesca de la materia, debemos tener en cuenta que es ese momento, más que en ningún otro, cuando lo celestinesco se convierte tan sólo en un material literario utilizado sin trabas por el escritor. Lope no se siente obligado a continuar ninguna tradición, ni necesita del manto protector del ciclo, que ya habría perdido buena parte de su valor de cara al público, y por lo tanto el uso -y abuso- de la materia que lleva a cabo lo hace con toda la libertad que le confiere su estado de gloria literaria reconocida. MORBY, en su introducción a *La Dorotea*, demuestra que la materia fue para el *Fénix* más un postizo que una inspiración:

> *Si Lope deriva de la Celestina, como en efecto deriva la forma del diálogo en prosa, la borrachez* (sic) *y las artes supersticiosas de su tercera y hasta algunos detalles de su Dorotea, excusado se diría ir en busca de otras fuentes de dicho personaje. Pero la verdad es que también Gerarda incorpora un recuerdo personal, reconocible por los íntimos del autor si no por el lector medio. Esto lo revelan unas cartas de Lope en que la señora Gerarda no es otra que la actriz Jerónima de Burgos, antigua amante suya a quien, además del nombre, se complace en atribuir la misma beatería externa y las mismas prácticas encubiertas destinadas a caracterizar al personaje homónimo* (pág. 13).

Independientemente del valor biográfico del personaje, queda claro que lo celestinesco no tiene para el autor de *El castigo sin venganza* una importancia mayor. Algo similar le ocurrirá, aunque en menor grado, cuando incorpore a la trama de *El caballero de Olmedo* la figura de la alcahueta.

Por otro lado, las líneas teatrales, que cierran el esquema de la materia, no incorporan a la estructura general rasgos relevantes. La opinión de CORFIS con respecto al *Primer entremés* pueden extenderse al resto del grupo:

> *In contrast to the original Celestina, the entire Entremes has a marcked comic tone, and the characters have become mere types, in the service of a burlesque plot and jokes* (pág. 15).

La acentuación del tono jocoso, sin que mejore con ello la calidad de las obras, hace que este conjunto de obras no aporten nada especial al concepto de materia celestinesca.

[1.2] PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Por lo que hemos dicho hasta ahora lo que denominamos "materia celestinesca" se configura como una sustancia literaria que sirve de sistema de base a una serie de textos. Recordemos en este sentido la definición de Tzvetan TODOROV (1971) del concepto de estructura como

> *el resultado de una abstracción y de una elaboración* (pág. 10).

Este esquema, organizado alrededor del sujeto femenino activo en cualquiera de sus realizaciones, como veremos más adelante, no se hace realidad de igual manera en cada una de las obras que vamos a estudiar. Para apuntalar los dos grados literarios que aparecen en la materia hemos recurrido a la diferenciación establecida por Roland BARTHES entre

> *Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje* (págs. 22/23).

A la segunda categoría, la del goce, pertenecen las dos cabezas visibles de la materia, la *Tragicomedia* y el *Retrato*, pues en ellas sobrevive esa intención subversiva que todavía nos sorprende. El resto de los textos se incluyen en la categoría del placer, más limitados en su realidad temporal y cultural.

Una vez establecidos los rangos literarios debemos delimitar cuáles son los puentes que se establecen entre la obra seminal y su descendencia. Gérard GENETTE (1989) establece en su estudio sobre el concepto de palimpsesto, varias formas de lo que denomina *prácticas hipertextuales* y las organiza de la siguiente manera:

	RÉGIMEN LÚDICO	RÉGIMEN SATÍRICO	RÉGIMEN SERIO
RELACIÓN DE TRANSFORMACIÓN	Parodia	Travestimiento	Transposición
RELACIÓN DE IMITACIÓN	Pastiche	Imitación satírica (charge)	Imitación seria (forgerie)

Si nos atenemos a este esquema y consideramos como seria la intención de los continuadores de Rojas, observaremos que hay dos posibilidades de trabajo: la transformación y la imitación. El autor de la *Lozana* -y también, aunque en menor grado, el de *La Lena*- se decantan por la transposición de la materia. Delicado "exilia" a su personaje, lo "transplanta" a tierras más llevaderas para un espíritu libre como es el lozanesco. Por el contrario, el resto de la materia se limita a ejercer una imitación seria, con sus variantes, pero de una naturaleza claramente servil en demasiados casos.

No obstante, la deuda que los imitadores de la *Tragicomedia* tienen que pagar no es tan grande como para que no les reconozcamos su mérito, al menos en algunos casos, como textos de un interés literario -de un placer barthesiano, como hemos visto-. En este sentido, GENETTE vuelve a tendernos el

argumento:

> *Una buena continuación, fiel -más que a las intenciones supuestas- al estilo y al movimiento de la obra, no es la intrusión escandalosa que vituperan los sacristanes de la autenticidad. En mi opinión, es una de las más respetables investiduras del hipertexto* (op. cit. pág. 215).

¿De qué modo se organiza este *hipertexto* celestinesco? Ya hemos propuesto en el esquema de la materia una organización que atiende a diferentes parámetros, pero en especial hemos utilizado el de la recreación del modelo. Sin lugar a dudas las obras que pertenecen a la línea cíclica y directa, es decir, aquellas que persiguen la continuación de la trama original -los textos de Feliciano de Silva, Gaspar Gómez de Toledo, Sancho de Muñón y Sebastián Fernández- son las que en mayor medida se relacionan con *La Celestina*. Esta relación se puede establecer de diferentes formas:

> *Cabe, pues, distinguir, además de la continuación hacia delante (es decir, el después) o, para entendernos, proléptica* (...), *una continuación analéptica o hacia atrás (es decir, el antes), encargada de remontar de causa en causa hasta llegar a un punto de partida más absoluto o, al menos, más satisfactorio, una continuación elíptica encargada de colmar una laguna o una elipsis mediana, y una continuación paralíptica, encargada de colmar eventuales paralipsis, o elipsis laterales* (op. cit. pág. 219).

Los vínculos establecidos entre madre e hijas acaban convirtiendo las relaciones textuales en partes de una conversación literaria mayor, hipertextual.

De esta suerte, la materia celestinesca deviene diálogo en el sentido bajtiniano del término:

> *El pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero, es decir, una idea, sólo en condiciones de un contacto vivo con el pensamiento ajeno encarnado en la voz ajena, es decir, en la conciencia ajena expresada por la palabra* (BAJTIN, 1986, pág. 125).

Este enfrentamiento conversacional entre obras ha sido estudiado, siguiendo las enseñanzas del gran maestro ruso, por Iris M. ZAVALA. En su trabajo sobre Bajtin (1991), propone una definición del dialogismo:

> *Lo dialógico no está necesariamente representado en un texto: es la estructura material de la producción del lenguaje mismo* (pág. 133).

Igualmente la traductora por antonomasia de la obra bajtiniana a nuestra lengua, Tatiana BUBNOVA, ha dado su propia versión sobre el diálogo, que nosotros adaptamos para nuestra conversación intertextual:

> *El oyente, percibiendo y comprendiendo el significado lingüístico del discurso, ocupa en relación a éste una activa postura de respuesta: está de acuerdo o no (total o parcialmente) con el enunciado, lo completa, lo aplica, se prepara para la ejecución de una orden, etc., y esta postura de respuesta se está constituyendo a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión, desde el principio* (pág. 257).

El coloquio entre las producciones celestinescas, aunque colocadas a diferentes alturas, se produce en torno a la idea inversora del cuerpo femenino que ya hemos definido anteriormente. El estudio de Mijail M. BAJTIN (1987) sobre lo material en la obra rabelaisiana -por otro lado perfectamente contemporánea a nuestra celestinesca- sirve de base a este concepto:

> *El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, ideal y abstracto* (pág. 24).

También en la celestinesca abunda esta corriente que, durante siglos de crítica represiva, se ha querido mantener oculta. La historia de los amores de Calisto y Melibea esconde más en su seno que la simple trama sentimental, pues en ella se ceban otras fuerzas subversivas:

> *La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco* (op. cit. pág. 273).

Es el cuerpo femenino como signo ambivalente -tanto destructor, como genésico- la estructura sumergida de la materia. En Melibea, que en su inicio simboliza la perfección del canon idealista, existe un conocimiento y una aceptación de la propia sexualidad inauditos entre los personajes femeninos de su época -cfr. LÓPEZ-BARALT al respecto-. Celestina supone el polo opuesto, una corporalidad más cercana a la podredumbre del vicio y la tumba. Sin embargo en esta figura se expresa, a su manera, un verdadero canto a la vida, al goce y al disfrute de los placeres físicos, la comida, la bebida, las relaciones sexuales. El uso del cuerpo como herramienta de liberación en las *mochachas* de Rojas y en la Lozana de Delicado no necesita mayor explicación. Lo que resulta curioso, no obstante, es que esta revolución del cuerpo femenino la lleven a cabo, esencialmente, dos hombres. Y lo más importante aún, dos hombres que tuvieron un contacto fundamental con las culturas hispano-semíticas, pues ambos fueron judíos conversos. Sólo en este sentido podemos estudiar la condición femenina que se desprende de la materia más original.

Con esta conclusión se nos hace imprescindible incluir en nuestro estudio las referencias al contexto en el que lo celestinesco se hace realidad. Por este motivo, nuestro análisis de los prototipos femeninos, de sus objetos y de sus ayudantes se complementa con referencias al medio que los rodea. Volvemos de esta forma a la teoría bajtiniana:

> *El medio ideológico es la conciencia social de una colectividad dada, conciencia realizada, materializada, externamente expresada. Está determinada por la existencia económica del grupo y, a su vez, determina la conciencia individual de cada uno de sus miembros. La conciencia propiamente individual puede llegar a serlo sólo después de manifestarse en estas formas del medio ideológico que le son dadas: en la lengua, en el gesto convencional, en una imagen artística, en el mito, etcétera* (BAJTIN, 1994, pág. 55).

El concepto de medio dará paso después en la teoría del crítico ruso a la idea más

original de “cronotopo”:

> *Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.* (...) *Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura* (BAJTIN, 1989, pág. 237).

Este nuevo término se complementa con la definición que de él hace RODRÍGUEZ MONROY en su introducción a la edición en español de *El método formal en los estudios literarios:*

> *El cronotopo señala el lugar del acontecimiento y, además, muestra la forma de organizar y materializar su representación. Proporciona un medio para comprender la experiencia y, con ella, la ideología que la forma misma del texto exhibe* (pág. 27).

Después de estas aclaraciones teóricas, se podrá observar que la obra de Mijail M. Bajtin ejerce un importante magisterio sobre nuestro análisis. Al mismo tiempo este estudio pretende, en su modestia, ofrecer un pequeño homenaje al pensador ruso, que no siempre ha sido tratado justamente. Abunda en la crítica contra Bajtin la acusación de heterogeneidad:

> *¿Quién es Bajtin y cuáles son los rasgos distintivos de su pensamiento? En efecto, éste tiene facetas tan múltiples que uno duda a veces de si hubo siempre en su origen una sola y misma persona* (TODOROV, 1992, pág. 71).

Victor SKLOVSKI en *La cuerda del arco*, aunque reconoce la valía de las investigaciones bajtinianas, no evita la recriminación:

> *Hay en Bajtín rasgos de descubridor e inventor, pero la amplitud de sus generalizaciones se convierte a veces en un mar que se traga todo lo específico hallado* (pág. 279).

A nuestro parecer son esencialmente injustas las denuncias que contra el crítico ruso se han lanzado. Si ya en su época sufrió los rigores de la censura soviética y

tuvo que sacar a la luz algunos de sus textos bajo el nombre de algunos colaboradores, como Voloshinov o Medveded, no debemos insistir en el desafuero y abrir las puertas a las ideas de un pensador tan original y renovador como lo fue Bajtin.

Volviendo sobre el estudio de la celestinesca debemos acercarnos al concepto de personaje pues, como afirma TODOROV (1970)

> *el personaje desempeña el papel de hilo conductor que permite orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares* (pág. 222).

También en esta ocasión tenemos que echar mano de las consideraciones bajtinianas al respecto y veremos cómo el autor de *Problemas de la poética de Dostoievski* pone de manifiesto la naturaleza verbal de estas figuras:

> *Un poeta crea una apariencia, una forma espacial del héroe y de su mundo, mediante el material verbal; su falta de sentido interno y de su facticidad cognoscitiva externa son comprendidas y justificadas por él estéticamente, al volverla artísticamente significativa* (BAJTIN, 1982, pág. 89).

Para lo referente a las relaciones entre personajes nos hemos atenido a las enseñanzas de Algirdas Julien Greimas. De este crítico hemos tomado las nociones de "actante" y "actor" para definir los enlaces funcionales en la trama celestinesca:

> *Todo actante, todo rol actancial es susceptible de ser vertido en un actor disjunto y autónomo y que, a la inversa, todas las disjunciones efectuadas a nivel de estructura actancial pueden, en cierto sentido, verse neutralizadas por vertimientos conjunto en actores cada vez más complejos* (GREIMAS, 1989, pág. 66).

El crítico francés nos ofrece en un texto anterior la definición más completa de la idea de actante:

El actante es no sólo la denominación de un contenido axiológico, sino también una base clasemática que lo instituye como una posibilidad de proceso: es de su estatuto modal de donde le viene su carácter de fuerza de inercia, que le opone a la función, definida como un dinamismo descrito (GREIMAS, 1971, pág. 284).

Este autor ofrece una clasificación de seis actantes básicos, que son el sujeto, el objeto, el ayudante, el oponente, el destinador y el destinatario. Para nuestro estudios hemos limitado el grupo a una terna principal: sujeto, objeto y ayudante, teniendo en cuenta que el sujeto hace en lo celestinesco las veces de destinador y destinatario. Por su parte el ayudante en ocasiones toma el papel de oponente, al menos en apariencia.

La relación entre sujeto y objeto viene definida por GREIMAS de la siguiente manera:

Parece posible concebir que la transitividad, o la relación teleológica, como hemos sugerido llamarla, situada en la dimensión mítica de la manifestación, aparezca , como consecuencia de esta combinación sémica, como un semema que realiza el efecto de sentido "deseo" (op. cit. pág. 271).

Efectivamente, cada realización práctica -actor- del sujeto -actante- mantiene una relación desiderativa con el objeto. Vamos a analizar la estructura principal de deseo, teniendo en cuenta que el actante Sujeto se manifiesta en tres actores básicos o prototipos -Celestina, Melibea, Lozana- y que el Objeto se centra en tres cualidades -amor, ganancia y honra-.

SIGNO	SIGNIFICADO
+	Consecución
-	Oposición
[+]	Ayuda a la consecución

[-]	Ayuda a la oposición
±	Fluctuación
=	Indiferencia

	AMOR	GANANCIA	HONRA
CELESTINA	[+]	+	-
MELIBEA	±	=	±
LOZANA	+	+	-

Por otro lado los conceptos de oponente y adyuvante parecen tener un valor secundario en la importancia de la trama:

> *Jugando un poco con las palabras, podríamos decir, pensando en la forma participial mediante la cual los hemos designado, que se trata en este caso de "participantes" circunstanciales, y no de verdaderos actantes del espectáculo* (op. cit. pág. 274).

Para nuestra materia hemos traspasado el actante de Auxiliar o Ayudante a los personajes masculinos, por lo que nos hallamos con tres realizaciones prácticas actorales: el caballero enajenado de amor, el criado y el rufián. Estos actores, a su vez, mantienen una relación también transitiva con el Objeto:

	AMOR	GANANCIA	HONRA
CABALLERO	+	[+]	-
CRIADO	[+]	±	±
RUFIÁN	[+]	+	[-]

Por último, nos queda explicar de qué forma hemos planteado la organización interna de los actantes y sus realizaciones prácticas. Para este fin hemos acudido a la teoría de María del Carmen Bobes Naves. Según esta autora los

signos del personaje se organizan de varias formas:

> *El personaje literario es una unidad de significación que se constituye a partir de sus propias palabras, de su actuación y de lo que los demás personajes o el autor digan de él. Esto significa que se representa en el texto por medio de un conjunto de datos discontinuos que el lector va acumulando en una "etiqueta semántica", o unidad de significación "personaje". Es absurdo enfocar su estudio como si se tratase de un ente real y respondiese a una realidad extraliteraria o a unos tipos diseñados con base en la realidad social* (BOBES NAVES, 1978, pág. 173).

En el análisis que esta estudiosa realiza sobre *La Regenta* insiste en la naturaleza multidimensional de los actores:

> *Los datos van apareciendo en la obra sucesivamente y de fuentes diversas: unos son aportados en forma directa por el narrador, otros proceden de los demás personajes, otros de la actuación y juicios que tiene el mismo sujeto* (BOBES NAVES, 1985, pág. 78).

Siguiendo estas recomendaciones, proponemos una diferenciación entre: [a] los signos del ser, que vienen dados como tales en el inicio de la obra, [b] los signos de relación, que se establecen con respecto a otros personajes, y [c] los signos de acción y formación, que se irán produciendo a lo largo de la trama. Con esta armazón crítica pretendemos encarar el análisis de la materia celestinesca.

[2] EL SUJETO PERSEGUIDOR

[2.1] LAS IDEAS GENERALES SOBRE LA MUJER

La materia celestinesca es un conjunto de obras que tienen en común la importancia que la figura de la medianera -como vértice de lo femenino y lo material- ocupa en su trama. En este *corpus* textual la presencia de la mujer está garantizada por la labor celestinesca pero también por el protagonismo de la dama noble, objeto de las locuras pasionales del caballero. En este triángulo, la fuerza femenina vence sobradamente y en su predominio se basa la originalidad de este grupo de textos. De aquí se deduce que el papel de las mujeres en la materia no es, ni mucho menos, secundario. Por eso, la estructura funcional de las obras se agrupa en torno al mundo de la mujer. Y es en esta esfera femenina en la que se desarrolla la mayor parte de la acción: la casa, el jardín privado, el laboratorio de la hechicera, son espacios femeninos. Sólo en el caso original y único del *Retrato de la Lozana andaluza*, Aldonza se hará dueña del espacio público, la calle, al conquistarlo por derecho propio sobre el predominio masculino. De esta manera, el objetivo que se plantea esta investigación es especificar y aclarar cuáles son los límites de ese espacio, de qué modo las obras celestinescas urden su trama alrededor de la mujer, convirtiendo al hombre, en la mayoría de los casos, en un prototipo del que no se espera grandes variantes. Resulta curioso que el único personaje masculino que alcanza un nivel suficiente de autonomía sea el *rufián*, una creación prácticamente original de la pluma de Rojas.

También los personajes femeninos se encuentran con el obstáculo de la estandarización de sus caracteres en muchas de sus apariciones. En este sentido, el grupo celestinesco se declara heredero de la novela sentimental y la poesía cancioneril de finales del siglo XV. BEYSTERVELDT (1979) nos da la clave de la relación con la producción de Diego de San Pedro:

> *En sus novelas* [de Diego de San Pedro] *se perfilan claramente dos esferas de vida, la del hombre y la de la mujer. Desde la perspectiva masculina, la actitud estereotipada de la dama de la lírica cortesana se pone en entredicho y se ensalza la de la dama piadosa y compasiva para con las penas de amor del hombre* (pág. 77).

Estos clichés, que ya la novela sentimental empieza a destruir, desaparecen en las obras celestinescas. Las mujeres son presentadas en su mayoría con signos diferenciados, agrupándose en nuevos prototipos: la alcahueta, la dama que accede al amor, la mujer que busca su libertad. Estos tres tipos, con mayor o menor fortuna, componen el mosaico femenino de los personajes de la materia.

Al mismo tiempo, este grupo de obras repite los discursos de defensa y ataque a la condición femenina, generalmente en boca de los criados del caballero. Este rasgo no aparece en el original rojano y se da con mayor frecuencia en las obras más largas, sin interés para la representación ante un público. La argumentación recuerda sobremanera a la de las novelas sentimentales:

> *Los argumentos de los llamados defensores de la mujer no reflejan un desacuerdo básico con las ideas misóginas de sus adversarios. Lo que les diferencia de estos últimos es una actitud más compasiva, más caritativa, ante las manifiestas injusticias sociales que estaban implicadas en la radical desigualdad entre los sexos, la cual como expresión de las creencias socio-religiosas vigentes se hallaba firmemente afianzada en la estructura misma de la sociedad española de aquel tiempo* (BEYSTERVELDT, 1972, pág. 3).

Con esta advertencia, el crítico nos avisa para que no caigamos en la falacia anacrónica de considerar el amor cortés o su representación celestinesca como un avance en los derechos de la mujer. En ningún caso se debe creer que los partidarios de la causa femenina se apoyan en argumentos feministas. En realidad ambos bandos parten de la mismo premisa: la mujer ocupa naturalmente un lugar inferior al hombre. El único punto a discutir es si esta posición viene dada por su

propia falta o por su naturaleza imperfecta. En este sentido, Álvaro de Luna en el *Proemio* de su *Libro de las virtuosas e claras mujeres* advierte:

> *Digo que los vicios, que quiere decir errores, o menguas, por las quales el pueblo movible presume querer amenguar las Mujeres, o diremos que ellas los han por costumbre, o por natura; esto es cosa non conveniente, porque ninguna de las cosas, que por natura son, non acostumbra natura de las facer en otra manera de como son según natura* (pág. 12).

No encontraremos argumentos en los que se proponga una igualdad real entre sexos. Ni siquiera los razonamientos corteses sobre la superioridad de la dama y su endiosamiento tenían este sentido. Lo más importante es no olvidar que todo este proceso de divinización no es más que un uso literario.

Un caso verdaderamente interesante de estas discusiones *pro* y *anti* femeninas lo hallamos en la *Tercera Celestina* de Sancho de Muñón. En esta obra, en contraposición a los villanos que aparecen en textos como el de la *Tragedia Policiana*, más cercanos estos últimos a los del teatro primitivo de Juan del Encina o Lucas Fernández, aparece el personaje del Hortelano que no se caracteriza por su forma de hablar vulgar y arcaica. Muy al contrario, la cultura clásica de este tipo rivaliza con la de Poncia, estableciéndose entre ellos un duelo dialéctico sobre la bondad de la mujer (*Tercera Celestina*, págs. 96-97).

Como en sus precedentes novelescos, los defensores de la virtud femenina en las obras celestinescas usan el habitual argumento de las mujeres honradas de la Antigüedad contra los ataques del antifeminismo. De esta manera arguye Solento:

> *Mas ¿qué dirás del imperio*
> *de Yrena? y esto concede*
> *muy sin pena,*
> *pues su fama, según suena*

más relumbra que no el yris.
Pues de la reyna Tamiris,
y de la Masimena,
¿qué barrunta
tu lengua? y luego lo apunte
por sonar de aqueste hipo;
y de la donzella Ypo,
questa biva aunque defunta,
¿qué profaças? (*Comedia Ypólita*, I, pág. 30).

Otra prueba muy aducida sobre la bondad natural de la mujer se refiere a su capacidad para dar vida. Veamos un ejemplo en este diálogo:

CLAUDIA.- *¿Qué tan bien os parecen las mugeres?*

AMINTHAS.- *Nascí d'ellas, y que donde ellas no andan ni hay alegría ni descanso ni perfeto gozo ni contentamiento, y por el contrario, el favor de la hembra da esfuerço al cobarde, y haze al [perezoso] despierto, y al tartamudo elocuente, y al nescio discreto, y al parlero templado* (*Comedia Thebaida*, XI, pág. 180).

Engarza con este argumento la idea de la bondad máxima encarnada por la figura de una mujer: la Virgen María, madre de todos los hombres.

En el tratamiento de los personajes femeninos, la dama es considerada un objetivo casi militar, como herencia de la tradición caballeresca. Calisto explica detalladamente el proceso de ataque:

Esta mi señora tiene el coraçón de azero. No ay metal que con él pueda, no ay tiro que le melle. Pues poned escalas en su muro: unos ojos tiene con que echa saetas, una lengua llena de reproches y desvíos, el asiento tiene en parte que a media legua no le pueden poner cerco (*La Celestina,* VI, pág. 350).

De este modo el objeto de la pasión caballeresca se presenta como una ciudadela enemiga, defendida ardorosamente. El fracaso del ataque masculino no se deberá

tanto a la incapacidad de los agresores como al poderío de la defensa. Esta imbatibilidad se configura como un signo más de la divinización de la dama, fenómeno que estudiamos en su apartado correspondiente.

Sin embargo, en la mayoría de los casos, las opiniones que provocan el comportamiento femenino no son tan respetuosas -más bien temerosas- como la anterior. En general, el tono antifemenino es el más común dentro del *corpus* celestinesco, a pesar del predominio de estos personajes en la trama. Es en las obras más tardías, en especial en *La Lena*, donde hallamos una mayor abundancia de ataques a la condición femenina. Tenemos aquí un ejemplo de un ataque muy al estilo quevedesco, en boca de Aries, el suegro del protagonista, cuyo nombre ya denota su carácter:

> *¿No sabéis lo que dixo Hipponacte, que de un casamiento no se pueden esperar sino dos días buenos: el de las bodas y el de la muerte de la muger?* (*La Lena*, II, 2, pág. 401).

No pensemos que la materia celestinesca aporta, teóricamente, una nueva concepción de la mujer a la literatura de la época. En realidad, no aparecen opiniones que no se encuentren ya en la tradición antifemenina. Lo realmente novedoso de este grupo de obras reside en el protagonismo que recae sobre tres prototipos fuertes de mujer: la dama apasionada, la alcahueta y la joven independiente. Stephen GILMAN (1982) divide a las mujeres de la obra original a través de los siguientes rasgos:

PERSONAJE	SIGNO PRINCIPAL
Celestina	No femineidad
Melibea	Rechazo de la vida doméstica

Areúsa	Vida independiente
Elicia	Inmediatez del impulso
Lucrecia	Envidia

Si generalizamos esta estructura, veremos que Elicia se convierte en un complemento necesario para resaltar la fuerza de su señora. De igual manera, Areúsa y Elicia conforman las dos caras de una misma moneda: la mujer que busca su propio destino, sin depender de la voluntad masculina, algo que tan sólo logrará la sin par Lozana.

Fuera de estos tipos, el resto de los personajes femeninos cae en el cliché más usual. Por ejemplo, una de las críticas más abundantes en estos textos es la facilidad para el enamoramiento vanidoso, incluso en boca de una mujer, como es el caso de las declaraciones de Florina, cuando afirma:

Esto es cosa averiguada
que son pocas o ninguna,
o por maravilla una,
que no huelgue ser amada,
y que no sea enamorada
por ser vieja e no poder,
lo piensa en tiempo de ser,
si fuesse la emparedada (*Comedia Pródiga*, IV, 4, pág. 337).

Esta facilidad para dejarse perder por los requerimientos de cualquier galán de poca monta aparece frecuentemente como signo de la debilidad natural de la mujer. Insiste otro personaje femenino en la misma obra, en este caso, Briana:

Rapazas que aún a limpiarse
no saben ni son criadas,
las veréis ya requebradas
a las ventanas pararse,

de los que passan burlarse
con sus risitas y señas,
y no son tan duras peñas
que no vengan a quebrarse (op. cit. V, 5, pág. 348).

En teoría, se supone que el mayor bien que cada mujer guarda en su interior es su propia honra. Desconocedoras del valor del amor, alejadas del interés por el dinero -espacios reservados para la preocupación masculina- las damas deben sujetar su vida a la defensa del honor familiar. Como explica LIHANI (1987):

> *The role of the upstanding medieval woman in general was rather unique, in that the honor of the family rested on her good reputation. The opinion of women held by transitional nature of the period as it edged from the medieval to the Renaissance forms of thinking* (pág. 22).

En este sentido, el avance del tópico cortés pudo suponer una cierta relajación en la presión familiar y social sobre la mujer, aunque no debemos olvidar que la verdadera situación de ésta no debió cambiar prácticamente en nada. Para BEYSTERVELDT (1982) tuvieron que producirse cambios de importancia en la forma de pensar:

> *La acometida contra el idealismo de la cultura cortesana va apuntada esencialmente contra la posición privilegiada que disfrutaba la mujer en esta cultura. Ese ataque se despliega a lo ancho y a lo largo de toda la literatura anfifeminista de la época para culminar, por fin, en este último golpe de gracia que vemos asestado a la dignidad de la mujer en las novelas de Juan de Flores* (pág. 10).

Detrás de la trama celestinesca también se halla la estructura social que impone la virtud como soporte vital para el género femenino. Sin llegar a los extremos del teatro posterior, la mujer debe mantener su honra a salvo de cualquier peligro, situación harto difícil, en especial para las heroínas de nuestra materia:

> *En la teoría, y dentro de la simbología del mundo medieval, la mujer*

se encontraba elevada como representación de una serie de virtudes, que pocos cumplían, pero que hacían cumplir a ella (CLARAMUNT, pág. 312).

También en el mundo celestinesco las mujeres, incluidas las criadas y pobres, deben atenerse a esta regla y defender su honor. Como aconseja Aliano:

Clarissica,
quando la muger se pica
de hablar con quien la açecha,
aunque sea niña chica,
pone a muchos en sospecha (*Auto de Clarindo*, II, 3, pág. 247).

Se exige del personaje femenino una protección del honor privado esencialmente en el aspecto público. Así lo especifica el fanfarrón Pandulfo.

Yo querría las mugeres en la calle muy vergonçosas, y a mí al contrario en lo secreto (*Segunda Celestina*, XVI, pág. 264).

La presión familiar siempre insiste en este punto. La salvación de la mujer reside sólo y exclusivamente en salvaguardar su honor. De este modo aconseja Cadam a su hijo Pródigo sobre el tema:

Y ansí mi bendición ayas,
que te acuerdes de quien eres
y que de malas mugeres
te guardes por donde vayas,
que solamente en las sayas
tienen ya, hijo, la honra,
pues en caso de deshonra
por todo el mundo no callas (*Comedia Pródiga*, I, 2, pág. 297).

De esta manera, el fondo moral del sistema celestinesco no varía nada con respecto al orden imperante en la literatura del momento. En realidad, lo único verdaderamente original lo hallamos en las concepciones individuales, sistematizadas en la lucha por la supervivencia de la alcahueta y la rebelión pasional

de la dama. Ésta última se ve obligada, en un primer momento, a considerar la importancia de la honra en su relación con el caballero. Como indica BEYSTERVELDT (1982):

> *La vergüenza femenina, según el concepto que se hace operatorio en esta nueva visión de la mujer y del amor, se identifica con las manifestaciones de una autodisciplina condicionada esencialmente por los temores de la mujer a transgredir las convenciones y normas sociales que rigen el trato amoroso entre ambos sexos* (pág. 9).

Los dos tipos puramente celestinescos rechazan esta noción de honor para obtener cada uno el objetivo que se ha planteado en su interior: la alcahueta desee alcanzar su ganancia y la dama su amor. Para la segunda, la salida más airosa sería la del matrimonio, en opinión -más bien cínica- de la misma Celestina:

> *Las mugeres generosas y virtuosas por dos cosas an de ser casadas: la una porque el señor les dé hijos de bendición en quien dexen su hazienda y memoria; la otra para que con sus maridos bivan acompañadas y honrradas cada una en su casa* (*Tercera Celestina*, XXII, pág. 230).

Ahora bien, como ya sabemos por las reacciones de Melibea y sus seguidoras, la solución de los esponsales, incluso siendo secretos, no es una salida para el ardimiento amoroso. La verdadera pasión emocional es enemiga del sacramento y debe desarrollarse fuera de él. Durante mucho tiempo, los críticos se han preguntado por qué la trama rojana no llevó a los amantes al final menos trágico -al menos en la teoría- del matrimonio, sin caer en la cuenta de que esta conclusión sería imposible dentro de la lógica pasional.

Para los amantes celestinescos, la boda es una imposición social, familiar, que es ajena por completo a su enajenación amorosa. Sin embargo, para los familiares de los protagonistas, la imposición del matrimonio se hace evidente. La misma Alisa, madre de Melibea, confía en que su hija acatará la decisión que tomen ella y su marido a este respecto:

Como esto sea officio de los padres y muy ageno a las mugeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá (*La Celestina*, XVI, pág. 534).

No es necesario buscar más razones para la imposibilidad del matrimonio en algunas de las obras de este grupo, las más consecuentes con la intención sarcástico-moral de la reprobación de los locos amantes. Para estos autores, el amor cortés no puede desembocar en una unión social que apagaría, con su función reproductora y represiva, la llama de la pasión. Por esto

atrapada en esta disyuntiva imposible de resolver, la mujer tiene que decidir entre satisfacer sus anhelos amorosos o mantener su honra (PÉREZ DE TUDELA, pág. 778).

Incluso en la continuación cíclica más temprana, la de Feliciano de Silva, el autor, aunque se desembaraza del aspecto trágico que prima en el final del original rojano, no se atreve a hacer público un matrimonio que no había sido consagrado por la Iglesia -aparecen ya en el horizonte las nubes del Concilio de Trento-. Sólo en la pétrea *Tercera Celestina* las bodas de Felides y Polandria saldrán a la luz pública.

El rechazo al matrimonio nace, pues, del enfrentamiento entre la teoría cortés, feminista e idealista, y la realidad social, humillante y embrutecedora. Debemos tener en cuenta que una vez efectuados los votos matrimoniales, la situación debía cambiar radicalmente. Veamos, de este modo, qué es lo que busca un hombre en una mujer, como es el caso de Morio, cuando habla de Melania:

Iuro a mí que es buena moça y no le falta de nada, aunque sea algo morena; ella sabe amassar, fregar, lavar, labrar, coser, baylar, cantar, hablar, andar, trotar, comer, dormir, besar, soñar y es muy buena cozinera (*La Doleria del sueño del mundo,* V, 3, pág. 374).

Fuera de que esta enumeración de acciones tenga un sentido sexual secundario -evidente al máximo en *andar* o *trotar*- la realidad a la que se refiere no ofrece ninguna duda. La mujer se ve circunscrita a un espacio muy cerrado, el de la casa:

A la mujer no se la educaba más que para la vida del hogar o para la

vida religiosa, así que las familias modestas no tenían más salidas honrosas que el matrimonio o el convento. Bien, había otras dos posibilidades, pero ambas harto problemáticas para la honra; el servir como criadas o el entrar en la mancebía. Y a las veces no se sabía qué era peor, o al menos parece claro que el primer oficio acababa frecuentemente en el segundo (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, pág. 175).

Las posibilidades reales de una mujer en la sociedad de finales del siglos XV y principios del XVI no eran realmente muy variadas y esperanzadoras, especialmente si pretendían, como ocurre en el caso de los personajes femeninos celestinescos, sobrevivir fuera de la institución del matrimonio o la Iglesia:

No era muy amplio el paisaje que el futuro ofrecía a las adolescentes. "Y que se las den cuando se case o sea monja". "Y le dejo estos maravedís para cuando se casare o se hiciere monja o beata". Frases como éstas acompañan los legados a menores. Casada, monja o beata, tres palabras en que se resumía toda la vida por venir (CARLÉ, pág. 25).

Por estos motivos, las mujeres se ven acotadas a un terreno mínimo de la vida, la casa familiar, tanto en su condición de niñas como en la de casadas. Por eso es importante remarcar el hecho de que las heroínas de las tramas celestinescas escapen a las consideraciones sociales que puedan limitar su radio de acción: la trotaconventos, probablemente viuda; la dama enamorada, ajena y contraria al sacramento matrimonial; la mujer libre, con su prostitución encubierta y sus varios oficios. Sin embargo estos tres prototipos celestinescos deben luchar contra la realidad:

La mujer en esta sociedad, como en muchas otras, está encuadrada en un espacio estricto, la casa, y a un espacio más amplio, aunque acotado, el poblado, la aldea, la villa, la rivera del río, el mercado, etc., fuera del cual queda desprotegida. La mujer pertenece al ámbito privado y muy raramente al ámbito público, por lo que se deja

sobreentendido que lo que no está especificada, queda en los límites de lo privado. El ámbito privado la protege de la agresión externa, de la agresión hacia su persona o hacia el grupo al que pertenece, el más pequeño de la familia y el más amplio, la comunidad. Pero también la aprisiona, la guarda, la limita, la acota ecológica, social y funcionalmente (PASTOR, pág. 207).

La importancia de la rebelión celestinesca femenina es doble. Por un lado, los caracteres femeninos de estas obras rechazan las mordazas sociales que les impiden salirse del prototipo -cada una a su forma y estilo-. Por otro lado, las protagonistas -tanto si se trata de la medianera, como de la mujer libre o la Melibea de turno- ofrecen al caballero enamorado o al incauto que cae en sus redes una ilusión traicionera, la de hallar el refugio a sus males:

Celestina offers a rich and complex image of the home; but if any one idea predominates, it is, perhaps, that a woman alone has the ability to create a casa an hogar, and only a woman can overcome the illusory refuges that pass as homes in the book (ELLIS, pág. 15).

Si analizamos la escena del banquete en la casa de la vieja trotaconventos, o vemos la comodidad de la casa lozanesca, notaremos que sin estos signos, nuestras protagonistas carecerían de la fuerza persuasiva que las caracteriza. Celestina en su hogar o en su dominio del espacio público -única en su género-, Areúsa en su cama, Melibea en su jardín son las verdaderas y exclusivas dominantes.

Debemos llamar la atención sobre el hecho de que la mayoría de las damas apasionadas de la materia se alejan en un signo muy importante del esquema original. Como indica BARANDA (1988):

Hay una diferencia crucial respecto a la situación de Melibea; todas ellas forman parte de un núcleo social más amplio, no limitado a la esfera doméstica: salen a la iglesia, se asoman a sus ventanas, reciben misivas de amor y tienen una criada cómplice con quién comparten sus

inquietudes amorosas (pág. 22).

Resulta curioso también el hecho de que las relaciones sentimentales, ante las damas, no tengan un aspecto más lírico y cortés. Las prisas y los malos modos de Calisto y los demás a la hora de enfrentarse con la amada muestran un aspecto descarnado de la pasión amorosa. La explicación a este comportamiento lo vemos en MARAVALL (1986):

> *En la literatura picaresca -así como en otras formas de literatura satírica- se trata el tema de la relación hombre-mujer, no como una manifestación de sentimiento amoroso, visto a la manera ovidiana, cortesana, placentera, sino como un enfrentamiento en lucha, que se reconoce en la misma relación erótica* (pág. 651).

En el caso de la materia celestinesca, la intención burlesca es evidente. La falta de tacto del caballero enamorado no es más que otro signo crítico.

De esta manera, debemos considerar como un rasgo irónico la contraposición de una teoría cortesana y una práctica denigrante para la mujer. A pesar de todo el idealismo cortés, de toda la parafernalia cancioneril,

> *la mujer era considerada generalmente como un menor de edad, como un vaso frágil y eso no eran sólo expresiones de moralistas rutinarios, sino que las encontramos en los personajes más cultivados de aquel tiempo* (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, pág. 172).

La realidad demuestra que todas las demostraciones pasionales de locura, efusión incontrolada, desvarío no deben verse más que como manifestaciones retóricas, casi lúdicas, de una estrategia habitual. Como las normas de la cetrería o las de las luchas de caballerías, el joven enamorado se dispone a conquistar a la dama bajo unas reglas fijas, que le exigen endiosar a un objeto considerado, en el fondo de su corazón, como una entidad menor, inferior. No carece de importancia en este sentido el discurso antifemenino que le endosa Pinel a Fulminato:

> *¿Y agora sabes que la muger es un género de animal imperfecto, que para suplir su imperfectión en lo uno, siempre dessea al varón como la*

tierra al agua?¿y no sabes que ansí abre las manos al tomar, que no sabe tener rienda en el recebir? (*Comedia Florinea*, XLI, pág. 297).

Nos equivocaríamos si llegáramos a pensar que esta opinión tan sólo aparece en boca de destacados enemigos de lo femenino. No es otra cosa que el ambiente en el que se desarrollan las obras celestinescas.

Esta *inferioridad manifiesta* hacía que los jóvenes enamorados y sus posibles víctimas pertenecieran a círculos vitales totalmente alejados. Los caballeros pasan los días divirtiéndose con sus juegos y entretenimientos o acudiendo a sus escasas ocupaciones, en especial las de carácter estamental o religioso. Esto último no afectaba al género femenino:

Las mujeres tenían, en comparación con los hombres, muy escasas obligaciones religiosas, lo que en parte explica que no recibieran instrucción religiosa (CANTERA MONTENEGRO, pág. 324).

Las damas, de este modo, debían recibir una educación bien diferente, limitada como ya hemos dicho antes a la esfera doméstica. Ya se encargarán las Celestinas y Lozanas de turno de hacer saltar por los aires esta limitación social, usando como palanca las enseñanzas propias de la condición femenina.

No obstante, cuando volvemos a las consideraciones generales sobre la mujer y nos alejamos de los aspectos concretos de las heroínas celestinescas, hallamos que no hay forma de despegarse del cliché antifemenino. En la misma obra de Juan Rodríguez Florián que citábamos con anterioridad nos encontramos a un Fulminato que ya está cansado de oír glosar y cantar las *maravillas* de Belisea, lo que provoca su reacción airada:

Pues lóela cuanto se pagare: que al fin es muger, y por menos perfecta fue hecha para el hombre, como la silla para el caballo (*Comedia Florinea*, I, pág. 161).

Aparte de la comparación sexual (*mujer/silla* vs. *hombre/caballo*), se perfila aquí la idea clave del sometimiento femenino: la mujer no es más que un instrumento del

que el hombre puede hacer un uso caprichoso. Otro criado de las misma obra aconseja a su amo:

> *Digo que atiendas que en te affectionar a una muger has de mirar que tú eres hombre y criado para mandar, y ella es muger y criada para servir* (op. cit. V, pág. 175).

Con estas palabras se resume todo el fondo ideológico de la cuestión. En una de las obras menores de la materia, la que escribe Pedro Hurtado de la Vera, topamos con el personaje de Astasia, quien comenta, no sin cierto tono irónico, cuando Heraclio habla de filosofía:

> *Como* [yo] *sea mujer, estoy tan pobre en esto que quando lo oygo me parescen cosas d'el otro mundo* (*La Doleria del sueño del mundo*, II, 3, pág. 334).

Para el sexo femíneo no existía otra posibilidad que esconder su inteligencia para no caer en la desgracia social y pública.

Debemos tener siempre presente que, a pesar de la independencia funcional que los personajes femeninos básicos demuestran en la materia celestinesca, la consideración de inferioridad llevaba otros lastres mayores. La mujer era tildada de inconsciente, frágil, inestable, ociosa, incapaz de poner dique a su propia pasión y, por lo tanto, amenazada a cada momento por la destrucción de la honra, el bien mayor. Todas estas consideraciones hacían necesaria para la sociedad de la época una tutela férrea:

> *Si consideramos los riesgos que asediaban constantemente a la mujer, de los cuales permite formar alguna idea la mención frecuentisima del rapto en los fueros municipales, se comprenderá que la tutela del sexo era una necesidad de los tiempos, que se sobreponía al concepto romano legalmente empleado de "imbecillitas sexus" para justificar la misma situación de protección hacia la mujer* (CLARAMUNT, pág. 305).

Se establece un círculo cerrado que pocas se atreverán a romper: la *protección*

social transforma a las mujeres en seres aislados, intocables, lo cual las convierte en tesoros codiciados y por lo tanto las pone en mayor peligro.

Incluso en boca de las heroínas encontraremos quejas por el papel que la sociedad les ha obligado a jugar. Como se lamenta Melibea:

> *¡O género femíneo, encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descobrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones?* (*La Celestina*, X, pág. 427).

En realidad este lamento tan sólo tendrá como fin anticipar lo que ya estaba en la mente de la hija de Pleberio: la subversión de valores en la controversia amorosa. A pesar de los embustes de Celestina y de las toscas maniobras de Calisto, es Melibea la única que fija las reglas del encuentro amoroso: lugar, momento, grados, todo lo manipula desde su condición femenina supuestamente inferior.

A través de los tres modelos femeninos que hemos nombrado se va reconstruyendo la identidad de la mujer en la obra celestinesca. En la continuación cíclica de Gaspar Gómez de Toledo, la superviviente Elicia responde el ataque de Albacín con una enardecida defensa de su sexo:

> *Averiguado está que un hombre no tiene coraçón para apoderarse con tres mugeres cuerdas y una muger lo tiene para acozear a tresientos livianos* (*Tercera Celestina*, XXV, pág. 249).

Este detalle expone la clave del éxito femenino: el corazón. A través de este órgano, el hombre queda totalmente a disposición de la mujer. No importa cuál sea el modelo femenino a seguir, los tres enfrentan al género masculino con la fuerza de su manipulación amorosa, como mediadora, como caprichosa amante, como prostituta encubierta. Sin embargo, estas excepciones no empañan la validez de las reglas. Las mujeres son por naturaleza parte de una escala inferior, como explica Dárdano:

> *No me negarás que las mugeres todas soys flacas, soys encogidas, soys atadas, soys tiernas, y aún para el mandar no muy sabias* (*Tercera*

Celestina, XLIII, pág. 345).

La debilidad aparece como el signo más frecuente que expone la opinión antifemenina. Otro rasgo muy comúnmente achacado a la mujer es el de la indolencia, como opina el casto Felisino, a la hora de enjuiciar a Marcelia y a su hija:

> *Si la ociosidad entra una ven en la casa destas tales mugeres, ansí solas y libres y no viejas, yo os baptizo por burdel la morada, aunque ya le lleva los tenores* (*Comedia Florinea*, XVII, pág. 219).

De igual modo, la inconstancia y la mutabilidad de los personajes femeninos se convierten a menudo en el blanco de las críticas moralistas, incluso en boca del interesado Sempronio:

> *No me maravillo que seas mudable, que sigues el camino de las muchas* (*La Celestina*, V, pág. 332).

Esta característica pone a la mujer en un grave peligro, pues la acerca al riesgo de perder el honor familiar, como advierte Felisero:

> *Que de mugeres livianas*
> *lo más está entre donzellas*
> *y con cantalles a ellas*
> *luego buelven muy loçanas* (*Comedia Pródiga*, IV, 7, pág. 341).

La misma Celestina en la *Tragicomedia Elicia* afirma:

> *Veamos ¿Roselia no es mujer? Sí; luego liviana, que las mujeres, mal pecado, somos como veletas, que con poco aire, volvemos a todos vientos, enemigas de firmeza* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 1, pág. 77).

En consecuencia, todas las debilidades de la mujer vienen a parar en idéntico resultado, la defensa de la honra. Resumiendo, su debilidad las caracteriza como mujeres:

> THEOPHILÓN.- *Ay en las mugeres tanta fragilidad, que con muchas guardas apenas se guarda una, e con un pequeño descuido pueden*

venir todas en prendimiento. Nuestra hija es noble, pero es muger (*Tragedia Policiana*, XXIII, pág. 46).

Parecería que la única función de las mujeres en el mundo fuera la de ser vigiladas, pues, como dice el enajenado Calisto,

El género flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas que el de los hombres (*La Celestina*, VI, pág. 345).

La mujer está preparada para urdir, tramar -no sólo en el sentido sexual que le da la Lozana-, esconder, engañar, falsear. Y precisamente es en ella en quien se deposita el valeroso tesoro de la honra familiar, ya que, como advierte el criado Sigeril a propósito de Polandria y Poncia:

La muger es de la manera de la estopa, que con poquito huego es quemada (*Tercera Celestina*, II, pág. 89).

Alude aquí el sirviente a un doble sentido: primero, que la pasión consume sin obstáculos el corazón femenino cuando en él se aposenta; segundo, que el honor es frágil materia encerrada en la condición femenina. Este peligro acuciante se hace aún más patente en las mujeres que han perdido la protección masculina, en especial, las viudas, como aclara Lucendo:

Éstas que ansí moças quedan viudas tienen trabajo y aun peligro, mayormente se les sabe la casa la ociosidad, madrastra de las virtudes y abogada y madre de los vicios (*Comedia Florinea*, XXVI, pág. 250).

O como nos describe Violante, que lo ha sufrido en sus propias carnes:

Quedan [las viudas] *tan sujetas a la ruin fama, que aunque hagan milagros se tienen malas sospechas d'ellas. Si andan las desconsoladas limpias y asseadas, luego las lenguas de oro las levantan que rabian. Si van al descuido mal aliñadas, no falta quien diga que la ipocresía atiende más al provecho que al fausto* (*La Lena*, I, 3, pág. 393).

No son estas las únicas afrentas a las que se ven sometidos los personajes femeninos de la materia celestinesca. La estrategia más común del hombre a la hora de abordar a la mujer era la de la falsedad y el fraude:

La mujer, cuyo entorno vital es estrecho, es fácil objeto de engaño. Está desinformada, ignora el juego de las intenciones masculinas que la acercan a una sexualidad, quizá no buscada, frecuentemente admitida (PASTOR, pág. 214).

De aquí le viene la fuerza a las protagonistas de nuestro grupo de obras. Tanto Celestina como Areúsa conocen la naturaleza masculina y saben manipular los deseos del hombre para que obedezcan al interés propio y no al ajeno. Melibea supera la pasión antojadiza y débil de Calisto y se convierte a su vez en la parte dominante de la relación. Con ellas el engaño masculino no surte el efecto deseado, como ocurre con el resto de las mujeres, según Beroe:

No ay muger,
si la saben atraer
con razones apazibles,
que sepa defender,
porque somos muy creíbles (*Comedia Tidea*, III, 3, pág. 183).

Es este el error femenino: creer las falsas promesas y los halagos de los hombres. Algunos de estos personajes no tienen empacho en reconocer sus tácticas, como le ocurre al Cornelio de Alonso Velázquez de Velasco:

Allí veo a mi linda Policena: quiérola recrear con un poco de viento de "Laus Laudis", qu'es el que más contenta a las moças, que siempre quiere más al que mejor las sabe engañar (*La Lena,* III, 1, pág. 408).

Se establece de esta forma el tópico de la debilidad femenina ante los engaños. O como dice Salucio:

Si a la muger le das materia de aborrescimiento, aunque muy poquita sea, tiene qué gastar toda la vida. Quieren ser tractadas como animales ferozes, más con ronces e halagos que con vituperios e palos. Es muy flaco género, e las cosas frágiles muy fácilmente se quiebran (*Tragedia Policiana*, III, pág. 7).

Este criado resume perfectamente las dos únicas formas de tratar a las mujeres para

la mentalidad de sus contemporáneos: la mentira o la violencia. Este último aspecto resulta de gran importancia funcional, pues no debemos olvidar el final sangriento de Celestina y el suicidio de Melibea. De alguna manera las mujeres se verían abocadas a una salida violenta. Como opina el rufián Fulminato:

> *Al fin el fuego y la muger a cozes se han de hazer* (*Comedia Florinea*, XXXII, pág. 267).

La comparación con el fuego debió ser materia común en la paremiología de la época, pues el mismo autor insiste en ella más adelante. Aunque en boca de otro personaje, el criado Pinel, advierte:

> *Y aun ansí dizen que la muger y la sardina, de rostros en el fuego. Y aun que la muger y el fuego para que luzgan, a coces, aunque esto tiene haz y envés. Porque si la muger se aveza al castigo, y os toma el pulso hasta quanto os pese la mano, tiene ya, como hecha a las armas, el ser castigada por solo dar os enojo y salir con la suya* (op. cit. XLI, pág. 297).

De igual manera el fanfarrón Pandulfo, obra de la imaginación de Feliciano de Silva, insiste en la necesidad de unir en un sólo objetivo engaño y maltrato, para *domar* el carácter femenino:

> *¿Qué me adoran a mí las mugeres, sino porque sé dalles del pan y del palo? Porque has de saber que quieren ser halagadas y castigadas* (*Segunda Celestina*, I, pág, 122).

Obviamente, la mayoría de estas declaraciones se ponen en boca de los rufianes de turno, que huyen a la menor señal de peligro y pagan su cobardía con las cantoneras a su cargo, o de los criados maliciosos y, en general, representativos de la teoría antifemenina.

Otra de las actitudes malsanas que, con mayor frecuencia, se achaca a la mujer en la materia celestinesca es la del carácter extremo y antojadizo. Para los personajes masculinos resulta, en bastantes ocasiones, ininteligible la actitud femenina, recreando de ese modo el tópico de la incomprensibilidad de la mujer.

Como indica Logístico:

> [Las] *mugeres nunca salen de uno de dos extremos, demasiada desconfiança o soberbia del diablo; si les huyes muérense por alcançar la causa, y si te mueres por ellas y las sigues, persuádense que todo es por su beldad y gracias, poniéndose en los cuernos de la luna* (*La Doleria del sueño del mundo*, IV, 3, pág. 361).

Este radicalismo del carácter femenino ha sido un tópico en todas las épocas y en el grupo de obras que nos ocupa aparece como una idea fija a la hora de definir a la mayoría de los personajes femeninos de importancia secundaria. Veamos por ejemplo la opinión de Pinel:

> *Después de ser amigas* [las mujeres] *de todo extremo, aun en recebir y ganar el tal extremo, ya que salen con lo que quieren, de mal contentadizas, pocas vezes muestran que hazéys lo que y como lo dessean, por quedar fuera de obligación de os dar gracias* (*Comedia Florinea*, VII, pág. 184).

Añade aquí el criado de Florineo una crítica más en el cliché antifemenino, la incapacidad de la mujer para ser agradecida con aquellos que le rinden favores.

En otros casos, son las mismas mujeres las que establecen la crítica feroz contra su propio sexo, como ocurre en el caso de Paltrana:

> *Por la mayor parte las mugeres tenemos unos estremos, que con poco favor crescemos en mucha sobervia, y por poco disfavor cobramos gran enemistad, que averiguado es que todas querríamos mandar y no ser mandadas; todas desseamos ser libres y que todos fuessen nuestros cautivos; todas morimos por regir, mas no queremos ser regidas* (*Tercera Celestina*, XXII, pág. 231).

Como se puede ver, el catálogo de vicios femeninos no tiene fin en la materia celestinesca. En esta ocasión Paltrana ha destacado por encima de los anteriores el de la vanidad, que mueve a las mujeres a elevar su posición por encima de los demás.

Sin embargo, en general, los ataques se centran en la imposibilidad de hallar para la mujer un término medio, en especial en el terreno de la pasión. Como advierte la conocedora Celestina:

> *La muger o ama mucho aquel de quien es requerida o le tiene grande odio. Assí que, si al querer despiden, no pueden tener las riendas al desamor* (*La Celestina*, III, pág. 288).

De igual manera acusa el cruel Logístico:

> *Éstas naturalmente siguen a quien las huye y huyen de quien las sigue* (*La Doleria del sueño del mundo*, III, 4, pág. 348).

La consecuencia directa de esta incapacidad para mantener una línea consecuente de pensamiento es la deslealtad femenina, según opina Albacín:

> *Todas por la mayor parte usáys en no guardar ley a hombre, por leal que os aya sido; que en amar tenéys estremos, en aborrescer desorden, en las obras dubias, en el dar avarientas, en tomar descomedidas* (*Tercera Celestina*, XXV, pág. 248).

En general, se considera que las actuaciones de la mujer son incomprensibles para la mentalidad masculina, y en la mayoría de los casos contradictorias, como indica Sigeril:

> *Y cómo, señor, ¿tú no conosces condición de mugeres, que con quien burlan público, gozan secreto?* (*Segunda Celestina*, XV, pág. 255).

No falta en la materia celestinesca ningún ataque contra la condición femenina. De este modo, hemos visto a las mujeres tachadas de incongruentes, frágiles, rencorosas, envidiosas, soberbias, engreídas, y ya por último iracundas, en opinión de Logístico:

> *¡Qué peligrosa es la ira en las mugeres!* (*La Doleria del sueño del mundo*, II, 9, pág. 343).

Veamos, de forma ilustrativa, los apelativos que este mismo personaje dedica a las damas en presencia de Heraclio:

> *Ya sabes que mujeres son antojadizas, sospechosas, desconfiadas,*

celosas, vengativas, mentirosas (op. cit. III, 9, pág. 357).

Claro que no todas las declaraciones masculinas con respecto a la condición de la mujer están cargadas de una violencia similar. En otros casos, pocos la verdad, se quiere defender la virtud femenina, como intenta hacer Salucio:

> *Sabe, Solino, si no lo sabes, que la muger en todas las cosas tiene extremo. Quiero dezir, que si es buena, es corona de su género, e la que es mala no tiene cosa buena* (*Tragedia Policiana*, III, pág. 7).

Para los enemigos de la mujer, su arma más peligrosa era la lengua y a ella la temían más que al mismo diablo, como dice Felisino:

> *Las mugeres tienen la lengua larga en el pedir y las manos abiertas al recibir: que a todo dice adveniat, porque pensemos que rezan el Pater noster por nosotros* (*Comedia Florinea*, IV, pág. 169).

Efectivamente, dado que los personajes femeninos se ven acotados en un espacio social limitadísimo, deben echar mano a la única fuerza que les queda, la del habla, casi imposible de reprimir por la parte masculina. Esto produce miedo entre los hombres que deben andarse con mucho cuidado, en opinión de Albacín:

> *No ay hombre tan constante, tan fuerte, tan esforçado en sus hechos que una muger no le abata, no le derribe, no le vença con su lengua* (*Tercera Celestina,* XXV, pág. 249).

Como veremos después en los apartados de la mujer libre y la alcahueta, la única forma que le queda a la mujer de conseguir sus objetivos es la de la zalamería y el engaño

En realidad, esta idea debió ser más bien un tópico nacido de la condición desigual de la mujer, quizá un poco para verla compensada de tan mala situación. En todo caso, algunos cargan las tintas de una forma bastante cruel, como es el caso del discurso antifeminista de Lydorio:

> *Porque en tener buen dezir, buena muestra, dorados meneos, en presteza de lengua, en viveza de juizio para de repente, mayormente*

para mal; en pensar insultos, en inventar trayciones, en hablar maldades, en descubrir sotilezas de engaños, en forjas mentiras, en hazer embaucamientos, en querer abominaciones, en cometer insultos, en tractar adulterios, en dessear homicidios, en amar crueldades, en tener sobervias, en affectión de glotonías, en sin freno en luxurias, en caminar por estremos, en querer siempre la suya en pie, si me dizes que en estas y otras tales consiste el ánimo y fuerça o perfectión del ser varón, pocos varones ay tanto como ellas, si a lo menos no en el ser natural, en el ser vicioso (*Comedia Florinea*, V, pág. 174).

Desde luego, este personaje no se quedó corto en la ferocidad de su crítica. Exhaustivamente va dando un repaso a todos y cada uno de los pecados capitales, sin encontrar ninguno que no afecte de lleno a la naturaleza femenina: la vanidad, la lujuria, la ira, la mentira. Para rematar la faena, Lydorio acaba tildando a la mujer como *ser vicioso* y por lo tanto antinatural. El mismo personaje descubre la estrategia puramente lozanesca -a pesar de su universalidad- para atraer a las víctimas hacia el objeto deseado. Como dice el mismo Lydorio:

Si [los hombres] *las quieren complazer, todo el tiempo se yrá en daca el verdugado, la saboyana, la vasquiña, la mantillina, el volante, la toca, la gorguera, la crespina* (op. cit. V, pág. 175).

Efectivamente, la andaluza llevará a la perfección este método tan convincente para sacar de los hombres todo el provecho posible. En otra parte de la obra (XLI, págs. 298-299), este personaje tan cruelmente misógino lanza un discurso beligerante contra las malas mujeres, poniendo como ejemplo figuras históricas ya tópicas como Helena, Cleopatra o La Cava.

Con estas opiniones, no debemos extrañarnos que para muchos la mujer tuviera una parte de conciencia demoniaca, malvada en su raíz:

Hay que tener presente que en esta visión ascético-cristiana la mujer es considerada como una tentación del diablo, como un instrumento de placer con el cual se animaliza el hombre (BEYSTERVELDT, 1974,

pág. 96).

En este contexto se comprenden mucho mejor las alusiones, nada inocentes, a la condición femenina, como en el caso de Cornelio:

> *Las mugeres son de la piel d'el diablo, y la más simple d'ellas engañará a un colegio de Catones* (*La Lena*, II, 4, pág. 403).

De este modo, el sentimiento antifemenino le da la vuelta a la realidad social. La mujer pasa de ser la víctima propicia de todo tipo de engaños, injusticias, robos, violaciones, estupros, a ser considerada como la representación del mal, o mejor del Mal, sobre la tierra.

De las capacidades demoniacas femeninas, la más acusada para los críticos siempre fue la de la manipulación de las voluntades -de los pobres hombres, entiéndase-. Oigamos lo que dice al respecto el bravo Fulminato:

> *Pues más agudo tiene el ingenio una mala hembra para cien males que diez varones para intentar de repente un mal, y un caso feo, y un hecho espantoso a los buenos, y temeroso a los flacos* (*Comedia Florinea*, XLI, pág. 299).

Y en la misma obra, el autor nos advierte en el *Proemio* que:

> *Las mugeres naturalmente son escasas y pedigueñas:*
> *Verás los embustes, que saben urdir*
> *por guardar su honra y cumplir apetito*
> *del vicio en que puestas es muy infinito*
> *ansí en luxuria como en el pedir.*
> (...)
> *Ni a todas las taches por mi tal dezir,*
> *mas todas las teme y estarás guardado* (op. cit. pág. 158).

Lo que se deduce de estos comentarios es que la mujer, ser maligno, hecho de materia infernal, es hogar de todos los vicios y su forma más natural para hacerlos realidad es el engaño, bajo la capa de la dulzura y el halago. Incluso una mujer, Florinda, comparte esta opinión:

Las unas de muy fengidas
mandan y hazen matar,
otras viene a gritar
de honradas y muy tenidas,
y aciertan a estar paridas
de sus moços y sirvientes,
después pónense en las mientes
d'estarse muy retraídas (*Comedia Pródiga*, IV, 4, pág. 337).

Con estas palabras observamos también que la famosa *furia melibea* que tantos quebraderos ha dado a la crítica celestinesca tiene una lectura más fácil y simple. El enfado de Melibea responde tan sólo a un fingimiento más en la cadena de mentiras en la que se ve envuelta la mujer a lo largo de su vida.

En consecuencia, la mayor virtud que asoma a los labios de la mujer es la falsedad, como advierte el coronado Cervino:

La muger y el vino engañan al más fino (*La Lena*, IV, 5, pág. 424).

O en palabras del criado Solisico:

Que aun os darán las cosquillas
y el hazer de maravillas.
¿Quién vido a la moxigata,
vergonçosa?
Y es una mala raposa
y aun ella mueve la caça;
pues aosadas questa raça
nunca tela cubra cosa,
ni aun el pelo (*Comedia Ypólita*, IV, pág. 68).

En la misma obra, Jacinto se encarga de expresarlo con menos palabras:

Mira ques essa su flor,
siempre mostrar buena cara (op. cit. I, pág. 32).

Recorre la materia celestinesca el tópico de la naturaleza diabólica de la mujer. Incluso Sempronio, un personaje alejado de los cánones antifemeninos y moralistas, sobre todo al tener en cuenta su relación con Elicia, lanza su discurso misógino:

Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeça de pecado, destruyción de parayso (*La Celestina*, I, págs. 226/227).

Esta malignidad, de corte mefistofélico, casa mal con la condición de animal inferior y bruto que impregna buena parte de la crítica contra la mujer. Resulta extraño, pues, en la intervención de Vidal el hecho de que una persona pueda ser estúpida y demoniaca al mismo tiempo:

Profiadas
son, y tan indiabladas
que por mal se an de regir,
aunque las matéis a porradas,
no las haréis ni aun erguir (*Auto de Clarindo,* Introito, pág. 214).

Claro que en este caso debemos tener en cuenta en boca de qué personaje se ponen estos comentarios y en qué tono se dicen.

Uno de los discursos más fieros contra la naturaleza femenina lo vertebra el criado Jacinto, sobre todo cuando dice:

Mátelas malas adivas
que cierto es ruin ganado
y sus males son sin vado
y sus palabras esquivas
muchas vezes;
y en seguir sus intereses
¡o qué agudas!¡qué despiertas!
Y juegan a descubiertas
que les verés bien las hezes,
y sin piedad

son, y cruda crueldad

en ellas abita y mora (*Comedia Ypólita*, I, pág. 29).

Esta suciedad moral del género femenino se basa, al mismo tiempo, en una creencia muy arraigada en la mentalidad de la época, la de la naturaleza venenosa de la mujer (Cfr. CANET VALLÉS, 1996b). En la obra citada anteriormente, una de las más ferozmente antifemeninas de la materia celestinesca, otro personaje, esta vez Solisico, lanza un ataque brutal:

Mas dezí me si avéys visto

que nunca les falta riña,

y un gruñir,

y siempre en contra fingir

de lo que más más dessean,

y assí bien se les emplean

los males en su bivir (op. cit. IV, pág. 67).

El mal humor, el carácter agriado de la dama se torna en sumisión y halago cuando trata de conseguir lo que se ha establecido como objetivo.

En muchos casos, el hecho que produce la reacción más sorprendente es el aplacamiento de la *furia melibea*. En la obra de Luis Miranda Placentino, la alcahueta se asusta con la imprevista muda de Alcanda:

Hora yo estoy espantada

de ver la sagacidad,

la malicia y la maldad

desta edad desventurada:

¡una muchacha encerrada

tuviesse tales rodeos,

mira quién vio sus meneos

y la vio tan enojada! (*Comedia Pródiga*, V, 5, pág. 348).

Para la crítica celestinesca el cambio en la posición intransigente de Melibea suponía un misterio difícil de resolver. ¿La invocación demoníaca a Plutón, a través

del hilado, provocó este efecto en la hija de Pleberio? ¿El enfado del primer encuentro fue fingido? Para el público de la época, visto el resultado de las continuaciones celestinescas, el cambio en la actitud de la dama aparece como fruto de dos fuerzas: el ataque de la mediadoras, hábil y profesional, y la debilidad de las jóvenes, atributo común en el género femenino.

Generalmente hallamos en las obras estudiadas dos tipos de opiniones con respecto a las mujeres: la de aquellos que sienten lástima y la de aquellos otros que rebosan odio. En el primer grupo la consideración más habitual es que la mujer no tiene el rango humano debido a su apariencia frágil y su debilidad. Los segundos se escudan en la naturaleza malvada para construir el edificio de su rencor, como es el caso de Morueco cuando afirma:

> *La muger es como la yedra, que corrompe y arruina la pared que acaricia y abraça* (*La Lena,* V, 8, pág. 434).

En la misma obra, Cornelio nos habla de

> *la priessa que se dan las mugeres al mal* (op. cit. II, 7, pág. 406).

Resulta interesante comprobar que la edad tardía de esta obra, con respecto al original rojano, 1602, hace que los ataques contra el mundo de lo femenino sean más fuertes, aunque no debemos dejar de notar que Alonso Velázquez de Velasco puso en boca de personajes etiquetados como cornudos todo este tipo de comentarios. Veamos también el ejemplo de Cervino:

> *Al cabo, al cabo, una buena cabra, una buena mula y una buena muger, son tres malas bestias* (op. cit. I, 2, pág. 393).

Debe quedar claro, por otro lado, que la dureza de los ataques contra la mujer no parece estar relacionada con la fecha de las obras, al menos no directamente. En una de las obras anónimas aparecidas en Valencia hacia 1521 un criado rufianesco, Menedemo, mantiene lo siguiente:

> *Pero en suma te digo que todas en común son renzillosas, mal contentadizas, desabridas, enojosas, porfiadas, vindicativas, no*

domadas a la razón (*Comedia Thebaida*, XIV, pág. 229).

Y así continúa durante un buen tiempo. De igual modo en la tercera continuación cíclica, uno de los criados, al sospechar del comportamiento de la ama y la criada, murmura:

Sin que nadie me lo fuerce a dezir, sé que dende que el mundo se formó fueron malas las mugeres (*Tercera Celestina*, III, pág. 97).

A veces son las mismas mujeres las que se quejan por su naturaleza proclive a la maldad, como ocurre con Philomena, quien, tras la partida de su amado, exclama:

Oh, hembras, hembras, nunca deviades de nascer, pues soys tan mal inclinadas e tan potentes para effectuar vuestros apassionados desseos (*Tragedia Policiana*, XXXIV, pág. 49).

En boca de los misóginos más recalcitrantes aparece siempre la crítica al aspecto dulce y bondadoso de la mujer, en contraposición a la podredumbre interna. En palabras de Logístico:

A propósito; ella nos son lo que parescen. ¿Ay más falsa moneda que una ropa larga y un tocado blanco y un torcer de manos, morder de labios, hablar cansado y andar mesurado? Es la color y el olor del vino, que os combidan a gustalle muy a menudo, hasta os poner en Capricornio (*La Doleria del sueño del mundo*, III, 4, pág. 348).

De igual modo Jaime de Huete arremete brutalmente contra la mujer echando mano de los tópicos más comunes a medio camino entre la zafiedad de los pastores del teatro renacentista y el antifeminismo barroco-quevedesco. Sólo un ejemplo ensartado en el *Introito*:

Los cabellos
(no suyos, aunque son bellos)
van colgando dos manojos
y aun quiçás que algunos dellos
hormiguean de peojos (*Comedia Tesorina*, pág. 56).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

[2.2] EL PROTOTIPO DE LA MUJER LIBRE: LOZANA

De los prototipos femeninos que aparecen en las obras celestinescas, el de la mujer libre resulta el más extraño y el que tuvo menor éxito entre las continuaciones. Iniciado con los ejemplos de las *mochachas* originales, llega a la cumbre con la Aldonza de Delicado y muestra sus rasgos de forma dispersa en otros personajes. Este esquema funcional, apenas desarrollado por los autores, propone a una mujer al margen de las obligaciones sociales impuestas por una estructura masculina asfixiante. En puridad, Lozana es la realización en positivo de los otros dos prototipos celestinescos. La andaluza aparece como una joven Celestina en la flor de la vida, como una Melibea liberada de su corsé familiar. En palabras de HERNÁNDEZ ORTIZ:

> *La Lozana es una combinación de Melibea y Celestina, es hermosa como la primera y astuta como la segunda* (pág. 131).

Desde el comienzo del *Retrato de la Lozana andaluza*, la protagonista se presenta como un personaje consciente de su valor y de su ingenio, que usa a los hombres como marionetas y que es absolutamente libre en su comportamiento. En su relación con el sexo masculino veremos que existe una subyugación de éste último y, sobre todo, una utilización, puesto que Lozana sabe cómo manejar los deseos carnales masculinos en favor de su propia bolsa. Ya el mismo autor nos advierte:

> *En ver un hombre sabía cuanto valía, y qué tenía, y qué la podía dar, y qué le podía ella sacar. Y miraba también cómo hacían aquellas que entonces eran de la cibdad, y notaba lo que parecía a ella que le había de aprovechar, para ser siempre libre y no sujeta a ninguno* (*Retrato de la Lozana andaluza*, V, pág. 187).

Esta afirmación es esencial para entender el modo de comportamiento lozanesco y, por consiguiente, la estructura del prototipo femenino libre, al que apuntan, consciente o inconscientemente los otros dos clichés celestinescos. Si unimos la

frustración de su vida con Diomedes al aprendizaje que hizo con éste en sus viajes y al conocimiento que ya tiene sobre los males que impiden a la mujer ser totalmente libre, obtendremos como resultado las pautas de comprensión del modo de actuar de nuestra protagonista. DAMIANI (1977) lo explica de la siguiente manera:

> *La protagonista Lozana, como los que la rodean, refleja la actitud renacentista de que el individuo posee dignidad y mérito, por sí mismo, y tiene el derecho de utilizar en pleno sus facultades físicas e intelectuales para gozar de lo que el mundo le ofrece* (pág. 64).

A nuestro parecer, Lozana sólo se humilla y se subyuga una vez, y sale tan mal parada de esta sumisión que jamás volverá a ponerla en práctica, excepto de forma engañosa para atraer a los incautos hacia sus pretensiones. Sólo podrá ser sumisa en una ocasión:

> *Mi señor, yo iré de muy buena voluntad donde vos, mi señor, me mandáredes; (...) que yo tengo siempre de obedecer* (*Retrato de la Lozana andaluza*, IV, pág. 186).

Como se deduce lógicamente, está hablando con su amado Diomedes. De cualquier manera, en sus comentarios posteriores a la vida con su único y verdadero amor, Lozana nunca se queja de la falta de libertad y del vasallaje al que se puede ver sometida. En realidad, no parece existir tal situación. No es más que una forma retórica para presentar la atracción que Diomedes ejerce sobre ella. Esta queja tampoco aparece mientras vive con él. Se trata de una relación idílica que sólo se convierte en traumática para Lozana en el momento en que es cercenada por el padre de su amado. Sin embargo, ella sabrá salir hacia delante usando la mejor arma que tiene: el ingenio. De este concepto dice Sebastián de Covarrubias:

> *Vulgarmente llamamos ingenio una fuerça natural de entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcançar en todo género de ciencias, diciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones o engaños.*

Es en esta última acepción en la que se basa el saber lozanesco.

Así pues, nos encontramos con una relación ambigua, inestable, ya que por un lado Lozana depende totalmente de Diomedes, pero sólo a partir de esta relación de dependencia se podrá formar la personalidad libre de la protagonista. Cuando la andaluza tenga que enfrentarse a la realidad, deberá hacer acopio de toda la información y todo el saber acumulado a lo largo de su experiencia vital para desenvolverse en el nuevo entorno en el que se encuentra sin ninguna protección, excepto la que ella misma se preste. Por esa razón, hablando para sí, nota:

> *Yo sé muncho; si agora no me ayudo en que sepan todos mi saber, será ninguno* (op. cit. V pág. 187).

Éste es el momento clave a partir del cual el verdadero aspecto del personaje central se va desarrollando. Hasta ahora ha dependido de otros y ha tenido que ser supervisada por ellos (el entorno familiar, la Tía, Diomedes), pero a partir de esta declaración Lozana se convierte en una mujer libre que debe encarar una nueva situación de carencia. Para ello utilizará todo su saber, pero siempre teniendo en cuenta las dos acepciones del término:

$SABER_1$	saber propio	ingenio converso
$SABER_2$	saber aprendido	experiencia personal

Gracias a este doble concepto de saber, cuando estudiemos los rasgos que conforman el ser del modelo lozanesco -y el de sus seguidoras-, los podremos dividir en aquellos signos que ya se encuentran en ella desde su aparición, es decir, en su etapa de Aldonza, y aquellos que se van añadiendo al fondo ya creado. Los primeros serán los signos propiamente del ser y los segundos los de relación, acción y formación del personaje.

Este saber, propio o aprendido, aparece como el signo más

representativo de la naturaleza lozanesca, lo que la convierte en un precursor fundamental del carácter picaresco femenino, ya que

> *la verdadera pícara debe tener un grado elevado de inteligencia que se relaciona proporcionalmente al grado de movilidad que ella tiene en los diferentes ambientes sociales donde se encuentra* (RONQUILLO, pág. 153).

En efecto, la agudeza mental y la facilidad para moverse en las diferentes esferas sociales se constituyen como los componentes básicos del prototipo libre de mujer, así como de la versión envejecida que vemos en Celestina. Tanto la vieja alcahueta como la andaluza son capaces de moverse sin hallar obstáculos a través de toda la pirámide social.

En el caso de la obra de Francisco Delicado la actividad frenética de la protagonista tiene, indirectamente, consecuencias terribles:

> *Es inevitable relacionar esta movilidad de las mujeres libres con la situación física en que se encuentra nuestro escritor, quien sin duda las conoció muy bien. Fueron ellas quienes difundieron la enfermedad por Europa, llevándola en particular a las urbes cosmopolitas* (VERDUGO, pág. 85).

Por eso, resulta un dato importantísimo el hecho de que la enfermedad que aqueja al autor del *Retrato* se transmita a través de las mujeres como la Lozana. De algún modo, nos encontramos ante un escritor creado por su propia criatura.

Relacionado de forma directa con este tema está la preocupación por los oficios femeninos que la Lozana y otros personajes muestran en muchos momentos de la obra. Podemos ver cómo, ante la pregunta del autor sobre si la andaluza es una prostituta, su compañero Silvio -su desdoblamiento en el texto- le responde:

> *No sino que tiene ésta la mejor vida de mujer que sea en Roma* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XXIV, pág. 291).

Esta aclaración es importante para comprender la verdadera naturaleza de la protagonista. Como explica HERNÁNDEZ ORTIZ:

> *Su libertad contrasta con la sujeción de la clase servil y con la obediencia de las prostitutas a sus clientes, cierto que realiza actos y tretas de ambos oficios pero no llega a ser, por completo, ni una cosa ni otra* (pág. 78).

Debemos tener en cuenta siempre esta idea, pues Lozana no es una mujer que pueda ser etiquetada fácilmente por ninguno de los oficios que ejerce, y mucho menos por el de la prostitución, como veremos más adelante.

El mismo amigo del autor que vimos con anterioridad explica que las cortesanas romanas están sujetas a pagar la casa y la comida y el terror de la sífilis, y alaba el ingenio que posee Lozana para evitar estos males:

> *Y por esto quiere ésta ser libre* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XXIV, pág. 291).

A pesar de practicar ella misma, aunque con gran disimulo, el oficio de las cortesanas, o sea, la prostitución, no acaba de incluirse entre sus filas. La andaluza actúa de esta forma para poder poner en práctica todos sus saberes sin ningún tipo de coacción; así que nunca se encasilla dentro de oficio alguno, prefiriendo sacarle jugo a todos. Lozana elige no tener las manos atadas, y por ello, en un momento determinado de la obra, se queja de haberse dedicado casi en exclusividad a trabajar con las cortesanas, puesto que al final otros grupos de posibles clientes, como el de las romanas, no pueden entablar negocios con ella. Este afán por abrirse a otros mercados y no encasillarse es uno de los rasgos fundamentales del concepto de mujer libre en el *Retrato*.

Otro de estos rasgo tiene que ver directamente con su concepción del trabajo. En el fondo de toda la actitud presuntamente antimoral de Lozana aparece una especie de código ético *sui generis* que puede reducirse a una sola sentencia: no trabajar nunca con aquellas que no sean putas. Y, en realidad, así ocurre en la

obra: no interviene en matrimonios, aparte del hecho de que apenas aparezca esta institución en todo el texto, ni mantiene relación alguna con virgos, a no ser que ella misma los restituya. Pero todo esto no tiene una base moral, sino simplemente una razón práctica. Si Lozana evita este tipo de contactos, también sorteará el peligro de reacciones violentas provocadas por la pérdida del honor familiar: las casadas serían vengadas por sus maridos y las vírgenes por sus padres o hermanos. Por eso la andaluza nos dice:

> *Quiero vivir de mi sudor, y no me empaché jamás con casadas ni con virgos, ni quise vender mozas ni soy metida entre hombres casados, para que sus mujeres me hagan desplacer, sino de mi oficio me quiero vivir* (op. cit. XXXI, pág. 324).

Esta es la gran diferencia con respecto a la actitud celestinesca: la mujer libre se guarda mucho de intervenir en medianerías.

Resulta muy interesante observar de qué modo esta libertad es considerada por otros personajes de la obra como fundamental para la personalidad de la protagonista. Así, ante la insinuación de Lozana sobre su posible boda, Leonor reacciona de una manera muy ilustrativa:

> *¡Ay, señora, no lo digáis, que sois reina ansí como estáis! ¿Sabéis qué decía mi señor padre, en requia sea su alma? Que la mujer que sabía tejer era esclava de su marido, y qu'el marido no la había de tener sujeta sino en la cama* (op. cit. XLVIII, pág. 402).

Ya vemos que Lozana no es la única que comprende cuál debe ser el verdadero papel social de la mujer, aunque sólo ella sea capaz de ponerlo en práctica. Indudablemente la vida cortesana de Leonor es tan poco libre como la de cualquier otra mujer. Por eso creemos que la admiración de este personaje por la vida lozanesca es cierta y no fingida.

La crítica ha tratado este problema con diferentes puntos de vista. Hagamos un repaso sobre lo que algunos críticos han opinado sobre el concepto de

libertad femenina en el *Retrato* de Delicado. Empezando por SERRANO PONCELA encontraremos la siguiente afirmación:

> *Su hedonismo es sano y natural, no importa que lo aproveche para sustraer algunos beneficios, porque de algo hay que vivir* (pág. 31).

Parece que resulta difícil saber cuál es en nuestro personaje la frontera entre su deseo sexual y el puro interés comercial. Ya hemos visto que la relación con los hombres se mantiene siempre en un doble nivel, como en el caso de Diomedes, es decir, por un lado se aprovecha de ellos, y por el otro, ellos se llevan también su tajada, aunque habitualmente sea Lozana la que saque mayor partido de la situación. Sin embargo, con las clientes femeninas sólo establece una relación unilateral, de aprovechamiento por su parte, ya que en la inmensa mayoría de los casos los servicios ofrecidos por ella son inútiles o perfectamente prescindibles. Todo esta problemática de la relación entre la Lozana y el resto de los actores lo veremos de forma más profunda en un apartado posterior. Volviendo sobre lo que dice Serrano Poncela, observaremos que su proposición debe ser invertida: no se trata de que, aprovechando el deseo sexual la andaluza gane algo, sino al contrario, de que aprovechando su forma de ganarse la vida, Lozana además se divierte y goza.

Otro autor que se preocupó por esta cuestión fue Pablo RONQUILLO. En opinión de este crítico:

> *Lozana es la personificación del espíritu renacentista italiano de principios del siglo XVI, y es la promulgadora del gozo de los placeres sensuales de una manera casi alocada y desenfrenada* (pág. 37).

Quizá sería mucho mejor eliminar el *casi alocada*, puesto que nuestra protagonista es plenamente consciente de sus intereses y no hace nada ni a tontas ni a locas: todo lo planea y organiza con antelación. No se puede entender cómo Lozana se ha de considerar paradigma del Renacimiento italiano, ya que está mucho más arraigada en la tradición burlesca medieval hispánica. El último autor que vamos a considerar aquí con respecto a sus opiniones sobre la libertad de la Lozana será Ian Albert BAGBY (1970), según el cual:

> *Aldonza se puede dar el lujo de ser exigente, y a pesar de lo que saque de todo ello, el significante patrón recurrente que emplea en sus aventuras amorosas es que ella es la que decide quién, cómo, cuándo, dónde y sí* (pág. 90).

Desde luego no puede ponerse en duda la opinión expuesta por Bagby, puesto que siempre es ella la que escoge los pormenores de la relación. Pero hay que tener en cuenta que en casi todas las ocasiones son los hombres los que requieren a Lozana y no al contrario. Este crítico pretende establecer un paralelismo entre la figura que nos ocupa y la del Don Juan:

> *La tradición donjuanesca de éxitos ininterrumpidos se encuentra preservada por la Loçana andaluza, quien tiene éxito en casi todos (si no todos) sus emprendimientos. Tal hecho no debería sorprendernos pues su sagacidad, ingenio, astutez y savoir faire (rasgos donjuanescos todos) nos harían esperar tal desenlace* (...) *Pero lo que acentúa más claramente lo donjuanesco es que en sus relaciones con los hombres, siempre es Aldonza la iniciadora y agresora* (pág. 94).

Como ya hemos afirmado con anterioridad, esto no siempre es así. Unas veces es ella la agresora y otras son los hombres los que exigen sus favores sexuales. A nuestro parecer la comparación entre ambos paradigmas no es demasiado acertada, sobre todo atendiendo a los rasgos más típicos del comportamiento donjuanesco: la inmadurez y el engreimiento masculino, totalmente imposibles de hallar en nuestra andaluza. Otro argumento que rebate con contundencia la filiación donjuanesca de la Lozana es el objetivo de su conquista. Para la criatura de Delicado lo importante es todo aquello que puede conseguir a través de sus víctimas, y no sus víctimas en sí, su número, como importa a todo Don Juan que se precie.

En contrapunto a lo expuesto con anterioridad, debemos tener en cuenta cuál es el concepto que en esa época y en nuestro país podemos encontrar sobre la función y el valor social de la mujer. Así, en contraste con nuestro *Retrato* podemos poner como ejemplo contrario el siguiente párrafo de una de las comedias

de Torres Naharro, escrita en la misma época:

> *Sus grandezas* [las de las mujeres]*, sus hazañas*
> *son servir a sus amados*
> *con obras y lindas mañas* (*Comedia Jacinta,* I, pág. 56).

A pesar de todos los argumentos que hemos encontrado en favor de la libertad de Lozana y sus continuadoras, se puede oír en la obra de Delicado, y precisamente en boca de su misma protagonista, una sentencia que más cerca está del concepto tradicional de la mujer dependiente del hombre, que del defendido normalmente por la andaluza:

> *La mujer sin hombre es como fuego sin leña* (*Retrato de la Lozana andaluza*, LXIII, pág. 471).

Subyace aquí una segunda lectura, más acorde con el espíritu lozanesco, aquella que propone al hombre como material para la pasión sexual. De este modo, debemos observar que la forma de ser de la protagonista del *Retrato* será la misma que la de las pícaras del siglo XVII como la *Ingeniosa Elena*, la *Niña de los Embustes* o la *Pícara Justina*, en cuyo prólogo al lector podemos encontrar la siguiente frase, que muy bien podría encabezar el inicio de la obra de Francisco Delicado:

> *Aquí hallarás todos cuantos sucesos pueden venir y acaecer a una mujer libre* (*Prólogo* de *La Pícara Justina*, pág. 23).

Para HERNÁNDEZ ORTIZ la intención de la obra de Francisco Delicado está bastante clara en lo que se refiere al objetivo de la protagonista:

> *Uno de los temas centrales del retrato es el enfrentamiento de la andaluza con una sociedad corrompida por la vanidad y como la heroína saca fruto de este ambiente, viviendo en él pero quedando, al mismo tiempo, en un mundo propio, lejos de las ataduras y problemas que ligan a sus miembros* (pág. 132).

Por lo tanto, la Lozana sabe utilizar los medios que se le ponen a su alcance para llegar a conseguir su objetivo: mantenerse y mantener a su acompañante Rampín, a pesar de la fiera competencia por la vida en la Roma anterior al Saco.

En el resto de la materia celestinesca, las representantes de la mujer libre escasean en sus apariciones y en ningún caso serán protagonistas de las obras. No debe olvidarse que en realidad tanto la dama enamorada como la alcahueta representan otro tipo de liberalización del corsé social, pero sin llegar al nivel de la andaluza. Si acaso se acerca en su propósito la Areúsa rojana. Como dice Peter E. RUSSELL (1993) sobre ella:

> *A pesar de su juventud Areúsa se revela en la obra ser inteligente, muy astuta, mandona y de corazón duro* (pág. 100).

Para otros autores, esta prostituta encubierta, no pública, acaba cayendo en la trampa que la espera al final del camino, como mujer que es. Así GURZA afirma también de ella lo siguiente:

> *He aquí la ironía trágica y el pesimismo trascendente de Rojas: las dos figuras que más representan la liberación, Melibea, que se libera del orden social y familiar, y Areúsa, que se libera de toda conexión colectiva y económica, acaban atándose a ese yo individual en que rige el poder del amor* (pág. 125).

A nuestro parecer se hace necesario delimitar con claridad los objetivos y los fines logrados por ambas mujeres. Para Melibea, en efecto, la destrucción de la confianza familiar y su deshonra inmediata constituyen una cómoda escala hasta conseguir lo que busca: el amor de Calisto. Para la mujer libre que domina el carácter de Areúsa los hombres son usados con el fin único de lograr la independencia económica que la llevará a la autonomía social. Areúsa no depende de nadie, ni siquiera de Celestina, como le ocurre a su prima Elicia. Ya sabemos que tanto en la materia celestinesca como en la realidad de la época, las mujeres no tenían demasiadas opciones en la vida:

> *Las posibilidades de las mujeres eran limitadas: el matrimonio, las labores de la casa o la prostitución eran sus salidas principales* (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 107).

Este crítico olvida la salida religiosa, aunque también es cierto que ésta no aparece en el conjunto de las obras celestinescas.

Por todo esto, el mérito de aquellas mujeres que, en casos contadísimos, se atreven a salir adelante sin caer bajo el yugo masculino y sin prostituirse -al menos no abiertamente- debió de ser enorme. A veces, la presión no provendría tan sólo de las acciones de los hombres. En el caso de Elicia, como ya hemos comentado antes, la propia Celestina ejerce una tutela que en la obra de Gaspar Gómez de Toledo llega a hacerse insostenible. La alcahueta con ironía cruel le advierte a su pupila:

> *A la fe, hija Elicia, tú te tienes la licencia para yr y venir adonde se te antoja, que estás tan sobre ti que no oso yrte a la mano* (*Tercera Celestina,* XXXIII, pág. 290).

En la misma obra, la ahijada de Celestina siente la necesidad de librarse de otra presión, la que sobre ella intenta ejercer Albacín. Cuando discute con él, le echa en cara la poca ganancia que le puede reportar:

> *Lo que me prometiste no fue casa, ni viña, ni casamiento, ni cosa de calidad para rehusarlo por no tener* (op. cit. XXV, pág. 250).

En realidad, lo que busca este personaje es la liberalización de todos sus *superiores* y alcanzar el rango de autonomía del que disfruta su compañera Areúsa. Sin embargo, acabará cayendo bajo la influencia del sátrapa de turno, Albacín, y se convertirá así en una prostituta más, lo contrario del prototipo lozanesco de mujer libre. Más adelante en la obra veremos también que la relación entre Celestina y Elicia se hace bastante tensa. Además de las constantes discusiones, la prima de Areúsa parece tenerle un miedo atroz a la alcahueta. Cuando ella vuelve a casa, recuerda que no ha traído el lino negro que la vieja le había encargado y se echa a temblar. Por consejo de su prima, se sube a la solana para ocultarse del enfado celestinesco y esperar hasta que se vuelva a marchar. Esta actitud no tiene ningún paralelismo con la que en su caso mantendría la andaluza de Delicado.

Una idea muy común en toda la materia celestinesca es la de que la mujer ha sido creada para el hombre, y por lo tanto carece de libertad para elegir su destino. De esta suerte, el reconocimiento de la autonomía social femenina por

parte de los hombres es nulo. Tomamos como ejemplo el siguiente diálogo de la obra de Juan Rodríguez Florián, cuando el criado arrufianado propone a su amo el rapto de la dama:

> FLORIANO.- *¿Y tú no miras que en esso se offendía la libertad de quien a mí me aprisiona?*
>
> FULMINATO.- *Anda, señor, no te captives tanto que ella, como muger, hecha fue para el hombre* (*Comedia Florinea*, XIX, pág. 227).

Sin embargo, en esta misma obra aparece un personaje femenino que consigue librarse de los prejuicios masculinos para hacerse con una posición ajena al poder del hombre. Gracilia, la prima de Liberia, aparece como una interesante recreación del prototipo de mujer libre, sin ningún tipo de ataduras. De ella dice su prima:

> *Ansí dizen que buey suelto bien se lame; por tanto, tú a solas te gozas, y a solas hazes tu voluntad* (op. cit. XXX, pág. 261).

Por el contrario, en la *Elicia*, podemos observar que, a pesar de todo su ingenio y experiencia, Celestina, la vieja alcahueta, se ha encadenado -bien es verdad que por la fuerza- a un rufián que la maltrata, Brumandilón, el cual se jacta de su influencia demoledora:

> *Ya se me ha escapado de buena cuando con mi pesada mano le di tal torniscón, que los dientes le quebré en la boca bañada en sangre* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 56).

Ya sabemos que estos tipos tan sólo muestran fiereza cuando se encuentran entre mujeres y corren como galgos ante la más mínima señal de peligro. Ni siquiera la trotaconventos puede librarse de la influencia masculina. Esto nos recuerda que la libertad femenina se encontraba claramente mermada, aunque en diferentes grados:

> *Es indudable que el conjunto de libertades que correspondían a cada una* [de las mujeres] *en su vida cotidiana dependía: de la clase social (desde este punto de vista las peores situadas eran las mujeres de clase media) y del hábitat (desde esta perspectiva, las zonas menos favorecidas eran las villas y ciudades pequeñas)* (VIGIL, pág. 31).

Del resto de los personajes femeninos de la materia celestinesca la que más se acerca al prototipo lozanesco es la Areúsa de la *Tragicomedia* original. Hace y deshace a su antojo sin tener que rendir cuentas a ningún proxeneta, mediadora o amante celoso. Como dice FERNÁNDEZ ÁLVAREZ:

> *Le gusta jugar con los hombres, y no se entrega por completo ni a la confianza de Celestina, ni a sus intrigas. Aunque tampoco la quiere desagradar, ya que, de vez en vez, puede la vieja proporcionarle algún asunto lucrativo* (pág. 145).

Los usos y pensamientos de Areúsa se parecen sobremanera a los de la heroína de Delicado, en especial en su trato con los hombres, algo que este crítico no ha sabido apreciar en toda su hondura:

> *Areúsa no es siempre consecuente con sus postulados. Lleva una vida superior, en comodidad y libertad, a la de las muchachas de su clase, aunque sea a costa de su buen nombre. Y cuando un hombre del pueblo, uno igual a ella, y llamado por ella, se llega a mirarla, entonces le repudia con gesto de asco, haciéndose la gran señora* (op. cit. pág. 147).

En realidad, la actitud de Areúsa es la más inteligente de todas: sabe mantener a raya a sus víctimas para poder sacarles el máximo partido. Mantiene la tensión para no desvelar de golpe su verdadera naturaleza.

Areúsa no es una prostituta cualquiera que se vende fácilmente. Hay que ganarla, con tesón y paciencia. Ganarla en apariencia, porque nunca nadie llegará a conquistarla. Tampoco la veremos trabajando para otra mujer:

> *Que jamás me precié de llamarme de otrie, sino mía; mayormente destas señoras que agora se usan. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, y con una saya rota de las que ellas desechan pagan servicio de diez años* (*La Celestina*, IX, pág. 415).

La intención de esta mujer es mantener su nivel de libertad lo más alto posible, sin

exigir demasiado a la vida, pero sin que ésta tampoco le pida el sacrificio de su independencia:

> *He quesido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cativa* (ibídem).

La lucha por la autodeterminación no le impide mantener buenas relaciones con el resto de los personajes, en especial con aquéllos que comparten espacios de su naturaleza libre. Por eso, cuando Celestina muere y Elicia se encuentra desamparada le ofrece su casa solidariamente:

> *Passa a mi casa tu ropa y alhajas y vente a mi compañía, que estarás muy sola, y la tristeza es amiga de la soledad.* (...) *De un pan que yo tenga, ternás tú la meytad* (op. cit. XV, pág. 528).

Como ya hemos ido anotando hasta el momento, la idea de la mujer libre de la materia celestinesca es sobrevivir en un mundo que le resulta hostil, idea que comparte con la protagonista de la picaresca femenina posterior:

> *El propósito de la pícara es el de utilizar sus dotes físicos e intelectuales para defenderse contra las adversidades de la vida, logrando casi constantemente un provecho de carácter atrevido que probablemente no hubiera logrado por medios estrictamente legales* (RONQUILLO, pág. 81).

Esta coincidencia de objetivos no indica una necesaria relación literaria entre ambos personajes: separadas en el tiempo, la mujer de la celestinesca y la de la picaresca apenas mantienen más puntos de concordancia. Curiosamente, el único puente posible para unir ambos planos literarios sería el de la realización lozanesca, algo materialmente imposible de demostrar. El *Retrato* no debió conocerse en absoluto en la Península, y muy poco en la propia Italia. La influencia de la obra de Francisco Delicado sobre la picaresca femenina del siglo XVII tan sólo puede considerarse como una quimera.

Otra de las escasas representaciones que este prototipo femenino tiene

en la materia celestinesca es la Liberia -nombre harto significativo- creada por Juan Rodríguez Florián. Este personaje, una vez que ha descubierto cómo librarse del yugo materno, decide hacer uso de sus atributos femeninos para mantenerse a costa de los hombres:

> *Y el mudar de manjares más despierta el apetito al comer, si todo ellos son buenos* (*Comedia Florinea*, XVI, pág. 214).

Como la Elicia de la *Tragicomedia* original, para Liberia la separación de su madre significa el inicio de su autonomía, sin olvidar que la herencia materna -de naturaleza y de oficio- resulta imprescindible para comprender al personaje. Por eso Gracilia, la prima de Liberia, al sospechar que esta última tiene a algún hombre en su casa, nos dice:

> *Agora voy a ver qué haze mi prima, que por mi salud que toma bien el officio de la madre, y aun que las haze y las cubre bien, y aun saca bien brasas con mano agena* (op. cit. XXXVI, pág. 284).

[2.2.1] SIGNOS DEL SER DE LA MUJER LIBRE

Se hace imprescindible, llegados a este punto, el análisis detallado del prototipo lozanesco y ponerlo en conexión con sus semejantes en la materia celestinesca. Vamos a partir de la base de que los signos que conforman la manera de ser de un personaje son aquellos que, de manera más o menos estática, lo definen y lo muestran al lector. Sin embargo, resulta difícil, en ciertos casos, deslindar cuáles son los signos propiamente del ser y aquellos otros que establecen la acción, la relación y la formación de la criatura literaria. Para ilustrar esta cuestión podemos poner como ejemplo la siguiente transacción sexual entre Lozana y Valerián:

LOZANA.- *Yo porné mi papo.*

VALERIÁN.- *¿Cuál, señora?*

LOZANA.- *Todos dos, que hambre tengo* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XXXVI, pág. 350).

Considerando el deseo sexual de la andaluza, podemos verlo o bien como un signo que forma parte de su manera de ser o bien será necesario incluirlo dentro del grupo de signos que nos presentan su modo de relacionarse con los hombres y, en general, con los otros personajes. Lo que pretendemos demostrar con esta exposición es que no existe un innecesario rigor en el encasillamiento de los signos de este objeto de estudio, puesto que se trata de una simple división metodológica, necesaria simplemente para operar sobre el texto.

Algo semejante ocurre con las opiniones que se nos ofrecen desde el punto de vista de otros actores sobre la Lozana. Éste es el caso del Villano que en el mamotreto XLIII la llama *La Fresca*. Además del triple sentido que podemos ver en el adjetivo -refiriéndose a la falta de moral, a la belleza y al nombre de Lozana- debemos preguntarnos de qué forma debe ser considerada esta opinión: ¿como un signo del ser o como un signo de relación? No se trata aquí de aceptar la falta de una forma de trabajo unívoca, sino de hacer ver que estos signos funcionan de una manera multidimensional y apuntando hacia distintas direcciones.

Entrando ya en materia, debemos comenzar con la opinión que la propia interesada tiene sobre sí misma. Lozana nos sorprende con la siguiente maldición:

Mala putería corras, como Margarita Corillón, que corrió los burdeles de Oriente y Poniente, y murió en Setentrión, sana e buena como yo (op. cit. LXIV, pág. 474).

Independientemente del concepto del bien y del mal que aparece en la materia celestinesca, nos interesa la reflexión. Aquí la protagonista extrapola las características de su forma de ser y de su comportamiento, que ella misma considera como las que forman la mejor definición suya, es decir, la enfermedad de la sífilis -*sana*- y su actividad como prostituta -*buena*-. Se invierten de este modo los

significados, puesto que lo sano es aquí lo enfermo y lo bueno, moralmente, es lo que se considera de naturaleza malvada. Una vez aclarado este punto, se hace necesario insistir en el tema del bien y del mal, considerándolo como parte fundamental de la conformación del ser, no ya solo de la andaluza, sino de la inmensa mayoría de los personajes del *Retrato*.

La ética que campea por todo el texto de Delicado no puede ser comparada con la de otras obras de la época y de la tradición hispana -si exceptuamos raros ejemplos como los que podemos hallar en el *Cancionero de Obras de Burlas* de 1519-, ni siquiera con su antecedente rojano, puesto que la subversión de los valores morales va mucho más allá de la intención de la obra seminal. Aunque tocaremos otra vez la cuestión en el apartado sobre la ética de Lozana, ya como individuo, aquí podemos ver que no nos enfrentamos con una sociedad represiva, reflejo de la que en ese momento se está extendiendo en España, sino como un modelo organizativo en el que impera la liberalización de los deseos, y el único en el que la mujer, dentro de un marco aún medieval, puede intentar conseguir el grado de persona libre. En pocos años, el ambiente en el suelo hispánico se hace irrespirable, especialmente en el periodo que va desde la expulsión judía en 1492 hasta el decreto de conversión de los mudéjares en 1501, pasando por la obligación de los gitanos a hacerse sedentarios en 1499. El nuevo país creado por los Reyes Católicos se ha convertido en un estado poco recomendable para la gente como Lozana, acostumbrada a manejarse en libertad.

Volviendo sobre el tema, se hace imprescindible observar que cuando utilizamos términos tan abstractos y socorridos como el del Bien, acaban convirtiéndose en registros con significación múltiple, y más en una obra como la que nos ocupa, en la que todo tiene un doble, y a veces un triple, sentido. Por eso, un concepto tan maleable como éste muy bien puede servir en el universo ficticio del *Retrato* para designar como buenos a los poderosos. Así Lozana, ofreciéndose al Embajador, nos dice:

Sin eso y con eso sirvo yo a los buenos (op. cit. XXXVI, pág. 349).

De forma inmediata podemos asociar este uso del término a uno de los motivos centrales de la estructura de la primera obra picaresca:

Mi viuda madre (...) *determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos* (*Lazarillo de Tormes*, I, pág. 20).

Y más adelante, en el mismo texto:

Yo determiné de arrimarme a los buenos (op. cit. VII, pág 70).

Debemos tener presente que Lázaro siempre habla de los *buenos* desde una posición de inferioridad y bajo algún tipo de presión. De manera que resulta difícil creer que a él le parecieran precisamente *buenos* aquellos que le estaban haciendo la vida imposible. Al igual que en la picaresca, la intención de Lozana siempre es burlesca:

Yo señor, quiero bien a los buenos y caballeros que me ayudan a pasar mi vida sin decir ni hacer mal a nadie (*Retrato de la Lozana andaluza*, XXXVIII, pág. 358).

En este caso la asociación entre *buenos* y *caballeros* -es decir, que cabalgan- aclara de forma contundente el sentido sexual del concepto en el *Retrato* de Delicado. De la misma manera, Marcelia en la *Florinea* aconseja a su hija:

Ansí tú, hija, a todos los que vienen a tu casa muestra buen rostro, y guarda tu hazienda, y echando tras la suya, échales en el regaço una honesta risa y dales una buena palabra, porque no sabes por dónde te tiene Dios encaminado el bien. (...) *Y tú ándate ay, no me creas, y tengas paz con todos, y allégate a los buenos, y serás uno honrado de ellos* (*Comedia Florinea*, XVII, pág. 220).

Volviendo sobre la cuestión de la maleabilidad y la multidimensionalidad de los signos, debemos tener en cuenta que éstos pueden sufrir también un proceso de conversión, de tal manera que un signo que, en un principio, pertenecía a la esfera de las relaciones del personaje, más adelante puede pasar a la esfera del ser. Así ocurre cuando Lozana, de tanto ejercer el oficio de la prostitución -bien es verdad que de forma encubierta, pero con todas las

consecuencias para su salud que se derivan en el texto- éste acaba convirtiéndose en parte de su etiqueta semántica. Por eso Sagüeso la llama:

> *alcancía de bobas, colmena de putas, alcatara de putas, alambique de cortesanas y maestra de enjambres* (op. cit. LII, pág. 421).

Los signos de relación de trabajo, una vez establecida Lozana en el ambiente cortesano de Roma, se convierten en signos de ser.

[2.2.1.1] ETIQUETA SEMÁNTICA

El primer signo del ser que nos topamos a la hora de ir formando nuestra idea sobre el personaje es, sin lugar a dudar, su nombre propio. Éste, en un principio, estará vacío de significado, para luego ir llenandose de él a través de la lectura del texto. En el caso de nuestra heroína nos encontramos con el problema de su triple denominación, que nos lleva a los tres estados de evolución personal:

ORDEN	ESTADO	ETIQUETA
Primero	Estado embrionario	*Aldonza*
Segundo	Estado de apogeo	*Lozana*
Tercero	Estado final	*Vellida*

Será en el mamotreto IV cuando el autor nos explique de dónde le viene a Lozana su nombre principal, informando de que

> *era dicho entre todos de su lozanía, ansí en la cara como en todos sus miembros. Y viendo que esta lozanía era de su natural, quedóles en fábula que ya no entendían por su nombre Aldonza, salvo la Lozana* (op. cit. IV, pág. 184).

De esta forma el nombre de Lozana debe ser considerado como un superlativo de la belleza femenina, porque el Autor rechaza el nombre de Aldonza -a pesar de que uno de sus significados sea el de cosa hermosa- y escoge el segundo nombre cuando

la dimensión física de la protagonista evoluciona hacia su periodo de esplendor. Será el mismo Delicado el que dé las razones que lo llevaron a escoger cada uno de los nombres:

> *Aldonza es nombre más común y comprehende su nombre primero Aldonza, o Alaroza en lengua arábiga, y Vellida lo mismo, de manera que Lozana significa lo que cada un nombre d'estos significan. Ansí que Vellida y Alaroza y Aldonza particularmente demuestran cosa garrida o hermosa, y Lozana generalmente lozanía, hermosura, lindeza, fresqueza y belleza* (op. cit. *Explicit*, pág. 487).

Todos estos atributos insisten en dos puntos esenciales de la forma de ser lozanesca: su indudable belleza y la frescura de su persona -tanto en lo referente al carácter como al aspecto físico-.

En algunas ocasiones se ha relacionado el nombre de Aldonza con el del personaje secundario del Quijote, y también con el refranero castellano (Cfr. ALLAIGRE). Hallamos también en la *Historia del Buscón llamado Don Pablos* de Francisco de Quevedo un indicio importante para el estudio del nombre propio original de la protagonista del *Retrato*. En esta novela la madre de Pablos, el futuro pícaro, se llama

> *Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal* (I, pág. 34).

Y más adelante se nos dice sobre ella:

> *Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, esforzaba que descendía de la Gloria* (ibídem).

Lo que nos interesa de esta cita es el paralelismo que se establece entre el nombre de las dos mujeres y sus signos de ser y actividades, puesto que la procreadora del pícaro también es conversa, alcahueta y restauradora. Aldonza debió de ser un nombre de ascendencia castiza y por ello era escogido entre las sospechosas de conversión para poder pasar inadvertidas y limpiar su sangre. Ese esfuerzo por no

hacerse notar en el caso de la madre de Pablos la lleva al efecto contrario, ya que con tantos nombres santísimos comienza a levantar sospechas sobre sus antepasados.

Con respecto al nombre que la criatura de Delicado ostenta como bandera e insignia a lo largo de sus correrías debemos tener en cuenta que en esta época debió de ser sinónimo de bella, hermosa. En la *Comedia Jacinta*, Bartolomé de Torres Naharro usa el adjetivo *lozana* para referirse a la protagonista de la obra. Nótese, además, que esta comedia toca de cerca la problemática de la relación entre los conversos españoles y la ciudad de Roma. Sobre Divina dice el autor que es:

amazona muy loçana (*Comedia Jacinta*, II, pág. 212).

Y un poco después añade:

chapada, linda, loçana (op. cit. II pág. 231).

Como hemos apuntado antes esta comedia está plagada de retratos conversos, e incluso moriscos, y la única que parece librarse de la acusación de cristiana nueva es la protagonista femenina, pero ¿hasta qué punto no será Divina también una conversa? ¿Este nombre tan religioso no nos llevará a una conclusión parecida a la que nos lleva el nombre de Aldonza? Es posible que esta lozanía fuese un epíteto relacionado con el mundo converso y en especial con sus mujeres.

En lo que se refiere a la tercera de las etiquetas, Vellida, hemos visto que algunos críticos, y en especial Claude ALLAIGRE, pretende relacionar el nombre de Vellida con el vello que aparece en el cutis de la mujer cuando envejece. No obstante, este nombre no puede ser considerado un signo negativo, sino evolucionado y positivo, puesto que se relaciona con lo bello y no parece hacer referencia a ningún tipo de declive personal. Si atendemos a la etimología podemos ver dos soluciones, no necesariamente contrarias:

BELLO	BELLUS > bonito

VELLO	VILLUS > pelo de animales o paños

Sin embargo no parece seguro que la palabra *bellido* -que en su uso adjetivo está documentada desde el año 982 con el significado de hermoso, bonito y que su documentación como nombre propio se remonta al 683- se pudiera cargar tan rápidamente del significado de vello, puesto que esta palabra no aparece en textos hasta treinta y cuatro años antes de la redacción del *Retrato*. Fuera del problema etimológico, y aceptando que la palabra fuese polisémica, ésta debe entenderse dentro de un proceso irónico y estilístico. No se hace referencia al avance de su enfermedad. Los datos que nos ofrece la obra sobre la alopecia que sufre Lozana en las distintas partes de su cuerpo son muy significativos en este sentido.

MIGUEL DE CERVANTES

[2.2.1.2] RASGOS FÍSICOS

Se hace patente que, de entre todos los signos que constituyen la manera de ser de un personaje, los más fáciles de captar y, por lo tanto, los que mejor la definen, son sus rasgos físicos. Sobre esta cuestión, María del Carmen BOBES opina que

> *la descripción fisionómica es necesariamente reductora: no detalla exhaustivamente los rasgos de los personajes, se limita a destacar dos o tres, sobre los que opone las diferentes funciones de los actantes* (*Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, pág. 101).

Si estudiamos la descripción física de la protagonista que aparece en el texto, observaremos que existe una total unanimidad en la admiración que provoca su belleza. Esta virtud se convierte en un rasgo funcional que la opondrá al resto de los personajes. Este signo, junto al de ingenio y a su código ético y moral, será el que

defina a Lozana dentro del juego de oposiciones de la obra. Además, hay que observar que esta hermosura viene expuesta desde los tres puntos de vista posibles dentro de una novela -como veremos más adelante-: el del narrador, el del mismo personaje y el del resto de los participantes en el texto.

Es el narrador el que nos presenta la primera alusión a la belleza lozanesca. Y lo hace de una forma indirecta, al ser reconocida por los demás:

> *Conversó con personas que la amaban por su hermosura y gracia* (*Retrato de la Lozana andaluza*, I, pág. 176).

De nuevo un capítulo después se hace una mención también de manera indirecta a este rasgo, pero esta vez en boca de otro personaje, la Tía de Aldonza:

> *En vos veo yo que vuestra madre era hermosa* (op. cit. II, pág. 177).

Hay que tener mucho cuidado a la hora de entender esta alusión a la herencia materna como veremos en el apartado donde se trata el entorno familiar, puesto que nos encontramos con un doble sentido de la palabra "hermosura". No hay que olvidar tampoco el mismo nombre del personaje, como ya hemos visto antes. Y no sólo es el autor y su Tía los que descubren este rasgo, pues a lo largo de todo el texto serán muchos los personajes que admiren la belleza de la andaluza, como el Escudero que dice:

> *¡Oh que preciosa es este diablo!* (op. cit. XXXIV, pág. 338).

De todas estas referencias se desprende que al autor no le interesa presentar una descripción exhaustiva y alabadora de la hermosura femenina, sino que tiende a institucionalizar esta belleza en su relación con el resto de los actores. No se trata aquí de rasgos intrínsecos del personaje. Ésta es más bien una necesidad de la lógica narrativa que exige una diferenciación clara del sujeto protagonista en oposición a los demás participantes de la trama. Debemos admitir que la delimitación de aquellas dimensiones que conforman el personaje central -física, mental, ética, moral- no es tan tajante ni tan fácilmente asequible como aquí pretendemos mostrar. Ciertos comentarios sobre Lozana pueden ser a la vez

referencias a su aspecto físico, a su código moral o a su sabiduría. De este modo se interrelacionan las dimensiones.

Un rasgo físico embellecedor son los dientes de la andaluza, que a la vez simbolizan sus apetitos sexuales -en opinión de Claude ALLAIGRE-. Ella misma asegura:

Por maravilla venían a ver mis dientes, que creo que mujer nacida tales los tuvo (op. cit. VIII, pág. 200).

Un hecho que llama la atención es que siendo Lozana una gran experta en el maquillaje femenino nunca se aplique a sí misma las recetas que tan hábilmente vende a las demás. Quizá se deba utilizar aquí, de forma irónica por supuesto, el refrán de la época, citado por el Guzmán de Alfarache, que dice que *la mujer cuanto más mire la cara, tanto más destruye la casa*. La belleza lozanesca no debe necesitar ninguna ayuda artificial. O cabe también la posibilidad de que ni ella misma acabe de confiar en lo que receta.

Algo que también sorprende es que, en un texto tan cargado de referencias materiales y sensuales como es este *Retrato*, nos encontremos con una carencia total de definición en los atributos de la belleza lozanesca. Tan sólo se nos habla una vez de sus dientes y, a veces, de su cabello. Una de las camiseras españolas opina:

Los cabellos os sé decir que tiene buenos (op. cit. VII, pág. 1969).

Éstas son las únicas referencias a rasgos específicos de la reconocida hermosura de nuestra andaluza que se pueden encontrar en el texto. Nos queda la posibilidad de considerar a Lozana como una especie de paradigma de la belleza hispánica, una abstracción que no necesita ser explicitada, puesto que es conocida y admirada por todos. Ya el adjetivo *andaluza* que le sirve de apellido popular debe ser considerado como una etiqueta de hermosura. El aspecto físico a la Lozana le sirve para ser reconocida como española de forma inmediata en el encuentro con las camiseras, también de la misma tierra:

Bien se le parece, que ansí son todas frescas, graciosas y lindas como

ella, y en su lozanía se ve que de nuestra tierra (op. cit. VII, pág. 193).

Estas mujeres hablan de su *lozanía* sin saber aún su nombre. Y éste es un detalle básico, porque viene a confirmarnos que la elección del nombre no es ni mucho menos un acto caprichoso y arbitrario, sino muy al contrario una necesidad que emana de la propia dimensión física de la protagonista. Debemos considerar, por esta razón, que su nombre le viene dado de forma natural, puesto que se deduce de la simple contemplación de su belleza.

En el resto de la materia celestinesca la importancia de la hermosura como signo que define a la mujer libre no se hace tan patente. Las referencias en la obra original apenas son visibles. En el primer encuentro con Areúsa, Pármeno no se atreve a cortejarla, asombrado por su hermosura, pero debemos notar que el joven criado carece de una gran experiencia amorosa. Igualmente en la famosa escena del Acto IX en el que las *mochachas* destruyen el mito de la belleza de Melibea, lo máximo a lo que se atreven es a compararse con ella, lo que no es mucho si tenemos en cuenta las barbaridades que dicen sobre su físico. En la obra de Gaspar Gómez de Toledo, Sigeril nos da la edad de estas dos mujeres cuando dice de ellas que

> *la una passa de treynta y ocho años y la otra de veyte y cinco* (*Tercera Celestina*, XXIV, pág. 242).

Imaginamos que la primera referencia está dirigida a Areúsa y la segunda a Elicia. Treinta y ocho años parece una edad bastante avanzada para una mujer de la época que debe mantenerse bella por su trabajo. Ambas amigas, en otra escena del mismo texto, discuten sobre su aspecto físico. Areúsa se pretende más hermosa porque sus miembros son más grandes, pero Elicia contraataca:

> *Puedes creer que más contenta estoy con ser pequeña y bien hecha, que con no tener tus quartos y ser motejada de varal de taberna, quanto más que bien sabes que todo lo chico es más sabroso que lo grande* (*Tercera Celestina*, XIII, pág. 167).

En cualquier caso, los signos de belleza no juegan en el resto de las mujeres

incluidas en la etiqueta de libres un papel fundamental. Desde luego no como en el *Retrato* de Delicado o en las obras que tiempo después se dedicarán a las correrías de las pícaras. De ellas se puede decir que

> *leur principale arme et celle dont elles se servent tout d'abord, est leur beauté. Toutes san exception, sont belles* (BOMLI, pág. 321).

Debemos hacer un hueco para observar la naturaleza física de la Areúsa de la obra original como representante del prototipo libre femenino. De esta mujer nos dice Sosias que es

> *una hermosa muger, muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera; pero no se tiene por poco dichoso quien la alcança tener por amiga sin gran escote* (*La Celestina,* XIV*,* pág. 516).

De igual manera, cuando Calisto habla de la sin par Melibea, Pármeno se acuerda de su Areúsa y piensa para sí mismo:

> *Es de otra que yo más quiero y aun tal, si no estoy engañado, puede vivir con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella* (op. cit. VIII, pág. 388).

En la escena de la casa de Celestina que antes hemos evocado, la furia de las *mochachas* se revuelve contra la dama, no tanto por la fealdad de Melibea, sino más como intento de reafirmar la belleza de Elicia y Areúsa. Insultando a la amada de Calisto, elevan su propia posición. Por eso Elicia dice sobre la hija de Pleberio:

> *Aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda.* (...) *Que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae* (op. cit. IX, pág. 407).

La consecuencia lógica de este ataque es el desprestigio de Melibea y la revalorización de las atacantes. Elicia no lo oculta:

> *Por mi vida que no lo digo por alabarme; mas que creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea* (ibídem).

Volviendo sobre la andaluza, ya hemos visto que su belleza se nos

muestra sin demasiados detalles concretos. Esto no ocurre así en el caso contrario, es decir, en la descripción de los rasgos negativos, lo que a partir de este momento vamos a llamar su antibelleza. Todos estos signos tienen una causa común: la sífilis o mal francés. Y se centran en tres partes del cuerpo de Lozana: su nariz, su frente y su cabello. Entre todos conforman un sistema descriptivo mucho más completo y esclarecedor que el de los signos positivos, apenas presentes en la obra. De esta manera se puede afirmar que conocemos cuál es la descripción física de la protagonista no por medio de sus atributos más admirados, sino, todo lo contrario, por sus defectos más notorios, a pesar de tratarse de una belleza considerada paradigmática. Sobre el papel de esta enfermedad VERDUGO tiene una opinión muy interesante:

> *En la Lozana andaluza, como no podía ser menos, la enfermedad será metáfora. Pero de alcances extraordinarios, ya que no es sólo metáfora de pecadores, sino del pecado de todo un mundo, el de su tiempo y su lugar* (pág. 27).

Para ilustrar la importancia en la época de esta enfermedad, veamos lo que sobre él dice ALONSO HERNÁNDEZ (1977):

> *MAL FRANCÉS.- Bubas; enfermedad venérea contagiosa. Se manifiesta por el atiplamiento de la voz e inflamación de la garganta, caída del pelo y delgadez excesiva de quien la padece. Recibe también otra serie de nombres como mal alemán, mal de San Roque, mal napolitano, mal polaco, etc.; en general, mal de un gran número de países y de una cantidad respetable de santos* (pág. 499).

En el mamotreto IV aparece uno de los rasgos físicos producidos por el *griñimón* que aquí se achaca irónicamente a otra causa. Este defecto caracteriza a nuestra andaluza a través de todo el texto:

> *Y sobre todo se daba de cabezadas de modo que se le siguió una gran aljaqueca, que fue causa que le veniese a la frente una estrella* (*Retrato de la Lozana andaluza*, IV, pág. 186).

Se deduce de la conducta lozanesca que esta estrella en la frente no es el producto de su desesperación ante el abandono de Diomedes, sino más bien el resultado de su vida con él. Una advertencia sobre el estado de salud de Lozana la encontramos algo después, cuando

una puta vieja barbuda, estrellera, dijo: ¿No veis que tiene greñimón?
(op. cit. VI, pág. 192).

Resulta paradójico que sea una mujer con los mismo signos del ser que tendrá nuestra protagonista en su vejez: puta, barbuda y con sífilis -es decir, estrellera-. Sin embargo, Lozana se empeña en ocultar la procedencia de esta estrella achacándola, a pesar de la evidencia, a las cabezadas que dio por culpa de su enojo. Sus primeras amistadas en Roma, las camiseras, la analizan a fondo rápidamente:

BEATRIZ.- *Mas creo que si se cura que sanará*.
TERESA HERNÁNDEZ.- *¡Anda ya, por vuestra vida, no digáis! ¡Súbele más de la mitad de la frente; quedará señalada cuanto viviere!*
(op. cit. VII, págs. 195-196).

Estas marcas en el rostro recuerdan los versos del *Cancionero* de Sebastián de Horozco dedicados a la Cofradía del Santo Grillimón, cuando propone

Que puedan [los enfermos] *traer*
descubiertas y a la cara
a quien las quisiera ver,
para conocidas ser,
las insinias en la cara (pág. 68).

Para ilustrar la respuesta de Teresa Hernández sobre la imposibilidad de curar el mal francés podemos acudir otra vez a esta obra, en el momento en que dice

Y assí los que en ella [la cofradía] *son*
procuren tener paciencia
por qu'el Santo Grillimón
no concede absolución
si no fuere a reincidencia (op. cit. pág. 71).

Otra de las partes que Lozana ve afectada por la enfermedad de la sífilis será el vello, aunque no así los cabellos, ya que, como hemos visto antes, una de las camiseras nos advierte que los tiene buenos El mal la ha dejado sin pelo en el cuerpo pero su cabellera se ha mantenido como símbolo de su lozanía, privándola de uno de los síntomas de esta enfermedad que más llamaba la atención, como de nuevo podemos ver en el texto de Horozco:

si se pelan de humor
puedan dezir sin temor
que proviene de alopicia (ibídem).

Este intento irónico de ocultar las devastaciones que produce la sífilis es paralelo al que Lozana pone en práctica para intentar no hacer demasiado evidente la marca que lleva en la frente, achacándola a otra causa:

AUTORES	SÍNTOMAS REALES	EXCUSAS
HOROZCO	Caída del cabello	*Alopicia*
DELICADO	Estrella en la frente	Cabezadas

Volviendo sobre el cabello de la andaluza, se ha de tener en cuenta también que nos encontramos ante este mismo proceso irónico que acabamos de observar. Puede ser que en realidad la intención del narrador no sea otra que la de llamar la atención sobre la posible caída del pelo cuando hace decir a la camisera todo lo que admira la entereza, en este caso la falta, del cabello de Lozana.

Sólo encontraremos en todo el texto una alusión a otras dos partes de su cuerpo afectadas por la caída del pelo. Una de ellas serán las cejas por parte de Divicica en el mamotreto LIV (pág. 427). La otra parte afectada será su sexo, como nos lo descubre Rampín al hablar sobre su depilación:

Y como la Lozana no es estado buena jamás de su mal, el pelador no tenía harta atanquía, que todo era calcina (*Retrato de la Lozana*

andaluza, XVII, pág. 251).

La parte de la fisonomía lozanesca que se ve más afectada, o al menos la que es el centro de casi todas las referencias será su nariz. De ella dice el autor:

No tiene chimenea, ni tiene do poner antojos (op. cit. XXV, pág. 295).

Y más adelante suspira el Comendador:

¡Si tuviera chimenea! (op. cit. XXVII, pág. 311).

El despensero la llama *sinsonaderas* (op. cit. XXVIII, pág. 315) y la Griega *narices de medalla* (op. cit. XLI, pág. 373). En conclusión se puede decir que el retrato que se nos ofrece de Lozana no es en absoluto un prototipo de belleza. Debemos pensar que, eliminando su nariz -inexistente-, las cejas, la frente y, quizá, el cabello, sólo nos queda en el rostro un rasgo positivo: los dientes. Ante esta falta de verdaderos signos que indiquen su hermosura, sólo podemos afirmar la belleza de la andaluza por las opiniones globales que expresan el resto de los personajes, probablemente con un sentido más sexual que estético. De todo esto se deduce que, a pesar de la multitud de rasgos negativos, será la belleza paradigmática y abstracta de Lozana la que defina al personaje en su dimensión física.

[2.2.1.3] RASGOS MENTALES

Antes de enfrentarnos con las acciones y las relaciones que la protagonista establece en la trama, el narrador nos advierte sobre cuál será la forma de discurrir de este personaje:

Verná en fábula muncho más sabia la Lozana que no mostraba, y viendo yo en ella munchas veces manera y saber que bastaba para cazar sin red, y enfrenar a quien mucho pensaba saber, sacaba lo que podía (op. cit. Argumento, pág. 173).

Hay que tener mucho cuidado a la hora de intentar analizar la capacidad, digamos, intelectual de Lozana. Su saber -propio y aprendido- no es un entendimiento racional, se trata más bien de un conocimiento casual de la naturaleza humana, que

le resulta extremadamente útil para aprovecharse de sus incautos semejantes. Para poder llevar a cabo sus enredos, la andaluza deberá mostrarse más inteligente de lo que en realidad es, lo cual ya de por sí es una clara prueba de su ingenio.

Nuestra protagonista es caracterizada como personaje inteligente ya desde su infancia, cuando el autor la llama

> *compatriota de Séneca* (op. cit. I, pág. 175).

Aldonza tiene dos puntos en común con el filósofo cordobés, su vecindad geográfica y la sabiduría de la que da muestras desde su juventud. Hay que tener en cuenta que éste es el primer signo, dentro de la trama, que conformará al personaje central, apareciendo como el más importante en su definición a lo largo de la obra. El narrador continúa con la comparación:

> *y no menos en su inteligencia y resaber* (ibídem).

Que Lozana goza de un gran ingenio ya se demuestra en la propia comparación con Séneca. Pero, además, se nos advierte que posee *resaber*, palabra usada aquí con dos acepciones distintas y mezcladas, como acostumbra Delicado: [a] saber mucho y [b] saber para mal. Esta segunda opción es la que más caracteriza a nuestro sujeto a lo largo del texto como cordobesa, o sea, como engañadora.

Por si aún no habíamos comprendido cuál era la capacidad intelectual de Aldonza en su juventud, el autor nos dice sobre ella que

> *desde su niñez tuvo ingenio y memoria y vivez grande, y fue muy querida de sus padres por ser aguda en servillos e contentallos* (op. cit. I, pág. 175).

No hay que olvidar que el ingenio y la agudeza son propios, al parecer, de los judíos en la España inquisitorial -y por lo tanto también de los conversos, como esta andaluza-, puesto que los cristianos viejos debían tener a honra no saber ni leer. Así tenemos que un signo referente a la dimensión mental de nuestro personaje -su ingenio- se convierte en un indicio social, descubridor de su procedencia judeo-conversa. Un síntoma físico entra dentro de la esfera de las relaciones sociales del

texto, impuestas a Lozana como una barrera que tratara de impedir sus movimientos en libertad. Quizá si ella no fuese de procedencia judía, no hubiera necesitado escapar del sistema opresor de su patria. Habría vivido tranquilamente y en paz.

Hablando acerca de la relación con Diomedes, el narrador nos descubre algo muy interesante sobre el origen de la inteligencia lozanesca:

> *el agudeza que la patria y parentado le habían prestado* (op. cit. IV, pág. 183).

Esta información encaja con lo que hemos expresado con anterioridad. Esta agudeza se impone como una característica étnica, un legado de la raza judaica, que define a la Lozana como conversa. No está tan claro hasta qué punto podemos considerar, como algunos autores, el ingenio como un signo exclusivamente judaizante. Juan GOYTISOLO en el artículo que dedica al *Retrato* de Delicado da una serie de ejemplos de este tratamiento racial: uno del teatro de Lope y otro del *Examen de ingenios para la ciencia* de Huarte de San Juan. A nuestro parecer no se puede afirmar de forma tan tajante. El mismo libro de San Juan nos indica que el estudio del ingenio interesaba no sólo a una minoría étnica en constante persecución. Y tampoco hay que olvidar que este mismo texto expone un análisis del ingenio que debe poseer un gobernante, análisis que San Juan dedica al mismísimo Rey. ¿Acaso también debe ser considerado como judío Felipe II? Concluyendo con esta cuestión, diremos que dentro del texto que nos ocupa sí funciona el ingenio como un índice converso, pero esta afirmación no puede extenderse a toda la literatura y la sociedad española de los siglos XVI y XVII. En el mamotreto IV la inteligencia lozanesca comienza a atraer a sus primeros admiradores, de tal forma que nuestra protagonista se va creando un primer círculo de seguidores como los que encontrará más adelante en Roma, seguidores que serán las víctimas primordiales de sus estratagemas. En torno a la naturaleza de este ingenio existe una clara contradicción. Por un lado el narrador sostiene que

> *sin maestro tenía ingenio y saber, y notaba las cosas mínimas por saber y entender las grandes y arduas* (op. cit. IV, pág. 184).

Pero por otro lado ya en el Argumento se nos advierte que no es tan ingeniosa como parece. Incluso la propia Lozana en un momento determinado de la obra nos dice que su saber consiste en si pega, pega, no teniendo nada de ingenioso, sino de afortunado. Es un saber imitativo y casual. Así pues ¿con qué opción quedarse? ¿con la de un ingenio que reconoce lo concreto por su comprensión de lo abstracto? ¿o con la otra, la del saber disimulado? La intención de Delicado debió de ser la de mostrarnos a una mujer que, sin verdadera inteligencia, cargada -eso sí- de una sabiduría heredada podía desenvolverse sin trabas por la vida.

Todavía en el mamotreto XXXIV, y a pesar de lo avanzado de la acción, aún seguimos encontrando personajes que admiran a nuestra protagonista, como este Escudiero:

> *Yo querría espedir gratis, mas es taimada andaluza, y si quiere hacer por uno, vale más estar en su gracia que en la del gran Soldán* (op. cit. pág. 338).

Es importante el uso de los dos adjetivos, *taimada* y *andaluza*, que aquí vienen a ser prácticamente sinónimos. Toda la cuestión de la nacionalidad resulta muy significativa y se desarrolla en dos sentidos: su nación geográfica -andaluza y cordobesa- que en el texto no es más que un signo que nos informa sobre la capacidad de mentir -como se observa en la dimensión ética y moral-, y también, su nación étnica, la estirpe judeo-conversa, es decir, taimada. En el mamotreto XXXVI (pág. 348) encontramos una conversación entre un caballero y el Embajador que define perfectamente cuáles son aquellos atributos que conforman el ingenio lozanesco:

ATRIBUTO MENTAL	TIPO DE CONOCIMIENTO	ORIGEN O FINALIDAD
Superior	*La más excelente mujer que jamás se vido*	*Para que tenga Vuestra Señoría qué contar*

Observadora	*Tiene el mejor ver y judicar*	*Porque bebió y pasó el Nilo*
Inteligente	*Conoce sin espejo*	*Porque ella lo es*
Experimentada	*Muy universal en amores*	*Para Vuestra Señoría una perla*
Profesional	*Conoce las artes liberales*	*Fuit in urbe*
Taimada	*Mirable ingenio*	*Da que hacer a los que la oyen*

En esta misma conversación se pone al descubierto la relación entre Lozana y su tierra cordobesa. No se puede dejar de lado el sentido que aquí tiene este gentilicio:

> EMBAJADOR.- *¡Al cuerpo de mí, esta dona y la vi en Bancos que parlaba, muy dulce y con audacia, que parecía un Séneca!*
> CABALLERO.- *Es parienta del Ropero, coterránea de Séneca, Lucano, Marcial y Avicena. La tierra la lleva, está in agilibus, no hay su par, tiene otra excelencia, que lustravit provincias* (ibídem).

Todos estos datos nos sirven para componer un detallado retrato del ingenio y el saber de la andaluza. Primero podemos ver cuál es en realidad la finalidad de todo el aprendizaje de Lozana. Su principal objetivo es llegar a convencer a través de sus palabras, y para ello necesita hablar muy dulce y con audacia, porque así podrá hacer caer a los ilusos en su trampa. La alusión a Séneca y al resto de los autores hispano-latinos -Lucano y Marcial- o hispano-árabes -Avicena- pretenden reforzar el sentimiento patriótico de este origen. Y por otro lado tenemos la procedencia étnica, puesto que Lozana es de la misma casta que el poeta satírico converso Antonio de Montoro, conocido como el Ropero, procedencia que se consolida con la afirmación de que la tierra lo lleva, no sólo en el sentido geográfico, sino también en el más puramente racial. La última información que se nos da -*lustravit provincias*- viene a consolidar la importancia del saber aprendido durante sus viajes, frente al saber heredado de su país y de su raza.

Francisco Delicado se burla de la cultura, o más bien de la incultura, de la que la protagonista pretende hacer gala cuando cita a un poeta clásico:

> *¿El Persio he oído? ¡Oh, pese a san, con la puta astuta! ¡Y no le bastaba con Ovidio, sino Persio!* (op. cit. XLII, pág. 379).

El tono satírico con el que critica la actitud lozanesca pretende desenmascarar la verdadera naturaleza de su astucia. Sencillamente se dedica a decir nombres y conceptos sin ton ni son. Ya hemos visto antes que nuestra protagonista puede llegar a ser considerada por otros actores como la mujer más ingeniosa que hay sobre la tierra, pero no por su erudición sino porque sabe decirle a cada cual lo que quiere decir -lo que no deja de ser un rasgo importantísimo de inteligencia-. En relación con este tema, vamos a ver cuál es la opinión del Embajador:

> *Me parece que es astuta, que cierto ha de la sierpe e de la paloma. Esta mujer sin lágrimas parará más insidias que todas las mujeres con lágrimas* (op. cit. XXXVI, pág. 349).

Es decir, Lozana tiene tanto de víctima como de verdugo, de paloma como de serpiente, porque sabe qué papel tomar ante cada situación. Una persona con un conocimiento tal de la naturaleza humana no necesita para nada usar las tretas achacadas típicamente a la condición femenina, como las lágrimas, si quiere conseguir lo que se propone. Será la propia Lozana la que nos muestre cuál es la verdadera cara de su comportamiento:

> *Estaba diciendo el modo que tengo de tener para vivir, que quien veza a los papagayos a hablar me vezara a mí a ganar* (op. cit. XLII, pág. 381).

De un lado aparece la conexión, absolutamente necesaria, que existe entre las formas de conocimiento y las necesidades vitales de la protagonista. Y por otro encontramos la naturaleza de su ingenio, la misma que tienen los animales. Nos encontramos con un saber imitativo, cuyo único mérito es el de conocer el momento justo y el gesto adecuado para que los ilusos y las ilusas que la admiran crean que realmente posee el ingenio del que hace gala.

Ahondando en este tema podemos apreciar la base ética del trabajo de Lozana. Ésta consiste en lo siguiente, según sus propias palabras:

> *Para ganar de comer tengo de decir que sé muncho más que no sé, y afirmar la mentira con ingenio, por sacar la verdad* (op. cit. XLII, pág. 383).

Esta afirmación viene al hilo del sermón del autor -santo y bueno para Lozana- que critica los engaños de ésta. La relación entre el Delicado personaje y la andaluza se desarrolla de forma ambigua. Unas veces el narrador censura su falta de moral, en el sentido más estricto, y otras acude a Lozana para pedirle un favor, relacionado normalmente con las actividades anteriormente criticadas.

La dimensión social del ingenio será la única que tenga una importancia real en el texto. Por eso Lozana nos advierte:

> *Mis melecinas son: si pega, pega, y míroles a las manos como hace quien algo sabe* (op. cit. LIX, pág. 454).

Sólo gracias a este conocimiento, la andaluza puede desenvolverse en el ambiente a veces hostil en el que se mueve, y sólo gracias a él puede salir victoriosa, incluso por encima de sus detractores. Insistiendo en esta dimensión social de los rasgos mentales, la misma Lozana nos dice:

> *Decime por qué no tengo y de hacer lo que sé, sin perjuicio de Dios y de las gentes. Mirá, vuestro saber no vale si no lo mostráis que lo sepa otrie* (op. cit. LXI, pág. 461).

Uno de los últimos rasgos que caracterizan este extraño ingenio de Lozana es su desconocimiento de la lectura, lo que le sirve a Porfirio para establecer un paralelismo entre la andaluza y su asno Robusto, diciendo sobre este último:

> *Bien sé yo que a este Robusto le falta lo mejor, que es el leer* (op. cit. LXV, pág. 476).

Y de Lozana:

> *Veo que no sabe leer, no porque le falte ingenio, mas porque no lo*

puede exprimir (ibídem).

Esta identidad Robusto-Lozana nos sirve una vez más para reafirmar la calidad imitativa del saber de la andaluza; a ella tampoco le falta ingenio para leer, sólo necesita de una inteligencia verdadera para poderse expresar.

Ampliando el estudio de la dimensión mental de la protagonista se puede llegar a un nivel intertextual con la comparación del ingenio lozanesco y el de las pícaras del siglo XVII, como ya advirtió Ian BAGBY (1969):

> *Todas las pícaras y muchos de los pícaros que seguirán a Aldonza poseerán características de ingeniosidad del mismo molde, pero probablemente ninguno con el mismo grado de perfección. La pícara Justina, y Elena, la Hija de Celestina, son ejemplos excelentes de sucesoras de Aldonza* (pág. 94).

Esta afirmación debe matizarse, puesto que no parece muy probable que existiera una conexión directa entre el *Retrato* y el género picaresco, debido al desconocimiento y a la censura que debió sufrir la obra de Delicado en España.

Y, sin embargo, la identidad de rasgos en muchos casos no se puede negar. Por ejemplo de la pícara creada por el doctor Francisco López de Úbeda se nos dice:

> *Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno* (*La pícara Justina*, Prólogo summario, pág. 47).

Además de la coincidencia en el signo del ingenio, debemos llamar la atención sobre cierto comentario que REY HAZAS (1977) expone en su edición de este libro:

> [Justina] *nunca cambia, siempre permanece estática, burlándose de todos los que le salen al paso desde el primer momento. No hay aprendizaje gradual -como en Lázaro y en Guzmán- porque Justina nace ya con un ingenio especialmente superior al de los demás seres humanos* (pág. 23).

Estos comentarios se pueden amoldar a la perfección a la figura de nuestra andaluza. Se observa que tanto Justina como Lozana, como las pícaras de Castillo Solórzano, cuentan ya con un ingenio anterior a todo conocimiento real de la vida. Quizá los autores intentaban darle algún tipo de ventaja sobre sus colegas masculinos, que no debían luchar por sobrevivir en una sociedad exclusivamente patriarcal. De otra de las pícaras se nos dice:

> *Con sutil ingenio fue buscona de marca, sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas* (*La niña de los embustes,* pág. 324).

Aquí el paralelismo con Lozana se limita a la existencia de ese rasgo mental único de las pícaras: el saber ingenioso. De la llamada *hija de la Celestina* sabemos que fue

> *mujer de buena cara y pocos años que es la principal hermosura, tan subtil de ingenio, que era su corazón la recámara de la mentira, donde hallaba siempre el vestido y traje más a propósito convenientes* (*La ingeniosa Elena,* pág. 30).

Esta descripción coincide con la de Lozana en sus tres ejes fundamentales: [a] hermosura, [b] ingenio y [c] falsedad.

[2.2.1.4] RASGOS IDEOLÓGICOS

La última dimensión de los signos del ser que vamos a explorar será la puramente ideológica, donde podremos encontrar tanto las formas de comportamiento social como el código ético y moral por el que se ha de regir este personaje. Los rasgos ideológicos tal vez sean los más difíciles de fijar debido sobre todo a la ambigüedad y a la gran cantidad de contradicciones internas que le dan a la obra todo su sentido realista. A la hora de encarar un terreno tan pantanoso como el de la moral podemos caer en un grave error. Si lo que pretendemos es sacar alguna lección ética del *Retrato*, sólo conseguiremos manipular el texto en favor de nuestro propio interés. En este apartado, probablemente más que en ningún otro, es

necesaria una buena dosis de objetividad, porque si no se puede llegar a conclusiones erróneas. Así en el artículo de BAGBY que anteriormente citamos (1969) se hace una lectura puritana y, por supuesto, tergiversada de la moral lozanesca:

> *Aldonza no busca la vida licenciosa -mas bien la rechaza, resignándose a ella algunas veces por desesperación-. Esto se puede verificar ampliamente cuando se considera, por ejemplo, un encuentro entre la joven y cierto noble* (pág. 97).

En realidad, la única vergüenza que siente Lozana en esta situación a la que se hace referencia es la del cazador cazado, pues el caballero ha logrado engañarla con el mismo tipo de estratagema que ella acostumbra a utilizar para atrapar a sus víctimas. Este crítico, por el contrario, pretende ver en la escena del Mamotreto L una moral que no existe, al menos no en el sentido que él le da. Resulta difícil encontrar en la andaluza ni siquiera un atisbo de desesperación, si exceptuamos el momento en el que se siente abandonada por Diomedes.

El rasgo que mejor se desarrolla en esta dimensión es el placer que siente Lozana a la hora de poner en práctica sus engaños:

> *Yo doy munchas gracias a Dios porque me formó en Córdoba más que en otra tierra, y me hizo mujer sabida y no bestia, y de nación española y no de otra* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XLIX, pág. 403).

Ya sabemos lo que quiere decir Lozana con que se formó en Córdoba. También conocemos el tipo de ingenio lozanesco. Es muy importante el concepto de formación, porque nos indica que la capacidad de mentir no es un signo intrínseco del ser de la protagonista. Debemos, pues, achacarlo a su educación ambiental. Este rasgo se encuentra a medio camino entre los signos del ser y los signos de formación del personaje, que veremos más adelante. Sin embargo, se ha de insistir ahora en este rasgo ya que también puede ser considerado parte esencial de la conciencia ética lozanesca. En relación con este tema HERNÁNDEZ ORTIZ opina:

> *La Lozana representa a la naturaleza andaluza y que ésta, como un*

ideal dorado del pasado, es superior a todos los demás que en Roma estaban representados (pág. 69).

Y más adelante añade:

La patria, en ella, es lo más importante y las diferenciaciones raciales, que sobre ella pueden hacerse, ocupan un lugar secundario (pág. 116).

De esta suerte, el lugar de nacimiento se conforma en Lozana como un signo de ser clave en su naturaleza.

Probablemente esta igualdad cordobesa/mentirosa de la que hablábamos antes tuviera una base popular, puesto que también aparece en otro texto de la misma época. Así encontramos en la anónima *Thebaida* de 1521 una alusión que aclara este sentido. En ella Galterio dice sobre Aminthas:

¡Para el hideputa que no es de Córdoba! (*Comedia Thebaida*).

Lo que quiere indicarnos este rufián es que su compañero no es un mentiroso. Por esta razón debemos dedicar nuestro análisis a los casos en los que Lozana hace gala de su condición de cordobesa a lo largo del texto. De esta manera, ante la pregunta de la Tía de Rampín interesándose por cómo ha pasado la noche, ella le responde:

Señora, muy bien, y vuestro sobrino como lechón de viuda, que no ha meneado pie ni pierna hasta agora, que ya me sería levantada si no por no despertallo. Que no he hecho sino llorar pensando en mi marido, qué hace o do está, que no viene (*Retrato de la Lozana andaluza*, XIV, pág. 237).

Lozana se empeña en mentir por mentir, puesto que la Tía de Diomedes ya sabía cuáles eran las intenciones de su sobrino antes de acostarse. Pero no sólo miente sobe aquello que no está muy claro para los otros personajes. Lo hace incluso sobre lo evidente. Así en una conversación con el mismo narrador, nuestra protagonista se empeña en ocultar lo que salta a la vista:

LOZANA.- *Decía a vuestro amo que me ha de ser compadre cuando me empreñe.*

AUTOR.- *Cuanto más si lo estáis, señora.*

LOZANA.- *¡Ay, señor, no lo digáis, que soy más casta que es menester!* (op. cit. XL, pág. 293).

Estas actuaciones nos indican que estamos ante un personaje que miente por placer, fuera de toda necesidad circunstancial. Creemos que este rasgo, en realidad, nace de las relaciones que Lozana mantiene con el resto de los participantes en la obra, cuando actúa como embaucadora. Se puede decir que es una especie de deformación profesional, ya que de tanto mentir por oficio esta capacidad engañadora se convierte en un inevitable signo del ser.

A pesar de su situación social y de su forma de ganarse la vida, Lozana se empeña en mantener una fachada mínima de decencia. Por esta razón en un momento de la obra exclama:

Estoy encogida, que nunca en tal me vi (op. cit. XIX, pág. 265).

En realidad, estos tapujos de inocencia deben ser considerados como una forma irónica, puesto que quieren indicar lo contrario. Lozana reinventa su pasado a cada momento. La causa de esta actitud puede ser algún resto de vergüenza que aún le pueda quedar, aunque más bien sea una forma de mostrarnos su carácter mentiroso y voluble. Veamos un ejemplo:

Señora, so española; mas todo mi bien lo he habido de un ginovés que estaba para ser mi marido y, por mi desgracia, se murió; y agora vengo aquí porque tengo de haber de sus parientes gran dinero que me ha dejado para que me case (op. cit. XII, pág. 217).

De esta declaración también se puede hacer una lectura simbólica. Si consideramos a Diomedes como converso, sus parientes no son otros que los conversos romanos, que tanto ayudan a Lozana. Y su próximo matrimonio sería la unión con Rampín. En el fondo puede que la andaluza no sea tan mentirosa; sólo que no dice toda la verdad.

Dentro de toda esta cuestión ética sobre el engaño, encontramos una actitud lozanesca conectada directamente, como es la murmuración y las malas

habladurías. A propósito de esto Silvio nos advierte:

> *Y guay de la puta que le cae en desgracia, que más le valdría no ser nacida, porque dejó el frenillo de la lengua en el vientre de su madre, y si no la contentasen diría peor d'ellas que de carne de puerco* (op. cit. XXIV, pág. 292).

Volvemos otra vez sobre la importancia de la lengua como herramienta profesional -al igual que Celestina y todas las alcahuetas-. En el caso lozanesco el placer de mentir se convierte en un arma que le sirve a la protagonista para asegurar su prestigio y hacerse temer por todo el gremio de las cortesanas.

Un segundo aspecto de esta dimensión ideológica lo conforman las opiniones que Lozana expone sobre su propio trabajo:

> *Yo puedo ir con mi cara descubierta por todo, que no hice jamás vileza, ni alcagüetería ni mensaje a persona vil. A caballeros y a putas de reputación, con mi honra procuré de interponer palabras y amansar iras, y reconciliar las partes, y hacer partes y quitar rencores, examinando partes, quitar martelos viejos, haciendo mi persona albardán por comer pan* (op. cit. XXXIX, pág. 367).

Por encima de cualquier tipo de prejuicio moral, Lozana antepone el orgullo que siente por su profesión de medianera, entendida de una forma muy diferente a la prototípica de Celestina. Debemos entender que la andaluza se rige por un código ético profesional muy estricto, por el cual se limita a actuar dentro de un campo bien delimitado: las prostitutas y sus clientes. En ningún caso Lozana intervendrá en matrimonios o buscará la perdición de las damas. Este es su código:

MORAL	**CLIENTES**	**SERVICIOS**
MAL	*Persona vil*	*Alcagüetería*
BIEN	*Caballeros* = que cabalgan *Putas de reputación* = dos veces putas	*Interponer / Reconciliar* *Hacer paces / Quitar rencores*

La conclusión que se puede sacar de este esquema es muy importante para el desarrollo de la protagonista en su relación con el resto de los personajes: Lozana no hace otra cosa que subyugar su ética a la necesidad profesional.

Por si las razones anteriores no fueran suficientes para defender su oficio, la andaluza echa mano a opiniones mucho más profundas:

> *Cuatro cosas no valen nada, si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero, y el coño de la mujer, el cual no debe estar vacuo, según la filosofía natural* (op. cit. LXI, pág. 461).

Al igual que en el esquema anterior en el que Lozana justifica su conducta como alcahueta, aquí nos encontramos con la razón *científica* que le lleva a ejercer la prostitución, aunque sea de una forma bastante discreta y libre. En el mamotreto XLIV demuestra que sólo gracias a su oficio ha podido llegar a ser quien es:

> *Como a mis espensas y sábeme bien, y no tengo envidia al Papa, gánolo y esténtolo, y quiéromelo goza y triunfar* (op. cit. pág. 387).

Pone de relieve todo su orgullo como mujer absolutamente libre en su destino, puesto que ella sola se mantiene y no necesita de ningún tipo de ataduras. La causa que ha llevado a este personaje a ejercer su trabajo no es otra que la misma necesidad y el deseo de no caer en la miseria:

> *Y si soy vergonzosa, seré pobre, y como dicen: mejor es tener que no demandar.* (...) *Ha de poner el hombre en lo que se hace gran diligencia y poca vergüenza y rota conciencia para salir con su empresa al corrillo de la gente* (op. cit. XLI, pág. 379).

De esta manera podemos concluir que Lozana es víctima de las circunstancias sociales, aunque su comportamiento nos diga todo lo contrario, puesto que también sabe aprovecharse de ese entorno que la va formando.

En el mamotreto XLIX se produce una crítica de las costumbres y los usos sociales que Lozana pone en boca de observadores extranjeros:

> *Los moros reprendían a los cristianos en tres casos: la primera, que*

sabían escrebir y daban dineros a notarias y a quien escribiese sus secretos, y la otra, que daban a guardar sus dineros y hacían ricos a los cambiadores; la otra que hacían fiesta la tercia parte del año, las cuales son para hacer el hombre siempre en pobreza, y enriquecer a otrie que se ríe de gozar lo ajeno (op. cit. pág. 404).

Extraño juicio ético. ¿Qué sería de Lozana si ella no pudiera *gozar lo ajeno*? Nuestra protagonista se incluiría junto a notarios y cambiadores en el grupo de los que se aprovechan de los demás, sobre todo en el último apartado, entre aquellos que se ríen. Resulta muy significativo el hecho de que se ponga en boca de árabes una queja sobre las costumbres cristianas. Esto debemos verlo como una actitud conversa, al igual que la visión que se nos ofrece sobre Roma:

Yo deseo ver dos cosas en Roma antes que muera: y la una es que los amigos fuesen amigos en la prosperidad y en la adversidad, y la otra, que la caridad sea ejercitada y no oficiada (op. cit. LII, pág. 418).

Esta forma de pensar recuerda a la opinión de Precioso -sospechoso de judaísmo- en la *Jacinta* de Bartolomé de Torres Naharro:

En toda prosperidad
yo me hallo aconpañado
y en cualquier nescesidad
sienpre solas m'he hallado (*Comedia Jacinta*, II, pág. 78).

También aquí se hace referencia al ambiente de la Ciudad Eterna antes del Saqueo.

Muy íntimamente conectada con toda esta problemática sobe la amistad y las relaciones humanas se encuentra la opinión de Lozana sobre la miseria:

No hay cosa tan vituperosa en el hombre como la miseria, porque la miseria es sobrina de la envidia, y en los hombres es más notada que en las mujeres, y más en los nobles que no en los comunes, y siempre la miseria daña la persona en quien reina, y es adversa al bien común (op. cit. LXIV, pág. 475).

También debe verse aquí el problema de la religión en el *Retrato*. Según MÁRQUEZ VILLANUEVA (1973):

> *Tanto el trauma de la conversión forzada como el peso de la tradición averroísta (tan característica de la judería medieval española) arrastraba a muchos hacia un racionalismo de diversas matizaciones, que cuajaba fácilmente en actitudes ateas o epicúreas* (pág. 94).

En nuestra opinión Lozana no cae en una posición atea, sino más bien en la segunda posibilidad, la del epicureísmo, la de la libertad sensual. La falta de indicios que nos muestren la religiosidad de este personaje nos lleva a pensar que ni acaba de aceptar su nueva religión como conversa, ni vuelve a las antiguas creencias judaicas. Escarmentada de todo fanatismo, Lozana se deja llevar por su propio deseo de ser libre, sin ningún dios que la reprima. Sobre la ideología lozanesca OLALLA REAL ha dicho que es

> *la de aprovechar, la del vivir beneficiándose de las fisuras que el sistema capitalista encierra, con todas las segregaciones que el deseo de competir y destacar de la gente conlleva de consumismo, etc. La convicción de que nadie da nada por nada y, por tanto, no importa ni mentir ni engañar porque hay que vivir* (pág. 572).

No creo que sea necesario convertir a la Lozana en un paradigma de la insolidaridad y la falta de ética del entonces naciente, apenas despuntante, capitalismo. Parece demostrado, por lo que hemos visto hasta el momento, que el ingenio y la capacidad de uso y aprovechamiento del medio que aflora en la andaluza proviene de una fuerza que excede el ámbito de lo social, incluso de lo racial. La criatura de Delicado, con sus contradicciones y vaivenes, se nos aparece tan llena de vida precisamente por que no representa ningún estamento de la pirámide social, ni simboliza ninguna fuerza económica o histórica. Muy al contrario, Lozana sabe maniobrar en cualquier situación y delante de cualquier público, como su predecesora Celestina. En ellas dos el individualismo no resulta ni sociológico ni histórico, sino literario.

Relacionada con este tema se encuentra también la concepción de la vida como algo pasajero del que se debe sacar el mayor partido posible. Esta idea del aprovechamiento de la juventud, del *carpe diem* clásico, aparece, por ejemplo, tras la muerte de Celestina y un corto periodo de luto, cuando Elicia se libera:

> *Ande, pues, mi espejo y alcohol, que tengo dañados estos ojos; anden mis tocas blancas, mis gorgueras labradas, mis ropas de plazer. Quiero adereçar lexía para estos cabellos, que perdían ya la ruvia color* (*La Celestina*, XVII, pág. 212).

En la obra de Rodríguez Florián, Liberia decide seguir el mismo camino de su madre y buscar la vía de la propia felicidad por encima de todo:

> *Yo andaré a las parejas con mi madre el camino del plazer, sin gastar calçado del crédito de mi integridad* (*Comedia Florinea*, XLII, pág. 301).

Obviamente esta referencia a las *parejas* tiene doble sentido: a la misma par que su madre, pero también con los amantes de dos en dos, como le ocurre con Grisindo y Felisino. Este *ande yo caliente y ríase la gente* se convierte en una señal de la ideología de la mujer libre celestinesca. Ocurre de igual manera en la anónima *Thebaida*, cuando Galterio hablando sobre Sergia, nos descubre su idea sobre el tema:

> *Mira si ha de llevar otra cosa d'este mundo sino el bien que hiziere y la caridad de que usare con el próximo* (*Comedia Thebaida*, XI, pág. 174).

Un caso extremo de este sentido positivo de la vida lo tenemos en la Libertina -otro nombre de significado transparente- de la *Policiana*. Cuando este personaje se entera de que va a trabajar para los rufianes no se opone, al contrario casi se alegra:

> *Veo que si quiero comer no ay quien me lo estorve, e que duermo descuydada con no faltar la comida; mientras esto durare, ahorquen a todo el mundo* (*Tragedia Policiana*, XXII, pág. 45).

Una vez establecidos los parámetros que de forma vertical conforman

a la mujer libre en su manera de ser, nos queda por estudiar por un lado la dimensión horizontal en la que actúa y se relaciona con los demás personajes, y por otro, también debemos ver de qué manera este comportamiento horizontal influye sobre la organización vertical del ser. Los primeros serían los signos de relación y acción. Los segundos los de formación.

[2.2.2] SIGNOS DE RELACIÓN Y ACCIÓN DE LA MUJER LIBRE

El problema que plantea esta dimensión es la gran cantidad de acciones y relaciones que la andaluza establece a lo largo de todo el *Retrato*. Por esta razón sólo nos limitaremos a los aspectos más reveladores de la actitud lozanesca: su relación con los hombres y su forma de trabajar. De esta manera nuestro primer objetivo en este apartado será definir cuál es la influencia que Lozana ejerce sobre la trama textual. Y nada más ilustrativo que su propia opinión:

> *Yo soy querida y amada de cuantas cortesanas favoridas hay, yo so conocida ansí en Roma como en el vulgo y fuera de Roma de munchos a quien yo he favorecido, y me traerán presentes de fuera, que terné mi casa abastecida* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XLI, pág. 376).

Esta fama internacional de la protagonista se debe a su forma de comportamiento y sobre todo a su manera de tratar a cada uno según su estado social: con los poderosos asumirá el papel de mujer sumisa siempre dispuesta a favorecer a los buenos, y con los menos agraciados sabrá tratarlos de manera que acabe también sacándoles lo que le interesa. Para poder conseguir su objetivo, la andaluza pone en marcha una especie de plan estratégico, una ingeniosa tela de araña en la que, uno a uno, van cayendo las pobres víctimas.

Por todo ello es muy importante que veamos en este apartado el estudio de dicha estrategia. Las víctimas de las artimañas que Lozana hace funcionar una gran cantidad de veces en sus recorridos callejeros casi siempre son hombres.

El fin de esta treta mil veces repetida y mil veces efectiva no es otro que el de conseguir todo tipo de bienes materiales, haciendo que los caballeros se los ofrezcan sin que ellos mismos se den cuenta o puedan evitarlo. Normalmente la estructura del engaño responde a un esquema más o menos fijo, que es el siguiente:

1.- Encuentro casual entre Lozana y la víctima.

2.- Requerimiento de los servicios de Lozana por parte de la víctima.

3.- Insinuación de la *carencia* del objeto lozanesco.

4.- Ofrecimiento de la víctima para solucionar la *carencia*.

A pesar de la utilización indiscriminada y abundante de este recurso, los personajes -masculinos sobre todo, no lo olvidemos- siguen cayendo en el ardid, y no una sola vez, sino varias, aunque estén ya advertidos por la experiencia. Con las cortesanas la andaluza utiliza una variante del esquema al hacer creer a la víctima que el objeto deseado no está destinado a ella misma, sino a su competidora.

Veamos ahora cómo pone en práctica nuestra protagonista su engaño. Primero lanza el anzuelo. Lozana va andando por las calles de Roma y los hombres la van asaltando literalmente con sus propuestas. Pero ella sabe darle a cada uno la respuesta apropiada:

Diciendo y andando que vo de priessa (op. cit. XXVII, pág. 309).

Este ritmo tan rápido y casi podríamos decir galopante que la andaluza imprime a sus relaciones con los clientes del sexo opuesto nos muestra la facilidad con la que sabe dominarlos y el desparpajo con el que reacciona a los requerimientos masculinos. Esta velocidad temporal y espacial de la trama es característica de toda la segunda parte del *Retrato*, cuando la estructura del ser del personaje ya se ha mostrado en todo su esplendor y debe darse a conocer a los demás.

Estos ardides lozanescos no son nuevos en la materia celestinesca. Una variante menos sutil emplea la vieja alcahueta de Rojas, como analizamos en el apartado correspondiente. En realidad esta estructura es una realización práctica de un sistema de actuación femenino mucho más general, gracias al cual muchos

personajes logran sobrevivir y adelantar su posición. MURIEL (págs. 202-210) ha estudiado este esquema y lo ha esquematizado también en cuatro pasos, que nosotros hemos resumido de la siguiente manera:

[A] Momento del *preámbulo* o del *pretexto*.

[B] Momento de la *identificación nominal*.

[C] Momento de *resistencia* -con una fase emotiva y otra lógica-.

[D] Momento de *claudicación*.

En verdad hay dos realizaciones prácticas de esta estructura. En la primera y más común el hombre hace la petición del objeto a conseguir, la mujer lo rechaza -falsamente- para finalmente acceder a hacerlo. En la segunda también existe una petición, pero en este caso la mujer solicita un favor indirecto -normalmente algo que necesita en ese momento- de manera que el hombre se vea obligado a prometerlo antes de continuar con sus requerimientos. Por ejemplo, en la obra de Luis Miranda Placentino, la prostituta Sirguera insinúa su objetivo:

SIRGUERA.- *¡Ay, por Dios, que el sol me mata!*

PRÓDIGO.- *Toma, amiga, mi sombrero* (*Comedia Pródiga*, II, 2, pág. 303).

De todos los engaños femeninos los mejor realizados, limpios y efectivos, son los de Areúsa. En dos ocasiones, dentro de la *Tragicomedia* rojana, la prima de Elicia manipula a dos criados de Calisto en su beneficio. El primer caso ocurre cuando Celestina le lleva a Pármeno a su casa y ella se encuentra acostada. Areúsa se hace la estrecha para cerrar el lazo sobre el cándido joven:

Por mi vida, madre, que tal no se haga. ¡Jesú! No me lo mandes (*La Celestina*, VII, pág. 126).

Momentos después, cuando Pármeno ha vencido su timidez inicial y comienza su asedio amoroso, la experimentada *víctima* se lamenta:

Quítate allá, que no soy de aquellas que piensas; no soy de las que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero (op. cit. VII, pág. 127).

Esta aclaración es muy importante para comprender el carácter de la mujer libre en la materia celestinesca. Como Lozana, Areúsa o Elicia no practican la prostitución abierta, pública, para evitar dañar su imagen y por lo tanto su ganancia. El segundo engaño tiene como víctima al aún menos experimentado Sosias, del que se pretende sonsacar la información suficiente sobre los pasos de Calisto y preparar de este modo la venganza por la muerte de Pármeno y Sempronio. Así le dice a Elicia:

> *Verás quál te lo paro lleno de viento de lisonjas, que piense, quando se parta de mí, que es él y otro no. Y sacarle he lo suyo y lo ageno del buche con halagos* (op. cit. XVII, pág. 213).

Y efectivamente, logra su objetivo. Una vez utilizado, se deshace de la presa:

> *Assí sé yo tratar los tales, assí salen de mis manos los asnos, apaleados como éste; y lo locos, corridos; y los discretos, espantados, y los devotos, alterados; y los castos, encendidos* (op. cit. XVII, pág. 215).

[2.2.2.1] SUS VÍCTIMAS FAVORITAS: LOS HOMBRES

Volviendo sobre el *Retrato* debemos observar que es en la segunda parte de la obra en la que se relaciona con una mayor cantidad de hombres, debido a ese ritmo trepidante de la acción. Esta aceleración de la trama narrativa y el paso de los personajes a velocidad inusual irá en detrimento de la profundización en lo que tradicionalmente se ha llamado perfil psicológico de los participantes en la narración. De esta manera, la cantidad se enfrenta a la calidad de representación. No obstante, ocurre que a su vez el personaje central se va afianzando con más volumen en ese contraste con las figuras paradigmáticas que circulan a su alrededor. De cualquier modo hay que tener en cuenta que la intención del narrador en esta parte no es tanto contar la historia de la protagonista como representar el mundo en el que se desenvuelve, la Roma *putana*.

Dentro del tema de los signos de relación con el sexo opuesto

podemos ver cómo Silvio, sin saber de quién se trata, reconoce la nacionalidad de la protagonista:

¡Vota a mí, que es andaluza! (op. cit. XXIV, pág. 289).

La explicación de esta sorprendente deducción sería más pertinente con respecto a su primer adjetivo -*lozana*-, dado que sobre ella también dice:

En el andar y meneo se conoce (op. cit. XXIV, pág. 290).

Este personaje debe de tener unas grandes dotes de observación; sin más dato que su andar ya conoce la vida sexual de nuestra protagonista:

¡Por vida del rey, que no está virgen! (ibídem).

Nos hallamos, pues, ante una relación establecida entre dos polos opuestos: Lozana que conoce la forma de comportamiento masculino a la perfección y los hombres que la reconocen hasta en su aspecto más íntimo, como ocurre con Silvio. Este comentario sobre la falta de virginidad de Lozana pone de manifiesto la escala de valores que propugna el texto, contraponiendo el andar gracioso y la liberación sexual como valores positivos frente a la virginidad como índice negativo. Lo más significativo de su relación con el sexo masculino estriba en el hecho de que todos los hombres lleguen a adorarla. Será el mismo Silvio el que exclame:

Y no hay señor que no desee echarse con ella por una vez (ibídem).

Esta admiración provocada entre las filas masculinas no nos sorprende en la trama, puesto que los signos físicos del ser ya nos habían presentado a Lozana como una mujer muy atractiva. Sin embargo, parece que además del aspecto exterior influye en esta pasión masculina el desparpajo y el ingenio lozanescos, y no sólo la belleza. En realidad, como ya hemos dicho anteriormente, los hombres deben ser considerados tan sólo como víctimas propiciatorias que caen, sin darse cuenta, en la trampa armada de manera tan ingeniosa por nuestra andaluza.

Los personajes masculinos no llegan a tener una estructura del ser propia ya que deben ser considerados como un solo actante, con múltiples caras. Todos actúan de la misma manera y persiguen el mismo objetivo. Cada uno de los actores que componen el actante dentro de la trama apenas tiene una profundidad

mínima para ser considerados personajes. En relación con este tema, podemos ver que en el mamotreto XLI Lozana presenta su propia organización de los tipos de hombres que existen en el mundo. Nos encontramos ante una verdadera declaración de principios. Los primero que hay que resaltar es la división en varias categorías que hace sobre los miembros del sexo masculino:

[1] los *normales.*

[2] los *que traerán el seso en la punta del caramillo.*

[3] los *que con el amor que tienen no comen.*

[4] los *que no serán salamones.*

[5] y los *novicios.*

En realidad esta estratificación es falsa, puesto que para la andaluza tan sólo hay una clase de hombres: los que serán sus víctimas. Y como a tales los tratará. Con todos ellos usa la protagonista del *Retrato* los mismos ardides, fingiendo no aceptar lo que se le ofrece, para conseguir así el doble de lo ofrecido. Lo más interesante de todo es la conclusión final a la que llega, reuniendo al conjunto de los hombres en un solo grupo y mostrándonos cuál es su forma de trabajo:

> *Mirar de qué grado y condición son, y en qué los puedo yo coger, a qué se extiende su facultad, y ansí sacaré provecho y pagamiento* (op. cit. XLI, pág. 337).

Así es como Lozana trata a los hombres. Y esto es tan sólo un botón de muestra.

Otro ejemplo del comportamiento lozanesco lo tenemos en el mamotreto en el que Ulixes, el amigo de Rampín, nos presenta la forma de actuar de la andaluza a la hora de sacar el máximo provecho de los hombres:

> *Bien sabe ella, si pierde, no pagar, y si gana, hacer pagar* (op. cit. XXX, pág. 319).

O sea, sabe perfectamente cómo manejarlos tanto en una situación propicia como en una situación adversa. También es necesario decir en favor de los personajes masculinos que, aunque son utilizados como marionetas por la protagonista, éstos casi siempre sacan algo a su favor, ya sea su satisfacción sexual directa o la

actuación de Lozana como mediadora. Pero desde luego nunca será ella la que busque a los hombres, sino a la inversa: serán las propias moscas las que acudan directamente a la red tejida por la andaluza. Son los propios hombres los que, por su mismo pie, se introducen en la trampa, aunque ésta haya sido tendida tan hábilmente que apenas podrán darse cuenta.

Toda esta forma de comportamiento también la observó Ian BAGBY (1970), tanto en la Lozana como en otras de sus herederas picarescas:

> *La actitud o característica, básica en Aldonza, de emplear ardides sexuales para engañar, burlar o robar a los hombres para satisfacer sus necesidades, es precepto central entre personajes pícaros femeninos* (pág. 96).

Este rasgo es uno de lo que unen a nuestra protagonista con sus compañeras lejanas, las pícaras de la novela del siglo XVII, compañeras que también sabrán usar a los hombres a su favor. Esta semejanza se ve reforzada con el estudio de la actitud lozanesca en sus relaciones de trabajo.

[2.2.2.2] EL OFICIO LOZANESCO

Sin lugar a dudas, la mayor cantidad de signos de relación que se establecen entre el prototipo femenino de la mujer libre y el resto de los personajes de la materia celestinesca orbitan alrededor del mundo laboral y la ganancia. Para Lozana, para Areúsa y Elicia y para el resto de las mujeres que buscan un modo de vida independiente el objetivo primero es sacar de los demás el máximo partido, a través de una serie de oficios. Esto ocurre gracias a la enseñanza de la madre Celestina, maestra principal de la obra. Como ella misma le aconseja a Elicia:

> *Te havías de avezar y provar, de quantas me lo as visto hazer. Si no, ay te estarás toda tu vida, fecha bestia sin oficio ni renta* (*La Celestina*, VII, pág. 129).

Sin embargo, la protegida de la alcahueta hace oídos sordos a la advertencia de su protectora, quejándose amargamente:

> *Yo le tengo a este oficio odio; tú mueres tras ello* (op. cit. VII, pág. 129).

Curiosamente, Celestina morirá y Elicia se verá casi en la calle por su falta de previsión. Lo que no impide que en la continuación cíclica de Sancho de Muñón Elicia recupere las habilidades laborales de su maestra:

> *Like Celestina, Elicia is a witch, a bawd, a midwife, a quack, a herbalist, a lapidary, a maidenhead mender, a perfumer, and a cosmetician* (PAVIA, pág. 35).

De un modo similar, en la obra de Rodríguez Florián es la madre la que muestra a la hija el camino que debe seguir para establecerse sin depender de los hombres. De esta forma aconseja Marcelia:

> *Pues calla, hija, que andarás por los días y gustarás de las necessidades, y cargarte han los cuydados, y començará el mundo a brumarte, y como el çapato te vaya mordiendo, y el dolor de la miseria te comiençe a sujetar, aprenderás; y la experiencia te mostrará cómo te devas oy en día subjectar por la ganancia a todo el mundo* (*Comedia Florinea,* XVII, pág. 220).

Es éste un verdadero manual de supervivencia, tan necesario para estos personajes. Se nos muestra aquí el único interés de estas mujeres: el beneficio propio, sin que le estorbe la honra. En palabras de la Celestina de Sancho de Muñón:

> *La ganancia de la mujer con rueca y almohadilla no es para sacar de mal año, ni poner en cuenta de nada para que en ello confíes, vuelve la hoja, malvada perversa, haz libro nuevo, no muestres las piernas ni aun al duque que sea, si no traxere el dinero en la mano o buenas prendas* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 4, págs. 42-43).

Esta encendida defensa del interés femenino se repite de una forma muy parecida en boca de Gracilia, cuando dice

Porque las lavores destos tiempos son tan engorrosas y tan mal pagadas; que ponen a la persona en necessidad (sabiendo que no lo ha de bastar el almohadilla) a que enrede la persona en el día la labor por la noche, con que a puerta cerrada, acostandome sin blanca, me levanto contenta y con ganancia para la costa del día, y aun para la semana, y aun a las vezes para todo el mes, según y cuya fuera la labor (*Comedia Florinea*, XXX, pág. 261).

La defensa del beneficio se convierte, por pura lógica, en el núcleo central de la concepción libre de la mujer. El honor no le preocupa, el amor no es una fuerza básica de su conciencia. El Albacín de Gaspar Gómez de Toledo desentraña magistralmente la naturaleza de estos personajes cuando le dice a Elicia:

Todo se me entiende y veo por esperiencia que quieres uno en saco y otro so el sobaco (*Tercera Celestina,* XXV, pág. 248).

En realidad, estas mujeres sólo llevan a la práctica lo que Celestina le aconseja a Areúsa poniendo como ejemplo a la joven Elicia:

Que uno en la cama y otro en la puerta, y otro que sospira por ella en su casa, se precia de tener. Y con todos cumple, y a todos muestra buena cara; y todos piensan que son muy queridos, y cada uno piensa que no ay otro, y que él solo es privado, y él solo es el que le da lo que ha menester (*La Celestina,* VII, pág. 376).

Dado que este tema de la ganancia es tan importante que lo desarrollaremos más extensamente en su capítulo correspondiente.

Por otro lado, en el *Retrato* de Francisco Delicado los trabajos que Lozana practica se confunden entre sí, ya que todos acaban relacionándose. Como dice HERNÁNDEZ ORTIZ:

Aunque la Lozana fluctúe entre varios oficios, hay siempre en ella y a su alrededor un cargado mundo erótico; sin embargo, no podemos considerarla como la prostituta completa (pág. 87).

No obstante, dentro de ese conjunto amalgamado hay que distinguir, para poder facilitar su estudio, cuatro campos de acción más generales:

OFICIO	FUNCIONES
RESTAURADORA	Rehacer virgos, depilar y maquillar
EMBAUCADORA	Timar y ver el futuro
ALCAHUETA	Acordar a los amantes y probarlos antes
CORTESANA	Ejercer la prostitución solapada

Estos cuatro campos de acción del trabajo lozanesco se reagrupan a su vez en dos áreas más generales: [A] la que tiene como fin aprovecharse, sin escrúpulos, de los otros personajes, fuera del terreno amoroso, como restauradora y embaucadora; y [B] la que se ocupa de las relaciones sentimentales y sexuales como alcahueta y cortesana. Nos queda un oficio, el robo, que Lozana ejerce muy de tarde en tarde. Al contrario de sus sucesoras pícaras, la andaluza sólo emprende pequeños hurtos ocasionales, sin demasiado valor, quizá debido a la existencia de un pesonalísimo código ético que se lo impediría. Por este motivo los pequeños robos se pueden incluir sin problemas en el campo más general de los actos para embaucar al prójimo.

El éxito de la labor lozanesca es total, como se puede ver en esta expresión del autor, asombrado por la enorme cantidad de personas que requieren sus servicios:

> *¡Pues voto a Dios que no hay letrado en Valladolid que tantos clientulos tenga!* (op. cit. XLIII, pág. 385).

Las cosas comienzan a salirle a Lozana como ella pretendía desde un principio, lo cual nos lleva a pensar que este sistema de acción y relación no ha surgido de forma espontánea, sino que se ha ido gestando en la cabeza de la protagonista y se ha adaptado poco a poco al terreno de actuación, ya sea éste España, Roma o Lípari.

Ésta es la verdadera evolución del personaje.

Cuando llega al destino perseguido, el ingenio converso de Lozana empieza a dar resultados tangibles, sirviendo como arma para abrirse paso en la vida romana. Gran parte del éxito laboral se debe a su ascendencia judía. Así tenemos que un signo del ser, el ingenio converso, y un signo de formación, el aprendizaje en los viajes con Diomedes, se transforman en rasgos de acción y relación de la protagonista. No hay que olvidar que la sabiduría de Lozana, además de proceder de su ascendencia racial, se va formando a través de sus experiencias vitales, sus viajes y sus relaciones. Conectando directamente con esta cuestión y con el problema de su actitud profesional encontramos en el *Retrato* la siguiente afirmación:

> *Si tengo de hacer este oficio, quiero que se diga que no fue otra que mejor lo hiciese que yo* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XLI, pág. 378).

De esta forma, los signos del ser se relacionan, una vez más, con los signos de acción, demostrando así el carácter complejo y no lineal del perfil psicológico de nuestra protagonista.

Dentro de toda esta problemática sobre las relaciones de la andaluza con el resto de los personajes resulta muy interesante la comparación con las protagonistas femeninas de la picaresca. De esta manera, la mejor definición de la situación laboral de la Lozana la encontramos en la descendiente de Celestina creada por Salas Barbadillo, en las que se dice de estas figuras que son

> *mujeres de negocios, que saben con habilidad acomodar gustos ajenos mejor que si fueran propios* (*La ingeniosa Elena,* pág. 152).

En esta cita podemos ver dos referencias a trabajos practicados por la andaluza. Por un lado puede entenderse como referencia al mundo de la prostitución, y por otro, al de la alcahuetería. Esta frase tiene visos de ser una sentencia popular. Nos parece demasiado descabellado hablar de una influencia del *Retrato* de Delicado, probablemente desconocido en España en esta época, sobre la obra de Salas

Barbadillo. Lo que sí podemos decir con toda seguridad es que ambos tipos femeninos -Elena y Lozana- tienen grandes semejanzas, tanto en su comportamiento como en su forma de ser. Esta identidad no se limita a un solo personaje picaresco. Podemos verla también en la obra de Francisco de Quevedo. Será en *La vida del buscón llamado don Pablos* donde podremos ver un panorama general de los oficios de Lozana, puesto que, en su mayoría, son los mismos que practica la madre de Pablos -llamada Aldonza como vimos anteriormente-. Es el propio Pablos el que nos ofrece la información sobre su madre:

> *Hubo fama de que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos y encubría canas. Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros algebristas de voluntades desconcertadas y por mal nombre alcagüeta y flux para los dineros de todos* (*Historia del Buscón llamado Don Pablos*, I, pág. 12).

Aparecen dos de los oficios lozanescos: el de restauradora y el de alcahueta. Más adelante encontraremos signos de su habilidad como hechicera y embaucadora:

> *Tenía en su aposento* (...) *todo rodeado de calaveras* (ibídem).

El único oficio que parece no practicar es el de la prostitución.

[2.2.2.2.1] RESTAURADORA Y EMBAUCADORA

En el primer momento de su estancia romana, Lozana se relaciona con el mundo judaico y comienza a trabajar en uno de los oficios que más adelante desarrollará, el de especialista en afeites. Y para ello se hace enseñar por sus compañeras de origen:

> *como fue Mira la judía (que fue de Murcia). Engracia, Perla, Jamila, Rosa, Cufa, Cintia y Alfarutia, y otra que se decía la judía del vulgo* (*Retrato de la Lozana andaluza*, V, pág. 184).

Sin embargo al final de su aprendizaje las supera a todas en el oficio, cosa que no es de extrañar en nuestra protagonista, conociendo su ingenio y pericia. Dentro de esta área de trabajo que hemos etiquetado de restauración, encontraremos las

actividades de rehacer virgos, curar enfermedades -normalmente de tipo sexual, como el temible griñimón- o los preparativos para el maquillaje de las cortesanas. Así podemos ver cómo en el mamotreto XIV Lozana y la Tía de Rampín comienza una conversación sobre el arte de la depilación, sobre sus instrumentos y sus recetas, recogiendo datos muy precisos sobre esta actividad. Se nos habla de cierta herramienta llamada *pelador* o *escoriador* y de una receta para depilar hecha de

> *trementina y de pez greca, y de calcina virgen, y de cera* (op. cit. XIV, pág. 238).

O de un secreto para evitar la irritación de la piel utilizando

> *un poco de olio de pepitas de calabaza y agua de flor de habas a la veneciana* (ibídem).

Cuando Lozana inaugura las relaciones de trabajo con los personajes del texto en el mamotreto XV necesita hacerse con la herramienta característica de su oficio:

> *Vamos a mercar un morterico chiquito, para comenzar a hacer cualque cosa, que dé principio al arte* (op. cit. XV, pág. 240).

Resulta difícil no ver en esta referencia al mortero una significación sexual, sobre todo teniendo en cuenta que es algo muy común en el *Retrato*. La proliferación de recetas casi mágicas hace de este texto un libro sin igual en su tradición, porque nos sirve para comprender muchas de las actividades más cotidianas del hombre del siglo XVI, actividades que no acostumbran a verse reflejadas en los textos literarios, como es el caso de las relaciones sexuales o el mundo de la prostitución y el hampa.

Siguiendo la trama textual, aparecen diversas ocasiones para comprobar la habilidad de Lozana. En el mamotreto XXIII nos ofrece soluciones para dos enfermedades, la sífilis y el mal de la madre. Sobre la primera diremos que resulta difícil que la cure, puesto que ella misma la padece. Será la segunda enfermedad la que más nos interese por su conexión con otros textos literarios -en especial dentro de la materia celestinesca-. La receta nos la explica la propia andaluza:

> *Sahumaos por abajo con lana de cabrón, y si fuere de frío, o que quiere*

hombre, ponelle un cerote sobre el ombligo, de gálbano y armoníaco y encienso, y simiente de ruda en una poca de grana, y esto hace venir a su lugar, y echar por abajo y por la boca toda la ventosidad (op. cit. XXIII, pág. 286).

Todas estas apreciaciones sobre medicina popular -o más bien curanderismo- son muy interesantes, porque no acostumbran a ser tratadas en los libros, si no son especializados. Sobre este mal de la madre también nos habla Vélez de Guevara por boca de su famoso demonio madrileño:

Ahora que iba a trasponer un poco, le ha tocado a rebato un mal de madre de su mujer, tan terrible, que no ha dejado ruda en la vecindad, lana ni papel quemado, escudilla untada con ajo, ligaduras, bebidas, humazos y trescientas cosas más (*El diablo cojuelo,* Tranco II, pág. 35).

Como podemos ver las recetas para la cura del mal son muy parecidas a las que da Lozana.

También en el modelo seminal de la materia celestinesca aparece esta patología femenina. Areúsa se queja diciendo.

Ha quatro horas que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos, que me quiere sacar del mundo (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, VII, pág. 122).

En el mismo tono casi mágico que utilizaba nuestra protagonista presenta Celestina la solución del problema:

Todo olor fuerte es bueno: assí como poleo, ruda, axiensos, humo de plumas de perdiz, de romero, de moxquete, de encienso. Reabido con mucha diligencia, aprovecha y afloxa el dolor y buelve poco a poco la madre a su lugar. Pero otra cosa hallava yo siempre mejor que todas, y esta no te quiero dezir pues tan santa te me hazes (op. cit. VII, pág. 124).

El último remedio que Celestina insinúa es desechado por Lozana en el *Retrato*. La propia *Tragicomedia* le dará la razón a la andaluza, puesto que cuando Areúsa se

levanta al día siguiente el mal de la madre continua. Por eso Lozana advierte:

> *Metelle el padre y peor es, que si no sale aquel viento o frío que está en ella más mal hacen hurgándola* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XXIII, pág. 286).

Siguiendo con el tema de las conexiones con distintos textos, haremos referencia de nuevo a la llamada *Hija de la Celestina* de Salas Barbadillo. En este libro, la madre de Elena, de sobrenombre Celestina, aunque no es ni remotamente el personaje de Rojas, practica uno de los oficios lozanescos, rehacer virgos:

> *Sobre todas las gracias, tenía la mejor mano para aderezar doncellas que se conocía en muchas lenguas.* (...) *Y hacía en esto una sutileza extraña: que adobaba mejor a la desdichada que llegaba a su poder la segunda vez, que cuando vino la primera* (*La ingeniosa Elena*, pág. 74).

La descendencia celestinesca y lozanesca se extenderá a lo largo de toda la novela de pícaras. Dentro de este corpus se hará habitual el hecho de encontrarse con personajes femeninos que actúan de forma parecida al prototipo de la andaluza. Como ya hemos apuntado antes la difusión de un libro como el *Retrato* debió de ser muy difícil en España, por no decir casi imposible. Sin embargo esta recurrencia de esquemas, ese toque lozanesco de las pícaras del siglo XVII parece apostar por la posibilidad, aunque sea mínima, de cierta divulgación.

Lozana es consciente del éxito que tiene entre sus clientes debido al ingenio y al buen conocimiento de las artes que practica. Por eso se queja a las cortesanas:

> *Por una vuelta que me tardo, llamáis a quien más presto os gasten la cara, que no adornen como hago yo* (*Retrato de la Lozana andaluza*, LVII, pág. 445).

Ya no necesita aprender nada nuevo puesto que supera a todos sus rivales. Este oficio debió de estar muy extendido durante la época, debido a la proliferación de cortesanas y al relajamiento de las costumbres, que permitían una ligera liberación

de las mujeres. Sobre esta actividad de maquillaje SERRANO PONCELA en su estudio sobre el *Retrato* también nos da algunos datos:

> *En cuanto a perfumes y afeites, los numerosos ricettari de época ilustran acerca de ingeniosos secretos (Lozana poseía algunos) para suavizar la piel, enrojecer las uñas, blanquear los dientes, tornar los cabellos más rubios* (pág. 35).

Sobre este tema opina VERDUGO:

> *El contacto de Lozana con ellas* [las cortesanas] *sirve como indicador del éxito que alcanzó como cosmetóloga y medianera ya que se ganó la confianza de estas grandes señoras, quienes al principio de la obra sólo le eran conocidas de oídas por la fama que tenían en Roma* (pág. 91).

Una de las oportunidades más importantes para ver en acción a Lozana es cuando cura al canónigo de *lo suyo*, es decir, de una enfermedad venérea, probablemente la sífilis. Estas curas no debían de ser otra cosa que simples recetas para aliviar el dolor, pero no frenarían en ningún caso el mal. Siguiendo esta lógica no pueden resultarnos extraños los versos del *Cancionero* de Sebastián de Horozco cuando se refiere a aquellos enfermos que

> *sin se doctorar*
> *ni platicar cirugía*
> *puedan sin pena curar*
> *y qualquier recepta dar*
> *a los de la cofradía* (pág. 69).

Debió ser práctica común entre los afectados por la enfermedad buscar soluciones pasajeras para su dolor, recetas que irían pasando de enfermo a enfermo, pero que no llegaban a sanar a ninguno. Sobre este tema ya no nos queda más que decir que el éxito de Lozana en su función de restauradora es tal que incluso le quitará los clientes a los médicos, como afirma este Físico:

> *Ni de cintura arriba ni de cintura abajo no nos dais parte* (*Retrato de*

la Lozana andaluza, LIX, pág. 453).

Como siempre en la obra de Delicado hay que tener en cuenta el doble sentido de las palabras. Aquí *dar parte* se refiere a dejar trabajar o a comunicar algo -en este caso, la pasión sexual-.

Pasemos ahora a otra área laboral de la andaluza. El hecho de diferenciar entre los distintos campos de acción del quehacer lozanesco responde antes que nada a un planteamiento metodológico, puesto que en realidad esta separación de ámbitos tan estricta no existe en la práctica. Resulta en algunos momentos difícil establecer la frontera entre lo que es su oficio de restauradora y sus tretas para embaucar al prójimo. Todo un exhaustivo catálogo que incluye las actividades de ambos campos lo podemos encontrar en el mamotreto XLII (pág. 381):

[1] *Ensalmar y encomendar y santiguar cuando alguno está aojado.*

[2] *Quitar ahitos.*

[3] Buscar remedios *para lombrices.*

[4] *Encantar la terciana.*

[5] Dar *remedio para la cuartana y para el mal de la madre.*

[6] *Cortar frenillos de bobos y no bobos.*

[7] *Hacer que no duelan los riñones y sanar los renes.*

[8] *Medicar la natura de la mujer y la del hombre.*

[9] *Sanar la sordera.*

[10] *Ensolver los sueños.*

[11] *Conocer en la frente la fisonomía y la quiromancia en la mano y prenosticar.*

¿Cómo diferenciar las formas de trabajo de uno y otro ámbito? En realidad ambas forman un conglomerado que tiene como función la de engañar al otro ofreciéndole algo que sólo Lozana posee, su ingenio. La prueba de esta intencionalidad engañadora nos la da la propia andaluza cuando, con respecto a su competencia laboral, asegura:

Yo sé mejor que no ellas hacer eso espeso con el plomo derretido. Por ahí no me llevarán, que las moras de Levante me vezaron engañar bobas. En una cosa de vidrio, como es un orinal bien limpio, y la clara de un huevo, les haré ver maravillas para sacar dinero de bolsa ajena diciendo los hurtos (op. cit. XVI, pág. 245).

No se pueden decir las cosas de forma más clara y contundente.

Una de las funciones con la que tendrá más éxito en el texto la protagonista será la de embaucadora, ya que Lozana tiene un gran don de palabra que usa para embelesar y conquistar a sus clientes. Así nos advierte el autor:

Siendo ella hermosa y habladera, y decía a tiempo, y tinié gracia en cuanto hablaba, de modo que embaía a los que oían. (...) *Embaucaba a todos con su gran memoria* (op. cit. V, pág. 187).

Esta atracción inevitable para las víctimas aparece en otros personajes picarescos, emparentados con nuestra Lozana. Así, sobre la madre de Pablos, el pícaro quevedesco, se nos informa de que

hechizaba a cuantos la trataban (*La vida del buscón llamado don Pablos*, pág. 29).

Este signo definidor -teniendo en cuenta el doble sentido de hechizar que Quevedo ofrece- no es el único que pone en contacto a ambas mujeres, aunque las separe casi un siglo de diferencia. No nos extraña, de este modo, que Silvio diga de la andaluza:

la mayor embaidera es que nació (*Retrato de la Lozana andaluza*, XXV, pág. 292).

Dentro de todo este campo de trabajo debemos incluir la brujería popular. En su oficio de hechicera, Lozana presenta una serie de ensalmos, como éste aplicado no se sabe bien si a la sífilis o a la contusión que Rampín ha sufrido al caer por las escaleras:

Eran tres cortesanas y tenían tres amigos pajes de Franquilano, la una

lo tiene público, y la otra muy callado; a la otra le vuelta con el lunario. Quien esta oración dijere tres veces a rimano, cuando nace sea sano, amén (op. cit. XVII, pág. 256).

Esta divertida oración es una de las incontables que aparecen en el *Retrato*. Este tipo de creencias o prácticas están más cerca de la forma de ser de la Lozana que el fervor religioso, ya sea la ortodoxia cristiana o la judía.

Nuestra protagonista, que utiliza una mentalidad supersticiosa de sus vecinos a su favor, es asustada con estas mismas creencias:

Ya no me puede ir bien en esta casa, que aquella puta vieja, santiguadera, se desperezó a la puerta, y dijo: afán, mal afán, venga por ella. Y yo, por dar una coz a un perro que estaba allí, no miré, y metí el pie izquierdo delante, y mirá que numblo tornó en entrando (op. cit. XVIII, pág. 260).

Como hechicera quizá ella misma creía algunas de sus invenciones. Por eso hay que comprender cuáles son los límites del ingenio lozanesco; aunque utilice estas creencias en favor de su bolsa, también ella misma se asusta de las supersticiones. No nos extrañe, pues, que Lozana se crea sus propias recetas de embaucadora. Por eso cuando duerme mal, piensa en las causas y en la solución de la siguiente manera:

El remedio sería que no durmiese descubierta ni sobre el lado izquierdo, y dicen que cuando está el estómago vacío, que entonces el hombre sueña (op. cit. XXXII, pág. 323).

Estos comentarios, a medio camino entre la superchería y la ciencia, demuestran que la propia andaluza cree en sus remedios. Es posible pensar que, hasta cierto punto, no actúa de mala fe con sus víctimas.

En el mamotreto XXXV, la Lozana demuestra una vez más su habilidad para *desplumar* a los hombres. Ella finge tener prisa para comprar tal cosa al ser requerida por el engañado en potencia, y éste, que tiene un gran interés por

gozar de su favor -ya sea como alcahueta o como prostituta- paga lo que se le pida, sin darse cuenta del engaño en que cae. A partir de aquí utilizará la misma jugada con todos los hombres que encuentren en su camino. Por eso el personaje Sustituto opina:

> *¡Cuántas maneras hay en vosotros los hombres por sujetar a las sujetas, y matar a quien muere!* (op. cit. XXXV, pág. 346).

Lozana se aprovecha de este defecto masculino. Ante la falta de interés de Rampín por aprender las tretas embaucadoras de su señora, ésta le explica el fondo teórico para que las pueda poner en práctica:

> *Estas cosas quieren gracia, y la melecina ha de estar en la lengua, y aunque no sepáis nada, habéis de fingir que sabéis y conocéis para que ganéis algo, como hago yo, que en decir que Avicena fue de mi tierra, dan crédito a mis melecinas* (op. cit. XXVI, pág. 304).

Sin embargo, no es suficiente exponer el mecanismo interno de las tretas lozanescas para que Rampín pueda utilizarlas. Es necesario, además, poseer el ingenio y la astucia, heredados o aprendidos.

Como Lozana misma nos ha explicado con anterioridad, en la mayoría de las ocasiones tan sólo utiliza su facilidad de palabra para curar:

> *Me tenían por médica, y venían todos a mí, y yo les decía: andaos a vuestra casa y echaos un ayuda, y sanaban* (op. cit. XLVI, pág. 394).

Su arte es tal que incluso engaña sin proponérselo; aquí es donde se insertan las anécdotas de sabor folclórico, la de la vieja y su gallina y la del villano y la borrica. La andaluza nos muestra cuál es el verdadero fondo de la cuestión en todo este asunto de la hechicería:

> *Vi yo hacer munchas cosas de palabras y hechizos, y nunca vi cosa ninguna salir verdad, sino todo mentiras fingidas* (op. cit. LIV, pág. 427).

En realidad lo único que hace es engañar a los crédulos y sacarles el dinero:

> *Por eso no habéis visto que saliese nada cierto, sino todo mentira, que*

si fuera verdad, más ganara que gallina. Mas si pega, pega (ibídem).

Éste es el lema de actuación de nuestra protagonista a lo largo de todo el libro y, por tanto, la frase que mejor define su forma de trabajar.

Una de las actividades más importantes dentro de esta área de trabajo es la de la de ensalmadora. Veamos dos ejemplos. El primero es una oración para el mal de ojo:

> *Si te dio en la cabeza, válate Santa Elena; si te dio en los hombros válante los apóstoles todos; si te dio en el corazón, válgate el Salvador* (op. cit. LVI, pág. 442).

Y el segundo, una receta para los encordios:

> *Santo Ensalmo se salió, y contigo encontró, y su vista te sanó; ansí como esto es verdad, ansí sanes d'este mal, amén* (op. cit. LXIV, pág. 473).

Estas manifestaciones cercanas a la brujería popular aparecen en otras obras de la época, como en el teatro de Torres Naharro. Así en una de sus comedias, Pagano -el nombre ya de por sí es significativo- nos ofrece una receta que parece sacada de las prácticas embaucadoras de Lozana:

> *Pues cuando quiera tomad*
> *dos yervas en la memoria:*
> *son serpilo y lucitoria*
> *de muy grand autoridad:*
> *sevo de toro buscad*
> *y el del ciervo, si podéis*
> *y para mayor verdad*
> *ojos de gato avréis*
> *y un ungüento vos haréis*
> *con el qual avéis de untaros*
> *quando quesyéredes hallaros*
> *donde más ganas ternéis* (*Comedia Jacinta*, III, pág. 238).

Ya hemos visto antes que el *Retrato* mantiene un cierto paralelismo con otras obras pertenecientes a la picaresca. Otro rasgo que une a Elena, la hija de Celestina, con Lozana es su forma de conseguir lo que se propone por medio de zalamerías:

> *Tomóle la medida, reconocióle una y otra vez, sintióle flaco, y atreviósele; púsole luego en el potro de la lisonja, y con halagos falsos le hizo confesar lo que nunca imaginó* (*La ingeniosa Elena*, págs. 37-38).

Una vez expuesto el mecanismo, Elena pasa a ponerlo en práctica, de igual manera que nuestra protagonista, haciendo caer en su tela de araña al pobre Antonio.

Otra de las actividades que se incluyen dentro de esta área será la del robo. En el mamotreto XV, Lozana nos muestra cuál es su teoría sobre las relaciones éticas de su trabajo:

> *Decíme ¿qué mejor sabio que quien sabe sacar dinero de bolsa ajena sin fatiga?* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XV, pág. 242).

Aquí encontramos uno de los puntos de divergencia con la conducta del prototipo picaresco femenino. La andaluza no se interesa excesivamente por el robo; su forma de ganarse la vida se basa en el engaño al prójimo pero de manera más sutil que sus compañeras. Silvio, el amigo del autor, aporta un indicio claro sobre esta actividad de Lozana:

> *Siempre se le pega a él y ella lo mal alzado, de modo que se saben remediar* (op. cit. XXV, pág. 291).

Esta alusión quizá sea demasiado general y pueda hacer referencia a los otros trabajo que practica la pareja protagonista. Sólo en una escena aparece la andaluza como una ladrona:

> COMPAÑERO.- *Mire vuestra merced ¿qué se le cae?*
>
> LOZANA.- *Ya, ya, fajadores son para jabonar.*
>
> AUTOR.- *¡Voto a Dios, que son de manlleva para jabonar!* (op. cit.

XXIV, pág. 295).

En el mismo mamotreto Lozana se impacienta porque no llega Rampín a la celebración de un nacimiento del que debían llevarse varios productos. Así le dice a Silvio y al autor:

> *Mirad si viésedes a mi criado, que es ido a casa, y díjele que trujese dos cojines vacíos para llevar fajadores, y paños para dar a lavar, por meter entre medias de lo mejor y no viene* (op. cit. XXIV, pág. 297).

[2.2.2.2.2] PUTA Y MEDIADORA

Pasando a otro orden de cosas, en su primer ofrecimiento como cortesana, Lozana despliega una sutil estrategia, que consiste en hacer esperar, o mejor desesperar, al cliente, de forma que llega a dar más de lo que pensaba. Así ocurre con el mastresala en el mamotreto XIX. Esta técnica es similar a las utilizadas en otros campos de acción. El denominador común de todas estas prácticas consiste en ocultar o disimular el objeto deseado para así poder crear cierta confusión en el sujeto que lo requiere. Esta confusión le permite a la andaluza sacar el máximo provecho de su víctima. Veamos un ejemplo de este comportamiento, cuando Lozana teatraliza su artimaña favorita, la de hacer parecer que tiene una gran necesidad para que algún caballero poco avispado pueda satisfacer esta falsa carencia. De esta forma ella nunca pide nada a cambio de sus favores, sino que sonsaca aún más de lo que conseguiría de otra manera. Así presenta Rampín la trampa:

> RAMPÍN.- *Es venida* [Lozana] *agora y ha de pagar la casa y demándanle luego el dinero, y ha de comprar baratijas para la casa, y no se halla con mil ducados.*
>
> MACERO.- *Pues tomá vos la mancha y rogá que nos abra, que le daré para que pague la casa, y este señor le dará para el resto* (op. cit. XIX, pág. 265).

Más adelante, cuando se conversa sobre el gracioso menear de ojos de Angélica, Lozana arremete:

> *Eso yo me lo tengo, que no soy puta, cuando más ella que vive d'eso* (op. cit. XXXVII, pág. 397).

Y la respuesta del Patrón la pone en su sitio:

> *Quien a otras ha de decir puta, ha de ser ella muy buena mujer, como agora vos* (ibídem).

La desfachatez de nuestra protagonista no tiene límite. Después de haberse acostado con el Patrón, se atreve a motejar de prostituta a su amada, pero no a ella misma. De todos modos hay que tener en cuenta que pocas veces se interesa por el dinero de una manera directa -no olvidemos que su técnica le permite sacar cualquier cosa de los hombres-. También hay que tener en consideración el hecho de que Lozana no se dedique exclusivamente a la prostitución. En realidad este oficio es parte de una concepción más general, casi podríamos decir de una forma de ver la vida. Dentro de ésta, la prostitución sería una manera más de conseguir favores.

Relacionado con este tema vamos a ver cómo en el mamotreto LII Sagüeso define a nuestra andaluza. Este personaje la llama:

> *colmena de putas, alcatara de putas, alcancía de bobas, alambique de cortesanas y maestra de enjambres* (op. cit. LII, págs. 417-418).

Tenemos que volver sobre la cuestión de la maleabilidad de los signos, al notar que éstos pueden sufrir un proceso de conversión, convirtiendo los indicios de relación en síntomas del ser. Para finalizar este punto, es interesante ver lo que opina sobre esta cuestión un estudioso como Ian BAGBY (1970):

> *El ingenio de Aldonza llegaba a lo diabólico, pero su trato y aprovechamiento de los hombres de las calles de Roma, al contrario de lo que se ha dicho y pensado siempre, era de un tipo picaresco, al modo del de Justina y la Garduña de Sevilla, que copiarían, aunque con menos éxito, sus costumbres. Aldonza sabía lo que valía un hombre; sabía evaluar el carácter, y conseguir lo que quería, sin reducirse a ser*

la simple prostituta que tantos críticos han visto en ella (pág. 95).

Lozana está muy por encima de sus clientes, hasta el punto de darle la vuelta a la relación y hacernos ver que es ella la que se aprovecha de los hombres y nunca al contrario.

El ejercicio de la alcahuetería por parte de nuestra protagonista no resulta nada extraño a su forma de ser. Este empleo ya se anuncia de manera indirecta en el mismo subtítulo del libro: *el cual retrato demuestra lo que en Roma passava y contiene munchas más cosas que la Celestina*. Esta referencia al personaje central de la *Tragicomedia* rojana será la que nos dé la clave de esta cuestión. Es en el mamotreto XX cuando nos expone la andaluza su opinión sobre la utilización de medianeras en las relaciones amorosas:

> *Para mujer, muy mejor es por mano de otrie que de otra manera, porque pierde la vergüenza, y da más autoridad que cuantas empanadas hay, o encerradas* (op. cit. XX, pág. 274).

Por un lado nos encontramos con una defensa de la honra femenina y por el otro se defienden los usos de las alcahuetas para mejorar la presentación de la mercancía. El juicio lozanesco es totalmente interesado y subjetivo, puesto que debe defender su propio oficio. En este mismo mamotreto podemos ver algunos datos sobre el funcionamiento de este colectivo, o mejor, de este gremio. Se puede deducir de las noticias que da el Valijero dos características fundamentales de las mediadoras romanas. Una, que su comportamiento es ruin y taimado, engañando casi siempre a las dos partes. Y dos, que todas están interesadas en *probar* al sujeto antes que la dama requerida. La misma Lozana sabrá poner en práctica estos consejos. Debemos llamar la atención sobre el hecho de que el trabajo de medianería en la época debió de ser bastante diferente de aquel que ejercía Celestina en la suya:

> *En aquella sociedad lozanesco-romana apenas si se necesitaban las intermediarias; las relaciones sociales eran directas entre los interesados* (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 131).

Nuestra protagonista actúa por primera vez como mediadora con Jacomina. En esta escena podemos observar que las víctimas ideales de la alcahuetería lozanesca son las criadas de las cortesanas, jóvenes y bobas. Lozana despliega todas sus artes para atraerse a Jacomina. Le dice que ha de convertirse en una gran señora, y para ello no debe escatimar en gastos destinados a resaltar su belleza. Es decir, además de ofrecerse como mediadora entre ella y su amante vizcaíno, también le sirve como restauradora. El servicio es completo. Sobre la costumbre de las alcahuetas de hacerse cabalgar antes que la destinataria por derecho nos advierte Silvio:

> *Quiere ser ella primero refrendada y no perdona su interés a ninguno, y si no queda contenta, luego los moteja de míseros y bien criados, y todo lo echa en burlas* (op. cit. XXIV, pág. 292).

Se juega con una doble referencia: puede no quedar contenta con el valor sexual de la mercancía o bien con el sueldo que ha sacado, o ambas cosas a la vez. En el mamotreto siguiente, Lozana se aprovecha de la relación entre Madalena y el joven paje. Engaña a la primera asumiendo su papel de mediadora para hacerse cabalgar primero. Y engaña al paje quedándose con el ducado que estaba destinado a Madalena. El ardid usado para sacarle provecho a los dos principiantes es el mismo de siempre: hacerle creer al paje que Madalena ha perdido este ducado y que le hace mucha falta. El primero cae en la trampa y lo paga de su bolsillo.

Ya en el epígrafe del mamotreto XXXVII se nos anuncia la intención de Lozana de sacar el máximo provecho sexual de su trabajo como celestina:

> *Como de allí se despidió la Lozana, y se fue a casa de un hidalgo que la buscaba, y estando solos se lo hizo por que diese fe a otra que lo sabía hacer* (op. cit. pág. 349).

Este personaje masculino al verse motejado de impotente por nuestra protagonista le demuestra su hombría:

> *¡Por vida de tal que lo habéis de probar, por que tengáis qué contar!* (op. cit. XXXVII, pág. 356).

Una vez que la andaluza se establece definitivamente en el mundo de las cortesanas romanas, se crea una fama que atrae a los hombres para conseguir su mediación con este colectivo. No es de extrañar que Trujillo requiera sus servicios de la siguiente manera:

> *Yo, señora, oí decir que vuestra casa era aduana y, para despachar mi mercadería, quiero ponella en vuestras manos para que entre esas señoras, vuestras contemporáneas, me hagáis conocer para desempachar y hacer mis hechos* (op. cit. L, pág. 411).

Como en todas las demás facetas de su trabajo, Lozana procurará ser la mejor, la primera en su oficio. Y lo consigue. Por eso Galán, uno de los innumerables personajes masculinos del *Retrato*, dice sobre ella, en uno de los últimos mamotretos:

> *fue la mejor acordante que jamás nació* (op. cit. LVII, pág. 445).

Otra de las protagonistas femeninas de la celestinesca que pretende acceder a una vida libre, la Elicia de Rojas, mantiene un tipo de relación que no aparece de forma seria en las otras representantes de este modelo: la amorosa. Si exceptuamos, o mejor, si dejamos a un lado la ambigua relación entre Lozana y Rampín -que estudiaremos en el apartado correspondiente-, el amor no es una fuerza que mueva a las mujeres libres a relacionarse con los hombres, a no ser que exista por medio una ganancia segura. Por contrario Elicia, que es una primeriza en estas lides, como se encarga de demostrarnos su prima Areúsa, se enamora de Sempronio. Y viceversa. Por eso el criado de Calisto quiere guardarse las espaldas con respecto a las locuras de su amo:

> *Aunque por al no dessease vivir sino por ver a mi Elicia, me devría guardar de peligros* (*La Celestina*, I, pág. 238).

De igual modo, la pupila de Celestina se lamenta al conocer la noticia de la muerte de Sempronio, por el que sentiría algo más que cariño:

> *Ya no veo las músicas de la alvorada, ya no las canziones de mis amigos, ya no las cuchilladas ni ruydos de noche por mi causa; y lo*

que peor siento, que ni blanca ni presente veo entrar por mi puerta (op. cit. XVII, págs. 541/542).

Como muchacha joven que es, Elicia echa de menos el ilusión del cortejo amoroso, los halagos del enamorado. Pero pronto echa al olvido su luto y vuelve por sus fueros para establecerse de nuevo como una verdadera mujer libre, sin ataduras. De ese modo, la única relación de amor se convierte en un sentimiento pasajero, inconstante. Algo lógico si tenemos en cuenta la incompatibilidad que eso supone con la defensa de los intereses privados de la mujer.

[2.2.3] SIGNOS DE FORMACIÓN DE LA MUJER LIBRE

Una vez observados los signos del ser, de relación y de acción de nuestro personaje aún nos queda por ver otra dimensión. Esta nueva área está conformada por los signos que hacen evolucionar a la protagonista dentro de la trama textual. Estos signos podrían ser definidos como la actualización de los signos de acción y su realización en las coordenadas del ser. Es decir, forman un puente entre unos y otros. El esquema sería el siguiente:

DIMENSIÓN	**TIPO DE SIGNOS**
Sujeto	Signos del ser
Puente	Signos de formación
Realidad	Signos de relación y acción

Muchos de los críticos que se han ocupado del *Retrato* no estarían de acuerdo con este esquema, puesto que se niegan a ver una evolución en el personaje de la andaluza. Volvamos sobre la opinión de Ian BAGBY (1970):

Como suele ocurrir en la picaresca, aunque cambia la pícara de lugar, actividad o condición de vida, sus valores humanos, sus ideas y principios, no cambian nunca: son consistentes y previsibles. Aldonza

tiene "altos y bajos" en su vida andariega y va mejorando de condición, pero será siempre el mismo individuo moral y espiritualmente (pág. 92).

Error por partida doble. El pícaro sí es un claro ejemplo de personaje evolutivo, sobre todo en el plano ético. Por otro lado hay que reconocer que el nivel espiritual está absolutamente abandonado en nuestra Lozana, pero eso no quiere decir que no exista una evolución. Lo que ocurre en realidad es que estamos intentando ver a un personaje literario de principios del siglo XVI como a una creación de la novelística contemporánea, con su perfil psicológico o sus revueltas morales. Si abandonamos esta actitud, mediatizada por nuestro momento histórico y cultural, y observamos al pícaro en su estructura textual interna, podremos ver como sí hay cambios significativos en su actitud. Otro tanto ocurre en el *Retrato*.

[2.2.3.1] EL ENTORNO FAMILIAR

Como pasa en las novelas picaresca del siglo XVII, en la vida de Lozana será muy importante la influencia de la sangre, quizá en un sentido muy general, casi étnico. De cualquier manera la obra de Delicado se diferencia de los textos posteriores no sólo en el rechazo directo de la limpieza de sangre, sino en el orgullo por el linaje converso y la familia. Dentro de este núcleo cada elemento tendrá una función concreta. La madre es la introductora:

mi madre me dejó solamente una añora con su huerto y saber trama y esta lanzadera para tejer cuando tenga premideras (op. cit. I pág. 179).

Lógicamente aquí la añora representa el deseo sexual. Las referencias al propio futuro de la protagonista se hacen múltiples: el hablar de tejer y tramar hace alusión a todas las actividades profesionales que ejercerá en su dimensión adulta, tanto la prostitución como la actitud de embaucadora o restauradora.

Siguiendo con los miembros de la familia, veremos que la abuela es

la que le ha enseñado todo el repertorio de gastronomía judía y morisca. Por lo tanto, se trata de un claro antecedente converso. El padre completa la genealogía pre-picaresca de la que es producto Lozana. Ella misma informa:

> *Mi padre nos dejó una casa en pleito por ser él muy putañero y jugador, que jugara el sol en la pared* (op. cit. VII, pág. 193).

Esta última frase quiere decir que se jugaba lo que nunca podría tener, puesto que un rayo de sol en una pared es algo inasible, y por lo tanto imposible de jugar. Más adelante, ya en el mamotreto VI, Lozana se avergüenza de su procedencia e inventa una familia distinta. No obstante, de forma irónica, acabará delatándose:

> *Mi tío fue muy conocido que cuando murió le hallaron en las manos callos tamaños, de la vara de la justicia* (op. cit. VI, pág. 192).

Para Claude ALLAIGRE (1985) este pasaje pretende indicar que el tío de Lozana había sido alcalde y, por lo tanto, cristiano viejo, pero ¿por qué no ver aquí una alusión a las huellas de una posible tortura como converso? Otra lectura de este párrafo es la que nos proporciona la Camisera:

> *notá que me dijo esta forastera que tenía un tío que murió con los callos en las manos, de la vara de la justicia, y debié de ser que sería cortidor* (op. cit. VII, pág. 199).

No hay que olvidar que el de curtidor era un oficio propio de la población judía hispana, y, por consiguiente, perfecto para la genealogía lozanesca.

Ya avanzada la trama textual encontramos en boca de nuestra protagonista una curiosa afirmación:

> *En dinero y en riquezas me pueden llevar, mas no en linaje ni en sangre* (op. cit. LII, pág. 418).

Este comentario sólo puede ser entendido como procedimiento irónico para explicar la procedencia judaica, tanto de Lozana como de Rampín. Estas pretensiones nobiliarias no pueden ser otra cosa que una parodia de los certificados de limpieza exigidos por la Inquisición. Todos estos datos sobre el entorno familiar de Lozana se debe estudiar en comparación con el resto de los personajes del género picaresco:

FAMILIA	*LAZARILLO*	*BUSCÓN*	*GUZMÁN*	*JUSTINA*	*LOZANA*
PADRE	ladrón	ladrón barbero	ladrón renegado	mesonero converso	jugador putañero
MADRE	cocinera lavandera	hechicera conversa	engañadora	mesonera conversa	alcahueta
OTROS	padrastro negro hermano mestizo	hermano ladrón	abuela materna engañadora	abuelo jugador abuelo barbero	abuela judía tío curtidor

De todo este esquema se deducen don conclusiones básicas:

[1] El padre y la madre actúan como influencia directa en el carácter irremediablemente picaresco de sus hijos. Así podemos descubrir en el fondo una sociedad estamental muy rígida en la que de *malos* padres sólo pueden descender *malos* hijos. De esta manera lo teoriza el pícaro Marcos de Obregón:

> *Si los antecesores saben los hijos que fueron cazadores, los hijos quieren serlo; si fueron valientes, hacen lo mismo; se dejaron llevar de algún vicio que los hijos sepan, siguen el mismo camino; y para corregir y enmendar vicios heredados de sus mayores, casi es menester y aun necesario, que no conozcan a los padres; que sería lo más acertado sepultar las memorias de algunos linajes, que por ellos se van imitando lo que oyeron decir de sus mayores, que más valiera que no lo oyeran para que no lo imitaran* (*Vida del escudero Marcos de Obregón*, Descanso Sétimo, pág. 147).

[2] La falta de limpieza en la sangre de algún elemento de la familia -directo o indirecto- es primordial para elevarse a la categoría de pícaro. Incluso en el *Guzmán de Alfarache*, cuyos padres son los menos *apicarados*, podemos ver esta

cuestión cuando el padre reniega de su religión dos veces: la primera al hacerse musulmán y la segunda al volver al seno de la iglesia cristiana. Sobre esta problemática de la honra resulta muy útil el pensamiento del propio Guzmán:

> *Veisme aquí sin uno y otro padre, la hacienda gastada y, lo peor de todo, cargado de honra y la casa sin persona de provecho para poderla sustentar. Por la parte de mi padre no me hizo el Cid ventaja, porque atravesé la mejor partida de la señoría. Por la de mi madre no me faltaban otros tantos y más cachivaches de los abuelos* (*Guzmán de Alfarache*, I, 2, pág. 143).

Ya en la *Tragicomedia* original se produce un ataque directo a la idea de la pureza familiar, cuando Areúsa exclama:

> *Ruyn sea quien por ruyn se tiene. Las obras hazen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán y Eva* (*La Celestina*, IX, pág. 145).

Para que Lozana pueda ir desenvolviéndose en la vida debe producirse con anterioridad una situación de carencia en el orden narratológico, gracias a la cual conseguirá un adiestramiento único. Ésta se produce cuando se va quedando progresivamente sin el entorno familiar que la protege. Primero muere el padre, situación que sirve para liberar a madre e hija, y más tarde la madre. Lozana queda al cuidado de una tía suya, pero esta barrera ya es mucho más débil que la propia familia. Para la mayoría de los críticos éste sería el principio de la decadencia lozanesca, puesto que la obra parece basarse en el tópico de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Sin embargo, creemos que esto no es así. En realidad esta pérdida del vínculo familiar supone para nuestra protagonista el inicio de un verdadero proceso de liberalización.

[2.2.3.2] ALDONZA, LA INFANCIA ANUNCIADORA

Una vez observada la influencia del entorno familiar en la futura

Lozana, nos interesa ver cómo, después de haber sido retratada con algunas pinceladas sobre su inteligencia, el autor nos la muestra en su primera acción:

> *Fue necesario que acompañase a su madre fuera de su natural* (*Retrato de la Lozana andaluza*, I, pág. 175).

Existe un doble sentido en esta frase tan ambigua. Puede significar en un principio salir de su lugar de nacimiento, Córdoba, o bien que Aldonza comienza su vida sexual de una forma temprana, iniciada por su madre. Esta segunda lectura parece la más apropiada dentro del tono erótico que aparece en todo el *Retrato*.

Como es lógico, Aldonza comienza en su infancia a recibir la educación que la prepara para sus oficios futuros. Esta preparación viene, como ya hemos visto antes, de las manos de su madre, que fue

> *solicitadora perfecta e prenosticada futura* (op. cit. I, pág. 176),

entendiéndose aquí que solicita para sí, como prostituta, y solicita para los demás, como alcahueta. Más adelante y ya en Carmona intenta que aprenda el oficio de tejedora, pero Aldonza lo toma por la otra acepción, la de urdir:

> *la madre quiso mostrarle tejer, el cual oficio no se le dio ansí como el ordir y tramar* (ibídem).

Otra de las bases de la educación lozanesca es la de su despertar sexual, aunque esta vez no es guiada por su madre:

Saltando una pared sin licencia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía (ibídem).

Esta referencia tiene un doble sentido: por un lado la pérdida de la virginidad y por otro la primera menstruación.

Como podemos comprobar, en la infancia de Lozana encontraremos un inicio para cada uno de sus oficios posteriores:

INICIO	OFICIO

Solicitadora perfecta	Alcahueta
Ordir y tramar	Embaucadora y restauradora
Se le derramó la primera sangre	Prostituta

Tras ser iniciada en la vida sexual, Aldonza comienza a recopilar toda la sabiduría y la experiencia que después le servirán para ejercer su oficio. Sin embargo, nuestra protagonista no necesita tampoco demasiados alicientes para que se despierte su ingenio, y pronto podrá prescindir de su madre para ejercer como procuradora de sus propios negocios. De esta forma, la tía le aconseja a Lozana:

> *Esto que vos tenéis* [el cuerpo] *y lo que sabéis* [el ingenio] *será dote para vos* (op. cit. II, pág. 179).

Ambas cosas le servirán para ejercer los oficios a los que está predestinada.

Ya desde la perspectiva de la protagonista como adulta, se nos presentan los antecedentes de su conducta sexual:

> *Desde chiquita me comía lo mío, y en ver hombre se me desperezaba, y me quisiera ir con alguno, sino que no me lo daba la edad* (op. cit. VII, pág. 193).

Aquí encontramos también la primera definición del concepto de amor en libertad, fuera de todas las represiones de una sociedad inquisitorial. Es por ello que Lozana necesita salir fuera de la España feudal, en la que se ha roto el equilibrio interétnico -si existió alguna vez-. Y para poder desénvolverse en un ambiente que no la rechace necesita llegar a un lugar casi hecho a medida de sus necesidades: la Roma de principios del XVI.

[2.2.3.3] La etapa en Roma, remodelación y cambio

Cuando nuestra protagonista desembarca en Roma parece haber llegado tan sólo por obra de la desgracia. Abandonada a la fuerza por Diomedes y

atemorizada por los acciones del padre de éste, Lozana parece entrar con mal pie en la Ciudad Eterna. Sin embargo, pronto demostrará que esto no es así. La andaluza comienza a moverse por la vida romana con toda desenvoltura, sin otro equipaje que su herencia racial y su experiencia, adquirida en los viajes anteriores. Pero, a pesar de todo, este bagaje no es suficiente para poder subsistir en Roma. Será necesario que se produzca una remodelación, un proceso de readaptación al nuevo entorno. Una vez advertido esto, resulta extraña la observación de MÁRQUEZ VILLANUEVA (1973):

> *Aldonza, además, no es literalmente una cualquiera, sino un personaje que llega ya hecho a la Roma de León X y que permanece en la obra como paradigma hispano-andaluz* (pág. 88).

No podemos estar de acuerdo con esta opinión. Ni Lozana es un personaje ya formado cuando desembarca en Roma -al menos no totalmente-, ni puede ser considerada como prototipo de ninguna nacionalidad. Este rasgo corresponde con más justicia a otros personajes del *Retrato* como las camiseras españolas.

Por momentos da la impresión de que la andaluza se arrepiente del tipo de vida que ha elegido:

> *Cuando vine en Roma, de todos los modos de vivir que había me quise informar, y no supe lo que sé agora, que si como me entremetí entre cortesanas, me entremetiera con romanas, mejor gallo me cantara que no me canta* (op. cit. XXXI, pág. 324).

Sin embargo este supuesto error no impide que la andaluza prospere entre las cortesanas y se haga tan necesaria que no pueda vivir sin ella. Será Silvio quien exponga cuál ha sido la evolución sufrida por el ingenio lozanesco para acomodarse a la vida romana:

> *Y no era venida cuando sabía toda Roma y cada cosa por extenso; sacaba dechados de cada mujer y hombre y quería saber su vivir, y cómo y en qué manera, de modo que agora se va por casas de cortesanas, y tiene tal labia que sabe quién es el tal que viene allí, y*

cada uno nombra por su nombre (op. cit. XXIV, pág. 291).

No es extraño que Lozana conozca tan bien este ambiente después de las detalladas lecciones que el Valijero le ha ido dando en capítulos anteriores sobre las cortesanas y su mundo.

Después de la etapa de adaptación al medio en el que se desenvuelve nuestra protagonista, ésta comienza a cambiar, a evolucionar de una manera distinta. Quizá ya preveía el futuro incierto de la Roma *putana*. Como podemos ver, se produce una interacción entre sujeto y realidad; unas veces es Lozana la que se adapta al medio, y otras parece que es este último el que se adapta a los deseos de la andaluza en su búsqueda del objeto. El esquema que veíamos al principio del apartado se reconvierte en una relación que va en ambas direcciones: de la realidad al sujeto y viceversa. El momento exacto de esta variación lo anuncia ella misma:

> *Ya no quiero andar tras el rabo de putas. Hasta agora no he perdido nada; de aquí adelante quiero que ellas me busquen.* (...) *Yo quiero de aquí adelante mirar por mi honra* (op. cit. XLI, pág. 375).

Se producen una serie de condiciones para el cambio, como puede ser la obtención de parte del objeto perseguido. La andaluza cuenta ya con la suficiente reputación entre sus clientes, así como dineros y casas, comodidad en una palabra.

Por lógica, si se produce un cambio en todo el sistema de valores lozanescos, también se producirá una evolución en sus signos de relación con los demás personajes y con el objeto en especial. La situación social de Lozana cambia con su experiencia y su éxito:

> *Mal año para putas, que ya las he dado de mano, que por la luz de Dios, que se me han menester, que vienen cayendo, que ya no soy la que solía* (op. cit. XLIV, pág. 387).

No es extraño que la andaluza reaccione así en vistas del buen momento laboral que está viviendo, como nos aclara el autor en el mamotreto anterior:

> *¿No veis qué priesa se dan a entrar y salir putas y notarios?* (op. cit.

XLIII, pág. 387).

El cambio también repercute en el aspecto físico como le suelta Silvano:

¡Dios os bendiga, qué gorda estáis! (ibídem).

Para Claude ALLAIGRE (1985) esta evolución debe ser considerada como decadencia. A nuestro parecer, más que ocaso, tenemos que estudiar esta etapa como acercamiento y anunciación del próximo disfrute del objeto. Se acerca el momento en el que Lozana conquistará su objeto, fundiéndose con él.

Nuestro personaje central nos da muestras del cambio de rumbo, del giro que ha dado su vida en este punto clave de la trama textual. Se encuentra en un momento álgido de su carrera y ya no necesita ir detrás de las putas para que le den trabajo, sino que son ellas las que la persiguen buscando sus recetas y sus encuentros celestinescos. Ovidio, uno de los personajes masculinos del *Retrato*, nos dice sobre ella:

Ya no se desgarra como solía, que parecía trasegadora de putas en bodegas comunes (op. cit. LVI, pág. 440).

Se produce también, por lo tanto, un cambio en su actitud profesional. Debido a la fama que ya ha alcanzado no necesita buscar trabajo, ahora es ella la que debe ser reclamada por sus clientes. Ovidio no es el único que da testimonio de la fama que la andaluza ha tomado gracias a sus buenas artes. Hertejo nos informa:

Su fama vuela (...), *en España nos dijeron mil bienes de vuestra merced, y en la nao unas mujeres que tornan acá con unas niñas que quedan en Citavieja; y ellas vezan a las niñas vuestro nombre porque, si se perdieren que vengan a vos, por que no tienen otro amparo* (op. cit. XLIX, pág. 403).

Notemos aquí el sentido del verbo *perderse* relacionado con el mundo de la prostitución, en el que se mueve la protagonista.

Esta etapa de la vida lozanesca se remata con una burla por parte de Herjeto y su amo. Aunque se ha demostrado con creces la ingeniosidad de la

protagonista, y su habilidad para engañar a sus víctimas, tenemos aquí uno de los engaños que ella recibe -no muchos, en puridad-. Herjeto, criado de un gentilhombre, da ciertas señales de advertencia a Lozana sobre el encierro que le preparan. Le dice, por ejemplo, que van a comer a la posada de Bartolo, nombre que evoca a cierto bandido de la época. Así pues, hay una serie de signos que hacen prever el engaño, aunque Lozana, que un poco antes se considera a sí misma tan sabia, es incapaz de reconocerlos y descifrarlos, evitando así la burla. Nuestra protagonista cae en la trampa que ella misma tantas veces ha urdido para otros: se deja llevar por la adulación y el halago. Lozana descubre ya tarde que ha sido engañada y que debía haber estado más atenta:

> *Si yo atendiera a su criado, bien claro me lo dijo, que bien mirado ¿qué me podía a mi dar uno que es estado en la posada del señor don Diego, sino fruta de hospital pobre?* (op. cit. LI, pág. 415).

Descifra los signos demasiado tarde. Sin embargo, es capaz de sacar una lección de la anécdota:

> *Esta venida a ver este guillote me porná escarmiento para cuanto viviere. Nunca más perro a molino* (op. cit. LI, pág. 413).

[2.2.3.4] VELLIDA, LA ETAPA FINAL

Si consideramos a nuestra protagonista como un personaje cuya vida alcanza un punto máximo en su madurez, nos encontramos con una vejez en la que Lozana ha perdido todos los rasgos que la caracterizaban y tiene que enfrentarse con una situación de declive. Pero éste no es el punto de vista que hemos mantenido hasta el momento. Para nosotros el sujeto debe verse siempre a partir de su relación con el objeto. De esta manera, la vejez de Lozana no es un tiempo regresivo, sino todo lo contrario, un momento en el que la protagonista consigue hacerse con su objeto, es decir, logra llegar a tener una vida tranquila, en paz, junto a Rampín. Antes de que se produzca esta evolución del personaje, aparecen algunos indicios

que nos muestran los cambios que se van produciendo en la andaluza. Por ejemplo el Galán exclama al verla:

¡Alegra va la puta vieja encrucijada! (op. cit. LVII, pág. 445).

Pero a pesar de haber llegado ya a la decrepitud física, aún hay quien admira sus restos de hermosura, com el Rufián que dice:

¡y qué preciosa que es! (op. cit. LVIII, pág. 448).

Por todo esto no es de extrañar que Lozana, ante la buena situación que está viviendo, comience a engordar, según nos informa Leonor:

¡Ay, qué gorda está esta putana! (op. cit. XLVIII, pág. 401).

Es éste un signo inequívoco de la prosperidad lozanesca, puesto que ha conseguido llegar a obtener el objeto en un estado transitorio. Indudablemente nos hallamos ante un indicio del bienestar de la protagonista del *Retrato*. No obstante, el problema surge en ese estado pasajero, ya que Roma no es el lugar idóneo para mantener una vida tranquila. Se hace necesario un cambio de escenario, paralelo al cambio físico de Lozana. De esta forma se produce una alteración a todos los niveles, incluso en el nombre del personaje, como reconoce la misma Lozana:

> *Diréme la Vellida* (...) *y yo seré salida de tanta fortuna pretérita, continua y futura* (...). *Ya estoy harta de meter barboquejos a putas y poner jáquimas de mi casa, y pues he visto mi ventura y desgracia, y he tenido modo y manera de conversación para saber vivir, y veo que mi trato y plática ya me dejan, que no corren como solían, haré como hace la Paz, que huye a las islas* (op. cit. LXVI, pág. 481).

Como se observa aquí, se hace absolutamente necesario el cambio de lugar y de estrategia para acceder, de forma definitiva, al objeto deseado. Lozana tan sólo conservará un elemento de su vida anterior: Rampín. Para finalizar este punto, sólo nos queda decir que no nos encontramos ante una nueva situación de carencia del personaje, sino todo lo contrario. Ahora Lozana se adapta a un nuevo entorno mucho más acogedor y en el que podrá convivir con su compañero sin ningún tipo de trabas. De esta suerte, la narración de las peripecias lozanescas ya no tiene

sentido, una vez que sujeto y objeto se han encontrado. Se puede deducir que la trama textual de la novela no es otra que el seguimiento de la relación entre estos dos actantes: por un lado la protagonista, y por otro, su deseo de disfrutar de una vida cómoda y tranquila.

Como consecuencia de todo lo expuesto en este capítulo diremos que, fuera del modelo lozanesco, el prototipo de la mujer libre, capaz de mantenerse a sí misma sin depender de la familia o el marido, tiene como representantes máximos en la materia celestinesca a la Areúsa y, en menor grado, a la Elicia rojanas. No cabe duda de que los paralelismos entre el original de la obra de Delicado y los antecedentes del texto seminal no son abundantes. Lozana es una mujer que ejerce sus profesiones abiertamente, en un medio no hostil como lo es la Roma anterior al Saco. Las *mochachas* hacen lo que pueden para sobrevivir en un ambiente que empieza a enrarecerse y que persigue a todo aquél que se sale de sus normas. La honra no les preocupa en exceso, pero tampoco se ven espoleadas por la avaricia de la vieja Celestina. Jóvenes aún, disfrutan, como bien les aconseja la alcahueta, de los placeres que sus cuerpos todavía les ofrecen. Sin duda, Areúsa tiene una fuerza personal mucho más desarrollada que la de su prima, marioneta en manos de la trotaconventos. Sólo la muerte de la vieja a manos de los criados de Calisto podrá significar para Elicia su liberación y, por consiguiente, su enfrentamiento directo y responsable con la vida.

[2.3] EL PROTOTIPO DE LA DAMA: MELIBEA.

El hecho de que sobre los personajes femeninos de la celestinesca recaigan los papeles más importantes y menos estereotipados de la trama hace que cada uno de ellos tenga un valor especial. Se podría pensar que una creación tan poco original como lo es la dama enamorada ha de caer fácilmente en el cliché más anodino. No obstante los autores de la Tragicomedia original y, en muchos otros casos, los continuadores de la materia supieron darle a este prototipo una frescura y una nueva energía que marcan la diferencia con respecto a sus predecesores. Como muy bien indica Peter E. RUSSELL (1993):

> *Melibea es una de las creaciones más complejas y más sutilmente observadas de La Celestina* (pág. 79).

Por oposición al carácter lineal y fijo del comportamiento de Calisto, las damas de la celestinesca tienen una viveza única, luchan por su honra, se queman en el infierno de un conflicto interior y cuando caen en las redes de la alcahueta lo hacen asumiendo todas las consecuencias y, al mismo tiempo, con una elegancia y un *savoir faire* que las aleja por completo de los anodinos caballeros, absortos por completo en su propio deleite.

No sólo en comparación con el noble enajenado de amor la figura de la doncella se ve realzada. También con respecto al núcleo familiar que la rodea, la dama resalta por su inteligencia y voluntad. Lo que no debe hacernos olvidar que esta figura está engarzada en un estamento social y, a la vez, dentro de un sintagma familiar que la rodea para vigilarla y defenderla:

> *Melibea, robustamente afianzada en la realidad, se presenta dentro del marco familiar, y la sanción de la sociedad, acogida o rechazada, preside su conducta desde su primera hasta su última aparición* (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 406).

Por lo tanto, la heroína de estos textos no es un personaje inconsecuente, que obvie

con facilidad las reglas sociales que debe cumplir. En la actitud del caballero enamorado no hay ni la más mínima huella, salvo en raras excepciones, de un remordimiento o un reproche por la locura pasional que le embarga y que le impide ver la realidad como tal. Ni siquiera en los casos en los que la venda cae de sus ojos, como en el momento en el que Calisto recibe la noticia del ajusticiamiento de Calisto y Sempronio, el noble enajenado se ve capacitado para desembarazarse de la pasión que le impide comportarse bajo la regulación social debida. Esto no ocurrirá con la dama.

Resulta curioso que la figura más débil y con la menor cantidad de poder acumulada en sus manos se convierta en la más decidida. Y esto ocurre de tal suerte porque sabe aprovechar con inteligencia y fortuna los elementos que quedan a su disposición. Sabe, con certeza absoluta, que ocupa un lugar secundario en la sociedad en la que vive y, aparentemente no se opone a ello:

> *Melibée ne nie pas l'inferiorité naturelle de cet être limité, retenu par des barrières multiples, de cet être fragile, faible et faillible devant la vie, qu'est la femme. Elle peut déplorer cette inferiorité, elle ne peut rien contre et elle l'admet* (HEUGAS, 1973, pág. 388).

A partir de este punto, la dama, consciente del límite de su poder, tiene la posibilidad de cambiar la situación, con inteligencia e ingenio -algo que la acerca sobremanera al prototipo lozanesco y al más puro celestinesco-. Desde su posición se eleva y hace mover las fichas a su placer. En ciertos momentos de la obra no parece muy claro si la alcahueta influye sobre la dama o si es esta última la que manipula a la primera para llegar al objetivo que persigue. De este modo, todo el proceso de *philocaptio*, por medio de la retórica o de la magia, parece quedar invalidado.

Nos hallamos, en consecuencia, ante un modelo de conducta femenina que se aleja de los prototipos expuestos por la literatura de la época, incluida la posterior. En palabras de D. W. Mc PHEETERS (1985):

> *La actitud y acciones de Melibea, como las de una heroína de Séneca, no son típicas de la época, pero ella encarna los conceptos cambiantes de la feminidad que van a influir en el periodo posterior del Renacimiento* (pág. 19).

Desde hace tiempo la crítica viene considerando a la amada de Calisto como la verdadera fuerza motriz de la relación en contraposición al egoísmo y la cobardía de su caballero:

> *Sus modelos son las heroínas rebeldes de la lírica popular, y no las bellas damas sin merced de la novela sentimental. Si Calisto es un loco cortesano paródico, Melibea rechaza la parodia para ser una rebelde* (SEVERIN, 1984, pág. 279).

En verdad, los modelos de comportamiento femenino en la celestinesca se alejan bastante de la tradición seguida por Juan de Flores o Diego de San Pedro:

> *En La Celestina como en sus antecedentes literarios más inmediatos se transparenta una apreciación nueva y negativa de la actitud estereotipada de "la dama cruel, ingrata y esquiva" de la lírica cancioneril. Por este rasgo la obra de Rojas se enlaza con las tendencias anticortesanas que culminan en los testimonios literarios de las últimas décadas del siglo XV y las primeras del siguiente* (BEYSTERVELDT, 1984, pág. 141).

Y, sin embargo, debemos tener en cuenta que ya dentro de la novela sentimental se había ido produciendo un cambio en la focalización del personaje de la dama. A partir del *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, la protagonista parece tomar un rumbo diferente, más cercano:

> *Con Mirabella, la heroína gélida e inaccesible de la novela sentimental se convierte en un ser humano, de entereza espiritual, de entrega y desprendimiento* (CVITANOVIC, pág. 192).

En resumidas cuentas, la opinión de la crítica con respecto al papel jugado en la trama por Melibea y sus continuadoras es bastante unánime. Para la

gran mayoría de los autores que se preocupan sobre la función de la dama se observa una simpatía general hacia el personaje. En verdad, da la impresión de que Melibea es la encargada de hacer saltar los clichés de la utopía cortesana, manteniendo siempre los pies sobre la tierra:

> *En las parejas de amantes nobles es la mitad femenina la que representa las tendencias cristianas viejas representadas literariamente por las tendencias anticortesanas. En grado creciente dan prueba de no entender ya el lenguaje del amor cortés, oponiéndose al mismo tiempo a que su amigo las sirva según este estilo de amar* (BEYSTERVELDT, 1982, pág. 227).

De este desajuste entre el idealismo, a veces rozando con la locura, del caballero enamorado y la sujeción a la realidad de la dama nace la *furia melibea*, achacada en ocasiones a la falla racial, considerando a Melibea como cristiana vieja y a Calisto como converso (cfr. en este sentido Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS -1972a, 1972b y 1996- y Juan GOYTISOLO). No obstante, la fuerza de Melibea para rechazar las pretensiones de un loco que se ha introducido en su huerto sin permiso alguno, saltando por encima de todas las normas sociales nace de su propio despecho:

> *Se ha querido explicar también el comportamiento de Melibea como adhesión a las reglas del amor cortés, pero ella poco tiene que ver con esas amantes estilizadas. Su manera de ser y de obrar responde a la etiqueta cortesana solamente en sus aspectos exteriores. Queda el lenguaje, las palabras e imágenes, pero éstas sirven de medio expresivo para presentar, describir y aludir a un estado psicológico real y diferente del que implica el amor cortés* (BERNDT, pág. 21).

[2.3.1] SIGNOS DEL SER DE LA DAMA

A pesar de la importancia funcional de la joven señora como núcleo aglutinante de la materia celestinesca, con sus características de comportamiento tan bien definidas, en la mayoría de los casos -y exceptuando la obra original- el personaje no tiene unos rasgos totalmente delimitados. Sin embargo, no olvidemos que las protagonistas femeninas, tanto la dama como la alcahueta o la mujer libre, se definen mejor que los personajes masculinos en los textos celestinescos. Como indica Mª Rosa LIDA DE MALKIEL (1962):

> *Su fisonomía en La Celestina es tan original y poco esquemática, que los imitadores tienden a simplificarla, remontándose a tipos convencionales más familiares* (pág. 457).

En general esta figura ya aparece definida con signos fijos e inequívocos desde el inicio de la obra. Así ocurre en la anónima *Serafina* en la que el autor nos dice ya en el Argumento que la protagonista es

> *de estrema manera hermosa y dotada de todo género de virtud* (*Comedia Serafina*, Argumento, pág. 1).

Otro tanto ocurre en una de las compañeras de edición de la anterior, la *Ypólita*, pues en el mismo argumento se nos informa de que Florinda es una

> *donzella nacida de yllustre familia* (...) *seyendo la más discreta y hermosa dotada en todo género de virtud que ninguna donzella de su tiempo* (*Comedia Ypólita*, Argumento, pág. 18).

La continuación de Feliciano de Silva no podía ser menos en este caso y en ella -desde el principio de la obra- se nos advierte sobre Polandria que fue

> *donzella muy clara de linaje y hermosura* (*Segunda Celestina*, Argumento de la Cena I, pág. 113).

Por el contrario, la obra seminal no procede de forma tan drástica a la elaboración del personaje de la dama. Muy al contrario, Rojas y el primer autor juegan a ir desvelando gradualmente las características de su personaje, moviendo los hilos de su comportamiento al ritmo de la trama. Así en el Argumento general de la Tragicomedia aparecen referencias a Melibea, pero de carácter impreciso. De

ella se nos dice que era

> *muger moça muy generosa, de alta y sereníssima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada* (*La Celestina*, Argumento, pág. 207).

Como se observa claramente en estos datos, la importancia original de Melibea está en su posición social y familiar, es decir, en su estamento, y no tanto en su aspecto externo. Veamos ahora cuáles son los signos que hacen referencia a la descripción física de la dama.

[2.3.1.1] DIMENSIÓN FÍSICA

En algunos casos, la descripción de los rasgos físicos de la joven señora en la celestinesca se hace, aunque parezca raro, a través de los personajes femeninos que la rodean, bien sea la madre, la criada o la misma alcahueta. En la temprana *Serafina*, Popilia nos dice sobre la protagonista, de igual nombre que la obra, que

> *es muy hermosa y graciosa* (*Comedia Serafina*, II, pág. 23).

Y en la *Thebaida*, publicada junto a la anterior, la original alcahueta y mujer libre Franquila define a Cantaflua diciendo de ella que

> *es grandíssima lástima de ver una donzella de tan poca edad, y tan hermosa, y de tan antiguo linage, y huérfana de padres, d'esta manera tan agena de sí* (*Comedia Thebaida,* VII, pág. 109).

Curiosamente, el asidero familiar que daba fuerza y valor a Melibea ha desaparecido aquí para la protagonista femenina, que se encuentra totalmente desamparada en ese sentido.

En realidad, la descripción física de la dama es la más completa de todos los personajes de la celestinesca, al contar con una doble perspectiva:

> *El retrato de la protagonista responde a unos criterios que nada tienen*

que ver con la objetividad. Son el tópico meramente retórico de la dama en el que entran los juicios hiperbólicos del enajenado Calisto, en el primer caso, y en la segunda, la descripción denigrante y sumamente selectiva de un contrarretrato (MAURIZI, pág. 58).

En efecto, el texto seminal de la celestinesca nos ofrece dos puntos de vista contrarios en la descripción de Melibea: por un lado la idealización del caballero y por otro la denigración de las *mochachas*. Resulta curioso que siempre se haya hecho hincapié en la descripción ofrecida por un loco enajenado como Calisto, para dar de lado a las imprecaciones de Elicia y Areúsa. ¿Por qué no puede ser más creíble la versión de las *mochachas*, que debieron conocer con detenimiento el mundo de las señoras, en toda su bajeza, que la de los orates enamorados, carentes por completo de una visión estable de la realidad? Como antes hemos observado, los autores de la primera tragicomedia no hacen referencia *objetiva* alguna a la belleza de Melibea. Ella en realidad sólo se ve retratada en las palabras de los demás. A partir, sin embargo, de la obra de Feliciano de Silva, la hermosura de la dama aparece como un dogma inquebrantable, como ocurrirá años más tarde en el teatro barroco. Y, sin embargo, ésta no debió de ser la intención de Rojas, pues, de serlo, lo habría hecho de forma manifiesta. Para éste y para el primer autor, Melibea tiene que aparecer en la doble mirada que la hace más rica y más interesante para los lectores.

La imagen que los caballeros ofrecen sobre sus amadas no tiene, de esta forma, ninguna base realista -ni tampoco lo pretenden-. En cualquier caso, la donosura de este personaje es tal que incluso se contagia a todo lo que toca, como a su misma ropa. Así, el criado de Felides, Sigeril, igualmente infectado de la sandez de su amo, se queda boquiabierto ante la visión de Polandria y la describe de la siguiente manera:

Está vestida de escarlata con un aforro subtilísimo de tela de plata, y las mangas en armiños como la nieve; y por las cuchillas son tan inumerables las piedras que tiene que la sala está con el resplandor

como si dozientas hachas allí estuviessen encendidas (*Tercera Celestina*, XLVII, págs. 363-364).

En la *Elicia* de Sancho de Muñón, tan ensalzada por Marcelino MENÉNDEZ PELAYO que la consideró como la mejor de las continuaciones celestinescas, el apasionado Lisandro se muestra como un verdadero hechizado. Al hacer la descripción de Rosalia en presencia de Oligides se emociona:

¡Oh, divino resplandor, que deslumbras como sol a los ojos que te miran! (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 1, pág. 2).

Como se puede ver, la descripción ardiente del amante está siempre salpicada de exclamaciones y suspiros:

¡Oh, si bien la vieras, contemplaras una concorde proporción de sus miembros; un lindo talle de cuerpo, un rostro de serafín, unos ojos matadores, una gracia! (ibídem).

Para rematar el retrato, Lisandro afirma que

Suma bienaventuranza sería para mí si solamente gozase de su divina vista (op. cit. I, 1, pág. 3).

Una de las características más comunes del *melibeísmo*, que analizamos con mayor profundidad en su capítulo correspondiente, es la de considerar a la dama como un ser único. De esta forma opina Floriano sobre su Belisea:

Aquella que par no tiene oy en el mundo en hermosura y todo buen atributo (*Comedia Florinea*, I, pág. 159).

La superioridad de la amada se hace manifiesta en todos y cada uno de sus atributos, como es el caso de Cantaflua para Berintho, cuando nos habla de

su tan inmensa y extremada hermosura, su incomparable beldad, su tan extraña excelencia, y la gracia tan resplandeciente con que a todas las del mundo excede y sobrepuja (*Comedia Thebaida*, I, pág. 9).

Un caso bastante ilustrativo de este tratamiento hiperbólico lo tenemos en la anónima *Ypólita*. Aquí vemos al protagonista, Ypólito, haciendo un juego de palabras con el nombre de su amada:

Señora de gran valer,
flor de las flores Florinda,
fresca rosa y flor muy linda (*Comedia Ypólita*, I, pág. 23).

Un poco después de esta sarta de metáforas tan vulgares como manidas, el amante enajenado declara:

De Florinda soy vencido,
clara estrella,
de las mujeres más bellas
y de todas la más alta,
y es muy perfeta y sin falta (op. cit. I, pág. 25).

De nuevo, los atributos de la amada se ven magnificados hasta el ridículo y la parodia en las palabras del caballero. Así ocurre cuando Ypólito describe a Florinda:

De quien toda la natura
se remiró por hazella,
perfeta, linda, muy bella,
y más que toda criatura
acabada,
de mill gracias adornada,
ensalçando su excelencia
de perfeción y clemencia,
y en la virtud tan dotada
que ninguna
buena ni mala fortuna
en cosa no le empece,
y así del bien resplandece,
que nunca el mal le importuna (op. cit. IV, pág. 64).

Resulta curioso el hecho de que sea en la celestinesca teatral versificada, cuyo primer representante sería la comedia anteriormente citada, donde la descripción idealista de la amada se haga de una forma más recargada y, por lo tanto, más irónica. De esta suerte, en la obra de Francisco de las Natas, Tideo, después de intentar explicarle al criado Prudente quién era su dama, concluye:

En consuna,
no basta persona alguna
a contar su merescer,
ni dezir siquiera una
de sus gracias y valer (*Comedia Tidea*, I, 2, pág. 147).

El mismo personaje cae en la tentación blasfema de divinizar a su amada. Por eso, nos dice de ella que es

una dama divinal,
cuya vista
trai mi vida en conquista
sin descanso ni reposo;
no sé arte que resista
un dolor tan trabajoso (op. cit. I, 3, pág. 158).

Esta idealización afecta incluso a los criados de los caballeros, como es el caso de Estor, en referencia a Florinda:

¡Oh, qué gesto y qué frescor,
y qué linda gracia tiene! (*Auto de Clarindo*, I, 7, pág. 234).

Otro caso curioso de imagen idealizada de la dama lo hallamos en la original *Doleria*, cuando Heraclio afirma que Idona es

el Sol que resplandece por estos valles y embaraça la vista humana (*La Doleria del sueño del mundo*, I, 2, pág. 319).

Este mismo personaje se queja un poco después de la siguiente manera:

¿Qué puedo hazer sino rendirme a la dulçura de tu boz y resplandor de

tus hermosos ojos? (op. cit. II, 3, pág. 335).

En todos los casos, la amada aparece configurada con unos rasgos mayestáticos, superiores a los del resto de los mortales, que nos impiden verla en su verdadera dimensión.

No obstante, en algunos casos, los autores de la celestinesca -en especial Rojas- prefieren ofrecer un contrapunto, una apreciación negativa que permite conocer los rasgos de la dama en su forma justa. Es famosa especialmente la intervención de las *mochachas* en la comida que se celebra en casa de Celestina, en presencia de Pármeno y Sempronio, cuando se dedican a descuartizar prácticamente la imagen idealizada de Melibea. Tras la furia de Elicia, Areúsa arremete con una fiereza descomunal, excesiva si no tenemos en cuenta el hecho de que con estos parlamentos Rojas pretendió ofrecernos una imagen mucho más realista de Melibea. Así describe Areúsa a la amada de Calisto:

> *Por una vez que aya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas tostadas e higos passados y con otras cosas, que por reverencia de la mesa dexo de decir* (*La Celestina*, IX, págs. 407-408).

Para añadir, un poco más tarde:

> *Unas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido: no parecen sino dos grandes calabaças. El vientre no se le he visto; pero juzgado por lo otro, creo que le tiene tan floxo como vieja de cincuenta años* (op. cit. IX, pág. 408).

Su amiga Elicia, que le da también un buen repaso en esta escena, la llama, más adelante:

> *su estiércol de Melibea* (op. cit. XV, pág. 526).

De igual manera, en la obra de Sebastián Fernández, Libertina intenta la destrucción de la imagen de la dama, en este caso llamada Philomena. De esta última nos dice que es

> *una haldraposa que tiene más celestes en la cara que el arco del cielo,*

que ansí goze de mí de asco no hay quien al rostro las ose mirar (*Tragedia Policiana*, XIX, pág. 39).

[2.3.1.2] DIMENSIÓN IDEOLÓGICA

Las características que, fuera de la visión tergiversada del amante, definen a la dama de la celestinesca se encuentran en su mayoría en la dimensión de los signos ideológicos. Cuando la propia mujer se define a sí misma, o lo hace a través de otros personajes, se incide más sobre las formas de pensamiento que sobre los rasgos físicos definitorios. De este modo, se puede decir que hay una imagen, alejada de la que tienen Calisto y sus seguidores, que se basa en la dimensión ideológica y que propone un prototipo intermedio entre la idealización y la sátira de las *mochachas*:

> *Esencial en la estructura de la obra es la desmitificación de la doncella, es decir, la presentación de una Melibea de carne y hueso. La figura que vemos en el Prólogo dramático es así; una mujer inteligente, determinada, sensata y equilibrada. Si Calisto ve en ella una diosa, ella tiene una visión práctica y correcta de sí misma* (STAMM, pág. 69).

El primer rasgo que define a la dama es su estamento social. Como elemento de la nobleza, o al menos de la hidalguía, Melibea debe obrar dentro de un código bastante más estricto que el de Areúsa o Celestina, como es lógico. Pero, al mismo tiempo, este código se convierte en un signo positivo de valorización. Como le dice Calisto a Sempronio:

> *Mira la nobleza y la antigüedad de su linaje, el grandíssimo patrimonio, el excelentíssimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud y enefable gracia, la soberana hermosura* (*La Celestina*, I, pág. 229).

Aunque el protagonista de la Tragicomedia rojana hace un muestrario variado de las maravillas de su amada los dos primeros signos -*nobleza* y *antigüedad*- y de alguna forma también el tercero -*patrimonio*- hacen referencia clara a la posición estamental de Melibea, condición indispensable para convertirse en el objeto de su devoción apasionada y destructiva. Otro ejemplo de esta importancia de la posición social de la dama lo tenemos en la *Thebaida*, cuando Cantaflua defiende su honestidad, aunque no con excesivo ardor -todo hay que decirlo-:

> *Mira, señor, que a una donzella de tan alta sangre como yo soy, le convenía, seyendo nescida de tan claros padres forçar su voluntad y la desordenada llama de que las entrañas se me encendía* (*Comedia Thebaida*, IX, pág. 177).

Es común en todos los casos que el amante enajenado se considere inferior a su dama divinizada, pero debemos tener en cuenta que esto no es más que un tópico del amor cortés, incluido también en la tradición cancioneril, como ocurre en la siguiente descripción interrogativa de la amada:

> *¿Quién pensará meresce el menor de sus favores? ¿quién sabrá estimar su gracia, su semblante ayrado, su alegría, su gravedad, su honestidad, su poder, su proeza de sangre?* (*Comedia Florinea,* I, pág. 161).

Otro signo de la naturaleza de la dama es la honestidad, importante como ninguno. Mientras que en los otros dos prototipos femeninos -el de la mujer libre y el de la alcahueta- el honor no es más que un adorno de quita y pon, en la señora es un signo esencial, estructural. Así, en la *Rasura* de la *Thebaida* se nos dice que la protagonista es de

> *incomparable honestidad y virtud* (*Comedia Thebaida*, pág. 7).

Igual ocurre en su pariente de edición, la *Serafina*, cuando Evandro nos dice de la dama que

> *es onesta en su habla y traje* (*Comedia Serafina*, II, pág. 21).

En la obra de Rodríguez Florián la dama es catalogada desde el mismo título, pues en él se nos habla de *la linda y muy casta y generosa Belisea*. Ella misma lo

expresa por su boca, convirtiéndose así en una de las pocas doncellas que expresan claramente su deseo de mantenerse encerrada, alejada de la vista de los demás:

> *No me da plazer sino el recogimiento. Y en tanto me aplaze esto, que no sólo la mala conversación me es aborrecible, pero aun la buena me es molesta, por sólo no quadrar con mi voluntad* (*Comedia Florinea,* II, pág. 162).

La Faustina de Francisco de las Natas se ve descrita por los abundantes elogios del criado Prudente -cuyo nombre ya indica la naturaleza de sus comentarios-. De este modo se define la amada de Tideo:

> *Muy honesta,*
> *recogida como Vesta*
> *todo el tiempo de su vida* (*Comedia Tidea*, I, 2, pág. 148).

Igual ocurre en *La Doleria* como vemos en la opinión que Astasia expresa sobre la sin par Idona, de la que nos dice que es

> *contraria a fiestas y a combites, palabras ociosas y trajes arrogantes; contentándose con lo honesto, que es de generoso coraçón y altivez de spirito* (*La Doleria del sueño del mundo*, I, 9, pág. 326).

De igual modo, es importante que las damas de la celestinesca tengan su punto de perseverancia. Como opina Evandro de Serafina:

> *Es constante en sus propósitos* (*Comedia Serafina*, II, pág. 22).

En opinión de Mª Rosa LIDA DE MALKIEL (1962) la constancia es una característica inherente a la figura de la amada en la Tragicomedia, y en menor medida -en nuestra opinión- en las continuaciones:

> *Su fuerte vitalidad se traduce también en el curso constante de su amor: una vez que se entrega a él, Melibea no conoce altibajos* (pág. 411).

En el caso de Serafina, como en el de la mayoría de las damas de la celestinesca, la falta de beligerancia es característica habitual, pero no en el caso de Melibea -que sabe sacar muy bien las uñas cuando es necesario-. Por este

motivo Evandro dice sobre su amada:

> *Ella es muy pacífica y amiga de toda concordia* (*Comedia Serafina*, II, pág. 21).

Un poco después el mismo caballero hace una descripción pormenorizada y abundante de los rasgos de su señora, haciendo hincapié en su actitud pacífica:

> *Y es muy templada en todas sus obras y muy umilde en la conversación, no presuntuosa, no soberbia, no vanagloriosa, no lisongera; no dura de cerviz, antes muy piadosa y acompañada de misericordia; muy liberal con sus servidoras, no avara; no enojosa, no ayrada, antes muy mansa en todas sus razones, muy justificada en sus obras; no lisonjera en las palabras, muy verdadera en la razón; muy leal a sus parientes y amigas, no engañosa, no parlera; no desabrida, no de malas repuestas a sus criadas, no loca, no inbidiosa, no inconstante, no triste, ni con alteración en sus hechos* (op. cit. II, pág. 22).

Y en la misma obra el criado Davo la define de la siguiente manera:

> *Serafina es una cordera mansa y una paloma sin hiel* (op. cit. I, pág. 12).

En contraposición a esta mansedumbre, Melibea impone su sentido común, como vacuna contra la locura de Calisto. Así, una vez consumada la explosión amorosa, la dama se queja de la actitud irrazonable del caballero:

> *Y pues tú sientes tu pena senzilla y yo la de entramos, tú, tu solo dolor, yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a estas horas por las paredes de mi huerto* (*La Celestina*, XII, pág. 466).

Es Melibea un personaje fuerte, de carácter, que se niega a encasillarse en el modelo de la dama virtuosa y fría que algunas novelas sentimentales habían hecho popular. Por este motivo

> *Melibea rechaza la norma doble, desea para sí misma el derecho de amar a quien le guste, y repudia la situación de la esposa servil y obediente* (Mc PHEETERS, 1985, pág. 18).

En relación con este tema tenemos también la importancia del ingenio y la inteligencia de la dama. Como asegura Peter E. RUSSELL (1993):

> *Es ya mujer madura de veinte años de edad, lista, inteligente y leída, de personalidad resuelta, muy consciente de sí misma y de su valor* (pág. 80).

Es este un rasgo que ya tuvo en cuenta LIDA DE MALKIEL (1962):

> *Melibea, hábil para la acción, es también hábil en el disimulo, en decir lo que no piensa para provocar la respuesta que busca, en salir de un aprieto gracias a una rápida mentira* (pág. 415).

Como ejemplo de esta inteligencia, podemos ver el comentario que Valera hace sobre la protagonista de la obra de Villegas Selvago:

> *Ciertamente no es tal Isabela que le falte para ser bien entendida* (*Comedia Selvagia*, I, 2, pág. 85).

Efectivamente, la perspicacia e ingenio de este personaje salta a la vista, como sucede también en la escena donde ella capta con gran rapidez el nudo de la historia, la confusión de la que es víctima Flerinardo. Este hecho, unido al gran poder de decisión que despliega a lo largo de toda la obra, nos hace ver que estamos ante un personaje singular. Recordemos por ejemplo el hecho insólito de que sea Isabela la que acuda a los servicios de la alcahueta, y no el caballero o sus criados.

[2.3.2] SIGNOS DE RELACIÓN Y ACCIÓN

[2.3.2.1] RELACIONES CON EL CABALLERO

Como es lógico, la naturaleza del personaje femenino enamorado se reduce en algunas de las creaciones celestinescas a un mero papel de comparsa, casi de espejo del caballero. Si tenemos en cuenta el hecho de que el joven

enajenado no es sino el resultado de una visión paródica del caballero andante, la dama se nos aparece -tan sólo en contadas ocasiones, eso sí- como el reflejo de una imagen deformada. En general, el papel más importante jugado por la dama celestinesca es el de potenciador de la parodia masculina:

> *Thus, on balance, Melibea, in Roja's real conception, seems as much driven by her loins as is Calisto. And if this is so, is it not further evidence of parody?* (DEVLIN, pág. 53).

La fuerza moral y la valentía de la mujer hacen más evidente el deterioro de la imagen del caballero, o en palabras de RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (1976):

> *Melibea tiene la desgracia de haberse enamorado de alguien que, evidentemente, no se halla a su altura humana. Pues Calisto es egoísta, lo cual, sin duda, no es una buena condición para vivir y alimentar un amor auténtico* (pág. 157).

Tradicionalmente Calisto ha sido considerado la parte activa de la relación, el verdadero agente, cuando en realidad, la situación es mucho más complicada. Si analizamos al detalle el comportamiento masculino, observamos que, como signo paródico, el embargo de su voluntad no le permite actuar. En cambio, la dama enamorada, una vez que ha empeñado su honra y su decisión, no cesa hasta ver cumplido su deseo. Hacemos nuestra la opinión de ALCALÁ GALÁN:

> *Contra lo que se ha escrito pienso que Melibea cosifica a Calisto tanto como él a ella y que en última instancia la entidad de Calisto en su vida no es absoluta sino instrumental. Para Melibea Calisto es una idea, la idea de un hombre, de un amor ilícito. Melibea ve en Calisto la oportunidad de forjarse una identidad nueva, libresca, alejada de su realidad inmediata* (pág. 51).

Este proceso de creación de conciencia ya tiene su precedente en la *Historia de Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, en el que

> *el amor físico, simple y naturalmente aludido por el autor, da una primera idea de la correspondencia femenina al deseo erótico del*

amante que asume una dimensión más profunda, espiritual, cuando se plantea el problema de la culpabilidad (CVITANOVIC, pág. 190).

A partir de algunos ejemplos de la novela sentimental -no todos, por supuesto- el rol de la dama furibunda y virtuosa, que niega la menor posibilidad de supervivencia a su *víctima* -como es el caso de la *Cárcel de amor*- va dando paso a una mujer mucho más humano y que permite mantener la esperanza del caballero, modelo este último mucho más cercano a la Melibea rojana.

La figura de la doncella amante supera con creces la valoración moral de la obra con respecto a la actitud masculina. Melibea, en especial, y sus continuadoras son mujeres que, aun dejándose arrastrar por la fuerza de las pasiones, mantienen el rumbo de su voluntad. En ellas es habitual que destaque el sentido común, tan falto en sus amados. Por esta razón, la hija de Pleberio se queja ante la insistencia irrazonable de Calisto:

Assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón (*La Celestina,* XIX, pág. 571).

Igual ocurre con la Cantaflua de la anónima *Thebaida*, quien en contraposición a la locura de Berintho mantiene una actitud digna, cargada de amor y emoción:

¡O mi señor Berintho! ¡O mi verdadero remedio contra las ansias que a la contina me afligen! (*Comedia Thebaida*, XI, pág. 177).

En la obra de Feliciano de Silva, Polandria le da una lección de serenidad y realismo a su futuro esposo, el atolondrado Felides. Así le riñe su amada:

Más estimo yo, como tu esposa, ser tratada como compañero, haviendo defendido mi limpieza, que por la vía de señora ser adorada como a Dios, que ni a Dios se le ha de hazer tal injuria, ni a mí se devía con nombre de señora tal sujeción (*Segunda Celestina*, XXXI, pág. 448).

Esta misma Polandria, pero ahora en la versión de Gaspar Gómez de Toledo, tiene que soportar las amenazas de suicidio del enamorado -retóricas por completo-. De

este modo responde la dama:

> *Más merced recibo yo en verte bivo que no en que te des muerte* (*Tercera Celestina*, VI, pág. 123).

Igualmente destaca en la dama enamorada su predisposición a la servidumbre, en palabras de este personaje:

> *En mí tiene* [Felides] *una verdadera sierva que tanto le amo que en presencia siempre le miro y en ausencia en él pienso. Durmiendo le sueño; sus trabajos yo los padezco; sus plazeres yo los río* (op. cit. X, pág. 149).

La situación inicial que habitualmente se da en la celestinesca es la siguiente. El caballero de forma brusca y casual ve a la dama y se enamora perdidamente de ella. En la mayoría de los casos la doncella ni siquiera sabe quién es ni ha oído hablar de él. Por lo tanto no existe una situación de igualdad entre ambos. El caballero parte con desventaja en el juego. Sin embargo, no es así en la *Thebaida*. En esta comedia anónima los dos amantes, Berintho y Franquila, compiten entre sí en el ardor y la pasión. Como dice Franquila, la peculiar alcahueta de la obra:

> *Sey cierto que de la misma manera y con la misma ansia que ves a Berintho, hallo a Cantaflua todas las vezes que la voy a visitar* (*Comedia Thebaida*, V, pág. 84).

Por eso no es de extrañar que desde un primer momento no se preocupe de los riesgos para el honor en los que puede caer y se deja llevar por los consejos de dos *elementos perturbadores* como Franquila y Claudia. De esta suerte se declara Franquila:

> *Mucho querría, amiga Franquila, que tú y Claudia -pues como ves la tengo en lugar de hermana- os encargásedes de tomar esta carga a vuestras cuestas, pensando el medio más provechoso y el más conveniente al verdadero fin y en lo que determináredes tendré por más seguro y por más sano consejo* (op. cit. VII, pág. 110).

La actitud femenina ante el amor es, al mismo tiempo, explosiva y recatada. Las damas celestinescas, con la excepción de Melibea, pasan con facilidad de la defensa a ultranza de la honra a la entrega sin condiciones en brazos del caballero. En la obra de Sebastián Fernández, Philomena se desespera:

> *O rexas, rexas, mal fuego os consuma, que solas vosotras defendistes mi refrigerio e toda mi gloria* (*Tragedia Policiana*, XX, pág. 42).

El proceso que estudiaremos más adelante por el cual la mujer es atrapada por la fuerza de la pasión, la *philocaptio*, produce en ella una confusión a veces momentánea, en ocasiones duradera. Esta dualidad de intereses se hace patente en el parlamento de Polandria en conversación y confesión con su criada y paño de lágrimas Poncia:

> *Espántete mi dolor, admírete el resistillo, maravíllete cómo amo a Felides y más cómo me desamo por resistir el amor* (*Segunda Celestina*, XXIV, pág. 369).

Ella misma ya había expresado con anterioridad esta idea de lucha interna, de debate continuo entre la honra y la pasión:

> *¡Oh, amor, y cuán contrario de razón te hallo, cuán amigo del desseo te veo, cuán contrario de honesticidad te miro, cuán enemigo de honra te entiendo! ¡Ay de mí, cuán mal se casan amor y la obligación de mi limpieza!* (op. cit. XVIII, pág. 289).

Por esta razón, la representación más habitual de los desmanes del amor es la de la oposición de los contrarios, como lo expresa aquí Isabela:

> *¿Qué será, oh Dios? ¿qué novedad es esta que ansina tan repentinamente otra me hallo, de mí sin apartarme apartada, sin me trocar vuelta, sin vida muriendo, con vida sin la tener?* (*Comedia Selvagia*, IV, 1, pág. 66).

En la anónima *Thebaida* la representación de este enfrentamiento de voluntades se hace más evidente en las fluctuaciones del discurso de Cantaflua. Claudia se queja de que la doncella primero se lamenta de haber conocido a su amado:

Y me dice que sin dubda consiste su perdición en acordarse de Berintho; y muy de verdad le maldize muchas vezes, y saca por aquella boca cosas y locuras como si estoviesse dañada, todas en oprobio de Berintho, manifestando que a su causa está destruida y se le han seguido tan grandes enojos (*Comedia Thebaida*, VII, pág. 98).

Y, sin embargo, más adelante se arrepiente desgarradoramente de todo lo que ha dicho con anterioridad:

Y con un género de retórica nunca usado pide con tanto ahínco perdón a Berintho como si estoviesse delante y ello le hoviesse errado, haviendo cometido contra él algún desastrado caso (op. cit. VII, pág. 100).

Este conflicto, que estudiaremos en el siguiente apartado, hace mudar en muchas ocasiones la imagen del caballero desde el punto de vista femenino.

A lo largo de toda la materia celestinesca, la doncella, requerida por la insistencia del joven enajenado, acaba sucumbiendo a las trampas del corazón. Ya en la primera intervención de Polandria en la continuación de Gaspar Gómez de Toledo, ésta aparece totalmente traspasada por la flecha cupidiana, quejándose de lo ingrato de su condición:

¡O Sancta María, qué angustia tan congoxosa me cubre el coraçón así de repente! (*Tercera Celestina*, V, pág. 111).

No olvidemos que la trama de esta obra se sitúa *in media res*, con la relación entre Polandria y Felides ya consolidada. Sin embargo, esta *nueva* Polandria se excede en sus declaraciones amorosas, más propias de la locura pasional masculina:

¿Qué criatura ab inicio acá ay nascida, ni está por nascer, que con vos pueda comparar? (ibídem).

La dama, de este modo, se confiesa imposibilitada para ejercer su libre albedrío. Ante los requerimientos del amado, le confiesa a Poncia:

Como sea saeta cruel, no puedo tan fácilmente curar la llaga que hasta mi fin no quede señal (op. cit. VI, pág. 120).

Resulta común entre las filas femeninas el ataque inesperado de los síntomas del amor. De esta suerte le ocurre a Belisea, cuyos sufrimientos son descritos por Justina:

¡Qué sospiros tan de las entrañas alança! ¡O, qué alteración de rostro! ¡O, qué olvido de compostura! (*Comedia Florinea*, XVIII, pág. 221).

La propia protagonista describe su estado anímico:

O, cuytada de mí, y cómo estoy perdida, que ni duermo, ni velo, ni sé qué me hago; porque tengo los pensamientos tan esparzidos que con grande difficultad los puedo combidar a recogimiento (op. cit. XXXV, pág. 278).

La enfermedad lleva a la afectada a las puertas de la muerte -retórica, por supuesto-, como en el caso de Florinda:

Amor, pues que ya estoy junto
a las ansias del morir,
déxale ya despedir
al cuerpo, casi defunto de su amado (*Comedia Ypólita*, I, pág. 40).

Un poco después insiste en la misma idea:

¡O Solento!
¿as oýdo mi tormento?
¿as visto el crudo bivir?
¿as visto como el morir
me acarrea tal pensamiento
que no sé yo
si biva o si muerta estó
ni menos si estoy en mí? (op. cit. II, pág. 44).

Igualmente, la protagonista de la *Thebaida*, que no aparece de forma directa hasta la Cena VII, es decir, casi hasta la mitad del texto, lo hace declarando un amor enfermizo por el caballero:

¡O mi señor Berintho! ¡Y si cesasen ya tan inmensos dolores de que

estoy a la contina cargada! ¡O si cessassen las ansias que por tu causa me vienen! (*Comedia Thebaida*, VII, pág. 102).

Momentos después Cantaflua declara que prefiere la muerte antes que el dolor que le causa su amado:

¡O quién nunca hoviera sido nascida! ¡O quién no biviese una hora en el mundo! (op. cit. VII, pág. 106).

Se ha discutido a menudo por qué los amantes, y en especial las representantes femeninas, más interesadas en fortificar su honra, no proponen la solución más fácil al conflicto: el matrimonio. La razón es muy clara: el amor pertenece a una dimensión diferente, la de los sentimientos, que nada tiene que ver con el contrato público y social del matrimonio. En palabras de DEVLIN:

Melibea does nothing to lead Calisto toward marriage, wich could have been an honorable solution to their passinate predicament. Of course, the neo-platonic courtly love tradition had no stable place for marriage in its scheme of things (pág. 66).

La misma doncella lo expresa así, cuando se entera de que sus padres están planeando sus bodas:

No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos: que más vale ser buena amiga que mala casada. (...) *No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ageno hombre repisar* (*La Celestina*, XVI, pág. 536).

Se produce aquí, pues, otro conflicto, esta vez más ideológico que moral, en la mente de la dama:

La idea del matrimonio como solución a los problemas de los amantes cortesanos estaba totalmente excluida. Puesto que era principio de derecho que la mujer casada pasaba a estar bajo el dominio legal del marido, resultaba imposible mantener, después del matrimonio, la doctrina del vasallaje del hombre con la mujer que era base del amor cortés (RUSSELL, 1993, pág. 57).

[2.3.2.2] RELACIONES CON LA FAMILIA Y LA SOCIEDAD

Fuera del enlace con los personajes masculinos, la dama mantiene una trabazón básica con la familia, a través de la cual conecta con el resto de la sociedad. La doncella no es nadie lejos del núcleo familiar, su posición se diluye. Por lo tanto, depende por completo de las decisiones de sus mayores:

> *La doncella era la adolescente que se preparaba para el destino que le eligieran sus padres.* (...) *El modelo de doncella que predicaban los moralistas incluía la obediencia, la humildad, la modestia, la discreción, la vergüenza, el retraimiento, etc* (VIGIL, pág. 18).

Quien mejor representa este modelo es, sin duda, la Melibea anterior a la *philocaptio* celestinesca. La vida de la hija de Pleberio y Alisa discurre dentro de la moralidad más estricta, recogida, sin contacto con ningún hombre, preparada para recibir el mandato de sus padres. Todo esto hace que Melibea sea un personaje atado concienzudamente a su escalafón:

> *El mayor apego de Melibea a su condición social, su arraigo en el medio ambiente familiar, su honestidad y el recelo de la honra de su casa no son rasgos definitorios de la individualidad de su persona, sino más bien efectos de los hábitos sociales impuestos en la conducta de la doncella noble por los nuevos imperativos que surgieron en el ámbito socioliterario de la época* (BEYSTERVELDT, 1982, pág. 203).

En efecto, la protección familiar le permite a la doncella defender con mayor ahínco su posición:

> *Segura en el cuadro familiar y social, segura de sí misma, Melibea muestra un arrogante deseo, inconcebible en Calisto, de imponer su voluntad, su dictamen, su saber* (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 412).

La importancia del apoyo familiar es decisiva en la creación del

personaje de la dama, sin éste nada sería igual. La dama siempre tiene la seguridad de que tras sus palabras y acciones tiene una familia que la apoya, una familia que no se limita a los padres:

> *Contrairement au cas du héros dont les parent n'ont presque jamais un status de personnage, l'héroïne apparaît ou sein d'une famille nucléaire qui s'inscrit elle-même dans une famille plus large comprenant les serviteurs de la maison du maître* (VIGIER, pág. 163).

Los padres, al mismo tiempo, son más permisivos de lo que debían serlo según la moral vigente, como nos recuerda VIAN:

> *No hay tampoco que perder de vista a los ilusos padres de la enamorada quienes padecen como supervivientes todo el horror del drama pero contribuyen con su ingenuidad, con su atípica tolerancia y con su falta de agilidad a que se dibuje el desastre* (pág. 72).

La falta de precaución de los padres lleva, por lo tanto, a la relajación de la defensa y la posibilidad de abrir un agujero en la honra de la familia. En puridad, Alisa y Pleberio ignoran por completo la naturaleza pasional de su hija, como lo demuestran las palabras que la primera dirige al segundo:

> *¿Y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres? ¿Si se casan o qué es casar? ¿O que del ayuntamiento de marido y muger se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conosce ni ha entendido jamás?* (*La Celestina*, XVI, pág. 539).

Con todo esto, Melibea no puede evitar tratar de poner, en última instancia, un débil muro entre el fuerte de su honra y el ataque de la pasión de Calisto. Así le reprende:

> *No pidas ni tomes aquello que, tomado no será en tu mano bolver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura.* (...) *No me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado* (op. cit. XIV, pág. 500).

Y, un poco después, se queja amargamente:

¿Cómo has quisido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? (op. cit. XIV, pág. 502).

Ya sabemos que esta última barrera apenas frenará el acometimiento del caballero, si no es que lo enardece aún más. Sólo después de haber perdido a su amante, Melibea volverá a recobrar su juicio y posición, cuando ya nada tiene remedio:

¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que seguía de tu entrada, el gran peligro que esperava! (op. cit. XIV, pág. 503).

El fuerte de la honra, tan esencial como prescindible en el ser de la dama, se convierte así en el núcleo de relaciones con la familia y, por lo tanto, también con la sociedad. La posibilidad del matrimonio, tratada con mayor profundidad en otros capítulos, divide a los autores de la celestinesca. Para el anónimo autor y para Rojas no tiene sentido aprisionar la pasión amorosa entre las rejas de los esponsales. Sin embargo, otros autores, como su inmediato continuador de Silva, prefieren jugar con la figura de las bodas secretas, al estilo caballeresco. De esta forma, Isabela, la protagonista femenina creada por Alonso de Villegas, pone insuperables trabas a Selvago, negándose a entablar con él ninguna relación

si vínculo de matrimonio no se pone de por medio (*Comedia Selvagia*, II, 4, pág. 184).

La protección del honor es una constante, pues, en la materia celestinesca. Es lógico que ninguna de estas damas se entregue sin más a los requerimientos del primer caballero antojadizo que se lo proponga. Retóricos o no, los melindres femeninos son frecuentes. Veamos un ejemplo de boca de Belisea:

Pero mira, Floriano, que si tú como hombre buscas tu destinado descanso, yo como donzella amparo mi delicada honra (*Comedia Florinea*, XVIII, pág. 224).

En el caso de esta doncella, la defensa es fuerte y constante:

Si lo haces por pensar que tu cobdicia desordenada hallará algún

momento, a bueltas de tantas muestras de amor y favores, descuydo en mi cuydado sobre la guarda de la integridad de mi persona, piensa que trabajas en vano alcançar más de mí, mientras nuestras visitas no tuvieran licencia de ser más de día y públicas que agora (op. cit. XLIII, pág. 308).

¿Acaso pesa sobre la conciencia de Belisea las disposiciones del Concilio de Trento contra los matrimonios secretos? No olvidemos que esta obra aparece en 1554, en pleno desarrollo del espíritu tridentino de la Contrarreforma.

No obstante, la doncella de la celestinesca es mucho menos arisca en su trato con el caballero que sus antecedentes cancioneriles. Según BEYSTERVELDT (1979) nos hallamos ante una nueva concepción de las relaciones sentimentales:

En la esfera femenina del trato amoroso, la adopción de esa actitud compasiva es incompatible con los celos que debe tener la dama de su fama y honra. Aquí reside el conflicto que acosa a las heroínas de San Pedro, no permitiéndoles descanso ni sosiego. No pueden remediar el mal de amor de sus amigos sin faltar a las obligaciones de su honor (pág. 77).

Este enfrentamiento de intereses marca las relaciones de la dama con el resto del mundo. Por un lado el núcleo familiar en el que se encuentra inmersa le obliga a oponerse a los requerimientos del loco enamorado. Por otra parte su deseo irrefrenable la atenaza para que se deje llevar por la pasión. El conflicto, en consecuencia, se establece entre la dimensión pública y el interés privado. Belisea lo escenifica con el siguiente parlamento:

Pues la razón acompañada de mis antiguas virtudes me da sofrenadas para que lo que la concupiscencia platica y representa a mi memoria, mi limpia voluntad lo despida, y mi castidad lo destierre, y mi honestidad lo huya, pero ay de mí, que con la memoria de aquel cavallero me siento muy acovardada y perezosa y soñolienta a la virtud

(*Comedia Florinea*, XX, pág. 228).

Esta problemática ya fue apuntada por Ramiro de MAEZTU en su obra sobre los tres mitos de la literatura española:

> *Su voluntad* [de Melibea] *de mantenerse honrada se expresa en la repulsa con que rechaza la galantería de Calisto y la insinuación de Celestina al pronunciar el nombre del galán. Pero esta lucha entre la voluntad y la naturaleza, en que la voluntad sale vencida, es lo que da interés a su figura* (pág. 108).

En palabras de Belisea, de nuevo:

> *Lo que tracto al presente es muy contra lo que devo a la virtud, y al estado de mi recogimiento, y a las costumbres de donzella, al crédito que de mí es tenido, al tierno amor de mi cano padre y a la antigua nobleza de mi sangre* (*Comedia Florinea*, XXVI, pág. 247).

Esta lucha interior se hace patente a los ojos de los demás, en especial, a aquellos que rodean a la dama, como sus criadas. Por eso no es de extrañar que Justina diga sobre Belisea:

> *Así que quiere y no quiere; busca, y teme hallar; goza, y huye el gozo* (op. cit. XXXV, pág. 279).

Otro tanto le ocurre a Isabela de Alonso de Villegas:

> *Primero conviene que mi trabajosa vida perezca, que tal deshonra dé a mi prosapia y linaje; mas ¡ay de mí! Que el amor que en mis entrañas encerrado tengo, es tan grande que no consiente que por instinto razonal me rija* (*Comedia Selvagia*, III, 1, pág. 69).

Como en muchas ocasiones nos recuerda la vieja Celestina, honra y provecho no caben en el mismo saco, por lo que las protagonistas, una vez captadas para el amor, no pueden dejar de sufrir el acoso de la contradicción. Así lo define Polandria:

> *Si sus generosas obras* [de Felides] *me dizen que conceda, mi estado y real linage me mandan que niegue* (*Tercera Celestina*, IX, pág. 142).

De este modo la mujer se ve envuelta en una lucha que sólo el desenlace final de la obra, ya sea trágico o feliz, podrá resolver. IZQUIERDO nos explica el fenómeno tomando como modelo a la doncella de la *Thebaida*:

> *Cantaflua se erige asimismo en portavoz de un discurso de exaltación de la virtud, articulado en su caso, mediante una condena de la sensualidad.* (...) *La gran contradicción surge cuando Cantaflua, tras haber expuesto la pugna que la razón y la pasión han mantenido en su interior, se somete a la voluntad de Berintho y ambos se entregan a su primera relación ilícita. Dentro de este contexto, el discurso condenatorio de la sensualidad aparece como la simple justificación de un comportamiento contrario a los valores exaltados implícitamente por la condena. De este modo, el discurso conserva su contenido moral, pero pierde su fuerza moralizante* (pág. 5).

Estamos, por lo tanto, ante un conflicto entre la presión exterior y la corriente privada que empuja a la doncella a romper con la sociedad y su código establecido. En palabras de BEYSTERVELDT (1982):

> *Lo que destaca, pues, en esta visión dual es la percepción de una voz interior, reveladora de un proceso psicogenético, la cual, antes de extinguirse, recomienda al Ego que conserve las apariencias de una actitud determinada por factores sociogenéticos* (pág. 182).

[2.3.3] SIGNOS DE FORMACIÓN

La gran falla que se produce entre la pintura del rol femenino y la del caballero enamorado se abre en los signos que indican la formación de una nueva naturaleza. El joven apasionado se nos muestra ya en su papel de enajenado *ab initio*. Por el contrario, la doncella se enfurece, se deja llevar por la ira, es atrapada en la telaraña de la *philocaptio*, para terminar en los brazos del caballero. Sólo en ella se produce un verdadero proceso de transformación. Como dice GURZA:

Melibea se va perfilando, va haciéndose, va encontrando el camino hacia su propia identidad y su propio ser, por voluntad propia, a través de este amor y de los encuentros que con otros se ve obligada a tener, a fin de lograr la satisfacción de su pasión (pág. 93).

Esta evolución se puede ver en dos etapas que nosotros hemos denominado la furia melibea y la caída de la ciudadela.

[2.3.3.1] LA FURIA MELIBEA

La dama, empujada por su honor, por su sangre o por el desbocamiento de sus sentimientos toma al caballero como una víctima que no merece ninguna consideración. Así, Melibea desde los primeros parlamentos le niega a Calisto cualquier posibilidad de esperanza. Son sus famosas palabras:

Aun más ygual galardón te daré yo si perseveras (*La Celestina,* I, pág. 212).

La idea más común entre la crítica es que el loco enajenado, en su delirio pasional, se salta el protocolo cortesano para acceder al amor:

Parece evidente que la comprensión de la furia de Melibea ha de hacerse como apuntó Green, a la luz de la tradición cancioneril, entendiendo que el rechazo de Melibea se produce por haberle dirigido Calisto directamente su pasión, olvidándose del primer estado que un enamorado cortesano había de respetar, fenhedor (ESTEBAN MARTÍN, 1988, pág. 20).

En cualquier caso, la intención de Melibea es bien clara: destruir cualquier resquicio de ilusión en el corazón de Calisto. Y así se lo hace saber:

La paga será tan fiera qual merece tu loco atrevimiento (*La Celestina*, I, pág. 213).

El precedente más directo de este comportamiento tan agresivo lo

tenemos en algunas protagonistas de las novelas sentimentales de la época:

> *Hemos visto en las heroínas de San Pedro, Lucenda y Laureola, un absoluto distanciamiento del amante, una inaccesibilidad rotunda ante cualquier pretensión de acercamiento. Este carácter de los personajes, unido a un profeminismo insistente de formulación retórica, parece conspirar contra una adecuada evolución de la mentalidad y de la figura de la mujer* (CVITANOVIC, pág. 189).

En efecto, las doncellas de Diego de San Pedro resultan crueles, impasibles ante el dolor del amante que muere por su desdén. Sin lugar a dudas la más fría es Laureola. Veamos como reacciona ante los requerimientos del caballero:

> *Así como fueron tus razones temerosas de dezir, assí son graves de perdonar. Si como eres d'España fueras de Macedonia, tu razonamiento y tu vida acabaran a un tienpo* (*Cárcel de amor,* pág. 96).

Dentro de este contexto, no nos deben extrañar las cruentas palabras que la doncella dedica a su loco pretendiente. De esta suerte, Polandria llama a Felides *babusán* en la continuación de Feliciano de Silva. Y en esta misma obra exclama:

> *¡Veréis vos el loco, y qué atrevimiento y qué necedades!* (*Segunda Celestina*, XIV, pág. 248).

Para algunos autores, este estallido de cólera tan intempestivo como tópico en la materia celestinesca no se debe simplemente a razones literarias -como saltarse a la torera el código cortés-, sino más bien a motivos sociales:

> *Existe el conflicto de la voluntad individual y de las leyes sociales. En la joven se agita el miedo, la inseguridad y el deso de querer saber y de querer conocer. Ella se siente doncella, no ya niña. En situación tan confusa no halló nada mejor que refugiarse en el rechazo violento* (BERNDT, pág. 51).

Volviendo sobre el ejemplo de Polandria y su inicial rechazo hacia

Felides, resulta interesante la escena el que ambos de encuentran en la iglesia y el caballero pretende hacer como si la adorase. A lo que la dama, confundida, responde:

> *Desto no puedo estar que no me sonriesse de su necedad y heregía* (*Segunda Celestina*, XIV, pág. 250).

Por todo esto, se puede decir que la dama domina, sutilmente, la voluntad del enamorado, lo manipula en muchas ocasiones, aunque nos parezca que la relación de fuerzas es a la inversa:

> *Elle se moque de lui, le laisse s'enferrer dans ses déclarations sacrilèges pour le repousser avec colère, s'indignant de ce qu'il semble la croire accessible à l'amour illicite* (BATAILLON, pág. 178).

Esta reacción se produce de igual manera en la obra de Sancho de Muñón. En esta ocasión, tras el ataque de Lisandro, Roselia reacciona de forma virulenta:

> *Vete de ahí, loco, no muevas mi saña a más ira con tus atrevidas y torpes razones* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 2, pág. 23).

Y con el mismo tono la Philomena de Sebastián Fernández se expresa ya desde su primera intervención:

> *¡Vayase el desatinado! ¿Qué atrevimiento es tan vano penssar alguno que en amor deshonesto yo ocupe mi entendimiento? Si yo agora no temiera el escándalo de la casa de mi padre, yo le hiziera al liviano que no pagara esta locura con menos que la vida* (*Tragedia Policiana*, X, pág. 20).

En especial en la Belisea de Rodríguez Florián parece realmente creíble el furor que desata contra el pobre Polytes, gracias a la ardiente defensa de la honra femenina que hace con anterioridad. Lo único que extraña de esta furia es que la paga con un paje. Claro que este iluso se ha atrevido nada más y nada menos que a ofrecer una carta de su amo:

> *No oyré a esse atrevido de cavallero; que se precie de traer con otras tales tratos, y que conmigo procure todo desvío, porque ni mi honra con*

él gana ni mi honestidad se satisfaze con sus embaxadas (*Comedia Florinea*, II, pág. 164).

La Clarisa de Antonio Díez no se queda atrás en carácter:

Si esse fuego
os quema, bolveos luego,
amigos, por do venistes;
en balde buscáis sosiego,
si a esso acá salistes (*Auto de Clarindo*, III, 9, pág. 282).

Por el contrario en la *Tesorina*, la protagonista, en este caso Lucina, desvela la finalidad última de la ira melibea, lo que invalida toda su defensa de la moral:

Pero quiero
que sepas que si fue fiero
hasta oy mi pensamiento,
fue por provocarte primero,
si amavas con fundamiento (*Comedia Tesorina*, II, 6, pág. 80).

Debemos advertir que no siempre es el caballero el blanco de las imprecaciones de la doncella encolerizada. Celestina y sus compañeras de oficio se alzan en víctimas primeras, como portadoras del mal en sus palabras. Lo cual no las amedrenta ni les sirve de aviso. Celestina conoce bien la naturaleza de esta furia:

Cozquillocicas son todas; más después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían folgar. Por ellas queda el campo; muerta sí, cansadas no (*La Celestina*, III, pág. 287).

Sin embargo, el primer estallido de la ira melibea la coge de sorpresa y llega a temer por su vida entre las manos de la dama y su familia:

¿Esse es el doliente por quien as fecho tantas premissas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan dañosos passos, desvergonçada barvuda? (...) *¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros!* (op. cit. IV, págs. 314/315).

No obstante, Celestina, como buena conocedora, sabe que tras la tormenta viene la calma y que el mal ya está hecho. Tan sólo resta esperar el resultado de la infección, el desarrollo de la *philocaptio*. Para esta furia, la trotaconventos rojana tiene una explicación lógica:

> *Que a quien más quieren, peor hablan. Y si assí no fuesse, ninguna diferencia havría entre las públicas que aman, a las esconditas donzellas, si todas dixessen sí a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas* (op. cit. VI, pág. 340).

Aquí tenemos, pues, la respuesta a esta reacción tan desmedida. La dama, consciente de su valía, no puede ofrecerse sin más a los brazos del caballero. Ella impone las reglas del juego, así como el *tempo*. En consecuencia, la doncella utiliza a ambas víctimas -caballero y alcahueta- para conseguir su objetivo al ritmo que ella misma propone. En este sentido, Polandria se muestra más inteligente que Melibea y sabe manipular a Celestina en su provecho. Veamos, por ejemplo, cómo le mete el miedo en el cuerpo:

> *Ya, Celestina, no me digas más, ya se te ha gastado el cevo, que descubres el sedal con el anzuelo* (*Segunda Celestina*, XXVI, pág. 395).

Al final, se sale con la suya y consigue una cita con Felides para entablar el matrimonio secreto y asegurar una salida discreta para su honra.

Otros casos de furia melibea dirigida hacia la mediadora los tenemos en la *Elicia*, cuando Roselia tilda a la alcahueta de:

> *Astuta vieja, vaso de maldad, maestra de malos recaudos, discípula del diablo, madre de todos vicios* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 2, pág. 93).

En la obra de Sebastián Fernández, Philomena se defiende con ahínco:

> *Anda, anda, vieja maldicta, con la malaventura, y agradesce a Dios el suffrimiento que el zelo de mi honestidad me pone, que yo te hiziera yr al infierno a pedir albricias de tu menssage* (*Tragedia Policiana*, XI, pág. 24).

Isabela, la criatura de Alonso de Villegas Selvago, no se muestra menos enfurecida:

¿No digo yo que aún en mal punto acá habríes venido, doña falsa, con tus alcahueterías? (*Comedia Selvagia*, III, 3, pág. 163).

Finalmente, la Faustina de Francisco de las Natas se lleva la palma en cuanto a fiereza y crueldad en los ataques:

¡Oh malvada
vieja ruín, encoroçada!
¡Oh cimientos sin compás,
compañera señalada
de aquel crudo satanás!
(...) *Ve de ahí,*
no te vea más aquí,
imagen de cucaraços;
ve, malvada, no estés hí,
no te mate a chapinazos (*Comedia Tidea*, III, 2, pág. 178).

Para finalizar este repaso de la furia de la doncella veremos que en algunas ocasiones la tormenta descarga también sobre las cabezas de las pobres criadas que deben sufrir los rigores del trato de sus amas. De este modo ocurre en la obra de Luis Miranda Placentino, cuando Alcanda arremete contra Florina:

Y otra vez desta manera
con nuevas no me vengáis,
si malas pascuas ayáis,
doña suzia hechizera.
Mira si soy yo ramera
d'estraños y forasteros
o si me faltan dineros
para que precie a cualquiera (*Comedia Pródiga*, IV, 3, pág. 333).

En el texto de Rodríguez Florián, Belisea estalla en cólera ante Justina por haber leído en voz alta la carta del loco Floriano:

¿Paréscete, Justina, que a un tan público adversador de mi honra y honestidad, que le devo de oyr ya más? Dame, dame tinta y papel, y salte fuera que no quiero que se me passe la ira, para con ella le dar su merescida respuesta (*Comedia Florinea*, V, pág. 181).

[2.3.3.2] LA CAÍDA DE LA CIUDADELA

La fuerza con que la dama resiste el ataque de la pasión caballeresca no es suficiente, a todas luces, para evitar que la honra femenina caiga en manos del enemigo. Ya sea por la acción de la magia celestinesca, por despecho, o por el torrente de la pasión, Melibea acaba rindiéndose al envite de Calisto. El precedente más directo para esta actitud lo tenemos en la relación entre Grisel y Mirabella creada por Juan de Flores:

Así pues el amor que todo lo arrastra, hasta ahora privativo del amante, pasa a ser compartido por la amada y, por consiguiente, ésta, de objeto pasivo del amor se convierte en sujeto agente (CVITANOVIC, pág. 191).

Este vuelco en la situación es el mismo que se produce en la materia celestinesca. La obra de Juan de Flores marca un hito en las relaciones sentimentales de la dama y el caballero, como nos apunta, de nuevo, este crítico:

De Lucenda o de Laureola a Mirabella hay un largo trecho: supone el paso de una altanería e inaccesibilidad simplista, de un aislamiento en la fama ideal, en una torre inviolable, a la calidez de la correspondencia amorosa en todos los planos, a la copartición de sentimiento, al sacrificio, al ideal e incluso al suicidio (op. cit. pág. 195).

Con toda propiedad podemos asignar estas palabras a las heroínas del grupo celestinesco, en especial a la recreación de Rojas y a las herederas trágicas.

La primera muestra de la flaqueza de Melibea aparece en el diálogo con Celestina:

> *¡O quánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú ynocente havés padecido las alteraçiones de mi ayrada lengua* (*La Celestina*, IV, pág. 323).

A partir de aquí, la fiereza desaparece para dar paso a una nueva actitud, delicada, incruenta, amable. Las palabras injuriosas dan paso a los suspiros, como en esta despedida a la alcahueta:

> *Ve con Dios, que ni tu mensaje me ha traýdo provecho, ni de tu yda me puede venir daño* (op. cit. IV, pág. 326).

A partir de este momento la semilla de la duda queda plantada en el corazón de Melibea. Poco a poco sus raíces se van extendiendo hasta tocar la voluntad de la dama. La duda esparce sus tentáculos:

> *¿Y no fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, por quando de parte de aquel señor, cuya vista me cativó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerça a descobrir mi llaga, quando me sea agradecido, quando ya desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra?* (op. cit. X, pág. 426).

Hasta que al final le descubre a la trotaconventos que la tentación ha estallado en su interior sin remedio para la honra:

> *Madre mía, que me comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo* (op. cit. X, pág. 428).

Para añadir un poco después:

> *Mi mal es de coraçón, la ysquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes.* (...) *Túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver* (op. cit. X, pág. 430).

Hasta el tramo final de su caída, Melibea es consciente de la pérdida del *status* social que supone para ella el proceso que está desencadenando. Sin poder remediarlo, la doncella está abriendo la caja de Pandora:

Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüença (op. cit. X, pág. 437).

El desplome del fuerte melibeo se hace ostensible para otros personajes. Lucrecia no duda en reconocer la naturaleza del mal de su ama:

Sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del coraçón, en el meneo de tus miembros, en el comer sin gana, en el no dormir (op. cit. X, págs. 439/440).

Otra dama que también marca una gran diferencia entre el comportamiento anterior a la *philocaptio* y posterior a ésta es la protagonista de la *Policiana*. En esta obra Philomena cambia de tercio inesperadamente. Por acción diabólica o humana, la doncella da la vuelta por completo a su discurso:

Ningún momento ha dejado mi mal de me poner en el último término de la vida, e cada ora me siento más alcançada de fuerças para resistir una muy grande que de mi propia guerra rescibo (*Tragedia Policiana*, XV, pág. 30).

De forma radical, Philomena deja atrás la furia melibea y cae en el hechizo de la alcahueta. Por eso, cuando Claudina le pregunta cómo está, le responde:

Madre de mi alma, muy angustiada, muy afligida, muy alcançada de fuerzas y muy abundante de tristezas (op. cit. XVII, pág. 35).

Sin embargo, la doncella no se deja doblegar tan fácilmente, intenta resistir hasta el final, sin conseguirlo:

Algunos días han passado después que tus cartas e amorosos mensages rescebí, en que mis captivas fuerças han rescebido muy rezios golpes e yo varonilmente contra ellos he pelado. (...) *Finalmente, estoy rendida a tu querer* (op. cit. XX, pág. 41).

Otro ejemplo característico de la caída de la ciudadela de la honra lo tenemos en la obra de Rodríguez Florián. En esta comedia Belisea pone fin a la furia de la siguiente forma:

¡O, soberana virgen sin manzilla! ¿y qué es esto que en vuestro templo ansí me desasossiega? Quiero ya, pues, salir con lo que el appetito pide, y acabar de leer del todo este papel, que ni a él ni a mí bien entendido (*Comedia Florinea*, XV, pág. 210).

En este texto encontramos por primera vez que la alcahueta es bien recibida por parte de la protagonista:

Agora me di, Marcelia, por qué me visitas tan mal y tarde; pues sabes que no se muestra pesar contigo en casa, y aun estás bien acreditada en la reputación de mi padre (op. cit. XV, pág. 211).

De este modo, Belisea es la dama que más rápidamente cae en las garras de la *philocaptio* celestinesca -con un carácter mágico realmente fuerte en este caso-. Al mismo tiempo ésta es la dama que retarda más la entrega de su virginidad en pos de lograr un matrimonio secreto. La propia Marcelia debe insistirle en que entregue

la joya preciosa de su cuerpo (op. cit. XXXV, pág. 280)

al amado para cerrar con un broche de oro el compromiso del amor. Marcelia se queda sorprendida por la fuerza de su defensa:

Y sey cierto que ella está de los enamorados y penadas de amor de Floriano, que jamás amor prendió. Pero está lo más casta y constante en el no errar en tal caso que oy ay donzella en el mundo, la menos combatida, y la más recogida, y la más guardada que sea (op. cit. XXXVIII, pág. 289).

[2.4] EL PROTOTIPO DE LA VIEJA ALCAHUETA: CELESTINA

No cabe duda de que la trotaconventos se ha elevado como la verdadera protagonista de la materia que nos ocupa. Ni el primer autor ni Rojas pudieron imaginar que la fuerza de esta vieja mediadora, con su carga de hechizos, labia y avaricia, pudiera hacer cambiar hasta el título de la obra, pasando a ser conocida universalmente como *La Celestina*. De un modo ineludible, la riqueza de la *Tragicomedia* original y los destellos de su descendencia se basan en primer término en el juego de relaciones establecido entre la alcahueta y el resto de los personajes. Aun después de muerta, Celestina continúa matando enemigos como el Cid. No en vano el verdadero hilo conductor de esta materia es la aparición de este personaje como fuerza activa de la trama. Tan importante se hizo esta figura que sólo medio siglo después, con la aparición de otra obra anónima, el *Lazarillo de Tormes*, encontraremos una creación literaria tan original. De una forma clara Celestina marca una parte importante en la literatura de la primera parte del siglo XVI.

En demasiadas ocasiones, la pintura de la mediadora se ha hecho desde unos presupuestos negativos, insistiendo en la caricatura y el vicio. Sin embargo, la verdadera imagen de la celestina en general y de la Celestina rojana particular debe hacerse a la luz de una presencia viva, enclavada en la más pura tradición hispánica:

> *El personaje central de la alcahueta, aun cargado de las necesarias sombras, no es allí por lo mismo ningún monstruo sino, muy al contrario, el personaje más humano de todo el reparto* (MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1993, pág. 164).

Este crítico ha demostrado también que la figura de la medianera debió ser común en ambos lados de la frontera medieval, quizá con más fuerza en las tradiciones judía y musulmana. En cualquier caso, no sólo en un sentido histórico sino también

funcional, la presencia de Celestina está asegurada:

> *Rojas (o quien fuera) introdujo a la alcahueta, porque no le interesaba casar a Calisto y a Melibea. La Celestina se situó fuera de ese orden, y de cualquier otro orden bueno y armonizador. El tema del amante que necesita la ayuda de una intermediaria tenía abolengo oriental* (CASTRO, 1965, págs. 143-144).

Así pues, tanto en el aspecto interno del texto como en su condicionamiento temporal y geográfico la función de la trotaconventos es básica y, al mismo tiempo, original, única a partir del esfuerzo de Rojas y su predecesor anónimo. La inclusión de este personaje en la tradición semítica hispánica aparece ya desde la misma etiqueta semántica:

> *Para los terceros, el nombre de mayor enraizamiento fue a no dudarlo alcahuete, -a, también en los dominios catalán y gallego-portugués, con sus correspondientes peculiaridades fonéticas* (FRAGO, 1979, pág. 268).

Las huellas de esta tradición han sido rastreadas por MÁRQUEZ VILLANUEVA en su monografía de 1993:

> *La vieja proxeneta, presente en todas partes, ha funcionado en la península como parte del implante, al menos parcial, de una 'contracultura' del amor que pisaba sobre la huella oriental y de la que en cierto momento fueron parte libros de erotología y otras manifestaciones literarias de inconfundible signo arábigo (trotalla, cantaderas, etc.)* (Pág. 174).

Inmerso en la misma tradición de mezcla entre lo erótico oriental y la literatura castellana se encuentra el fabuloso descubrimiento de Luce LÓPEZ-BARALT del texto bautizado como *Un Kamasutra español*. Sería éste, de algún modo, el último coletazo de una línea subterránea perdida de nuestra historia literaria, y en la que deben ser incluidas también tanto la obra de Rojas como la de Francisco Delicado.

A pesar de la originalidad del personaje, los autores de la materia consideraban a la alcahueta como parte de una tradición histórica que se remontaba

a la tradición clásica. Con este material, Anacreón hace una lista de las más afamadas medianeras que en el mundo han sido:

No dirías que Gabrina,
Ericto, Circilea,
Ni la gran sabia Medea,
Licinia, ni Celestina,
Fueron parte, ni otras ciento,
A vencer el corazón,
La casta y limpia intención
De la que me da tormento (*Comedia Salvage*, I, pág. 287).

Por lo que hemos visto hasta el momento, la figura de la tercera resulta además de original, primordial para la trama de las obras. Sin ella, ni los amantes podrían establecer su código de pasión, ni los criados se balancearían entre el interés propio y la lealtad hacia el amo. Celestina, con su inteligencia y experiencia, despega la verdadera naturaleza de los personajes que la rodean, mostrándolos con toda crudeza y realismo. De este modo, la alcahueta conforma la argamasa de la obra, su esencia. Sin embargo, ¿cómo es ella en verdad? MORÓN ARROYO propone un retrato bastante acertado:

> *Celestina es un personaje hecho; tiene historia, pero ya hecha naturaleza; no se entrega jamás ni se entusiasma, sino que mantiene su independencia. En sus relaciones con los demás usa todos los resortes posibles de una sabiduría entre humana y diabólica* (págs. 100-101).

Cuando desarrollemos los signos que conforman la naturaleza celestinesca, veremos que, hasta cierto punto, cada una de estas afirmaciones se cumplen. La vieja alcahueta aparece ya conformada con una serie de signos del ser prototípicos: vejez, fealdad, codicia... Por el contrario, los signos de formación apenas tienen cabida en la pintura de la medianera, pues su vida ya está acabando y no hay tiempo para asimilar cambios. La mayor abundancia de rasgos hace hincapié en las relaciones que Celestina establece con respecto al resto de los personajes.

La importancia de este personaje en las obras de la materia no tiene discusión posible. Los mayores esfuerzos de los autores se centran en sacar un buen dechado de la mediadora, aunque no siempre lo consigan. Las primeras imitaciones hicieron sus propios modelos, recurriendo a la pintura rojana sólo en parte. Ocurre así con el anónimo autor de la *Thebaida*:

> *Se ve, pues, que la Thebaida empieza por confiar a Franquila una función celestinesca, manteniendo así un paralelismo con su modelo. Pero Franquila sucumbe en cuanto Celestina. Su juventud, su naturaleza de enamorada y su falta de ambición la inhabilitan como tal* (LÓPEZ MOLINA, pág. 178).

Tampoco su compañera de edición, la *Serafina*, se esmera en el respeto al original celestinesco:

> *Contrary to Celestina (who dies in Act XIII) Artemia is the 'burlada' until the last scene. But Artemia's weakness is not greed; if anything she is foolishly liberal in her presents to the clerics that frequent her house. Artemia's downfall results from her hypocresy. As with all the other females of the Serafina she disguises her lascivious nature under a cloack of modesty and piety* (DILLE, 1977, pág. 18).

De todos modos, la importancia funcional del personaje lo acerca a la gran creación rojana. El mismo crítico apunta:

> *Artemia is the only character of the Serafina describen in any detail. This is due to the fact that she is the main comic figure. While her portrait is ridiculously exaggerated we can clearly see its celestinesque filiation* (op. cit. pág. 16).

Aunque pueda resultar paradójico, las creaciones que mejor han guardado el espíritu celestinesco son aquellas que se han mantenido fuera de su modelo, que no han intentado copiar sus ademanes ni su comportamiento, sino su esencia. Es por eso que la Lozana del converso Delicado tiene más de Celestina que la homónima de Feliciano de Silva o de Gaspar Gómez de Toledo:

> *Sin duda, algunas de las características que definen la idiosincrasia y el comportamiento de Lozana guardan estrecho paralelo con las que conforman la figura de Celestina. Así, ambas son expertas en tercería, la ciencia del amor y la brujería; practican una religiosidad hipócrita y la mentira y no hacen ascos al vino. Las dos, además, siguen el camino que conduce de la prostitución a la alcahuetería; son maestras en la utilización de la palabra para conseguir sus propósitos; aman el dinero, como razón básica de su trabajo; son aficionadas a la buena mesa; alternan el oficio de medianeras con la administración de afeites y artes de remozar* (SALVADOR, 1984, pág. 455).

Por el contrario los autores que intentaron plasmar simplemente la presencia celestinesca, sin su voluntad de existir, no tuvieron tanto éxito. Así ocurre con la Eritea de Juan del Encina:

> *Eritea manifiesta un indudable parentesco con Celestina, pero la imitación no deja de resultar bastante esquemática y fugaz, por lo que bien podría decirse que el personaje ha quedado reducido a simple tipo dramático* (PÉREZ PRIEGO, 1991, pág. 295).

Este es el riesgo que corren los continuadores del esfuerzo de Rojas. Si mantienen los gestos celestinescos, el personaje se les queda en un cliché vacío, hueco. Han de desarrollar una figura nueva que herede la verdadera naturaleza celestinesca. Intentemos analizar ahora en qué consiste esa naturaleza.

[2.4.1] SIGNOS DEL SER

El personaje central de la celestinesca es una entidad histórica

claramente definida en la época de Rojas. Como ha demostrado MÁRQUEZ VILLANUEVA (1993) en su estudio sobre las implicaciones entre historia y literatura en la temática de la alcahueta, no se puede obviar el fuerte carácter popular que tiene esta creación. Sin embargo, el primitivo autor y el bachiller de la Puebla de Montalbán delimitaron los rasgos de la medianera hasta hacer de ella una pintura literaria genial, un prototipo artístico único. Es Celestina, desde el inicio de la materia, un personaje ambiguo, mitad ángel, mitad demonio. La polémica sobre su verdadero carácter (moral, satírico, realista...) aún no ha concluido. Como todas las grandes creaciones, la trotaconventos rojana es una entidad poliédrica, que rechaza las clasificaciones simples.

Desde su primera aparición, la mediadora surge con unos signos inequívocos, que en contadas ocasiones van a variar a lo largo de la celestinesca. Sempronio la retrata del siguiente modo:

> *Una vieja barbuda que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay* (*La Celestina*, I, págs. 233/234).

Algunos de estos rasgos corresponde a la naturaleza del ser, físicos, mentales y morales, mientras que la etiqueta de *hechicera* corresponde a la dimensión laboral y, por lo tanto, se constituye como un signo de relación con el resto de los personajes. El joven Pármeno, tan ligado a la vieja sin saberlo él mismo, no tiene mejores palabras para su versión del retrato, pues la llama

> *puta vieja alcoholada* (op. cit. I, pág. 239).

Lo que coincide en las dos declaraciones es el atributo de la vejez, tan esencial que incluso en el mismo título de la obra, en algunas de las versiones, aparece como calificativo de Celestina. No parece, sin embargo, que la profesión de medianera fuera tan definitoria del carácter de la protagonista. En realidad, la verdadera naturaleza profesional de la vieja se concentra en el ejercicio de la prostitución. Como el mismo Pármeno informa a su amo:

> *Si entre cient mugeres va y alguno dize: "¡Puta vieja!", sin ningún empacho luego buelve la cabeça y responde con alegre cara* (op. cit. I,

págs. 239/240).

Sólo en el segundo acto de la *Tragicomedia*, Pármeno hace referencia a la actividad laboral que tomará su nombre a partir del éxito del personaje. Este criado la recuerda como

> *aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada* (op. cit. II pág. 274).

No obstante, ya sabemos que la función de mediadora en el amor no siempre es llevada a cabo en este grupo de obras por una figura tan prototípica. En la anónima *Thebaida*, el autor decide poner en manos de una mujer joven y todavía de buen ver los negocios pasionales de los dos amantes. Por eso en la *Rasura* de la obra nos informa sobre

> *Franquila, muger de un mercader y persona discreta* (*Comedia Thebaida,* pág. 7).

De este mismo personaje tan atípico nos dice Menedemo:

> *Franquila es moça de buen gusto, y rica* (op. cit. II, pág. 36).

La imagen de esta trotaconventos tan atípica es la opuesta a la de la vieja alcahueta. Se opone en edad, en moral, en posición social, en belleza. De una forma bastante clara, Franquila es el reflejo inverso de Celestina. Y como tal se constituye en una creación personal infrecuente en el mundo celestinesco.

En la *Elicia* el proceso es el contrario. Un personaje desligado de la imagen de la vieja puta acaba asimilando la naturaleza celestinesca. De este modo, Elicia, la pupila de Celestina en la *Tragicomedia* original, se ha transfigurado en su propia tía, hasta el punto de tomar su nombre. Oligides aclara la cuestión:

> *Pues esta Elicia, porque más se curase su casa y fuese más conocida y temida tomó el nombre de su tía, y así se llama Celestina* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 3, pág. 33).

Pese a este cambio, Elicia aún conserva un resto de dignidad que la diferencia de su predecesora. La nueva Celestina tiene miedo de que al ser descubierta en sus

tejemanejes, los niños le vayan gritando por las calles:

> *Puta, hechicera, vieja, falsa, malhechora, mondaria, burladora, rabosa, çancajosa, trotaconventos, saltabardales, encorozada, azotada, perfiletada, alcahueta y otros muchos ignominiosos nombres* (op. cit. II, 1, pág. 76).

El contraste entre la actitud orgullosa y contenta de la primera alcahueta y la que mantiene la vergonzosa Elicia es patente. Lo que demuestra que Celestina no puede haber más que una, por mucha veces que la resuciten. La medianera que, sin lugar a dudas, se lleva los peores calificativos de la materia celestinesca es la Marcelia ideada por Rodríguez Florián. El rufián Fulminato la llama

> *ésta peor que del burdel* (*Comedia Florinea*, XXX, pág. 260),

y también

> *una menos muy poco que pública del burdel* (op. cit. XXXVII, pág. 288).

O por el mismo estilo la moteja de

> *doña bagassa* (op. cit. XXXIX, pág. 292).

También Lydorio la llama

> *esta embaydora* (op. cit. XXIX, pág. 258).

Pero el apelativo más fuerte se lo espeta Cecilia a Valeria cuando dice de ella que es, ni más ni menos, que

> *la consuegra de Barrabás* (*Comedia Selvagia*, I, 2, pág. 89).

En la tardía obra de Alonso Velázquez de Velasco, Cervino abunda en los epítetos infernales llamando a la Lena

> *aquella mula del Diablo* (*La Lena*, I, 2, pág. 392).

Antes este mismo personaje había definido a la mediadora como

> *vieja hechicera, alcahueta, encoroçada* (op. cit. I, 1, pág. 390).

Y en el mismo parlamento acaba incluyéndola en el grupo de

> *estas corredoras, ministras de Satanás, que traen la peste consigo* (ibídem).

En la materia teatral los calificativos que definen a la trotaconventos no resultan tan fuertes. De este modo el Coristán de Antonio Díez informa a su amo sobre la existencia de la alcahueta:

Escuche aora,
que aquí junto, señor, mora
una muger viejecilla.
Si ella quiere, a desora
rebuelve toda la villa (*Auto de Clarindo*, III, 4, pág. 273).

Llama la atención el hecho de que en esta obrita el personaje de la medianera no tenga nombre y sólo se la llame *la Vieja*, sin más. Lo que no quiere decir que su imagen sea mucho mejor que en el resto de los textos celestinescos. Estor zanja la cuestión con estas palabras:

Yo, que hablo,
Dios me libre del diablo
de la vieja encantadera;
ésta es, y ansí lo acabo,
alcahueta y echizera (op. cit. III, 7, pág. 277).

En la contribución a la celestinesca de Francisco de las Natas, Prudente hace de Beroe un retrato prototípico pues la llama, en diferente ocasiones:

Aquella vieja barbuda (*Comedia Tidea*, I, 2, pág. 151).
Es la mayor hechicera (op. cit. I, 2, pág. 152).
¡Oh barbuda dissatera,
mango del diablo, santona,
alcagüeta, hechizera!
¡Oh puta vieja, jarrona! (ibídem).

Como es lógico, la extensión de la fama de la alcahueta no se limita a la materia celestinesca. En la dramática de Lucas Fernández, más en concreto en la *Égloga o Farsa del Nascimiento* aparece una heredera de la protagonista de la *Tragicomedia*. Se dedica también a la hechicería y le tiene especial cariño al vino. Es la madre del pastor Bonifacio, de la que Gil afirma:

¡Quán gran puta vieja es ella!
Peor es que Celestina (*Égloga o Farsa del Nascimiento*, versos 199-200, pág. 172).

[2.4.1.1] RASGOS FÍSICOS Y MENTALES

Parece por lo menos curioso que el personaje central y el que disfrutó de mayor éxito sea descrito de una forma somera y mínima. Los signos de la dimensión física de la medianera no ocupan un espacio importante en su retrato. Celestina es más conocida por sus relaciones o por sus correrías que por su aspecto. Sin embargo la regla general exige que la trotaconventos sea al menos desagradable a la vista, como indicio de su fealdad moral. Así Risdeño comenta con Escalión:

> *Quiero que me digas de qué cimenterio o soterraño has sacado esta semejanza de la suegra de Barrabás* (*Comedia Selvagia*, 1, III, pág. 139).

No es la primera vez que vemos la comparación de la alcahueta con un miembro de la corte infernal, pero aquí se hace especial hincapié en la dimensión física, mucho más que en el aspecto moral. En la *Serafina* se incide en este aspecto con una advertencia aún más fuerte por boca de Davo:

> *¡Dios te libre ni aun de encontrarla en la calle!* (*Comedia Serafina*, I, pág. 13).

Este mismo personaje hace una enumeración detallada de los rasgos fisonómicos de la alcahueta Artemia:

> *Vella es como la cínbara del Corpus Christi, y de hechura de almario larga y desvayda, el color y el gesto como máxcara mal pintada, el talle como rozinazo del molinero, la vista como ýdolo del tiempo antiguo, ell andar y visión de estantigua y fantasma de la noche. En verdad que tanto temiese encontralla de noche como ver una mandrágula* (op. cit. V, pág. 62).

Son estos, presentados de forma esperpéntica, los signos que conforman la naturaleza prototípica de la tercera, lo que no significa que no hallemos excepciones curiosas al modelo. La Franquila de la *Comedia Thebaida* o la Lozana andaluza de Francisco Delicado, por ejemplo.

Además de la fealdad inherente al papel de la alcahueta, la mayoría de los autores insisten en pintarla cargada de años. La propia Celestina se queja en la obra de Feliciano de Silva:

> *¡Ay hija, ay hija! ¡y cómo quisieras tú otras manos más blandas y moças con que holgar que éstas, que parescen, mal pecado, raízes de árboles!* (*Segunda Celestina*, VII, pág. 181).

Ya el hecho de ser conocida como *vieja puta* o simplemente como *vieja* dice bastante sobre la importancia de este rasgo. La Areúsa recreada por Gaspar Gómez de Toledo hace una pintura descarnada de esta figura:

> *Más años tiene a cuestas que los dos más antiguos del pueblo. Y esto sin jurarlo se vee en ella, que tiene ya los ojos hundidos, las narizes húmidas, los cabellos blancos, el oýr perdido, la lengua torpe, los dientes caýdos, la cara arrugada, los pies hinchados, los pechos ahogados* (*Tercera Celestina*, XIX, pág. 210).

Por el contrario la Marcelia de Rodríguez Florián aparece como la más joven de las alcahuetas, o al menos en las declaraciones de Fulminato:

> *Tú sabrás como la fortuna, que favoresce a los osados, me dio ventura en ganar travacuenta con una viuda de hasta treynta y quatro, que en aspecto está como de diez y ocho* (*Comedia Florinea*, IV, pág. 169).

De este modo, trotaconventos y rufián quedan emparejados, algo imposible en el resto de la celestinesca.

El rasgo más concreto que ofrece la fisonomía de la vieja es el de la señal en la cara. La alcahueta rojana la tiene en la nariz, como advierte Pármeno:

> *Y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla que guardava*

para aquel rasguño que tiene por las narizes (*La Celestina*, I, pág. 244).

También Lucrecia la llama

aquella vieja de la cuchillada (op. cit. IV, pág. 302).

Melibea la recuerda en especial por

essa señaleja de la cara (op. cit. IV, pág. 309).

Y Lucrecia de nuevo con tono irónico rememora:

¡Hermosa era con aquel su Dios os salve que traviessa la media cara! (op. cit. IV, pág. 310).

Como vemos, se va produciendo una gradación en la gravedad de la herida celestinesca. Para Pármeno era un *rasguño*, para Melibea una *señaleja*, pero Lucrecia nos indica dimensiones muy superiores. ¿De donde le viene este rasgo? La mayoría de los críticos han indicado que este signo de la naturaleza física celestinesca debe entenderse como la secuela de un castigo de la justicia o de una reyerta entre rufianes y putas. Sin embargo, a la luz del *Retrato* de Delicado cabe la posibilidad de que este mal se deba a la enfermedad del morbo gálico, pues Lozana y Celestina coinciden en la falta de sonaderas. No olvidemos que la aparición epidémica de la sífilis acaeció a finales del siglo XV y tuvo como vehículo de transmisión a las prostitutas, entre las que no podría faltar nuestro personaje. En todo caso, también la medianera creada por Antonio Díez sufre el mismo problema, como advierte Estor:

¡Qué mesurada
viene, con su cuchillada,
la niña de tres trinta años! (*Auto de Clarindo*, III, 7, págs. 277-278).

En el aspecto mental, la medianera se caracteriza generalmente por su inteligencia e ingenio:

Celestina no sólo es mucho más astuta y perspicaz que los demás personajes de la obra, sino que también es mucho más inteligente (RUSSELL, 1993, pág. 88).

Pero esta sabiduría no se presenta de una forma tan marcada como ocurre en el

prototipo de la mujer libre. Si comparamos ambos modelos, observaremos que la trotaconventos debe su saber a la experiencia propia o a la inspiración diabólica y no a su ingenio natural. Este carácter demoníaco de la inteligencia celestinesca se refleja en la opinión que Cornelio tiene sobre la Lena:

> *No son tres asses peores qu'ella, ni tiene el Infierno más astuto demonio* (*La Lena*, III, 5, pág. 415).

Otro tanto ocurre con Artemia, de la que Pinardo dice que es

> *astuta y aguda en todo género de maldades* (*Comedia Serafina*, VI, pág. 72).

En la mayoría de los casos, el saber celestinesco aparece como una herencia laboral, gremial, de alcahueta a alcahueta. La madre de Pármeno, Claudina, personaje vivo en la materia inicia una cadena que va pasando los conocimiento multisectoriales -medianería, hechicería, afeites, restituciones de virgos- a través de las diferentes mujeres que encarnan este papel. Como afirma Dolosina:

> *Ten buena esperanza en el suceso, que en manos está el pandero que le sabrá tañer* (*Comedia Selvagia*, I, 3, pág. 145).

No obstante, la materia celestinesca, rica en posibilidades, ofrece casos en los que el ingenio de la tercera no aparece tan fácilmente. En la *Thebaida* el autor muestra a una alcahueta poco profesional que quiere darse aires de inteligencia usando un lenguaje enrevesado e incomprensible, lleno de latinismos y referencia a la mitología clásica. Veamos un ejemplo:

> *Y ya el aurora se viene apropincando, y el hijo de Latona acuciosamente procura de tender sus rayos sobre las muy altas cumbres del reino de donde, huyendo Saturno las armas del hijo Júpiter llamado, veniendo en Italia la provincia a su causa se llamó latina* (*Comedia Thebaida*, IV, pág. 72).

En otro caso, la obra de Luis Miranda Placentino, los malos criados engañan a la medianera, demostrando así una falta de ingenio anormal en una mujer de su estilo. De esta forma se lamenta Briana:

¡Oh cómo he sido burlada!
Yo tengo mi merecido,
que he quedado con el nido,
como dizen, sin nonada (*Comedia Pródiga*, VI, 4, pág. 356).

Otro rasgo que define la naturaleza de la lena es su temor, en especial al castigo de la justicia y a la muerte. Cuando se dirige al encuentro con Melibea, y temiendo su furia, Celestina se queja:

> *¡Ay, cuitada de mí! ¡En qué lazo me he metido! Que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero* (*La Celestina*, IV, pág. 298).

Antes de la tormenta, parece que todo va a salir a pedir de boca, pues la vieja analiza con cuidado los designios del destino:

> *Todos los agüeros se adereçan favorables, o yo no sé nada desta arte* (op. cit. IV, pág. 300).

La alcahueta de Sancho de Muñón también tiene miedo de pensar en que le pueda salir mal su misión:

> *El entendimiento se me ofusca, el juicio se me altera y la lengua se me turba en tan arduo negocio* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 1, pág. 72).

Lo que diferencia a Claudina de su comadre Celestina es la falta de decisión, el temor acentuado de la primera frente a la seguridad temerosa de la segunda. La madre de Pármeno, ante la misión que se le ha encomendado, duda:

> *¿Qué haré? Si voy allá, a peligro pongo mi vida; si dexo de cumplir lo prometido, no puedo escapar de muerta o apaleada, e lo que es más de estimar, el mal nombre que de falsaria puedo cobrar* (*Tragedia Policiana*, IX, pág. 22).

Los autores de la materia nos muestran, de esta suerte, a un personaje afectado por la incertidumbre, que opone las señales del destino frente al peligro que le acecha. La Dolosina de Villegas Selvago guía sus pasos por los agüeros:

Dos falcones maltratando una graja se me representaron en saliendo de mi casa; poco más acá vi en el suelo una lechuza muerta; el primer hombre que al encuentro me vino, sobre ser cornudo, le dieron este día de palos: buen va todo (*Comedia Selvagia*, III, 3, pág. 153).

[2.4.1.2] RASGOS ÉTICOS Y MORALES

Como hemos visto anteriormente, el origen del saber celestinesco se basa sobre todo en la naturaleza malvada del personaje. Mientras el primer autor y Rojas proponen una lectura más ambigua -el carácter diabólico de Celestina es un tema recurrente en la crítica-, los continuadores dieron por hecho que la maldad anida en el corazón de la alcahueta. Uno de los casos más claros es el de la *Serafina*. En esta comedia, ya desde el argumento el autor anónimo describe a Artemia como una

dueña de malas costumbres (*Comedia Serafina*, Argumento, pág. 1).

El personaje que más carga las tintas contra la tercera es Davo, el criado de Evandro, personificación de la entereza moral. Sobre la mediadora opina que es

una mala bestia, enbidiosa, perezosa, enojosa, enemiga en conclusión de toda bondad, enemiga de todo sosiego (op. cit. I, pág. 9).

Más adelante insiste:

Artemia sabe mucha malicia y es fornida en todo género de engaño y sobre manera sospecha (op. cit. III, pág. 31).

De este modo, la maldad se configura como el motor moral del comportamiento celestinesco.

No es éste, sin embargo, el único signo compartido por las alcahuetas literarias. La facilidad para mentir -tan desarrollada en la Lozana, de la que sabe hacer un arte- aparece en todas las representantes del gremio. Melibea conoce perfectamente la naturaleza de la vieja puta y así se lo hace saber:

Que bien sé que ni juramento ni tormento te torcerá a dezir verdad, que no es en tu mano (*La Celestina*, IV, pág. 320).

Este conocimiento de la falsía de la tercera no impide que tanto la dama como el caballero -generalmente advertido por algún criado fiel- pongan en sus manos el destino de su pasión amorosa. Los embustes de la alcahueta no tienen fin. En la obra de Feliciano de Silva llega a negar cualquier conexión con el tenebroso asunto de Calisto y Melibea:

Aquel Dios que está en los cielos sabe la poca culpa que yo tengo en ello (*Segunda Celestina*, XIII, pág. 238).

La hipocresía no tiene límites en el carácter de la vieja, como vemos en el siguiente parlamento:

La verdad es hija de Dios, e yo siempre me prescié de dezilla, antes que de desnudarme de verdad para vestir a mis amigos de lisonjas (op. cit. VII, pág. 168).

Un valor muy importante en el pensamiento de este prototipo es el de la libertad. A pesar de estar sujeta a la codicia y a su afición desmedida al vino, las medianeras quieren defender con uñas y dientes su parcela de independencia. Quizá la más radical en esta defensa sea la Marcelia de la *Florinea.* De ella nos informa Fulminato:

Ésta no tiene en casa padre ni madre ni con que la ladre (*Comedia Florinea*, IV, pág. 169).

Lo mismo ha notado el criado Pinel:

Pues es muger, y no vieja, y suelta; que diz que buey suelto bien se lame (op. cit. XLI, pág. 297).

La propia Marcelia le declara a Justina:

Y aun por todo esse thesoro no querría yo ver mi libertad tan al sombrío entre paredes, porque buey suelto bien se lame, y aun quiero más pobre libertad que rica prisión (op. cit. XV, pág. 209).

Este parlamento se complementa con otro posterior:

En mi casa me verás algún día, donde toda soy mía, y de Dios, y del rey, y de los buenos, y donde no estoy tan encogida como tú, aunque en menor casa, pues vivo con más libertad para hazer honra a quien la devo, sin essos sobresaltos ni escondrijos (op. cit. XXV, pág. 243).

Como se puede observar, Marcelia es un puente entre Celestina y Areúsa. De la primera toma el oficio de mediadora, de la segunda la defensa a ultranza de la libertad.

A pesar de todos los rasgos negativos que se han pretendido acumular en el retrato de Celestina, existe en ella un fondo vitalista único, alejado de la moral imperante. La alcahueta, fuera de todos sus defectos, propone un sistema libertador de la mujer, como hemos comprobado, en especial con respecto al hombre. Dentro de este pensamiento se incluye su alegato a favor del *carpe diem*. Como opina RUSSELL (1993):

Según pretende Celestina, pues, el amor es experiencia regocijada y lúdica. Es también fuerza arraigada en la misma naturaleza del hombre y de la mujer que es inútil intentar resistir (pág. 65).

En efecto, la opinión de la vieja sobre los amoríos de los jóvenes, independientemente de su aspecto laboral y ganancial, es siempre vitalista y positiva. Celestina, cargada de años y de tachas morales, supone la personificación del paso del tiempo, por lo que se convierte en la representación ideal de esta filosofía. En sus palabras a Pármeno tenemos un ejemplo claro:

Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer y bever (*La Celestina*, VII, pág. 362).

Ramiro de MAEZTU también supo ver que este punto es primordial para comprender la naturaleza celestinesca:

Para Celestina no hay más bien, es decir, no hay más Dios que el placer. A ministrarlo se dedica. Cuando era joven se consagraba a dar parte de sus ganancias a los solicitantes; luego, a facilitar el comercio amoroso entre los aficionados; para ella no se reserva, aparte de su

corretaje y el entretenimiento que puede proporcionarle la conducción de sus empresas y el sorteo de sus peligros más que el placer del vino (pág. 133).

La escena amoroso-laboral que se vive en la casa de Areúsa con Pármeno como amante y víctima a la vez pone de relieve esta opinión. Celestina le advierte a la joven:

Pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren; no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juventud, debaxo de seys dobles de paño y lienço (*La Celestina*, VII, págs. 372/373).

Con igual opinión se dirige a sus pupilos algo después:

Gozá vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente (op. cit. IX, pág. 375).

Sin ninguna duda, MAEZTU ha sido el que más breve y acertadamente ha definido esta concepción de la vida, afirmando que

Celestina es un ministro del placer (pág. 130).

La continuación de Feliciano de Silva no se queda atrás en la idea. Pero en este caso el *carpe diem* clásico aparece mezclado con la obsesión de la ganancia y el interés propio. Aquí vemos a la alcahueta en coloquio con Elicia a la que advierte:

Busca agora que eres moça quien te dé y no quien te huelle y te envegezca (*Segunda Celestina*, XXXIV, pág. 480).

Y un poco después añade:

El que fuere de la bolsa; que no hay ya, mi amor, gentilezas sin dineros (op. cit. XXXIV, pág. 482).

Por último, veamos el ejemplo de Artemia, quien al descubrir la trama oculta de pasiones y amores, no se incomoda, sino más bien todo lo contrario, arrima el ascua a su sardina:

Y pues que así es, démonos de buen tiempo, qu'este mundo no a de durar para siempre (*Comedia Serafina*, VI, pág. 71).

De este punto pasamos a otro rasgo que define la forma del ser de la vieja prostituta: la codicia. Como se demuestra en el capítulo correspondiente a la ganancia como nexo profesional de relación entre los personajes, Celestina y sus congéneres, junto a los malos criados, se caracterizan por la búsqueda del interés propio. Además en la alcahueta rojana el signo aparece como una parte indisoluble de su personalidad, como indica Sempronio:

> *No tiene otra tacha sino ser cobdiciosa* (*La Celestina*, VI, pág. 338).

Este mismo personaje, antes de matar a la tercera, la moteja de

> *vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero* (op. cit. XII, pág. 484).

Las continuadoras del quehacer celestinesco inciden en este rasgo. La resucitada Celestina de Feliciano de Silva hace honor a la tradición, en opinión de Felides:

> *Ahí está la buena dueña de Celestina, que nunca faltó ni pienso que faltará cuanto no faltare dinero* (*Segunda Celestina*, XII, pág. 224).

Sin embargo, esta trotaconventos no es tan avarienta como su versión rojana, pues tras recibir cien ducados del caballero, sabe agradecer los servicios del mensajero -quizá en recuerdo del incidente con Sempronio y Pármeno en la *Tragicomedia* original-. Por eso le ofrece una parte de la ganancia al joven Sigeril, en concreto

> *un par de pieças para calças* (op. cit. XXIX, pág. 428).

La Franquila de la *Comedia Thebaida*, pese a que se halla lejos del modelo rojano puro, defiende también su interés. Galterio lo especifica de la siguiente manera:

> *A la fe, qu'es muger de bien y de honra, y que no se contenta livianamente, sino que "uno en el saco y otro en el papo"* (*Comedia Thebaida*, X, pág. 167).

Por el contrario Artemia no es avariciosa, sino todo lo contrario, en especial con sus amantes, según Davo:

> *Ciertamente a vendido bien barato su hilado Artemia y ni a curado de regatear mucho ni de pararse en las meajas* (*Comedia Serafina*, V, pág. 61).

Ya en la escena del primer encuentro entre Pármeno y Areúsa, Celestina había demostrado que su deseo sexual seguía intacto. Marcelia también se comporta de una forma similar, aunque debemos tener en cuenta que ella todavía es joven y de buen ver. Polytes opina de ella que

> *en el pueblo no la avrá muger tan lasciva* (*Comedia Florinea*, XI, pág. 198).

Esta tercera siempre está preparada para el combate amoroso. Cuando encuentra a Floriano en la cama y desnudo, éste se disculpa por no poder levantarse para saludarla, a lo que ella le contesta, provocativa:

> *A la fe, esto y lo al te perdonaría de buena voluntad* (op. cit. XVI, pág. 217).

También la Claudina de Sebastián Fernández es tachada de lasciva, por boca de Silvanico:

> *Qué Sodoma abreviada, qué Gomorra está aquí en dos renglones, qué burdel tan dissimulado* (*Tragedia Policiana*, XVI, pág. 33).

Para finalizar los signos del ser de la trotaconventos, veremos que la adulación aparece como un arma ampliamente utilizado en el repertorio celestinesco. En la *Tragicomedia* primera, Celestina se deshace en halagos hacia los criados de Calisto:

> *¡O mis enamorados, mis perlas de oro! ¡Tal me venga el año, qual me parece vuestra venida!* (*La Celestina*, IX, pág. 403).

Esto no quiere decir que pueda engañar a nadie, al menos no a Pármeno que murmura para sí y para Sempronio:

> *¡Qué palabras tiene la noble! Bien ver, hermano, estos halagos fingidos* (ibídem).

El estilo de Valera es muy similar al de la primera tercera, sobre todo cuando se encuentra delante de su víctima:

> *Enhorabuena vea yo la cara de oro y perlas preciosas, fresca como las flores de Mayo* (*Comedia Selvagia*, I, 4, pág. 45).

Estas zalamerías se mezclan con los anzuelos que la alcahueta lanza para recoger su ganancia, como, entre otros, las quejas para mover a la piedad. Así lo hace Valera, quien se declara:

> *sola, triste y en lacería entre cuatro paredes, sin haber quien a mi triste vejez me haga algún refrigerio o regalo* (op. cit. I, 4, pág. 76).

[2.4.2] SIGNOS DE RELACIÓN Y ACCIÓN

El prototipo de la alcahueta, como personaje central de la materia celestinesca, establece una abundante serie de relaciones con el resto de los personajes y se manifiesta en la naturaleza de sus acciones. Es Celestina la fuerza vital en torno a la cual danza el resto de las figuras, como marionetas o monos amaestrados. Ella marca el ritmo, con el pandero que tan bien sabe tañer. Y así debió ser, en parte, la imagen de carne y hueso de la tercera:

> *La Celestina es un personaje real de aquella sociedad, que por su propia estructura la temía y la necesitaba* (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, pág. 213).

Negarle el papel preponderante en la obra de Rojas y en sus continuaciones sería una necedad. A pesar del protagonismo teórico de los amantes, a pesar de la importancia en la trama que manifiestan los criados, fieles o interesados, a pesar de la aparición de la figura del rufián como un nuevo esquema literario, la vieja puta sabe mantener las riendas de su poder. Así la define Américo CASTRO (1965):

> *Celestina, situada en la cima de lo humano-natural, como deidad que preside al ayuntamiento de los opuestos sexos, y al contacto entrechocado de todos los seres* (pág. 137).

La función, pues, de la alcahueta es ordenar la trama, mantener la situación de carencia que la alimenta y le da vida. Si la pasión del joven enajenado se saciara en la primera escena, la mediadora perdería todo su valor; ocurriría igual si la dama se empecinara en su furia y cortase cualquier vía de acceso a su corazón. Sólo en el

mantenimiento de este juego de tira y afloja Celestina encuentra su espacio funcional:

> *Es maestra de trayectoria puesto que, partiendo de su propia estabilidad vital, dirige las vidas que la rodean* (GILMAN, 1956, pág. 133).

Al estudiar los signos del ser celestinesco, hemos notado cierto desvaimiento, cierta vaguedad en la definición de los rasgos de la tercera. Por el contrario, el mundo de relaciones en el que se ve inmersa es amplio y variado. Celestina sólo vive en la opinión de los demás, sin vida propia. Su tarea consiste en poner en contacto las diferentes figuras de la trama. Como ella misma reconoce en la versión de Feliciano de Silva:

> *Yo voy, en el nombre de Dios, con intención de emendar mi vida y las agenas* (*Segunda Celestina*, VII, pág. 176).

Hay que entender, desde el principio, que la alcahueta nace en el submundo del hampa para extender sus tentáculos por todos los estamentos sociales:

> *La maquerelle intervient indistinctement dans les amours illégitimes de Calixte et Melibée, les amours vénales des prostituées et des serviteurs dévoyés, les liaisons illicites des membres du clergé* (VIGIER, pág. 173).

La raíz social de este personaje resulta bastante clara:

> *La Celestina era un producto de aquella sociedad, con influencias tanto sobre la urbe como sobre el campo, y como un complemento a la prostitución controlada, cual eran las mancebías* (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, pág. 215).

En efecto, la tercera nace en un momento de permisividad excepcional en la moral y en la práctica sexual de los reinos hispánicos cristianos:

> *El personaje de Celestina puede ser considerado como un producto típico de la sociología prostibularia a fines del periodo bajo-medieval, que Rojas ha sabido documentar con escrupulosa exactitud*

(MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1993, pág. 179).

De este modo, la tercera es el único personaje que se eleva sobre la jerarquía para establecer posiciones fuera de la estructura social. Junto a los criados conforma el puente de unión entre la clase baja y el estamento de los nobles:

> *La rôle de l'entremetteuse est indissocialbe de celui des serviteurs qui flattent la passion du maître* (BATAILLON, pág. 136).

Por todo esto, la trotaconventos se erige como la fuerza centrífuga de la historia, el elemento unificador. Con sus corretajes, con sus medianerías, la vieja puta cambia la situación y la adapta al interés propio:

> *En el ámbito reducido de esa escena silenciosa (de pasiones calladas, morir de envidia, de amor), irrumpe con violencia brutal, repugnante, la figura de Celestina. La contemplación es ahora actividad exteriorizada, cuyas artes medianeras se han convertido en fines literarios* (CASTRO, 1965, pág. 98).

De esta suerte, Celestina mantiene en sus manos una cantidad de poder que no tiene equivalente en otros personajes femeninos de la época: da esperanza al caballero enamorado, muda la fuerte disposición de la dama, engaña a los padres de ésta, corrompe a los criados y domina a putas y rufianes. Ningún elemento social escapa a su influencia. Para MURIEL esta concentración de dominio tiene una grave consecuencia:

> *No puede descartarse en la consideración general de la alcahueta, y sobre todo, en aspectos tocantes a la misoginia, el sentido e importancia que cobra su poder: una decisiva dimensión de su personalidad* (pág. 191)

Efectivamente, la corriente antifemenina de pensamiento debió ver en el personaje de la medianera un peligro más para la liberación de la mujer. Su fuerza, agotada en objetivos moralmente reprobables, no era más que la demostración palpable de que la mujer debe estar sujeta a unas leyes diferentes de las que acata el género masculino. La alcahueta, al disponer de tanto potestad, produce miedo:

Celestina estaba conectada con un orden natural y con el sobrenatural de Plutón y sus cofrades. (...) *Celestina es poderosa, y no concibe límites al imperio de su voluntad. Posee, en cuanto a su esquema vital, los rasgos característicos de un héroe trágico, de las figuras egregias acechadas por un latente y cauteloso destino, a caza de errores* (CASTRO, 1965, pág. 144).

Al mismo tiempo, Celestina tiene una carga de crítica social que no se encuentra en el resto de los personajes de la materia. Y no nos estamos refiriendo sólo a la crítica de las costumbres, sino también a un desmontaje del andamio social. En la alcahueta, el respeto hacia los estamentos superiores no existe. Ella, desde su extracción humilde, manipula de la doncella a su antojo. Se lleva de calle la voluntad de los criados. Pero donde de verdad se muestra este carácter crítico es en su tratamiento de los nobles enajenados. Veamos el análisis que Marcelia hace de este prototipo:

Porque paresce que es estado de cavalleros no se recoger al compás del sol como los otros, sino hazer del día y de la noche partes para hazer su día. Y esto a mi ver, o porque mejor cuenten sus patrañas a la luz de las velas, porque de menos sean oydas sus necedades y de más sean aprovadas sus boverías (*Comedia Florinea*, XXV, pág. 242).

Dentro de este tema, la institución que se lleva las pullas más graves de Celestina es la Iglesia. Sempronio nos lo advierte así:

Quando ella tiene que hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades (*La Celestina*, IX, pág. 402).

En puridad, la lena se sirve de la Iglesia para hacer de las suyas -no olvidemos que en muchos casos los miembros de las diferentes órdenes religiosas fueron sus clientes más preciados-, algo similar a lo que ocurre en el *Retrato de la Lozana andaluza*. Para RUSSELL (1993) la cuestión está bastante clara:

Aunque se jacta de ser muy piadosa y asiste con frecuencia a los oficios, no vacila en admitir que halla las iglesias sitios muy

convenientes para despachar sus negocios nefastos, especialmente los relacionados con sacerdotes (pág. 87).

Que la gente de la Iglesia acudía a los servicios de encubridora de Celestina debió ser una práctica común. El criado fiel de la *Tidea*, Prudente, lo declara de la siguiente forma:

Ésta rescibe salario
de clérigos y dignidades,
es remedio ordinario
para sus necesidades (*Comedia Tidea*, I, 2, pág. 152).

La Elicia de Sancho de Muñón no se avergüenza en reconocer sus tratos pecaminosos con la feligresía:

Ningún señor de la iglesia me ve que no quiera ganar por la mano cuál me llevará primero a su casa (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 1, pág. 75).

En algunos casos las representantes del gremio toman su oficio de forma jocosa. Es el caso de la Beroe de Francisco de las Natas, quien sacrílegamente compara sus correrías con el peregrinaje a las ciudades o centros sagrados:

Sancta María,
tú, madre de Dios, me guía
aqueste mi buen viaje
que, aunque alcagüetería,
passos son de romeraje (*Comedia Tidea*, I, 3, pág. 154).

[2.4.2.1] NÚCLEO CENTRAL: LA FAMILIA

Como ocurre con Lozana y con Melibea, Celestina pertenece a un núcleo familiar que la rodea y la encauza en sus acciones. La andaluza se desembaraza rápidamente de él, una vez que ha extraído la herencia que necesita y Melibea se desentiende de sus padres cuando suponen un obstáculo para la

consecución de su objetivo pasional. Por el contrario, la alcahueta sabe mantener estos vínculos, en ocasiones ficticios y simplemente interesados por ambas partes, a su favor. La mayoría de los autores, y entre ellos Rojas, nos han transmitido una tercera viuda -presentación lógica, pues el matrimonio sólo serviría como rémora de las actividades celestinescas-. Así en la *Tragicomedia* original, Pármeno hace una simple alusión, bastante confusa, al difunto esposo de la alcahueta:

> *¡O, qué comedor de huevos asados era su marido!* (*La Celestina*, I, pág. 241).

El significado de esta breve nota ha dividido a los críticos: para unos la frase se refiere a la virtud restauradora de la actividad sexual que poseen los huevos, mientras para otros debemos leer 'encomendador de huevos asados', es decir, 'cornudo' como explica el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias. El estado social de otra mediadora original, la Marcelia de Rodríguez Florián, es el de viuda:

> *A la muger del estado de viudez no todo ni aun lo menos de lo que dessea le es concedido por el dezidor y maldiziente mundo, aunque sea de género suyo bueno y encaminado a la virtud* (*Comedia Florinea*, XVI, pág. 215).

Estas quejas, retóricas tan sólo, no tienen verdadera razón de ser. La alcahueta difícilmente puede encontrar un estado que mejor le venga a sus intereses. La excepción a esta regla la tenemos en la obra de Villegas Selvago. Dolosina es la única encubridora que tiene marido, aunque, como es de sentido común, éste no se encuentra en la ciudad, ya que su presencia impediría la actuación libre de su mujer. Quizá la existencia de este personaje invisible sea ficticia, como el amigo que Areúsa invoca con la llegada de Pármeno y Celestina a su casa.

La relación familiar más común para Celestina y sus compinches es la de madre/hija o también la de tía/sobrina, pero siempre teniendo en cuenta que lo verdaderamente importante no era la sangre, sino el proceso de aprendizaje:

> *Nous remarquerons d'abord qu'il s'agit rarement d'une maternité*

biologique, la transmission de l'heritage célestien se faisant plus volontiers de tante en nièce que de mere en fille (VIGIER, pág. 170).

Además, el tratamiento de *tía* a Celestina por parte de Elicia no debe considerarse al pie de la letra con toda seguridad. No olvidemos que también Calisto la llama así, sin tener ninguna relación parental. Este tratamiento se debe entender con un sentido afectivo.

En el caso de la *Florinea*, Marcelia y su hija Liberia reproducen el esquema madre/hija. La diferencia de esta tercera con el resto de sus compañeras de gremio es que el arrepentimiento sí tiene cabida dentro de su corazón. Marcelia pretende que su hija disfrute de una vida mejor, pero ella no la puede enmendar, pues su ejemplo no es el ideal para una joven doncella:

Poco monta ser madre reprehesora de lengua, con vida y obras viciosas y ocupación reprehensible, porque el enseñar ha de ser obrando y platicando bien yo (*Comedia Florinea*, XII, pág. 200).

La convivencia con la madre, de este modo, no puede ser una garantía de la firmeza moral de Liberia. El Despensero expone sus dudas:

Aunque pienso que la muchacha aún nunca se sangró, pero tales lecciones le lee la madre, que pienso que ya deve de andar buscando hallar desoccupación para entrar al oficio de la madre; pues bien aya quien a los suyos sale (op. cit. XXV, pág. 243).

En efecto, la hija no tarda en tomar el ejemplo de la madre para hacer de su capa un sayo, como declara en el siguiente parlamento:

Pero asuadas que no lo haya con sorda ni perezosa mi madre, que pues ella con Fulminato y con un hato, que yo ansí con Felisino, porque bien aya (dizen) quien a los suyos semeja (op. cit. XXI, pág. 231).

En otros casos las relaciones de amistad convertía en hermanas a las compañeras de oficio. De esta suerte, la madre de Pármeno fue la maestra de Celestina:

Assi era tu madre, que Dios aya, la prima de nuestro oficio, y por tal era de todo el mundo conocida y querida; assí de cavalleros como clérigos, casados, viejos, moços y niños (*La Celestina*, VII, pág. 369).

Esta Claudina es la iniciadora de una saga que se desarrolla a lo largo de la materia celestinesca:

ASCENDENTE	PARENTESCO	DESCENDENTE
Celestina	tía/sobrina (?)	*Elicia*
Claudina	abuela/nieta	*Dolosina*
Marcelia	madre/hija	*Liberia*

Al mismo tiempo, debemos recordar que Claudina fue la maestra de Celestina y la madre de Pármeno. Por lo tanto Dolosina era sobrina de Pármeno, como ella misma nos cuenta:

En un caso semejante al en que agora voy, dexó mi abuela Claudina la vida por las costillas en manos de los criados de Theofilon; pues mi madre Parmenia idicio hay de que por otro tanto en Milán la mataron a talegazos (*Comedia Selvagia*, III, 3, pág. 154).

Elicia tan sólo tiene palabras de elogio para su precedente y maestra en todo género de alcahueterías:

¡Qué sabia, qué diligente, qué astuta, qué artera, qué solícita era en todo lo que sabía, qué osada para entrar y salir donde quiera, qué lengua tenía para engañar aun a la serpiente maligna que engañó a nuestra madre Eva! (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, IV, 4, pág. 225).

De esta manera, la pareja Celestina-Claudina se conforma como el núcleo original de la dinastía proxeneta. Sin estas terceras, la trama carece de elemento unificador, pierde su nexo de cohesión:

A chaque génération, en effet, c'est une figure maternelle -la mère

maquerelle- qui fait office de chef de famille et veille sur la transmission de l'art et de l'heritage célestiens (VIGIER, pág. 169).

La idea de que debió existir una herencia celestinesca, transmitida de vieja a joven, nace en las relaciones que se establecen en el texto de Rojas entre la alcahueta y las *mochachas*:

Celestina's relationship with Elicia and Areúsa is much more intimate. Memory is one of the main links between Celestina and Elicia; on two occasions Elicia scolds Celestina for her forgetfulness (SEVERIN, 1970, pág. 31).

A pesar de que la línea directa recae sobre Elicia, su prima Areúsa mantiene una buena relación, un poco hipócrita la verdad, con la vieja puta. Cuando esta última la visita en compañía de Pármeno, no se deja llevar por sus zalamerías, sino por el propio interés. En esta ocasión, Areúsa prefiere hacerle caso porque le conviene y le devuelve una andanada de su propia medicina, en una píldora de adulaciones y falsas lisonjas:

¡Ay tía señora mía, y qué gran gloria es oírte dar los consejos y avisos que das a todo el mundo, y la gran abundancia de sabiduría que tienes! ¡Y cuán perdidos sin ti hemos estado! (*La Celestina*, VII, pág. 372).

[2.4.2.2] ESTRATEGIAS DE ACCIÓN CELESTINESCA

Como ya sabemos, es Celestina el personaje más complejo de la materia en cuanto a su sistema de relaciones y acciones con respecto a la trama y al resto de las figuras. La vieja alcahueta sabe tejer una espesa telaraña de influencias, amistades y favores con los que conquista a todos los participantes de la historia. Su poder no tiene límites. Para llegar a una posición como ésta, la tercera ha tenido que utilizar una serie de tácticas con las que consigue meterse en el bolsillo a sus víctimas. El arma que supone mayor peligro en el arsenal celestinesco es la lengua:

La palabra y el control del discurso son la clave de la influencia y en Celestina se define un arquetipo de la mujer-hechicera a partir de una caracterización basada en la astucia, el conocimiento, la malicia, las intenciones torcidas y la inteligencia; todo ello puesto de manifiesto a través del control de las técnicas de persuasión (ALCALÁ GALÁN, pág. 41).

Con el habla, con la comunicación verbal, la tercera establece las bases del imperio. No se deja pisar la exclusiva de las albricias cuando los negocios andan bien, no permite que se pierda la ganancia cuando la tormenta amenaza:

CALISTO.- *¿Qué nuevas traes, que te veo alegre y no sé en qué está mi vida?*

CELESTINA.- *En mi lengua* (*La Celestina*, XI, pág. 445).

Al verse en peligro por la *furia melibea*, la embaucadora sabe escabullirse con excusas, haciéndose la inocente. Sabe decirle a cada uno lo que quiere oír: para Calisto, esperanzas; para Melibea, virtudes; para Sempronio y Pármeno, promesas de amor y dinero. Sólo ella conoce el punto débil de sus víctimas:

De todos los personajes es Celestina la de estilo más variado, y esa variación responde al estímulo muy perceptible del interlocutor, para hablarle en su propia lengua a fin de insinuarse mejor en su voluntad: en Celestina, como en nadie, es el lenguaje arma para la acción (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 524).

El resto de los personajes de la materia sabe que la riqueza celestinesca consiste en esta técnica de atracción. En la versión de Feliciano de Silva a Felides se le hace difícil comprender lo que habla, no así al rufián Pandulfo:

Porque palabras no te dirá que no tenga dos entendimientos, y para tu nobleza es escura su germanía, y muy clara para quien la entiende como yo (*Segunda Celestina*, XVII, pág. 271).

Esta alcahueta ha perdido la clave de su estrategia, que tan bien había planteado en la *Tragicomedia* seminal. Sin embargo también aquí sabe despertar la admiración

de los demás, como es el caso de la criada Poncia, quien dice de ella:

> *Qué lavia tiene la madre* (op. cit. XX, pág. 312).

En cualquier caso, la medianera es consciente de que su riqueza, el valor de sus tácticas está en el envoltorio verbal:

> *El arma principal de Celestina con la que el lector contacta es la palabra, la palabra usada con maestría como instrumento para vencer y controlar voluntades mediante un derroche de mentiras, argumentos falaces, declaraciones hipócritas, juegos de palabras, refranes y sentencias usados de modo malintencionado* (RUSSELL, 1993, pág. 89).

La misma sirvienta que antes se había asombrado del poder verbal de Celestina, insiste en ello en el siguiente parlamento:

> *¿Hay instrumento en el mundo, ni manos de artífices puestas en él, que tal melodía y diferencias haga como la lengua de aquella vieja?* (*Segunda Celestina,* XXXX, pág. 566).

También la dama Polandria mantiene esta opinión:

> *Por cierto que pienso que no tuvo Orfeo otra arpa más que la lengua y saber desta vieja* (ibídem).

En la alcahueta, la capacidad comunicativa, riquísima en su aspecto verbal, cobra otra dimensión más amplia:

> *El lenguaje no verbal además de enviar y recibir mensajes, puede ser utilizado para romper las defensas del interlocutor y así confirmar los poderes discursivos del emisor. Celestina, nuestra protagonista, se sirve de la acción de sus manos, de sus pies, de sus miradas, de sus ropas para afirmarse como el único y verdadero motor de la obra. En la manipulación de todos los personajes que entran en contacto conversacional con Celestina, juega un papel primordial el lenguaje del cuerpo* (BADOS-CIRIA, pág. 79).

En puridad, Celestina goza de un don comunicativo único entre los participantes de la trama. Se desenvuelve sin trabas en cualquier ámbito social, manipula a sus

congéneres con facilidad y maestría y todo lo hace con su poder de comunicación.

Un signo distintivo de la naturaleza comunicativa celestinesca es su constante movimiento. En oposición a la mayoría de los personajes de la materia, la tercera se caracteriza por su constante vaivén, rasgo implícito en su trabajo. Desde las primeras recreaciones de la trotaconventos, este signo hace su aparición. Cuando Lucrecia la ve venir de lejos, se pregunta:

¿Quién es esa vieja que viene haldeando? (*La Celestina*, IV, pág. 301).

La hiperactividad celestinesca, concentrada en la acción de 'haldear' pasa de ser un signo de relación a convertirse en un signo del ser del personaje. Sin este rasgo, la alcahueta perdería su condición de comunicadora y entremetida. La propia Celestina comenta en relación a la cuestión:

¡O malditas haldas, prolixas y largas, cómo me estorváys de llegar adonde han de reposar mis nuevas! (op. cit. V, pág. 328).

Un poco más adelante, el criado Sempronio llama la atención sobre este tema:

¡Válala al diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes (op. cit. V, pág. 329).

La relación entre 'haldear' y 'parlar' se hace evidente en esta declaración. Para Sempronio, como para cualquier conocedor de la naturaleza celestinesca, los dos signos tienen un mismo significado. En este sentido, la Marcela de Rodríguez Florián comparte el rasgo con la original rojana, como indica el Despensero:

Cata qué faldear lleva el diablo: que la más insaciable de apetitos es que la tierra en el recebir agua (*Comedia Florinea*, XXV, pág. 243).

Con la Gabrina de Romero de Cepeda pasa un tanto de lo mismo. Rosio la llama:

Viejaza, echacuervos,
Haldas luengas retaimada (*Comedia Salvage*, II, pág. 291).

La explicación de este signo la tenemos en el siguiente parlamento de Escalión, en el que habla sobre el 'haldear' de Dolosina:

No sólo con sus palabras y conjuros ablanda los muy duros corazones, mas aún con su meneo y viaje os hace venir las manos atadas a

conceder su propósito y voluntad (*Comedia Selvagia*, III, 2, pág. 115).

Con estos dos instrumentos valiosísimos, la tercera sabe tender la trampa a sus víctimas, para que no se puedan librar de su hechizo.

La alcahueta es consciente de su valor y pericia en el oficio. Nadie como ella para resolver los estorbos de la pasión amorosa, desplegando una serie de estratagemas que allanan cualquier obstáculo:

> *¿Quién como yo supiera rodear tan bien y tan sin sospecha este negocio? ¡Y cómo le hize entender lo que me complía, vendiéndogelo por su provecho, siendo en su daño y mi provecho!* (*Segunda Celestina*, XXI, pág. 329).

El resultado general de estas estrategias no es otro que el de la manipulación y explotación del resto de las figuras de la trama, ya sean proxenetas, sirvientes o caballeros enajenados de amor. Como dice Elicia en la obra de Sancho de Muñón:

> *Mis buenas artes, mis subtiles engaños y mi artificiosa arenga tienen tal virtud que a las muy fuertes hacen dar combos, y a las flacas y tiernas de un vaivén derruecan* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, III, 3, pág. 174).

En ocasiones, esta utilización de los personajes se basa en las actividades brujeriles de la medianera:

> *Claudina, in Sebastián Fernández Tragedia Policiana, like her counter part Celestina, in Roja's masterpiece, is adept at the manipulation of her victims and clients through occult practices, and again like her more famous predecessor, she is equally ready to seek divine intervention when the occasion warrants* (FINCH, pág. 19).

En cualquier caso, el objetivo principal, y único podemos decir, de la alcahueta es dominar y poner bajo su égida al resto de los participantes en la materia. Para conseguir esta meta, Celestina y sus continuadoras echan mano, en primer lugar, al arma mortal de la adulación. Veamos cómo la vieja puta le aconseja a Elicia:

> *No hay, hija mía, mejor librea, ni puedes a ninguno dar mejor vestido*

que de lisonjas; todos los resciben, todos los aman, ninguno las desecha; créeme, hija, que no hay moneda que más corra (*Segunda Celestina*, IX, pág. 189).

A través del halago, la trotaconventos sabe conquistar el corazón de sus víctimas y las prepara para el asalto final de su conciencia. De igual manera le ocurre con la madre de la protagonista de la obra de Feliciano de Silva:

PALTRANA.- *Ay, tía, por tu fe, que me visites mucho para dar exemplo a esta hija*.

CELESTINA.- *Señora, como a mis entrañas que no vengo a otra cosa* (op. cit. XX, pág. 317).

Aquí las zalamerías de la mediadora tienen un trasfondo de verdad: ha entrado en la casa de Paltrana para darle *exemplo* a Polandria, pero no exactamente el que una madre desea para una hija. Comentando esta escena, la misma alcahueta declara su intención:

Desnudéme de verdad por vestilla de lisonja, para ganalle la boca y ponelle freno con que le hize hazer corvetas (op. cit. XXI, pág. 333).

La protagonista de la obra de Alonso Velázquez no se avergüenza en reconocer la trampa utilizada:

Quiero entrarle con el sabroso peccado del'adulación (*La Lena*, I, 5, pág. 394).

Otro uso común en la estrategia celestinesca es la insinuación de una carencia, generalmente ante el caballero, con la intención de forzar a la víctima para que la repare. Este ardid aparece ya en la obra original, cuando Celestina le dice a Calisto:

Mi vida diera por menor precio que agora daría este manto raýdo y viejo (*La Celestina*, VI, pág. 336).

Añade algo después, para cerrar el cerco:

Y antes me recibirá a mi con esta saya rota, que a otro con seda y brocado (*La Celestina*, VI, pág. 337).

Cuando Calisto hace referencia al manto, Celestina aprovecha la oportunidad para lanzar el anzuelo:

¡Ay, mezquina! Que fueras visto por treynta agujeros que tiene, si Dios no le mejora (op. cit. VI, pág. 343).

Para poder cazar a los incautos, la alcahueta utiliza también una estratagema, más sutil aun que la anterior, que consiste en hacerse la víctima, siendo el verdugo. Franquila es una experta en estas lides. Como quiere conquistar el favor del criado Aminthas, se lamenta:

Señor mío, en esta casa anda algunas vezes alguna mala cosa, poco ha yo que entrava en mi cama encomencé a oír estruendo, y hallándome sola, con el gran temor tomé por mejor consejo venirme donde estavas que no dar bozes a los vezinos (*Comedia Thebaida*, V, pág. 80).

Está claro que Franquila no es una principiante en estas tácticas y sabe que no puede permitir que se note la trampa, por eso le pone un poco de pudor al asunto. Estas estrategias aparecen también en la colección de *Poesía erótica del Siglo de Oro* (ALIZIEU, 1984), en especial en esta composición:

¡Qué alegres son al triste enamorado
las iras de su dama con blandura!
Aquel: "¿Estáis en vos? ¡Qué gran locura!"
Aquel: "¡Quitaos dahí, desvergonzado!"
El santiguarse:"¿Cómo habéis entrado?"
El argüir la fama con cordura,
el tierno desmayar y la dulzura
de aquel: "¡Ay, que lo oirán! ¡Ay, que es pecado!"
El falso defenderse, el maleficio,
las lágrimas, el "¡Ay!", el "Yo os prometo..."
El "Creo que me engañáis como enemigo".
Aquel: "¿Dó estaba yo? ¿Tengo juicio?"
Aquel: "¡Cuál me dejáis! Tened secreto".

No hay mal que tanto bien traiga consigo (págs. 41-42).

Comparemos estos lamentos y quejas con los de Franquila, cuando se cierra el lazo de su trampa:

> *¡O desventurada de mí, y cuán sin vergüença lo has hecho! ¡Ya, ya, toda mi honra es perdida!* (*Comedia Thebaida*, V, pág. 81).

No obstante, este comportamiento es más propio del prototipo de mujer libre que de la alcahueta. La tercera sabe mejor mover a compasión y a engaño con sus lamentos, como explica el rufián Pandulfo:

> *Ya la puta vieja le comiença a conjurar con sus mentiras confitadas de sus falsas y cautelosas lágrimas, para sacalle el manto que hoy le havíamos hecho ahorrar* (*Segunda Celestina*, XVII, pág. 280).

Emparentada con esta táctica, la tercera, como el arquetipo encabezado por la Lozana andaluza, se precia de manipular a sus víctimas a través de lo que hemos dado en llamar el 'falso freno'. La trampa consiste en negar al que requiere el objeto de su petición para hacerle arder más en el fuego de la pasión. En un ejemplo veremos como Elicia está bien enseñada y sabe hacerse desear por Barrada, complicando a cada paso la conquista:

> *Desvíate allá, que no soy de las que piensas. Buena estava, por Dios ¿pensavas ya, gentil hombre, que no havía más que llegar y pegar?* (*Segunda Celestina*, XXXV, pág. 507).

Como ya hemos apuntado, Franquila es una gran experta en este ardid. Después de haber lanzado la red de su zalamería sobre Aminthas, remata la trampa haciéndose la estrecha:

> *Señor mío, no querría que me tocásedes con las manos y que usásedes de alguna descortesía. No me acontesca a mí lo que dizen: "Por escusarme del fuego, di en las brasas"* (*Comedia Thebaida*, V, pág. 81).

Esta estrategia queda desvelada por boca de Marcelia, quien nos avisa:

> *Y muchas vezes las mugeres negamos lo que se nos pide, desseando que se nos pida. Y esto es porque, aunque sea a costa nuestra, queremos que*

nos compre caro (*Comedia Florinea*, XXXV, pág. 279).

De todos estos datos se deduce que la tercera es la gran engañadora de la materia celestinesca. No obstante hay momentos en los que las estratagemas fallan y ella misma se ve convertida en víctima, como es el caso trágico de la obra rojana, cuando la avaricia de la vieja y los criados provoca el cruel final de los tres personajes. Por el contrario en la obra de Alonso Velázquez, la mediadora es engañada, el cazador cazado, y tiene que reconocer su error, pero con humor:

> *Estoy por reírme sin gana. Ha, ha, ha. Ahora digo que también se toman zorras viejas de las que han estado otras vezes dexado la cola en el lazo* (*La Lena,* V, 5, pág. 431).

[2.4.2.3] RELACIONES SENTIMENTALES

Como un paréntesis en la relaciones de interés y ganancia estudiaremos aquellos nexos que unen a la tercera con el resto de los personajes en la dimensión sentimental. En verdad, aunque Celestina y sus seguidoras acostumbran a establecer las relaciones sobre la base del interés propio, existen algunos casos en los que el deseo sexual y la atracción amorosa sustituyen al provecho. El amor, de forma secundaria, es también un motor del movimiento celestinesco. A través de este nexo, la alcahueta teje su telaraña para atraer a todo tipo de víctimas:

> *De un lado* [Celestina] *satiriza las pretensiones de los amantes de la clase alta; de otro, sin abandonar su postura satírica, sugiere que, para hombres y mujeres de la clase baja, el amor puede ser una experiencia sentimental significante* (RUSSELL, 1993, pág. 56).

Este concepto clasista del amor conecta directamente con la idea del *carpe diem* que ya hemos estudiado en los signos del ser celestinesco. Para la tercera, la pasión es una fuerza que atrapa a los demás y la surte de poder:

Ve en el amor un don de la naturaleza, una fuerza potente de vida que ofrece a los seres humanos toda clase de deleite (BERNDT, pág. 43).

Sólo partiendo de esta idea de la pasión amorosa, podemos comprender el verdadero carácter de la mediadora. En realidad, los prototipos de la vieja puta y la mujer libre no son más que dos estados diferentes del mismo modelo, el primero pasado por los rigores del tiempo y el segundo mostrado en la flor de la vida. Para Celestina, el amor es un licor que ya no ha de probar -aunque sí recordar-, para Lozana la pasión es su vida -tanto privada como públicamente-. Por eso la vieja sabe muy bien lo que dice cuando define los síntomas del ataque pasional:

Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte (*La Celestina*, X ,pág. 435).

Con palabra semejantes se expresa Elicia:

Es una sabrosa fuerza de la voluntad, un fuerte pensamiento en la cosa amada con esperanza de alcanzalla (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, III, 2, pág. 168).

De esto se deduce que Celestina reina no sólo en el ámbito del poder y la ganancia, sino también en las relaciones amorosas, a las que aporta un conocimiento y una experiencia únicos entre los personajes de la trama. Como dice RUSSELL (1993):

Domina este escenario amoroso Celestina, sacerdotisa de la sexualidad, cuyos argumentos, recuerdos y advertencias sobre el asunto ocupan gran parte del diálogo atribuido a ella (pág. 55).

En efecto, las referencias sexuales y pasionales que la vieja hace a un pasado remoto, nos muestran un signo de relación establecido al mismo tiempo como un rasgo de formación del personaje -en este caso, más de deformación-. Celestina ya no es la que era, no disfruta del favor sexual de los jóvenes, ni puede gozar del amor como antes. Así se lamenta haciendo referencia a Pármeno:

Destos me mandavan a mí comer en mis tiempos los médicos de mi

tierra, quando tenía mejores dientes (*La Celestina*, VII, pág. 380).

Hablando sobre el deseo sexual le dice a Sempronio:

Camino es, hijo, que nunca me harté de andar. Nunca me vi cansada. Y aun assí, vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo (op. cit. III, pág. 287).

Más adelante se queja por no poder disfrutar de lo que tan bien conocía:

Que ya, ¡mal pecado!, caducado he, nadie no me quiere. ¡Que sabe Dios mi buen deseo! (op. cit. IX, pág. 414).

Cuando Pármeno y Areúsa comienzan su encuentro amoroso delante de la alcahueta, ésta se lamenta:

Me hazéys dentera con vuestro besar y retoçar; que aun el sabor en las enzías me quedó, no le perdí con las muelas (op. cit. VII, pág. 381).

Sin embargo, no siempre la tercera se encuentra fuera del combate amoroso. En bastantes casos, este personaje aún puede buscar su provecho pasional. Así ocurre en la anónima *Serafina* en la que Artemia pretende el favor del sin par Pinardo. En este caso, la alcahueta se queja como una de las víctimas de la *philocaptio*:

¡O qué ajena me hallo de la libertad en que primero estaba! ¡O qué falta me hallo de razón! ¡O cómo el entendimiento está desatinado con la incogitada novedad! (*Comedia Serafina*, IV, pág. 52).

En este sentido, Artemia se acerca más a una aprendiz de Lozana que a una experimentada Celestina. Sobre este personaje DILLE (1977) ha opinado de la siguiente manera:

In addition, Artemia, it seems, has led a rather sexually active life before, during and after her marriage and lately has specialized in the clergy (pág. 17).

Por esta razón, el prototipo de la vieja alcahueta tiene una variante muy interesante, que sería la de la tercera primera, es decir, aquella que cuida de las relaciones ajenas y las propias. Esto recuerda a la costumbre romana -y quizá hispana

también- según la cual las mediadoras debían probar la calidad del amante antes que las destinatarias finales.

En cualquier caso, no es raro escuchar a una de las seguidoras de Celestina quejándose de males de amores, como es el caso de la Elicia imaginada por Sancho de Muñón:

> *La voluntad enamorada todo lo pospone por cumplir su apetito, es osada al acometer, y quiere lo que no puede, y lo que puede executa* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, III, 3, pág. 174).

A la medianera creada por Rodríguez Florián le ocurre otro tanto. Pinel le aconseja a Polytes que la visite, pues requiere sus servicios:

> *Y tú anda luego a Marcelia, que te queda aguardando, y rogo me que te lo dixese; que creo que te ha hallado buen fregadero de su comezón* (*Comedia Florinea*, XLI, pág. 300).

E incluso, la vieja Claudia, a pesar de sus años, se ve dispuesta a amar y no le importaría caer en brazos de Silvanico, un criado muy joven como indica el diminutivo:

> *Mala pasqua me dé Dios si debaxo de la çeniza no tengo escondida la brasa* (*Tragedia Policiana*, XVI, pág. 32).

Una cuestión relacionada con los aspectos sexuales que estamos tratando aquí es la de la defensa de la virginidad. Lógicamente para la alcahueta, el mantenimiento del himen tiene un doble valor: primero como enemigo a batir, pues en ello se gana la vida siendo mediadora, y segundo, como amigo a reponer, para vender de nuevo a las desvirgadas como doncellas. Sobre este último punto, hablan Zenara y Celestina:

> *Yo te hize conoscer al cura de Sant Martín vendiéndote por virgen, como tú sabes, que te hize correr por moneda nueva, haviendo ya sido antes quebrada* (*Segunda Celestina*, VII, pág. 169).

Un ejemplo del efecto contrario lo tenemos en los consejos que Elicia le ofrece a Roselia para que pierda el miedo a deshacerse de su 'mayor bien':

Esta comezón de la carne es red barredera que pesca hombres y mujeres de cualquier condición. ¿Y esa corona, o laureola de las vírgenes qué piensas que es sino un gozo accidental, el cual recuperarás con otras obras meritorias? (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia,* III, 3, pág. 184).

De igual modo, la Marcelia de Rodríguez Florián conmina a la dama a que mantenga relaciones sexuales con el caballero y se olvide del tabú de la virginidad:

Y al cabo al cabo (pues no ya quien nos oya), esso que tú ya me entiendes, para comunicarlo con el varón te lo dió Dios a ti, y a mí, y aun a la reina (*Comedia Florinea*, XXXV, pág. 281).

Como se deduce de estos parlamentos, la tercera juega con dos barajas distintas: con la primera hace perder el virgo a las damas, con la segunda los repone si es necesario. Esta labor de 'restauradora' la estudiaremos con más atención al investigar las relaciones laborales del personaje.

Una figura curiosa e interesantísima de entre el grupo de las encubridoras es, sin lugar a dudas, Franquila. Esta extraña mezcla de Celestina y Lozana, cargada de inocencia en muchos casos y más lista que el hambre en otros, desarrolla su propia idea del amor y del sexo. Como otras que hemos visto antes, Franquila cae entre las víctimas de Cupido. Aunque en su primera reacción tope con el mismo error que los amantes nobles, esta tercera es mucho más práctica que ellos y conoce el camino de salvación Dejando de lado retóricas y pesimismos del amor cortés, Franquila pasa directamente a la acción:

Tengo el remedio en mi casa y estoyme matando (*Comedia Thebaida*, V, pág. 80).

Esta mujer se siente enferma de amor, como sus pacientes, pero es consciente, al mismo tiempo, de la necesidad de analizar la situación con frialdad:

Si de mi voluntad le descubro mi pensamiento tenerme ha en poco, que es de lo que todas más nos guardamos; pues también, si siente ell amor que le tengo, estenderse ha y tenerme ha por muger de poca cuenta.

Pero si tantos inconvenientes pienso nunca acabaré. Lo mejor es irme a la cama donde está y como allí viere así haré, procurando lo mejor que pudiere de soldar el tan desenfrenado apetito de mi voluntad que en esta jornada me rige (ibídem).

Es este un punto crucial en el desarrollo del personaje femenino, que reafirma su fuerza y su voluntad. En este sentido, Franquila mantiene unas ideas bastante tópicas sobre la naturaleza del amor de mujer:

El femíneo sexu por la mayor parte sigue los extremos: que o amamos sin comparación o aborrecemos, cosa que nadie lo puede creer (op. cit. V, pág. 84).

De todas estas declaraciones no debe suponerse que Franquila ha desechado por completo la defensa de su fama. Muy al contrario, la tercera sabe cómo llevar la situación para que no se le escape de las manos:

Lo mejor y lo que más cumple a mi honra es secretamente cumplir mi voluntad con mi amado Aminthas (op. cit. V, pág. 80).

No duda en echarle en cara a su amado lo poco que valora el riesgo que corre:

¿Por qué no miras que por ti tengo perdida mi honra y la vida como jugada al tablero? Si mi marido o hermanos supiesen lo que pasa, ¡o desventurada de mi! (op. cit. X, pág. 154).

De todos modos, toda la experiencia y el conocimiento celestinesco no le impide a esta original alcahueta sentir el dolor de las flechas de la pasión:

¡O cómo el amor de Aminthas me tiene cativa! ¡O cómo me hallo sin libertad, y agena de todo verdadero conocimiento! (op. cit. V, pág. 79).

Franquila, en oposición al resto de los heridos de amor de la materia, y acercando sus posiciones a las de Lozana, no se lo piensa a la hora de acudir a la acción directa:

Con las manos le estoy tentando los pechos y los muslos (y por alguna vergüença dexo lo demás) (op. cit. V, pág. 81).

Por cierto que la escena de cama que ofrece esta comedia no tiene parangón en el

resto de la celestinesca -si exceptuamos el *Retrato* de Delicado-. Los detalles más concretos no escapan a las quejas de Franquila:

> *Y por el siglo de mis finados, que al tiempo que mi marido me hovo virgen no recebí la mitad de la pena. ¿Y quién en el mundo pensara que tal cosa tenía? Pero ya, ¿qué tengo de hacer sino çufrille? Haga lo que quisiere* (op. cit. V, pág. 82).

Y algo después se lamenta:

> *¡O desventurada fue mi suerte! ¿Y es viña que cava a destajo, o es gotera, o qué ha de ser esto?* (op. cit. V, pág. 83).

Al final de la comedia, Franquila acaba manteniendo una relación, al parecer no de muy buena gana, con el criado arrufianado Galterio, quien presume ante sus compañeros de conquistador amoroso:

> *Y como ella* [Franquila] *se pique de enxabonar sus madexas y de echar sus manteles en cada colada, arméle una çancadilla, y con poca dificultad cayó d'espaldas. Y como sea de las que dizen: "Hallado havéis la gritadora", sin que lo supiesen los vezinos, quedamos tan amigos como dos hermanos* (op. cit. XI, pág. 173).

Como se deduce de todas estas peripecias, la tercera de la *Thebaida* no tiene semejante entre sus iguales de profesión.

[2.4.2.4] RELACIONES SOCIALES

Otro aspecto del nudo de relaciones de la alcahueta se configura alrededor de la dimensión social del personaje. La tercera establece una serie de lazos con la estructura estamental que la rodea por medio de dos conceptos imbricados, como la cara y la cruz de una moneda: la honra y la opinión pública.

[2.4.2.4.1] LA HONRA

Para la mediadora, el honor y la sangre sólo tienen importancia retórica. Celestina usa de este código como de un maquillaje, se adorna con él cuando le interesa, y lo da de lado cuando estorba su ganancia. No debemos sorprendernos si la trotaconventos asegura:

> *Yo más estimé siempre la honra que el interés* (*Segunda Celestina*, VII, pág. 170).

La vieja puta creada por Feliciano de Silva gusta de insistir en esta idea, al contrario que su predecesora rojana. La alcahueta original prefería pasar de puntillas sobre el tema de la honra, mientras que la segunda versión elige cubrirse de un manto honorable aunque falso:

> *El dinero se ha de buscar para la honra y la honra no ha de servir al dinero* (op. cit. VII, pág. 175).

Probablemente la intención del continuador sería abundar en el aspecto paródico del personaje. Cuando Rojas y el primer autor se enfrentaron al perfil de la mediadora, se vieron obligados a no dejar ningún cabo suelto, a diseñarla en su justa medida. Una vez terminado el trabajo, de Silva se permite el lujo de incluir su variante, gozando de una autonomía mayor. De ahí que en esta recreación Celestina

se dé el placer de comportarse cínicamente. Con qué desvergüenza se hace la honorable:

Yo siempre fui recatada desta negra honra (ibídem).

En otra escena, la vieja puta habla con el rufián Barrada y le expone su particular teoría sobre la honra femenina, igual que antes hizo con Grajales, para que no piensen que podrán gozar de sus sobrinas sin pagarlo -a escote al menos-:

> *Me pareseces cuerdo y persona de secreto, que éste, hijo, es el que haze a las mugeres querer por él más a unos hombres que a otros; porque, hijo mío, ninguna sería mala si no fuese publicada, que el hecho, pues ninguno lo vee; del dicho nos guarde Dios* (op. cit. XXXIV, pág. 491).

En la tercera continuación del ciclo básico, la alcahueta hace gala, de nuevo, de un honor puntilloso. En este caso y tras los requerimiento de Sigeril para que vaya en socorro del enajenado Felides, Celestina se hace de rogar y antepone mil achaques y melindres:

> *Si pongo escusas, mi honrra es la que me manda escusar, a que la fama que mis antepasados dexaron por usar de virtud, yo no corrompa haziendo vilezas* (*Tercera Celestina*, XIV, pág. 177).

En este caso, la medianera insiste en relacionar el aspecto laboral con la defensa de la fama:

> *Todo el que comigo contratare a de ser muy honesto, para que mi fama y honra no se pierda* (op. cit. XVI, pág. 191).

Una vez más, nos hallamos ante un juego de intereses opuestos. Por un lado, Celestina necesita mantener su honra lo más limpia posible a ojos del pueblo, evitando así riesgos graves -como ser emplumada por alcahueta-. Sin embargo, por otro lado necesita darse a conocer como mediadora para que los clientes acudan a ella buscando favor. Sólo la justa medida conviene al interés celestinesco. En la obra que ahora nos ocupa este punto es sobrepasado y la proxeneta se ve publicada como lo que es. Incluso en este momento se empeña en defenderse, una vez que

la sentencia ya está fijada e intenta hablar con el Pregonero y el Corregidor para que no se cumpla la pena:

> *Avísote que mires mi honrra. No consientas que tal deshonrra se me haga, que a mi rueca suelo ganar lo que como* (op. cit. XLI, págs. 336-337).

En oposición a estos dos ejemplos, la Elicia/Celestina de Sancho de Muñón confiesa que ella no tuvo nunca mucho apego a la moral:

> *Yo, pardiós, no me curaba esas vergüenzas cuando moza, que si bien me parecía alguno, no dexaba de hacerle señas y mostrarle claramente la gana que tenía* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 4, pág. 123).

Esta figura es, junto a la Lozana de Delicado, la que con mejores argumentos defiende la honorabilidad de su oficio:

> *Aunque, al fin, la que buena quiere ser no se lo quita mi tañer. La principal culpa se reduce al consentimiento de la que me da oídos, y me quiere escuchar no viendo la manifiesta ponzoña que trayo en el vaso dorado de mis palabras, que harto es de ciego quien no ve por tela de cedazo* (op. cit. III, 3, pág. 174).

Efectivamente, la tercera no es responsable absoluto de la perdición de los amantes, pues ellos caen a consciencia en la red de su pasión. En el caso de Claudina, la justificación moral viene más bien por el lado materialista:

> *No es malo oficio que da de comer a su dueño* (*Tragedia Policiana*, IX, pág. 18).

Y ahondando en este sentido, les confía a unos rufianes:

> *Ya sabéis que es mi officio ganar de comer entre los buenos* (op. cit. XXII, pág. 45).

Puede parecer una incongruencia, pero la alcahueta sabe reservar un mínimo de honor público, necesario para mantenerse en el oficio, como hemos visto antes. Por este motivo Claudina le recrimina a Libertina su descuido juvenil, como hará en la obra original Celestina con Elicia:

Tú llegarás a mis días, e sabrás qué cosa es mantener casa e honra (op. cit. IX, pág. 19).

Desde luego, la madre de Pármeno en la versión de Sebastián Fernández se caracteriza por tener una actitud hipócrita radical:

No hay cosa oy en el mundo tan frágil e delicada como la honrra de la donzella, que no paresce sino que de un cabello está colgada (op. cit. XI, pág. 23).

De esta manera, también la Marcelia de Rodríguez Florián intenta mantener una parte de su fama, más bien como una fórmula retórica, aunque en este caso no se busca una excusa laboral sino un achaque del corazón:

¡O, cómo si la honra no contradixesse a la voluntad y me atasse los pies, tras él [Polytes] *iría desbalida como tras cosa necessaria a mi descanso!* (*Comedia Florinea*, XII, pág. 200).

Incluso la desvergonzada Lena de Alonso Velázquez se atreve a afirmar sobre la honra que

siempre la he guardado como los ojos de la cara (*La Lena*, I, 1, pág. 391).

[2.4.2.4.2] LA OPINIÓN PÚBLICA

Como ya hemos comentado con anterioridad, la medianera se sirve de la opinión pública en dos sentidos opuestos pero complementarios. Debemos tener presente que la falta de honra podía poner en peligro la supervivencia de la propia alcahueta, mientras que el desconocimiento absoluto de su capacidad como hechicera y encubridora le impediría atraer a los clientes. De este modo, para la trotaconventos el doblete honra/opinión pública no tiene un sentido social, como en el resto de los personajes, sino un valor laboral. La fama, con el significado de popularidad y no de honor, forma la base del éxito celestinesco, pues, como asegura Lucrecia:

Más conocida es esta vieja que la ruda (*La Celestina*, IV, pág. 303).

Algo después, la criada de Melibea insiste en este punto, cuando dice que el nombre de la alcahueta

no ay niño ni viejo en toda la cibdad que no le sepa (op. cit. IV, pág. 304).

Sin embargo, Lucrecia tiene vergüenza de nombrar a Celestina delante de su ama, pues decir su nombre ya era suficiente para caer en sospecha.

Igual que el centro de una espiral en continuo movimiento, la tercera posee una fuerza centrípeta que atrae a su alrededor a todo tipo de figuras, como Prudente escenifica en el siguiente parlamento:

Con ella [la alcahueta] *platican ciento*
destas moças muy loquillas,
piden della esperimento
cómo encubren sus cosillas.
Despossadas,
ya corruptas y passadas,
por miedo de su marido
van de aquésta remediadas,
con poner virgo fingido (*Comedia Tidea*, I, 2, pág. 151).

La consideración social de este personaje debió ser importante, pues con sus artes de birlibirloque consigue que se pongan en sus manos gentes de toda calaña. El mismo personaje de antes explica:

En topándola do qu'es,
quantos biven so su brete
la derriban hasta pies
las sus gorras y bonetes.
Su posada
es de tantos frequentada
como allá Sant Agustín,

en vanquetes combidada,
más sabida que Martín (op. cit. I, 2, pág. 152).

Sin este conocimiento público, la alcahueta no podría extender el oficio por todos los estamentos sociales. Al mismo tiempo, esta fama le sirve de coartada moral a Claudina, y con ella se excusa:

Conoscida soy, no se quexará nadie de mí que con fingida sanctidad le engañé (*Tragedia Policiana*, XIV, pág. 28).

Para el rufián Pandulfo, recreación de Feliciano de Silva, la opinión pública de la tercera se convierte en una especie de fervor religioso:

Por la santidad de tan buena persona como ella era y de la piedad de que en esta vida usava, con remediar muchas erradas donzellas, renovando sus quiebras, haziendo correr por buena su moneda falsa, la deessa Venus l'ha querido tornar al mundo (*Segunda Celestina*, VIII, pág. 187).

Juega el proxeneta con un doble sentido de la 'santidad' de esta vieja puta. Como se puede ver en el capítulo dedicado a la honra en la materia, el uso de términos como 'bueno' o 'bien' conlleva generalmente un sentido inverso, opuesto a la moral de la época. Pandulfo continúa desarrollando su metáfora:

Por cierto, gran bien ha venido a todo el mundo con tal persona, para poblarse las ermitas de los desiertos burdeles (op. cit. VII, pág. 188).

Este sería el verdadero significado de las declaraciones del rufián:

METÁFORA	**SEGUNDO SENTIDO**
buena persona	alcahueta
piedad	interés
erradas donzellas	putas
ermitas	tabernas

Los criados desleales, en busca de la ganancia propia, ofrecen una imagen de la tercera que debe entenderse con las mismas claves expuestas anteriormente. Veamos el ejemplo de Flerinardo, el cual define a la medianera como

> *una dueña honrada de este pueblo, cuyas maravillosas hazañas y tratos ingeniosos a quantos los han oído tiene hiantes y fuera de juicio, por ser en gran manera no creíbles* (*Comedia Selvagia*, III, 2, pág. 112).

Sin embargo, no todo el mundo tiene esta idea positiva de la tercera. Alisa, la madre de Melibea, conoce perfectamente los pasos en los que anda su antigua vecina, y sabe que donde ella acude, acecha el peligro para la honra:

> *Sabe ésta con sus trayciones, con sus falsas mercadurías, mudar los propósitos castos. Daña la fama. A tres vezes que entra en una casa engendra sospecha* (*La Celestina*, X, pág. 441).

A pesar de estar alerta, Alisa no hace nada para impedir que la vieja puta entre en contacto con Melibea, quizá por la influencia de la invocación a Plutón, o por simple descuido, manteniendo en este último caso un valor moral, como advertencia a los padres poco cuidadosos con la honra de sus hijas.

En general, la fama de la alcahueta era clara. Melania explica que en público la gente trata a Doleria

> *unos de hechizera, los otros de falsaria y otros de otras chismerías* (*La Doleria del sueño del mundo*, III, 3, pág. 346).

Otro tanto ocurre en la obra de Alonso Velázquez en la que Cornelio desconfía de la Lena:

> *De semejantes no se ha de fiar sin lo forçoso, y esso con gran escaseza y recato* (*La Lena*, III, 2, pág. 412).

La fama de Claudina es conocida en toda la ciudad. Así, cuando Dorotea la ve por primera vez, exclama:

> *Válala el diablo a esta vieja espantaperros, e qué rezar trae consigo* (*Tragedia Policiana*, XI, pág. 22).

Más adelante, ante las zalamerías de la madre de Pármeno, opina:

las palabras de beata e las uñas como gata (ibídem).

También Florinarda sabe de qué pie cojea nuestra vieja protagonista y a su llegada se pregunta:

¿Con qué viene agora el diablo? (ibídem).

El encono, incluso el odio, con el que es recibida en casa de Theophilon la lleva a dos pasos de la muerte. Silverio comenta con Pamphilo:

Quánto es necesario que una puta vieja muera, porque las famas e honrras de tantos buenos no perezcan (XII, pág. 25).

De todo esto se deduce que la alcahueta sólo puede engañar a sus víctimas favoritas, jóvenes nobles enfermos de pasión, que no tienen la suficiente información sobre ella, torcidos por los consejos de criados poco fieles, o que no pueden ver la realidad por culpa de su mal de corazón.

Ejemplos de esta incapacidad de los enamorados para obtener una imagen real de la vieja puta los hay en muchas ocasiones. Ya en la obra seminal Calisto llama a la trotaconventos

señora y madre mía (*La Celestina*, VI, pág. 336).

El crédito que las palabras lisonjeras y las vanas esperanzas que la vieja le ofrece al loco pasional es tal que no le permite a este último sospechar la verdadera naturaleza de la tercera. Veamos un caso en el que el joven noble se deja caer en la trampa celestinesca:

POLICIANO.- *¿En quién mandas que confíe para que mi desastrado principio tenga fin venturoso?*

CLAUDINA.- *¿En quién, hijo Policiano? En mis años, en mis cautelas, en mi sagacidad, en mis astucias y en mi voluntad* (*Tragedia Policiana*, XVIII, pág. 36).

Esta fe inquebrantable en las virtudes de la alcahueta se extiende también a la parte femenina. Así, Melibea, después de dejar pasar su furia, se deshace en halagos con la vieja:

Alabo y loo tu buen sofrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles passos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importunidad (*La Celestina*, X, pág. 437).

Con la protagonista de la obra de Rodríguez Selvago ocurre algo muy parecido, producido, cuando Isabela le dice a Valera:

Sabe que si lo que de palabra dices por obra se cumple, que te seré en más cargo que a la madre que me parió, porque ella me dio ser, o fue a lo menos causa, y tú me redimes de cruda y trabajosa muerte (*Comedia Selvagia*, IV, 1, pág. 79).

[2.4.2.5] RELACIONES PROFESIONALES

[2.4.2.5.1] EL INTERÉS PROPIO

Que el motor principal del movimiento celestinesco es la ganancia no es noticia nueva. Celestina, desde su primera aparición, es motejada de avariciosa e interesada. Ella se mueve por dinero o interés, nunca por afición o piedad. Tampoco esconde la alcahueta su naturaleza. Todo el que quiera ver cómo es, puede hacerlo, sólo tiene que prestar oídos y abrir los ojos. Celestina simboliza así, como personaje, la destrucción de un orden social rígido, basado en las relaciones feudales, y la creación de una nueva estructura económica, en la que el dinero indica el estamento y no la sangre. Como la tercera explica:

Ya no se estima hombre sin dinero, sino dinero sin hombre (*Segunda Celestina*, XXXVI, pág. 532).

Por lo tanto, la vieja puta se convierte en un símbolo del nuevo (des)orden, de una concepción diferente de la vida como una carrera de obstáculos en la que cada cual debe cuidar de sí mismo. En esta nueva ideología, el mundo gira alrededor del interés. Así se lo explica a su pupila:

ELICIA.- *Por cierto, tía, pues yo he oído dezir que dizen los sabios que más vale saber que haver, y virtud que riqueza.*

CELESTINA.- *Esso, hija, sería en otro tiempo, mas no en éste, que ya sabes que dize el proverbio que cada cosa en su tiempo* (op. cit. XXXVI, pág. 533).

Esta idea se debe poner en práctica no sólo en el aspecto laboral o económico, también en lo que se refiere a la dimensión sentimental. Por eso, la vieja le avisa a las *mochachas*:

Cuando tuvieres alguno, por muy gran afición, sin pluma, bueno es dalle compañero, para pelar y hinchir los cabeçales para el frío de la necessidad (op. cit. VII, pág. 179).

Aquí está el núcleo de la cuestión. Celestina es el producto de una sociedad basada en la pobreza de muchos frente al poderío de unos cuantos. La alcahueta sólo busca la supervivencia, poder mantenerse libre y sin ataduras en un ambiente cruel y peligroso para una mujer sola. En este sentido, Celestina debe ser considerada como una verdadera heroína. Lucha por imponer su forma de vida en un mundo hostil, económica y mentalmente. Su arma principal es la manipulación de los hombres. Por eso le aconseja a Elicia:

Más has de tomar el hombre como provecho que para pasatiempo, más por interesse que por hermosura, más por su bolsa que por su disposición (op. cit. XXXVI, pág. 531).

En cualquier caso, la encubridora no esconde su interés y lo hace público, para que aquel que la mande llamar se atenga a las consecuencias. Como advierte la Lena:

Yo soy como la balança, que se inclina a la parte que más recibe, y como cera, que aunque tenga imagen, como se le carga sello, dexa la primera y toma forma dél (*La Lena*, I, 1, pág. 391).

La idea de la alcahueta es salir de la pobreza, asegurarse los años que le queden por delante, en suma, sobrevivir. De ahí que, la tercera accidental que es Valera se

plantee como primera meta enriquecerse:

> *Por mi salud, que desta vez yo salga de lacería, y a pesar de gallegos deseche el pelo malo por entero* (*Comedia Selvagia*, IV, 2, pág. 84).

Algo que nunca se le olvida a la vieja mediadora es pedir sus honorarios, ya sea de forma indirecta, insinuando aquello que pretende conseguir, o de forma directa, como hace en este caso la Lena de Alonso de Velázquez:

> *Pues que está ya hecho el pico al tordo, aparejem'essas manos* (*La Lena*, III, 5, pág. 415).

A veces la tercera prefiere mantener la discreción sobre el tema. Éste es el caso de la Celestina de Feliciano de Silva:

> *Mejor será, secretamente que me la hagas en dineros* (*Segunda Celestina*, XXI, pág. 334).

Claro que esta proxeneta se tiene en tan alta consideración que no duda en lanzar alabanzas a su propio mérito:

> *Por cierto, señor Felides, con toda tu hazienda no me pagasses,* (...) *no lo que por ti he hecho, mas la cautela y arte que tuve para lo hazer* (op. cit. XXI, pág. 330).

Sin embargo, la alcahueta de Villegas Selvago prefiere destapar su avaricia a la primera ocasión:

> SELVAGIO.- *¿Quieres decir, madre, que dineros lo pueden hacer todo?*
>
> DOLOSINA.- *Parece que me viste el juego* (*Comedia Selvagia*, I, 3, pág. 142).

Escalión resume en un parlamento la conducta moral y laboral de la medianera, explicando su actitud del siguiente modo:

> *Si alguna cosa de paga nove, no la sacará de casa con garabatos, fundándose en que dice que, lodo seco mal se pega* (op. cit. III, 2, pág. 117).

Escalión sabe que siempre encontrará abierta la puerta de Dolosina, sin importar

a qué hora, siempre que venga proveído de materia para el unto:

> *Bien está, que ya veo la puerta, y a Dios si están acostadas; mas poco se perderá en que llame, pues venimos con provecho* (op. cit. IV, 2, pág. 119).

La mayoría de los personajes de la materia conocen la naturaleza celestinesca y saben que su principal objetivo es llenar la bolsa a tuerto o a derecho. En este sentido, el papel de la tercera no tiene aristas, cada uno sabe de qué pie cojea. Cornelio, el criado, advierte sobre la vieja:

> *¿No digo yo que nunca cantó en vano? Y con todo esso, haze siempre como la gata, que sin quitar los ojos de las manos come y gruñe* (*La Lena*, III, 2, pág. 411).

Con palabra similares define Rosino la conducta de Gabrina:

> *Que ella no come pasiones,*
> *sino de buenos doblones,*
> *o de oro, o alguna prenda* (*Comedia Salvage*, I, pág. 288).

En verdad, la fama de interesada es el rasgo de relación más conocido por el vulgo. Nadie ignora que la ganancia mueve los pasos de estas mujeres. De ahí que Prudente, nombre que le viene como anillo al dedo, aconseje a su amo que unte la mano de la alcahueta, ya que, en general,

> *éstas tales,*
> *si no es con liberales,*
> *jamás tratan la verdad* (*Comedia Tidea*, II, 2, pág. 150).

También los sirvientes, generalmente los consejeros prototípicos de los caballeros y las damas enamorados, saben que las víctimas favoritas del apetito celestinesco son sus amos, cuanto más jóvenes mejor. Cornelio lo expone de la siguiente forma:

> *Gran contento es servir a estos mancebilletes barviponientes* (...) *pues caen liberalmente con lo que tienen* (*La Lena*, III, 1, pág. 408).

En general el objeto a conseguir se reduce al dinero. Con el metal, la

alcahueta saca a relucir sus mejores artes. En la obra de Alonso Velázquez, la vieja comienza a efectuar sus tejemanejes no sólo impelida por el deseo de venganza contra Cervino, sino también por el afán de riqueza. Cornelio, el criado de Damasio, le ofrece para tal fin dos ducados. En la *Elicia*, Lisandro le ofrece a la celestina de turno su recompensa:

> *Toma estas dos piezas de oro por agora, que después que la alcance te daré lo que le prometí para en casamiento de esas dos tus sobrinas* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, III, 5, pág. 202).

En otros casos el estipendio se cobra en joyas, como la famosa cadena que provocó la muerte de Celestina, Pármeno y Sempronio. Marcelia, la alcahueta creada por Rodríguez Florián, recibe de Belisea su premio:

> *Y quiero que de mi mano lleves esta cadena de oro, con esse joyel de piedras ricas, y que pues le quito yo de mi cuello, le pongas tú al tuyo* (*Comedia Florinea*, XXXV, pág. 281).

En otros casos la ganancia no se cobra en monedas o joyas, sino en ropa, género más común para el pago de los servicios de medianería. Así Doleria recibe de su cliente

> *una saya de paño fino* (*La Doleria del sueño del mundo*, III, 1, pág. 344).

De igual suerte, Claudina recibe como pago a sus esfuerzos un manto de paño fino (*Tragedia Policiana*, XIII, pág. 27). Belisea, además de la cadena de oro y la bisutería que le ofrece a Marcelia, con anterioridad le había dado en recompensa por sus servicios otras cosas de valor, a través de la criada Justina:

> *Le da la pieça de Holanda que sobró de mis camisas: y dale uno de mis sayuelos de terciopelo, el que quisieres, para su hija, y uno de mis volantes de los mejores, y dale para chapines dos pieças de oro* (*Comedia Florinea*, XXV, pág. 247).

Con un subterfugio típico celestinesco, la necesidad de usar prendas de vestir para atraer con un maleficio el amor de Selvago, Valera le saca a Isabela todo lo que

quiere -saya, manto, crespina- rematando la faena con la siguiente excusa:

> *Mas te hago saber que todo, en acabando el conjuro, se ha de quemar, porque ansí conviene* (*Comedia Selvagia*, IV, 1, pág. 80).

En lo referente a la procedencia de las prendas, la alcahueta resulta poco escrupulosa. En puridad, no le importa el origen de su ganancia, siendo segura. En la comedia de Rodríguez Selvago, Lelia, la pupila de Dolosina, dice que un mercader trajo

> *una saya anaranjada que cantusó a su esposa, para Claudia, y un manto razonable guarnecido, para ti* (op. cit. II, 3, pág. 149).

En ocasiones, la ganancia no viene en ninguna de estas especies sino en bienes comestibles. Recordemos la escena en la casa de Celestina, cuando los dos criados de Calisto se proveen en la despensa de éste para acudir con una cena estupenda ante sus dos enamoradas. En la obra de Rodríguez Florián, Felisino ha enviado a casa de la tercera Marcelia:

> *Dos pares de perdizes, y tres aves, y una pierna redonda de carnero, y un solomo de vaca, y una gran puesta de pernil para haze la olla* (*Comedia Florinea*, VII, pág. 183).

Por el mismo estilo, Dolosina recibe en premio a sus alcahueterías, unas perdices del Tiniente, de las que comenta con sorna:

> *Dios las dé sus bienes, que sabrosas serán por ser de las rentas de Dios escotadas* (*Comedia Selvagia*, II, 3, pág. 149).

[2.4.2.5.2] EL ORGULLO PROFESIONAL

A pesar de la escasa consideración social de la alcahueta, en contra de toda moral establecida, Celestina y sus secuaces mantienen un orgullo profesional único en la materia. Ni los criados, ni el resto de las profesiones que asoman por entre las páginas de la celestinesca saben aceptar los restos y los límites

de su oficio como lo hacen las proxenetas. En palabras de Peter E. RUSSELL (1993):

> *Una ausencia total de vergüenza es rasgo fundamental de Celestina. No se siente marginada. Es orgullosa de su oficio de alcahueta profesional, jactándose de la destreza con que cumple con los deberes de dicho oficio* (pág. 88).

Para la tercera, el oficio es lo único que la mantiene viva, que le permite seguir a flote en una sociedad adversa como la que le ha tocado sufrir. La Celestina original, en un arranque de sinceridad, pregunta:

> *¿Conósceme otra hazienda más de este oficio de que como y bevo, de que visto y calço?* (*La Celestina,* III, pág. 280).

Por consiguiente, la profesión de encubridora, y sus funciones colaterales, se convierte en una cuestión de supervivencia. Pero para llegar a ser una buena profesional, no sólo es necesario dedicación, también se necesita disposición:

> *Celestina se crea un "ser" vocacional, que es auténtico a pesar de tantos engaños y mentiras. Y decir "ser vocacional" no es sino expresar en otra forma el honor. Para la alcahueta, exactamente como para el caballero, hay en el honor un acuerdo fundamental entre el sentimiento de dignidad y la conformación intelectual exterior a un código o sistema de opiniones* (GILMAN, 1956, pág. 141).

A partir de esta premisa, debemos mantener un nuevo enfoque con respecto a la dimensión laboral de Celestina. Sin su oficio, aun estando fuera de las consideraciones morales imperantes, la vieja puta habría desaparecido sin dejar ni rastro.

La tercera no es, en ningún caso, una persona modesta. Se sabe maestra en sus labores y no tiene razón alguna para ocultarlo, como le ocurre cuando sale ilesa de la furia melibea:

> *¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo a Melibea, por donde se perdiera quanto yo con*

buen callar he ganado? (*La Celestina*, V, págs. 328/329).

Este rasgo del carácter celestinesco, derivado del conjunto de los signos de relación, hace a la protagonista de la materia más humana:

> *A tal punto precia Celestina su oficio que en su cumplimiento muestra las únicas notas morales positivas, y esa honradez en el ejercicio de una profesión infame es un rasgo de observación genial* (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 515).

Este sentido ético del oficio se mantiene dentro de una tradición, ajena al resto de la sociedad, que debió pasar de madres a hijas, de tías a sobrinas o de amiga a amiga, como fue el caso de Claudina y la vieja rojana. Así se lo explica a Pármeno, al fin y al cabo hijo de tercera:

> *¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatigas?* (...) *¡Oh qué graciosa era! ¡O qué desembuelta, limpia, varonil!* (*La Celestina*, VII, pág. 364).

Esta actitud orgullosa tiene un trasfondo ético, incomprensible para muchos, que marca el comportamiento de la medianera. Como explica la lena rojana:

> *Vivo de mi oficio, como cada qual oficial del suyo muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi coraçón* (op. cit. XII, pág. 482).

De esta honra profesional se desprende una concepción moral, paralela pero opuesta en muchos casos a la que sigue el resto de los personajes. La Celestina de Feliciano de Silva tiene sus puntas de orgullo:

> *Yo, comadre, siempre me prescié de ser muy clara con los amigos, y poder andar con esta cara de aquí, muy sin vergüença* (*Segunda Celestina*, VII, pág. 167).

En otros casos, las motivaciones de conciencia parecen más cínicas que verdaderas. Ocurre así en la obra de Sebastián Fernández. Claudina muestra cuáles son las razones éticas y morales que disculpan su oficio. Para ella y sus compañeras de

gremio remendar virgos y sanar pasiones masculinas es oficio necesario y piadoso, poco conocido socialmente. En resumen, la alcahueta cumple una función pública necesaria (*Tragedia Policiana*, IX, pág. 18). Fuera de toda burla, el verdadero fin de la tercera es asegurarse los años venideros, como le advierte en la misma obra Claudina a su hija Parmenia:

> *Aunque tú burlas e escarneces de mi officio, e siempre le has tenido enemistad, no te hiziera daño para el tiempo de la vejez* (op. cit. XVI, pág. 32).

[2.4.2.5.3] LOS OFICIOS DESEMPEÑADOS

Desde la perspectiva actual, la delimitación del área laboral celestinesca sería algo confusa. La vieja no se limita a actuar como conexión entre los enamorados, pues expande su universo profesional hacia una gran cantidad de funciones. Pármeno enumera algunas de estas ocupaciones:

> *Ella tenýa seys oficios, conviene a saber: labrandera, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera* (*La Celestina*, I, págs. 241/242).

En la época de Rojas y los continuadores, cada uno de estos trabajos debieron verse como partes de un todo, sin tener en cuenta una división laboral que ahora se nos apetece más lógica. Otro tanto ocurre con el personaje de Eritrea nacido por las mismas fechas de la pluma de Juan del Encina:

> *Al construir para este personaje la matriz de rasgos característicos, surgen -en cuanto a profesión- los siguientes: partera, componedora de virgos y fabricante de hechizos amorosos* (LÓPEZ MORALES, pág. 321).

Estas funciones aparecen, de igual modo, en otro texto fundamental de la materia, el *Retrato* de Francisco Delicado:

> *Las actividades de curandera, afeitadora y remediadora de virgos*

también han tenido eco frecuente, sobre todo en la Loçana andaluza, donde pasan a ser oficios principales de la protagonista (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 520).

De este modo, la operación de discernir los límites del trabajo celestinesco resulta harto difícil y, en especial, algo incongruente:

Los oficios de Celestina estaban entonces menos separados que hoy. Es hechicera, sí, pero también posee conocimientos de tipo empírico que le permiten ejercer de envenenadora y perfumista, dos actividades muy unidas hasta mucho después del Renacimiento. Es cosmetóloga y boticaria, curandera, "física" (es decir, médica de niños), partera y conocedora profunda de la psicología humana (VIAN HERRERO, págs. 60-61).

Los clientes de la vieja, y en general todo el pueblo, conocen esta diversidad de saberes, como lo muestran las palabras de Lucrecia sobre Celestina:

Perfuma tocas, haze solimán, ¡y otros treinta officios! Conoce mucho en yervas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria (*La Celestina*, IV, pág. 78).

También la Gabrina creada por Joaquín Romero de Cepeda es bien conocida por sus oficios, como lo demuestra el parlamento de Rosio:

Es muy astuta comadre,
De todas gran costurera,
Ensalmadora, partera,
Gran sabia de mal de madre;
Bendice niños, y emplasta,
Concierta brazos quebrados,
Gran maestra de tocados,
De todos madre y madrasta (*Comedia Salvage*, I, pág. 288).

Todos estos oficios se esconden bajo una profesión mejor reconocida públicamente. De esta manera, Marcelia, la lena de Rodríguez Florián, consigue que sus trabajos

reales se encubran bajo la coartada de una profesión femenina: la costura. Por eso, la excusa que pone Grisindo para visitarla a ella o a su hija es que quiere cortarse unas camisas. Cuando Liberia se niega a favorecerlo, con la idea de apretarle el lazo, Grisindo le replica:

> *Ya por lo demás serán tus sospechas, ni aun la esperes* [a Marcelia] *acá de esta parte de vísperas, quanto más que ya te he dicho que ella dixo que yo viniesse, y sabe que venía a cortar camisas* (*Comedia Florinea*, XVLI, pág. 250).

A lo que la aprendiz de tercera responde:

> *¡Y aun la excusa será razonable no haviendo lienço ni costura!* (ibídem).

Otra profesión bajo la que se esconden los tejemanejes celestinescos es la de comadrona, como indica Pármeno:

> *fue su principal oficio partera diez y seys años* (*La Celestina*, VII, pág. 363).

También podemos entender esta alusión como referencia a su ocupación principal: asistir al parto o nacimiento de nuevas relaciones.

Como se puede desprender de este conjunto de signos, para el público de la época los oficios de la alcahueta abarcaban una dimensión mayor que la simple correduría de pasiones. Sempronio esboza el batiburrillo de trabajos de la siguiente forma.

> *Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo, y quántos enamorados ay en la cibdad, y quántas moças tiene encomendadas, y qué despenseros le dan ración y quál mejor, y cómo les llaman por nombre, porque quando los encontrare no hable como estraña, y qué canónigo es más moço y franco* (op. cit. IX, pág. 402).

De todos modos, los entresijos de la función celestinesca no son más que detalles realistas, informaciones secundarias para que el lector se pueda hacer una idea viva del carácter de la alcahueta. En el fondo, el rol de Celestina está mucho más

limitado en la trama:

> *La principal función temática de la Celestina en la obra de Rojas es la de producir, sirviéndose de un pacto con el Diablo, un caso de philocaptio cuya víctima es Melibea* (RUSSELL, 1978, pág. 254).

En efecto, fuera de la trama, Celestina tiene otros papeles. Se convierte en perfumera, remiendavirgos, sanadora. Pero en la historia rojana, la alcahueta tiene como único objetivo terminar con la dureza de Melibea y atraerla hacia los brazos de Calisto.

Sin embargo, el éxito de los 'adornos' de la alcahueta fue tal, que cada autor que pretendió continuar la estela de la *Tragicomedia* original, propuso una tercera más y más recargada de funciones secundarias. Así Rosio centra su parlamento en una descripción pormenorizada de los materiales que necesita Gabrina para sus oficios:

> *Si hubieras su casa entrado,*
> *Visto perfumes y olores,*
> *Yerbas, palos para amores,*
> *Sangres, sogas de ahorcados,*
> *Botes, cajas, corazones*
> *De cera y de mil hechuras,*
> *Vella andar de noche escuras*
> *A buscar pies de tejones* (*Comedia Salvage*, I, pág. 288).

Parte del gran éxito alcanzado por este personaje se debe a la caracterización burlesca y realista a la vez, de rasgos contradictorios:

> *Esta interesante mujer no es sectaria de un solo dogma, ni puede considerarse adscrita a determinada terapéutica empírica. Conoce la filoterapia y la cosmética, es radical en su amoralidad como alcahueta y, además, cuando le place y conviene es hechicera, pero -eso sí- siempre canta con un pie dentro de la Santa Madre Iglesia* (RICO-AVELLÓ, pág. 160).

Ella misma, en su adscripción Elicia/Celestina, reconoce que no se puede incluir su misión en un solo campo:

> *Lapidaria, herbolaria, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, perfumera, corredora, melecinera, partera y un poco física soy* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia,* II, 1, pág. 73).

Y algo similar ocurre con la Claudina de Sebastián Fernández, quien, según Solino, fue

> *maestra de hazer perfumes, que un tiempo fue partera en esta ciudad, que tiene, sagacissima en quantas maldades el entendimiento del hombre puede ymaginar y en ellas criada, y no menos encanescida; la mayor hechicera que se ha hallado dende el principio del mundo hasta oy* (*Tragedia Policiana*, VI, pág. 12).

Otro oficio, no tan común ya en la edad que normalmente tienen las alcahuetas de la materia es el de la prostitución. En general, éstas son motejadas de *putas viejas*, pero raramente ejercen. Sin embargo a lo largo de la obra de Rodríguez Florián, Marcelia es etiquetada como *bagassa* por parte de Fulminato y Polytes. En otra ocasión se mete a jurisconsulta, como ocurre en la *Elicia*, aunque aquí no salga tan bien parada como en sus oficios habituales (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, V, 2, págs. 142-143). Sin embargo, algo después, sigue con su trabajo de picapleitos con más éxito, según explica Oligides:

> *No pensé que tanta era la fuerza de Celestina, que bastara a corromper las letras, pero allá van leyes do quieren reyes* (op. cit. IV, 5, pág. 242).

[2.4.2.5.3.1] ALCAHUETA

No vamos a insistir en el hecho, más que evidente, de que esta

ocupación laboral de las tercerías equivale a toda la carga funcional del personaje. Que el nombre de la figura creada por Rojas haya terminado siendo sinónimo de proxeneta lo dice todo. La vieja puta que el primer autor y Rojas insertaron en su obra como un puente, como un conector entre los protagonistas, acabó haciéndose, con un golpe de mano, con la fama y el favor del público. Mucho se ha discutido sobre el origen de este trabajo. Algunos estudiosos han querido ver en esta función un eco de la cultura judía, idea que MÁRQUEZ VILLANUEVA (1993) ha demostrado improcedente:

> *Sobre todo, el converso dejaba atrás la experiencia picaresca, pero inofensiva, del casamentero para topar con el desconocido, ominoso mundo de la alcahueta, un tipo aborrecible y por completo extraño a la sociología de la aljama* (pág. 146).

Desde luego, la aparición de la alcahueta no necesita de procedencias semíticas, pues la sociedad cristiana de la época la necesitó más que cualquier otra, teniendo en cuenta el encierro en el que las mujeres debían pasar la mayor parte de su tiempo. En cualquier caso, la tercera ejerce una función que concentra una gran cantidad de poder y riesgo, a partes iguales:

> *La vielle domine si hautement son troupeau, son activité d'entremetteuse s'irradie si bien dans toute une ville, que les modernes n'ont pas toujours bien discerné la zone de vice professionel sur laquelle elle règne sans conteste, elle et ses émules* (BATAILLON, pág. 148).

Pero ¿para qué sirve realmente una trotaconventos? La función real era la de salvar los obstáculos que impedían la unión de la pareja de amantes. Calisto lo define así:

> *Quando ay mucha distancia del que ruega al rogado, o por gravedad de obediencia o por señorío de estado o esquividad de género, como entre esta mi señora y mi, es necessario intercessor o medianero* (*La Celestina*, II, pág. 273).

De este modo la presencia de la lena está justifica, pues nadie como ella puede evitar este salto entre ambos contendientes de la lid amorosa. Oficialmente, la alcahueta sólo tiene que servir como conexión. Por ello, Galterio presenta a la tercera de su obra asegurando que no hay

> *tan solícita mensajera como Franquila* (*Comedia Thebaida*, I, pág. 14).

En este caso, la medianera no es más que eso, una encargada de hacer llegar los mensajes de amor entre dos personas que por la incapacidad que les provoca la propia pasión no pueden llegar a encontrarse. En este sentido, la tercera de la *Thebaida* escapa del esquema clásico:

> *Franquila n'est pas une professionnelle du proxénétisme, mais une petite bourgeoise débauchée* (BATAILLON, pág. 144).

Los datos que se nos ofrecen en la comedia sobre Franquila no son muy abundantes. Menedemo le recuerda a su amo:

> *¿No se acuerda de la muger del mercader que bive cerca de Sant Roque en la calle enpedrada que no tiene salida? Y su marido fue el que te truxo los enforros de los armiños y las pieças del carmesí* (*Comedia Thebaida*, I, pág. 22).

La calle sin salida, a la que se hace aquí referencia, puede ser una metáfora del oficio de tercera, puesto que una vez que la víctima cae en su red ya no es posible huir. Por otro lado su marido es mercader, trabajo típico de judío o converso -y además vende pieles-.

De todo lo dicho hasta ahora puede parecer que la consideración general sobre la alcahuetería es bastante positiva. Nada más lejos de la realidad. La celestinesca abunda en casos de enemigos acérrimos de las tercerías, especialmente entre las filas de los criado fieles, como Eubulo:

> *¡Oh, alcahuetas, alcahuetas! Si por vosotras no fuese, no habría tantas mujeres malas en el mundo* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, IV, 5, pág. 245).

Otro ejemplo lo hallamos en la obra de Luis Miranda, en la que el sirviente Liçán

da un repaso al oficio que nos ocupa:

Como mudo me ha tenido
aquesta vieja traidora;
hora, ¿no miras agora
lo que el diablo ha fingido?
Yo tengo cierto creído
que de aquestas la mejor
es un infierno y peor
tal qual ésta no ha nascido (*Comedia Pródiga*, V, 7, págs. 350-351).

Y no sólo los criados, también algunos caballeros, pocos, todo hay que decirlo, se dan cuenta de qué materia están hechas estas señoras. El caso de Tideo resulta interesante:

Que una tal
hazer puede tanto mal,
so color de piedad,
y ser causa muy final
destruir una ciudad (*Comedia Tidea*, I, 3, pág. 161).

Las críticas a la función mediadora no evitan que las alcahuetas saquen a la luz su verdadera naturaleza, incluso con sorna, como hace Claudina en la obra de Sebastián Fernández:

Estas damas çahareñas y estos galanes porfiados hazen a las de mi arte casas nuevas con sobrados (*Tragedia Policiana*, IV, pág. 10).

Más adelante declara no sin orgullo:

¿Quién sino yo, en el mundo ablanda los duros coraçones de las hembras y aun quebranta las cerraduras de las más honestas moradas? (ibídem).

En la misma obra se explica cómo el proxenetismo y sus funciones añadidas no son una ciencia que se pueda aprender fácilmente. El conocimiento celestinesco, como ya hemos estudiando antes, se transmite de forma directa. En este caso, la maestra

es Claudina y la alumna, una joven Celestina. Por eso, cuando la madre de Pármeno oye algunas referencias sobre su amiga comenta:

> *Sólo ay una deste tracto en la ciudad que en mi arte tiene nombre, y es mi comadre Celestina la de la cuchillada, e lo que sabe poco o mucho aquí está con vosotros quien se lo enseñó* (op. cit. IX, pág. 18).

Claudina continua su comentario contando una anécdota laboral que pasó entre ambas mujeres, cuando al ir a expoliar el cadáver de un recién ahorcado a Celestina le dio un vahído de puro miedo. Dentro de las funciones de la tercera, está también la de influir a la dama y hacerla caer mejor en la trampa. En el texto de Sebastián Fernández, Claudina le aconseja a Dorotea que se feminice para atraer a los hombre, y en especial, a su cliente:

> *Préciate de mujer, atavíate, enrubiate, ponte un poquito de color en esse rostro y adelgaza un poco essa çeja. Arreate de ser servida de galanes e requestada de gentiles hombres* (*Tragedia Policiana*, XIX, pág. 38).

Como se observa aquí, el trabajo de medianera y el de entendida en cosmética corren parejos.

Sin riesgo de equivocarse, se puede decir que la imagen más común de la tercera se basa en su maldad intrínseca. En boca de Escalión se explica así:

> *Es asimesmo la vieja la más subtil y taimada alcagüeta hechicera que en nuestros tiempos, ni aún creo que en los pasados se hallará* (*Comedia Selvagia*, III, 2, pág. 115).

De estos argumentos, la acusada normalmente sabe defenderse, como hace la Lena cunado Inocencia la llama *corredora*. La vituperada alega:

> *Triste de mí, que la necessidad me haze algunas vezes usar d'esse oficio, por no dar en otro peor: que al fin es ganar el pan con el sudor que Dios manda* (*La Lena*, I, 5, pág. 395).

Esta misma figura se declara, sin ambages, miembro del gremio celestinesco, definiéndose a sí misma

como solicitadora, agente o tercera (que algunos necios llaman, a l'antigua, alcahueta) (op. cit. I, 1, pág. 391).

Resulta curioso que el término utilizado durante toda la materia para definir el oficio de la medianera resulte ya arcaico en una de sus últimas representantes. Y es que el tiempo será el encargado de acabar con el mundo de las alcahuetas. Por eso Briana se queja de que esta profesión vaya desapareciendo:

Maldito el qu'es menester
bienquerencias ni terceras,
qu'ellas tienen sus maneras
para dárseos a entender.
Todas saben no querer,
mas no todos defenderse,
y todas saben negarse
pero pocas fuertes ser (*Comedia Pródiga*, V, 5, pág. 348).

De esta manera, se observa como un personaje basado en una realidad social, creado con materiales de la vida, va perdiendo su integridad cuando el tiempo pasa y esa realidad a la que correspondía desaparece. La alcahueta creada a finales del siglo XV no tiene un sentido real -y apenas ya retórico- a principios del siglo XVII.

[2.4.2.5.3.2] HECHICERA

El segundo signo laboral básico de la vieja es su actitud brujeril. Al mismo tiempo, este oficio o conocimiento es el más controvertido de todos. Lo que es seguro es que sin la actitud demoníaca, la alcahueta perdería una buena parte de su valor. Debemos entender este oficio dentro del marco correspondiente:

El carácter urbano de la hechicera celestinesca se debe a que, con el grado de secularización y mundanización que la cultura ciudadana alcanza, se desarrolla muy pronto una primera fase de pensamiento naturalista (...) *y un insaciable afán de placeres, sobre todo de placeres*

amorosos, a los que se debe que en su mayor parte se trate de hechicería erótica (MARAVALL, 1972, pág. 77).

Ya tenemos aquí, pues, el primer punto de anclaje del oficio brujeril: la necesidad de un enclave urbano. En ningún caso, la materia celestinesca puede desarrollarse fuera de los límites de la ciudad. Otro rasgo es su situación antisocial. La hechicera tiene un comportamiento ajeno a las normas imperantes de convivencia en sociedad. En algunos casos debió de pertenecer a grupos marginados:

Hay que resaltar el elevado número proporcional de judeoconversos que en relación con los cristianos aparecen en los procesos de hechicerías a lo largo de los siglos XV y XVI. A través de estos mismos procesos puede observarse también que es mucho mayor el número de mujeres judías y judeoconversas dedicadas a hechicerías y prácticas mágicas que el de hombres, lo que indudablemente se encuentra en estrecha relación con el hecho de que la mujer está siempre mucho más apegada a la tradición que el hombre (CANTERA, pág. 341).

Sin embargo, no debemos pensar que sólo los conversos estuvieron implicados en el submundo de la brujería. Ellos debieron ser considerados como sospechosos con más facilidad que los cristianos viejos. Con bastante probabilidad sólo el hecho de encontrarse aislados socialmente les empujó a buscarse la vida de una forma diferente, en especial, entre el género femenino:

La mujer judía jugó un importantísimo papel en las prácticas de hechicería, superstición y curanderismo en los reinos hispánicos de la Edad Media, dejándose sentir su profunda influencia en los primeros tiempos de la Edad Moderna a través de las judeoconversas y judaizantes, que en buena medida conservaron las costumbres y prácticas hebreas (op. cit. pág. 343).

Encontramos, de esta suerte, atados dos tipos sospechosos para la sociedad de la época: la condición femenina y el origen judío ponían en entredicho la moralidad del sujeto.

Como ocurre con otros aspectos de su oficio, la vieja está orgullosa de ser la mejor. Celestina lo proclama sin cortapisas en la versión de Feliciano de Silva:

> *Pienso que no hay maestra de mi oficio, ni aun sacamuelas en el suyo, que assí sepa sacar los dientes a un ahorcado, ni cabestrero que tan bien sepa cuántos hilos d'esparto tiene una soga, tantas vezes las he quitado y deshecho; pues conjuros con que hazía temblar a todos los espíritus, ¡pocos he hecho!* (*Segunda Celestina*, XXXIV, pág. 487).

Desde luego, esta seguridad, esta complacencia en el trabajo propio, se convierte, a la vez, en una parte de su forma de ser. Celestina es un personaje fuerte porque basa su poder en el respaldo de la magia y, al mismo tiempo, la brujería hace efecto debido a la personalidad de acero de la vieja:

> *Todos los rasgos armonizan bien con su condición de hechicera: la magia otorga a Celestina mucho de su confianza en sí misma, de su entereza y valor, y buena parte de su sentimiento de omnipotencia y de su dominio sobre los otros* (VIAN HERRERO, pág. 73).

Esta seguridad se muestra en sus habilidades, como advierte ella misma:

> *Por cierto, no hay çumo de hierba, ni virtud de piedra para mi oficio que se me haya olvidado; ni cómo se han de hazer los vasos de la yedra y cogerse en ellos el agua de mayo, ni las agujas ponerse en la cera para traspasa los coraçones, ni hilo de arambre, ni telas de los potros recién nacidos, con otras mil tarabusterías que de aquí a mañana no acabara de dezir* (*Segunda Celestina*, XXXIV, pág. 488).

Esta habilidad le permite ser conocida y solicitada por sus víctimas:

> *No venía la luna por acullá, ni la callentura, ni el mal de ojo, que luego no venía un paje a llamarme para que te viesse y te curasse y te desaojasse* (op. cit. XVII, pág. 279).

En la obra de Rodríguez Selvago, Valera proclama la popularidad y fama de la bruja y alcahueta:

> *Como a botica famosa, me voy a casa de Dolosina, la sotil hechicera,*

que por ser alivio de cuitados, siendo tan amiga mía, ella nos sacará el pie del lodo (*Comedia Selvagia*, I, 2, pág. 85).

En el mismo texto, Escalión nos da algunos datos más sobre las maravillas que puede hacer esta mujer:

Con el arte de nigromancia que aprendió, delante dellos se torna invisible, y desde algún tiempo da señas verdaderas de lo que pasa en muy diversas tierras; tiene también poder de convertirse en animales y aves (op. cit. III, 2, págs. 115-116).

Esta actitud y conocimiento del público se convierte en un arma de doble filo: por un lado le conviene para el éxito laboral, pero por otro el riesgo de topar con la justicia se hace más grave, como le ocurrió a Claudina según Celestina le narra a Pármeno:

Le levantaron que era bruja porque la hallaron de noche con unas candelillas cogiendo tierra de una encruzijada, y la tovieron medio día en una escalera en la plaça, puesto uno como rocadero pintado en la cabeça (*La Celestina,* VII, pág. 367).

Se ha discutido mucho entre la crítica celestinesca si el papel de la magia es o no uno de los principales tópicos de estas obras. Indudablemente la *Tragicomedia* de Rojas no se puede entender si obviamos las artes brujeriles de la vieja y el hecho de que el autor dedique una escena completa -la tercera del tercer acto- al hechizo de Plutón. Desde luego la *philocaptio* emprendida por Celestina tiene una estrecha relación con el mundo de la hechicería:

No se diga que Rojas presentó el tal conjuro como una grotesca o bufa farsa, porque la autenticidad de esta trastornada plegaria está sostenida por la estructura total de la obra. Si el conjuro no hubiera servido, la dimensión imperativa de Celestina se habría venido abajo (CASTRO, 1965, pág. 118).

Muchos autores han pretendido ver el aspecto mágico de la materia celestinesca con un sentido paródico o satírico. En verdad, Rojas y otros continuadores incluyeron

la parafernalia brujeril como parte del retrato de un tipo social, en ningún caso quisieron demostrar tesis alguna. Ni pretendieron acabar con la superstición, ni la apoyaron. El parlamento de Pármeno en referencia a las prácticas de brujería de Celestina ha hecho que se confunda la intención de Rojas y del primer autor:

> *¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira* (*La Celestina*, I, pág. 247).

Lo que tenemos aquí es la declaración de un joven que conoce el comportamiento celestinesco por haberlo vivido de cerca. Sabe que la base del éxito profesional de esta mujer está en el engaño. Esto no significa que para otros personajes, los hechizos y conjuros no tuvieran un valor verdadero, incluyendo aquí a la propia bruja. Sólo en un caso, el menos típico de los textos celestinescos, la vieja tiene verdaderos y comprobados poderes mágicos, pues consigue cambiar la cara de uno de los personajes, Asosio, por la de un cortesano, gracias a un ungüento (*La Doleria del sueño del mundo*, III, 7, págs. 253-254). No obstante, existen casos de alcahuetas que no tienen ninguna relación con la brujería.

Los retratos de las hechiceras se hacen, en la mayoría de los casos, a través de los procedimientos mágicos que utilizan. En la obra de Gaspar Gómez de Toledo, Celestina necesita hacer un ungüento para curar su pierna, y por eso tiene que procurarse:

> *Enxundias de gallina y capón, y ánade, y ansarón, unto de tasugo, y de caballo, y de culebra, y de bívora, buche de garça, unto de conejos, y algunas cañas de vaca* (*Tercera Celestina*, XXII, pág. 228).

En el texto de Sebastián Fernández, Claudina le ofrece a Silvanico sus oficios como encantadora con una receta muy estrafalaria para hechizar a su amada Dorotea. Para hacer esto necesita:

> *Una gallina prieta de color de cuervo, e un pedaço de la pierna de un puerco blanco, e tres cabellos suyos cortados martes de mañana antes de que el sol salga* (*Tragedia Policiana*, XVI, pág. 33).

La mayoría de las recetas hacen referencia a los objetos necesarios para organizar

con éxito la atracción del amor, como hace en este caso Valera:

> *Lo primero son necesarias dos palomas de color de ñeve para sacarles la hiel, que es cosa en esto muy aprobada; ansimesmo un cabrito tierno y de buen tamaño, dos gallinas prietas cresticoloradas, dos quesos de los de Mallorca o Pinto, dos docenas de huevos de ánsar con algunas madrecillas, dos cangiloncillos de hasta cuatro o seis azumbres de lo de San Martín o Monviedre, y ansí, finalmente, dos monedillas de oro bermejo* (*Comedia Selvagia*, I, 2, pág. 87).

Se puede apreciar aquí rápidamente la inutilidad mágica de estos ingredientes, aptos sólo para ser apreciados por el estómago o el bolsillo de la falsa hechicera. En algunos casos la vieja une su trabajo de hechicera con el de cosmeticista, como la Lena que nos habla de

> *una recepta de agua de rostro que me valiera un tesoro; porque bastara a hazer hermosa a la más fea de Guinea* (*La Lena*, I, 1, pág. 390).

También es característica esencial de las artes brujeriles los útiles de trabajo. Así Claudina manda a Libertina que prepare para el día siguiente sus 'herramientas':

> *Apareja me aquel aro de cuba, e las candelas que sobraron de la otra noche, e saca me aquella soga de ahorcado que te mandé guardar quando estava aquí el despensero del Conde; saca de aquel caxón del arca el coraçón de çera que tiene las más agujas* (*Tragedia Policiana*, IX, pág. 19).

En el texto de Antonio Díez, la Vieja hace una descripción pormenorizada de los aparejos básicos para su profesión:

> *Sin tardar,*
> *el azeite quiero llevar*
> *pues está confacionado,*
> *también puede aprovechar*
> *esta soga de ahorcado.*

Buenas son
estas barbas de cabrón,
que todo lo abre y quiebra,
con el sebo de texón
y la lengua de culebra.
En tal jornada,
la tierra d'encrucijada
qualquiera muger adoba;
también es cosa provada
estos ojos de la loba.
¡Ay!, otra cosa:
el rabo de la raposa
que tomó viva mi suegro;
llevaré la mariposa
y el cuero del gato negro (*Auto de Clarindo*, III, 6, págs. 276-277).

Abunda aquí, como en todos los repertorios mágicos, la soga de ahorcado, el aceite y los animales relacionados con el mal -cabrón, serpiente, loba, gato negro-. En este sentido resulta ilustrativo también el testamento de Claudina, su legado a Celestina, lleno de material brujeril y sanador (*Tragedia Policiana*, XXVII, pág. 55).

La parte más escabrosa de la acción mágica celestinesca está en sus contactos con las fuerzas demoníacas, iniciados por el famoso conjuro a Plutón del acto tercero. Como opina RUSSELL (1978):

> *Un rasgo que no puede dejar de notar ningún lector de la Comedia o de la Tragicomedia de Calisto y Melibea es que tanto Rojas como el autor del Acto I (si este último no es el mismo Rojas) atribuyen mucha importancia a los contactos que tiene Celestina con las fuerzas sobrenaturales* (pág. 243).

Y en este caso no cabe la duda de si la hechicera cree o no en los que está haciendo. Celestina está convencida de que la desaparición de la *furia melibea* se

debe a la acción directa de Plutón:

¡O diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí! (*La Celestina*, V, pág. 328).

También los personajes que la rodean están seguros de que la vieja se relaciona con los poderes infernales, como afirma Coristán:

Con conjuros
a los que están más seguros
haze andar en el inverno,
ella haze fragar moros
a los diablos del infierno.
Tiene poder
de hazer aparecer,
en poblados y disiertos,
para sus hechos hazer,
en su figura hombres muertos.
Sin dubdar,
si quiere quajar la mar
hasta dientra a calicú,
trae siempre a su mandar
al capitán Belzebú (*Auto de Clarindo*, III, 4, pág. 274).

Claudina, como su comadre Celestina, unifica sus dos oficios: conjura al demonio para que se concentre en el anillo que piensa hacer llegar a manos de Philomena -como el hilado original- y, de esta forma, poder así hechizarla de amor (*Tragedia Policiana*, IX, pág. 19). En el texto de Rodríguez Selvago, Lelia hace una enumeración de los materiales que necesita la bruja para hacer el conjuro de captación:

El ólio infernal, las candelas del cerco de la otra noche, el ídolo de arambre juntamente con la bujeta del ungüento serpentino, la lengua del ahorcado, los ojos del lobo cerval, la espina del pez rémora, los

testículos del animal castor, el pedazo de carne momia, y las taleguillas de las hierbas del monte Olimpo que truxiste el día de Mayo (*Comedia Selvagia*, II, 3, pág. 151).

Este caso es paralelo al de Gabrina, la tercera de la *Salvage*, quien hace su propio conjuro a Plutón para encerrarlo en una carta destinada a la víctima (*Comedia Salvage*, II, pág. 292). En la comedia de Rodríguez Florián, Marcelia hace uso de una artimaña similar:

Pues ya me encargué desto, y no cumple tardarme, quiero echar unos polvillos del cabrón en esta carta, que ya los he hallado aprovados (*Comedia Florinea*, XIV, pág. 208).

Otro ejemplo de estas invocaciones lo tenemos en la Vieja de Antonio Díez:

¿Dónde estás tú,
gran príncipe Belzebú?
¿Por qué no vienes Satán?
¡Carón, muestra tu virtud!
Todos juntos aquí están.
Alto luego,
a todos juntos os ruego
que enflaméis aquellas damas,
con muy aficionado fuego
las abrasen vuestras llamas,
y Cupido
las hiera bien como a Dido,
por virtud de lo que trayo
y del agua que he cogido
el primer día de mayo (*Auto de Clarindo*, III, 7, pág. 280).

Pero sin duda, la que mejor conoce la nómina de diablos residentes en el infierno es la Celestina/Elicia creada por Sancho de Muñón:

Encomiéndome a mis familiares, Lucifer, Astaroth, Arangel, Beliath, Sathán, Bercebuth, Balán y a Rescoldapho, el mi buen amigo, príncipes

de los demonios (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 1, pág. 79).

[2.4.2.5.3.3] SANADORA

Un oficio relacionado íntimamente con los tejemanejes de hechicería fue el de sanadora. Celestina y sus continuadoras entroncan en una tradición más amplia, las de las mujeres que, con ensalmos, hierbas y ungüentos, buscan la solución para los males de la salud de sus congéneres:

> *Celestina con sus conocimientos médico-farmacéuticos y dado su oficio es muy seguro que participase de las dos condiciones: bruja y físico, y pasó en el correr de los tiempos como una especie de extraña curandera que provocase abortos y acaso con ello hiciese la física de la que Rojas habla* (FOLCH, pág. 167).

El trabajo como curandera le sirve a la alcahueta como reclamo para sus otras artes. Elicia lo sabe bien y por eso comenta:

> *No parece mi casa sino botica, ansí unos entran y otros salen cargados de medicinas* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 1, pág. 74).

La importancia de estos conocimientos es tal que convierten a la alcahueta en una ayuda inestimable para los enfermos:

> *Las brujas sanadoras a menudo eran las únicas personas que prestaban asistencia médica a la gente del pueblo que no poseía médicos ni hospitales y vivía pobremente bajo el yugo de la miseria y la enfermedad* (EHRENREICH, pág. 16).

De este modo, las sanadoras tienen la ventaja de atender a un público muy amplio entre los que se encuentra sus futuras víctimas. Por esto, Claudina le aconseja a Cornelia:

> *Mala dentadura tienes, acúdete hazia casa e dar te he unos polvos de encarnar que no me olvides* (*Tragedia Policiana*, XVII, pág. 34).

La remediadora propone productos para todo tipo de males, pero en especial se centra en aquellos que con exclusividad afecta a la mujer:

> *Entre los productos medicinales y de botica los hay de medicina general, pero sobresalen los de aplicación ginecológica, lo que no extraña en una alcahueta si se recuerda la frecuencia con la que este tipo de mujeres ejercieron el oficio de parteras y comadronas* (VIAN HERRERO, pág. 53).

De esta suerte, la enfermedad que más veces tratan nuestras protagonistas es aquella que afecta a la matriz o 'madre', como se le llamaba en la época. Areúsa se queja sin consuelo de esta afección:

> *Ha quatro horas que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos, que me quiere sacar del mundo* (*La Celestina*, VII, pág. 372).

En el *Libro de anathomía del hombre* de Bernardino Montaña de Monserrate se nos hace una descripción médica del problema:

> *En quanto al anathomía de la madre, dezimos que es una parte ordenada de naturaleza en las mugeres principalmente para lugar donde se rescibe la simiente del varón, y se engendra la criatura, a fin de que la especie humana se conserve. Sirve demás desto para camino por donde se purgue cada mes la sangre superflua que se engendra en la muger* (folio LXI).

Como ésta es la especialidad de Celestina, la solución no se hace esperar:

> *Todo olor fuerte es bueno: assí como poleo, ruda, axiensos, humo de plumas de perdiz, de romero, de moxquete, de encienso. Recebido con mucha diligencia, aprovecha y afloxa el dolor y buelve poco a poco la madre en su lugar. Pero otra cosa hallava yo siempre mejor que todas, y esta no te quiero dezir, pues tan santa te me hazes* (*La Celestina*, VII, págs. 373/374).

Esta última opción insinuada, la de mantener relaciones sexuales para bajar el dolor, es contraproducente en opinión de la Lozana andaluza. Celestina tiene un sistema de precaución que, a primera vista, no parece muy efectivo:

Jamás me acosté sin comer una tostada en vino y dos dozenas de sorvos, por amor de la madre tras cada sopa (op. cit. IV, pág. 325).

La Celestina recreada por Gaspar Gómez de Toledo insiste en esta idea del uso terapéutico del vino:

Madrigal se nombra por el salutífero vino que tiene para las mugeres que solemos estar enfermas de la madre, porque en mi ánima, jamás halle más provechoso emplasto ni polvos ni otras unturas ni medicinas para este mal como una copa desto puro (*Tercera Celestina*, XXXIII, pág. 297).

Sobre la etimología de este nombre, Joan COROMINAS apunta la posibilidad de que exista un relación con lo dicho anteriormente por la vieja:

Es dudoso si viene del latín MATRICALIS, propte. "de naturaleza maternal o pertenciente a la matriz" (pág. 373).

Esta dolencia aparece con frecuencia en la literatura de la época, especialmente con un sentido sexual, como ocurre en el Romance 128 de las *Poesías eróticas* recopiladas por ALIZIEU:

Y si eres enferma
del mal de la madre,
aquí tienes médico
que presto te sane (pág. 284).

De igual manera, la vecina del *Entremés del Viejo Celoso* de Miguel de Cervantes, Ortigosa, puramente celestinesca, no sólo se dedica a satisfacer con tercerías los deseos sexuales de sus conocidas, sino que también incluye entre sus virtudes la de sanadora:

Si vuestra merced hubiere menester algún pegadillo para la madre, téngolos milagrosos; y si para mal de muelas, sé unas palabras que quitan el dolor como la mano (*Entremeses*, pág. 269).

Con toda probabilidad, esta enfermedad tiene un sobrevalor añadido, no exclusivamente médico:

El "dolor de la madre" es un conector metafórico de la sexualidad, por lo que no es de extrañar que Celestina lo haya sufrido también (CANTALAPIEDRA, 1986, pág. 41).

Efectivamente, la vieja afirma haber sentido, como todas las mujeres, este dolor -a pesar de las precauciones etílicas que había tomado-:

Cada una se tiene o ha tenido su madre y sus çoçobras della (*La Celestina*, VII, pág. 123).

La relación de este oficio, el de sanadora, con la dimensión sexual del personaje no es muy difícil de establecer. Como afirma CANTALAPIEDRA (1986):

Las relaciones sexuales se presentan como una normalización del estado disfórico de los órganos genitales, no como un simple placer, sino como un remedio natural para restablecer el sistema eufórico del cuerpo humano y perpetuar la especie (pág. 42).

En efecto, desde la óptica celestinesca, y más aún desde el punto de vista lozanesco, el sexo es un campo abierto, no represivo, libre. Un signo más de la incapacidad de la vieja puta para sentirse incluida en la sociedad que la rodea.

Los casos de enfermas de la matriz se suceden por toda la materia. En la continuación de Feliciano de Silva, Celestina habla de su relación con la madre de Felides:

¡Oh, cuantas vezes la torné del otro mundo a éste! que la señora Sevila era muy doliente de la madre (*Segunda Celestina*, XVII, pág. 278).

Orosia se queja igualmente de este mal:

He estado todo oy de esta negra madre que he pensado espirar (*Tragedia Policiana*, II, pág. 6).

Artemia, hablando con un Pinardo travestido, se sincera:

O amiga, Ilia, llegaos acá, que no me he levantado a causa del gran dolor de la madre que me ha dado después que os levantastes (*Comedia Serafina*, IV, pág. 49).

La misma preocupación siente Marcelia por Belisea:

A, mi señora; ¿por qué no me respondes? Quiero te cubrir de ropa, porque quiçá el friezito de la mañana te dará alteración de madre (*Comedia Florinea*, XXV, págs. 244-245).

En la misma obra Liberia se queja de un falso dolor de estómago, a lo que su madre responde:

Anda, bova, que fue la madre que se te alteró con el cenar tarde, y acostaros luego, y salir de ordinario en el estómago, que andando se te quitará y no te desarropes (op. cit. IX, pág. 191).

En la obra de Pedro Hurtado de la Vera, cuando Melania se queja del dolor de corazón, Doleria disimula, haciendo como que no sabe de qué se trata:

Ordinario mal es de mugeres, y puede ser que venga de la madre (*La Doleria del sueño del mundo*, III, 3, pág. 346).

[2.4.2.5.3.4] RESTAURADORA

Con toda seguridad, uno de los oficios que con menos riesgo para su vida usó el grupo celestinesco fue el de perfumera y cosmética:

In urban centers like Salamanca, people seemed preoccupied with their personal appearances. This is illustrated in the cosmetics that women used, and wich Celestina concocted in her laboratory (LIHANI, pág. 25).

Esta labor viene bien explicada en las palabras del conocedor Pármeno:

Y en su casa fazía perfumes, falsava estoraques, mejuy, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes (*La Celestina*, I, pág. 42).

Como se puede ver, hemos incluido esta dedicación dentro de la etiqueta más general de restauradora. Prudente también recoge esta función en la alcahueta del texto de Francisco de las Natas, cuando la describe de la siguiente forma:

Allí van

por açeites, solimán,
artemissa y el poleo,
y otras yervas que en Sant Juan
ella coge con arreo (*Comedia Tidea*, I, 2, pág. 52).

Por esto, no nos debe extrañar que la tercera original utilice sus habilidades en afeites para engatusar a algunas de sus víctimas, como ocurre con la criada de Melibea, personaje fundamental y clave para entrar en el corazón de la dama. Así la capta:

> *¡Hija Lucrecia! ¡Ce! Yrás a casa y darte he una lexía con que pares essos cavellos más que oro. No lo digas a tu señora. Y darte he unos polvos para quitarte esse olor de la boca* (*La Celestina*, IV, págs. 324/325).

La alcahueta en versión de Feliciano de Silva nos da las recetas completas para estos productos milagrosos:

> *Con ceniza se sarmientos y cal, tanto de uno como de otro, con cendra y orochico y alarguez se hace la buena lexía para esponjar, y que con solimán molido y cozido con un limón se haze buen badulaque para el rostro, y con jabón raspado y nueve días de vinagre fuerte se cura y mudan bien las manos* (*Segunda Celestina*, XX, pág. 315).

Además de este trabajo, Celestina es la gran maestra en el arte de renovar virginidades. Todas las doncellas de la ciudad saben que, si por desgracia suya, dan en perder su más valioso tesoro, la vieja puta tiene solución prevenida. No han de quedar las doncellas sin volver a su estado primero. Sempronio sabe que esto es así:

> *Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su auctoridad en esta cibdad* (*La Celestina*, I, pág. 35).

Lógicamente no debemos entender la cifra, hiperbólica donde las haya, en sentido estricto. El criado de Calisto solo quiere encarecer la profesionalidad y laboriosidad de la tercera recomendada. La misma Celestina no tiene empacho en reconocer su

uso:

> *Si fueras una donzella que por un desastre como cada día acaese, huvieras perdido tu virginidad y te quisieras cassar; si estuvieras preñada, dar manera a parir en todo secreto* (...) *yo, señor, no dexara de entender* (*Segunda Celestina*, XVII, pág. 284).

Por otro lado, Pármeno no escatima en detalles a la hora de explicar el proceso de recuperación del himen:

> *Esto de los virgos, unos fazía de bexiga y otros curava de punto. Tenía en un tabladillo, en una caxuela pintada, agujas delgadas de pelligeros, e hilos de seda encerados, y colgadas allí rayzes de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacavallo* (*La Celestina*, I, pág. 244).

El criado Prudente da otra versión de la operación.

> *Muy contino*
> *con papo de palomino,*
> *otros de punto de sirgo*
> *les atapa aquel vorzino*
> *a que tengan nuevo virgo* (*Comedia Tidea*, I, 2, pág. 151-152).

Como todas las labores celestinescas, el remiendo de virgos es una habilidad que pasa de mujer a mujer. Celestina le recomienda a Elicia que aprenda sus usos:

> *Hazíalo yo mejor quando tu abuela, que Dios aya, me mostrava este oficio; que a cabo de un año, sabía más que ella* (*La Celestina*, VII, pág. 382).

La misma Elicia le recuerda a la vieja que la está esperando aquella desposada

> *que la avías renovado siete vezes* (ibídem).

Esta cantidad, como la anterior expuesta por Sempronio, debe ser una hipérbole, aunque nunca se sabe con las artes celestinescas. Otra cosa importante es que la vieja puta no se limita sólo a restaurar la virginidad de las doncellas, sino también

a ponerla en el mercado, tanto la primera vez, como las restantes:

> *Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado* (op. cit. III, pág. 283).

[2.4.3] SIGNOS DE FORMACIÓN

En la mayoría de las obras celestinescas, la figura de la vieja alcahueta aparece como un ente cerrado, formado en su ser y establecido en sus relaciones con un sistema fijo, sin evolución. Sólo en algunos casos, la tercera muestra de qué manera se ha ido creando como personaje establecido. Por esta razón, son pocos los signos de este tipo que aparecen de forma clara en los textos que nos ocupan. En un sentido más general, es posible decir que los personajes de la celestinesca -con la excepción de la Lozana de Delicado- carecen de una verdadera formación. Curiosamente, MÁRQUEZ VILLANUEVA (1993) ha ideado una teoría interesante en la que propone el modelo de la *Tragicomedia* rojana como el resultado de un proceso de formación de conciencia social:

> *La Celestina puede ser entendida a la luz de la experiencia trascendente del primer grupo generacional judeoconverso que ha de sufrir una serie de difíciles iniciaciones (sexual, universitaria, social, religiosa, política) coloreadas por el trauma de la institucionalización definitiva del Santo Oficio. Gentes que, en su primera juventud, se dan cuenta de que, cristianos o no, han de vivir cada día como una continua muerte, conforme a una experiencia inédita para sus antecesores* (pág. 141).

De esta forma, la propia materia se convertiría en un signo de formación con referencia a un grupo étnico, religioso y social: el de los conversos. El hecho de que Fernando de Rojas y Francisco Delicado pertenezcan, con casi absoluta seguridad, a este segmento de la sociedad apoya esta teoría.

Pero volviendo sobre el tema que nos ocupa, vamos a analizar cuáles son esos signos que nos llevan a rastrear la evolución de la vieja puta como personaje. Naturalmente, la tercera no nace como tal, sino que se hace. El diálogo entre los dos criados de Calisto pone de manifiesto esta idea:

> SEMPRONIO.- *No sé quién diablos le mostró tanta ruyndad.*
>
> PÁRMENO.- *La necessidad y pobreza, la fambre. Que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora y avivadora de ingenios* (*La Celestina*, IX, pág. 403).

En efecto, no hay alcahuetas por vocación, aunque después le tomen el gusto al oficio, sino por carencia. Para estas mujeres, la tercería es la única salida a una situación de necesidad. Es por esto que, en la mayoría de los casos, la medianera se nos presenta ya en edad avanzada, cuando ha sufrido las experiencias y desdenes de la vida. Esta vejez no impide a Celestina mantener casi intacto su deseo sexual:

> *Ya aunque yo las quisiesse tener, las hechas, no hay quien las tenga conmigo* (*Segunda Celestina*, XXXI, pág. 392).

De esta suerte, la decrepitud del personaje se convierte en el signo máximo de (de)formación. Oligides nos presenta una lena en decadencia física:

> *Quedó Elicia ya vieja y de días, la cual viendo que los años arrugaban su rostro, y que su casa no se frecuentaba como solía de galanes, ni menos sus amigos la visitaban, determinó, pues con su cuerpo no podía ganar de comer, ganallo con el pico y tomar el oficio de su tía* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 3, pág. 32).

En grandes líneas, podemos afirmar que la situación de la trotaconventos no es más que una degradación del estado de mujer libre:

Mujer libre	Signos de formación =======>	*Vieja puta*

El caso de este personaje, la Elicia, es muy claro: en la versión rojana, joven y

atractiva, ejerce de puta más o menos liberada y escondida, en la versión de Sancho de Muñón el tiempo ha pasado cruelmente sobre ella y se ha fundido con el esquema -y la etiqueta- de su tía, convirtiéndose así en una tercera por penuria.

Este esquema ya se preveía en la obra seminal, con rasgos que llevarán a los continuadores a seguir este camino:

> *La importancia e influencia de Celestina, al menos para Areúsa, son muy manidas. Vivía ella del pasado y su muerte parece confirmarlo: Celestina había perdido su magia, y la rueda de la Fortuna favorece ahora a otras, como Areúsa* (SNOW, 1992, pág. 282).

Si tenemos en cuenta que las *mochachas* acabarán, en la parte final de la obra, compartiendo rasgos de personaje único bifrontal, podemos adaptar estas palabras también a la relación Celestina-Elicia. Es cierto que la vieja puta vive anclada en un estado pretérito, cuando las cosas le iban mucho mejor:

> *Todas me obedecían, todas me honrravan, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer, lo que yo dezía era lo bueno, a cada qual daba su cobro* (*La Celestina*, IX, pág. 419).

Algo después, continúa con su lamento:

> *No puedo dezir sin lágrimas la mucha honrra que entonces tenía; aunque por mis pecados y mala dicha poco a poco ha venido en disminución* (ibídem).

En la versión de Feliciano de Silva, la protagonista insiste en la idea de que cualquier tiempo pasado fue mejor:

> *Cuando moça* (...) *pocas havía en el lugar de mejores gestos.* (...) *Aunque yo era algo desembuelta y graciosa, siempre de la honra fui muy recatada* (*Segunda Celestina*, XIII, pág. 241).

Como se puede observar, la alcahueta insiste siempre en dos puntos que en su caso parecen incompatibles, hermosura *versus* honra:

> *Moça fui, y no más fea que otra, y nunca me desprecié de saber y aprender y trabajar, como una perra, porque, en fin, hijas, la honra no*

viene, ni el provecho, dormiendo y holgando (op. cit. XXXIV, pág. 486).

Otro tanto hace la Elicia de Sancho de Muñón, cuando en tertulia con sus sobrinas, recuerda el tiempo pasado:

En Dios y en mi conciencia, que cuando yo era moza como vosotras, mi desenvoltura, mis meneos del cuerpo, mi requiebro de ojos, mi dulce y delgada voz bastaba para incitar los castos, aunque hermosura me faltara (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 3, pág. 110).

En relación con este tema está la idea senequista de la muerte que aparece, cosa extraña, en la obra de Sebastián Fernández por boca de la tercera:

La dilación de la muerte, el deffecto quotidiano de nuestra corrupción que día en día se dilata, no es otra cosa sino una muerte prolixa e un continuo estar boqueando (*Tragedia Policiana*, XXVII, pág. 55).

En la materia celestinesca no hay muchos casos en los que podamos observar este proceso de cambio. En la obra de Rodríguez Selvago, Dolosina se nos presenta con unos signos de creación claros, ya que Escalión va dando un informe detallado sobre el ambiente familiar, los viajes y los aprendizajes de esta mujer. Además, también se nos da cuenta sobre el matrimonio de la tercera, lógicamente con un rufián, como le conviene. Habla Escalión:

Fue, pues, desde poco aquí casada con un panfarrón llamado Hetorino, mi amigo especial, con quien agora bien contenta y gozosa vive (*Comedia Selvagia*, III, 2, pág. 115).

Hay casos, como el que hemos visto antes de Elicia, en los que un personaje evoluciona no dentro de una misma obra, sino de un texto a otro. El ejemplo más contundente lo tenemos en la propia Celestina, sobre todo en la segunda recreación. En el texto de Feliciano de Silva, la lena 'ha resucitado' de entre los muertos, como por arte de brujería, cuando en realidad se había escondido, malherida, tras el enfrentamiento con Sempronio y Pármeno. De este modo ha acrecentado su fama, pues se supone que ha pasado una temporadita en el infierno, en compañía de sus

fieles amigos. Como ella misma declara:

Traigo más ciencia que llevé (*Segunda Celestina*, VII, pág. 180).

Celestina saca el máximo provecho del incidente, elevando su valor profesional:

Todo esto es autorizar más mi persona, estimar más mi fama, dar más crédito a mi poder; porque haviéndome visto muerta y viéndome agora biva, ¿quién dudará de mis artes? (op. cit. IX, pág. 189).

Algo después añade:

¿Paréscete si vengo menos avisada del otro mundo que cuando caminé para allá? Sábete que más mercaduría traigo que llevé, que más letras aprendí que tenía (op. cit. IX, pág. 190).

La idea de la alcahueta es hacer borrón y cuenta nueva, lavar su honra y fama, para establecer unas nuevas normas de conducta que le traigan mejores ganancias. Sigeril se huele la estratagema:

Si es fantasma o no, no lo sé, mas ver cuán santa viene y predicadora no lo podrías creer (op. cit. X, pág. 205).

Con buen tino, los autores celestinescos han colocado casi siempre a un rufián como apoyo de la figura de la tercera. Con este personaje, la obra gana en expresividad y colorido, además de constituir un antídoto contra las falsedades de la vieja puta. En el caso de la segunda continuación, Pandulfo desvela la verdadera intención de esta mujer. Felides duda si Celestina aceptará su encargo, a lo que el criado arrufianado responde:

Mal conoces, señor, roncerías de putas viejas hechizeras; con aquella sardina piensa ella sacar la trucha (op. cit. X, pág. 205).

No contento con esto, el señor insiste en creer la buena nueva del cambio celestinesco:

FELIDES.- *Mas mira, que quiçá con la mudança de Celestina y su muerte habrá mudado las costumbres.*

PANDULFO.- *¿No sabes tú, señor, que muda la piel la raposa, mas su natural no despoja?* (op. cit. X, pág. 206).

De esta manera, la vieja y el rufián son figuras semejantes, que juegan a descubrir en público la estrategia del contrario. En una ocasión la tercera intenta engañar al rufo, pero, por supuesto, no lo consigue:

> *Muy santa está la puta vieja conmigo; como si no cerniese y amassase yo tan bien como ella, me quiere hurtar la hogaça* (op. cit. XIII, pág. 242).

Una de las proxenetas más interesantes en este aspecto es la protagonista de la obra de Velázquez de Velasco. Esta tercera nos muestra un amplio repertorio de signos de formación. Para empezar, a los doce años se enamora de un mozo de su casa que la deja embarazada y, para no perder su ansiada honra, es casada con un viejo por mediación de su madre. Más tarde escapa a Nápoles, donde aprende la técnica de la medianería y la prostitución.

> *en compañía de una viuda muy recogida la cual me instruyó aossadas* (*La Lena*, I, 1, pág. 391).

El proceso de aprendizaje queda pronto atrás, cuando la tercera decide empezar su carrera profesional en solitario:

> *Me resolví de tomar casa de por mí y puse tienda abierta de cortesana; y assí continué la mercancía como poco más de treinta años* (ibídem).

En esta primera etapa laboral su sobrenombre era la *Buiza*. Sin embargo, la mala fortuna parece perseguirla:

> *Se me desapareció, como humo, en dos días, quantos en tantos años, por medio de mi pertinaz pecado, avía adquirido* (ibídem).

La lena no da explicaciones de este revés del destino, pero sí nos informa de que, finalmente, decide volver a su patria, a la capital de la época, Valladolid. Y aquí se produce el penúltimo paso de su evolución:

> *Acordé de tomar este oficio, con quatro camas que alquilar, que me es como natural: porque siempre la ramera, tercera muere o mesonera* (op. cit. I, 1, pág. 392).

Lejos del arquetipo celestinesco, y más cercana a la inteligencia precavida de

Lozana, la protagonista de esta obra sufre un cambio total, un viraje inaudito en el mundo de la medianería, al sentirse burlada:

> *Quiero començar a ordenar mi ajuar y esforzarme quanto pudiere a salir de pecado y huir de que se diga por mí que no ay ramera ni alcahueta que no venga a morir en el hospital o de hambre* (op. cit. V, 5, pág. 432).

Es éste, pues, un caso único en la evolución de la tercera, como un ente vivo, no fijo en su comportamiento y funcionalidad.

El fin más común entre las alcahuetas no es sólo el expuesto por la Lena -*en el hospital o de hambre*-, también es muy común en este gremio caer en las manos de la justicia. Así le pasó a la Celestina original, como informa Lucrecia a Alisa en su descripción de la vieja puta:

> *La que empicotaron por hechizera y que vendía las moças a los abades y descasava mill casados* (*La Celestina*, IV, pág. 303).

Este miedo a la vara del Santo Oficio provoca un cambio en la compostura de las tercera, aunque sólo sea pasajero. La mayoría de ellas han pasado por este trance, sin que después se vean las consecuencias en su actitud. En el texto de Sebastián Fernández, Solino narra el momento en el que Claudina fue llevada a escarnio público por la justicia:

> *Te vi puesta en la picota con más majestad que un papa, assentada en el postrero passo de una muy larga escalera con alta e autorizada mitra en la cabeça, que representavas una cosa muy venerable* (*Tragedia Policiana*, IX, pág. 18).

La causa de este agravio no fue otra que sus aficiones a la hechicería y al medianeo, como siempre. Sin embargo, y a pesar de este encuentro, Claudina supo darle la vuelta a la tortilla, usando el escarnio público como reclamo publicitario de sus labores, de tal forma que, después del castigo, acudían más y mejores clientes a requerir su mediación, por lo que tuvo necesidad de enseñar a la comadre Celestina y poder así dar abasto a todas las ofertas de trabajo. En la obra de Sancho de

Muñón, la alcahueta recibe igual castigo por parte del Corregido, quien ordena que

> *saquen a Celestina açotando, por quanto se halla ella robar a los hombres con cautelas dissimuladamente; y assí mismo por galardón del trabajo que tomava en ser alcagüeta, mando que con su coraça la tengan emplumada públicamente en una escalera subida en mitad de la plaça mayor* (*Tercera Celestina*, XLI, pág. 335).

La amenaza de caer en manos de alguaciles y porquerones era continua. Lucendo se precia de haber salvado del escarnio público a Marcelia:

> *En no sé qué mala famezilla la rastreó la justicia agor un año, y era en cosa fea, y que no librara bien si no entendiera yo en ello* (*Comedia Florinea*, XXVI, págs. 249-250).

En otros casos, el castigo también puede venir de mano de alguno de los personajes, comúnmente el rufián. En la tercera continuación, Barrada castiga a Celestina de forma singular. Así exclama Bravonel cuando la descubre tirada en el suelo:

> *¿Qué es sino muy gentil tripa de vaca, que dándole de butagazos rompió y echó de sí el caldo espeso que tenía?* (*Tercera Celestina*, XXVII, pág. 256).

Todos estos signos de formación provocan, en algunos casos, el propósito de enmienda -sin dolor de corazón- de la vieja puta:

> *Y de aquí adelante cuentas se han de hallar en mi casa, y no redomillas ni badulacas, que las ruecas y los husos quiero que nos sostengan para sostener mi honra* (*Segunda Celestina*, XIX, pág. 307).

No es de extrañar la referencia a *las ruecas y los husos*, pues Celestina sabe muy bien cómo 'tejer' e 'hilar fino' en su profesión. Desde luego, esta propuesta de cambio moral no tiene visos de hacerse realidad.

El rasgo que mejor caracteriza el proceso de deformación celestinesco es el de su afición desmedida al vino. Además de todos los signos físicos, mentales, laborales que conforman la naturaleza de la alcahueta, la mayoría de los autores de la materia optaron por hacerla catedrática en vinos. En opinión de Celestina, es ésta

la mejor medicina que una persona puede tomar. La explicación científica, según la medicina de la época, la tenemos en el *Libro de Anathomía o Coloquio del illustrísimo señor Marqués de Mondejar con el doctor Bernardino Montaña de Moserrate*:

> *El buen vino si yo no me engaño da dos maneras de entendimiento al cuerpo: es a saber, uno propio y verdadero, el qual es convirtiéndose en sangre que es el verdadero mantenimiento de los miembros, y este tal mantenimiento no puede venir del vino sin que primero reciba el primer cozimiento en el estómago. Otro género de mantenimiento da el vino a nuestro cuerpo, el qual es llamado inpropiamente mantenimiento, porque es confortación del calor natural, la qual confortazión haze mediante una parte subtil que tiene en la qual consiste esta propiedad occulta de fortificar el calor natural y alegra el coraçón: y para esta manera de fortificación no es menester que el vino resciba este primer cozimiento, bástale se callente en el estómago de manera que puedan salir aquellas partes delgadas y apartarse de las otras que la estorvan su obra: y que esto sea verdad consta porque no embargante que el vino después de bevido casi súbitamente fortifica el calor toda vía la sustancia del vino corpórea queda en el estómago y tarda razonablemente en cozerse* (folio CI).

Aun sin estos razonamientos, Celestina se considera una experta en la materia:

> *Y a osadas que otra conoscía peor el vino y qualquier mercadería. Quando pensava que no era llegada, era de buelta. Que jamás volvía sin ocho a diez gostaduras, un açumbre en el jarro y otro en el cuerpo* (*La Celestina*, III, pág. 285).

La vieja puta ofrece su propia versión *médica* del tema:

> *Esto me callenta la sangre; esto me sostiene continuo en un ser; esto me faze andar siempre alegre; esto me para fresca; desto vea yo sobrado en casa, que nunca temeré el mal año* (op. cit. IX, pág. 405).

Las muestras del alcoholismo de la tercera, como rasgo de su caída y su desgracia, se suceden a lo largo de la materia. En la obra de Feliciano de Silva hallamos este diálogo:

> ELICIA.- *¡Ay madre, y qué transida de sed bevías!*
>
> CELESTINA.- *Por cierto, hija, no me llegó a los dientes.*
>
> ELICIA.- *Pues por mi vida, madre, que por demás de un azumbre, que puedes bien pensar que lo tenía el jarro* (*Segunda Celestina*, VII, pág. 180).

La misma Elicia le aconseja que tenga prudencia con este vicio:

> *Madre, como dizen, beve a cortesía, que no has comido bocado y has bevido tres vezes* (op. cit. XXII, pág. 342).

En una conversación con Grajales, Celestina nos da su opinión sobre el vino y explica la causa de su desmedido amor por él:

> *Cada cosa es para su oficio, el agua para lavar y el vino para bever; y cuanto más que yo desde que nascí lo bevo assí por cierta enfermedad, que me lo mandaron bever los físicos* (op. cit. XXXIV, pág. 505).

Las motivaciones médico-científicas son las más abundantes:

> *No hay epítima que assí esfuerce el coraçón, ni caldo esforçado que assí torne el alma al cuerpo como el vino, que assí como es gloria bever el bueno, se me ansía el coraçón con el malo; mas mal por mal, todavía es mejor que agua* (op. cit. XXXVI, pág. 535).

En el caso de la continuación de Gaspar Gómez de Toledo, el alcoholismo aparece como primer signo representativo de la naturaleza celestinesca. Ya en la primera intervención directa del personaje -tardía, pues no se muestra hasta la escena XII- aparece la marca señalada. Dice Rodancho:

> *Se engendró con ello y nasció con ello, y se crió con ello, y se sustentó con ello, y todo quanto gana es para ello, y que no solamente en la vida, mas en la muerte a de raviar por ello* (*Tercera Celestina*, XII,

pág. 160).

Como en la obra anterior, Elicia se queja amargamente de este comportamiento:

> *Que no entiende en otro sino en este negro bever* (op. cit. XIII, pág. 165).

Pero para todo tiene excusa esta vieja diabólica:

> *A quien tiene mis días, pues no puede mascar, le es lícito bever algunas vezezillas de vino para esforçar la virtud* (op. cit. XXXIII, pág. 296).

También la alcahueta creada por Rodríguez Florián aparece caracterizada como aficionada al vino. Veamos el discurso sobre las virtudes curativas de este licor que le suelta a Pinel:

> *Y sepas que el vino más cumple a la muger que no al hombre, que es más fuerte. Porque a la muger confórtale la virtud natural flaca, ayuda a la digestión, cría nueva y limpia sangre, alegra el coraçón, quita mal de madre, conforta la vista, sanea la memoria, haze buena tez, pone color viva al rostro, limpia la dentadura, da buen anhelito, ayuda al calor natural para el parir, cría leche y alegra la cría de las que dan teta a los niños* (*Comedia Florinea*, VII, pág. 185).

La idea de hacer a la alcahueta adicta al alcohol debió tener para los autores y el público de la época un claro sentido humorístico. El retrato de la vieja insiste en ciertos rasgos masculinos: la aparición del vello -*barbuda*- y la ingesta de vino. Marcelia muestra la clave:

> *Pues más quiero entrar en el número de los hombres en el bever el vino, y estar sana, que andar guayando y desseando* (op. cit. XVII, pág. 218).

Del mismo modo, Valeria, la tercera de Rodríguez Selvago es caracterizada como borracha. Ésta es su propia declaración:

> *Y aun con eso tienes en el rostro tales colores, que por mi salud en tu mocedad no las podías tener tales* (*Comedia Selvagia,* I, 5, pág. 240).

La misma Selestina (sic) del *Primer entremés* declara:

> *Soy lus y lunbre del beber porque tanto valen tres vezes de vino como*

tres años de estudio (pág. 27).

Y finalmente la Beroe de Francisco de las Natas reconoce:

Digo que tornaré yo
do me harte de buen vino
(...) *que alegra*
y abiva los pies y quiebra
toda mala voluntad,
toda la pasión arriedra,
es liquor de gran bondad (*Comedia Tidea*, I, 3, pág. 155).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[3] EL OBJETO PERSEGUIDO

[3.1] NEXOS SENTIMENTALES: CONCEPTOS DE AMOR

Analizar los sujetos que promueven la acción en la materia celestinesca supone también fijar la mirada en los objetos que les empujan a actuar. En muchos casos, los personajes no son más que su fin, encerrados en su obsesión por la pasión amorosa, el interés propio o, los que menos, en la defensa de la honra. Por lo tanto, no se pueden estudiar de forma separada. Calisto deja de ser quien es, si no lo incluimos en la tradición retórica del amor cortés y sus herederos. Lozana despunta como la mejor representante de una concepción plebeya y liberal del amor que no encontraremos fácilmente en la literatura española. Son dos ejemplos que representan los extremos de la idea. En el centro el resto de los personajes mantienen su equilibrio entre ambos modos. La forma más habitual, tópica en realidad, bajo la que se representan los rasgos del amor es la de la unión de los contrarios. En la obra de Gaspar Gómez de Toledo, Felides compara su pasión como un fuego artificial que, al contrario del natural, nunca se apaga y siempre se acrecienta con el recuerdo de la amada:

> *digo que son dos contrarios que en un subjecto no se pueden compadescer* (*Tercera Celestina*, VI, pág. 122).

En otro de los textos celestinescos, será la amada la que defina el campo de batalla pasional:

> PHILOMENA.- *En mi prisión consiste mi libertad, en mi pena mi descanso y en mi tormento está encerrado mi remedio* (*Tragedia Policiana*, XV, pág. 30).

Y más adelante añade:

> *Después mi mal es un dolor apazible e una triste alegría, una passión amorosa e una sabrosa muerte* (ibídem).

Aunque, sin duda, será el estilo ampuloso y enrevesado de Feliciano de Silva -tan

querido por Don Quijote- el que presente los efectos de la locura amorosa de manera sin igual. Así Felides escribe la siguiente declaración a su amada:

Si pensáis con acabarme
que tengo assí de acabar,
pues yo no puedo engañarme
os quiero desengañar,
que no's queráis engañar
si pensáis que me matáis,
porque más vida me dais (*Segunda Celestina*, XII, pág. 225).

Con palabras similares se expresa el Cratino de la *Comedia Serafina*, cuando inserta su discurso sobre el amor basado en los efectos contrarios (I, pág. 2). Además de este desbarajuste emocional, la pasión se nos muestra también como una consecuencia natural de la naturaleza humana. De este modo el protagonista de la obra de Rodríguez Florián se apoya en la filosofía platónica para advertir:

Cata que el amor es al hombre natural, porque el amor es obra de la virtud concupiscible (*Comedia Florinea*, I, pág. 16).

A la misma conclusión llega el criado Pinardo -en oposición a las ideas de su compañero Cratino- cuando sale en defensa de la atracción humana:

Así que cada hombre se mueve a amar a otro por natura o por costumbre aunque no espere deleite carnal (*Comedia Serafina*, I, pág. 7).

Como no podía ser menos, la alcahueta utiliza estos argumentos para enhebrar su propia idea, aunando amor y dinero en un solo cauce. De este modo le explica Celestina a Barrada cuáles son las condiciones para su emparejamiento con Elicia:

Assí que aquí todo cabe bien, pues se encierran en ti ambos mandamientos en que consiste la ley y los profetas, el primer amor, de suplir la necessidad, digo, que esto es sobre todas las cosas lo que se ha de amar, y al próximo (que eres tú), el segundo, amalle como a sí misma, por hombre de secreto, como persona con quien se mete honra y provecho en un saco (*Segunda Celestina*, XXXIV, pág. 491).

Para el resto de los personajes, la idea del amor tiene otra vertiente menos interesada. En general encontramos tres modelos, como explica el protagonista de la obra de Alonso de Villegas:

> *uno divino, el qual es santo y bueno; otro común, como el que un amigo con otro tiene, y éste tiene el medio de todos. El último llaman velvino o bestial, pues semejante es quien en él se pon, por ser malo y puesto en el carnal apetito* (*Comedia Selvagia*, III, 2, pág. 111).

Los dos primeros pertenecen al mundo de la nobleza, mientras que el tercero se limita oficialmente al de la baja sociedad y sus instintos más primarios. Lo que ocurre en la materia celestinesca es que todo este entramado que hace coincidir capas sociales con posturas morales se viene abajo:

> *Los protagonistas nobles de la TCM* [Tragicomedia de Calisto y Melibea] *son rodeados de todas partes y penetrados por una esfera de vida no aristocrática, sino plebeya. Calisto, lejos de seguir la doctrina del amor cortés, se adhiere, en el fondo a la "filosofía" de Celestina. Esta "filosofía", que no es sino una psicología realista con un fundamento religioso-fatalista, Celestina la aplica a todos los enamorados sin distinguir entre aristócratas y plebeyos* (BESYTERVELDT, 1975, pág. 17).

En consecuencia, los personajes superiores ven manchada su pureza emocional por las bajas pasiones de su servidumbre y del inframundo prostibulario, especialmente a través del contacto con la alcahueta, como mediadora y transportadora, por contagio, de la enfermedad moral que los atiza.

No obstante, hallamos que son extraños los casos en los que se produce el efecto contrario. Aunque algunos criados se contaminan del idealismo de sus amos, la mayoría sucumbe ante la realidad. Entre estos curiosos personajes que imitan los modos corteses, destaca por su propia voz el pastor Filínides de la *Segunda Celestina*, sirviendo como contrapunto al ámbito menos sutil de las

criadas, las prostitutas y los rufianes. Con este personaje, Feliciano de Silva pone, además, un límite satírico en los modos corteses, como ocurrirá casi un siglo después con el teatro barroco:

> *Un ámbito donde la torpeza cómica del "villano simple" puede manifestarse, es, sin lugar a dudas, el del amor. (...) Al hacer del amor un impulso del alma reservado a una élite aristocrática -en todos los sentidos de la palabra-, los neoplatónicos del siglo XVI ahondaron más aún la zanja existente entre el concepto de amor refinado, propio de los cortesanos y el del amor primitivo y sin arte, atribuido a los palurdos* (SALOMÓN, págs. 36-37).

Ya tenemos, pues, fijados claramente los límites de cada zona. Por un lado, la elegancia y la finura en las formas de caballeros y damas, por otro, la brutalidad y la zafiedad en los sentimientos de la clase baja. Como hemos afirmado con anterioridad, en el campo de los criados no abundan los casos en los que la enfermedad del amo afecte al siervo, si exceptuamos las elucubraciones fantasiosas y mitológicas que infectan a caballeros y criados en la *Comedia Thebaida*, quizá debido tan sólo al estilo afectado tan característico de su autor anónimo. Como asegura BEYSTERVELDT (1982):

> *En la literatura celestinesca los sirvientes, la tercera y los demás personajes plebeyos reflejan el menosprecio y la hostilidad del vulgo hacia el culto aristocrático del amor cortés. La acción dramática gira alrededor de un núcleo que siempre es el mismo: la inercia y la falta de sentido de la realidad del amo noble enajenado por la locura de su amor, se hallan contrastados por el sentido común, el cinismo y las actividades interesadas de los criados* (págs. 210-211).

Debemos, por otro lado, recordar que desde la obra primera de Rojas hasta los últimos coletazos de la materia celestinesca, con *La Dorotea* de Lope y *La ingeniosa Elena* de Salas Barbadillo, media más de un siglo de diferencia. La actitud social con respecto a la pasión amorosa ha cambiado de forma radical. En

los primeros textos -exceptuando el sentido trágico que toma en el modelo rojano-, y en especial en los teatrales predomina una idea más optimista y divertida:

> *El amor es ahora un sentimiento mucho más jovial y realizable, incluso con sus puntas de ironía -que no moralización- para con los amantes excesivos y su retórica cortés. El conflicto amoroso se resuelve así con bastante naturalidad, aunque necesita a veces la ayuda de algún artificioso procedimiento dramático-literario, como el casamiento secreto de palabra, la figura del fraile legitimador o la revelación de la verdadera personalidad* (PÉREZ PRIEGO, 1991, pág. 309).

De lo expuesto anteriormente se deduce que existen varios planos de conceptualización del amor en los textos celestinescos, procedentes a su vez de diferentes tradiciones literarias y de pensamiento:

> *De las dos corrientes por cuyos cauces ha discurrido el cristianismo medieval, la cristiano-platónica que ha fecundado el movimiento del amor cortés, y la ascético-cristiana de la literatura popular y didáctica, es esta última tendencia la que ha prevalecido en la formación de la nueva cultura afectiva que, nacida en los moldes candentes de la novela sentimental y el tratado feminista del siglo XV, se ha perpetuado en la literatura española de las épocas siguientes* (BEYSTERVELDT, 1982, pág. 7).

En efecto, del segundo tronco literario, el de la narrativa sentimental con los textos de San Pedro a la cabeza, saldrán las ramas de la novela barroca española -en especial la pastoril y la caballeresca- y, a su vez, dará fuerza a una parte de la materia celestinesca. Como afirma el mismo autor en otro lugar:

> *Las obras de Diego de San Pedro representan en la literatura española del siglo XV una fase inicial de la gran empresa demoledora del fundamento idealista en el que descansaba todo el edificio poético del culto al amor cortés* (BEYSTERVELDT, 1979, pág. 77).

Para este crítico, la concepción de la pasión amorosa se ve deformada por

amplificación en los textos sentimentales. Algo parecido ocurriría en las obras celestinescas, donde el amor cortés aparecerá representado de forma irónica, con amantes como Calisto, llenos de miedo, dudas y egoísmo, dando como resultado un auténtico esperpento -salvando las distancias- valle-inclanesco.

Sin embargo, para otros autores, las ideas expuestas en el libro más importante de Diego de San Pedro se insertan en la misma tradición amorosa:

> *En cuanto a la Cárcel de Amor (...) no es más que una variante aburguesada del amor cortés. En esta novela se puede ver aún clarísimamente que la noción de linaje sigue teniendo un vigor extraordinario, y es un buen ejemplo de los estragos que puede provocar el amor en una persona que no sabe controlarse y que es, por lo tanto, prisionera de sus pasiones. El fin que le espera, como se puede adivinar, es el sufrimiento continuo, el "morir la vida" y, consecuentemente, el suicidio, lo cual ocurre también en La Celestina y, por supuesto en las mil y una composiciones poéticas de los Cancioneros* (VICTORIO, pág. 41).

Derivación burguesa o punto final, el retrato amoroso que se revela en los textos de Diego de San Pedro aparece como el paso anterior a la declinación moral del ciclo celestinesco, como el propio Victorio se encarga de recordarnos. La prueba está en que, en ambos casos, y siguiendo una estructura tradicional, el amor emprende el mismo camino para inmiscuirse en la vida de los personajes:

> *Los poetas nos describen la obra del amor como una conquista cuyo éxito se debe a una estratagema que ha quedado estereotipada en la lírica de la segunda mitad del siglo XV: el amor entra por los ojos, se apodera de la imaginación, vence a la voluntad y, por último, sojuzga a la razón, quedando así dueño de "toda la fortaleza". Esta ofensiva arrolladora del amor se llama "la escala de amor"* (BEYSTERVELDT, 1982, págs. 134-135).

Este camino seguido por la pasión tanto en los protagonistas femeninos como en los caballeros lleva siempre un orden y un plan establecido. Tampoco los personajes de la materia celestinesca se librarán, como veremos más adelante, de caer en las trampas de este proceso. En resumen, la actuación sería como sigue:

> *El corazón es el bien codiciado en la "Escala de Amor". Esta guerra de sitio debe su éxito principalmente a dos factores propicios: la sorpresa, que es característica de la conquista amorosa, y, por otra parte, la presencia de un traidor dentro de la fortaleza misma: los ojos* (BEYSTERVELDT, 1972, pág. 153).

Cuando analicemos la acción amorosa en la estructura celestinesca observaremos que el *ataque* y la *posesión* serán muy similares. Sólo cambiará la actitud de los amantes. Los caballeros pretenden invalidar las normas corteses y acceder directamente a su meta. Sin embargo, los amantes tradicionales debían seguir un ritmo más pausado:

> *El verdadero amante cortés, el que se atiene a las reglas de conducta que gobiernan las acciones de un aspirante a servidor de una dama de precio, debe pasar por cuatro etapas que en el antiguo provenzal se llamaban de fenhedor, de precador, de entendedor y de drut* (GREEN, pág. 1).

Por el contrario, los amantes celestinescos, como nuevos esquemas literarios, se saltan estas convenciones y pretender ir directamente al grano. Sólo que por el camino les sale al paso un obstáculo, la llamada *furia melibea*. Las damas cortan en seco las pretensiones amorosas masculinas, aduciendo la defensa de la honra, encareciendo, en verdad, el producto ofrecido. Si Calisto se niega a obedecer el orden tradicional de los requerimientos amorosos, no nos debe extrañar el *mal galardón* con el que Melibea le amenaza. En cualquier caso, también en estos personajes aparecen las mismas características de la perdición amorosa que surgen en la literatura de su época:

Hemos distinguido en la batalla de amor, tal como la cantan los poetas del siglo XV, los siguientes factores: 1) la monopolización religiosa de la razón; 2) la voluntad: aliada indecisa que ora toma el lado de la razón, ora se pone de parte de los sentidos; 3) los cómplices del amor: los ojos (los sentidos) y el corazón; 4) la razón sojuzgada por amor; 5) la enajenación, la"muerte"de amor (BEYSTERVELDT, 1979, pág. 74).

Todos estos pasos se cumplirán, como veremos más adelante, en el combate amoroso entre los caballeros y las damas de los textos celestinescos. Pero, probablemente, con un fin distinto al propuesto por la novela sentimental o la lírica cancioneril. En la materia celestinesca, el proceso amoroso tiene un valor destructivo, como la imagen invertida de un espejo, como un reflejo esperpéntico:

Es indudable que, entre otros valores, el Antiguo Auctor concibió su Auto en parte como parodia de las corrientes literarias del amor cortés. (...) Contra la grandilocuente declaración del amante brilla la contestación tajante, maliciosa y realista de la doncella (STAMM, pág. 65).

Estas aclaraciones no sólo deben tenerse en cuenta para el primer acto de La Celestina, pues en su desarrollo posterior, la conducta de los amantes depende de esta génesis. Además, no debemos olvidar que el verdadero valor de la enajenación amorosa está en su sentido literario, en la capacidad de enmascarar la realidad. Todos los personajes deben ser conscientes de que escenifican una farsa con un guión perfectamente delimitado y con unos papeles adjudicados de antemano por una tradición retórica. Para BEYSTERVELDT, esta representación tiene mucho que ver con intereses étnico-sociales en lo que concierne a los caballeros:

La adherencia al culto del amor cortés por parte del amo noble nos aparece ahora como un rasgo definitorio y distintivo de su condición de converso. En otros términos, los lamentos, exaltaciones, etc., del amador celestinesco no sólo son medios expresivos de su amor, sino que se hallan asociados, de cerca o de lejos, con la esfera inhibida de

vida del converso (1982, pág. 226).

Esta teoría, tan arraigada en la órbita de la historiografía de Américo Castro, daría también su particular sentido al rechazo inicial de Melibea. Para aquellos críticos que denuncian el enfrentamiento étnico entre los dos amantes celestinescos, la furia melibea se fundamenta en la falla social establecida por los cristianos viejos frente a los conversos. De igual modo se puede explicar por qué los personajes *inferiores*, orgullosos de su linaje, no comparten esta concepción del amor cortés:

> *A la práctica del culto cortesano, en cuanto expresión de la vida afectiva de los conversos, corresponde la afirmación de la concepción del amor carnal, en cuanto expresión del ideario sentimental de los cristianos viejos* (op. cit. pág. 228).

Las protagonistas femeninas, que suponen una quiebra también en la tradición establecida de pundonor y honra, se alejan del esquema que marcaría el ideario de su comportamiento:

> *El estereotipo femenino que ejerció una profunda fascinación sobre ellas fue el de la dama del amor cortés, el de la poesía de los trovadores y las novelas de caballerías. Éste era el personaje que las españolas de los siglos XVI y XVII aspiraban a encarnar en sus ensoñaciones románticas. Tal sueño afectó tanto a las solteras como a las casadas, a las campesinas y a las hijasdalgo, a las aristócratas y a las criadas* (VIGIL, pág. 62).

Así, el comportamiento literario de las mujeres, tanto en la novela posterior como en el teatro barroco, se verá sometido a este ejemplo y raras veces romperá su corsé, como ocurre en la materia celestinesca con los tipos de Melibea, Areúsa o Lozana, figuras que luchan por su vida saltando los muros de la honra. Si acaso las protagonistas de la picaresca menor (Justina, Elena...) y algunos personajes de las novelas de María de Zayas. En el resto de la producción literaria del Siglo de Oro, las figuras femeninas se limitan a desarrollar el modelo de la dama virtuosa, objeto de amor cortés:

Las mujeres no entendían que el ritual de la servidumbre masculina era un juego. Que aquellos lloros y lamentos que proferían los caballeros cuando estaban ausentes de sus señoras eran actuados. Que cuando amaban sus amores iban dirigidos al amor y no a personas reales (entre otras cosas porque se negaban a otorgar una existencia plenamente humana a la entidad femenina) (op. cit. pág. 77).

En realidad, las mujeres no *querían* entender la naturaleza lúdica que caracteriza al divertimiento del amor galante. La situación para los hombres no era mejor, pues debían responder a un código que se alejaba de la realidad:

El amador celestinesco es prisionero del culto cortesano, y desde esta postura se halla forzado a la práctica insincera, inconsistente e hipócrita de un ideal en el cual no cree (BEYSTERVELDT, 1982, pág. 227).

De todo esto se deduce que la concepción amorosa que proviene de la tradición provenzal y su recreación en la novela sentimental y la poesía cancioneril sufre un serio percance en la materia celestinesca -donde su consistencia se diluye en la pasión realista de los personajes, tanto hombres como mujeres-, pero se recupera en la literatura posterior. El amor cortés, cuando no cae en la idolatría de la amada, rozando las creencias herejes, conviene a la nueva concepción moral que se va estableciendo desde la mitad del siglo XVI y que alcanzará su cenit con la ideología moral y social de la época barroca. Se produce, pues, una elaboración poética a medida de la sociedad que la exige:

La lírica del siglo XV forma algo como una especie de laboratorio poético en el que se han sometido los ingredientes del amor cortés europeo a una doble elaboración, una de orientación ascético-cristiana y otra de inspiración cristiano-platónica. Desde este recinto ideal de la poesía cancioneril, los conceptos, ideas, símbolos y representaciones del amor cortesano se han trasladado a la novela sentimental, al teatro primitivo, en suma, a toda la literatura posterior (BEYSTEVELDT,

1979, pág. 74).

Atendiendo, pues, a las características del amor celestinesco, podemos decir que la obra de Rojas inaugura una vía literaria que, agotada en su propia estructura -pues la mayoría de los textos de esta materia no innovan o varían su forma, salvo en el carácter de comedia-, no tendrá frutos directos. Además, la complejidad y diversidad de las ideas amorosas que surgen en la obra seminal no aparecerán en el resto de las obras:

> *El amor está representado e integrado en las dos formas en que se manifiesta en el Auto; es decir, el amor cortesano y libresco que Calisto expresa hacia Melibea y el amor carnal, concupiscente, un imperativo biológico, como se presenta en la doctrina de Celestina y en la práctica de Sempronio y Pármeno. Debemos añadir dos matices más a este término: el amor profesión, modo y manera de vivir, como lo vemos con signos distintos, si no opuestos, en las personas de Elicia y Areúsa y el amor compulsivo de Melibea* (STAMM, pág. 147).

De entre todas las concepciones amorosas que se desprenden del corpus celestinesco hemos seleccionado aquellas que se repiten con mayor asiduidad para convertirse, de esta suerte, en las más representativas de las relaciones entre los diferentes actores. Como nexo de conexión, el amor, junto a la ganancia, conforma el núcleo central de los fines y objetivos de una buena parte de los múltiples personajes del género. Mientras que, por el contrario, la honra y su defensa (en cualquiera de sus versiones: familiar, de casta o de clase social) va perdiendo su importancia para aparecer en muchos casos más como un tópico de la retórica que como un verdadero motor de interrelación actoral.

En algunos casos nos puede parecer que la línea argumental más cruda nos presentaría un enfrentamiento entre el poder del amor y los intereses puramente económicos. Y, sin embargo, el asunto es mucho más complicado,

puesto que ambos objetivos se entrecruzan, se traban y acaban afectando el uno al otro, sin que ninguno de los dos salga bien parado. Como nos comenta GILMAN (1956):

> *en La Celestina la importancia temática del amor tiene una justificación no sólo cuantitativa, sino también cualitativa. En cuanto sentimiento, el amor da a la vida individual algo más que la transitoria e insustancial violencia que acompaña las explosiones de Elicia y Areúsa. Al menos, para la autenticidad de la experiencia, de una experiencia no racionalizada ni imaginaria, sino profundamente vivida* (pág. 229).

Qué duda cabe que la práctica erótico-amorosa de los textos celestinescos es uno de los puntos que los hacen al mismo tiempo más literarios y menos indolentes, menos artificiosos y más realistas; incluso los, en ocasiones, farragosos e interminables discursos didáctico-morales dan una nota de vida en los diálogos.

El atractivo erótico como moneda de cambio entre los participantes de la obra se encumbra al más alto nivel, aunque la naturaleza del sentimiento sea diferente para cada personaje. Por este motivo, y refiriéndose a la clase social más baja, nos advierte BARANDA (1986):

> *Está claro que el amor, en el contexto de este grupo de personajes, es un pasatiempo que no se pueden permitir; para ellos es un trabajo, y la utilidad y el lucro que le motiva sus relaciones* (pág. 137).

Sin duda, la idea de amor varía sustancialmente entre los polos opuestos del grupo femenino. Para las *mochachas* del texto de Rojas o para Lozana, su atractivo sexual les allana el camino en la vida y les sirve de arma laboral. Para Melibea y sus descendientes, el amor es una válvula de escape, un reconocimiento de la propia personalidad por encima de los límites de la familia, la casta, la sociedad. De un modo sutil se produce en ellas un proceso de individualización que las libera de los corsés que les son impuestos desde la cuna. Pasar de la casa paterna al hogar marital no podía ser una liberalización, si no se conocía antes el sabor de lo que se

les prohibía.

A través de toda la colección celestinesca hallamos, soterrada, una corriente que intenta romper con los tópicos platónicos de la belleza femenina, la honra y la posición económica. Así, en la Cena XIV de la *Comedia Thebaida*, Berintho va desmontando estas ideas una a una. Sobre la hermosura femenina nos dice que

de noche a escuras no hay muger fea (pág. 235),

eliminando de esta forma toda diferenciación física entre las damas y sus criadas. Sobre la importancia de la riqueza nos advierte:

Rico es quien está bien con Dios (pág. 235).

Algo parecido opina sobre la nobleza y la honra:

Y todos somos hijos de Adán y Eva (pág. 236).

Este pensamiento igualitario aparece como reflejo de una forma popular ideológica, más teórica que práctica, como es natural. Por esta razón siempre se nos muestra en las opiniones de los criados o de algún plebeyo. Esta forma de pensar, en muchos casos, viene íntimamente ligada a la corriente del antifeminismo, en sus dos vertientes, la popular y la culta. La vertiente plebeya tiene un ejemplo clarificador como él sólo en la larga sarta de insultos que Giliracho de la *Comedia Tesorina* espeta a Citeria:

¡Ve en mal ora, doña golosa, traidora,
tiñosa, suzia, bellaca,
sobacuda, cardadora,
pedorra, tetas de vaca;
nariguda,
tripera, carabaçuda,
ojegazos de cabrón,
patiancha, dentarruda,
quartachos de sopicón!
¡Oh cachonda,
el demonio te cohonda,

sesito de cascabel!
¡Oh cochina, berrionda,
sobacazos de aguamiel!
Piojosa,
¡Oh, patituerta, potrosa,
montón de çuzias rodillas,
ancas de burra guiñosa,
hormiguero de ladillas! (I, 3, págs. 71-2)

La retahíla de insultos y barbaridades pasa inspección a cada uno de los detalles tanto físicos (de los pies a la cabeza, insistiendo sobre todo en la suciedad) como morales de la mujer. Naturalmente, este párrafo se pone en boca de un personaje vulgar, ya que, cuando nos hallemos antes las disputas establecidas entre los defensores y los atacantes de la mujer en la esfera de la nobleza los argumenteos serán más teóricos y, por tanto, menos físicos (la maldad intrínseca, la inconstancia, la debilidad...).

Pero, por oposición a esta corriente, es más habitual encontrar en la estela celestinesca defensores de la valía femenina, en especial entre los amadores. De esta fuente surge el *melibeísmo*, proceso de adoración de la mujer amada que lleva a los amantes por el camino de la herejía (como vemos en el capítulo dedicado a los personajes masculinos). Así, en la Florinea, el protagonista declara directamente ante Lydorio:

por no faltar de la ley natural como del querer de Dios que en mí quiso esto, quiero, y amo, y desseo, ya adoro a Belisea (V, pág. 174).

En realidad, este es un calco de la toma de posición de Calisto cuando se afirma como *melibeo*. Sobre este tema ya BEYSTERVELDT (1982) ha demostrado su entroncamiento con la poesía de los Cancioneros de la época, como un cliché muy extendido:

Otra corriente que también discurre por los cauces cancioneriles es la neoplatónica-cristiana. Aquí la inspiración poética recurre a la visión de la belleza femenina concebida como reflejo de la perfección divina.

Surge la idea de la mujer-Dios que tan amplia representación literaria ha encontrado en las hipérboles sacroprofanas y en las expresiones blasfemas, dentro y fuera de la poesía cancioneril (pág. 136).

El mismo Floriano se contenta con poco en su relación emocional, pues dice que Belisea es

aquella cuyo merescimiento me da gran loor en solo nombrarme y ser su captivo (I, pág. 159).

Toda la estructura amante-esclavo se desarrolla en estas obras tanto en los personajes masculinos como en los femeninos, pues esta actitud de entrega y sumisión ante el amo también es típica (y más realista) en las damas.

De esta absorción de la personalidad por parte de la persona amada nace en casos contados el fantasma de los celos. Resulta curioso que en textos que desarrollan tan ampliamente el conjunto de los tópicos amorosos no se hagan más referencias a la problemática de la honra manchada y el honor familiar, núcleo de tantos textos del teatro barroco. Esta evolución -¿o involución?- del sentimiento de la honra aparece como elemento clave, aunque humorístico, en una de las obras más tardías -ya en pleno siglo XVII- del grupo celestinesco: *La Lena*. De todos modos, no debemos pensar que el riesgo de mancha mortal en el honor no aparece, aun de forma solapada, en otras obras. En la *Comedia Thebaida*, uno de los primeros descendientes celestinescos, la propia Claudia, alcahueta y mediadora, exclama:

¡Oh amor tan dañoso, especialmente al sexo femíneo, que por más nos aumentar en la pena nos cercaste de una honestidad harto dañosa, so velo de verdadero bien! (XII, pág. 194).

En otra obra, la *Florinea*, los celos ya empiezan a aparecer como una constante simbólica ilustrada con el símil de los cuernos. Así, Marcelio le dice por lo bajo al Despensero:

Allá yrás, majadero que acá dexas para la lámpara de los necios, y después darás para la vela de los cornudos (XII, pág. 201).

A partir de aquí encontramos todo el repertorio de juegos verbales asociado a la infidelidad amorosa. Un ejemplo. Polytes le advierte a Felisino que no debe dar a las mujeres todo lo que está en su mano, porque

> *si ansí lo guías, tú serás vezino de Cornualla, y tendrás possesion en Cervantes conoscida, adonde andes a caça de cuclillos* (XI, pág. 197).

Más adelante, en la misma obra, Fulminato, un criado que hace de intermediario, no duda en intentar hacerse él con el *trofeo* y dejar para su amo la deshonra:

> *si agora yo fuesse a llevar la carta a Belisea, que presto recaudasse la dama para mí, y los cuernos para mi amo* (XIV, pág. 206).

Como ya hemos indicado antes, la obra que hace más hincapié en la cuestión de los celos, la infidelidad y los cuernos es la hija más tardía de la familia celestinesca, *La Lena*. Los nombres de los personajes ya nos advierten con sus dobles sentidos sobre la rijosidad del texto. Así, Aries reprende a su yerno Cervino por sospechar de la lealtad de su mujer, o sea, de su propia hija:

> *Es gran vajeza pensar tal cosa, que deve de proceder de tener poco crédito de una muger tan principal y virtuosa como mi hija, cuya bondad es bien conocida en esta ciudad* (II, 2, pág. 402).

En este párrafo, debemos dar la vuelta a cada uno de los términos descriptivos de la mujer, sobre todo viniendo de una figura llamada Aries. De este modo, cuando el padre nos define a la hija como *muger principal y virtuosa (...) cuya bondad es bien conocida* ya nos está indicando qué tipo de bondad y virtud es la que hace famosa al personaje. Sin embargo, todas estas alusiones son más una excepción que una regla en el código de comportamientos de la saga celestinesca. Muy al contrario, encontramos más fácilmente una concepción del amor con una perspectiva libre y abierta, sobre todo en las obras que conforman el núcleo inicial, cuando aún no ha estallado la involución tridentina y contrarreformista. Hacia la mitad del siglo XVI, el desarrollo ideológico del país impediría que el esfuerzo libertador de *La Celestina* o el *Retrato de la Lozana andaluza* tuviera la menor posibilidad de salir a la luz.

Es lógico pensar que los tres objetivos principales que se plantean los personajes celestinescos -el amor, la ganancia y la honra-, se relacionen entre sí. Ya hemos visto que los celos y las manchas en el honor unen al primero con el último. Pero también el dinero tiene su importancia en este trío, convirtiéndose en el puente de unión entre los otros lados. En realidad, la estructura argumental de las obras que nos ocupan se basan en la demostración de un teorema de base: el dinero mueve al amor en su lucha contra la honra. Y aquí es donde nuestra trotaconventos toma sentido pleno, realización absoluta. Ya nos lo dice muy claro Felisiano en la *Florinea*, mostrando perfectamente el nexo que enlaza los tres conceptos:

> *Y aun tengo por averiguado que si se saca* [el dinero]*, que como él* [el amor] *sólo tenga ojo a la moneda, que le harán cofrade de San Corniel* [la honra] (XXIV, pág. 239).

De igual forma opina el criado Jacinto de la *Comedia Ypólita,* cuando escucha el lamento del protagonista, herido de amor por su dama:

> *¿Que aquesse es todo el dolor?*
> *Pues dé dos golpes all arca*
> *que assí se curan*
> *ellas y en al no procuran*
> *más de en ver bullir dinero*
> *y este cierto es el minero*
> *con que sus llagas maduran* (I, pág. 20).

Tenemos, aquí, sin duda, una de las manifestaciones más ilustrativas -y más crudas también- de la concepción popular del amor. El dinero mueve el corazón y lo dirige hacia donde nos apetezca, saltando por encima de la honra, si fuera necesario.

Pero esta idea del amor no es la única que aparece en los textos. Si en los casos anteriores eran los criados más desvergonzados los que llevaban la voz cantante, siempre hay cerca un servidor fiel y honrado que busca disuadir a su amo de la locura que va a cometer. Estos sirvientes "moralistas" son los que encarnan el papel de la conciencia ignorada, desoída. En la *Elicia*, será el fiel Eúbulo, uno de los más

persistentes, quien hilvane un discurso de reprensión del amor (V, 4, págs. 266-81) tan largo como inútil. En la *Serafina,* Cratino se mete en este papel de censor contra el impulso emocional en extensos reproches (I, págs. 4-5), en los que nos intenta demostrar que el amor es una inclinación que va contra la ley de Dios, cuando se fuerza contra natura:

> *¿Pues cómo no sabes que Dios permitió que el primer hombre amase nuestra primera madre y así lo formó con una inclinación natural?* (I, pág. 6)

y más adelante refuerza este pensamiento, clamando contra

> *el amor abominable que en su torno, a la contina sin descansar un punto, está torciendo y moviendo a la voluntad umana, induziéndola all amor de las hembras solamente por el deleyte que d'ellas se espera* (I, pág. 8).

En la *Elicia*, el rol del criado melindroso lo encontramos en Eubulo, sobre todo en su declaración del amor como

> *langosta de todas virtudes* (I, 2, pág. 14).

Pero también en esta misma obra aparece otro personaje que le hará sombra a Eubulo en su censura contra las costumbres de los amantes, Oligides. Este tipo nos presenta una argumentación histórica muy usual contra los efectos del amor, detallando en un extenso discurso ejemplos reales del pasado en los que se demuestra la fatalidad de la atracción sentimental (I, 1, págs. 4-5). Una vez lanzada toda la disertación histórica, se atreve a aconsejar al protagonista:

> LISANDRO.- *¿Qué excesos me ves tú hacer?*
>
> OLIGIDES.- *Meterte en el amor en quien, como dice el cómico, todos estos vicios reinan, injurias, sospechas, enemistades, envidias, celos, iras, pecados, vigilias, paz, guerra, tregua* (I, 1, pág. 11).

En la *Tidea*, Prudente -el mismo nombre indica su naturaleza- aconseja a su amo que se ande con cuidado y se aleje del camino que ha tomado:

> *Si de veras*

tú supiesses sus butreras
y su fin y sus çoçobras,
sus estremos y maneras,
escupirías de sus obras (II, 3, pág. 170).

Todos estos criados fieles que se atreven a decirle a su amo lo que no quiere escuchar hacen girar sus argumentos en torno a la idea de las dificultades y los tropiezos que sufren los amantes en la consecución de su objetivo. Así, en la *Doleria*, Logístico arguye:

> *Los temores, las sospechas, los cuydados, las tristezas, desconfianzas y engaños ¿con qué se pagan? Con una risa, un mirar de través o una palabrilla, si se les antoja* (VI, 4, pág. 366).

Tanto trabajo para nada. Los sirvientes se preguntan si vale la pena seguir un camino tan dificultoso para no llegar a buen fin. Sin duda, estas argumentaciones están dentro de una corriente más amplia de pensamiento, aquella que pretende acabar con una idea demasiado idealista del género femenino. Como nos indica BEYSTERVELDT (1982):

> *El desmantelamiento del edificio poético del amor cortés toma desde la segunda mitad del siglo XV la forma de un ataque contra la posición elevada que ocupaba la mujer en aquel culto idealista. La gran polémica feminista del siglo XV no es sino un aspecto esencial de la gran empresa demoledora dirigida contra el culto del ideal cortés* (pág. 139).

En este sentido la mayoría de los textos celestinescos son polimórficos, la concepción del amor varía según la perspectiva actoral. Para la pareja central de amantes, el código del amor cortés aún se mantiene latente, pero, en muchas ocasiones, se rompe, bien por la cobardía del hombre o bien por la consumación y reconocimiento social de la unión. De alguna manera, el viejo código se adapta a las nuevas realidades del siglo XVI. Para los criados moralistas, el amor es la concupiscencia viciosa que conduce a un estado antinatural de la conciencia, como ya hemos visto en sus repertorios de imprecaciones antiamorosas, cargados de erudición y citas históricas. Estas dos corrientes ya se escenifican muy claramente en la *Cárcel de amor*. También hemos encontrado entre los sirvientes otro tipo de idea de la atracción sentimental, mucho más popular, que

llamaremos amor carnal, el mismo que mueve a la mayoría de los personajes del *Retrato de la Lozana andaluza*. Y, finalmente, para las protagonistas femeninas más liberadas (Lozana, Elena, las *mochachas*, la propia Celestina) el amor no es otra cosa que una ayuda para la supervivencia social, de la que no escapa tampoco el goce propio. A este último lo llamaremos amor celestinesco. En resumen, cuatro ideas -nuevo amor cortés, estado antinatural, amor carnal y amor celestinesco- que se van imbricando con los conceptos de ganancia y honra para darnos el argumento vital del ciclo que nos ocupa.

¿Cuál era, en general, la idea de los autores a la hora de escribir sus textos? La mayoría, siguiendo el modelo de Rojas, insertan un aviso moral que intenta reprobar los efectos de la conducta amorosa. Por ejemplo, en la *Policiana*, vemos que la obra comienza con una advertencia clásica a los enamorados, repleta de tópicos tradicionales: el amor es una prisión. En este prólogo dirigido por *el actor al lector* se nos muestra la intención moralizadora:

> *con lo qual, aunque debaxo de algún color ridículo, tomen aviso los malos mançebos de los desastres que el amor encubre con el çevo del deleyte mundano* (Prólogo, pág. 1).

Como muy claramente manifiesta más adelante el autor, su idea es, rememorando el cliché horaciano, enseñar deleitando. Parece que en la mayoría de los casos este tópico no es más que eso, un lugar común retórico, heredado del original rojano -sin más-, puesto que la verdadera intención no parece otra que la de divertir al público lector.

Las admoniciones contra la furia del amor surgen también dentro de la conciencia de las "víctimas". En la *Florinea*, el mismo protagonista, Floriano, se queja del trato recibido por el dios ciego:

> *O amor falso, o halagüero, o engañador, o inconstante: que con saber tus amadores y los que son de tu valía y siguen tu estandarte que eres largo en promesas y muy abreviado en el pagar, tienes tanto debaxo tu vandera que muy sin difficultad serían contados los que aviéndote conoscido se han escapado de tu subjetión* (V, pág. 173).

Como vemos, aquí el tema de la falsedad como un rasgo inherente de Cupido, tan desarrollado después en la poesía barroca -el *amor tirano* de Góngora-, se muestra en boca del propio enfermo, un caso más bien insólito. Este mismo personaje declarará, un poco después, ante su criado Lydorio:

> *donde interviene el amor ni ay honra, ni fama, ni libertad, ni antojo, ni parescer propio, ni negar, ni conceder, ni odio, ni amistad, ni muerte, ni pérdida de la vida que se le anteponga para que no haga lo que quiere y nosotros no le obedezcamos* (V, pág. 176).

Claro que no sólo se quejan los pobres que han caído en las garras de la enfermedad. También aquellas que sobreviven y se rigen por sus designios tienen sus razones para lamentarse. La ingeniosa Elena, que se llama a sí misma hija de Celestina, advierte:

> *¡Qué de faltas tiene este ýdolo de amor! No sé cómo ay en el mundo quien le mire a la cara, admitiéndole en sus conversaciones siempre la gente más principal* (pág. 94).

Hasta el momento sólo hemos visto quejas y lamentos contra el amor, pero no nos hemos detenido en buscar la solución al problema. Sin duda, el personaje que mejor resume todas las posibilidades de escapar a los dardos de Cupido es el Eubulo de la *Elicia*, experto en largas parrafadas antiamorosas, como vimos anteriormente. Este sirviente fiel y moralista le propone a su amo diez remedios contra los males de la pasión:

> [1] *La mudanza del lugar donde te prendió*.
>
> [2] *Evitar y huir todas aquellas cosas que te traen a la memoria la hermosura de la que amas.*
>
> [3] *La ocupación en otros exercicios.*
>
> [4] *Pensar de contino y con mucha atención la torpeza de este pecado.*
>
> [5] *La vergüenza y empacho de las gentes.*
>
> [6] *La devota lición de la Sagrada Escritura.*
>
> [7] *El contrapeso de las verdaderas razones.*
>
> [8] *El libre albedrío.*
>
> [9] *La hartura.*

[10] *El nuevo amor* (IV, 4, págs. 235-8).

Como podemos observar, de forma escalonada, el método va apartando al enfermo de su mal. Primero se ha de escapar de la circunstancia en la que la enfermedad apareció (puntos 1 y 2). Después hay que despejar la mente de toda atención hacia el problema (puntos 3 y 4). Más adelante se argumenta un valor social, el qué dirán del vulgo (punto 5). Si esto no funcionara, se hará hincapié en razones teológicas (puntos 6, 7 y 8). Y, en el caso de que tampoco así se hallara el remedio, no quedaría otra posibilidad que la de apagar el fuego con el propio fuego (puntos 9 y 10). Ya sabemos que ni el amo de Eúbulo ni ningún otro hicieron caso a estas recomendaciones y cada uno siguió la senda de su corazón.

Ahora ya conocemos la forma de pensar de los personajes sobre las consecuencias y los desvaríos que producen el amor. Incluso ya hemos visto las posibles soluciones que proponen los más moralistas. Sin embargo, todavía no hemos tratado el tema fundamental: ¿cómo se desarrolla el amor en los textos celestinescos?

Para BEYSTERVELDT (1975, 1979 y, sobre todo, 1982) el amor cortés se desarrolla a través de cinco puntos de evolución, que se pueden resumir de la siguiente manera:

[1] Religiosidad.

[2] Voluntad indecisa: la razón contra los sentidos.

[3] Ayuda de los cómplices: los ojos y el corazón.

[4] Razón sojuzgada.

[5] Enajenación y muerte.

Como se puede ver, la furia amorosa se convierte en un asedio a la ciudadela de la voluntad, paralizando el libre albedrío del enfermo. El derrumbe se produce por la acción traidora de los propios sentidos, que producen el fin del ataque. Siguiendo estos pasos, nosotros hemos realizado un esquema más detallado, conformado por tres puntos básicos. Como es lógico, este análisis se refiere exclusivamente al nuevo amor cortés que establecen los personajes del caballero y la dama en los textos celestinescos; el resto de

las concepciones apenas se desarrollan de forma evolucionada.

[3.1.1] EL ENCUENTRO

[3.1.1.1] LA TRAICIÓN DE LOS SENTIDOS Y EL CORAZÓN

Por lógica, la pasión entra por los sentidos. Y a partir de aquí, se expande por toda la fortaleza, sobrepasando una a una todas las barreras que la voluntad primero y la razón después le irán poniendo. Celestina en la obra de Rojas lo resume con su habitual maestría:

> *No sienten* [los amantes] *con el embevecimiento del amor, no les pena, no veen, no oyen. (...) Que ni comen ni beven, ni ríen ni lloran, ni duermen ni velan, ni hablan ni callan, ni penan ni descansan, ni están contentos ni se quexan, según la perplexidad de aquella dulce y fiera llaga de sus coraçones* (IX, pág. 146).

Aquí tenemos expuestos la forma de ataque. La *perplexidad*, la obnubilación de los sentidos lleva directamente el veneno al corazón, siguiendo el método de la lucha de contrarios: reír vs. llorar, dormir vs. velar, hablar vs. callar. Por eso, la pasión es al mismo tiempo dulce vs. *fiera llaga*. De una forma similar se nos define la pasión amorosa en la *Farsa o Quasi comedia* de Lucas Fernández, cuando el Soldado declama:

> *Es amor transformación*
> *del que ama en lo amado,*
> *do lo amado es transformado*
> *al amante en afición.*
> *Es el peso puesto en fiel;*
> *es nivel*
> *que haze ser dos cosas una.*
> *Es dulce panal que en él*
> *cera y miel*

se contiene sin repuna (pág. 145, versos 361-70).

En la *Tercera Celestina* el criado Sigeril le expone a su amo cuáles deben ser las propiedades que un buen amante tiene que cumplir para no sólo serlo sino también parecérselo a los demás:

> *El que es muy curioso a de tener los ojos muy desplegados empós de quien ama, muy turbada la lengua en lo que dize, muy alterado el juyzio en lo que piensa, tanto que en mirar ciegue, en pensar se desmaye, en hablando se turbe* (X, pág. 145).

Este ataque, como se supone, también se produce en el campo contrario. En las damas, la pérdida de los sentidos se efectúa del mismo modo que en sus parejas. Así, Belisea, la protagonista femenina de la *Florinea* advierte:

> *Ni yo puedo tener atención a la armonía de las avezillas, por tener yo como absortos y muy occupados los sentidos en la contemplación del suave sonido que hazen mis pensamientos en la cosa que más me deleyta* (XX, pág. 228).

De este modo, el simple hecho de reconocer la imagen del objeto amado se convierte en la finalidad de todos los actos del enfermo, como le ocurre a Berintho en la *Comedia Thebaida*:

> *Y pues a mi señora veo, que fin de la jornada, y el fin donde todos mis pensamientos terminan su curso haziendo represa de mis ansiosos cuidados, no tengo en que otra cosa mi sentido se ocupe* (XII, pág. 212).

Claro que toda esta obsesión no impide que algunos personajes se tomen menos en serio las trampas de la pasión e incluso hagan bromas con dobles sentidos sobre el tema. Esto no ocurrirá con los amos, enfermos hasta la médula, pero sí en sus criados, como el Asosio de la *Doleria* quien, ante el sufrimiento del protagonista, bromea:

> *el amor es ciego, no dé conmigo en algún despeñadero do sean menester manos prestadas* (VI, 6, pág. 339).

Como hemos apuntado anteriormente, la traición de los sentidos lleva al enemigo a instalarse en el corazón del doliente, anengándolo en su desdicha. El protagonista de la *Policiana* nos muestra el camino:

> *O desdichado de mí, que después que mi coraçón se escureció, no sé qué cosa es ver claridad. Yo no entiendo quándo amanesce, si acaso no es por oydas* (III, pág. 7).

El tópico del dios ciego disparando sus dardos contra la diana del corazón aparece como la metáfora más habitual. Aquí lo tenemos en boca de Macías, uno de los personajes de *La Lena*:

> *Con quánta fuerça, o Amor, arrojas las invisibles flechas, cuyas heridas se sienten en medio del coraçón* (I, 3, pág. 393).

Una vez que este sentimiento, como un vendaval, se ha instalado en el pecho del enfermo, ya no hay resistencia posible ante el mal. Ya nos lo avisa Felides:

> *El coraçón vemos que manda a las carnes; y como él esté sin sossiego, el cuerpo no puede tener reposo* (*Tercera Celestina*, XVIII, pág. 201).

De esta manera, el cuerpo se convierte en un baluarte en manos del enemigo, metáfora que esconde aquí, sin duda, un interés sexual a pesar de todo el tratamiento idealista que desarrollan los amantes. Esta tradición ya viene del amor cortés original:

> *Según la afortunada locución provenzal, el amante cortesano quiere poseerle a la dama "cor e cors", o sea, el corazón y el cuerpo. Quiere que su amor sea correspondido -no le interesa el amor meretricio- pero también quiere la completa unión física* (WHINNOM, 1981, pág. 27).

Sin embargo, esta cuestión se ha debatido a menudo, estableciendo dos opciones diferentes que estarían enfrentadas entre sí: la idea caballeresca idealista y la concepción popular realista:

> *En la cultura española del siglo XV, el péndulo de la sensibilidad ha oscilado entre los dos extremos de la completa desexualización del*

objeto amado y la sexualización total del sentimiento amoroso (BEYSTERVELDT, 1979, pág. 81).

¿En qué parte del péndulo se encuentra la actitud de los amantes caballerosos del ciclo celestinesco? En ninguna de las dos, por supuesto. En su forma, el mancebo enamorado usa un lenguaje idealista, que se correspondería con su posición socio-cultural. No obstante, su actitud ante la dama es muy diferente. No se contenta con admirar su belleza o contemplar sus encantos y en la totalidad de los casos el encuentro con la amada les lleva a la unión sexual (o social). Bien es cierto que esta unión, como veremos más adelante, se convierte en unos auténticos esponsales secretos, pero esa formalidad no impide que el caballero disfrute del amor carnal, ni obliga a la dama a rechazar las propuestas de su amante. La originalidad de los tipos celestinescos está, pues, en esa doble actitud, que no resulta incoherente en absoluto si consideramos todo el entramado del melibeísmo y la adoración de la dama más como una metáfora del deseo sexual que como un sentimiento idealista.

De un modo similar vemos que opina BERNDT:

La corriente que condena a la mujer y al amor procede del reconocimiento del amor carnal, concebido como mero instinto biológico. Otra corriente que se proponía lo opuesto, esto es, realzar a la mujer, implica la misma actitud. Sublimaba, pero al hacerlo, admitía indirectamente el amor carnal. Encuadraba las emociones toscas y rudas de los primeros en formas fijas, encubriéndolas al mismo tiempo (págs. 19-20).

Así, podemos afirmar que todas las concepciones amorosas que se establecen en las obras celestinescas admiten la sexualidad como fin último de la pasión amorosa, incluidas las dos más idealistas, la que rechaza el amor como fuente de todos los vicios y la que propone el culto a la amada. De esta manera amos y criados, damas y alcahuetas persiguen idéntico objetivo y se esfuerzan de igual manera. Un ejemplo claro de estos emparejamientos se puede ver en las figuras de Calisto y sus criados:

Sex, for Sempronio, has no element altruism or concern for the human

being who is the object of his passion; sex for Sempronio is basically a plumbing operation. The fact is that Sempronio and Calisto have very much in common in their basic attitude toward sex. This common attitude further supports the theory of parody (DEVLIN, pág. 51).

Lógicamente, esta actitud ante la sexualidad se observa de forma más clara en los criados, representantes óptimos de la corriente "carnal". WHINNOM define así este concepto popular del amor:

La actividad sexual no se mira como un pecado muy grave, si es que era pecado; se considera al hombre que está "enamorado" de una mujer como un mentecato o hipócrita; el trato sexual parece cómico y se tiene en poco a las mujeres, sexo inferior (WHINOM, 1971, pág. 20).

A esta idea contrapone la concepción cortesana del amor. Sin embargo, como ya hemos observado, las dos actitudes no están tan alejadas. En realidad, son dos formas diferentes de perseguir la misma finalidad. Las obras que mejor reflejan este aspecto anticortesano del amor son el *Retrato de la Lozana andaluza*, la *Serafina* y la *Thebaida*, curiosamente las más cercanas al modelo rojano en el tiempo y las que, como este último, aparecen de forma anónima. Las referencias sexuales en la *Lozana* son muchas (para escándalo de Menéndez Pelayo *et alii*) y las estudiamos en su capítulo correspondiente. Las de la *Serafina* y la *Thebaida* son más metafóricas. Sobre la primera dice LIHANI:

*The sex act in scene four, for example, is without any recourse to vulgarity, and unlike modernd stage performances of "Oh Calcutta"*or "Equus"*, in wich the attempted or simulated sexual intercourse takes place on the stage itselft in view of the audience, the scenes in Serafina are suggested to euphemistic language* (pág. 37).

En otras obras, como en la *Tercera Celestina*, las referencias son pocas pero directas. Así se puede ver en este diálogo:

ELICIA.- *Basta ya. No te mates en una hora, que quien mucho abarca poco aprieta.*

ALBACÍN.- *Cesso porque me lo mandas, mas no porque quisiera que en dos leguas no suelo cansarme* (XIX, pág. 208).

En muchos casos, los criados no llegan a comprender a sus amos. En especial en los primeros encuentros, cuando "pierden" el tiempo hablando con sus amadas. Así ocurre en la *Comedia Serafina*, en la primera cita de los dos protagonistas. Pinardo, uno de los lacayos, se lamenta ante su compañero, dándole a entender que le gustaría estar en la piel de su amo, comportándose de manera muy distinta:

¿Parécete que Evandro entra por astrologías?, o no sé por dónde. ¡En buena fe, mejor fuera diziendo y haziendo! (VI, pág. 64).

Las referencias sexuales abundan en las obras donde aparecen los personajes femeninos que viven solos, sin depender de ninguna estructura familiar (ni padres, ni maridos). El ejemplo más representativo lo tenemos en el *Retrato de la Lozana andaluza*, que analizamos más detenidamente en el apartado dedicado a la protagonista. O en la *Comedia Thebaida*, obra que, si no fuera por la coincidencia de las fechas de aparición, se diría influida por el texto de Francisco Delicado. Del mismo modo, encontraremos estas referencias en otros textos del ciclo, pero en estos casos en boca de personajes masculinos, generalmente lacayos o fanfarrones, como es el caso del fanfarrón de la *Tercera Celestina*. En esta escena, Pandulfo le cuenta sus aventuras sexuales a su compañero:

SIGERIL.- *¿Luego te abrió la puerta?*

PANDULFO.- *A la hora y aún de arte caminamos tres horas que anduvimos juntos, que aunque ývamos a pie, no dávamos ventaja a la mejor posta* (II, pág. 92).

Las relaciones entre los criados del caballero y las sirvientas de las damas aparecen con frecuencia y se nos muestra en muchos casos como reflejo invertido de la actitud de sus amos. Los fanfarrones se relacionan con las prostitutas, los esclavos con las esclavas. Pero, a veces, alguno se salta la formalidad social y pretende alcanzar una

presa que no le toca. De este modo, cuando Machorro, el hortelano de la *Tragedia Policiana*, ve a su ama, no puede reprimir una exclamación:

> *O hi de puta, y chen la sobase aca pechadura, e le assentase media docena de nalgadas en acas llunadas muertas* (XXI, pág. 43).

Sin duda, este parlamente debe incluirse dentro de la tradición del pastor bobo, ignorante de la cortesía urbana y símbolo de la zafiedad, tan abundante en el teatro de la época, sobre todo en la llamada generación de los Reyes Católicos. En la citada *Thebaida*, también los personajes masculinos hacen gala de sus conquistas sexuales, en especial el joven Aminthas, que sorprende al fanfarrón Galterio por su éxito con las mujeres:

> *¿Y has de ser garañón de todo el lugar? Mira si tengo de socorrer con trapos, como en lo de Sergia. Y según tienes buena tajada no me maravillo, pero juro a los santos evangelios que me tienes espantado* (XI, pág. 187).

Por lógica, el deseo sexual también aparecerá como argumento contra los peligros de la pasión amorosa, como siempre en boca de uno de los criados moralistas, vigilantes de sus amos, como el Lydorio de la *Florinea*. Éste le espeta a su superior:

> *No te debes fiar como mancebo de ti mismo en este caso de cobdicia sensual de la lascivia y ardor libidinoso de la cenagosa y limosa carne, enemigo tan pujante y tan notorio y continuo nuestro* (I, pág. 160).

En pocas palabras Cratino resume la opinión de estos personajes en la *Serafina*, cuando advierte a su amo:

> *ell amor de concupiscencia no es virtud mas es vicio* (I, pág. 9).

[3.1.1.2] La toma de la voluntad y la razón

Una vez que la fortaleza de los sentidos y el corazón ha caído en manos del enemigo, no queda más que postrarse ante él y mostrar sumisión. BEYSTERVELDT nos dice que este era el sistema común en la literatura de la época:

Las manifestaciones del amor se caracterizan así en la lírica del siglo XV, como en toda poesía amorosa, por esa dimensión unilateral de la comunicación amorosa entre el amante y su dama. Las relaciones de la amada sólo pueden ser inferidas a través de las protestas de amor del amante (1982, pág. 72).

La mejor muestra de este comportamiento aparece como un rasgo central del caballero enamorado: el *melibeísmo*, la herejía que considera a la amada como un ser divino, superior, al que se le debe rendir culto y honores. Evandro, el loco enamorado de la *Comedia Serafina*, compara a su dama con un dios que tuviera en su mano darle el aliento vital o quitárselo:

¿Soy de muerte o soy de vida, o soy libre o condenado a perpetua servidumbre? (V, pág. 56)

La explicación a este fenómeno, que estudiamos más detenidamente en el capítulo dedicado a los caballeros enamorados, la tiene de nuevo BEYSTERVELDT:

El amor se convierte en una fuerza casi mística capaz de elevar al amador hacia niveles cada vez más altos de perfeccionamiento individual. La sumisión (obediencia) completa del amador a su dama, los servicios que le rinde sin esperanza de "galardón", su renuncia absoluta a toda satisfacción carnal, sus penas, sufrimientos, su "muerte", forman la vía dolorosa que le lleve a este supremo ideal (1982, pág. 73).

Un ejemplo clásico. En la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, nos encontramos que el primer encuentro entre Leriano y Laureola provoca en el primero tal turbación que no le permite reaccionar naturalmente, pues, como avisa el autor

tanta fuerça tienen las pasiones enamoradas, que sienpre traen el seso y discreción debaxo de su vandera (pág. 113).

Una fuerza irresistible, un torbellino imparable que desborda toda la voluntad del protagonista y desarma su oposición. El libre albedrío desaparece para dejar paso a la posesión absoluta. Así lo describe el caballero de la *Florinea*:

Porque de ver que mi desseo y mi voluntad y mi entendimiento y memoria van dirigidas a ella, ansí por la fuerça del delicado amor con que la amo y desseo, soy violentado por mi querer a querella, pues para tal me crió Dios (V, pág. 173).

Otro tanto nos muestra el protagonista de la *Comedia Ypólita*:

¡Oh cruel, dañoso amor!
Que siempre me asgo a tu rama,
a mi entender,
mas no dexas de estender
sobre mí tu cruda mano
y con rigor inhumano
administras tu poder,
y assí atas
mis sentidos y maltratas
sin me dexar descansar.
¡O quién pudiesse pensar
la causa porque me matas
y destruyes! (I, págs. 24-5).

Como se observa en este parlamento, los mismos personajes son conscientes de que se dirigen a su perdición guiados por la fuerza del loco amor, olvidados de su voluntad. Y, es que, por mucha fuerza, inteligencia, saber que posean, los enamorados caerán en la enfermedad, como nos advierte Fileno en la *Comedia Tidea*:

Remuda tanto la gente
con primores y effectos,
que le siguen comúnmente
rudos, sabios y discretos (II, 3, pág. 169).

En todos los casos de enamoramiento fatal y enfermizo, la voluntad es lo primero que arrasa la pasión, una vez que se han superado todos los obstáculos de los sentidos. Macías, en la tardía *Lena*, construye un paralelismo muy clarificador:

Si amor, o Cornelio, fuese acto voluntario, tendrías razón de reprehenderme; mas siendo forçosso, la reprehensión es tan indiscreta como sería dezir a un enfermo que haze necedad en morirse (II, 4, pág. 402).

Este esquema clásico

ESTADO	CONSECUENCIA
AMOR	PERDICIÓN
ENFERMEDAD	MUERTE

será el más utilizado en todo el ciclo celestinesco como metáfora principal de la pasión amorosa, llevando a muchos personajes a decir que en realidad el amor es una enfermedad. Se desprende de este razonamiento que la afección no sólo se produce en el género masculino. Las damas también pueden notar los síntomas de la enfermedad que se les ha instalado en el corazón:

BELISEA.- *¡O amor ciego, o amor niño, o amor falso, o amor lleno de dulce muerte y breve suavidad gustada, con remate de grandes bascas!* (*Comedia Florinea,* pág. 277).

O incluso las mujeres de rango social más bajo:

CANTAFLUA.- *No tovo tiempo más de para me avisar que guardase mi honra, pues ell amor tan de hecho procurava mi total destruición* (*Comedia Thebaida*, XI, pág. 178).

Y, al mismo tiempo, hace que las barreras sociales se rompan, poniendo el destino de los amos en las manos de los criados. Esta pasión tiene tal fuerza en la Belisea, la dama de la *Florinea,* que la obliga a dejarse llevar por los consejos de su criada Justina:

Pues que yo ya no puedo guiar me a mí sin error, quiero errar por tu parescer, y hágase como tú ordenares (XX, pág. 230).

En resumen, después del primer ataque, y una vez ganados para la causa del amor los sentidos y el corazón, la voluntad se hace trizas, salta por los aires como un

polvorín. Una vez más BEYSTERVELDT nos explica porqué ocurre esto en el amor cortés del grupo cancioneril, solución que podemos aplicar sin problemas a las obras que nos ocupan:

> *En el esquema psicológico que se puede sacar de la representación alegórica de las facultades humanas en la poesía cancioneril, la voluntad no desempeña una función tan netamente definida como la razón. Algunos poetas conciben la voluntad como una fuerza neutral que ora toma el partido de la razón ora el de las otras facultades. En otros poetas la voluntad se pone al servicio de los bajos instintos* (1972, pág. 145).

Esta inestabilidad de la voluntad hace que se convierta en el enemigo más terrible del entendimiento. El amor ciega a sus pupilos, les quita toda facultad de comprensión, los obnubila para finalmente imponer su propia lógica. Sin duda, el parlamento más famoso de todas las locuras pasionales del grupo celestinesco es el que Felides, de la *Segunda Celestina*, compone al principio de la obra:

> *¡Oh amor, que no hay razón en que tu sinrazón no tenga mayor razón en sus contrarios!* (I, pág. 114).

Este sin sentido, este desvarío, que parece más bien parodia del lenguaje cancioneril, sería después ironizado a su vez por la pluma de Cervantes, para ponerlo en boca de su caballero andante, también enfermo de amor.

Este tipo de declaraciones tienen su fuente en la misma obra rojana, cuando Calisto les dice a sus criados:

> *Esta mi pena y flucutuoso dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejo* (II, pág. 63).

Para después repetirse como un tópico a través de todo el ciclo celestinesco, como la nota más características -en ocasiones, la única- que define al caballero enamorado frente al resto de los personajes. En la *Policiana* lo refleja muy bien el protagonista, dando la clave para comprender la relación entre razón y voluntad, amigo traicionero donde los haya:

> *No me pidas, Solino, memoria ni entendimiento, que ya con mi dolor todo se convirtió en voluntad* (III, pág. 8).

Sin embargo, resulta curioso que sea uno de los lacayos, y para nuestra sorpresa el más joven, el que haga la mejor definición del proceso infeccioso. Así le advierte Silvanico a Policiano:

> *Dizen los que dello saben que el amor no es otra cosa sino un olvido de la razón e una especie de locura que turba el entendimiento e aparta el ingenio, priva de la memoria, destruye las fuerças, consume la hazienda, estraga la hermosura, quebranta los altos e generosos desseos, y los remontados hace abatir a cosas rastreras e viles; encierra en un subjecto mil contrarias accidentes, ansi como plazer y enojo, tristeza e alegría, guerra continua e tregua enojosa, accidental claridad e essenciales tinieblas, descontento e contentamiento* (VIII, pág. 16).

La convivencia de los contrarios, la amistad de los enemigos, de este modo se define la pasión amorosa en la *Policiana*, en realidad un ejemplo más dentro de toda la gama celestinesca. Aquí se oponen:

ELEMENTOS POSITIVOS	ELEMENTOS NEGATIVOS
PLACER	ENOJO
ALEGRÍA	TRISTEZA
TREGUA	GUERRA
CLARIDAD	TINIEBLAS
CONTENTAMIENTO	DESCONTENTO

Sentimientos y sensaciones opuestas se imbrican para formar el estado en continua ebullición del enfermo de amor. Para hallar el origen de estas contradicciones vayamos de nuevo a la teoría de BEYSTERVELDT:

> *La penetración victoriosa del amor en el corazón del amador puede producirse gracias a la capitulación de la razón. El triunfo del amor sobre su más temible adversaria, la razón -su enemiga por*

antonomasia-, se realiza en la lírica castellana del siglo XV mediante una dialéctica que permite reconciliar las exigencias contrapuestas de la religión y del amor cortesano (1972, pág. 161).

[3.1.2] EL ATAQUE

[3.1.2.1] EL AMOR COMO ENFERMEDAD

El efecto más devastador de esta dolencia es su cambio radical de actitud hacia los otros, su deslizamiento en el plano social: obsesión por el objeto amado, pérdida de la memoria, inconexión en el habla, inestabilidad emocional. De este modo los criados, como en la *Comedia Serafina*, se quejan del cambio:

> PINARDO.- *Ese ciego sin razón y falto de entendimiento está devaneando como suele* (II, pág. 26).

Esta patología produce una incapacidad práctica absoluta. El caballero ya no puede discernir lo que le conviene, ni siquiera para llegar a su objetivo, de lo que no le interesa. Se equivoca, sueña despierto, se encierra en su habitación y se pone trabas a sí mismo para alcanzar una meta que, a veces, está al alcance de su mano. En la *Comedia Thebaida*, el propio Berintho se da cuenta de su error al final de la obra, cuando descubre lo fácil que hubiera sido conservar la mente fría para conseguir su propósito. Él mismo nos explica sus motivos:

> *Confieso que ni he tenido razón ni libre alvedrío, causa principal de tantos inconvenientes* (IX, pág. 149).

Esta incapacidad será la que dé paso a la aparición del personaje que unifica el ciclo celestinesco, la alcahueta. Lógicamente este prototipo conoce muy bien el punto débil de los caballeros afectados de la pasión, como aclara Valera de la *Selvagia*:

> *El amor siempre desecha de su posada toda razón y consejo* (I, 2, pág. 85).

Para sacar más provecho de su trabajo, las mismas trotaconventos sabrán echarles más

leña al fuego de la pasión amorosa y calentarse en él. Celestina, la maestra de todas, conoce bien el método:

> *No es cosa más propia del que ama que la impaciencia. Toda tardança les es tormento, ninguna dilación les agrada* (III, pág. 66).

La vieja sabe muy bien que no debe darse prisa en alcanzar el objetivo de Calisto. Un poco de desesperación conseguirá que el noble abra su bolsa y le esté mucho más agradecido por su medianería.

Cuando la razón se ha esfumado, los sentidos, el corazón, la voluntad han ganado la batalla pero a su vez se han perdido a sí mismos. Uno de los síntomas más comunes en la enfermedad amorosa es la pérdida de la conciencia espacio-temporal, la confusión, el descentramiento. En la *Florinea*, cuando el protagonista escucha el nombre de su adorada, confunde sus sentidos:

> FELISIANO.- *Él ni oye ni entiende y tengo por mí que ya no sabe si estamos aquí* (I, pág. 161).

Como antes hemos apuntado, la confusión sensitiva y del entendimiento provoca una incapacidad total para llegar a lograr el objetivo. Si no razona, no ve, no oye, el caballero se queda a merced de sus criados -confiando en su lealtad- y de la alcahueta de turno. Vemos resumida esta idea en la opinión de BEYSTERVELDT, aplicada a la poesía castellana de la época:

> *Lo que nos parece de suma importancia para la definición del amor cancioneril es esta monopolización religiosa de la razón que tiende a detener o a desviar la marea creciente de las nuevas pretensiones humanas inspiradas por el amor cortés* (1972, pág. 143).

Sin embargo, los afectados no tienen la misma opinión. Para los locos enamorados, la pasión es en sí misma una nueva forma de conocimiento -si queremos una religión como se apunta en la cita anterior- que lleva al afortunado caballero a un estado superior. Así ocurre en la *Lena*, cuando Macias, tras escuchar las canciones de Bezerrica, le explica a Cornelio que no las ha entendido, pero:

> *Dexámelas lier, que por ventura me pondrá delante Amor, lo que el*

rudo ingenio no alcançare (III, 6, pág. 417).

De esta manera, para los caballeros la sustitución de la razón por la pasión supone una ventaja mucho más que un inconveniente. Sin embargo, todavía habrá algún personaje que pretenda dar consejos -inútiles, por otro lado- a los afectados:

> VIOLANTE.- *Si el amor te ciega, la razón te deve guiar, conociendo que no pretendes cosa imposible, y que la violencia y aspereça del deseo impide más que aprovecha al fin de lo que se intenta* (I, 3, pág. 393).

Ni el sentido común, ni el espíritu práctico podrán oponerse a la ceguera del amor, pues, para los enfermos la ventaja del estado en el que se encuentran supera con creces al inconveniente de haber perdido la razón.

En oposición a sus amos, los criados siempre mantienen los pies sobre la tierra. Son prácticos, luchan por conseguir el objetivo de su amo -en especial, cuando coincide con el suyo propio, ya sea por la ganancia, como por otro amor paralelo-. Los lacayos intentan aconsejar a sus superiores, les dan soluciones y éstos las rechazan en su locura. Cuando en la *Serafina* Pinarda se cansa de escuchar las quejas de su amo, le dice:

> *Mejor sería, señor, entender en buscar algún conveniente remedio a tu salud que estar añadiendo materiales al fuego y atizándolo con tan nuevos géneros de querellas* (II, pág. 20).

La reacción no se produce. Sólo cuando lo lleven ante la amada abrirá sus ojos a la realidad -y no siempre, pues a veces aún cree estar soñando-.

Otro síntoma del mal de amor es la ruptura -más formal que real- del orden social establecido. La ascensión en el escalafón de lo público de la alcahueta es un signo muy claro de esta cuestión. En todo el ciclo se pueden encontrar ejemplos del tratamiento inadecuado socialmente que recibe la medianera por parte de los amos. De este modo ocurre en la *Tercera Celestina*, cuando Felides se encuentra desesperado porque no halla un remedio a su mal. Al escuchar los pasos de la alcahueta que se acerca a su casa, se lanza escaleras abajo para abrir él mismo la puerta. Ante esta reacción desmesurada, su

criado Ervión le advierte:

> *No des tanta prisa a tu apressurado desseo, que apocas tu persona y desminuyes tu fama en hazerte siervo de tu criado y de la que no meresce serlo* (XVIII, pág. 201).

Otro ejemplo, entre muchos, de falla social lo encontramos en la *Policiana*. Cuando el protagonista ve llegar a Claudina acompañada de sus criados Solino y Salucio, desea besar la tierra que ella pisa. Típica desesperación del amante loco que busca su salvación por encima de los esquemas de comportamiento público, perjudicando, además, su propia economía. Al dirigirse a la alcahueta lo hace de la siguiente manera:

> *O canas bienaventuradas, o vejez bien fortunada, o thesorera de mi remedio, o mi reverenda e digna de todo acatamiento Claudina* (VIII, pág. 16).

También será muy común en todo el grupo de obras celestinescas el tratamiento de *madre* dirigido a la mediadora, que, a su vez, llamará hijos a las víctimas de sus tejemanejes. En resumen: la pasión se ha impuesto al entendimiento. El proceso es el siguiente:

> *Este triunfo final del amor lo hemos designado ya antes como el atropello violento de la razón. En completa conformidad con la teoría del amor cortés, la razón se concibe aquí como la facultad humana que es esencialmente opuesta al amor, en contraste con los ojos, el corazón y la voluntad, que son los "complices" del amor* (BEYSTERVELDT, 1974, pág. 107).

¿Cuál es el remedio para este mal? La venda se caerá de los ojos cuando el amante se vea obligado a elegir su final: o unión social o muerte. El protagonista de la *Thebaida* se atreve a renegar de todo su comportamiento anterior y toma su decisión:

> *Y porque veáis, mi señora, que la razón y no la humana concupiscencia me han governado, (...) digo que desde luego cumpliendo vuestro deseo, os recibo y tengo por mi ligítima muger y esposa* (XI, pág. 181).

Pero no hay que adelantarse a los hechos. En muchos casos estos esponsales secretos necesitarán mucho tiempo para hacerse públicos. Mientras tanto, los pobres amantes seguirán sufriendo las crueldades de su dolencia. Una vez que todas las barreras han sido eliminadas, el mal va avanzando lentamente, a menudo. Como en el caso de la *Segunda Celestina*, donde la criada Poncia descubre los primeros síntomas en su señora:

> *Parésceme que andas como envelesada* (XVI, pág. 290).

Y la misma protagonista añade:

> *mil vezes me acaesce estar alegre sin saber de qué, y otras estar triste* (ibídem).

Esta es la primera señal del ataque: un embelesamiento, un despiste del que no se conoce su origen que, poco a poco, lleva al enfermo a un proceso más grave. Ya en las primeras páginas de la *Tragedia Policiana* se nos describe esta evolución de los pacientes:

> *Quál de los hombres si no está enamorado, no teme aquel diabólico embevescimiento, e aquel no comer de día, e velar de noche, e aquel esperar de ventana con aquel si sale, no sale, cata que assoma, escóndete que viene su padre, o su marido, daca el manto para la alcahueta y el dote para su hija, aquel poco concierto en la casa, e menos cuenta con la conciencia; aquel no poderse arrepentir de su affición, e aquel continuo mentir en confessión* (Prólogo, pág. 2).

Esta sujeción al objeto amado, este sin vivir tan sólo es el primer síntoma, después vendrán los más graves. Hasta el momento, los sentidos se revolucionan, la razón se desvanece, la voluntad ha perdido su fuerza. El sosiego interior ha desaparecido, como le ocurre al protagonista de la misma obra antes citada:

> *Siento en lo secreto de mis entrañas continua guerra, sin rostro de ninguna paz* (I, pág. 2),

para continuar con la típica descripción de las maldades del dios ciego y traidor, el Amor. Después de esta ansiedad, llegará la primera embestida importante:

> IDONA.- ¡O escondido fuego que me consumes! (*Doleria*, I, 2, pág.

332).

Cuando la llama de la pasión ha hecho arder hasta el último resto de la voluntad, el enfermo no tiene otra esperanza que la muerte -más retórica que cierta, como es lógico-. En la *Comedia Tidea*, el joven amador que da nombre a la pieza ya desde el principio se siente morir:

Cercáronme de tal arte
las passiones del amor
que la vida se me parte
muy agena de favor (I, 1, pág. 143).

Naturalmente este cliché proviene de la tradición cortés a través de la lírica cancioneril tan extendida durante el siglo XVI y que influirá en otros géneros literarios cercanos, la novela pastoril y los libros de caballerías, entre otros. El sentimiento doloroso era, en sí, una característica necesaria para ser creído. Sin sufrimiento no hay pasión:

El amor cortés solía ser doliente y lacrimógeno. Los caballeros sentían su pasión con bravura, desesperación y locura. Adolecían de pena y morían de amor. Lo de la muerte por amor era un tópico muy característico (VIGIL, pág. 66).

De aquí, pues, que fuera necesario para los amantes mostrarse tristes y melancólicos para que todo el mundo pudiera asumir bien cuál era su papel. En la *Comedia Tesorina* el amante protagonista se queja del desarrollo de su padecimiento:

Se augmenta tanto mi mal
quanto más va cada punto
que puedo, por pena tal
ser contado por difunto (I, 1, pág. 58).

De la misma manera, el tópico de la muerte a manos de la amada se difunde por toda el ciclo, sobre todo, desde el ataque de la *furia melibea* que se produce en el Acto I de la obra de Rojas. Un ejemplo ilustrativo de esta idea lo tenemos en boca de Felides en la *Tercera Celestina*:

Si porque lo hago [ser atrevido] *te paresce que merezco muerte,*

mándamela dar, que muy mejor es morir por tu causa que bivir sin tu esperança, la qual perdida no digo por esta noche, más por una hora (VI, pág. 122).

Esta concepción del amor como una sujeción terrible a la figura amada, como un sinvivir y una falta de razocinio es la que hace que Sempronio, al conocer el amor de Pármeno por Areúsa, exclame:

¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder (VIII, pág. 131).

Para el criado de Calisto, la pasión y enajenación amorosa se debe limitar a la clase superior, como un juego más entre sus entretenimientos. Los lacayos se conformarán con un sentimiento realista, sexual que al mismo tiempo no les caliente la cabeza con extravagancias ni dolencias extrañas.

[3.1.2.2] EL AMOR COMO LOCURA

La asociación del amor como un tipo de enfermedad mental es una idea muy desarrollada en toda la historia y como tal aparece también en nuestro ciclo. Así, las primeras palabras de Clarindo en la comedia a la que da título son las siguientes:

¡Oh amante, amador
de mi misma sepultura!
¡Bien dizen que no es amor
sino ramo de locura! (I, 1, pág. 218).

El enamorado es consciente de que su mal le puede llevar a la muerte. Por el contrario, los criados se encargarán de desenmascarar el tópico y burlarse de él:

CORISTÁN: *Más, ¡qué parlar*
que tiene y devanear!
Propriamente es orate,
¿quién vio ningún penar
que por amores se mate? (II, 7, pág. 256).

Otro sentimiento, asociado a la enajenación amorosa, que aviva la enfermedad es el de los celos, que, aunque inexistente en las obras más tempranas, empieza a aparecer en las tardías. De este modo en la *Doleria* Melania dice sobre su amado Asosio:

> *Amor causa estos desvaríos, trocándolo todo a su plazer y antojo, como el otro día, que de verle dezir a Aplotis una nonada a la oreja me nasció una apostema, pensando que estavan ya d'acuerdo* (VI, I, pág. 323).

Para algunos críticos esta demencia es sólo un ropaje externo que oculta un interior simple que los caballeros y las damas quieren esconder:

> *No menos claro está que la Tragicomedia insiste en que ese "amor cortés" se queda de hecho en desvarío y lujuria vulgar, tan vulgar como en los rufianes y las prostitutas. Pero a Rojas no le interesa demasiado etiquetar el amor: "cortés" o vulgar, basta con que sea amor para merecer "reprehensión"* (RICO, 1991, pág. 84).

Es verdad que se produce una ocultación de la verdadera fuerza carnal del amor, escondiéndola bajo el ala de la cortesía amorosa. Sin embargo, los amantes del ciclo celestinesco, en cuanto tienen la oportunidad de desahogar sus deseos sexuales, no pierden el momento y la aprovechan hasta quedar ahítos.

Hay que tener en cuenta también la tradición médica que estudia los desmanes de la pasión amorosa en los cuerpos y las almas de los enfermos:

> *Aparece en cambio ese amor extático que arranca del Pseudo-Dionisio y tiene fortuna en la Baja Edad Media: el amor lanza al sujeto fuera de sí mismo para desordenarlo y enajenarlo; es un sentimiento extremadamente libre (porque no tiene más razón que él mismo) y extremadamente violento (porque negando el orden natural impulsa al sujeto a la negación de sí mismo). El amor es enfermedad, dolencia,*

pasión que hace enfermar el ánimo (VIAN, pág. 67).

De manera que, para la medicina de la época, el amor no era otra cosa que una pasión violenta y destructiva que tendía al aniquilamiento (social y personal) del enfermo. La explicación de este comportamiento también puede verse como lo hizo WHINNOM (1981):

> *Las grandilocuentes pretensiones de los poetas amorosos no las veo como un reflejo de un ansia del más allá, sino tan sólo como una reacción de autojustificación ante la condena de la Iglesia, las burlas de la gente vulgar y, tal vez, el análisis clínico de los médicos que no veían en el amor más que otro trastorno mental* (pág. 25).

Así pues, nos encontramos ante una afección de la salud generalmente más retórica que real. El origen lejano de esta idea se encuentra en el amor cortés que llega a la literatura en castellano a finales del siglo XV y principios del XVI de la mano de la lírica de los Cancioneros. Sin embargo, este concepto se ve transformado por una nueva percepción del mundo. Ahora la ironía, el doble sentido, la comicidad sacan de su lugar literario al loco amante y lo ridiculizan, ya sea por una intención moral o por un sentido humorístico. La enfermedad empieza a actuar en otros estratos sociales; afecta a los criados, a los labradores, a los esclavos. De esta manera le ocurre al Juan Pastor del *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández:

> [1] Pérdida de la fuerza y la juventud (primer ataque). Versos 11-17.
>
> [2] Cercanía de la muerte (primera victoria). Versos 25-31.
>
> [3] Imposibilidad de curación (ataque definitivo). Versos 39-45.
>
> [4] Comparación con el fuego (victoria definitiva). Versos 53-80.
>
> [5] Explicación del proceso. Versos 88-129. Este punto a su vez va definiendo los diferentes pasos del amor: la llegada (versos 95-101), el aspecto interior (versos 102-115), el aspecto exterior (versos 116-122) y el arrepentimiento (versos 123-129).

Veamos cuáles son los síntomas más comunes de esta destemplanza. Por lo pronto ya hemos observado que es habitual en los aquejados de pasión perder los sentidos, nublársele la razón, rendir la voluntad. Pero dejemos a la *ingeniosa Elena*, la heroína de *La hija de la Celestina* que sea ella misma la que nos describa el cuadro clínico:

> *Las congoxas y fatigas de un amante, la inquietud de su pecho, la eterna solicitud de sus ansias no consiente comparación: es calentura con crecimientos que no dexa sossegar al enfermo, que dando bueltas en la cama buscando alguna parte fría que alivie su fuego, en todas halla su daño* (pág. 100).

Ya tenemos dos achaques más para ser incluidos en la lista del padecimiento de los enamorados: la ansiedad, que causará bajas entre los personajes, y la fiebre pasional, que lleva a los enfermos a buscar el frío por prescripción médica. De la misma opinión es Rosio de la *Comedia Salvage* cuando nos advierte:

> *La enfermedad que padece*
> *es un terrible tormento,*
> *un contino pensamiento,*
> *un mal que por otras crece.*
> *Un excesivo dolor,*
> *una congoja mortal,*
> *una pasión cordial,*
> *y al fin es un puro amor* (II, pág. 289).

¿Cuál es la gravedad del enfermo? Ya hemos dicho antes que todo este proceso tiene mucho más de literario que de real. En realidad el caballero, como buen amador, se define a sí mismo a través de este comportamiento de lunático. En *La Lena*, Macías sufre la desesperación amorosa con gran peligro para su salud:

> *En mal de muerte no ay médico que acierte y assí la primera cosa que desampara al paciente es la esperança de cobrar la salud* (I, 3, pág. 393).

Al protagonista de la *Comedia Selvagia*, según el propio autor nos cuenta en la introducción de la obra, le ocurre lo mismo, el mal le lleva a las puertas de la muerte:

> *Grandes cuitas y mortales deseos a su causa* [del amor] *padesce, tanto que fue puesto en grave enfermedad* (Argumento, XIII).

El peligro ya no se encuentra sólo en amar, sino también en el efecto que produzca en el contrario. Un ejemplo lo tenemos en la *Comedia Selvagia*, cuando se produce el siguiente diálogo:

> CECILIA.- *Pues ¿qué enfermedad tiene mi señora?*
>
> VALERA.- *¿Qué mayor la quieres que amar no siendo amada?* (I, 2, pág. 86).

Ya sabemos que la preocupación por el rechazo de la otra parte es un cliché, un dolor retórico, que siempre se resuelve positivamente. El amor en el ciclo celestinesco será correspondido en todas las ocasiones.

Veamos un ejemplo de la sintomatología pasional. Selvagio paseando por la ciudad llega hasta la calle donde está la casa de Isabela. Allí la encuentra asomada a la ventana y la contempla a su placer. Cuando Isabela se retira, el dolor muerde lo profundo del joven caballero.

> *¡Ay, desventurado! ¿qué nueva herida es ésta, que mis entrañas ha traspasado? ¡Ay de mi, que agora la siento, agora la hallo, agora me duele, agora me lastima, y finalmente agora por ella pienso perder la vida!* (*Comedia Selvagia*; I, 2, pág. 97).

En opinión de los enfermos, y de las gentes que les rodean, estos ataques son más fieros y peligrosos que los de cualquier otra enfermedad. Por eso Pinardo, en la *Comedia Serafina*, afirma con respecto a su amo:

> *Pues yo aseguro que le valiera más estar de quartanas o herido de landre que no tornar a entender en estos enbaraços que ni tienen cabo ni medio* (I, pág. 11).

Más adelante se comprobará que, en efecto, el lacayo tiene toda la razón del mundo y

su amo no sabrá cómo salir del laberinto de su pasión. Aquí lo vemos en el apogeo de su ataque patológico, sufriendo con el rigor del mal de amores:

> *No me veo capaç de salud; el remedio de mi consuelo d'ella depende; mi salud recobrarse imposible es* (II, pág. 19).

A la caracterización del espíritu pasional hay que añadir junto a enfermedad la esclavitud (haciendo de la amada la dueña absoluta del corazón) que a su vez lleva al alienado amoroso a declarar su herejía melibeística. Todo ello lleva el proceso a un punto en el que no hay solución, pues no es posible llegar hasta un dios. Sólo la reacción práctica de lacayos y alcahuetas, movidos a su vez por su interés ganancial, sacarán del atolladero a los caballeros enamorados.

Este ensimismamiento da la impresión de producir en el enfermo un estado de dolor placentero (muy de acuerdo con la unión de contrario que es el amor) que no quiere, o no puede, superar para acceder al objeto amado. Solino, en la *Policiana*, describe de esta forma el proceso que actúa sobre su amo:

> *No quiere compañía con el plazer, e quéxase que muere de tristeza: e por esta variedad que el amor trae de passiones, le llaman los doctores de esta facultad muerte sabrosa, porque de la misma passión nasce siempre un no sé qué sin nombre, y aun sin subjecto, que da mayor dolor e causa mayor pena al enamorado, quando en el dolor se siente más resfriado* (III, pág. 7).

Pero no todos los personajes del grupo celestinesco se dejan arrastrar tan fácilmente por sus pasiones. Una de las criadas mejor caracterizadas del ciclo, la Poncia de la *Segunda* y la *Tercera Celestina* le advierte a su insistente enamorado (a su vez, criado del amante de su señora) que ella tiene más sentido común que el resto de las figuras de la obra. Esto advierte, con desdén, ante los requiebros de su pretendiente:

> *Como yo he oído muchas vezes que este mal no sufre consejo, temo tu enfermedad* (XXVI, pág. 389).

La conclusión que a menudo se hace sobre esta afección es que no es más

que un género de locura. Como nos dice Cornelio en *La Lena*, hay un proceso infeccioso de alienación mental que se va desarrollando de la siguiente manera:

> *El suspirar, ramo de locura, el llorar, locura espresa, y el demasiado deseo, archilocura* (II, 4, pág. 402).

Del mismo modo encontramos esta conclusión en otros géneros literarios de la época, que comparten la consideración patológico-mental del amor:

> *Tanto en el teatro de Encina como en la poesía cancioneril, el sentimiento del enajenamiento y la "muerte de amor" marcan un estado de extrema insatisfacción, cercano a la locura, del que el enamorado quisiera -pero no puede- escaparse a todo precio* (BEYSTERVELDT, 1972, pág. 243).

Esta última idea del deseo de curación del enfermo no está tan clara, al menos en el ciclo que nos ocupa, puesto que, como se ha mostrado antes, el monomaníaco pasional prefiere en todos los casos expuestos disfrutar de su enajenación antes que reaccionar contra su mal. Entre otras razones, este estancamiento se produce como un signo importante de la localización social. De ahí que, cuando un criado padezca el mismo mal que su amo, se produzca un deslizamiento social que lleva al ridículo y la ironía -especialmente si se trata de pastores u hortelanos, fuera del ámbito urbano en el que se desarrolla la obra-.

Sea como fuere, los ataques de locura son ciertos y producen un efecto de sorpresa en el círculo que rodea a los enfermos. Cornelio de nuevo en *La Lena* se sorprende ante las reacciones de su amo:

> *Teniendo la cabeça como quando su madre le parió, quando le toma la tirria o le assalta el accidente d'el amor, le oyó algunas sentencias que después de passado creo que no las entiende mas que su cavallo* (III, 1, pág. 408).

Por los síntomas podemos ver que tiene lugar un proceso esquizofrénico en el que el enfermo se divide en dos personalidades: una sana y razonadora, otra demente y sin sentido. A pesar de su enfermedad, el propio afectado puede discernir claramente cuáles

son los rasgos de su insania, como hace Floriano:

> *Es una rabia de la qual todo humano entendimiento tocado, se trastoca y descansa de su proprio ser y querer y libertad. Por cuya razón, siendo del hombre el mesmo, dexa de ser el que era antes de ser herido de tal poder* (*Comedia Florinea*, V, pág. 176).

Y en la misma obra Justina añade:

> *Diz que el desorden que acarrea la declara ser una enfermedad spiritual, propriamente mal de la voluntad, y esta ponçoña ciega endereça sus venenosos rayos contra los ojos del alma, que son el entendimiento* (Op. cit., XX, pág. 229).

La teoría del carácter esquizofrénico de la pasión amorosa está directamente relacionada con los efectos del amor cortés:

> *El motivo de la escala de amor descansa sobre el concepto del hombre como un ser escindido en varias facultades opuestas y es esta dicotomía la que condiciona la sensación de alienación. Porque la conciencia que tiene de su persona el ente que se llama yo, se extiende más allá del desgarramiento interior causado por el trastorno amoroso, elevándose por encima de esta miseria para registrar los irreparables daños que ha perpetrado el amor* (BEYSTERVELDT, 1972, págs. 182-3).

Comparar el amor con la locura es un tópico que se desarrolla en toda la literatura de la época, como hemos visto antes. Aquí tenemos un ejemplo en el teatro de Torres Naharro:

> ELISO.- *Que presto lo llevaremos*
> *con los otros inocentes*
> *a la casa de Valencia* [el manicomio]
> HIMENEO.- *No medre quien te vistió.*
> *¿Y a quién tienes de llevar?*
> *Tú de mí debes hablar* (*Comedia Himenea*, I, versos 292-7)

Pinardo, en la *Comedia Serafina* tacha de loco a su amo por lo imposible de sus deseos

y lo vano de sus esfuerzos:

> *Como creo en Dios, no está en sí, ni lo tengo por hombre cuerdo* (I, pág. 11).

Y más adelante añade la sentencia que hunde al caballero en su mal:

> *Quien de locura enferma tarde o nunca sana* (II, pág. 23).

En la misma obra Cratino presenta la posibilidad de solucionar la enfermedad de su amo como algo muy remoto, no sólo por la malignidad de la afección, sino también por la incapacidad de reacción del enfermo:

> *Y grandes y muy oscuros numblados tienen ofuscada la puerta d'este tan incierto remedio* (II, pág. 24).

Será finalmente otro lacayo, Davo, el único que tenga una visión mínimamente positiva y optimista de la cuestión:

> *Para todas las cosas ay medio, para todas las enfermedades ay sus medecinas aplicadas, para todas las llagas ay cura y defensivos* (II, pág 20).

Para estudiar la estrategia de aproximación entre los dos amantes, tomaremos como un ejemplo representativo la que nos muestra la *Comedia Thebaida*. En este texto anónimo aparecido en 1521 en una imprenta de Valencia encontramos una representación muy clara de esos movimientos, sinuosos y demoradores, de los amantes hacia su propia unión. La incapacidad de los enamorados de llevar por sí solos a buen término su encuentro aparece reflejada de forma irónica y casi humorística. Veamos primero lo que siente Berintho ante la posibilidad de encontrarse con Cantaflua:

> *Estoy tal, qu'el pensamiento*
> *me tiene por tan cativo,*
> *que del grande sentimiento*
> *él no siente, ni yo siento,*
> *si estoy muerto, si estoy bivo* (IV, pág. 73).

Dada su enfermedad, el caballero se encuentra incapacitado para reaccionar lógicamente y necesita la ayuda de una mediadora que lo guíe hacia su bien, como a un ciego.

Franquila, que representa el papel de alcahueta en la obra, explica al criado Aminthas por qué no han llegado a encontrarse nunca Berintho y su dama:

> *Las ausencia de tu amo y aun sus desabrimientos -hablando contigo la verdad- de la una parte, y la poca libertad y demasiada bondad de Cantaflua de la otra han sido rezios inconvenientes y grandes obstáculos al bien de la causa* (V, pág. 85).

El oponente en este caso está dentro y fuera de los propios sujetos de la acción. Aquí no un enemigo directo -a excepción de la honra familiar, más bien oposición indirecta-. Sólo la propia ineptitud circunstancial les cierra el paso en el camino hacia la obtención del preciado objeto.

Lógicamente, los criados no entienden los argumentos del enamorado para no acceder -o, al menos, intentar acceder- a la conquista de la dama. Aminthas no comprende las razones para que los dos enfermos de amor no puedan llega a una solución tan fácil y diáfana para él:

> *Espantado me tienes. Luego de más circunferencias usáis vosotros que la luna. Por cierto, o todos estáis locos o yo no sé nada* (V, pág. 85).

Para el joven sirviente la incompetencia de su amo no puede ser otra cosa que locura. Esta actitud se puede comparar con la que él toma cuando se relaciona con Franquila. Para Aminthas tan sólo hay que estirar el brazo y coger lo que se desea, sin pararse a pensar en *astrologías*. La propia alcahueta, que tiene más de Lozana andaluza que de Celestina rojana, se sorprende -a pesar de su experiencia en el caso- de la reacción inusitada de Berintho:

> *Ahora que tiene lo que quiere y lo que tanto dessea, y ahora que sabe que Cantaflua está desesperada y con más pena qu'él, estame contando nigromancias* (IX, pág. 135).

La cobardía se convierte de esta forma en un elemento característico del personaje del caballero. La conclusión de este comportamiento es que resulta contraproducente para la enfermedad del amante acercarse a la posibilidad de unión con la amada. Es incluso peligroso para su salud, como indica Aminthas:

Ha de ser mayor inconveniente para su ánima y aun para su cuerpo sucedelle fortuna próspera que contraria (IX, pág. 138).

[3.1.3] EL DERRUMBAMIENTO

[3.1.3.1] LA APROXIMACIÓN

Por suerte para el protagonista, en cada texto se va produciendo una evolución de su capacidad práctica para reaccionar ante el entorno. Quizá sea este, en verdad, el único punto de desarrollo de estos personajes: pasar del miedo y la pesadumbre a la dicha y el valor. No sin que antes los criados y las mediadoras allanen el camino, o incluso tengan que llevarlo en andas hasta la amada. Por fin Berintho al acercarse el momento de encontrarse con Cantaflua empieza a mostrar un comportamiento lúcido:

> *¡O cómo se allega el término para ser infundido de pleníssimo bien! ¡O cómo se acerca mi quietud y perpetua holgança!* (XI, pág. 171).

Como ocurre siempre en todo el grupo celestinesco, la dama actúa de una forma más coherente que su enamorado. Por eso, cuando Cantaflua finalmente se halla frente a frente con Berintho se queja de sus lamentos y le pide un poco de cordura:

> *Y pues yo soy la de verdad apasionada y en la verdad herida, y la que verdaderamente me duelo, no quieras, señor, con tus nuevos géneros de lamentaciones aumentar en el dolor* (XI, pág. 177).

Y lo mismo hace Franquila, pidiendo a ambos enamorados que cesen en su reclamaciones y comiencen su amores:

> *Ya, señor mío, holgaréis, ya cesarán vuestras exclamaciones, ya pondréis fin a vuestras tan importunas querellas, ya pondréis término a vuestros demasiados ahincos que tan sin medida han acuciado en mi total destruición* (XI, pág. 181).

La cima de la evolución del enamorado se produce cuando, después de un sinfín de

quejas, lamentos, llantos y lloros, accede a la amada. Todo lo que antes era incompetencia e ineptitud se convierte ahora en deseo y desenfreno:

> BERINTHO.- *¡O sagrada, o divina magestad! ¿Y quién hay a la sazón en el mundo que más bienaventurado biva que yo?* (XIV, pág. 227).

Pero no siempre reaccionan así los amantes tras alcanzar el objetivo. La mayoría de las veces se produce una confusión mental, una incapacidad -transitoria, todo hay que decirlo- del enfermo para distinguir entre la realidad y su sueño. Así, en la *Comedia Serafina*, Evandro nos brinda un ridículo discurso sobre la demasiada alegría que le produce la cercanía del momento cumbre (VI, pág. 65). Y su amada, momentos después, reacciona con las mismas filosofías (VI, pág. 66). Ya unas páginas antes el mismo personaje había puesto el dedo sobre la llaga advirtiendo sobre cuál sería su comportamiento:

> *Que de tanto bien aya yo de gozar inposible me parece según natura por no ser proporcionado a mi capacidad* (op. cit. V, pág. 57).

Si aceptar la realidad se convierte en algo imposible, en una entelequia sin sentido, la propia dama se transformará en una idea inalcanzable, una especie de dios privado. Este proceso es el que se ha denominado *melibeísmo*. En la *Segunda Celestina* tenemos un claro ejemplo de esta divinización de la mujer:

> FELIDES.- *Déxame, señora, adorar a mi Dios antes que lo reciba, y por una parte le adoro y alabo por tan gran bien, y por otra, si soy digno, otorgo lo que has dicho* (XXXI, pág. 446).

Lo curioso es que no se produce sólo del caballero hacia la amada, sino también en el sentido contrario, como ocurre unas páginas antes en la misma obra, cuando Polandria escucha la voz de Felides:

> *No parece sino cosa divina* (op. cit. XXXI, pág. 439)

para añadir más adelante:

> *No perdamos de oír tan excelente cosa, que trae, por cierto, devoción y consideración de la gloria celestial* (op. cit. XXXI, pág. 439)

Por este motivo, no debe extrañarnos que, en algunas ocasiones, el amante, al sentirse

tan cercano a lo amado, tenga miedo de sus propias reacciones, poniéndole a un paso de morir, como le ocurre al Berintho de la *Comedia Thebaida*:

> *¡O como fuera mi muerte más honesta en mi cámara! ¡O como siento muy grandíssima confusión!* (XI, pág. 176).

Y, sin embargo, todos estos melindres y divagaciones acaban desapareciendo ante la presencia concreta y exacta del otro amado. Una vez producido el primer encuentro, se olvidan todos los trabajos pasados para concentrarse en la nueva situación. Cuando, por fin, en la *Comedia Tidea* el protagonista llega hasta su amada, exclama:

> *¡Oh mi gloria!*
> *¡oh mi descanso y victoria!*
> *¡oh consuelo de mi pena!*
> *¡oh esmalte sin escoria!*
> *¡oh floresta muy amena!* (IV, 2, pp. 193-4).

[3.1.3.2] La unión

Ya hemos llegado, de este modo, al punto final del proceso, a la unión momentánea de los amantes. El problema está en que esto da lugar a una situación que no se puede mantener continuamente. Tras los primeros encuentros nos encontramos con dos caminos a seguir:

(1) El de las Tragicomedias, que tienen como modelo directo el fin de los amores de Calisto y Melibea. Lógicamente, en estos textos la muerte limpia el amor furtivo.

(2) El de las Comedias y los otros textos (el *Retrato* o el *Auto de Clarindo*), que tienen un concepto más positivo y vitalista del amor. En estos casos se busca una salida social a la pasión amorosa ya consumada. Lo más común en estos casos es recurrir a los matrimonios secretos, celebrados en la habitación de la dama o en el jardín de su casa, o sea, en el mismo terreno de encuentro de los escarceos amorosos.

En la obra teatral de Francisco de las Natas, es la propia dama la que da

su palabra de matrimonio a su enamorado. Así, hablando con Tideo, Faustina le propone:

> *Si consientes tú aquí*
> *de tomarme por muger,*
> *holgaré hazer por ti*
> *todo quanto mi poder* (IV, 2, pág. 192).

¿Cómo se realizan estas uniones particulares? Estos casos debieron ser muy comunes antes de la represión contrarreformista del Concilio de Trento. La situación sería como sigue:

> *Al lado del vínculo contraído en presencia de testigos con fiestas y conforme al rito religioso, existía, de manera muy acusada, el otro modo de desposarse, el "clandestino", y a él se recurría muy frecuentemente por unas causa o por otras* (RUIZ DE CONDE, I, pág. 6).

El papel que juega la familia en este contexto es muy importante, tanto si actúa a favor como en contra del matrimonio:

> *El consentimiento de los contrayentes es el único necesario, pero las presiones sociales y familiares, en la persona de la dama, hacen tan necesario, sin no más, el consentimiento de los padres, puesto que ellos son quienes tratan el matrimonio de sus hijas con los padres o tutores del caballero* (RUIZ CASANOVA, pág. 34).

Era muy común que esta unión se celebrara con el acuerdo y la colaboración valiosísima de los criados. De esta manera ocurre en la *Segunda Celestina*, donde será la sirvienta Poncia la que dirija la boda, imitando el mensaje del sacramento:

> *Lo que Dios y yo hemos ayuntado no lo apartará Sigeril, que comigo será testigo* (XXXI, pág. 447).

Tendremos que esperar a 1539 con la aparición de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo para que esta unión privada se convierta en una boda pública. Aunque en muchos casos estos matrimonios a escondidas resultaban dañinos para la honra femenina, la dama de esta obra no se arrepiente de su actitud:

POLANDRIA.- *Créeme que no hay estado mayor que el del contentamiento, pues todos se buscaron para este fin, y si yo con otro me cassase, todos los días me faltaría* (op. cit. XXVI, pág 390).

Ya hemos visto un caso en el que la unión la garantiza una criada y otro en el que son los propios enamorados los que organizan los esponsales. Pero también aparecen otros casos en los que será la alcahueta la que garantice el enlace. De esta forma, se confía en la intervención de la medianera para establecer el vínculo de la boda secreta dentro de la *Elicia*. La Moza le pide a la vieja:

Mi señora Angelina te suplica que en todo caso vayas a las dos a juicio, porque aquel estudiante con quien tú la desposaste niega ser su esposa (II, 4, pág. 124).

El resultado de este desposorio instituido por una alcahueta no podía ser ni muy legal ni muy satisfactorio para la dama.

En otra obra, la *Tercera Celestina*, uno de los personajes, Dardano, hace un inacabable discurso sobre las virtudes del matrimonio socialmente reconocido y válido, que, a su parecer, se resumen en cinco:

[a] *Dejar memoria con los hijos*,

[b] *evitar el adulterio,*

[c] *cobrar autoridad,*

[d] *convivir amigablemente y*

[e] *causar paz* (XXXIX, pp. 325-6).

No debemos pensar que estos esponsales secretos se consumaban fácilmente. Ya en los mismos textos del grupo celestinesco empiezan a aparecer obstáculos y trabas para que no se celebren. Isabela, de la *Comedia Selvagia*, después de consumar su matrimonio con el caballero protagonista, se arrepiente:

No era razón que tal pasara hasta que las bendiciones de la Iglesia se hayan recebido, y si no mirase que éstas nos serán dadas presto, yo me

diera en pago de mi pena, la muerte (III, 5, pág. 274).

La aceptación del nexo socialmente reconocido depende en muchos casos también del personaje femenino. Aquellas que aceptan la tradición del amor cortés con todas sus consecuencias lo rechazarán, las que prefieran un reconocimiento social lo aceptarán plenamente:

> *El rechazo de Melibea al matrimonio da sentido al planteamiento amoroso de toda la obra, planteamiento dentro de las normas del amor cortés, al menos en su aspecto formal. Las palabras de Belisea justifican el que todo el proceso amoroso de la Comedia Florinea se encamine al matrimonio de los enamorados* (ESTEBAN MARTÍN, 1989 b, pág. 31).

De esta suerte, los protagonistas de los textos trágicos del ciclo cumplen, perdiendo la vida en el intento, con la regla establecida por el loco amor, mientras que el resto se conforma con aceptar las bendiciones que les permitan restablecer una vida normal:

> *Melibea repite la tesis del amor cortés, según la cual el verdadero amor había de ser extramatrimonial. El matrimonio no podía canalizar el amor. Pero el autor no justifica esta manera de proceder. Por ella recibirán su recompensa* (MENÉNDEZ PELÁEZ, pág. 285).

Generalmente esta ceremonia de los desposorios secretos se produce entre los protagonistas de la clase superior, para los cuales era importante manifestar un lazo formal de unión, que los diferenciara del vulgo. Ya en las didascalias de la *scena* XXXII en la *Comedia Florinea*, se nos anuncia el matrimonio a escondidas y paralelo de las dos parejas de amantes "corteses", en contraposición a los enamorados "bajos", que no necesitan ninguna ceremonia para celebrar su unión, excepto, quizá, la mediación del dios dinero:

> *Desposan a Justina con Polytes, Floriano y Belisea, y después Justina hace a los dos amantes prometer se palabras de matrimonio* (XXXII, pág. 266).

¿Qué era lo que les esperaba a las damas en su nueva dimensión de esposas? Como

veremos, las funciones estarán restringidas al ámbito privado de nuevo:

> *Cualquiera fuera el tono de sus relaciones conyugales, la mujer asumía dentro del matrimonio una serie de obligaciones variables de acuerdo con su nivel social; realiza o controla. (...) Así, señoras, criadas, mujeres de pueblo, hilaban y tejían, hacían sábanas, colchas, manteles* (CARLÉ, pág. 35).

Por todo esto, en muchos casos, las bodas se convierten más en una medicina para curar la enfermedad que en un fin en sí mismo. En la *Selvagia*, el autor, después de esgrimir una larga serie de consejos para apartar al amante del fuego de su deseo -entretenerse, viajar, leer libros santos-, encuentra en el matrimonio la mejor tumba para el amor:

> *Él mismo* [está hablando de Ovidio] *da otro remedio, a mi ver el más provechoso que se puede hallar, el qual es que quando uno está de amor muy penado, que le casen y junten con quien ama y ansí será libre* (I, 1, pág. 19).

Sin embargo, estos matrimonios privados tenían sus peligros, especialmente para las mujeres que ponían su honra en un brete a riesgo de que más adelante no se reconocieran sus derechos de esposa:

> *Los esposalicios podían dar lugar a otro tipo de conflictos. Estos se planteaban cuando los prometidos tenían relaciones sexuales antes de la boda y el esposo no quedaba conforme. (...) Por esto mismo las mujeres solían no ceder ante las exigencias masculinas o al menos negaban públicamente haber tenido alguna aproximación física con el desposado para quedar absolutamente protegidas ante la ruptura de los esponsalicios* (PASTOR, pág. 198).

La institución de las bodas privadas se perderá rápidamente a raíz de las disposiciones del Concilio Tridentino de 1563. Las obras que aparecen de forma más tardía apenas recurren a esta argucia de la trama:

> *Trento fue el golpe de gracia para los matrimonios y esponsales clandestinos. En lo sucesivo ya no cabe escape: la intervención de la Iglesia es necesaria, y el consentimiento hay que darlo ante testigos y con ciertos requisitos previos* (RUIZ DE CONDE, pág. 9).

A pesar de la prohibición, en las obras que rondan la mitad del siglo XVI se pueden encontrar esponsales de incógnito. En la *Selvagia,* la boda secreta, oficiada por la criada Cecilia entre Selvagio e Isabela (V, 3, pp. 270-1) nos muestra aún un ligero espíritu antitridentino y opuesto a la opresión contrarreformista. Incluso en la obra de Jaime de Huete encontramos que los esponsales privados prohibidos por el Concilio se celebran aquí teniendo como oficiante a un cura, Fray Vegeçio (IV, 4, pp. 107-9). Para terminar el capítulo veremos un ejemplo de estos casamientos a escondidas. En la *Doleria*, el falso cortesano, que es el engañador Asosio, se casa en secreto con Melania delante de Doleria:

> DOLERIA.- *¿Prometes de cumplir todo lo que dixiste?*
> ASOSIO.- *Prometo.*
> DOLERIA.- *¿Prometes, Melania, de complazelle en todo?*
> MELANIA.- *Prometo.*
> DOLERIA.- *Dios os haga bien; podéys quedaros solos* (III, 8, pág. 355).

[3.2] NEXOS PROFESIONALES

[3.2.1] LA GANANCIA

Una vez definido el amor y su pasión correspondiente como el objetivo más usual entre los personajes de la materia celestinesca, nos queda por aclarar cómo actúan otras dos fuerzas vectoriales: la ganancia y la honra. En este triángulo escaleno el lado mayor lo ocupa la furia amorosa, puesto que, como ya hemos visto con anterioridad, esta es la energía que mueve a los personajes *superiores* -la dama y el caballero-. Del mismo modo, el segundo lado lo conformarían el lucro y el interés personal de cada uno de los

personajes, representado esencialmente por la avaricia de las alcahuetas y la rapiña de los criados. Para terminar con el lado menor y, por lo tanto, menos valorado a lo largo de todos los textos celestinescos, la defensa del honor familiar y social.

Trataremos en primer lugar la cuestión del provecho privado de los personajes, materia que, como iremos observando en el desarrollo de este capítulo, viene a sustituir en fuerza y presencia al amor de la clase alta. No quiere esto decir que los lacayos y las criadas no se contagien de la pasión amorosa de sus amos, puesto que existen casos de esta actitud. Pero es más común que entre los sirvientes y, aún más claramente, en la clase social inferior, donde hallaremos a las alcahuetas, las prostitutas y los proxenetas, sea la promesa de la ganancia la que haga mover las conciencias y los intereses, dejando para los amos las entelequias de la locura amorosa. Este rasgo se acabará convirtiendo en la característica definitoria de las protagonistas máximas de la materia: las trotaconventos. Aunque las hay de todo tipo, accidentales y profesionales, jóvenes y viejas, enamoradas y desengañadas, en todos los casos será bueno abrir la bolsa para que sus pies anden más rápido y sus hechizos surtan mejor efecto.

Vamos a ver, a continuación algunos ejemplos de esta actitud. Para empezar, acudamos a la anónima *Comedia Thebaida*, en la que Simaco, uno de los criados del caballero, advierte sobre el poder del interés propio:

> *Y donde no hay dádivas no se quebrantan las peñas, porque cada uno no tiene ojo sino a lo que le han de dar, y en ver bullir dinero todos se alegran* (XIV, pág. 233).

Llama la atención la generalización de la fórmula. Aquí no se está hablando de un personaje en concreto, ni siquiera de un grupo social. Aclara muy contundentemente el criado que la avaricia es el motor de *todos*, nadie escapa a este entusiasmo. En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, será el rufián fanfarrón el que, en conversación con el protagonista masculino, arguya:

> BRUMANDILÓN.- *Así den dineros, que bailaremos todos, que todas las cosas obedecen a la pecunia* (I, 5, pág. 67).

De un modo metafórico, la vida se contempla como una gran danza, en la que los participantes actúan según la fuerza del interés. La misma comparación aparece en *La Doleria del sueño del mundo,* donde uno de los caballeros, Logístico -que representa la resistencia de la razón dentro de la alegoría- avisa a otro personaje:

> *Aquí, señor, por dinero baylla el perro, como en tierra de Salomón. Y sepa que si el señor Homero viene sin él, duerma al sereno, aunque trayga a Héctor de rienda* (III, 10, pág. 358).

Y en la misma obra, Manía, una de las damas que está encargada de representar los vicios en la escena, apostilla ante la tardanza de los caballeros en actuar como sería su deber, de la siguiente forma:

> *No es tiempo ya de cortesías. Todo nos merecen mientras no abren la bolsa y cierran la boca* (op. cit. IV, 1, 359).

Este tipo de concepción materialista aparece de igual manera en el género picaresco, con el que comparte muchos puntos de interés. Así MARAVALL (1986) pone en contacto ambos mundos a través de su interés por la ganancia:

> *El afán de dinero se muestra en unos* [los personajes celestinescos] *y otros* [los pícaros]*, no como en la comedia barroca que procuraba exculpar a los señores; en individuos de estratos altos y bajos se señala el vicio o pecado de la codicia, sólo que se observa una tendencia a insinuar, por lo menos, como más brutal y agresiva en sus consecuencias, la codicia que se manifiesta en los señores, a lo cual responde la negativa valoración de su conducta por los de abajo y su hostil actitud consiguiente* (pág. 121).

De aquí viene la desconfianza mutua entre criados y amos. Los primeros ya han roto su nexo feudal y no esperan la protección del vasallaje por parte de sus superiores. Los segundos miran con malos ojos el interés privado que mueve a sus sirvientes e intentan minimizarlo para que no afecte a su propia posición económica. De ahí las continuas advertencias sobre la importancia de mover la bolsa que recorren el grupo celestinesco, en especial en boca de las alcahuetas y los criados, empeñados en recordarles a los

caballeros el papel que deben representar.

En muchos casos la actitud de la clase superior consiste en prometer para el futuro y pedir para el presente. De este modo pretenden escamotear a los sirvientes y medianeras sus servicios y confiar en el olvido del mañana. No obstante, la mayoría de las veces la estratagema no tiene sentido, pues los afectados reclaman la parte que les corresponde de la transacción comercial -con el resultado trágico que conocemos en la obra rojana-. Veamos un ejemplo de una obra alejada del canon celestinesco, la *Doleria* de Pedro Hurtado de la Vera. En este texto el personaje que da nombre a la obra, poniendo en práctica su rol del engaño, se queja de la falta de solvencia económica que demuestran los caballeros, queriendo sustituirla por promesas:

> *La buena paga haze milagros, que palabras llévalas el viento como las plumas, y maldita la cuenta que yo hago dellas* (III, 3, pág. 346).

Claro que en otros casos, la avaricia aparece criticada, en especial por parte de los criados moralistas que arremeten contra el vicio de la pasión amorosa. Estos personajes conectan ambas ideas y hacen su propia deducción: el afán de lucro de unos enciende el enamoramiento de los otros. En la obra de Juan Rodríguez Florián, Felisino se queja de la actitud tan peligrosa que toma Marcelia, la medianera:

> *Al diablo doy tanta avaricia de muger: bien dizen que es vicio el pedir a quien se aveza a él* (*Comedia Florinea,* XXVIII, pág 243).

De igual modo, Lydorio, otro de los personajes de la misma obra, insiste en la crítica contra el comportamiento de la alcahueta, pero esta vez desde un punto de vista puramente social, desde su propio estamento laboral:

> *Que más ha medrado ésta con dos passos del diablo que ha dado, con treynta embustes que le trae, que gana un fiel criado antiguo en toda su vida, echando la hiel, sirviendo honesta y christiana, y lealmente* (op. cit. XXXIX, pág 258).

Aquí aparece, junto a la avaricia, la envidia, otro de los pecados capitales que distingue a los criados traidores de los leales. Este decaimiento en la fe del trabajo, producido por

el mal ejemplo de uno de los sirvientes o de la alcahueta, tiene su origen en las primeras intervenciones de Pármeno y Sempronio en la obra fundacional del grupo. Esta idea de la avaricia corruptora de almas aparece muy arraigada en la conciencia popular del momento. Como nos advierte Maravall (1986):

> *El dinero, según la estimación de la época, está en el origen de la agudización del mal de la codicia que se sufre* (pág. 115).

A pesar de que existan ocasiones en las que los caballeros parecen entrar en estos juegos de la avaricia y la ruindad, haciendo oídos sordos a las peticiones de los criados, en general estos personajes se muestran dadivosos y, muchas veces, manirrotos. En la *Comedia Himenea* de Torres Naharro, el protagonista recompensa a sus criados por acompañarle en su ronda nocturna, una actitud muy común también en la materia celestinesca. Así el amo le dice a cada uno de sus sirvientes:

> *Toma tú el sayón de raso*
> *y tú el jubón de brocado* (Jornada 2ª, versos 736-7).

Palabras y comportamientos similares a los que muestra el personaje de Felides, el caballero enamorado y largamente generoso, en la continuación cíclica de la Celestina escrita por Feliciano de Silva:

> *Corta luego, Sigeril, cuatro varas de contray de aquella pieça que me trajeron de la feria, y dalas a Pandulfo que se las lleve* [a Celestina], *y a él otras ocho varas para sayo y capa que le mandé* (*Segunda Celestina,* XV, pág. 258).

Vemos que no se olvida de sus promesas tanto a la trotaconventos como al proxeneta fanfarrón que trabaja a su servicio. Más adelante añadirá en el reparto a su criado fiel:

> *Y tú, Sigeril, toma un vestido de terciopelo de los míos, por pago del trabajo de anoche* (*op. cit.* XXXII, pág. 264).

Claro que la actitud de los criados no es igual ante el comportamiento desprendido de sus amos. Mientras los buenos sirvientes les están agradecidos, los más avarientos, como Pandulfo, maquinan ruindades para hacerle soltar al loco enamorado hasta la última de sus pertenencias, sin dejar pasar ninguna ocasión:

Aun tengo de mudar el pelo malo con estos amores, que mi amo es liberal y está caído en el lazo, y no ha de doler ni estimar el gasto (op. cit. XVI, pág 262).

Como es de suponer, los personajes que sacan la mayor tajada son las alcahuetas, quienes, con su profesionalidad y su arrojo, consiguen hacer realidad el viejo refrán de *a tuerto o a derecho, mi casa hasta el techo*. Observemos un ejemplo de la liberalidad de los caballeros a la hora de pagar los servicios de las mediadoras. En la *Segunda Celestina*, Felides le envía a la vieja, por medio de Sigeril

dos pares de gallinas, más ocho pares de perdizes, tres liebres, quatro conejos, esse quarto de carnero, estas dos pieças de vaca, el pernil de tocino, (...) Ese costalejo de pan, (...) estas dos botas de vino, y ésta del blanco yo te doy mi fe que es del Sanct Martín de Valdeyglesias, y esa otra de tinto de lo de Toro, muy bueno y estremado. También traygo aý unos melones y unos duraznos (XXXIII, pp. 493-4).

Bien se puede observar que no falta de nada, varios tipos de carnes, diferentes vinos -la perdición de Celestina- y frutas. Sabemos que es más común en el grupo celestinesco el pago en especie que la ganancia directa en monedas, aunque en la mayoría de los casos, las dos son complementarias. La alcahueta sabe hacerse enviar ropas, comida, bebida, para más tarde recibir la compensación a su trabajo en oro.

En la obra de Gaspar Gómez de Toledo, el mismo Felides se ha convertido en el mejor cliente -y, en consecuencia, el más generoso- de Celestina, a la que en premio por haber urdido la trama que le llevará al matrimonio oficial -pues el oficioso ya tuvo lugar en la primera continuación aparecida en 1539 de la mano de Feliciano de Silva- con Polandria. En pago a su esfuerzo y perseverancia será obsequiada por el caballero.

Para gratificación de tus consejos y principio de paga de las obras, toma este par de jarros de plata y aquella pieça de contray con que te vistas, que es razonable (XXXVI, pág. 314).

En realidad esta obsequiosidad de los caballeros surge como la primera muestra de sentido común tras la tormenta de la pasión amorosa. Si durante la enfermedad del amor

el afectado no era capaz de discernir entre lo que le era útil para su salud y lo que le perjudicaba, una que vez que haya accedido a su objetivo convertirá esta sinrazón en cordura y empezará a comportarse como es debido. Socialmente el caballero tiene la obligación de mostrarse liberal y dadivoso, en especial con sus criados y con aquellos que le presten cualquier tipo de servicio. De lo contrario, está faltando a sus deberes de casta superior.

En un diálogo entre dos de los criados de la *Comedia Thebaida*, se nos presenta muy claramente esta idea de la obligatoriedad social de ser liberal:

> AMINTHAS.- *Pues buena cosa es la templança.*
>
> SIMACO.- *Ya lo sé. Pero [es buena] y loable entre mercaderes y ciudadanos y cavalleros pobres, pero en el género de los grandes señores muy reprovada es la templança, porque todos lo tienen por avaricia* (XIV, pág. 233).

Este concepto aparece en la tesis de Maravall (1972) según la cual la ostentación y el lujo en la clase alta eran un deber social, un signo clasificador implícito en la nobleza, heredado del sistema feudal. Por el contrario la tacañería y el ahorro serían síntomas de la nueva e incipiente burguesía comercial y urbana. En muchas de las ocasiones, serán los criados los que lleven la ganancia a las alcahuetas por su trabajo:

> LYDORIO.- *¿Qué es lo que mandas, señor?*
>
> FLORIANO.- *Que luego des a esta dueña diez varas del refino que este día sacaste para mí, para que se vista, y darás le para chapines veynte pieças de oro, y tendrás cuydado de mandar la cada día a su casa ración* (*Comedia Florinea,* XVI, pág. 217).

En esta recompensa vemos los elementos más característicos de la ganancia celestinesca: la ropa, el dinero y la comida. La prodigalidad del caballero se ve muy bien representada en esta obra por la actitud de Floriano también hacia los sirvientes. Primero le ofrece a Justina, la dama de Belisea, por medio de su propio criado:

> *de la pieça de altibaxo azetuní, que saqué para las fiestas passadas, diez varas para una capa* (op. cit. III, pág 167).

Como Polytes, que es el que realiza la entrega, alega que el regalo hace demasiado bulto para ser entregado sin compromiso, el señor lo cambia por el *collar de los esmaltes moriscos* (ibídem). Pero, sin lugar a dudas, será la mediadora Marcelia la que se lleve el primer premio en pago por todas sus tercerías:

> *Pon te tú esse* [anillo] *de esse diamante mío en el tu dedo, no en prenda, sino por tuyo* (op. cit. XVI, pág. 216).

¿Qué técnica siguen estas mujeres para sacar todo lo posible -y a veces lo imposible- de los caballeros? Desde luego, tienen un arte especial para desplumar a los pobres incautos que caen en sus manos. En realidad se trata de una estrategia muy antigua, desarrollada después por otros colectivos sociales, y que consiste en alargar el tiempo de la cura para recibir más paga. Así, LEBLON la explica de la siguiente manera cuando habla de las mujeres gitanas en los siglos XVII y XVIII:

> *En suma, dineros, joyas, objetos preciosos, ropa blanca, vestidos, comida, todo es bueno para nuestras magas; y la técnica consiste en hacer durar lo más posible el trámite a fin de obtener un máximo de ventajas en especie o en naturaleza, reactivando periódicamente el interés mediante una operación "mágica" más o menos espectacular* (pág. 126).

Como dice la Celestina original del anónimo Primer Acto:

> *Alargarle he la certenidad del remedio, porque, como dizen, el esperança luenga aflige el coraçón, y quando él la perdiere, tanto gela promete (La Celestina*, I, pág. 238).

De todas las alcahuetas, la que destaca por su avaricia y sed de lucro es la creada por Fernando de Rojas. Ya desde su primera aparición exige y lucha por arañar hasta la última moneda. Cuando le explican el mal que aqueja a Calisto, le dice a Sempronio:

> *Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa; que de las obras dudo, quanto más de las palabras* (op. cit. I, pág. 251).

Para añadir después, una crítica aún más feroz contra la falta de liberalidad de Calisto y su desconocimiento de la realidad humana:

Este tu amo, como dizen, me parece rompenecios: de todos se quiere servir sin merced (op. cit. I, pág. 258).

Y en el mismo acto aparece la norma vital de Celestina, el refrán que anteriormente citamos y que se convierte en el resumen perfecto de su actitud:

A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo (op. cit. I, pág. 259).

Sentencia que casi con las mismas palabras aparece como un eco en otra de las obras de la materia celestinesca:

LIBERIA.- *Pues quiero, como dizen, a tuerto o a derecho, que mi casa vaya hasta el techo* (*Comedia Florinea*, XLII, pág. 301).

Como se deduce de todas estas intervenciones, Celestina nunca esconde su amor por el dinero y su avaricia. Para la vieja tercera, la ganancia es la fuerza vital que mueve el mundo, capaz de conseguir todo aquello que nos propongamos:

Todo lo puede el dinero; las peñas quebranta, los ríos passa en seco. No ay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba (*La Celestina*, III, pág. 286).

Y, no sólo para Celestina, también para el resto de los personajes, resulta sorprendente que la propia alcahueta actúe desinteresadamente, sin perseguir el lucro. Así, la sirvienta Lucrecia se extraña de que la trotaconventos venga a casa de su ama sin ninguna intención específica, tan sólo para saber de su vida:

Maravíllome de ti, que no es essa tu costumbre, ni sueles dar passo sin provecho (op. cit. IV, pág 301).

La misma criada añade un poco más adelante:

En mi seso estoy, que nunca metes aguja sin sacar reja (*ibídem*).

Naturalmente Celestina esconde bajo una capa de modestia y altruismo la perfidia de su comportamiento interesado. De ahí que, cuando hable con Sempronio sobre cómo repartir la ganancia que genere la locura de su amo, le insinúe:

Aunque ayas de aver alguna partezilla del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo (op. cit. V, pág. 330).

La vieja mediadora sabe muy bien que no se debe romper el saco de la avaricia.

Compartiendo una pequeña parte de su ganancia con los criados, se garantiza la seguridad y el buen fin de sus tejemanejes. Pero, lo que no está dispuesta a dividir son las albricias y los parabienes resultantes de su misión, porque sabe muy bien que con ellos conseguirá un estipendio mucho mayor.

Nuestra protagonista sabe muy bien que toda su fuerza no está en su aspecto físico -vieja y borracha ya- ni en su posición social -pobre, avarienta, cargada de historias truculentas- y que debe confiar el triunfo al éxito de su lengua:

> *No ay palabra de las que dize, que no vale a la vieja Celestina más que una saya* (op. cit. V, pág. 334).

Con todo esto, podemos asegurar que la característica más claramente delimitadora del carácter celestinesco se encuentra en su capacidad para sacar provecho en el momento oportuno, con las palabras justas. Sabe insinuarse, poner la mano con disimulo, justo en el instante en el que se afloja la bolsa del caballero con las buenas noticias y los corretajes amorosos. Así, tras la *primera victoria* celestinesca contra la furia melibea, Celestina le recuerda a Calisto:

> *¿Con qué pagarás a la vieja, que oy ha puesto su vida al tablero por tu servicio?* (op. cit. VI, pág. 336).

Esta profesión debió ser aún más lucrativa en sus años mozos, cuando junto al trabajo de mediadora, la encontraremos quizá como prostituta, sanadora y miles de oficios más, como pretende enseñarle a las *mochachas.* En sus referencias al pasado, la alcahueta siempre usa un tono elegíaco, del tipo *cualquier tiempo pasado fue mejor*:

> *Apenas era llegada a mi casa quando entravan por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdizes, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones* (op. cit. IX, págs. 420/421).

No sólo se encontraba rodeada de buenas vituallas, tampoco le faltaba el líquido precioso e indispensable para el paso de sus días:

> *Pues, ¿vino? ¡No me sobrava! ¡De lo mejor que se bevía en la cibdad! Venido de diversas partes: de Moviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de Sant Martín y de otros muchos lugares* (ibídem).

Ya sabemos que uno de los rasgos más típicos del personaje celestinesco es su afición sin límite a la bebida.

No pensemos que la alcahueta sabe sonsacar su ganancia tan sólo de los bolsillos de los caballeros. También, a la hora de enfrentar las bolsas de los criados y los rufianes, saca a relucir toda su perfidia. De este modo, en la *Tercera Celestina*, cuando Bravonel -el nombre ya dice todo sobre su carácter arrufianado- reclama los servicios de Areúsa, la vieja le advierte:

> *si tienes ay algunas blanquillas, no dexes de dármelas para unos tocados que le avía de comprar mañana* (XXIX, pág. 275).

En muchos casos, los servicios prestados son bien fáciles, como ocurre en la misma obra, en el Auto XXIV, cuando recibe cincuenta ducados sólo por llevar una carta de Polandria a Felides. De cualquier modo, nadie en el grupo celestinesco hace su trabajo por amor al arte y Berintho, el caballero de la *Comedia Thebaida*, lo sabe de sobra:

> *Será cosa conveniente que a Franquila, a quien somos en tanta obligación, le embíes tres pieças de seda y algunas cosas de oro, de manera que se cumpla con ella y no que en cosa querellase, pues ya sabéis lo que se le deve* (XIV, pág. 232).

La magnanimidad del enamorado, que no necesita que la mediadora le afloje la bolsa con zalamerías y trampas, se reparte entre todos aquellos que le ayudan a superar los obstáculos de su carrera amorosa. Del mismo modo que la alcahueta aficionada Cantaflua recibe su parte de la ganancia, otros personajes, como Claudia y Veturia no se quedarán atrás.

El mejor resumen de la filosofía vital celestinesca lo podemos encontrar en el *Famoso entremés de Celestina* de Juan Navarro de Espinosa, cuando la propia trotaconventos anuncia:

> *En buena razón me fundo,*
> *que no hay más amor en el mundo*

que tener o no tener (pág. 221).

Sin embargo, la alcahueta que mejor sabe arrimar el ascua a su sardina será la protagonista de la *Florinea*. Desde luego, Marcelia es la mediadora que se lleva la mejor tajada en todo el grupo. Floriano le ofrece nada menos que la dote para casar a su hija:

> *Y en pago de tus trabajos, quiero que te den (porque me dize que tienes una hija para casar ya), para en dándole matrimonio, treynta mil maravedís* (XXXVIII, pág. 290).

Aún continúa haciendo gala de su liberalidad, pues le ofrece otros veinte mil maravedíes si Liberia se casa con alguno de sus criados. Y finalmente:

> *una librança de veynte cargas de trigo* (...) *y cinquenta ducados para sus menesteres* (ibídem).

No creamos, sin embargo, que todo este derroche y esta dadivosidad se deben tan sólo a la propia generosidad del caballero, pues también la propia mediadora ha sabido poner el anzuelo para que la bolsa se abriera de mejor modo:

> *Sin vergüença osaré parescer por tu servicio donde gane mayores mercedes, con tanto que no me mandes yr descubierta a parte de afrenta, porque traygo malas sayas, que me corro de verme* (op. cit. XXIV, pág. 240).

Como se puede ver en el capítulo que dedicamos a la alcahueta, esta es la estrategia más utilizada por los personajes femeninos para conseguir lo que se proponen: insinuar o mostrar indirectamente una necesidad que puede ser aliviada sin dificultad por la intervención masculina. Pues, como añade más adelante la propia Marcelia:

> *Agora me cumple a mí al primer descorchar tener presta la lengua al pedir y abiertas las manos al asir; porque más vale verguença en cara que lástima en coraçón* (op. cit. XXV, pág. 242).

Y de igual modo sabe tratar no sólo a los caballeros enamorados, sino también a las damas que pretenden:

> *Si la veo picadilla* [a la dama]*, vender me caro, porque pite también para la lumbre del candil con que yo alumbro, y aun encandilo, a tales bovos como los que al presente traygo entre manos* (op. cit. XXV, pág.

241).

En conclusión, sólo la confianza en el lucro y el interés hacen que la alcahueta participe en el juego amoroso de la casta superior. Aunque, lógicamente, ella lo expresa de otra manera:

> *La esperança del buen gualardón para desterrar necessidades de mi casa me moverá a que haga todo mi dever y me atreva a todo trance; pues no se gana el pan sin afán, ni se toman truchas a ropas enxutas* (op. cit. XV, pág. 208).

En contraposición a la figura clásica de la alcahueta avariciosa, ejemplificada a la perfección en los personajes de la Celestina original y de la Marcelia de Juan Rodríguez Florián, la Lozana de Francisco Delicada opera de una manera muy diferente:

> *Su conducta, contraria al dinero, concuerda con una ideología no capitalista que miraba las monedas como un mal social que venía a acabar con un intercambio más básico y "natural" en el que se relacionaban los hechos humanos y los productos de la naturaleza, todo ello situado al mismo nivel* (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 75).

Aunque Aldonza no renuncia a la ganancia, la acepta y la busca de una forma muy diferente a la de sus compañeras alcahuetas, tan sólo para su propio disfrute. Lozana desarrolla toda su labor profesional para su goce vital y su propia supervivencia, sin ningún deseo avaricioso. Como aclara de nuevo el mismo autor:

> *La andaluza tiene unos fines de sobrevivencia y satisfacción inmediata que van de acuerdo con la naturaleza; mientras sea para ganarse la vida y sin hacer mal a nadie, ella piensa que su labor no va contra la ley del Creador* (op. cit. pág. 88).

Otra mediadora que aparece con rasgos originales y escapa del cliché rojano es la de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón. En esta obra, Elicia, la mediadora, ejerce la crítica contra su propia ambición:

> *En mi seso me estaba yo en dejar este trato si la maldita e insaciable*

codicia del más haber, que a los más de los mortales fuerza a cometer lo ilícito, no me venciera (II, 1, pág. 73).

Y, algo más adelante:

Cuando era pobre, entonces me hallaba más rica porque nada codiciaba y agora que, bendicto Dios, me sobra, más y más deseo (op. cit. II, 1, pp. 76-7).

Hasta ahora hemos desgranado las virtudes lucrativas de las alcahuetas, sin tener en cuenta que la avaricia y el afán de ganancia aparecen como rasgos fundamentales en otro tipo de personajes: los criados. Como se demuestra en el capítulo correspondiente, la relación entre los amos y los sirvientes ha cambiado sustancialmente en la época que nos ocupa. El viejo nexo feudal de la Edad Media, apuntalado en el vasallaje y la protección señorial, ha dado paso a una nueva forma de enlace entre ambas capas sociales, más cercana a la concepción capitalista que empieza a desarrollarse. Como explica MARAVALL (1972):

Lo que había sido una relación de adscripción personal (...) se convierte en una relación de mero contenido económico, conforme lo permiten los recursos de la economía monetaria, al generalizar el sistema de pago de los servicios en dinero (IV, pág. 87).

No obstante, nos encontramos ante una situación de indeterminación: el viejo sistema no acaba de desaparecer y la nueva concepción no se impone aún del todo. De ahí, las estrategias que celestinas y criados deben desarrollar para tomar la parte que les corresponde de la ganancia. En la mayoría de los casos, los propios servidores tienen que coger lo que les pertenece por su trabajo, sin esperar a que la generosidad de sus amos les invite a hacerlo. En la obra seminal del conjunto, Pármeno aconseja a Sempronio:

De lo que ay en la despensa basta para no caer en falta: pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de toçino, y más seys pares de pollos (*La Celestina*, VIII, pág. 394).

Todo para llevarlo a casa de la vieja mediadora y conquistar así el corazón de las *mochachas,* Elicia y Areúsa. De todos modos, no es Pármeno el más ambicioso de los

criados de Calisto. Muy al contrario, su compañero tendrá que ir ganándolo para su causa y venciendo sus escrúpulos morales, recuerdos del sistema de fidelidad medieval. Sempronio, desde el principio, deja de lado las viejas concepciones feudales y se adhiere al concepto monetarista del trabajo:

> *¡De la burla yo me llevo lo mejor!* (op. cit. I, pág. 233).

No faltan en su discurso las explicaciones a su comportamiento, como si quisiera justificarse a sí mismo su falta de escrúpulos en las relaciones con Calisto. Así nos dice más adelante:

> *Desseo provecho, querría que este negocio hoviesse buen fin; no porque saliesse mi amo de pena, mas por salir yo de lazería* (op. cit. III, pág. 289).

En las continuaciones cíclicas la situación sigue de igual manera, agravándose desde el momento en el que el caballero protagonista decide incluir entre sus sirvientes a un fanfarrón arrufianado, más interesado en sacar el dinero de las prostitutas que tiene bajo su dominio que de favorecer la política amorosa de su amo, como ocurre en el texto de Feliciano de Silva:

> FELIDES.- *Yo te prometo que yo te lo satisfaga si llevas a fin estos hechos.*
>
> PANDULFO.- *No querría yo que fuesse todo parolas, porque más quiero un toma que dos te daré* (*Segunda Celestina*, VIII, pág. 185).

De igual manera, opina uno de los sirvientes de la obra de Antonio Díez, cuando conversa con el caballero sobre la ganancia y el lucro:

> *Sin mentir,*
> *siempre oí, señor, dezir*
> *un refrán que yo me sé:*
> *vale más, as de sentir,*
> *un toma que dos daré* (*Auto de Clarindo*, II, 7, pág. 258).

De todo esto se desprende que los criados y el resto de los personajes

populares deberán abrir la bolsa para *acceder* a otros servicios. Como es el caso de Barrada, que se ve obligado a aceptar el juego y ha de pagar por los servicios de Elicia, ya que sabe que, sin mostrar antes su generosidad, no podrá acceder al objeto deseado.

> BARRADA.- *Señora, que assí está bien, que al buen pagador no le duelen prendas; ves aquí cuatro ducados para una saya, para paga y señal* (*Segunda Celestina*, XXXIV, pág. 492).

Por el contrario, en la continuación de Gaspar Gómez de Toledo, los criados están más interesados en satisfacer su apetito, procurando llenar su estómago, sin preocuparse tanto por su bolsa. Así ocurre cuando, después de haber descargado la comida, Sigeril trae ya el almuerzo preparado:

> *Ves aquí este capón assado, y este par de palomas fiambres que hallé con este jamoncillo de tocino; y aún el queso no es podrido* (*Tercera Celestina*, XXXIII, pág. 294).

Y, del mismo modo, los enamorados de las *mochachas*, personajes con rasgos de rufián en muchos casos, no se ocupan de la ganancia monetaria y sí de calmar su hambre. De esta manera, Grajales le pide a Areúsa que le aderece

> *dos pares de perdices* (op. cit. XXVII, pág. 255).

En las continuaciones no directas, el interés por la vestimenta supera a la satisfacción del apetito. Aparece en la anónima *Thebaida*, como en otros textos, la envidia del resto de los criados hacia el sirviente gratificado por su amo.

> GALTERIO.- *¿Qué te parece, Simaco, cuál va Aminthas? Con capa de damasco y sayón de carmesí y penacho de oro en la gorra, triumphando ante la vida.*
>
> SIMACO.- *Bien haze de preciarse, qu'es mancebo y de gentil dispusición* (XI, pág. 172).

En la obra de Juan Rodríguez Florián, el protagonista, uno de los más liberales de la materia celestinesca, llena de regalos a sus criados. En primer lugar para Polytes:

> *A él darle as el jubón de brocado bordado con las calças que saqué para estas fiestas. En aunque no sea paga, será principio de lo que quiero darle* (*Comedia Florinea*, III, pág. 168).

Y más adelante para Fulminato a quien le ofrece:

la mi cuera de búfano con la guarnición de carmesí, pelo y passamanos de hilo de oro, y darasle para calças quatro pieças de oro, y darasle de mis espadas la que él quisiere (op. cit. XIII, pág. 205).

La inclusión de un arma entre los presentes destinados al pago de los servicios prestados tiene su lógica aquí. Fulminato es el típico rufián celestinesco, caricatura del clásico *miles gloriosus*, que pone todo su honor en el filo de su espada.

Entre las continuaciones teatrales aparece el mismo resultado. En la obra de Antonio Díez, el caballero protagonista le dice a uno de sus criados:

Yo te daré de vestir
sayo y capa,
que mucha verguença tapa,
gorra y calças que pediste;
y essos cabellos te rapa,
mira que me andes triste (*Auto de Clarindo*, III, 1, pág. 266).

Aunque de forma esporádica, es posible también encontrar casos en los que los señores pagan a los criados con joyas. Así pasa en el texto teatral de Luis Miranda Placentino, cuando el caballero pretende comprar el favor de la criada de la dama:

No sé qué me le dezir,
aqueste anillo le doy,
que pocos negocios ay
sin dádivas prevenir (*Comedia Pródiga*, III, 6, pág. 326).

De todo esto se deduce que a ninguno de los personajes del conjunto celestinesco se le escapa la importancia del dinero a la hora de mover las conciencias y recibir los favores de los demás. Justina de la *Comedia Florinea* lo resume de forma concisa:

Si el gualardón no terciasse, ni avría señor servido, ni pobre subjecto (XXV, pág. 247).

Casi siempre son los criados los que abren los ojos a los incrédulos idealistas que confían más en la fuerza del amor que en el poder de lucro. En la continuación de Feliciano de Silva, la realista Poncia, criada de Polandria, rebate los argumentos del ensimismado Sigeril, sirviente del caballero:

> SIGERIL.- *Señora mía, no pensé yo que en precio pusieras lo que yo juzgava si ninguno.*
>
> PONCIA.- *Pues agora sabes tú que sin él no se han las mugeres* (*Segunda Celestina,* XXXI, pág. 454).

Esta lección le sirve al criado de Polytes para hacerse una idea más cercana a la realidad de la naturaleza del amor y las pasiones que se entretejen en la trama celestinesca. De aquí su afirmación sobre el dinero:

> *Por el cuál no hay falta que con él no se cobre, pues no hay tacha ni falta que la riqueza no supla ni virtud, ni linage y saber que la pobreza no asconda* (op. cit. I, pág. 114).

El mismo personaje, pero ahora en la obra de Gaspar Gómez de Toledo, observa, no sin sorpresa, que la virtud de su amada Poncia pronto se pierde al escuchar el soniquete de las monedas:

> *Veo que los dineros fueron intercessores más quel ruego. Y ansí hallo por cierto lo que se dize, que dádivas quebrantan peñas* (*Tercera Celestina*, XXVIII, pág. 271).

En contadas ocasiones, se produce un enfrentamiento -más retórico que argumental- entre el afán de lucro y la defensa de la honra femenina. Este tópico, tan común en el teatro barroco, empieza a despuntar en las continuaciones teatrales de la materia celestinesca. Veamos, como un ejemplo, la intervención de Felisero en la obra de Luis Miranda Placentino:

> *Que se perdiesse el dinero,*
> *váyase para quien es,*
> *que no es te el interés*
> *del ilustre cavallero;*

pero traer al tablero
la honra con tal ultraje,
en tal caso su linaje
le deve matar primero (*Comedia Pródiga*, IV, 4, pág. 339).

En conclusión, la finalidad de la mayoría de los personajes celestinescos -si exceptuamos a la pareja de enamorados y a alguno de los criados moralistas- es conseguir al mismo tiempo aumentar la ganancia sin manchar la honra familiar. Por eso, a veces, nos parece muy delgado el límite entre el honor celestinesco y la prostitución sin ambages, pero en ese punto se encuentra la inteligente actitud de la vieja tercera: no ofrecer públicamente la mercancía, para encarecer de este modo su valor privado. Las palabras y consejos que la alcahueta rojana dedica a Areúsa son definitivos en este punto:

> *Que honrra sin provecho, no es sino como anillo en el dedo. Y pues entramos no caben en un saco, acoge la ganancia* (*La Celestina*, VII, pág. 377).

[3.2.2] UN OFICIO: LA PROSTITUCIÓN

El papel que la sexualidad juega en la materia celestinesca es primordial, ya sea en su vertiente amorosa o, más a menudo, como una opción laboral. Es el sexo una fuerza que impele a los personajes -masculinos, como es lógico- a destruir su honra y desperdiciar su ganancia en favor de las astutas mujeres que les tienden la trampa. Como indica MÁRQUEZ VILLANUEVA (1993):

> *Las Celestinas, la naciente novela picaresca y el teatro prelopista se muestran fascinados en idéntico y compartido aborrecimiento de los mundos fornicadores que construyen para después refregarlos por la cara de la conciencia oficial* (pág. 159).

Este empuje destructor de la pasión sexual emerge en la mayoría de los textos celestinescos en comentarios aislados, en notas dispersas como quien no quiere la cosa

-si exceptuamos las Comedias anónimas publicadas en Valencia en 1521 y el *Retrato* de Delicado-. Veamos algunos ejemplos en la obra de Rodríguez Florián. Cuando Felisino se queja por que sus amores le están saliendo muy costoso, Fulminato -el rufián fanfarrón- entiende otra cosa y descubre su práctica sexual habitual:

> *A la fe, una vez en la semana, como viernes, y aun entonces de priesa, y aun que lo tengo por fiesta: porque si andáys a su contento, son insaciables* (*Comedia Florinea*, IV, pág. 169).

En la misma obra citada anteriormente nos encontramos con Liberia quien, a pesar de ser hija de una alcahueta, aún era virgen antes de caer en manos de Felisino. Su prima Gracilia lo descubre por la mancha de sangre en la sábana, pero Liberia lo niega, por salvar su honra -no sabemos en qué sentido-. Gracilia le dice que no se preocupe, por que esta es la norma general, ya que

> *oy en día muchas son donzellas, y aun de alta guisa, y pocas lo son, o muchas no son vírgines, aunque se casan por ello* (op. cit. IX, pág. 193).

En realidad para Liberia la pérdida de la virginidad supone una verdadera liberación, como ella misma opina:

> *En cargo soy a Felisino, que con pensar que me robava me libertó* (op. cit. XI, pág. 197).

Por su parte, este personaje masculino recomienda a Polytes que se olvide de sus problemas y libere su presión sexual:

> *La viuda de buen fregado es, y en ti que hallaría buen coçedero para su comezón* (op. cit. XI, pág. 198).

Como se puede observar, son comentarios que no afectan a la tónica general de la obra y que afectan a la parte baja de la escala social, especialmente a criados y rufianes.

La fascinación por el mundo de la prostitución en la materia celestinesca siempre ha llamado la atención. De hecho, el primer calificativo que recibe la protagonista que da nombre al grupo es el de *puta vieja*. Sin lugar a dudas, es en la obra de Rojas y

el primer autor en la que por primera vez este tema es tratado de forma abierta y directa. Un tema que socialmente debió tener una gran importancia, pues se conformaba como una salida más para las mujeres que perdían -o escapaban- del círculo familiar:

> *Había otro tipo de trabajo que, al igual que el doméstico, no exigía una inversión inicial, al que sólo era necesario aportar, igual que en el otro, el propio cuerpo, aunque no era precisamente un trabajo manual, y que arrastraría a muchas que no habían podido llegar a criadas o que no deseaban tener amos; para ellas había sitio en las mancebías; que debían constituir una excelente inversión, para quienes las explotaban; no tanto para sus pupilas, posiblemente no retribuidas en forma acorde con la extensión del negocio* (CARLÉ, pág. 68).

Efectivamente, en la época se discutió de qué manera se podía organizar el magma prostibulario, sin ningún tipo de control real. Por eso los Reyes Católicos

> *se ocuparon en racionalizar y controlar el negocio de la prostitución por medio de las mancebías, cuya organización y explotación entregaron como favor a gentes de su confianza, que en más de una ocasión eran personas o instituciones religiosas* (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, pág. 2).

Se discutía sobre cuál era la solución a la problemática planteada:

> *La delincuencia de la mujer predomina en torno a la prostitución. Mientras, teóricamente, se mantiene la lucha entre eliminar ésta por sus malas consecuencias o tolerarla, como mal menor, la práctica exige soluciones conciliadoras con la existencia de unas mancebías autorizadas* (BARBEITO, pág. 7).

¿Que motivos llevaban a las mujeres a tomar este rumbo? ¿Era una elección libre como en el caso de la Lozana o de Areúsa? La realidad social tuvo que ser mucho más dura:

> *Las razones más corrientes de que las mujeres se hicieran prostitutas eran la pobreza y la violencia masculina. La viuda pobre con hijos*

pequeños, la sirvienta o la criada utilizadas como concubinas por su amo y luego abandonadas, la extranjera incapaz de conseguir un trabajo legítimo: todas estas mujeres carecían de dinero y oportunidades. La prostitución era casi la única vía que les quedaba para ganarse la vida y era con mucho la más fácil y la más beneficiosa, si una mujer era joven y atractiva (LABARGE, pág. 255).

De este modo, podemos decir que la prostitución tenía una gran importancia como salida para las mujeres. No obstante, en la materia celestinesca este tema se trata de una forma muy particular: a Rojas y a sus seguidores -con la excepción lógica de Delicado- no se preocupan directamente de la prostituta reconocida, sino de la puta a escondidas. Como afirma HEUGAS (1973):

Pourtant on affirmera ici, sans l'ombre d'un paradoxe, que le grand absent, dans la célestinesque, c'est précisément le lupanar. (...) *Par contre, dans la célestinesque, la maison publique n'est présente que par les nombreuses allusions qu'on y peut faire* (pág. 460).

En realidad, este mundo del proxenetismo y las putas no se encierra en su condición social y geográfica como indica VIGIER:

La prostitution, telle qu'elle apparaît dans la Célestine et ses continuations ne s'exerce pas dans les limites d'un quartier reservé mais contamine l'ensemble de la cité et menace l'ordre, les insitutions et les valeurs de la societ'e tout entière (pág. 173).

En cualquier caso la obra original nos muestra abiertamente que tanto Elicia y Areúsa, que se empeñan en ocultar su verdadera profesión, tienen una reputación inferior a la que se imaginan. Por eso Tristán, el más avisado de los criados de Calisto, le advierte a Sosias, el inocente:

Esta muger [hablando sobre Areúsa] *es marcada ramera, según tú me dixiste; quanto con ella te passó has de creer que no caresce de engaño. Sus offrecimientos fueron falsos, y no sé yo a qué fin* (*La Celestina,* XIX, pág. 563).

Este reconocimiento nos hace pensar que tanto Elicia como Areúsa debieron ser consideradas como un tipo menos ofensivo de putas que las que se ofrecían públicamente. En opinión de LACARRA (1992) la situación sería la siguiente:

> *Pese a la condición legal de infamia que tenían las prostitutas, ambas mujeres se muestran orgullosas de su profesión. Esto no debe sorprendernos, pues aunque los fueros seguían considerando una afrenta grave el llamar puta a una mujer, la reglamentación de la prostitución transformó a las meretrices en agentes reconocidos del orden social, y algunas de las clandestinas lograron una situación económica desahogada* (págs. 275-276).

Este último estado debió ser el que disfrutaron nuestras heroínas. Como diría FERNÁNDEZ MÁRQUEZ:

> *Elicia es el tipo de mujer que llega a prostituta con plena conciencia de serlo* (sin pág.).

De alguna manera, la Iglesia representó un papel importante en la consideración pública de este oficio:

> *La Iglesia, por su parte, aunque sigue condenando la prostitución y considera a la prostituta y su comercio vergonzoso, concluye que hace un trabajo y acepta que guarde la remuneración que recibe de su ejercicio.* (...) *Así se justifica la doble moralidad que ve con indulgencia la necesidad de que los jóvenes satisfagan sus instintos con ellas para evitar que caigan en males mayores, como el adulterio, la violación de las mujeres honestas y la homosexualidad, el llamado "pecado nefando"* (LACARRA, 1992, pág. 270).

En lo que se refiere a la materia celestinesca, tenemos que decir que la prostitución es uno de los oficios que casi por primera vez aparecen retratados con total viveza y realismo. No obstante, los autores de este grupo de obras, amparados en el ejemplo de la *Tragicomedia* original, no se ceban en la recreación del ambiente más ínfimo, como explica EISENBERG:

> *El lupanar, tolerado por la sociedad de la época como el menor de dos males, apenas aparece en lo celestinesco. Lo que se halla, en cambio, es la prohibida "prostitución a domicilio", fuera del barrio especialmente reservado para este fin. Al quitar a las "mujeres enamoradas" o meretrices su aspecto escandaloso y al darles una presentación bastante idealizada y favorable, los autores de obras celestinescas reflejan el teatro romano, en particular el de Terencio* (pág. 411).

Por consecuencia, para este autor la realidad prostibularia de la celestinesca, idealizada y poco veraz, tiene una base puramente literaria, ajena al mundo que la rodea. Es verdad, hasta cierto punto, que la ramera pública, reconocida en la sociedad como tal, apenas hace aparición en el núcleo duro de la celestinesca -siempre obviando las excepciones del *Auto de Traso* y de la *Segunda Celestina*-. La idea de los primeros autores para retratar la prostitución encubierta no debió ser otra que la de equiparar los *altos* amores de la dama y el caballero con los de los criados y sus amantes cortesanas. Como diría Américo CASTRO (1965):

> *Se esfuma y a la vez se mantiene la divisoria entre la ramera que vende su cuerpo y la mujer cuyo amor es cortesanamente solicitado* (págs. 100-101).

Al igual que los criados se aglutinan en un prototipo que sirve como reflejo durísimo de los locos de sus amos, las putas secretas se definirían como un espejo deformado de las damas, un esperpento cruel de Melibea. Es en esta circunstancia en la que la crítica implacable, feroz y exagerada de las *mochachas* hacia la amada de Calisto toma su verdadero sentido.

Una característica fundamental del grupo de textos que nos ocupa es la de su naturaleza puramente urbana. Intentar trasplantar la función celestinesca al mundo rural es una empresa imposible. Otro tanto ocurre con el mundo de las cortesanas:

> *La práctica de la prostitución formaba una parte importante de la cultura urbana, porque para su implantación necesitaba de una cierta*

densidad demográfica que sólo las ciudades podían ofrecer (LACARRA, 1990, pág. 24).

La situación de este colectivo en nuestro país debió de ser, de algún modo, algo inestable. Las mancebías y las casas de pupilaje tuvieron que pasar por rachas de permisividad y por momentos de mano dura. En cualquier caso, se hace raro encontrar en la materia celestinesca un ejemplo como el de la Lozana de Delicado. Como nos advierte MARCIALES:

> *En España no hay traza, ni en las letras ni en las leyes, de las cortesanas de alto bordo, de cuño italiano, por el estilo de la famosa Imperia. La única excepción es el retrato de la Lozana andaluza, que en realidad es una obra italiana* (Volumen I, pág. 152).

Esta actitud es, en verdad, infrecuente en la literatura y en los documentos. Por el contrario, la profesión de ramera tapada hubo de ser habitual en la época, pues mereció el esfuerzo legislador de las autoridades:

> *Resultado directo de esta reglamentación fueron las continuas prohibiciones de la prostitución clandestina, cuya práctica estaba extendida por todos los centros urbanos y ponía en peligro los objetivos morales para los que ostensiblemente se intentaba regularla bajo el control municipal* (LACARRA, 1992, pág. 25).

Llegados a este punto debemos definir con la mayor exactitud posible de qué manera se presenta la prostitución en la celestinesca. Para empezar tomaremos las definición que nos ofrece ALONSO HERNÁNDEZ (1977) sobre la

> *CORTESANA.- Prostituta establecida por su cuenta y con casa propia; generalmente bajo la protección de un amante, o de varios, que no solían ser más de dos; utilizaban celosías y encerados, como las prostitutas de categoría inferior, como señuelo y sin duda por costumbre* (pág. 234).

Al mismo tiempo existía otra modalidad de prostitución, la

> *PUTA HONESTA.- La prostituta que no forma parte de la mancebía y*

que se prostituye solamente, en privado, con pocos clientes, pero de calidad (págs. 643-644).

Otro tipo de prostituta es el de la *iluminaria* definida así por ALONSO HERNÁNDEZ (1979):

Como ejemplo de anuncio de tipo visual tenemos a la ILUMINARIA o LUMINARIA, prostituta generalmente hermosa que se limita a mostrarse a los clientes eventuales y provocarlos. Solía estar a la puerta de la mancebía o, dentro de ella, a la puerta de la casilla que ocupaba (pág. 66).

El trabajo de las *mochachas* debía estar más cercano al segundo que del primero, con ribetes del último. La idea de las dos jóvenes es hacerse pasar por cortesanas, mantenidas por sus amantes -no olvidemos el soldado al que Areúsa hace referencia en su primer encuentro con Pármeno-. Pero la realidad era muy distinta:

El oficio de Areúsa y Elicia es, en esencia, el mismo que el de Palana, pero lo ejercen de forma encubierta, variedad de prostitución perseguida por la justicia. Por esta razón sus relaciones con los amantes son más estables, sus ingresos se reparten con Celestina y no con rufianes que las protejan (BARANDA, 1986, pág. 136).

Esto ocurre así efectivamente en el caso de Elicia, subyugada totalmente al poder celestinesco. El caso de Areúsa es bastante diferente, pues ella misma se encarga de administrar su tiempo y su dinero, acercándose mucho más que la primera al ideal lozanesco de mujer libre.

Entrando ya directamente en las obras, veremos que el texto de Sancho de Muñón hace hincapié en este submundo. Así Oligides nos cuenta que Elicia tiene dos *sobrinas* -¡cómo no!-, llamadas Livia y Drionea,

las cuales tienen por oficio remediar necesidades ajenas, y socorrer a los necesitados y desatacados envergonzantes (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia,* I, 3, pág. 38).

De esta suerte, Elicia repite la estructura original de Celestina, con la diferencia de que

ella tiene más suerte que su predecesora. La idea de la trotaconventos rojana era atraer a Areúsa hasta su casa para ponerla a trabajar bajo su manto. El único inconveniente es que ésta se le adelanta y le corta toda posibilidad de engaño. Areúsa es consciente del valor de su independencia, aunque esto esté fuera de la norma general. Por eso, cuando Lisandro le pregunta a Oligides si conoce a alguna prostituta, éste le responde:

> *No una, sino ciento; está sembrada la ciudad de ellas, no hay mujer cantonera que no tenga su vieja al lado* (op. cit. I, 3, pág. 30).

Por el contrario en la obra de Gaspar Gómez de Toledo la puta se queja por la pérdida de su libertad:

> *¿Quién llevó mi libertad? ¿Quién tiene mi alegría? ¿Quién me dio a mí tristeza? ¿Quién me dio lloro, quién me dio cautiverio sino el amor, que todo lo vence?* (*Tercera Celestina*, VII, pág. 126).

Por el contrario para la Orosia creada por Sebastián Fernández la profesión de cortesana es un método de vida perfecto:

> *Con un poco de cautela hazer a todos buen rostro, e que cada uno piense que él es e otro no, e a buelta de cabeça que aquél sea más amigo que mejor nos lo pagare* (*Tragedia Policiana*, V, pág. 10).

Este mismo personaje defiende el orgullo de su profesión, invirtiendo el código de honra natural de la época, como hace la Lozana andaluza -compárese este proceso en el capítulo dedicado a ella-. Para Orosia

> *nosotras, como tú sabes, somos unas mugeres de seguida que substentamos honra haziendo servicio a los buenos* (op. cit. XII, pág. 25).

De igual manera Claudina en el Acto XIV las llama *mugeres de honra* (pág. 29). De todas las prostitutas que aparecen en la materia celestinesca es esta Orosia la que con mayor energía defiende su *status* profesional. Cuando recibe la oferta de marcharse a vivir con un rufián, la rechaza, argumentando que

> *metidas con un hombre en un rincón de la Ciudad, perdemos los amigos e no ganamos dineros* (op. cit. XII, pág. 25).

La prostitución se convierte en la materia celestinesca en un tema soterrado pero, a la vez, básico en su trama. Celestina, la puta vieja, es el único personaje -como su remedo en positivo, la Lozana andaluza- que circula libremente por la estructura social y se relaciona con miembros de todos los estamentos. Esta movilidad de la prostituta, de hecho o de costumbre, permite la destrucción moral de la estructura. Como advierte Marcel BATAILLON:

> *Les auteurs de la Célestine et leurs imitateurs ont voulu s'attaquer au mal de la prostitution, acepté généralment, jusqu'à une époque récente, comme un mal nécessarie, mais dont il faut éviter qu'il ne gangrène la noblesse et ses serviteurs* (pág. 139).

De cualquier manera, debemos tener en cuenta que la situación del lupanar y sus consecuencias morales era mucho menos estricta en el inicio de la trayectoria celestinesca vigente aún la contextura medieval en bastantes aspectos:

> *Si nos fijamos en el periodo medieval, de inmediato surge ante nuestra vista una sociedad mucho más permisiva que la moderna en este terreno, con menores trabas coercitivas a la expresión léxica del erotismo de las que fueron imponiéndose desde mediados del siglo XVI* (FRAGO, 1979, pág. 259).

Por lo tanto es necesario admitir que la situación de este gremio fue mucho mejor en épocas pasadas y empezó a cambiar, para mal por supuesto, a partir del segundo tercio del siglo XVI, una vez ya pergeñada una buena parte de los textos celestinescos que nos ocupan, cuando se acerque con fuerza el temporal tridentino:

> *El siglo XV es una época de permisividad e institucionalización de los prostíbulos. La justificación teórica coetánea que explica la sanción que el poder otorga al pecado, radica en el razonamiento de que la prostitución, con ser un mal, puede evitar males mayores, por lo cual aunque teóricamente debería vetarse, en la práctica resulta útil* (GARCÍA HERRERO, pág. 307).

Por lógica, este cambio social deberá ir acompañado de una evolución jurídica que reconozca la nueva situación:

> *A finales de la Edad Media, y al compás del progresivo crecimiento de la importancia de los centros urbanos y de la organización municipal, se promueve una minuciosa e intensa delimitación jurídica de los más variados aspectos concernientes al mundo de la prostitución* (FRAGO, 1979, pág. 260).

Volvemos a conectar el tema de la prostitución con el desarrollo de las ciudades, haciendo hincapié de nuevo en el marco urbano que caracteriza a todas las manifestaciones de la materia celestinesca. Recordemos que la ciudad que mantuvo la mayor cantidad de prostitutas, limitadas en su profesión por las germanías oficiales, fue Valencia, la ciudad más grande de la época y la que contaba con mejores comunicaciones exteriores.

Sin lugar a dudas es el *Retrato de la Lozana andaluza* la obra que con mayor profusión de detalles refleja el ambiente prostibulario de la época. Ejemplo sin par en la literatura hispánica, la obra de Delicado ha sido apartada y censurada durante largo tiempo por su carácter inmoral y su exhaustiva documentación -naturalista casi- sobre el mundo de las putas en Roma. A menudo, los estudiosos han llegado a la idea de que el converso Delicado ha obviado toda idea moral para dedicarse a copiar -de forma insana- del natural las correría de una prostituta en la Roma corrompida anterior al Saco. Muy al contrario, en el *Retrato* se observa una clara lección:

> *En su tratamiento de las cortesanas romanas, Delicado llega a la lección moral a través de las frecuentes referencias que se hacen en la obra la peligro sifilítico que constantemente les amenaza, y por medio de las alusiones a la futilidad y brevedad de sus vanas ambiciones* (DAMIANI, 1977, pág. 48).

Es el castigo divino, simbolizado en el morbo sifilítico, que Lozana recibe en pago por sus ansias de libertad. No olvidemos que en su descripción física no faltan los detalles que nos muestran a una Lozana aquejada gravemente de esta enfermedad, de la que Cornelio nos

dice que es el

> *mal francés moderno; que no haze aquél los espantajos que el antiguo (dand'os un "leva eius" por las narizes) y es más dulce que la sarna* (*La Lena,* III, 7, pág. 418).

No obstante, la Lozana como personaje, independiente como ningún otro de la intencionalidad de su autor, mantiene una curiosa opinión sobre el interés público de su oficio:

> *La heroína señala que la prostitución rinde valiosos servicios que cooperan al mantenimiento de la estructura social y por eso cree que todos los que ejercen ese oficio deberían ser recompensados con una "taberna meritoria"* (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 107).

Es más que evidente que, muy al contrario que en el resto de los textos celestinescos, en el *Retrato* de Delicado la prostitución es un tema central tratado como tal, sin ambages ni soterramientos.

Para la historia de este gremio queda la detalladísima y profusa lista que el Valijero le ofrece a la Lozana en los primeros momentos de su vida romana. Todo este capítulo es una descripción del modelo organizador de la prostitución romana. Antes de dar paso a la exhaustiva relación de estados del ambiente cortesano que nos ofrece este personaje, expondremos algunas apreciaciones aclaratorias que se establecen en el diálogo con Lozana. En primer lugar hay que aclarar la etiqueta semántica de estas figuras. Por eso, el Valijero acota con total exactitud el objeto de estudio, al especificar lo siguiente:

> *En esta tierra no se habla de amancebadas ni de abarraganadas; aquí son cortesanas ricas y pobres* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XX, pág. 269).

Lozana entiende esta afirmación de forma errónea, pues para ella *cortesanas ricas* quiere decir putas del partido, o sea, establecidas, mientras que *cortesanas pobres* se refiere a aquellas que hacen su trabajo por cuenta propia. En realidad, y como dice este gran conocedor,

Todas son putas (ibídem).

Ahora bien estas pueden ser, en primera instancia:

[1] *De natura*, ya desde el nacimiento.

[2] *Usadas*, por la costumbre y el uso.

Esto es con respecto a su origen. Pueden diferenciarse también por su forma de presentación:

[1] *De puerta herrada*, abiertas al público sin ningún tapujo.

[2] *De celosía*, más escondidas.

[3] *D'empanada*, a medio camino entre las dos anteriores.

El Valijero nos advierte que las putas romanas también se pueden clasificar, en resumen, de la siguiente manera:

· *Apasionadas*.

· *Estregadas* (embrujadas o aseadas).

· *Afeitadas*.

· *Esclarecidas*.

· *Reputadas* (con una reputación o doblemente putas).

· *Mozárabes de Zocodover* (plaza central de Toledo).

· *Carcaveras* (de las cárcavas, o sea, de zanjas o fosos).

· *Cabo de ronda*.

· *Ursinas* (Orsin fue una célebre familia romana del partido de los güelfos).

· *Güelfas* (familia que se oponía a las influencias de los emperadores alemanes en Italia).

· *Gibelinas* (familia defensora de los intereses de los Papas y opuesta a la anterior).

· *Injuinas* (doble sentido: inguina, con bubas o sifilítica, o anjouina, de la familia de los Anjou).

· *Rapalo rapaínas* (juego de palabras con el gentilicio de Rapalo, con la idea de rapar como afeitar -es decir, enfermas de sífilis- y el significa de

rapar como robar y de aína como rápido, es decir, ladronas).

· *De simiente* (otro juego de palabras con simiente como semen o como abolengo).

· *De botón grinimón* (sifilíticas).

· *Noturnas*.

· *Diurnas*.

· *Putas de cintura* (no reconocidas socialmente, sólo hasta la mitad).

· *De marca mayor* (putas del todo, de la germanía).

· *Orilladas*

· *Bigarradas*.

· *Combatidas*.

· *Vencidas.*

· *No acabadas*.

· *Devotas y reprochadas de Oriente a Poniente y Setentrión*.

· *Convertidas*.

· *Repentidas*.

· *Viejas, lavanderas porfiadas, siempre han quince años como Elena*.

· *Meridianas*.

· *Occidentales*.

· *Máscaras enmascaradas*.

· *Con virgo*.

· *Putas el día del domingo* (conversas).

· *Putas que guardan el sábado* (judías).

· *Feriales* (expuestas en la feria).

· *A la candela* (escondidas en el hogar, a la luz de las velas).

· *Reformadas*.

· *Jaqueadas*.

· *Travestidas*.

· *Estrionas de Tesalia* (brujas).

· *Avispadas*.

· *Terceronas* (alcahuetas).

· *Aseadas, apuradas*.

· *Gloriosas, buenas*.

· *Putas malas, malas putas* (las primeras, malvadas, las segundas, inexpertas).

· *Enteresales* (que no olvidan la ganancia).

· *Jubiladas*.

· *Casadas reputadas* (al ser casadas son dos veces putas).

· *Putas beatas y beatas putas* (las primeras son devotas y las segundas son felices).

· *Mozas*.

· *Viejas, viejas putas de trintín y botín*.

· *Putas alcagüetas y alcagüetas putas*.

· *Modernas*.

· *Machuchas* (maduras).

· *Inmortales*.

· *Otras que se retraen a buen vivir en burdeles secretos y publiques honestos que tornan de principio a su menester* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XX-XXI, págs. 271-273).

Como se puede observar en tan larga enumeración, el oficio de la prostitución fue verdaderamente productivo en la Roma de la época.

En este recorrido del Valijero por el escalafón prostibulario hemos dejado a un lado las referencias que este personaje hace a la cuna de las putas. Todo el viaje por la geografía de origen de las rameras que había en Roma se centra principalmente en España y en Italia, ya que encontramos una mayor especificación sobre estos países. Esto es absolutamente lógico, puesto que eran las dos naciones que mejor conocía Delicado. Aparte de las otras nacionalidades llama la atención las dos excepciones que se hacen. Por un lado se excluye a las *genovesas*, ya que en Roma son consideradas esclavas, lo que nos sirve para entender por qué Lozana iba vestida a la genovesa cuando llegó a

Roma. Por otro parte, encontramos excluidas, con una mención especial, a las *malaguesas*, probablemente a causa de uno de esos juegos de palabras a los que tanta afición tenía Francisco Delicado, haciendo derivar la palabra *malaguesa* del sintagma *mala guisa*:

MALA GUISA	mala manera	malignas
MALA GUISA	mal guiso	de mala digestión

Aunque el Valijero no sea, probablemente, español -puesto que como tal no se ha identificado- defiende a las putas españolas como las mejores en el arte, convirtiéndolas así en un paradigma de bondad típicamente lozanesco.

No sólo en esta lista Francisco Delicado se ocupa del tema del submundo de las cortesanas. En realidad, éste es el ambiente en el que la Lozana, su protagonista, se desenvuelve con mayor facilidad. Las descripciones del comportamiento prostibulario salpican prácticamente todos los mamotretos del *Retrato*. Así ocurre en el mamotreto XII, cuando Rampín nos muestra cuál es la estrategia que usaban las putas para atraer a sus clientes: iban a misa, *a perdones*, para poder citarse con los galanes. Más adelante, el altercado con la justicia nos muestra la costumbre de las coimas de pagar a la autoridad para que les dejaran ejercer su oficio, como nos advierte el compañero de la Lozana:

> *Pagan cada una un ducado al capitán de Torre Sabela* (op. cit. XII, pág. 215).

Sobre la costumbre de sobornar a las autoridades encontraremos otra referencia en una escena futura, cuando Silvio comenta:

> *Saca ella* [en referencia a la andaluza] *más tributo que el Capitán de Torre Sabela* (op. cit. XXV, pág. 292).

Y algo después, esta misma costumbre acecha a la protagonista, como ella misma nos cuenta:

> *Me querían saltear los porquerones de Torre Sabela, cuando lo del*

tributo (op. cit. XXXI, pág. 323).

Lozana sigue también otra tradición de este colectivo, al cambiar a menudo de casa, como sus correligionarias:

> LOZANA.- *Las putas cada tres meses se mudan por parecer fruta nueva.*
>
> ESCUDIERO.- *Verdad es, más las favoridas no se mudan.*
>
> LOZANA.- *Pues yo no so favorida, y quiero buscar favor* (op. cit. XXXIV, pág. 336).

Cuando Trigo, el judío que instala a Lozana en la vida romana, describe la casa que debe tener una cortesana de postín, nos la presenta con las mismas características que ya había mencionado antes el Valijero:

> *Es una casa nueva pintada y dos celosías y tres encerrados* (op. cit. XXII, pág. 282).

De igual manera, la costumbre de tener un rufián que les sirva de amigo y defensa no escapa al análisis de Lozana -que, a su vez, se busca un protector a su medida, el caricaturesco Rampín-. En la misma conversación con el Valijero citada con anterioridad, la andaluza le pregunta por la nacionalidad de estos rufianes, insistiendo en el tema de la nación de origen. A lo que el enciclopédico conocedor de las putas responde:

> *Señora, al principio y al medio, cada una le toma como le viene; al último, francés, porque no las deja hasta la muerte* (op. cit. XXI, pág. 277).

Naturalmente el amigo *francés* aquí no es otro que el también llamado morbo gálico. La misma Lozana es la que, en una conversación con un Capitán, pone límite temporal al trabajo como prostituta. Para la andaluza una mujer puede ser ramera

> *dende doce años hasta cuarenta* (op. cit. XXXIX, pág. 367).

Como ella misma comenta,

> *hartarse hasta reventar* (ibídem).

¿Qué vida disfrutan estas mujeres? ¿En qué consiste su quehacer diario?

SERRANO PONCELA hace una descripción pormenorizada de su rutina:

> *Todas ellas gastan en lujos y afeites sus fortunas y las de sus amigos. Se reúnen a conversar, comer y danzar; pasean las calles seguidas de pajes y criados; parecen ocupar la ciudad toda con su aliento, sus pomposos vestidos y su alegría* (pág. 45).

La protagonista del *Retrato* nos ofrece también su propia idea sobre la vida de las rameras y su afán derrochador, pues gastan todo su dinero

> *en pinsiones o alquiler de casas, la una ha envidia a la otra, y dejan pagada aquella por cuatro o cinco meses, y todo lo pierden por mudar su fantasía, y en comer, y en mozos, y en vestir y calzar, y leña y otras provisiones, y en infantescas. Y no pueden mantenerse así, y todavía procuran de tenerla buena o mala, y las siervas, como son o han sido putas, sacan por partido que quieren tener un amigo que cada noche venga a dormir con ellas, y ansí roban cuanto pueden* (*Retrato de la Lozana andaluza,* XXXIV, pág. 337).

De esta suerte, no podemos deducir que la vida de las prostitutas sea un camino de rosas y una vía hacia la libertad perseguida por Lozana y sus semejantes. De aquí se deriva el hecho de que la andaluza no quiera nunca incluirse definitivamente en este grupo, para ejercer por su cuenta todos los oficios que la lleven a conseguir el objeto de su vida: ser feliz sin depender de los demás.

Desde luego el estado de las cortesanas, a pesar de vivir en la Roma putana, rodeadas de facilidades para su profesión, debió ser bastante lamentable. Lozana nos cuenta cómo era la relación de estas mujeres con sus galanes:

> *No hay puta que valga un maravedí, ni dé de comer a un gato, y ellos, como no hay saco de Génova, no tienen sino el maullar, y los que algo tienen piensan que les ha de faltar para comer, y a las veces sería mejor joder poco que comer mucho* (op. cit. XXXVIII, pág. 363).

Se desprende, de todo esto, que las putas, aun en la Roma anterior al Saco, se encontrarían inmersas en un submundo aislado del resto de la sociedad:

El trato de las cortesanas no era deshonroso; algunas, entre ellas, lograban superponerse un barniz culto. (...) *Sin embargo, la mayoría eran mujeres toscas, ambiciosas y desvergonzadas muy atentas a su negocio; iliteratas y simples mujeres de placer. En 1490 el gremio cortesanil empadronado en Roma alcanzaba seis mil ochocientas con casa abierta, sin contar las concubinas* (SERRANO PONCELA, pág. 46).

En el *Retrato* es común hallar paralelismos y comparaciones originales, pero ninguno como el que pone en igualdad de condiciones el oficio de ramera con la carrera militar. La Lozana hace un análisis de la situación social de las cortesanas como víctimas, pues tras haber servida durante toda su vida al bien de la república, son apartadas en la vejez sin ningún tipo de amparo ni pensión. La estructura se invierte:

Piden a quien pidió y sirven a quien sirvió (*Retrato de la Lozana andaluza*, XLIV, pág. 390).

Lo más interesante es la conclusión:

Todas esperan que el senado las provea a cada una según el tiempo que sirvió y los méritos que debe haber, que sean satisfechas (ibídem).

Es decir, se compara una institución social que se encuentra fuera de la legalidad y de las buenas costumbres con un estamento honrado: el de los ex-combatientes. Este sería el esquema de la comparación:

ESTAMENTO	FUNCIÓN	PAGO	SITUACIÓN
Putas	Luchar por el estado	Nulo	Lacra
Soldados	Luchar por el estado	Taberna	Ejemplo

Partiendo de esta síntesis, si se cambia la situación social se transformará el reconocimiento público. Por eso Lozana pide que se les dé a las cortesanas también una taberna meritoria. Con esta propuesta nuestra protagonista pretende conseguir una

dignificación del oficio, evitando así un mal mayor: que Roma se quedara sin putas. En el mismo mamotreto Silvano continua el paralelismo entre ambas profesiones, haciendo hincapié en el final de las dos trayectorias:

PUTAS	**SOLDADOS**
Archihospital	*Taberna meritoria*
Santiago de las carreras	*Carro triunfante*

La decadencia física y laboral de las putas se convierte en un tema fundamental para Lozana. Ella misma cuenta el ejemplo de una portuguesa, como prototipo de la vida y el desenlace que les espera a las cortesanas:

> *Fue una mujer que mandaba en la mar y en la tierra, y señoreó a Nápoles, tiempo del gran capitán, y tuvo dineros más que no quiso, y vesla allí asentada demandando limosna a los que pasan* (op. cit. XLIX, pág. 408).

En la última parte de la trama lozanesca, la andaluza decide separarse de las cortesanas para subir en su personal escala de valores, como le informa al Capitán:

> *Señor, no quiero más putas, que harto estó d'ellas. Si me quisieren, en mi casa estaré* (op. cit. XXXIX, pág. 366).

Las rameras empiezan a quejarse de la desatención que sufren por parte de la sin par andaluza, como esta Dorotea:

> *¡Señora Lozana, más cara sois vos de haber, que la muerte cuando es deseada! Mirá cuantas venimos a serviros, porque vos no's dejáis ver después que os enriquecistes* (op. cit. XLVIII, pág. 400).

Se pone de relieve el cambio operado en la estrategia social de nuestra protagonista. Ahora en lugar de ir detrás de las cortesanas ofreciendo sus favores, es ella la que será requerida por éstas últimas. En el mismo mamotreto se lamenta Leonor:

> *¿Pareceos bien que ha un mes que no visitáis a vuestras amigas?* (op.

cit. XLVIII, pág. 401).

En realidad, ni las putas pueden trabajar prescindiendo de los oficios lozanescos, ni la andaluza se puede permitir el lujo de perder a sus mejores clientes. En palabras de Delicado:

> *Ni ella sin ellas, ni ellas sin ella no pueden vivir* (op. cit. XLII, pág. 379).

La propia Lozana lo reconoce:

> *No valgo nada sin ellas* (op. cit. LVII, pág. 444).

De todo lo dicho anteriormente se desprende que el inframundo del lupanar, tanto en la materia celestinesca en general como en el ejemplo lozanesco en particular, se conforma como un núcleo básico de la trama, como un contrapunto necesario al ambiente cortés de los caballeros y las damas. En especial en la obra de Delicado, este oficio recibe un tratamiento de dignificación:

> *Para la Lozana, el oficio de la prostitución no lleva implícita la idea de culpa o pecado. Todos los dones que se poseen han sido concedidos por Dios o la naturaleza y como tales, son buenos; dentro del ambiente lozanesco puede gozarse de ellos con poco o ningún remordimiento* (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 87).

[3.3] NEXOS SOCIALES: LA HONRA

Podemos asegurar que, a todas luces, la defensa de la honra privada y su extensión al ámbito familiar no ocupa el puesto principal entre las preocupaciones de los personajes de las obras celestinescas. En este corpus textual las figuras se mueven al son del amor o al soniquete de la bolsa, como ya hemos comprobado en su capítulos correspondientes, pero en pocos casos el honor y sus consecuencias tienen mayor importancia que la de un tópico literario. Claro que abundan en la materia celestinesca las referencias a la honra que se ha de perder y a su auxilio, aunque en la mayoría de los casos suenen a declaraciones huecas, excusas vanas que tienen más un valor formal que

una intención moral auténtica. Como es de suponer, los autores pretendían dar un barniz de integridad pública que hiciera más pasables los estragos cometidos por sus personajes en los terrenos de la pasión y el interés propio. De aquí, la insistencia, en especial en los prólogos e introducciones, en demostrar el carácter moral y la represión de los vicios que caracteriza a estas obras. En todas, ellas, incluso en las más alejadas del modelo rojano, flota ese virtuoso *decorado*. Veamos el ejemplo de *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo, una obra escrita ya en los primeros años del siglo XVII y, por lo tanto, inserta en un ambiente social diferente al que respiró el autor del texto seminal. En la *Aprovación* del libro se nos dice:

> *Aora, para conseguir Alonso de Salas el fin que con tales obras se pretende, te muestra en la astucia y hermosura de Elena y trato de su compañía lo que executa la malicia deste tiempo y el fin que tiene la gente desalmada, que viven como si les faltara el conocimiento de nuestra verdadera Fe y de que ay premio y castigo eterno* (*La hija de Celestina,* pág. 41).

Un personaje como éste tan poco sospechoso de cumplir las normas morales, se atreve, con todo su cinismo y su ironía, a reprochar los comportamientos *desviados* de otros protagonistas:

> *Hombre miserable que pierdes la ocassión de ser el más dichoso de la tierra; tú, a quien dio el cielo las dos mayores comodidades, las dos más grandes ventajas que puede tirar el gusto humano, como son larga hazienda y muger propia que te yguala en la calidad, hermosa en las partes del cuerpo, discreta en las del alma; y en las unas y en las otras a tu satisfazión y a la de los ojos de tus vezinos, que siempre en esta materia veen más que los tuyos; honesta y vergonçosa, ¿qué buscas?* (op. cit. pág. 95).

Elena, una vez más, hace recaer sobre la virtud femenina la defensa de la honra familiar, convirtiéndose así en el baluarte de la reputación. En este aspecto nos encontramos ante la misma situación que es tan común en toda la literatura del siglo de oro. No obstante

el sentido irónico y burlesco convierte a esta obra en una excepción, incluyéndola en la rama torcida de la tradición celestino-picaresca.

¿Cómo es el paisaje moral que aparece en este tipo de obras? A tenor de lo observado hasta el momento, se produce un enfrentamiento entre la realidad mostrada y la aspiración prometida por parte de los autores.

> *Con toda su animada galería de personajes poco edificantes, con toda su exhibición de jóvenes descarriados, rufianes, prostitutas, alcahuetas, fanfarrones, etc., La Celestina pretende ser considerada como una "moralidad"* (MARAVALL 1972, pág. 15).

Esta pugna nace de una doble intención, la de criticar, consciente o inconscientemente, el tipo de moral impuesta en la época y, al mismo tiempo, limpiar la obra de cualquier sospecha ante la posible censura. No debemos olvidar que

> *sufría ésta* [la sociedad española del siglo de oro], *sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, de una exacerbación del sentimiento del honor que llegó a tomar las proporciones de psicosis colectiva* (DOMÍNGUEZ, 1970, pág. 191).

Ante esta preocupante situación no eran vanas las precauciones tomadas por los autores para defender su trabajo. Hay que subrayar que este proceso tendría lugar en especial en las obras más originales -la de Rojas y la de Delicado-, mientras que en la mayoría de las continuaciones, cíclicas o no, este enfrentamiento sería más bien una herencia literaria. De esta manera, el impulso de la obra original, descartado por completo el de la Lozana andaluza al no conocerse en España, llevó a cabo este proceso de despojo de la realidad, al querer mostrarla en su carne viva. Con la fuerza de la obra de Rojas, el grupo celestinesco entra en el reducido conjunto de las obras que se oponen a las ideas establecidas. Por esta razón no debe extrañarnos que muchas de estas obras no tuvieran ninguna posibilidad de aparición entre el público -el *Retrato de la Lozana andaluza*, la *Serafina*, la *Thebaida*, la *Ypólita*- o se tuvieran como de dudosa moralidad -las continuaciones directas-. Como nos explica CASTRO (1966):

> *La literatura mayoritaria no se hacía problema de las ideas reinantes*

acerca de la honra; pero desde La Celestina hasta el Quijote corre una serie de obras en las cuales se afirma en modos distintos, aunque coincidentes en su sentido, que la honra depende de la conducta, de las obras personales, no del linaje, ni de lo decidido por la anónima opinión del vulgo (pág. 243).

El riesgo que Fernando de Rojas corrió fue, además, doble. Por un lado, este rechazo a la norma social que imponía como centro de la vida al honor público. Por otro lado, su origen converso le convertía en un enemigo fácil de abatir por sus contrarios -como ya demostró GILMAN (1978) en su trabajo sobre la vida de este escritor-. No debe extrañarnos, pues, que una vez escrita la obra, Rojas se olvidara para siempre de sus devaneos literarios y se dedicara a otros menesteres menos sospechosos. Su intención debió de ser no levantar ningún recelo, pasar lo más sigilosamente posible, una vez dejada su herencia moral entre las páginas de su obra. El peligro era grave:

Atendiendo a las graves consecuencias que tenía la difamación en una materia que tanto pendía de la fama y rumor público, es natural que llamar a otro moro o judío se tuviese por grave ofensa que las leyes castigaban con retractación pública y otras penas si el ofensor no justificaba sus palabras (DOMÍNGUEZ, 1970, pág. 200).

Estando las cosas de esta manera, el autor no pudo declarar en modo alguno su intención abiertamente. Lo hizo de una forma más sutil. Todo el entramado trágico, la sordidez de los ambientes -tanto entre los criados como en la casta superior-, el egoísmo reinante en la obra (Cfr. GOYTISOLO) hace que la crítica penetre de una manera ingeniosa y, al mismo tiempo, descarnada. Donde mejor se observan estos rasgos es en la pintura de los personajes establecidos en la punta de la pirámide:

En los ricos de reciente elevación se dan faltas sociales con frecuencia. Su comportamiento ofrece fallos notorios, porque su fe en las cláusulas del código del honor estamental es débil. Es el caso de los ricos recientes, en su alto nivel social. Ello llegó a constituir un fenómeno

característico de los siglos XV y XVI. Hay en Calisto, y más o menos acusadamente en los restantes personajes distinguidos de La Celestina, una falta del sentido del honor (MARAVALL, 1972, pág. 54).

Nos hallamos ante una quiebra social, reflejo de una época de transición, al distenderse la tensión pública y relajarse el orden feudal propio de las sociedades cristianas castellanas de los albores del Renacimiento. Agotado el objetivo militar, la clase superior, en especial los jóvenes, se encuentran con unas reglas nuevas que organizan el juego social de una forma diferente:

El concepto de honra, fundamentalmente masculino y comprensivo de los valores que se destacan, se acuñan y tienen mayor peso en la guerra, se ha modificado. Su contenido ya no es ético sino económico y social, no designa ya algo subjetivo, sino objetivo y con símbolos visibles (CARLÉ, págs. 81-82).

Si unimos estas dos ideas, la ruptura de castas -y, por consiguiente, la desaparición o enclaustramiento mental de una parte considerable de la sociedad- y la nueva situación histórica que impone una vida más relajada, encontraremos el medio en el que se mueven estos personajes masculinos. Calisto, el prototipo de joven de la época, no tiene la decisión de los héroes literarios, es un atolondrado, egoísta e indeciso. No puede lograr su honor en el campo de batalla, así que debe plantearse la lucha en la esfera pública. La facilidad para el gasto, que analizamos en el capítulo correspondiente a la ganancia, no es más que uno de los signos sociales a los que están obligados los caballeros del momento. Cuando en el acto II, Calisto duda de haber hecho bien al darle cien monedas a la alcahueta antes de rendir cuentas de su trabajo, será Sempronio quien le tranquilice con estos razonamientos:

Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honrra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honrra, que es el mayor de los mundanos bienes? (*La Celestina*, II, pág. 268).

El concepto de fama se ha deslizado hacia otro significado. Ya no se fundamenta en los méritos propios sino en las opiniones ajenas:

En esta obra asoma ya un concepto de honra desligado de toda ética, y que más que una participación activa o la ejecución de una serie de actos virtuosos, se fundamenta, como posteriormente en el Siglo de Oro, en la opinión y estimación ajenas. Bajo este condicionamiento, tan honrado se siente el caballero como la ramera. Y esta estimación ajena se consigue mayormente con el dinero, las riquezas, la generosidad en el dar (RUBIO, pág. 70).

El veleidoso caballero apenas se plantea otra meta que satisfacer su instinto primario, su ciega pasión que le lleva a dejar de lado cualquier otro interés, público o privado. Su tiránico *melibeísmo* le obliga a avanzar sin sentido hacia el logro de su fin. Sólo al final del proceso, cuando le llega la noticia de la muerte de Sempronio y Pármeno, se da cuenta de que ha caído en una trampa de la que no podrá salir sin daño -mortal en su caso-. Demasiado tarde para reaccionar y elegir la opción válida:

Pues yo bien siento mi honrra. Pluguiera a Dios que fuera yo ellos y perdiera la vida, y no la honrra, y no la esperança de conseguir mi començado propósito, que es lo que más en este caso desastrado siento (op. cit. XIII, pág. 493).

Al otro lado de la estructura, como una imagen deformante y grotesca, el rufián Pandulfo, ingeniado por Feliciano de Silva, defiende su propia reputación con uñas y dientes. En su actitud de proxeneta, exige de su pupila, Quincia, una fama limpia y reluciente. Así, cuando alguien mira mal a su protegida, se enerva y hace ademán de buscar su espada -que lógicamente no encuentra a tiempo para deshacer el entuerto-, y al mismo tiempo la tiene en la mancebía. Para el cobarde Pandulfo

una cosa es ganar dineros, y, otra es, fuera del lugar de ganallos, dezille de palabras ni de señas ninguna descortesía en mi presencia; porque quiero yo que delante de mí parezca una Santa Catalina (*Segunda Celestina*, I, pág. 120).

Si avanzamos en el estudio del comportamiento rufianesco, veremos que su concepto de

honor se circunscribe al del éxito profesional. Como le advierte, de forma zalamera, a Quincia:

> *¿havíate a ti de faltar casa y casas donde estuvieses a tu honra?* (op. cit. II, pág. 132).

Como viene siendo habitual entre los personajes del grupo celestinesco, serán los criados fieles los que defiendan el viejo sentimiento del honor. De este modo, Lydorio advierte sobre su amo:

> *Con lo que Floriano ha de satisfazer a su appetito, él pierde el almo lo principal, pierde la honra, la vida en condiciones, el patrimonio se disminuye, la hazienda anda en manos de enemigos de su dueño y amigos de ella* (*Comedia Florinea*, III, pág. 166).

De igual modo, en la *Comedia Ypólita*, el lacayo Solento se escandaliza ante el comportamiento desenfrenado de la dama:

> *¡Que ya no mira su fama!* (II, pág. 45).

No obstante, la mayoría de los sirvientes prefieren buscar su propio interés y seguir el juego de sus amos. Por eso, es tan común encontrar bromas o sarcasmos entre los criados sobre el comportamiento de los caballeros. En la anónima *Comedia Thebaida*, Simaco parece reírse de su amo que intenta esconder de la opinión pública lo que ya todos saben:

> *Trasquíleme en consejo y no lo sepan en mi casa* (I, pág. 13).

Es, en general, en el ámbito familiar donde se encuentra la única actitud de defensa de la reputación. Al contrario del *plancto* de Pleberio, construido sobre la base del dolor por la pérdida de la hija y el desgarro de la fortuna, las lamentaciones de los padres cíclicos se limitan a reclamar la opinión mermada. Ocurre en la obra teatral de Jaime de Huete, en la que Timbreo se queja:

> *¡Oh desventurado viejo,*
> *oy mi vida y fama es muerta!*
> *¡Oh gran mal,*

pues siendo la vida tal,

muy mejor es fenecer! (*Comedia Tesorina*, V, 2, pág. 120).

Hallamos aquí levantado el edificio del honor barroco, alejado de las consideraciones morales de las primeras obras del grupo. Ni en *La Celestina*, ni mucho menos en el *Retrato de la Lozana andaluza* se da esta desconfianza, este antifeminismo tan exacerbado que asoma por entre las páginas de las continuaciones teatrales. Una de las más características de este grupo es el *Auto de Clarindo*. En esta obra de Antonio Díez, el padre de la dama expone de forma clara su opinión sobre las mujeres y la opinión pública:

Son brasa

con que se quema la casa,

acarrean mil ultrajes,

por ser hechas de vil masa,

dan menguas de sus linajes (II, 1, pág. 243).

El mismo personaje toma sus precauciones, advirtiendo a Clarisa, su hija, sobre el peligro que corre su género:

No es cosa

sino que la muger hermosa,

hija mía, en este siglo,

su honra jamás reposa,

contino corre peligro (op. cit. II, 3, pág. 251).

Y de igual manera opina Raimundo, padre del protagonista, haciendo resaltar el hecho de que sólo en las manos de las damas está sostener la reputación de los caballeros:

Avéis de ver,

pues Dios puso en la muger

la honra del hombre en ella,

no se deve de perder,

como veis, por culpa della (op. cit. II, 3, pág. 251).

En resumidas cuentas, la idea del honor sufre en el primer momento de la

materia celestinesca un apartamiento, como consecuencia del momento histórico, que desaparecerá conforme vayamos avanzando en el grupo hacia la idea barroca de la fama. La situación se podría explicar, como apunta MARAVALL (1972), por los cambios en las estructuras económico-sociales:

> *Desde que, en el declinar del Medievo, una nueva mentalidad se anuncia, el fin de enriquecimiento es la ley y toda consideración moral, si no se pierde -en ninguna ocasión, desde luego-, pasa a segundo plano* (pág. 65).

En nuestra opinión lo que se produce es una evolución de la idea del honor. La reputación ha pasado de ser un bien conquistado por el trabajo propio (habitual en una sociedad en guerra continua) a ser un tesoro ya dado, por vía familiar, que se debe guardar y defender de cara a la opinión pública -aunque en la esfera privada haya perdido todo su valor-.

En mitad de la batalla por la honra se encuentra la víctima -verdugo a su vez- de la situación: la mujer. En general, la actitud más común entre los personajes femeninos es la del acatamiento del orden impuesto por los hombres. Así, en la obra principal de San Pedro, Laureana le aclara al *auctor:*

> *Ya tú conosces cuánto las mugeres deven ser más obligadas a su fama que a su vida, la cual deven estimar en lo menos por razón de lo más, que es la bondad* (*Cárcel de amor*, pág. 103).

La heroína de San Pedro sería el prototipo de mujer perfecta para la opinión masculina de la época. Defender la honra hasta las últimas consecuencias. Melibea, por el contrario, cede, sin apenas oponer resistencia, a los requerimientos de Calisto, a través de la alcahueta

> *tal que mi honrra no dañes con tus palabras* (*La Celestina*, X, pág. 431).

Y en la misma situación le permite que haga según su parecer, siempre

> *quedando libre mi honrra* (ibídem).

En este caso, no está tan claro si Melibea realmente confía en no perder su pundonor o más bien se lanza a su perdición. De cualquier modo, no tardará la hija de Pleberio en

caer en manos de la alcahueta y perder lo poco que de su honor quedaba a salvo. Así se lo declara a la vieja Celestina:

> *¡Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo! Aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido coraçón, te doy fe ser segura* (op. cit. X, pág. 432).

Y, aun a pesar de haberse declarado vencida, Melibea persevera, ya débilmente, en la defensa de su fama hasta el último momento. De este modo le habla a Calisto en su primer encuentro amoroso:

> *Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, porque mi honrra y persona estén, sin detrimento de mala sospecha, seguras* (op. cit. XII, pág. 462).

Por el contrario, la alcahueta de Rojas no padece de estos melindres. Celestina siempre ha tomado lo que le interesa sin pararse a pensar en su honor. Recordemos que su máxima es que honra y provecho no caben en el mismo saco. Por eso

> *cree que* [las mujeres] *no deben cohibirse en sus deseos carnales, y que las que de ellos sean demasiado generosas, deben sacarles un provecho contante y sonante* (FERNÁNDEZ MÁRQUEZ, s/p).

La vieja vive en un continuo *carpe diem*, tan solo dificultado por su edad y su avaricia. No deja pasar ningún placer que se encuentre a su mano: come, bebe, incluso se permite asistir al encuentro sexual entre Sempronio y Areúsa, rememorando las ocasiones pasadas. En realidad, cuando la alcahueta habla de honra, se refiere a su propio interés:

> *Celestina sabe, instintivamente, que el ser significa existir, vivir en el mundo, en un instante dado, cuya duración está fuera del humano control y que, por lo tanto, hay que aprovechar decididamente ese instante antes de que se vaya para siempre* (GURZA, pág. 84).

La protagonista del *Retrato* de la Lozana andaluza comparte con su modelo rojano las ganas de vivir y el aprovechamiento de la fama pública para la bolsa privada:

> *Una vez conseguida la estima social Lozana la conserva y la aumenta,*

ella conoce bien la importancia de la reputación y manipula la honra y deshonra del prójimo por medio de la alabanza o la difamación (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 80).

El beneficio propio mueve a ambas mujeres al uso y abuso del honor ajeno como herramienta de trabajo. En estos menesteres, será Lozana la que alcance, sin duda, los honores más altos. Y la que se libere con más facilidad del yugo de la honra femenina.

En el otro apartado de personajes femeninos se encuentran los que sufren las consecuencias de las normas morales y apenas se rebelan. En la obra de Feliciano de Silva la protagonista se aferra a la herencia familiar por desgracia para el insistente Felides. Así defiende Polandria

aquella honra y fama que mis passados con tantos trabajos me dexaron, con el autoridad de su linaje sostenida en los trabajos, premios de la honra, que con descanso a ninguno es otorgada (*Segunda Celestina*, XXXI, pág. 448).

Junto a ella encontraremos a la más virtuosa criada del corpus celestinesco, Poncia, quien, ante la insistencia del criado Sigeril, le advierte:

yo por mejor tendría la pérdida de la hazienda que la de la honra (op. cit. XXVI, pág. 389).

En contraposición a la facilidad con la que los personajes rojanos se deshacen de la armadura moral que les oprime, las protagonistas femeninas de la primera continuación cíclica se encierran en el castillo de su virtud. Feliciano de Silva se plantea su nudo argumental como la lucha entre el interés masculino y la defensa de la honra de las mujeres, con un símil caballeresco -muy cercano también a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro-. Este paralelismo convierte a Felides en un nuevo Amadís, un renacido Palmerín, que se enfrenta, junto a su pseudo-escudero Sigeril, con el castillo de la virtud femenina. Sin embargo, en la misma obra, aparece otro personaje que defiende un concepto de honra más cercano al de la vieja Celestina. Se trata de la prostituta Palana, pupila del rufián cobarde. A él se refiere cuando se queja:

Desventurada de mí, que cuanto afano y trabajo para sostener mi honra

me ha de robar este desuellacaras (op. cit. V, pág. 151).

Aunque por mucho que se queje, no puede librarse de la influencia de Pandulfo, de quien depende terriblemente. Así, ante la posibilidad de que él no pudiese mantenerse, la misma Palana lo tranquiliza diciendo:

ya sabes que honra me quedará para ganar para ti y para mí (op. cit. V, pág. 156).

Queda demostrado así que en prácticamente la totalidad de los textos celestinescos aparecen los dos modelos de conducta moral: el virtuoso (falso o sentido) y el interesado (el de la alcahueta, las prostitutas, las *mochachas,* Lozana). En la *Comedia Ypólita*, Florinda resume muy bien la incapacidad para sostener los ataques y los requerimientos sentimentales de su caballero:

¡O donzella muy cuitada,
y cómo en el mal consiento
y en mi daño!
Y aunque veo claro el engaño,
dél no me puedo partir (IV, pág. 66).

La dama se ve arrastrada hacia el vórtice de la pasión amorosa, encadenada a su vehemente ardor, a pesar de reconocer la gravedad de los peligros que la rodean.

Dentro del grupo celestinesco, el texto que más se ocupa argumentalmente de la pérdida y restitución de la honra es la *Comedia Florinea*, aparecida en 1554 de la pluma de Juan Rodríguez Florián. El ambiente moral ya empieza a espesarse -quizá con la cercanía del Concilio de Trento y sus disposiciones antirreformistas- tanto en la realidad como en la ficción literaria. No encontramos ya en las obras celestinescas la frescura y la ligereza de los primeros textos. En la comedia de Juan Rodríguez, aparecen tres personajes femeninos fundamentales, Marcelia -que ocupa el trono de la alcahueta-, Justina y Belisea. La primera es una mujer viuda con una hija doncella y una sobrina de buen ver. O sea, una situación bastante peligrosa, puesto que, sin duda, debía levantar las sospechas y los comentarios de la gente. De ahí la advertencia que Marcela le hace a

Gracilia, una prostituta acogida a su hospitalidad:

> *que ya sabes qué vezindad tenemos en este barrio, que todos son cintinelas de casas agenas* (*Comedia Florinea*, XXXVI, pág. 284).

Y, de igual manera, le recuerda a su hija:

> *más hemos de tener del ser buenas y honestas, porque al mundo maligno y la vezindad sospechosa hemos de ser recatadas* (op. cit. XLII, pág. 301).

Son estos argumentos opuestos a los usados por la Celestina rojana o la Lozana de Delicado. Para estas mujeres, la fama profesional era un factor importante de su éxito, en realidad, la base misma de su supervivencia. Si no se hubieran conocido sus tejemanejes, nadie habría acudido a ellas para ejercer sus profesiones (tercerías, prostitución, brujería o cualquier otro menester). Como es lógico, los trabajos celestinescos no se hacen a la luz del día y abiertamente. Sin embargo, nunca pueden estar exentos del conocimiento popular. Por el contrario, en el caso de Marcelia, todas sus medianerías y el pupilaje que ejerce sobre Gracilia, la prostituta, aparecen con un carácter marcadamente sumergido, escondido, disimulado. Por eso, cuando se pone en duda la honorabilidad de esta mujer, Marcelia sale en su defensa:

> *Que, por mi vida, que a mi sombra está tenida y honrada y acreditada, que no es poco en este barrio* (op. cit. XXXVI, pág. 283).

A pesar de estas diferencias formales entre el modelo rojano y la alcahueta *oculta* propuesta por Rodríguez Florián, las semejanzas en la función y el fondo son mayoría. Como la Celestina primigenia, Marcelia sabe dar largas a los rufianes en sus requerimientos de forma zalamera:

> *¿Y de qué, mi amor, te daré cuenta? Que, por tu vida, quasi todo lo di luego para salir de deudas que la persona haze en esta triste vida, por sustentar la honra* (op. cit. XXX, pág. 260).

Otro de los personajes femeninos de la obra es Justina. Nos hallamos aquí ante una Melibea de escasa resistencia, sin su furia, aunque sí con sus remilgos, como en

esta escena con Polytes:

> *no des en mí mal cobro de aquello que para te servir yo tanto amo, que es mi honra* (op. cit. VI, pág. 182).

De esta manera, el caballero se ve obligado a acudir a la labor de la alcahueta, aun teniendo ya conquistado el corazón de la dama. De todos modos, Justina no cede en sus melindres tampoco ante la insistencia de Marcelia:

> *Pues me dizes lo que haga, dime el cómo sin derogar a mi estado ni quebrar el hilo delgado de la honra, pues antes sin la vista que sin ésta me desseo* (op. cit. XV, pág. 209).

En contraposición a estos postizos morales, aparecen las razones de Belisea. Las intervenciones de este personaje se centran siempre en una defensa sin fisuras de la fama masculina:

> *La honra es cosa muy vedriada y muy sotil, y muy frágil, y junto con esto, la que haze inmortales los hombres, la que los haze de estima, la que les da imperios, la que los haze ser servidos, pues vemos que los antiguos por solo la honra arriscaron quanto fuera de ella tenían* (op. cit. XL, pág. 295).

O el pundonor femenino:

> *Buena estaría la honra de la mujer si sólo guardasse su honra de las manifiestas sospechas y los notorios daños de su bondad* (op. cit. II, 163).

Más adelante insiste en esta idea, según la cual, las damas deben proteger su renombre incluso en aquellas ocasiones en las que el peligro no sea tan inminente,

> *porque el hilo de la honra es más delgado que el de Portugal con que tú labras* (op. cit. II, pág. 165).

Es este, pues, él único tesoro que la dama debe mantener en su castillo, y en esta defensa le va algo más que la opinión, la vida:

> *la donzella, sin estas dos cosas* [la honra y la honestidad], *deviera ser antes enterrada que nascida. Y la quiebra de la hembra no es como la*

del varón, porque ella cayendo en este deslizadero, o se levanta tarde, o pocas veces, o nunca (op. cit. II, pág. 162).

Las mismas conclusiones expone ANAHORY-LIBROWICZ en su estudio sobre el pundonor femenino en la lírica popular:

> *En la mujer, en cambio, el honor lleva connotaciones negativas y fatalistas. Encerrada desde el principio en el estrecho marco de la conducta sexual, la honra femenina no se acrecienta, mas sí se puede arruinar con el menor "deslice" sentimental. Una vez perdida, ya no se puede recuperar (...). No extraña pues que la palabra honra en el romancero venga a ser a menudo un eufemismo para expresar la virginidad, el sexo y hasta el goce sexual* (pág. 321).

Finalmente, debemos tener en cuenta que para muchos personajes el bien tiene un verdadero sentido profesional y no moral. Por consiguiente, es necesario andarse con pies de plomo a la hora de analizar ciertas declaraciones. Así ocurre en la *Comedia Thebaida*, cuando Aminthas opina sobre los tejemanejes de Veturia -una celestina *sui generis*-:

assí me ha parecido siempre muger amiga de toda bondad (XIII, pág. 222).

En la obra de Rodríguez Florián, Marcelia se presenta ante el caballero protagonista, del modo más cínico que se pueda imaginar, como

una pobre viuda, amadora de los nobles y buenos (*Comedia Florinea*, XVI, pág. 216).

Más adelante y tras un encuentro violento con el truhán Fulminato, se declara

desamparada de mi honra y querida y tractada de los buenos (*op. cit*, XXX, pág. 263).

De todos estos casos, el más pintoresco es el de la prostituta Palana, ideada por Feliciano de Silva. Ya en su primera actuación se define muy claramente:

yo soy muger de bien (*Segunda Celestina*, V, pág. 152).

Ella misma, ante las acusaciones de Elicia y Celestina, lucha por su honra profesional,

amparándose en la calidad y publicidad de su trabajo:

> *Vos sois la ramera y la establera, que yo limpiamente y público bivo de mi oficio, y no ganando dineros secretos como vos. Yo soy tan buena como vos y mejor* (op. cit. XXII, pág. 346).

También la vieja alcahueta usa el sentido contrapuesto de estos términos en sus consejos al rufián Pandulfo:

> *guárdate, hijo, de las malas conversaciones, y llégate a los buenos y serás uno dellos* (op. cit. XIX, pág. 305).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[4] EL AYUDANTE

[4.1] EL CABALLERO

De todos los protagonistas de las obras que conforman el núcleo celestinesco, el joven noble apresado en las garras de la locura amorosa es el menos evolucionado y el que recibe la mayor carga crítica. Una vez establecidos su carácter y forma de ser en la obra rojana, el modelo no cambiará en el resto de las variaciones celestinescas. Poco a poco, iremos desgranando las características básicas y repetidas hasta la saciedad del caballero enamorado. Su egoísmo, su idolatría, la desmesura de su pasión, no encontrarán variantes de interés entre estos textos. A su vez, la génesis histórico-literaria de esta figura nos lleva inmediatamente a los protagonistas de las novelas sentimentales de Diego de San Pedro. Como nos indica BEYSTERVELDT (1979):

> *Arnalte y Leriano son los indiscutibles precursores no sólo de Calisto, Berintho y Felides, sino también de todos esos amantes obsesionados por el deseo de "gozar de su dama" que, desde Torres Naharro, empezarán su larga carrera en el teatro español del Siglo de Oro* (págs. 78-79).

Pero, remontándose en la historia literaria, encontramos que el origen de esta figura ya se puede vislumbrar en el teatro clásico, especialmente en el de Terencio y Plauto:

> *Calisto está inspirado últimamente en los jóvenes amos-amantes irreflexivos terencianos que se dejan manipular por sus siervos* (RUSSELL, 1993, pág. 41).

Recordemos, como ejemplo, al joven protagonista del *Eunuchus*, atolondrado e influido por las locas ideas de su criado. O al Pánfilo de la *Hecyra*, incapaz de tomar una decisión ante un problema que él mismo ha creado con su conducta imprudente.

Por supuesto, hay que tener en cuenta que con el grupo celestinesco esta tradición tan férrea del amante cortesano citada con anterioridad se quiebra. Los diferentes amadores se saltan a la torera todas las leyes básicas del sublime amor. En eso reside su grandeza, en la parodia y destrucción del mito, en la descalificación esperpéntica de unas figuras ridículas. Si Don Quijote nació, en primera instancia, como espejo deformante del caballero andante, Calisto se genera en su personalidad como una imagen sarcástica del loco enamorado, egocéntrico, absorto tan sólo en su propio mundo e interés. La calidad del modelo rojano se va diluyendo en las imitaciones que le suceden. Si el Calisto original se define por un carácter inestable, una ansiedad continua y una gran estulticia, el resto de los amantes pasionales seguirán sus huellas, perdiendo humanidad y ganando en simplicidad. Nace, pues, nuestro caballero de una intención paródica que envuelve a todo el grupo celestinesco:

> *La presencia de una tercera en el código del amor cortés y de una dama encargada de investir a un nuevo caballero, nos indica que estamos ante una parodia de los dos códigos* (CANTALAPIEDRA, 1986, pág. 32).

Ya hemos visto que los amantes de Diego de San Pedro son el antecedente más cercano a esta figura, pero no podemos olvidar que existe una conexión muy importante con los héroes de las novelas de caballerías, tan populares a lo largo del siglo XVI (BEYSTEVELDT, 1982). Esta tradición que mantiene sus puntales en Leriano y Amadís, se viene al suelo con la aparición de Calisto.

[4.1.1] SIGNOS DEL SER: RASGOS BÁSICOS

¿Cómo son, en realidad, estos personajes? Nos hallamos ante un grupo social bien definido, el de los mancebos que intentan despuntar en la nueva sociedad:

> *Los jóvenes nobles tienen que cumplir una etapa importantísima en su vida, es la de su adiestramiento como caballero, etapa que culmina en*

la ceremonia de armarse caballeros. Los mancebos alcanzan la "edad perfecta", la "edad viril", la edad de la juventud entre los diecisiete y los diecinueve años (PASTOR, pág. 190).

Se encuentran estos personajes en un viaje iniciático que les irá descubriendo las trampas y los valores de la sociedad con la que han de enfrentarse. Como Espladián, como Amadís, deben luchar por el objetivo que se han fijado para definirse social y moralmente. La única diferencia es que los *calistos* de turno han cambiado el honor caballeresco por el amor prohibido. Un personaje de la obra de Gómez de Toledo será el encargado de hacernos una descripción somera de estos comportamientos:

DÁRDANO.- *Por la mayor parte el exercicio de un mancebo es jugar o tener una muger, o andar en quistiones cada hora sobre no nada, o ser tan loco que no ay quien le hable, o tan necio que de insensato lo aborrescen* (*Tercera Celestina*, XLII, pág. 342).

Tiene, así, todo el comportamiento de los caballeros un significado social muy claro. Dedican los mancebos su tiempo a entretenimientos y actividades que afirmen su personalidad y su *status*. En la misma obra, el criado Sigeril le cuenta a Poncia que tiene que

yr a casa de Marichal a dezirle de partes de mi señor Felides que se aparejasse para de aquí en media hora yr a caça (op. cit. XXXI, pág. 283).

Igualmente practican entre ellos la virtud de la amistad caballerosa, creando de este modo un fuerte sentimiento de clase. En la *Comedia Selvagia*, los dos protagonistas masculinos mantienen un lazo amistoso muy intenso, demostrado en la actitud de solidaridad entre los dos compañeros. Selvago le declara a Flerinardo:

pues que os es manifiesto que siendo vos triste no puedo yo ser alegre, y que teniendo vos pena no tendré yo placer, y finalmente, que vuestro mal y bien (como en la verdadera amistad conviene) ha de ser por mí

igualmente rescebido (I, 1, pág. 5).

Sin embargo, este comportamiento ético tan ejemplar no forma parte del modelo. En general, los mancebos enamorados no van a destacar por su interés hacia el prójimo. Como veremos más adelante, serán en su conjunto dadivosos, pero sólo para afianzar su privilegio social. En el fondo nada más que el egoísmo mueve su conciencia.

A pesar de su elevada posición en la estructura social, no encontramos en los caballeros demasiadas actitudes que revelen un interés por cualquier tipo de actividad intelectual o simplemente profesional. La ociosidad se convierte en su ocupación principal. Está claro que esta actitud no es más que un signo social, para algunos derivado de la posición económica (MARAVALL, 1972) mientras que para otros se despunta ya en ese comportamiento una de las claves del enfrentamiento y la represión entre castas:

> *La inquietud, el bullir en los negocios, el ejercitar la curiosidad mental, podían dar motivo a no ser tenido por hombre de limpia ascendencia* (CASTRO, 1972, pág. 157).

La alteración social producida por el continuo estado de vigilancia encauzaría el comportamiento de estas figuras hacia áreas poco sospechosas.

> *Ese estado de recelosa histeria fue agravándose cada vez más, y se llegó a sentir que todo trabajo intelectual, o simplemente de artesanía algo técnica, exponía a caer en las garras de los malsines, y a la postre en la del Santo Oficio, crueldad tenebrosa y sin escape* (op. cit. pág. 144).

Sea como fuere, estos personajes responden siempre a un modelo básico, tanto física como moralmente. Se puede asegurar sin dudas que el caballero conforma la figura literaria menos mudable de la materia celestinesca. El primer retrato que encontramos es el que Sempronio hace de su amo, pasado por el tamiz de la adulación:

Eres hombre y de claro ingenio. Y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza. Y allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal quantidad, que los bienes que tienes dentro con los de fuera resplandecen (*La Celestina*, I, pág. 229)

Los rasgos que el criado destaca son los más puramente físicos -*fermosura, gracia, fuerça, ligereza*- dejando de un lado los valores sociales o morales. Por el contrario, la opinión de la doncella amada, presa de un terrible furor, anula toda la pintura anterior, trastocando la imagen como en un espejo roto. Melibea lo llama

loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como ciguñal, figura de paramento mal pintado (op. cit. IV, pág. 316).

La protagonista femenina dirige su atención primero hacia la actitud pública del joven, más que en su apariencia. Se refiere a Calisto criticando su comportamiento fuera de uso, para, en segunda instancia, referirse al aspecto físico. Claro que cuando Celestina intenta vencer la *furia melibea*, la forma de presentar los valores del mancebo varían sustancialmente:

La presencia y faciones, dispusición, desemboltura, otra lengua havía menester para las contar. Todo junto semeja ángel del cielo (op. cit. IV, págs. 321/322).

La alcahueta sabe envolver el objeto ofrecido sin concretar la oferta. No incide en el aspecto físico y de él nos da tan sólo vagas nociones. Se limita a declararse incapaz de definir esos rasgos, que escapan a su entendimiento como algo superior -*ángel del cielo*-.

Si seguimos con las continuaciones cíclicas, nos encontraremos con el protagonista de la *Tragicomedia Elicia*, en la que, por primera vez, el enamorado no acaba de fiarse de la infalibilidad celestinesca. Como en la primera cita Roselia no aparece, el caballero se decide a reclamar a la alcahueta su compromiso y recriminarla por su ineficacia:

Mira si me traes en tres pasos burlado, que temo que nada le dixiste

(*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, III, 1, pág. 155).

Es esta la única obra de la materia celestinesca en la que se descubre una actitud recelosa del mancebo hacia la profesionalidad de la tercera. Y no es el único rasgo que diferencia al personaje:

> *L'autre amant calinstéen de la série tragique, Lisandro, en revanche, imite le protoype dans se hâte de recevoir les derniers dons de Roselia, laquelle se contenterait de la doucer de sa vue et de sa présence; et symboliquement, ce sont leurs deux corps unis que tranpserce un trait justicier* (BATAILLON, pág. 116).

Fuera de estos dos ejemplos, Calisto y Lisandro, aunados por el sentido trágico de las obras a las que pertenecen, los tipos desarrollados en las comedias aparecen con unos rasgos bastante definidos. Tomemos como muestra el protagonista del texto de Rodríguez Florián. De este caballero nos dice Lydorio que es

> *un hombre de tan vivo entendimiento, y tan claro juizio y tan buen razonamiento* (*Comedia Florinea,* V, pág. 173).

Llama la atención aquí el hecho de que no se incida sobre el aspecto físico sino sobre el intelectual al hablar de *entendimiento* y *juizio*. Cuando la alcahueta Marcelia lo describa para su futura amada lo hace con las siguientes palabras:

> *Un cavallero cuyo loor no tiene par; mancebo, gentil hombre, y muy poderoso y de muy alta sangre* (op. cit. XV, pág. 211).

Al contrario del modelo rojano, la furia melibea no aparece tan fácilmente en las protagonistas femeninas de las comedias. En realidad, es común el enamoramiento directo o, al menos, la atracción física, ya desde el primer encuentro. Cuando Belisea ve de lejos a Floriano -aun sin reconocerlo- exclama:

> *Ay, guardar lo ha Dios, que holgado me he de verle, y quán sin tacha y quán gentil hombre le hizo Dios, y aquel vestido le arma muy bien y aquella cadena de oro le adorna mucho* (op. cit. XVIII, pág. 222).

En el resto de las opiniones, el rasgo que generalmente destaca con más fuerza es la valía de la sangre. Criados, alcahuetas, amigos, valoran la ascendencia familiar como el bien más preciado de los que adornan al caballero. Por ejemplo, en la anónima *Comedia Ypólita*, el protagonista es definido como

> *cavallero mançebo de illustre y antigua generación* (*Argumento*, pág. 18).

Si nos asomamos a la obra de Gaspar Gómez de Toledo, veremos de qué manera define Sigeril a su amo Felides:

> *en gran manera es la copia de hazienda que tiene y linage generoso* (*Tercera Celestina*, I, pág. 79).

Se nos adelanta aquí una idea que vamos a desarrollar después: la actitud pública del caballero se ve embutida en un corsé social que le obliga a comportarse de una forma despreocupada y dadivosa. En esto consiste su primer valor. Claudina, la mediadora creada por Sebastián Fernández, define al joven amante como

> *cavallero noble, mançebo, liberal, enamorado* (*Tragedia Policiana*, XIX, pág. 37).

Como se puede observar, los términos de la descripción coinciden en gran medida con los utilizados en la *Ypólita*, en especial en los rasgos básicos: juventud -*mançebo*- y status -*noble* o *ilustre*-.

[4.1.1.1] LA IMAGEN PÚBLICA

La señal pública más evidente era la forma de vestir. Vemos en estos personajes que su preocupación por la ropa excede con creces a la de las otras figuras, incluyendo las damas. Como ociosos y jóvenes, los caballeros cuidan su atavío hasta el último detalle, pues les va en ello el reconocimiento social. Está por demás decir que cada estamento poseía sus propias normas a la hora de vestir:

> *Los grupos más altos tenían verdadera pasión por los colores fuertes, chillones* (CARLÉ, pág. 90).

En efecto, el oro, el morado, el rojo, el amarillo, son las tonalidades que nuestros

nobles enamorados eligen casi siempre para adornarse. La ropa se convierte en un signo muy importante también por su semiótica emocional, mostrando en ocasiones el estado anímico del portador, como especifica Alonso de Villegas, a través de Flerinardo:

> *El jubón y calzas leonadas me conviene por la congoxa que me atormenta. El sayo será el morado recamado de oro, pues mi ventura lo ha querido. Asimesmo la gorra de la medalla de Cupido me darás, pues ya mi divisa le tengo* (*Comedia Selvagia*, III, 1, pág. 53).

Las piezas más importantes son el jubón y las calzas. Vamos a ver cuales son las características básicas de la parte superior:

> *Aparte del cuello, la tela del jubón solía recubrirse de alguna labor de aguja. Había jubones calchados o largueados de pasamanería, o aplicada ésta en arpón; bordados de seda, oro o plata, y enjoyados con hileras de botones de orfebrería y pedrería* (HERRERO GARCÍA, 1945, pág. 293).

No debemos olvidar la moda que causó verdaderos estragos con estas dos piezas, la del acuchillamiento. De todos modos, ésta debió hacerse más común hacia la mitad del siglo XVI, porque apenas aparece en los primeros textos celestinescos. Un ejemplo lo encontramos en la continuación de Sebastián Fernández, en la que la alcahueta asegura al caballero que

> *más guardado estará* [su secreto] *debaxo de mis tocas viejas que entre las cuchilladas de tu jubón de brocado* (*Tragedia Policiana,* XVIII, pág. 37).

Es esta, como ya he dicho antes, casi una excepción, pues en las descripciones de la vestimenta que hallamos en los textos celestinescos no aparece esta característica tan habitualmente.

La moda más común en este tiempo era el acompañamiento en forma y modo de calzas y jubón:

Sobre la materia de que se hacía los jubones también ejerció influencia la época. En el siglo XVI, la afinidad entre jubón y calzas era tan estrecha, que muchas veces era de la misma tela y con los mismos adornos; y si eran de tela diferente, el jubón reproducía, por lo menos en los adornos, el dibujo o decorado de las calzas (HERRERO GARCÍA, 1945, pág. 290).

La unión entre ambas prendas se hacía por medio de unas pequeñas correas que pendían de la superior:

No hay, pues, duda de que las antiguas calzas y aun puede ser algunos calzones inmediatamente después de la sustitución, se anudaban al jubón mediante las correíllas ferreteadas por las puntas, que se llamaban agujetas (op. cit. pág. 287).

De toda la estirpe celestinesca, será la obra de Gaspar Gómez de Toledo la que nos ofrezca una mayor cantidad de ejemplos en el vestir masculino. En el Auto IV, Corniel nos ofrece una descripción abundante de la vestimenta de los caballeros, enumerando las distintas formas de

rayetes, calças, jubones, capas (*Tercera Celestina*, IV, pág. 105).

Y, más adelante (pág. 109) va desgranando el propio Felides el sentido y la significación de cada uno de los colores. En otra ocasión, este personaje, siempre muy preocupado por la imagen exterior le dice a su criado:

Sigeril, por tu vida, que abras esas dos arcas, que quiero cortar una ropa de la tela de oro que me traxeron el jueves, y veré qué brocado y seda ay (op. cit. XXXIX, pág. 323).

Naturalmente, el caballero cuida al máximo cada detalle de su indumentaria a la hora de encontrarse con la amada. En la misma obra, Sigeril informa a Felides de la ropa que le tiene preparada para la ocasión más solemne, la de su entrevista con Paltrana. Esta es la lista detallada de las prendas que el

enamorado ha de usar para el momento esperado:

> *El jubón de damasco carmesí que está bordado con la red de oro, y el sayo de raso negro que está con las muchas cuchilladas y tiene el aforro de brocado y las mangas con las perlas y argentería que sabes* (op. cit. XLVII, pág. 362).

Un diálogo similar se produce entre el criado y el amo de la *Elicia*, a la hora de seleccionar el ropaje adecuado:

> EÚBULO.- *¿Qué jubón quieres, señor?*
>
> LISANDRO.- *Dame acá ese de raso encarnado, y sácame ese sayo de las bordaduras recamadas con pedrería* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, IV, 2, pág. 219).

Abundan en la vestimenta del estamento masculino superior los colores llamativos, como vimos antes, y en especial las materias valiosas -el oro sobre todo, aunque también la plata- e incluso las piedras preciosas como complemento para las piezas más importantes: el jubón y el sayo.

[4.1.1.2] EL CARÁCTER

De todos los temas discutidos por la crítica en lo referente a la materia celestinesca, sin duda, es el carácter de Calisto y sus descendientes literarios uno de los que ha provocado mayor controversia. Existen opiniones para todos los gustos, aunque, en general, abundan las de los enemigos del caballero. En este campo, destaca la dureza en los ataques de Mª Rosa LIDA DE MALKIEL:

> *Calisto es el héroe egoísta o ensimismado en el sentido etimológico de esos términos: el soñador introspectivo absorbido en su yo* (pág. 347).

Esta es la acusación más común contra la naturaleza de nuestro protagonista. La falta de altruismo, el abandono de las obligaciones sociales harán de él una figura desagradable a los ojos de muchas personas, incluso peligrosa:

> *Esa nueva clase social, esos mancebos ociosos, sin duda dotados de cualidades que les hacían particularmente atractivos a los ojos de otro*

sexo, como su mayor cultura, su elocuencia, su refinada sensualidad, debían de encarnar un peligro muy temido por los padres que tenían hijos en edad de casar (BEYSTERVELDT, 1982, pág. 239).

Destaca en este retrato del antihéroe celestinesco la carencia de rasgos considerados positivos por su estamento social. La nueva sensibilidad que representa la línea de personajes como Calisto no basa su figura en valores reconocidos por su posición sino en signos de una mentalidad más moderna. *Cultura*, *sensualidad*, *elocuencia*, no son precisamente los caracteres que llaman la atención en los héroes de la novela de caballerías. Como personaje, también se le ha criticado su forma de comportamiento, estéril, sin sentido:

Su figura carece de perspectiva y de posibilidades ulteriores. Libre para hacer cuanto le da gusto, desconoce el sentido y alcance de la libertad. Desde su vivir inmóvil, sin mundo en torno, sólo cabía contemplar y ser contemplado. (...) *Su estructura literaria es la del punto: carece de dimensiones* (CASTRO, 1965, pág. 137).

Este mismo autor añade más adelante:

Calisto no podía salir de su perímetro literario, por no haberse planteado nunca el problema de si dentro de él se sentía libre o aprisionado como ser humano (op. cit. pág. 139).

Para nosotros, la clave del personaje se encuentra precisamente en este aspecto. A pesar de ser la figura con menos ataduras sociales -por su estamento, por su sangre, por su posición económica- es el más esclavo de su condición. Se debaten Calisto y sus sucesores entre dos códigos opuestos y enemigos: el de la actitud caballeresca y el de la fiebre del amor sensual. La actitud de los héroes cancioneriles, en los que este binomio se resuelve asumiendo una posición caballerosa del amor -proveniente, a su vez, de la tradición cortesana-, no les sirve a los protagonistas celestinescos. La fuerza de la pasión barre todos los prejuicios sociales y los empuja hasta su perdición.

Marcel BATAILLON resume las características de estas figuras en cuatro puntos fundamentales: contradicción, blasfemia, habla culterana y sensualidad en el amor (págs. 108-134). Para este autor, la enfermedad amorosa convierte al caballero en un transgresor de la norma, especialmente, de la norma lingüística, a través de la forma de expresión y de su contenido (melibeísmo y exabruptos fuera de tiempo y sentido). Sin embargo, para Juan GOYTISOLO, este comportamiento tiene más un significado social que literario:

> *El carácter introvertido de Calisto, su ánimo apartadizo, esa peculiar vida suya solitaria y nocturna que tanto han intrigado a los estudiosos de la obra contrastan en verdad con la norma general de una época en que la realidad parece someterse a los sueños de grandeza de la casta cristianovieja y su "dimensión imperativa" -lo que nos induce a sospechar que, al retratarlo, el autor se retrataba en cierto modo a sí mismo* (pág. 38).

Para el autor de *Señas de identidad*, la figura del amante cortés no existe en la realidad y, por lo tanto, no sirve de modelo al comportamiento de Calisto. En un alarde de imaginación circense, este crítico prefiere imaginarse a Fernando de Rojas como un caballero enamorado para dar base a su teoría de lucha intercastiza. Resulta curioso que GOYTISOLO eche mano a una posición tan *realista* para imponer su tesis, cuando en el mismo libro en el que aparece esta opinión, *Disidencias*, ataca de manera furibunda este tipo de actitudes críticas, tan poco científicas -cfr. su artículo sobre María de Zayas-. Prefiere, pues, este autor dejar de lado la tradición literaria del amante enfermo -noctívago, casi fotofobo- que es tan habitual en la poesía cancioneril y en la novela sentimental de la época.

Hay críticos que parecen disfrutar apretándole las clavijas al personaje. DEVIL opina de una forma bastante contundente:

> *In sum, Calisto is silly, weak, and ego-centric. His passsions are lusftul without the compensating quality of altruism. He is corrupt, ruthless, and an ingrained religious hypocrite. Thus, he is far from a parangon*

of knightly virtue (pág. 48).

La mayoría de los estudiosos coinciden en la degradación moral que subyace bajo la actitud del amante enajenado. El momento culminante de esta actitud egoísta se encuentra en la obra de Rojas cuando abandona a su suerte a Pármeno y Sempronio. No intenta limpiar el honor de su casa, no se preocupa de la fama de sus criados; antes prefiere pasar inadvertido, afectar que no se encuentra en la ciudad y esconderse en las sombras de la noche, para acceder al único objetivo posible, el disfrute de su pasión:

> *La tyrannie secrète de son idée fixe ne conduit alors Calisto qu'à mieux s'enfoncer dans la justification de sa propre inertie. Son honneur est presque sauf, si le scandale a été réduit au minimum* (BATAILLON, pág. 124).

Desde la primera intervención en el huerto de Melibea, el loco amador no deja espacio a la evolución o el cambio en su actitud, si acaso desciende aún más en su humillación, se degrada a ojos vista. Incluso el mismo placer amoroso, más que calmar sus ansias, lo convierte en un esclavo:

> *Como Calisto vive en imaginación, desasido de la realidad, lo valioso para él es el goce que espera y que, cuando llega, le deja desengañado de su valor* (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 363).

En uno de los artículos que CANET VALLÉS dedica a la *Comedia Thebaida*, hace un compendio de las características básicas del amante celestinesco, en este caso en la persona de Berintho, destacando en él de forma principal

> *su altivez y orgullo, vicios reñidos con la virtud que todo noble debe poseer. Progresivamente va perdiendo todas las virtudes: la fortaleza* (...)*, la esperanza* (...) *Y sobre todo el Sumo Bien* (...)*. Al mismo tiempo que va cayendo en los vicios, sobre todo el de la acedía, que caracterizará a estos jóvenes enamorados, incapaces de resolver nada a no ser escribir una carta o componer versos* (CANET VALLÉS, 1986,

pág. 7).

Esta actitud ante los demás convierte a Calisto y a su descendencia literaria en el centro de la burla y la crítica del resto de los personajes. Incluso la misma dama, en ocasiones, debe darle el toque de atención para que tenga más cuidado. En una escena de la continuación cíclica de Gaspar Gómez de Toledo, será la criada Poncia -y también su ama, Polandria- la que exprese su temor a que Felides, el loco enamorado, lo eche todo a perder por causa de su carácter:

> *Según es Felides de liviano, no tuvimos cosa cierta hasta que estuviesse hecho, pensando en sus liviandades, no dixesse alguna por donde lo negociado se deshiziesse* (*Tercera Celestina*, XLVI, págs. 357-358).

La acusación, aunque discretamente expresada, no deja lugar a dudas: para el resto de los personajes, en especial criados y alcahuetas, el caballero se comporta de una forma ridícula, exasperante en muchas ocasiones, que impide la consecución de un modo lógico del objetivo buscado. Poncia lo tacha de liviano, lo que en otras palabras quiere decir que su actitud se rige por una falta de criterio básico:

> *Nada existe para Calisto fuera de su cambiante conciencia. De ahí los desconcertantes juicios contradictorios que no mentiras, ya que no deforman un estable correlato objetivo sino reflejan el vaivén de sus sentimientos* (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 349).

Para algunos críticos, esta simplicidad de comportamiento convierte al enamorado en un ejemplo perfecto de personaje literario:

> *Calisto, wonderfully individualized as he is, is nevertheless the most perfectly typical character in the play* (FRAKER, pág. 54).

Esta es la nota predominante del carácter caballeresco en las obras que nos ocupan. Parecen querer demostrar todos los Calistos celestinescos que su función consiste en dejarse atrapar por el aburrimiento y gozar con su desgraciado amor:

> *Reducida al goce amoroso la finalidad operante en su vida, su impaciencia por renovarlo se hace tanto mayor cuanto más vacías de ocupación han quedado las horas de la jornada, y cuanto más insegura es la tregua con que precariamente ha logrado calmar sus inquietudes*

(LAPESA, pág. 46).

Sin embargo, debemos tener en cuenta que el joven caballero no siempre se ha comportado como lo hace en las páginas de la materia celestinesca. Es muy importante observar que existe un *antes* en el que los futuros enamorados tenían una actitud socialmente limitada por su clase y por su posición familiar:

> *Antes de enamorarse perdidamente de Melibea, no era el joven caballero la persona insensata, egoísta, violenta y sin escrúpulos que nos acostumbramos a ver en la obra* (RUSSELL, 1993, pág. 78).

En efecto, el Calisto que precede al encuentro en la huerta de la casa de Pleberio tendría unas actividades propias de los jóvenes de su edad. Ya sabemos que era aficionado a la caza con aves, como lo indica el hecho de que entrara en el *coto vedado* de Melibea siguiendo a un halcón (*Argumento del primer auto desta comedia*). De igual modo, en la primera intervención de Sempronio, este criado le explica a Calisto que estaba ocupado con el *girifalte* (Acto I). Y una vez que el amo ha caído en las redes de la pasión amorosa, su único consuelo lo encuentra en la música. Así, en el mismo Acto I, tras discutir con Sempronio, toma el laúd para espantar su mal. Debemos tener en cuenta que en esta época laúd y vihuela se confundían con bastante facilidad:

> *En España también la tablatura de vihuela fue ambivalente para el laúd; de ahí que no se especifique nunca en la música impresa para uno u otro instrumento. Tenían el mismo número de trastes entre sí, y su afinación era la misma. Quizá existió una pequeña diferencia y es que las tenía al unísono. De todas formas esto variaba con mucha frecuencia de un instrumento a otro* (PÉREZ ARROYO, págs. 287-288).

De todo esto se desprende que la confusión entre los instrumentos de cuerda del momento debió ser habitual, también en lo que se refiere a la primitiva guitarra:

> *Nos encontramos, por tanto, con que a fines del siglo XV la vihuela de mano y la guitarra eran un mismo instrumento, diferenciados solamente por el número de órdenes -cuerdas dobles afinadas al unísono-* (PLA,

pág. 1).

Así pues, no nos debe extrañar que la propia Celestina trabucara el instrumento elegido por Calisto. Cuando la alcahueta le explica a Melibea en el Acto IV el mal que acomete al joven enamorado le dice que su único consuelo esté en tañer la vihuela. De todos modos, debemos tener muy presente que éste era un instrumento muy popular:

> *Es bien notorio que todas las esferas de la sociedad española, desde el último tercio del siglo XV hasta finales del XVII cultivaron la vihuela, sirviéndose de ella no sólo en los salones de la Corte, sino también en el templo y en las manifestaciones de carácter popular* (PLA, pág. 2).

Y finalmente consideraremos que tocar un instrumento entra dentro del modelo cancioneril del amor, así como en el tipo social del joven noble:

> *En esta época el tañer la vihuela y cultivarla era considerado como indispensable en la educación de toda persona culta y aristocrática* (PÉREZ ARROYO, pág. 288).

En cualquier caso, el rasgo que más caracteriza a estas figuras con respecto al resto de los personajes celestinescos es su prodigalidad. Obligados por la costumbre, los jóvenes caballeros desprecian los valores terrenales, pendientes tan sólo de su dios. Ser generoso era, por lo tanto, una obligación social, signo del estamento al que pertenece el protagonista, y al mismo tiempo una muestra del melibeísmo más ardiente. Ya en la obra rojana, Celestina reconoce, en la primera impresión, el carácter del amante, como bien le indica a Sempronio:

> *Yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal y algo antojadizo* (*La Celestina*, V, pág. 98).

Como destaca aquí la alcahueta, la dadivosidad y la inconstancia van juntas de la mano en este tipo de personajes. Lógicamente, la tercera sabrá sacar partido de aliados tan interesantes para su bolsa. En otra de las obras, el protagonista desde el inicio del texto aparece etiquetado como:

> *Un caballero llamado Flerinardo, generoso y de abundante patrimonio*

(*Comedia Selvagia*, Argumento, pág. XIII).

En la continuación de Gaspar Gómez de Toledo, Elicia remarca esta característica tan habitual en los caballeros celestinescos al ver llegar al criado Sigeril con una gran carga de comida:

> *Es tu amo el más liberal que en mis días vi; y como es generoso, ansí sus dádivas son generosas* (*Tercera Celestina*, XXXIII, pág. 294).

De este rasgo característico de los jóvenes enamorados, la mayoría de los que les rodean -criados, rufianes, mediadoras- intentan sacar tajada. No obstante, entre las filas de los sirvientes aparece, en ocasiones, el lacayo fiel que intenta poner freno a tanto desperdicio y tanta locura. Ocurre de ese modo en la obra de Rodríguez Florián, cuando Lydorio advierte, siempre con mucha cautela, a su amo:

> *Señor, la liberalidad es anumerada por virtud; pero quiere ser compañera la temperancia, para no ser prodigalidad, que es vicio* (*Comedia Florinea*, III, pág. 168).

Esta distinción no tiene sentido en la materia celestinesca. Los caballeros, manirrotos, obsesionados por alcanzar su objetivo, apenas caen en la cuenta de que llevan como compañeros de fatigas a un grupo de vividores y alcahuetas que les sangran hasta la saciedad, alargando en muchos casos, el proceso de consecución del fin, en una estrategia típicamente celestinesca. Tanto criados como terceras saben que su fortuna depende del sufrimiento de sus amos. Por ello, intentan, con todos los medios a su alcance, que la unión del caballero y la dama se dilate lo máximo posible, aunque sin caer en actitudes sospechosas. En la tercera aparición de Celestina, Dárdano, hermano de Paltrana y amigo del protagonista, afirma:

> *Felides meresce tanta honrra, ansí por ser cavallero tan generoso, como por las gracias y virtudes que en él moran, y aun por la copia de rentas que posee y tierras que manda* (*Tercera Celestina,* XXXVIII, pág. 322).

A esta actitud tan traicionera de los siervos y las trotaconventos dan pie, como demuestran en cada uno de sus parlamentos, los propios caballeros, deseosos como están de curar su herida, ahondando en su destrucción. Policiano, uno de estos enajenados del amor, declara su intención de dar todo por tener noticias de su amada Philomena. Ante Claudina, la alcahueta que a su vez fue maestra de Celestina y madre de Pármeno en el original rojano, exclama, deseoso de pagar los resultados de sus tercerías:

> *Si tal cosa es verdad, pide, madre Claudina, que no ay precio en el mundo para comprar joya tan bien aventurada. Cata aquí las llaves de mi casa; cata aquí el cofre de mi thesoro, toma, madre mía, la possesión de lo que yo tengo* (*Tragedia Policiana*, XVIII, pág. 36).

En realidad, este rasgo de generosidad destaca como uno de los pocos signos positivos -si no lo consideramos en sí mismo como una crítica- en la figura del *héroe* celestinesco:

> *Le seul trait de son comportement qui pourrait sembler altruiste ou noble à un regard superficiel, c'est sa prodigalité* (BATAILLON, pág. 116).

De toda esta actitud, se desprende que el caballero enamorado es la figura más atacada de la materia celestinesca. Puede parecer un contrasentido, pero todas estas obras que pretenden salvar a los amantes de las intervenciones de alcahuetas y rufianes, no insisten, en exceso, sobre la inmoralidad de Celestina o la ambición de los criados. La figura más zaherida es, al mismo tiempo, la más débil: el joven amante, cercado por sus obligaciones sociales y, a la vez, enclaustrado en un modelo amoroso literario que le viene demasiado grande. Como sentencia LACARRA (1990):

> *Calisto es ridiculizado como amante y como persona* (pág. 93).

Esta arremetida contra los amantes cortesanos pone al descubierto los rasgos más ridículos de su carácter:

> *Su exaltación, su pasión egocéntrica y su ensimismamiento lo enajenan*

de la realidad externa. Constantemente recurre a sus criados para solicitarles consejo y aprobación en medio de su propia incertidumbre (BEYSTERVELDT, 1982, pág. 199).

Ya vimos con anterioridad que Celestina lo había definido como *antojadizo*, y de esta característica se deriva su inacción, su incapacidad para tomar decisiones y enfilar el proceso de curación. Lo que más destaca el resto de los personajes sobre el mal de amores es el aislamiento personal:

Calisto huye de la realidad y se refugia, muchas veces, en el mundo de la imaginación y del sueño, buscando la soledad (BERNDT, pág. 37).

De esta incapacidad se derivan los males del caballero. Todos los personajes se alían para aparentemente ayudarle, cuando en la mayoría de los casos sólo buscan su propia ganancia. Socialmente, el joven amante está desahuciado:

Se pinta al antihéroe, al peor de los "peores", aquél que contraviene todas las normas conscientemente, aquél que rompe con los preceptos establecidos bajo una aparente inmunidad (CANET VALLÉS, 1996, pág. 14).

Nos encontramos, de esta manera, ante una figura que nace de la imitación burlesca y de la destrucción consciente de un modelo anterior:

En la figura de Evandro [el protagonista de la *Comedia Serafina*] *se exacerban paródicamente los rasgos del amador cortés, su inercia, su exaltación y, más que nada, su estado de absoluta dependencia con respecto a sus criados* (BEYSTERVELDT, 1982, pág. 213).

[4.1.1.3] LA INTENCIÓN PARÓDICA

Excepto en casos bastante aislados -como el de GOYTISOLO, que ya observamos antes- la intención ridiculizante de Fernando de Rojas y sus imitadores parece patente al realizar la pintura de estos personajes. El autor de la obra seminal toma el modelo cancionero-sentimental del amador cortés, de estirpe

caballeresca, y lo saca de quicio, incluyéndolo en un ambiente sórdido. Se consigue así un excelente esperpento. En el caso de Rojas, la destrucción del modelo se lleva hasta el fin:

> *El carácter paródico de Calisto se mantiene hasta en la muerte, la cual resulta de su atolondramiento, rasgo que le ha caracterizado a lo largo de la obra* (LACARRA, 1990, pág. 64).

Este sentido burlesco se hace evidente al comprobar que también los otros protagonistas de la materia celestinesca se mofan de esta actitud:

> *Su cortesía* [la del joven enamorado] *no suele ir muy lejos, y su blasfemia es, a veces, un poco sospechosa, de modo que, teniendo en cuenta las reacciones de los demás personajes, el lector suele preguntarse si no se tenía la intención de ridiculizar un poco toda aquella estilización del amor cortés que iba careciendo más y más de sentido hacia fines de la Edad Media* (BERNDT, pág. 23).

Y no sólo los personajes celestinescos, sino también el público de la época debió sentir claramente que se encontraba ante un protagonista en clave de parodia:

> *Desde las primeras palabras de Calisto al abrirse La Celestina, los lectores contemporáneos de Rojas, familiarizados con las doctrinas del amor cortés por la prosa y la poesía de su época, debían darse cuenta enseguida de que el joven caballero era figura paródica y, por tanto, ridícula* (RUSSELL, 1993, pág. 59).

En realidad, de todos los amantes enajenados, sólo el de la primera obra parece comportarse de una forma compleja. Aunque durante casi toda la obra su actitud es la misma -desesperación negligente, inconsecuencia, incapacidad- al final de la acción intenta reaccionar y volver sobre el modelo arruinado. Ya es demasiado tarde. Con este intento de redención acabará destruyéndose a sí mismo. Por eso, como advierte Marcel BATAILLON

> *Il ets difficile de ne pas voir là un trait caricatural et stéréotypé, grâce à Rojas, des amants calistéens* (pág. 113).

El resto de estas figuras no varía el nuevo prototipo. Felides, Ypólito, Berintho, Lisandro, Policiano ni siquiera pretenden limpiar su honor, salir del callejón en el que se han metido por culpa de la falta de voluntad, de su inactividad ante el ataque de la pasión. En suma, nuestro protagonista, desde el principio de la obra de Rojas va acumulando error tras error para formar un personaje claramente paródico:

> *Su súbita irrupción en el huerto de la recatada Melibea y la violencia con que hace su inesperada e impertinente declaración inicial de amor discordan totalmente con los preceptos fundamentales del amor cortés* (RUSSELL, 1993, pág. 59).

Para Dorothy SEVERIN (1984) esta caricatura refleja no sólo un modelo anterior, sino un esquema concreto:

> *Mi opinión es que Calisto es una parodia, no sólo de cualquier amante cortés, sino de un amante específico, el héroe de la novela sentimental española, y en particular de Leriano, el héroe de la Cárcel de Amor de Diego de San Pedro* (pág. 275).

En cualquiera de los dos casos, si Rojas ridiculiza un personaje concreto o si pretende destruir, como Cervantes y los libros de caballería, un género al completo, en este caso el de la poesía cancioneril y la novela sentimental, el resultado es evidente: Calisto es un antihéroe que se destruye a sí mismo y que perece ahogado por un código -el del honor del amante cortés- que no puede cumplir. En suma:

> *La Celestina (...) is a massive parody of courtly love. The courtly elements are highly developed, but they are only a façade* (DEVLIN, pág. 77).

Nuestro joven enamorado destruye con verdadera furia el modelo cancioneril, faltando a todas y cada una de las virtudes del caballero:

> *Calisto, ahora y después, está enteramente desprovisto de la paciencia que es cualidad imprescindible del amante cortés* (RUSSELL, 1993, pág. 59).

De esta imitación grotesca se nutre el resto de la producción celestinesca, unas

veces ahondando en el tratamiento ridículo y otras contraponiendo los elementos del amor cortés al comportamiento del caballero, como ocurre en la anónima *Comedia Thebaida*:

> *La Thebaida, la première, dans le temps, des imitations de La Célestine, ait développé complaisamment, avec une outrance presque bouffonne, certains traits paranoïaques de Berintho, et en même temps dénoncé cette folie comme une commode simulation* (BATAILLON, pág. 121).

Se descubre en los protagonistas masculinos siempre un punto débil exacerbado en el original rojano: la indefensión del honor. Aunque en las continuaciones cíclicas que siguen la línea de la comedia, la figura del caballero se dibuja con menos fuerza paródica, en la obra de Rojas y en las continuaciones como la *Tragedia Policiana* o la *Elicia* estos aparecen con todos sus defectos al desnudo. Y entre estos, las faltas en lo concerniente al honor son, sin duda, las más graves. Este honor, que viene a sustituir al *ardimiento* de las novelas de caballerías, se desvanece por completo en el personaje de la *Tragicomedia*:

> *La ironía de la recién estrenada valentía de Calisto reside en lo súbito e innecesario de su valor. Resulta grotesco, aunque en línea con su carácter ridículo, que quien ha renunciado a su propia honra, quien se ha quedado durante varias semanas recluido en su casa, quien ha fingido estar ausente de la ciudad con objeto de justificar a la opinión pública su inacción ante la muerte de Sempronio y Pármeno, ahora, pretendiendo defender a Tristán y Sosia de un peligro inexistente, muera en un alarde de valor innecesario* (LACARRA, 1990, pág. 65).

Así pues, el carácter de esta figura se basa en la destrucción de un modelo previo, cuyo resultado sería una imagen burlesca, deformada, en la que la valentía desaparece para resurgir en el momento más inapropiado:

> *Calisto, personnage tragi-comique, non heroïque, nous aparaît comme un être en qui le sentiment de l'honneur subit une grave eclipse*

(BATAILLON, pág. 116).

Por lo que hemos visto hasta el momento, se puede deducir que Calisto deja de lado toda la fuerza que le impone su condición social, para enrolarse en la causa de la pasión amorosa. Pero una vez sumergido en la enajenación, no intenta seguir las reglas del amor cortés. En realidad ha roto con dos códigos establecidos: el del *status* y el de la pasión cortesana. La falta en el primero es evidente:

> *Au lieu de s'incarner dans Calixte, cette conscience de caste apparaît chez un personnage disqualifié et grotesque, contrepied du herós chevaleresque, et dont l'orgueil lignager de mauvias aloi se fonde non sur les exploits guerriers de son ancêtre mai sur ses activités infames et vénales de proxénète* (VIGIER, pág. 160).

Y es que a nuestro héroe no le importa sacrificar el tesoro de su linaje para acceder a su objetivo. Por encima de las opiniones, por encima de la consideración social, Calisto se ha decidido a lograr su propósito, sin importarle lo que quede en el camino:

> *Mais si l'ascendance noble des héros est toujours mentionné, les références oux ancêtres et à la parentèle, de même que l'expresion du sentiment de l'honneur, reflet d'une conscience de caste, restent chez eux très discrètes* (op. cit. pág. 159).

Nosotros añadiríamos que esta conciencia de casta es tan discreta que no se puede ver. No debemos olvidar que, ante todo, la obra de Fernando de Rojas ha conseguido demoler el sentimiento del honor y la honra, en una época en la que aún no se habían convertido en la pesadilla del cuerpo social. Algo similar al resultado del *Lazarillo de Tormes*. Por eso, Calisto, como protagonista, tiene la obligación de comportarse de forma deshonrosa:

> *L'atrophie du sentiment de l'honneur chez les héros contraste en effet avec l'affirmation de l'anti-honneur célestien* (op. cit. pág. 162).

En realidad esta comparación no es del todo correcta. Es verdad que el protagonista

no acaba de encontrar su compromiso moral, pero en el caso de la alcahueta la situación es muy diferente. El honor de Celestina se circunscribe a la esfera de lo profesional. Como mediadora, como hechicera, la vieja tercera mantiene su orgullo y lo acrecienta en cada ocasión. De hecho, no existe mejor alcahueta que ella. Como en la Lozana, Celestina reivindica su papel en la sociedad. Por el contrario, el caballero enajenado se mueve en un mundo retórico, apartado del interés social. De ahí que, otro de los rasgos más característicos de esta figura -junto a la generosidad y el antihonor- sea la forma de hablar.

> *El amor de Calisto tiene mucho de literatura. El amante asume actitudes frente al amor propias de los poetas de cancionero.* (...) *Calisto recurre siempre a las literaturas para justificarse y para corroborar su manera de ver las cosas* (BERNDT, pág. 28).

Con su estilo culto, rozando infinidad de veces el riesgo de la pedantería, el amante celestinesco se expresa con una lengua cargada de retruécanos y metáforas, citas de la cultura clásica a mansalva y argumentos sin sentido. En la obra seminal, Sempronio se ve obligado a llamar la atención a su amo:

> *Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías, que no es fabla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden* (*La Celestina*, VIII, pág. 398).

Sin embargo, el mismo criado en ocasiones, contagiado por Calisto, se expresa de igual manera.

De todo el grupo celestinesco, será la *Comedia Thebayda* la que con mayor fuerza incida en este punto satírico:

> *Notre auteur* [Fernando de Rojas], *bien inspiré par son génie, a traité avec vigeur mais sobrement, la satire de l'amant rhéteur et poète, veine que ses premiers imitateurs ont exploité moins discrètement. L'auteur de la Thebayda l'a fait avec une abondance assez plate dès la première scène de la comédie* (BATAILLON, pág. 112).

Así pues, tanto Rojas como sus continuadores e imitadores, ponen en boca de los

protagonistas masculinos un lenguaje cultista en exceso, con una intención claramente irónica. En la obra de Pedro Hurtado de la Vera, Logístico, que representa la razón en esta alegoría, critica la forma de hablar de su amigo. Oyendo la conversación entre Apio, Metio, Astasia e Idona -actuando como los vicios- nos dice:

> *Aquí, aquí, horamala, se entienden las personas, que no en la Academia de Heraclio* [en la obra, el amor] *que es todo alegorías* (*La Doleria del sueño del mundo*, II, 10, pág. 343).

Para muchos críticos será esta forma de expresarse tan retorcida la que identifique plenamente al personaje:

> *La ampulosidad retórica de Calisto es una afectación con la que cae en el ridículo* (BERNDT, pág. 41).

A pesar de esta opinión, vemos que en otras obras las imitaciones superan con exceso el modelo rojano. Tenemos otro ejemplo bastante claro en la *Doleria*, cuando Asosio elucubra de la siguiente manera:

> *Quanto a Iupiter el rufián y Venus la ramera, y a essa gente amores, sepa que estoy más percatado que Diana la caçadora para el bobo de Acteón y la fuente para Narciso y otros majaderos como nuestro primo Heraclio por Dianira, que nos mete en trabajo aora de buscar Astolpho de Inglaterra con su hypogrifo, que le vaya por el meollo al cielo como hizo al de Orlando* (op. cit. IV, 8, pág. 369).

A la grandilocuencia del estilo se unen aquí las constante referencias mitológicas (también muy presentes en la *Comedia Thebaida*) y, en especial, las referencias al mundo de la novela caballeresca (*Astolfo, hypogrifo, Orlando*), por lo que nos hallamos con otra prueba más de la parodia contra las novelas de la época, sentimental y de caballerías.

En la obra de Alonso Velázquez de Velasco, la alcahueta ironiza sobre este aspecto, criticando que incluso las damas se expresen de una forma tan artificial:

A buen seguro que avrá la maestra [se refiere a la protagonista] *escrito en esta carta mil petrarquerías; porque (según me ha dicho l'ama que la crió) sabe quanto ay en Amadís, que no hay más que dezir. Pues el señor Damasio, que ha poco que vino del estudio con las botas llenas de latín, respoderá a las mil maravillas y avrá entr'ellos un passatiempo del otro mundo* (*La Lena*, II, 5, pág. 404).

Por el contrario, la obra en la que menos abundan estos párrafos tan farragosos que harían las delicias del propio Feliciano de Silva, es probablemente la *Elicia* de Sancho de Muñón. De ella nos dice MENÉNDEZ PELAYO en sus *Orígenes de la novela*:

Es la mejor hablada de todas las Celestinas después de la primitiva, de cuyo aliento genial carece, pero a la cual supera en elegancia y atildamiento de dicción, como nacida en un período más clásico de la prosa castellana (pág. 218).

Según este autor, el estilo de Muñón excede al de Rojas -probablemente demasiado humano, como le pareció a Cervantes- pero no así la inspiración. Ya sabemos que MENÉNDEZ PELAYO impuso en su obra un modelo literario que no admitía excesos de ningún tipo -sólo hay que recordar su opinión desbordada sobre el *Retrato de la Lozana andaluza*-.

[4.1.1.4] LA FORMA DE HABLAR

La crítica contra los excesos en el habla es frecuente entre los personajes de rango inferior, en especial, entre rufianes y alcahuetas. En la primera continuación cíclica, el fanfarrón Pandulfo advierte:

Pienso que éstas y estos cavallerotes que tienen otra lengua sobre sí, que no deven entender la nuestra, pues que mofan della (*Segunda Celestina*, XXVII, pág. 406).

Esta alusión conecta directamente con la idea expresada por MARAVALL (1972) sobre la importancia de la diferenciación lingüística como signo social y económico

que marca una gran diferencia de estamentos. En otra ocasión, el mismo personaje se expresa del modo que sigue:

> *¡Oh, maldito sea hombre tan necio; encomiendo al diablo sus filosofías y sus comparaciones!; que le tengo avisado al asno mil vezes que dé a Dios estas retólicas, que no haze sino porfiar con sus badajadas* (op. cit. XVI, pág. 267).

También los criados se niegan a seguir, en la mayoría de los casos, las inclinaciones estilísticas de sus amos. En la obra de Gaspar Gómez de Toledo, Sigeril, siervo de Felides, cree que no es necesario andarse con rodeos y metáforas si la noticia es importante. Así, cuando se dirige a casa de Polandria para decirle que el casamiento está concertado, va pensando:

> *¡Qué poca elegancia he menester para fundar tan elegantes razones! ¡Cómo las puedo dezir sin subtilizarme en mis dichos, por ser ellas tan subtiles! ¡Cómo nos mirará si las digo primamente o de otro modo, por ser ellas de tanta primeza!* (*Tercera Celestina*, XLVI, pág. 357).

De este modo, para el estamento inferior el contenido es lo único importante y desprecia la forma por ser algo inútil. En realidad el primero hace a la segunda. Por el contrario, al enamorado Felides le encanta ir cortando la conversación de Sigeril, nada interesante para su gusto:

> *No uses de pensamiento ni philosophías atajándome la palabra, que quien los principios no oye, mal podrá saber el fin* (op. cit. X, pág. 145).

Los caballeros no aceptan la crítica, venga de donde venga. De todos modos, la pareja amo/criado de la *Tercera Celestina* conforma un caso muy interesante de oposición y contraste. En realidad son la cara de la misma moneda. Tiene que ser Polandria, la dama, la que se vea obligada a intervenir para detener el torrente verbal de ambos, distraídos como están en sus retóricas vanas:

> *Si tan a la larga va esta obra, tarde se concluyrá, que tú con el propósito de le interrogar, y él con la ocasión de te responder, acortáys*

el tiempo procediendo en razones (op. cit. XXVIII, pág. 264).

Otro ejemplo de esta actitud lo encontramos en el Selvago de Alonso de Villegas. En verdad este personaje tiene parlamentos que parecen salidos de la pluma de Feliciano de Silva:

> *Siento tanto, que mi sentido por sentillo mucho sin sentido queda* (*Comedia Selvagia*, IV, 4, pág. 217).

Desde luego, Don Quijote habría disfrutado con la lectura de esta obrita, a pesar de no encontrarse entre las de su biblioteca. En otra ocasión el mismo protagonista se expresa de igual manera:

> *Siento tanto, que mi sentido en sentillo sin sentir queda* (II, 2, pág. 99).

Sin embargo, en esta comedia celestinesca, el estilo ampuloso afecta también a la parte femenina. Así la dama se aconseja a sí misma:

> *Alivia tus pies, Dolosina, que aún todavía estás en la tierra de tus enemigos, no tengan alguna celada encubierta o vengan en el alcance caballeros corredores que nos quiten el despojo y quede la vida de las pihuelas* (op. cit. I, 4, pág. 175).

De nuevo aparece aquí la mofa del lenguaje caballeresco (*enemigos, celada, despojo...*), pero esta vez en boca de una mujer. También la *Selvagia*, aunque en menor grado que la *Thebaida*, presenta unos usos recargados de la lengua que resultan extraños en boca de los criados. Así, Cecilia comienza un discurso sobre lo que les ha pasado:

> *Mientras Febo, con su agradable rostro dando la vuelta en nuestro hemisferio, con la Europa su claridad participa* (op. cit. I, 2, pág. 90).

Esta actitud tiene para MARAVALL (1972) una explicación bastante clara y contundente:

> *Las alusiones y citas de una cultura libresca, artificial, difícil de adquirir y, en consecuencia, distinguida, de que nos ofrecen abundantes muestras en sus parlamentos Calisto y también Melibea,*

Pleberio y aun sus sirvientes (...), si hoy nos parecen constituir en el texto de la obra una carga erudita, absurda, infundada y hasta de mal gusto, están, sin embargo, perfectamente justificadas desde el punto de vista sociológico, porque el saber, bajo forma de cultura literaria no productiva, es uno de los artículos de consumo que entran más de lleno en las convenciones de ostentación de la clase ociosa (pág. 42).

Por lo que se desprende de esta cita, debemos considerar los rasgos típicos del comportamiento caballeresco como signos de una posición estamental. Tanto la dadivosidad que analizamos anteriormente como la forma de expresión se incluyen dentro de este grupo de caracteres, llevados siempre a su máxima distorsión por el efecto destructivo de la sátira.

Esta actitud lingüística afecta también a los personajes creados por Juan Rodríguez. Así, cuando Felisino quiere decir que empieza a amanecer, declara:

ya la hermana de Phebo comiença a manifestar nos al día (*Comedia Florinea*, XXXIII, pág. 272).

No obstante, en todo la obra aparecen muestras de oposición a esta actitud. Lydorio, tras el discurso de presentación que Marcelia hace ante Floriano, opina:

Y valga la maldición, si no se pica de rhetórica (op. cit. XVI, pág. 215).

Este crítica se dirige también hacia la parte femenina, como se puede comprobar en el diálogo que mantienen señora y sirvienta:

BELISEA.- *Vamos, vamos arriba, que ya el sol nos ha privado por oy de sus rayos, demostrándonos las estrellas.*

JUSTINA.- *Dexadas esas metáphoras, vamos donde mandares* (op. cit. II, pág. 165).

Sin duda alguna, esta forma de hablar tan peculiar es uno de los rasgos de la materia celestinesca que más llaman la atención y que resulta más farragoso para nuestro punto de vista:

El lector de nuestros días ha de pagar un único peaje para ponerse en

camino de hacer justicia a La Celestina: no interpretar como una contradicción con el núcleo mismo de la obra el despliegue de citas y anécdotas de la Antigüedad y la afectación retórica que en muchos momentos advertirá en las palabras de los personajes (RICO, pág. 75).

En efecto, este comportamiento lingüístico está unido a la esencia literaria de la obra. No podemos considerar los excesos retóricos de algunos personajes como un postizo artificial. Esta actitud desarrollada ya en la obra primigenia pero llevada al extremo por la *Comedia Thebaida* y un poco menos por su compañera de edición la *Comedia Serafina*, tiene su propio sentido en el contexto celestinesco. Los criados utilizan una lengua culta, llena de referencias a personajes de la mitología o la historia antigua y tratan cuestiones del más alto nivel intelectual como correspondería a sus amos -sólo en la *Serafina* encontramos referencias a Salomón, Séneca, San Jerónimo o San Gregorio-. Los señores, por su parte, se comportan como personas vulgares por culpa de sus enajenamientos amorosos. De igual manera, ocurre con la representación femenina. Así, los criados de Policiano en la tragedia de Sebastián Fernández se sorprenden al escuchar las razones pasionales de Dorotea. Como explica Salucio:

En las escuelas de Ovidio deve de aver estudiado la rapaza. El arte de bien parlar la deven aver leýdo (*Tragedia Policiana*, XXIV, pág. 49).

Los desvaríos expresivos de estos personajes debieron resultar un rasgo humorístico más dentro de la materia celestinesca, como lo fue la defensa de la honra en la alcahueta o las fanfarronadas del rufián. Este material fue después reutilizado por otros autores para dar un toque cómico a sus obras. De este modo ocurre con Lope de Rueda, quien en su *Comedia Medora* hace una parodia brutal de las retóricas corteses, poniendo en boca de Acario, la siguiente descripción de la amada:

Es aquella caríssima de más que querubín de yesso y más blanca que la misma leche que de las vericundas lechugas sale cuando a caso con

los iracundos dientes del simplecíssimo burro son cortadas (*Comedia Medora*, II, pág. 87).

Utiliza aquí Lope de Rueda la inclusión de un lenguaje vulgar -las *lechugas* o el *burro*- en un modo culto. El mismo procedimiento que utilizan los pastores del teatro de Juan del Encina o Lucas Fernández. Veamos otro ejemplo de esta parodia:

Señora Estela, la demasiada basca que siento en aqueste estómago por la congoxa y merescimiento que me procede de aquessos tan estilados cabellos, dan grande acusación a las muy mirabélicas orejas que con las aromáticas arracadas cuelgan por aquessos muy melifluos carrillos a que me ahogue como un camafeo en el hondo y más que acecalado mar (op. cit. II, pág. 91).

Resulta curioso que, a pesar de todas las críticas que la actitud cortés provoca en el resto de los personajes celestinescos, tendrá que ser un autor fuera de la materia el que realice una parodia tan destructiva como la que hace Lope de Rueda.

[4.1.2] SIGNOS DE FORMACIÓN: PROCESO DE ENAJENACIÓN

De todo lo anterior se desprende una idea concreta: el caballero amante no concibe su propia vida sin la pasión que lo alimenta, depende absolutamente de la relación con la dama, siempre teniendo en cuenta el grado de idealización y autonomía con respecto a la realidad que sostiene este tipo de enajenación amorosa. Como dice Américo CASTRO (1965) refiriéndose al protagonista masculino de la obra seminal:

Melibea es mansión para sus sentidos, no punto de partida para ninguna clase de empresas. Calisto surgió de la bella forma de Melibea, y a ella quedó adscrito (pág. 137).

Entramos, de este modo, en la esfera del llamado *melibeísmo*, la fiebre divinizadora que afecta a los amantes celestinescos, rasgo principal de su carácter -o de la falta del mismo-. Como se encarga de apuntar el propio Calisto ya desde el inicio del texto rojano:

¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo (*La Celestina*, I, pág. 25).

Nuestro protagonista hace de este sentimiento el motor de su vida. Desde un primer instante la circunstancia amorosa anula por completo la figura del caballero para convertirlo en vasallo de su idea pasional. Se produce, por consiguiente, un corrimiento de fuerzas, como indica BEYSTERVELDT (1982):

> *Calisto no difiere del héroe esplandiano sino en que su ardimiento carece del motivo consagrado de la actividad bélica. Todo su ardor se consume en el fuego de la pasión amorosa. Calisto es un Esplandián que hubiera renunciado a su vocación guerrera bajo la presión de ciertas circunstancias, por ejemplo, la de verse acusado de ser ex illis (condición conversa), lo que le hubiera forzado a retirarse de una participación activa en la vida pública de su tiempo* (pág. 115).

De nuevo asoma aquí la idea de la lucha de castas como origen de la creación celestinesca -cfr. CASTRO (1965) y GOYTISOLO-. Para BEYSTERVELDT (1982), la idea de quebrar el modelo de Amadís y Esplandián no puede tener una motivación puramente literaria -como, por ejemplo, la satirización de esta forma de conducta-. Necesitan estos críticos ir más allá de la investigación textual y avanzar en elucubraciones algo fantasiosas. De este modo, sólo un desastre histórico, una catástrofe social como fue la expulsión de los judíos españoles y la situación posterior de acoso y derribo de los conversos puede motivar la ruptura del modelo caballeresco.

Sin embargo, para nosotros, igual que Cervantes creó a Don Quijote como imagen esperpéntica de estos héroes andantes, Rojas y, en menor medida, sus continuadores recrean la sátira de estas figuras destrozando su motivación principal: la lucha. Si Don Quijote peca de anacronismo e irrealidad, Calisto y sus iguales caen en un error de forma: dirigir su ardor guerrero hacia el objeto equivocado. Al contrario que Amadís, Esplandián o el Caballero de la Triste Figura, no es el código

de la caballería el que guía los pasos del antihéroe celestinesco, sino la pasión sentimental. Como dice Heraclio:

> *Me rige amor como el sol al ayre, cuya presencia lo enciende y el absencia yela* (*La Doleria del sueño del mundo*, I, 7, pág. 324).

Recurrir a la idea de que en Calisto tenemos un ejemplo de la actitud conversa resulta tan creíble como pensar que Cervantes se retrata a sí mismo en Don Quijote.

Una vez que ha caído en la trampa del amor, lo primero que hace el caballero celestinesco es elevar la consideración de la dama por encima del resto de los mortales. Rojas pone en boca de Calisto la declaración más habitual entre estos amadores:

> *¿Ay nascida su par en el mundo? ¿Crió Dios otro mejor cuerpo? ¿Puédense pintar tales faciones, dechado de hermosura?* (*La Celestina*, VI, pág. 354).

Este proceso de sacralización y elevación a los altares comienza generalmente por la etiqueta semántica de la dama. Así, en la obra de Sebastián Fernández, Policiano opina sobre el nombre de Philomena diciendo que es

> *de tanto merescimiento, que no ay hombre digno de traerle en su boca* (*Tragedia Policiana*, I, pág. 3).

De igual modo, Lisandro en la *Elicia*, no se siente incapaz de pronunciar el nombre de Roselia cuando le pregunta al criado Oligides por el resultado de su misión:

> *¿Hablaste con aquella que par no tiene en la tierra, y en el cielo compete con los bienaventurados?* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 2, pág. 17).

El enamorado cortesano ve en todos los atributos femeninos un rasgo de superioridad, un asomo de rasgo divino. De este modo define Lisandro a su amada:

> *Espejo de mi vista, lumbre de mis ojos, dulzor de mi ánima, joya preciosa entre todas las perlas, hermosa ninfa, en cuya presencia todo*

el mundo es feo (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 4, pág. 120).

Así, debemos concluir que la dama tiene un carácter marcadamente superior para los ojos del caballero. Floriano lo resume de la siguiente manera:

> *¡O, mi señora, o mi vida, o más que humana Belisea!* (*Comedia Florinea*, VIII, pág. 187).

Se deben incluir también entre los atributos femeninos la influencia sobre la naturaleza, como dice Heraclio:

> *Hierbas ay que marchitas y al salir d'el sol rebiven y florescen* (*La Doleria del sueño del mundo*, I, 7, pág. 324).

En la misma ocasión, este personaje compara a su Astasia con el astro rey:

> *Es el sol de cuyo calor templado o excesivo reciben mis sentidos o pensamientos ser* (ibídem).

En suma, la amada se transforma en una fuerza superior al resto de los mortales, igual a Dios y dominante de la naturaleza. Todos estos atributos hacen que los caballeros enamorados se conviertan en una especie de sacerdotes del ideal femenino. Así el Lisandro de la tragicómica *Elicia* dice de su dama que es

> *aquélla cuya memoria da ser a mi vida, y a quien por su merescimiento todos los mortales deben servir* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 2, pág. 15).

En realidad, el amante celestinesco transforma a la amada en una fuerza de la naturaleza, equiparable a un dios mitológico, que domina los poderes superiores, como apunta Policiano:

> *Quien tiene poder en la vista para sanar la enfermedad de la muerte puso los ojos en mí y ha puesto en cuentos mi vida* (*Tragedia Policiana*, I, pág. 3).

Lógicamente, a la tradición del amor cortés, debemos unir la imagen femenina que asoma en el género caballeresco. Como un Amadís urbano, nuestro protagonista defiende con su lengua -que no con su espada- la hermosura de la dama y sus cualidades.

El ideal de la diosa amada convierte al joven enajenado de amor en una figura fácil de parodiar, pues sus líneas generales de comportamiento son muy reducidas. Si excluimos las actividades que genera la pasión amorosa, el caballero celestinesco se queda vacío de contenido. No tiene necesidad de luchar en batallas ni de trabajar, los entretenimientos con los que llenaba sus días -poesía, música, cetrería...- le aburren y le estorban ya. Todas las horas de sus días se llenan con la simple idea de la amada, como indica Floriano:

> *Yo tuyo so, por ti vivo, en ti confío, tú sola eres mi señora, mi vida, mi esperança, mi gloria y mi consuelo* (*Comedia Florinea*, XXIX, pág. 256).

Notemos que, en este párrafo, a pesar de la alusión directa al *tú*, el enamorado está hablando sólo, reelaborando sus propios obsesiones. De todo lo expuesto hasta el momento se deduce que el rasgo principal de la dama-diosa, a los ojos del loco de amor, es el de la superioridad. Este encumbramiento del *contrario* hace que el caballero se sienta muy inferior a su ideal, como explica Floriano:

> *Pero con esto, en representar se me tu majestad y merescimiento, y en tornar a mirar mi baxeza, y en pensar que te embié a pedir mercedes con ella, y en acordar me que, con no te merescer servir, antes te he desservido, teme este ya tan tu llagado mi coraçón alguna respuesta* (*Comedia Florinea*, XXIX, pág. 256).

Este reconocimiento de la subordinación masculina es, al mismo tiempo, un rasgo cómico y, por lo tanto, paródico que hace más clara la intencionalidad de los autores con respecto a esta figura.

[4.1.2.1] EL MELIBEISMO

Si la superioridad de la dama es tan manifiesta, actuar como lo hace el Calisto de turno -usando para conseguir sus fines las tretas diabólicas de una alcahueta, provocando el contacto físico prácticamente desde el primer encuentro- supone la quiebra de un código establecido. Es ésta la mayor diferencia con

respecto a la locura quijotesca. Mientras el personaje de Cervantes, a pesar de su valor sarcástico como parodia de las formas caballerescas, se comporta de una forma coherente con sus ideales -aun incurriendo en el error del anacronismo y la irrealidad-, el amador celestinesco centra su carácter cómico en la ruptura de la norma que él mismo ha jurado defender. El enorme paso que va desde el *melibeo soy* a la actitud poco sacralizadora del primer encuentro nocturno en la huerta de Pleberio supone, para el lector de la época y para nosotros, la clave central del personaje. La inconsecuencia, la falla que separa el *decir* del *hacer* supone para el enamorado de la materia celestinesca su característica más importante. En las primeras intervenciones Calisto ya declara su idea, cuando le da gracias a la naturaleza por

> *fazer a mí inmérito tanta merced que verte alcançasse* (*La Celestina*, I, pág. 211).

El joven enamorado rompe el código cortés, salta -como ha saltado la tapia del huerto de Melibea tras el icono sexual del halcón- por encima de los valores caballerescos y los derribará definitivamente en el momento en que pueda disfrutar del cuerpo de la amada. Y, sin embargo, insiste en su metáfora divinizadora, como vemos en las declaraciones de Policiano:

> *¿Qué proporción hallas de mía a Philomena sino la misma que ay de lo finito a lo infinito e de lo soñado a lo verdadero, e de lo bivo a lo que está pintado?* (*Tragedia Policiana*, I, pág. 4).

En estos casos, siempre acude el criado realista que intenta bajar a su amo del error. Veamos en esa misión imposible al fiel Solino:

> *No te confundas con la ymaginación muy alta, ponla en una medida razonable para que como varón tengas osadía de acometer, e acometiendo sepamos a quántos estados ay agua* (ibídem).

No obstante, no hay quien saque al caballero enamorado de su obsesión metafórica. Como todos los personajes de la obra celestinesca original, Calisto y sus continuaciones actúan en dos niveles: el teórico -cortés, divinizante, idealista- y el

práctico -basto, desmitificador, realista-. El primero le sirve para mantener una actitud social tipificada: la del loco de amor literario. El segundo le es muy útil a la hora de enfrentar cara a cara el objetivo de sus deseos.

Si analizamos con cuidado todo lo expuesto anteriormente, podemos observar que la verdadera naturaleza de joven enamorado en la materia celestinesca se reduce a un sólo rasgo: su *melibeísmo*, siempre entendido como un accidente, no como un signo inherente a su carácter. Este rasgo se define como la reverenciación religiosa de la amada, limitada a las situaciones en las que no hay un verdadero contacto. Para algunos críticos, el loco de amor se refugia en su propia religión por que quiere escapar de un mundo en el que se siente perseguido:

> *Calisto no sólo se ha trazado un plan de vida, sino que ha sido capaz de construirse un refugio eficaz, un paraíso, sin duda artificial y efímero, y un Dios para él mismo. Paraíso y Dios que no son los cristianos, precisamente* (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 1972a, pág. 223).

De esta forma, Calisto escapa de la realidad para refugiarse en su propio mito. Más lógico parece considerar el *melibeísmo* como una afección literaria:

> *La hipérbole sacroprofana, como modalidad muy frecuente en la poesía cortesana de la época, muestra a Calisto particularmente adepto a la literatura, lo que complementa su bien dibujada individualidad* (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 369).

En efecto, para nosotros la construcción de este personaje se basa en una infección moral. El joven noble, sin nada en que entretener su tiempo, pasa sus días practicando aficiones poco edificantes: tañer el laúd, escribir canciones, pasear por la calle de la dama. Se crea el amante enajenado un submundo más literario que social, más idealista que realista, del que no quiere salir, a pesar de las llamadas de advertencia de los que le rodean.

Ya en el segundo parlamento que el primer autor le dedica a Calisto

observamos que su rasgo esencial aparece claramente definido:

> *Sin duda, encomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar tengo yo a Dios ofrescido* (*La Celestina*, I, pág. 211).

Está claro, desde el principio, que este es el motor que mueve a todos los enajenados de amor de la materia celestinesca. El comentario que CANET VALLÉS (1996) dedica a las comedias de corte celestinesco se puede hacer extensivo al resto del grupo:

> *Se resalta en estas comedias la contravención a las normas cristianas realizadas por aquellos enamorados cuya única satisfacción es la del goce carnal, llegando muchas veces a caer en la herejía, al confundir el Sumo Bien o la felicidad con la posesión física de la amada, cayendo así en la idolatría* (pág. 12).

No obstante, para estas figuras, la verdadera heterodoxia consiste más en alejarse del ser amado que en apartarse de la creencia cristiana, como advierte el propio Calisto:

> *Es eregía olvidar aquella por quien la vida me aplaze* (*La Celestina*, VI, pág. 356).

La comparación que aparece con más frecuencia entre las metáforas divinizadoras es la que toma como segundo término la naturaleza de los ángeles. Así define a su amada el protagonista de la *Elicia*:

> *Inmortal es la que yo amo, y la que vi ángel es moradora del cielo, pues su angélica figura sobrepuja y vence con belleza a todo lo criado, y sus gracias todo tu humano juicio tracienden* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 1, págs. 6-7).

La confrontación con los rasgos angelicales en un tópico que aparece como tal ya en boca del personaje rojano:

> *Melibea ángel dissimulado es que vive entre nosotros* (*La Celestina*, XI, pág. 452).

Y con muy semejantes palabras lo repite Sebastián Fernández por boca de Policiano, cuando éste último se encuentra con la dama:

> *¿Es ángel dissimulado el que ante mis ojos veo? ¿O es sueño el que padezco para quedar más burlado? ¿Estoy despierto? ¿O no soy yo Policiano?* (*Tragedia Policiana*, XX, pág. 40).

El enamorado Flerinardo creado por Alonso de Villegas Selvago define a su amada con los mismos signos, cuando dice de ella que es

> *la summa de hermosura y perfección seráfica que hasta hoy ha sido en el mundo descubierta* (*Comedia Selvagia*, III, 1, pág. 54).

El original rojano va, gradualmente, subiendo el tono de la comparación sacrílega. Hemos visto que parte del símil angelical, pero no para ahí su blasfemia:

> *los gloriosos sanctos, que se deleytan en la visión divina, no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo* (*La Celestina*, I, pág. 212).

Para añadir más adelante:

> *Si Dios me diesse en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo ternía por tanta felicidad* (ibídem).

Así pues, Calisto ha hecho evolucionar la metáfora, comparando a su dama primero con un ángel, después con un santo, para desembocar en la herejía mayor, la divinización absoluta de la figura amada. Sin embargo, este proceso sólo pone de relieve el carácter destructivo y esperpéntico del amante cortés en el grupo celestinesco, puesto que de esta manera

> *parodia la tradicional divinización metafórica de la amada, declarando que Melibea es, literalmente, su Dios, lo que no impide que ponga sin escrúpulos en manos de la famosa alcahueta y hechicera la tarea de reducir a quien acaba de proclamar ser la única divinidad que venera* (RUSSELL, 1993, pág. 59).

Este doble código que hemos anotado con anterioridad aparece constantemente en la actitud del enamorado celestinesco. Desde sus primeros intervenciones, Calisto

defiende su idea divinizadora. Así, cuando Sempronio habla sobre las imperfecciones de las mujeres, su amo exclama:

¿Muger? ¡O grossero! ¡Dios, Dios! (*La Celestina*, I, pág. 222),

añadiendo después:

Por Dios la creo, por Dios la confiesso, y no creo que ay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora (ibídem).

Todas estas manifestaciones heterodoxas llevan a Calisto a declararse sirviente y seguidor de su amada:

Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida; yo su cativo; yo, su siervo (op. cit. XI, pág. 163).

Este proceso de divinización de la persona querida afecta también a los objetos de ésta. Como ocurre en la obra original:

El "cordón" de Melibea es una metonimia de Dios, ya que ha tocado las santas reliquias de Jerusalén y de Roma, en tanto que objeto sagrado es también una metonimia de la virginidad -¿cordón virginal que ciñe la cintura de Melibea o cinturón de castidad?-; el cordón es, al mismo tiempo, metonimia de su propietaria, por lo que al entregarlo Melibea se entrega ella misma (CANTALAPIEDRA, 1983a, pág. 30).

A este proceso metonímico debemos añadir el hecho de la naturaleza divina que emana la persona amada. En otros casos, como en la obra de Juan Rodríguez Florián, cuando Belisea entrega al protagonista masculino un anillo para que sane de su "mal".

Ante esta actitud el resto de los personajes reaccionará censurando los toques de deificación, como podemos ver en el siguiente diálogo:

ASTASIA.- *Para todo te doy licencia, sino para idolatrar.*

HERACLIO.- *Desso no me puedes accusar, pues en la tierra no adoro a otro sancto* (*La Doleria del sueño del mundo*, I, 7, pág. 324).

El amante insiste en la idolatría y se excusa porque no está en sus manos cambiar

su comportamiento. En realidad, la herejía se manifiesta aquí como una síntoma de la enajenación mental que afecta a los enamorados:

> FLORIANO.- *Y si todo hombre naturalmente busca la gloria como a último fin y descanso, pues ¿porqué yo menos y no más que todos amaré y querré aquella gloria, a cuyo desseo soy tan llevado y tan justamente forçado?*
>
> FULMINATO.- *¡O, hi de puta, y qué divinidad para dar gloria! ¿no basta loco, sino herege?* (*Comedia Florinea*, I, pág. 160).

Como es lógico, los criados son los que con mayor ahínco insisten en la censura de los amos. Esto no quiere decir que las palabras de los primeros surtan efecto ni que los segundos dejen de comportarse como orates. Por eso el mismo Fulminato añade un poco más adelante:

> *Nunca el diablo le sacará de dezir heregías y de adorar por Dios una muger* (op. cit. I, pág. 161).

En cualquier caso, la relación entre el *melibeísmo* y la locura de amor queda suficientemente manifiesta en toda la materia celestinesca. Como indica Logístico:

> *¡Qué gran heresía! Siempre hablaste en ella con essa affición, cuya fuerça haze d'el día noche, y te podría transformar en otro animal* (*La Doleria del sueño del mundo*, I, 1, pág. 316).

[4.1.2.2] La enfermedad física y la sensualidad

Otra consecuencia de la pasión amorosa es el malestar físico, derivado del desorden mental. Así le ocurre al protagonista de la *Elicia*, quien, a pesar de los sabios consejos de su criado, no puede reaccionar serenamente ante la presencia de su amada:

> *Ya ardo en fuego de amor; ya se emprendieron mis entrañas con sólo el resplandor que del mirador salía, do aquellos pechos virginales recostados estuvieron* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 1, pág. 6).

Por un lado, la presencia de la figura idolatrada produce el desasosiego; por otro, el hecho de pronunciar su nombre será mano de santo, según Florineo:

> *¡O vivífico nombre, que ansí me ha tornado de las puertas de la muerte a la vida!* (*Comedia Florinea*, XVI, pág. 216).

Todo este sin vivir, esta angustia emocional provocará en el amante una incapacidad, pasajera naturalmente, para reaccionar de forma realista ante situaciones favorables. De este modo, Calisto no da crédito a sus oídos cuando Celestina llega con sus grandes nuevas:

> *Muerto soy de aquí allá, no soy capaz de tanta gloria, no merecedor de tan gran merced, no digno de fablar con tal señora de su voluntad y grado* (*La Celestina*, XI, pág. 449).

Resulta curioso observar que, a pesar de los sufrimientos que el amor inflige al caballero celestinesco, sólo uno de ellos, Florinea, llega a pensar en quitarse la vida como solución a su problema:

> *Pues no puedo no te amar, ni tú quieres sino aborrescerme, a lo menos podré servirte últimamente con matarme* (*Comedia Florinea*, VIII, pág. 190).

En realidad, esta idea no tiene un verdadero valor argumental, puesto que los finales celestinescos exigen o un castigo ridículo (como en el original rojano) o un *happy end* típico de las comedias. La muerte de amor aparece en realidad como un elemento más de la intención paródica que envuelve a la figura del amante cortés.

Resulta, de esta suerte, lógico pensar que la vida del amador celestinesco se encuentra, al menos retóricamente, en manos de la amada, como opina Pródigo:

> *Señora, si te pesava*
> *por darte nuevas de mí,*
> *mandaras matarme aquí,*
> *que otra cosa no aguardava* (*Comedia Pródiga*, IV, 3, pág. 335).

Obsérvese aquí que la intención del enajenado de amor no es suicidarse, como había propuesto antes Florineo, sino esperar *estoicamente* la muerte dictada por los labios de su ídolo. En cualquier caso, y retóricas aparte, los amantes celestinescos se comportan de una forma bastante ridícula cuando se saben correspondidos en su pasión amorosa, como le ocurre al Lisandro de la *Elicia*:

> *Cuanto más el deseo se aviva, tanto más la esperanza me fallece de gozar de aquel ángel caído del cielo para enamorar el mundo* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 2, pág. 13).

Es este el rasgo más característico del comportamiento masculino en la materia celestinesca: la contradicción continua. Primero se declara perdidamente enamorado de la dama, y después no sabe comportarse cuando le llega la hora de la verdad. Igualmente, diviniza la figura de su amada, lo que no le impide acudir a una alcahueta que deshonre con sus manejos la relación entre ambos. De estas contradicciones nace el paródico amante celestinesco, pelele en manos de sus criados, de las trotaconventos y, en última instancia, de sus enamoradas. Como apostilla Florineo, en un eco casi perfecto de las palabras de Calisto:

> *Sí, que Belisea me sostiene, Belisea me da el ser de glorioso penado de amor que tengo; por Belisea vivo; por Belisea tengo de morir* (*Comedia Florinea*, VIII, pág. 189).

La reacción más común ante la *furia melibea* es el enclaustramiento melancólico. A veces, el caballero ni siquiera ha osado enfrentarse a la amada y cae enfermo sólo por su pasión desmedida. El enamorado se encierra en su habitación para llorar su pena:

> *Calisto is always withdrawing into his bedroom, where he sets up elaborate scenes to express his love lorn state* (ELLIS, pág. 9).

En el caso del protagonista rojano, la reclusión se produce tras el choque en la huerta de Pleberio. Calisto llega a su casa y comienza a devanear:

> *Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad; mis pensamientos tristes no son dignos de luz*

(*La Celestina*, I, pág. 214).

Nos encontramos, de este modo, con un ataque de tristeza desmesurada, segundo comportamiento ridículo del enamorado celestinesco -recordemos que el primero fue la intervención demasiado directa ante la amada-. Como ejemplo veamos las primeras palabras de Ypólito en la comedia anónima que lleva su nombre:

¡O, triste de mí, cuitado! (*Comedia Ypólita*, I, pág. 20).

La pena de amor hace que el Calisto de turno se encierre en su habitación para distraer el pensamiento enajenado, casi siempre tocando algún instrumento. Así le ocurre a Clarindo (*Auto de Clarindo*, I, 1, pág. 221), quien se dedica a entonar un romance histórico contra la traición del conde Don Julián, para, al final, encadenar la historia a su propio tema. La afición a la música del joven noble celestinesco debe ser heredera de su estado anímico normal, como ya vimos anteriormente. No obstante, a partir de su abatido encierro este rasgo se convierte en una señal más de la intención burlesca. Como muestras, veamos lo que dice el criado Risdeño sobre las aficiones de su amo:

De cierto que si el famoso Orfeo y el dulce Orión con el estimado Anfión al presente fueran vivos, con ser los más excelentes músicos que la antigüedad tiene en memoria, en ninguna manera con esto se podían igualar (*Comedia Selvagia*, I, 2, pág. 136).

De esta forma, la representación del dolor pasional llega a su culmen en el martirio privado del enclaustramiento. Como un anacoreta, el amante celestinesco se retira a su habitación y sufre su dolor de corazón, sin caer en la cuenta de que debe acudir a las obligaciones de su status social. La casa, ámbito privado donde los haya, se convierte en el centro de la vida. Todas sus actividades públicas quedan anuladas bajo el peso de la enfermedad:

House imagery is perhaps the most consistent and evocative background through wich the tragicomedia is projected, and this first sentence prepares us both to understand the later significance of Calisto's behavior as another retraido en la cámara, and to expect

clarity of perception from the various alienated characters in the book (ELLIS, pág. 1).

Como consecuencia de la reclusión melancólica, el enajenado pasional pierde el poco seso que le quedaba. Así, no habrá manera de que reaccione sosegadamente ante la menor noticia sobre su mal. En el momento en que Celestina llega para informar sobre el primer encuentro con Melibea, Calisto no puede evitar la impaciencia y la prolijidad, espoleado por su desmesurada pasión:

> *Dime, por Dios, señora, ¿qué fazía? ¿Cómo entraste? ¿Qué tenía vestido? ¿A qué parte de casa estava? ¿Qué cara te mostró al principio?* (*La Celestina*, VI, pág. 101).

Es este el tercer paso en la degradación cómica del joven apasionado de la materia celestinesca: la incapacidad para actuar de una forma más realista. El Selvago creado por Alonso Villegas no puede creer que realmente la alcahueta haya abierto el camino hacia su dama:

> *Pues esto es tan imposible como sería posible baxar los planetas y signos celestes a tomar asiento acá en la tierra* (*Comedia Selvagia*, III, 4, pág. 202).

Otro tanto le ocurre a Pródigo:

> *¿Es posible que soy yo*
> *quien tanto bien ha alcanzado?*
> *¡Oh yo, bienaventurado*
> *más que cuantos Dios crió!* (*Comedia Pródiga*, V, 4, pág. 346).

En la mayoría de los casos, el enfermo enamorado no da crédito a sus sentidos y se niega a comprender lo que resulta evidente, como le pasa al *cuitado* Ypólito:

> *¡Jesús! Y ¿qués aquesto*
> *que Solento*
> *me dize con gran tiento?*

Y pienso que estó durmiendo (*Comedia Ypólita*, I, pág. 27).

De cualquier manera, el caballero no reacciona muy inteligentemente ni siquiera en el momento de la entrega de la dama. Veamos el ejemplo de Tesorino:

¿Es insomnio
o algún hechizo, demonio,
que engaña mi sentimiento,
o illusión del demonio,
o fantasma hecha en el viento? (*Comedia Tesorina*, III, pág. 112).

En otros casos, el simple nombre -como observamos con anterioridad- sirve para dar vida al enfermo, aunque después no sepa actuar de modo correcto, como ocurre en la *Tidea*:

¡Oh, qué descanso sentí
en oír un nombre tal,
que mi coraçón aquí
sintió gloria divinal! (*Comedia Tidea, I, 2, pág. 147).*

Claro que no todos los jóvenes enamorados se comportan de la misma manera. El que mejor sabe encajar su golpe de suerte es, sin duda, Evandro:

Pues ya mis pensamientos tristes hallaron vado, y mis desconsoladas passiones han cesado con el demasiado gozo que por las venas se va derramando, no es tiempo de más querellas, ni de buscar géneros de nuevas lamentaciones (*Comedia Serafina*, VI, pág. 76).

Si exceptuamos a Calisto, el resto de los enamorados celestinescos pecan de idealismo. La mayoría de los continuadores e imitadores de Rojas cargaron las tintas en esta desviación de las figuras principales masculinas, para hacerlas más pesadas y, al mismo tiempo, más cómicas.

La clave del personaje rojano consiste en contener a partes iguales retórica cortés y sensualidad. Esto aumenta su carácter grotesco, como indica BATAILLON:

Ceci nous améne à remarquer le contraste de cette rhéthorique

amoureuse, ridicule, épiphenomène d'un amour désordenné qui trouble la raison jusqu'à des excés comiquement sacrilèges, avec le caractère ostensiblement, brutalement sensuel de cet amour (pág. 113).

Este contraste entre la teoría y la actitud práctica se ve aún más destacada cuando el amor empieza a hacer sucumbir todas las defensas de la conciencia personal. Como vemos en el capítulo correspondiente a la pasión amorosa, esta enfermedad acomete a sus víctimas siempre a través de los sentidos, es decir, por medio de la sensualidad. La mejor muestra de este ataque sensitivo la tenemos en la declaración de Anacreón en la obrita de Joaquín Romero de Cepeda:

Yo me perdí por mirar (*Comedia Salvage*, I, pág. 286).

En efecto, el mal se va introduciendo gracias a la vista. Por lo tanto este sentido será el gran culpable, el traidor que abra las puertas del castillo a la pasión desenfrenada y codiciosa. De ahí que sea la vista lo primero que sufra las perturbaciones típicas del desorden pasional. El Heraclio de Pedro Hurtado de la Vera se lo declara a su amada Astasia:

Yo no me veo sino quando estoy contigo, porque absente estoy sin mí (*La Doleria del sueño del mundo*, II, 3, pág. 335).

De todos modos, los enamorados reconocen que es su sentido visual el que hace que vean las cosas de una forma tan especial. La fluctuación de la realidad, el engaño amoroso en suma, se consuma por la vista. El personaje anterior lo explica:

HERACLIO.- *Si con mis ojos lo viesse, de otra suerte lo sentirías: esta es la Diótima de Sócrates y la mesma ánima de Minerva.*

LOGÍSTICO.- *Ya esso es más que sacrilegio, robar ánimas agenas* (op. cit, I, 1, pág. 316).

Aquí, a la irrealidad del amo, se suma la crítica del siervo. En opinión de Logístico, el loco enamorado no tiene suficiente con el melibeísmo heterodoxo y poco cristiano, sino que se empeña también en hurtar almas, pecado más grave aún que el de robar los cuerpos.

Se ha visto ya que el motor principal que mueve al caballero rojano

es el de la sensualidad. Sin embargo, en la continuación cíclica, el autor se ha cuidado mucho de presentar a su protagonista sumido en semejante desorden moral:

> *Feliciano de Silva, cependant, n'a pas voulu nous présenter son nouveau Calisto comme aussi uniformément possédé que celui de Rojas par le démon de la sensualité* (BATAILLON, pág. 115).

No obstante, todos los enajenados por el amor sufren los mismos síntomas. El más común la incapacidad, muy quijotesca, para deslindar el terreno de la fantasía y acceder a la verdadera realidad, como le ocurre a Ypólito:

> *¡O cativo!*
> *¿Qués lo que oygo, si estoy bivo,*
> *si estoy dormiendo, o si velo,*
> *o si estó en cielo, o si en suelo?* (*Comedia Ypólita*, III, pág. 59).

[4.1.2.3] EL ATAQUE

Esta torpeza para acceder a la realidad le priva incluso de la noción del tiempo. En los enajenados pasionales, el paso de las horas se hace absolutamente caprichoso, dependiendo del humor y del grado de apasionamiento. De esta manera le ocurre a Floriano, el protagonista de la obra de Juan Rodríguez. Cuando el criado Polytes va a su cámara para anunciarle que ya es la hora de comer, reacciona de la siguiente forma:

> *Pues por el relox que govierna los compases de mi vida, aún no es amanescido: porque hasta que la luz de mi señora despida las tinieblas de mi coraçón, acompañadas de mortal tristeza, jamás havrá día para mí* (*Comedia Florinea*, III, pág. 168).

Es esta pérdida de la idea temporal el síntoma que representa el fin de los sentidos y el comienzo del ataque a la razón, pues como explica BATAILLON:

> *Toute la lignée des amants calistéens a reproduit à satiété les traits les plus voyants de ce banal désordre d'esprit: perdre la notion du temps qui passe, ne pas voir les personnes qui vous entourent* (pag. 121).

Nos hallamos de esta manera ante la destrucción del equilibrio mental del personaje. El mismo Calisto se justifica con estas palabras:

> *Yo temo, y el temor reduze la memoria y a la providencia despierta* (*La Celestina,* I, pág. 247).

Será, pues, el miedo la fuerza que abra paso a la locura en su acometida. Y este miedo se refiere a la imposibilidad de reacción, a la incapacidad para aceptar la realidad. De este modo, el infeliz enamorado cuando se le presenta la oportunidad de ver a su amada exclama:

> *¿Enmudecerías con la novedad incogitada?* (op. cit. VI, pág. 343).

La destrucción del personaje hace que su alma se convierta en un campo de batalla, como confiesa Lisandro a Celestina:

> *Todo me atormenta; tristeza, congoja, trabajo, desdicha, desamor, angustia, deseo, tormento, afición, ansia, pasión, cuidado, tribulación, sospiros con lágrimas de todos estos males con sólo el morir pienso librarme* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, IV, 4, pág. 50).

Con estas palabras Sancho de Muñón adelanta el final trágico de su continuación celestinesca y la representación moral del mal de amores.

Los personajes que rodean en la vida diaria al loco amador denuncian a cada instante sus desvaríos, como hace el criado Felisero con relación a su amo:

> *A Toledo, como a loco,*
> *le podrían ya llevar* (*Comedia Pródiga*, IV, 3, pág. 336).

Estos ataques de enajenación tienen una base médica para el público lector de la materia celestinesca:

> *No se crea que los lectores de la época de Rojas supusieron que la locura de Calisto fuese una especie de locura metafórica. Era entonces lugar común de la medicina considerar que el amor apasionado es resultado de una inflamación cerebral* (RUSSELL, 1993, pág. 61).

En cualquier caso, el enfermo de amor se convertía automáticamente en un

anormal, ya fuera por su condición de enfermo como por su actitud de orate; de todos modos, un *fuera de la sociedad* del que sólo se puede esperar que rompa las leyes establecidas para el funcionamiento normal de la estructura. En este personaje, los autores basan su ataque satírico contra la convención cortés del amor.

Para algunos críticos, la situación especial del joven enamorado tiene un sentido más profundo y recóndito. En especial, Juan GOYTISOLO ha destacado la necesidad de conectar el comportamiento de Calisto con la falla étnica que domina la sociedad castellana de finales del siglo XV. De esta manera, este personaje vendría a representar la sensibilidad conversa en oposición a la imposición cristiana. Incluso su fotofobia y su amor por la noche se derivarían de esta actitud de *resistencia* racial. Para RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (1972a) el comportamiento antisocial de Calisto se debe más bien a la sustitución del nexo religioso por una nueva espiritualidad basada en el melibeísmo:

> *La religión no es para Calisto sino un pretexto para alcanzar más rápidamente el amor de Melibea y, subsecuentemente, el refugio nocturno de su huerto. Todo, hasta lo más sagrado, le sirve al personaje para escapar de la luz del día* (pág. 224).

En realidad, el enajenado pasional vive su enfermedad como una fuente de vida, se sumerge en ella y se niega a abandonarla porque no espera más allá de ella ninguna posibilidad de sobrevivir. La pasión es su único motor.

De todo esto se deriva que la primera reacción del enfermo sea la de negar la oportunidad de sobrepasar el obstáculo y aceptar que los hechos avanzan con más velocidad que su pensamiento. Así ocurre en la obra de Gaspar Gómez de Toledo, cuando Felides, a pesar de haber conseguido su objetivo, no puede creer lo que le ha pasado y se comporta como un verdadero loco. Por esta razón, su criado Sigeril exclama:

> *¡O maldito sea tan gran loco, y qué baladrear que tiene con las*

paredes! (..) *Cómo puedo dezir muy bien que le pueden atar, según lo que oygo* (*Tercera Celestina*, I, pág. 79).

Cuando este mismo personaje aparece por primera vez ya se muestra como una caricatura ridícula y satirizante. Después de haber pasado la noche con su amada Polandria, Felides piensa que todo lo ocurrido ha sido un sueño y se flagela a sí mismo:

¡O cómo soy digno yo mismo de me dar crudo tormento, pues ya que no fue en mi libre alvedrío el pensarlo, es en mi propio poder evitarlo de la memoria! (*Tercera Celestina*, I, pág. 78).

Y es aquí donde entra en juego uno de los puntos cardinales de la sátira anticortesana. Para los autores de la materia celestinesca, el libre albedrío se convierte en el punto de flexión entre la realidad y la locura del enamorado. Como indica CANET VALLÉS (1986) a la hora de analizar la trama en la *Comedia Thebaida*:

La problemática central de la obra [es]*: el loco amador por su propia voluntad y libre albedrío pierde la razón al dejarse vencer por su sensualidad, lo que conlleva irremisiblemente a la pérdida de la gloria eterna* (pág. 4).

La ruptura provocada por la actitud del enamorado celestinesco se concentra en este punto, al producirse la quiebra de la voluntad y la pérdida de la fuerza de decisión. Esta lucha interna ya aparecía en el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, donde se enfrenta el libre albedrío y el amor cortesano. Así uno de los caballeros enamorados de Mirabella explica:

Puesto que me cupiese el apartarme de amar, no sería en mi mano, porque ya en mi voluntad di lugar a mi libertad que ajeno señorío la posea (pág. 56).

El texto que hace más hincapié en esta problemática tan habitual en el humanismo renacentista es la anónima *Comedia Thebaida*, en la que aparece el criado Menedemo como la personificación de la voluntad libre. De esta forma acusa a su

amo:

> *Pues claramente vemos todos los que estamos aquí que esse fuego de que te quexas tú mismo lo enciendes, y siguiendo la voluntad y no la razón, espontáneamente sin que nadie te compela, te metes en él, corriendo tan a velas tendidas sin que un punto detengas la rienda* (*Comedia Thebaida*, I, pág. 11).

Los sirvientes de esta comedia insisten en que el enajenado pasional se ha buscado su propia perdición, como advierte Aminthas:

> *Cierto es lástima de un hombre que así, procurándolo él con sus propias manos, ha quesido enagenarse* (op. cit. I, pág. 15).

De todas estas declaraciones contra la traición de la voluntad, la que más llama la atención es la de Franquila, la mediadora no profesional de la obra:

> *Que cuando ya tan predestinados estamos, y tan pertinaces en el mal, començamos a seguir la malvada gentílica seta, diziendo que la fortuna nos ha traído en tanta miseria y nos ha causado tantas persecusiones. Y los tales, no pienses que en tal sazón te confessarán que hay livre alvedrío, ni que cosa de lo pasado ha estado en su mano, ni menos el remedio en los casos futuros* (op. cit. III, pág. 42).

En resumen, la alcahueta circunstancial viene a denunciar las excusas que todos los amadores presentan a la hora del arrepentimiento, achacando sus vicios y errores a los males de la fortuna. De esta forma al pecado del melibeísmo se une la heterodoxia de la creencia en la suerte como fuerza vital. Un ejemplo de esta creencia lo tenemos en Berintho, otro de los personajes de la *Thebaida*, cuando exclama:

> *La cruel y áspera fortuna, que así me abaxó en la profundidad de su rueda, está tan en mi favor y ha usado de tanta piedad conmigo, que girándola al contrario me ha sublimado en lo más alto de toda la cumbre* (op. cit. XIV, pág. 227).

Otra obra en la que también aparece como tema básico la oposición

entre la voluntad y la fortuna es la *Comedia Serafina*, compañera de edición de la anterior y anónima como ésta. Aquí Popilia toca el tema del libre albedrío cuando le recrimina a Cratino su idea de que al gobernar Dios todas las cosas, los amantes no son culpables de sus actitudes y locuras. Literalmente le dice:

> *Franca libertad y libre alvedrío de sino quiebras* (*Comedia Serafina*, I, 6).

Llama la atención el hecho de que de nuevo tenga que ser una mujer la que defienda tan encomiablemente el valor de la voluntad personal frente a las adversidades. De todos modos el valor funcional de estas actitudes es nulo. Por eso, los amantes se dejan arrastrar por su pasión haciendo caso omiso a los consejos anteriores. De esta suerte, Evandro echa la culpa de su actitud al torrente pasional que lo inunda, como le explica por carta a Serafina:

> *Perdí la libertad y todo libre alvedrío con claridad tan resplandeciente que de contino está procediendo de vuestra vida* (op. cit. III, pág. 34).

Es muy común en el grupo celestinesco que los galanes olviden su responsabilidad personal en el proceso de enajenación, para atribuir toda la culpa a una fuerza superior, divina, ya sea el mismo Dios cristiano o la amada endiosada. No nos extrañe nada la afirmación de Floriano en la obra de Juan Rodríguez:

> *Quiso Dios que mi vivir pendiesse de Belisea, y mi muerte está en su querer, y mi descanso en su libertad, y mi salud en su deliberación y alvedrío, y todo mi bien en su disposición* (*Comedia Florinea*, V, pág. 174).

¿Cómo puede faltar el creyente a la orden de su dios? El amante celestinesco se escuda en su obligación "religiosa" para no oponer ninguna fuerza a la destrucción de la libertad propia. En este caso, sólo le queda al personaje apoyarse en los que le rodean. En el caso de Floriano, lo hace en su criado Lydorio, como él mismo explica:

> *Y pues sabes lo que querías, provea tu libre prudencia en lo que mi captiva voluntad no puede sino amar la muerte y descansar con el*

tormento (op. cit. I, pág. 159).

Es común que en estas obras donde la destrucción de la voluntad aparece como tema secundario surja también una figura no principal que defienda la posición voluntariosa, generalmente el criado fiel que, al contrario del original rojano, no se dejará comprar por el brillo del oro. Es el mismo Lydorio al que acude el amante desesperado el que le aconseja:

> *Una cosa tengo por averiguada y es que el libre alvedrío del hombre no admite subjection sino a Dios* (op. cit. V, pág. 176).

Floriano no admite estas advertencias y funda su defensa en el carácter divino de su amada. La actitud normal del enajenado celestinesco es la de negarse a aceptar la posibilidad de escapar a los designios del amor, puesto que este es

> *un poder que fuerça las potencias del alma y captiva la voluntad, y dessarrayga la libertad del libre alvedrío* (ibídem).

Para Lydorio el remedio está en la misma enfermedad, dado que es el loco enamorado el que alimenta con su incapacidad de reacción el cáncer del amor:

> *De manera que concluyes, señor, que no tiene el amor más ser de quanto le da el que le sustenta; y ansí no avrá que temer el hombre de ser derrocado de su libertad de libre alvedrío* (op. cit. V, pág. 177).

Estos signos de comportamiento no afectan sólo a la parte masculina. También las damas enamoradas se ven criticadas por la poca fuerza que oponen al ataque de la pasión. Como le dice un Solicico a Florinda:

> *Pues yo fio*
> *que tenéis libre alvedrío*
> *de seguir camino diestro,*
> *evitando el ques siniestro* (*Comedia Ypólita,* II, pág. 46).

A pesar de que este tópico de la retórica medieval y renacentista preocupa a ciertos personajes de algunas de las obras celestinescas, podemos concluir que la contraposición entre el libre albedrío y el destino prefijado no es más que un tema menor en este grupo de obras.

Volviendo sobre la actitud enfermiza del caballero celestinesco, debemos recordar que el signo más característico de su padecimiento es el rechazo al contacto social que, hasta el momento de contraer el mal, habría desarrollado habitualmente:

> *El galán está fuera de sí, tiene perdida la razón y se encuentra en un estado de postración e inactividad encerrado en su cámara, tal y como encontramos a los galanes de la ficción sentimental. Para los teólogos, este amor es sensual y por tanto no se diferencia de la pasión o de la lujuria. Cuando esta concupiscencia puede y enseñorea a la razón, el hombre roza la locura y se convierte en una bestia irracional cuya única motivación es su propia sexualidad* (CANET VALLÉS, 1986, pág. 3).

Esta sintomatología tan típica debía ser, en especial para los lectores de la época, un rasgo básico con respecto al carácter paródico de la figura caballeresca. El Calisto de turno se comporta como la desviación esperpéntica del amador de la novela sentimental o caballeresca. Con la diferencia de que éstos dos se encontraban insertos en universos imaginarios, donde las leyes de la realidad no tenían ninguna importancia. Si en la novela sentimental el enamorado muere de amor, lo hace por la exigencia de la propia trama. Sin embargo, el amante celestinesco se encuentra rodeado de personajes de carne y hueso, con signos marcadamente realistas, por lo que se halla totalmente desplazado. Como el ingenioso hidalgo, Calisto y sus seguidores sufren una realidad fluctuante y quieren ver gigantes donde hay molinos, diosas donde sólo hay mujeres. Aquí reside el punto central de la parodia celestinesca.

A partir de aquí, los autores de la materia van acumulando síntomas de la locura para hacer al personaje más creíble en su parodia. El rasgo más habitual es la incapacidad para aceptar esa realidad que se escapa:

> FLORIANO.- *Ay, mira, hermana, quál estoy: no me engañes ansí con cossas tan no de creer.*

MARCELIA.- *¡O perdido de hombre y qué haze de llorar de alegría! ¿qué hará cuando se halle ante ella?* (*Comedia Florinea*, XIX, pág. 157).

Algunos escritores dan una vuelta de tuerca más al esperpento, contraponiendo los llantos y melindres iniciales a la incapacidad de contención sexual en los encuentros con la amada. Así ocurre con el original rojano: primero no cree posible acercarse a Melibea para después, una vez en el huerto, no tener ningún empacho en forzarla. De igual manera, no es un problema para el caballero enamorado utilizar los tejemanejes de una puta vieja para alcanzar el favor de la "divina" amada:

Calisto n'est pas un exalté, mais un obsédé ridicule; par une singuliere contradiction, (...) *la femme qu'il divinise va luie être procurée par une infâme entremetteuse avec qui ses valets s'entendent pour le dépouiller de son bien. L'obsession amoureuse dêtruit en lui les réflexes nobles ou délicats, émousse le sentiment de l'honneur et du devoir* (BATAILLON, pág. 109).

Otra de las señales inconfundibles de la parodia celestinesca es la del estilo enrevesado en el habla caballeresca, como ya hemos indicado con anterioridad. Veamos este parlamento de Flerinardo:

¡Ay de mí, en quánto dolor y tormento el inhumano Cupido mi no subjetado corazón tan súbitamente pudo someter! ¡Oh amor, amor, cómo jamás creyera que tanta fuerza en forzar los no forzados alcançabas, perdiendo sin perder al no perdido para que del todo recuperar se pueda! (*Comedia Selvagia*, I, 1, pág. 3).

Este mismo personaje, más influenciado por las formas de Feliciano de Silva que por los autores del original celestinesco añade un poco más adelante:

¡Oh Cupido, tirano y crudelíssimo juez! (...) *¡Oh vida sin vida, pues viviendo paso vida de muerte! ¡Oh muerte sin muerte, pues penando no pena mi dolor! ¡Oh dolor sin dolor, pues doliendo su dolor es descanso!* (op. cit. I, 1, pág. 4).

Los testigos más comunes de los locuras caballerescas son los criados, como es lógico. Por esto, los sirvientes serán también los que se encarguen de subrayar con sus comentarios el comportamiento inusual de sus amos, aunque alguno de ellos como el Metio de la *Doleria* se lo tome como un entretenimiento:

> *Assí es gran passatiempo oyr un loco de quando en quando* (*La Doleria del sueño del mundo*, II, 10, pág. 344).

Los servidores no dudan en echarle en cara al caballero su falta de seso, pero sólo cuando éste no les oye. Lo que necesitan normalmente es un buen amigo, que no aparece en la mayoría de las obras, que actúe como hace Logístico, cuando le advierte:

> *El caso es que yo te veo llevar al hospital por loco* (op. cit. II, 5, pág. 338).

No en vano este personaje encarna a la Razón en la simbología de la obra. Él mismo refuerza su diagnóstico en otra ocasión:

> *Aora doy por firme tu callentura, pues al segundo paroxismo desvariaste* (op. cit. I, 2, pág. 317).

En la obra seminal, los autores prefirieron esconder las críticas de los criados en sus intervenciones aparte, creando de esta forma siempre un juego de dobles sentidos. Al ver las reacciones y elucubraciones de Calisto, Sempronio exclama:

> *Loco está mi amo* (...). *¡A más ha de yr este hecho! No basta loco, sino ereje* (*La Celestina*, I, pág. 219).

Para los personajes de la *Tragicomedia*, el enajenamiento del protagonista masculino está conectado directamente con su heterodoxia religiosa, más bien, el primero está provocado por la segunda. Veamos cuáles son, en opinión del mismo Sempronio, los síntomas de la enfermedad que afecta a su amo:

> *En viéndote sólo dizes desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, maltrobando, holgando con lo escuro, deseando soledad,*

buscando nuevos modos de pensativo tormento. Donde, sin perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar (op. cit. II, pág. 270).

Como se observa claramente, Sempronio cambia su discurso cuando Calisto puede oírle, y no se arriesga a decirle que ya ha caído en la enfermedad, sino que el camino que ha tomado le acerca peligrosamente a ella. En el momento en el que los dos criados se alejan de la presencia de Calisto sus comentarios suben de tono. Incluso el fiel Pármeno acaba aborreciéndolo:

Ya escurre eslavones el perdido, ya se desconciertan sus badajadas. ¡Nunca da menos de doze; siempre está hecho relox de mediodía! (op. cit. VI, pág. 342).

Sin embargo, para Sempronio muchas de estos desbarajustes que la demencia del caballero provoca no son más que ataques fingidos:

Allí está tendido en el estrado cabo la cama, donde le dexaste anoche: que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro, ronca; si me salgo, canta o devanea (op. cit. VIII, pág. 393).

La insinuación del criado parece aquí bastante clara. Calisto no está realmente enfermo. Por el contrario, lo que hace es fingir unos síntomas que él ha observado en sus modelos literarios. En realidad el loco enamorado celestinesco no es más que un *quijote* sentimental.

El caballero se convierte en un protagonista limitado en la acción celestinesca. Aunque por lógica el peso mayor de la trama debería recaer sobre esta figura, muy pronto la alcahueta se hará con la atención del público. Como opina CASTRO (1965):

Calisto, el retraído dentro de sí mismo, contrasta con Celestina, abierta, famosa y conocida, imperante sobre ilimitadas regiones de lo humano (pág. 136).

Este desplazamiento del centro funcional provocará también el cambio de la denominación de la obra. Resulta sorprendente que un personaje ideado más como un complemento de la *reprehesión de los locos amadores* acabe convirtiéndose en

el verdadero protagonista del grupo, incluso después de su muerte. No olvidemos que Celestina muere antes que Calisto y Melibea y que la obra continua sin su presencia. Ni siquiera la aparición del fanfarrón Centurio hará sombra a la gigantesca figura de la trotaconventos rojana.

El gran fallo estratégico de Calisto y sus imitaciones está en su relación con los criados. Como dice el Eúbulo de la *Elicia*:

> *Todo para alcahuetas y mandiletes y fementidos lisonjeros, nada para fieles servidores* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 69).

Este error, característico especialmente de las versiones trágicas de la celestinesca, conduce al caballero a la perdición. Como dice LIDA DE MALKIEL (1962):

> *A la zaga de La Celestina, las imitaciones pintan al protagonista pasivamente entregado a criados y tercera* (págs. 394-395).

Efectivamente, Calisto es incapaz de reconocer, ensimismado como está en su propia pasión, la intención de los personajes que lo rodean. Cuando Sempronio se acerca a él en el primer acto, después de haber sufrido los efectos de la *furia melibea*, le grita:

> *¡Assí los diablos te ganen!¡Assí por infortunio arrebatado perezcas, o perpetuo intollerable tormento consigas, el qual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte que espero, traspassa!* (*La Celestina*, I, pág. 214).

Del mismo modo, un poco más tarde, intenta apagar su propia ira sobre la cabeza de su criado:

> *¡Vete de ay!¡No me fables! Si no, quiça ante del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin* (op. cit. I, pág. 216).

Sólo recuperará momentáneamente la voluntad perdida cuando se encuentre deshonrado tras la muerte de sus dos sirvientes a manos de la justicia. Demasiado tarde para recuperar la posición perdida:

> *De la muerte que de mis criados se ha seguido ¿Qué hize?¿En qué me detuve?¿Cómo me pude soffrir que no me mostré luego presente, como*

hombre injuriado, vengador, sobervio y acelerado de la manifiesta injusticia que me fue hecha? (op. cit. XIV, pág. 507).

[4.2] EL CRIADO

Funcionando como un espejo en el que se reflejara invertida la imagen del caballero enamorado aparece siempre su inseparable criado. Sin él, nuestro protagonista masculino se hallaría perdido y sin norte para seguir el buen o el mal camino. En el criado de la materia celestinesca encontramos el apoyo indispensable para la trama amorosa, funcionando como un nexo que conecta la cúpula superior de los amantes con la base terrenal de la alcahueta y su mundo. A menudo, el propio sirviente se propone como intermediario, se esfuerza en ocupar el sitio destinado a la vieja hechicera, pero acabará, en cualquier caso, fracasando en su labor, dando paso al saber celestinesco profesional. Encontraremos lacayos impetuosos y reposados, de buen corazón y de mala conciencia, fieles y traidores, pero en todos ellos despuntará la sombra de sus amos, como una prolongación social de su propia personalidad. A través de todos los textos analizados han ido surgiendo varios modelos arquetípicos del mozo doméstico que empeña toda su vida en hacer más fácil la de su dueño, compartiendo con él cada instante del día y de la noche. Por eso, uno de los aspectos más interesantes de las tramas celestinescas es la intención casi general de dejar al descubierto esa tensión, esa fractura que se va haciendo cada vez más ostensible en las relaciones entre ambos tipos sociales, reflejados de forma tan implacable en sus ejemplos literarios.

El caballero muestra una actitud básicamente lineal hacia sus asalariados y, en especial, no dice mucho sobre los cambios que se van produciendo en la sociedad de la época, limitándose por lo general a remarcar las molestias que produce el trabajo del siervo. En el campo contrario, el criado se nos presenta como una entidad ambigua, móvil, que se va haciendo a través de los diálogos del texto. El sirviente pasa de la fidelidad a la traición fácilmente, mostrando la hondura de su

personaje en una actitud vital, no lineal de la que está exenta su superior. Los trazos con los que habitualmente son descritos estos prototipos, herederos de las creaciones de Rojas y el primer autor pero también deudores como ningún otro personaje de múltiples tradiciones literarias, hacen de ellos figuras más relevantes en ocasiones que sus propios amos.

Estos tipos al mismo tiempo entroncan con las corrientes literarias posteriores, aunque de una forma bastante indirecta. Así podemos buscar rasgos que los relacionen con el protagonista de la novela picaresca del siglo de oro, pero como MARAVALL (1986) se encarga de recordarnos,

> *los criados de La Celestina no son pícaros porque en la sociedad más libre, menos esclerótica, de fines del XV y comienzos del XVI, hay todavía lugar para la protesta, aunque sea dentro de un alcance reducido. Los pícaros no son criados al modo de los de La Celestina, pero derivan de un espíritu emparentado con el de aquéllos, contorsionado, eso sí, bajo la ley de la crueldad social que preside sus vidas* (pág. 104).

Más adelante podremos ver que los hijos de Lázaro y Guzmán tienen más conexiones con otra figura relevante del género celestinesco, el rufián fanfarrón y cobarde que orbita generalmente alrededor de los amos y que a menudo forma parte de su servidumbre, manteniendo, como es lógico, un estatuto especial dentro de ésta.

A veces, podemos hallar también en las figuras que nos ocupan rasgos que nos hacen pensar en las características específicas del gracioso barroco. Así, en la *Comedia Elicia*, dos criados llamados Siro y Geta, cercanos a los bobos teatrales, manipulan las actitudes vitales de su amo para conseguir una inversión grotesca del amante. Por eso, cuando intentan repetir el discurso amoroso de Lisandro, su dueño, todo lo dicen al revés, lo parodian, cargándolo de un sentido diferente. De esta manera, cuando imitan el lenguaje cancioneril de Lisandro, ellos

lo invierten, haciendo referencia a entidades poco poéticas como los puercos y las bellotas. De un modo grotesco van glosando las palabras de su superior, como vemos en el siguiente ejemplo:

> SIRO.- *Del laurel dijo que no se coge sino hartura de esperanza.*
>
> GETA.- *No dirá sino de panza.* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 2, págs. 23-24).

Sin embargo, volvemos a insistir en que estas semejanzas son mínimas y aisladas en el discurso textual celestinesco, puesto que las mayores conexiones con semejantes personajes se establecen no a través de los criados sino de los fanfarrones hijos de Centurio, como ya veremos en su capítulo correspondiente.

Pero, ¿cómo es la relación en la vida diaria con los amos? Ya hemos apuntado con anterioridad que la sociedad de finales del siglo XV se muestra resquebrajada en su estructura, al producirse una serie de cambios de valores. De todos modos,

> *a finales de la edad media, en el momento en el que la servidumbre deja de ser una carga feudal para determinadas personas y empieza a ser un oficio remunerado, los pajes y los mozos aún vivían en la casa de los señores, como en una escuela en la que cursaban el aprendizaje de la vida* (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, pág. 103).

Estamos en un momento de quiebra social y lo que antes era habitual ahora empieza a escasear, los buenos sirvientes ya sólo sirven al interés económico y no se ven atados a una lealtad de conciencia que ha pasado a ser un sentimiento raro. No es de extrañar de este modo que la figura del servidor fluctúe entre ambos modelos, el caduco y el recién nacido, el que se basa en la relación de vasallaje y el que exige una remuneración monetaria. Y así nos lo muestran las obras del género celestinesco, ya desde sus inicios, y, por eso,

> *el "antiguo auctor" colocó a ambos lados de Calisto a los dos criados, opuestos un tanto esquemáticamente en su carácter y en la relación que guardan con su amo y con Celestina. Rojas mantiene la*

individualización, pero hace evolucionar a Pármeno, atenuando el contraste uniéndole con Sempronio en la acción (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 265).

En efecto, los mozos aparecen como personajes redondos, compuestos por múltiples caras, que pueden cambiar su parecer y expresar una evolución de la que carece a todas luces el prototipo del amante. Y, por consiguiente, se desdoblan para indicarnos dónde está el problema social y sus consecuencias, para presentarnos el contraste entre la dimensión noble superior y el submundo del lupanar y, al mismo tiempo, recordarnos que un nuevo modelo social viene a imponerse en la España del siglo XVI.

Como es lógico, dentro del grupo que hemos denominado tan genéricamente 'la servidumbre' existen diferentes niveles. En el vértice superior están los mozos que se dedican al cuidado y la atención personal del señor, limitándose a permanecer en su compañía y a servir de conectadores con el resto de los criados. En la mitad de la estructura se sitúan todos aquellos que se encargan del funcionamiento del orden doméstico, los despenseros y racioneros que funcionarían como enlaces entre la dimensión privada del hogar y la dimensión pública de la calle y el mercado. Casi en la base del sistema están aquéllos que desempeñarían las funciones más bajas, el trabajo físico más desagradable, cuidando de la limpieza de la casa y del mantenimiento de las caballerizas. Ocupando el último estrado del escalafón se hallarían los esclavos que, en contadas ocasiones aparecen en la materia celestinesca, como ocurre en la continuación de Feliciano de Silva, en la que se llaman *Boruca* y *Zambrán*. De estos últimos sabemos que

hombres y mujeres, negros y blancos, integraban esa minoría, a la que encontramos en una de las dos vertientes de su trabajo, el doméstico. Aunque rara vez se especifiquen sus funciones aparecen incorporados al resto del sector. Conviven con sus dueños, forman su propia familia, a veces perteneciente toda ella a una misma casa. Algunos de ellos se

convierten y reciben nombres cristianos, las mujeres quizá tengan hijos de hombres libres, hijos que a su vez, serán criados por los amos de la madre (CARLÉ, pág. 65).

De esta forma, la estructura quedaría así representada:

CRIADOS
DESPENSEROS
MOZOS DE ESPUELA
ESCLAVOS

Los límites entre los diferentes puestos debieron ser muy fuertes, como no podría ser menos en una sociedad tan jerarquizada como la que nos ocupa. Por esta razón, cuando Pármeno busca a Sosias para que prepare el caballo de su amo y no lo encuentra, comenta malhumorado:

Yo me lo havré de hazer, que a peor vernemos desta vez que ser moços despuelas (*La Celestina*, II, págs. 276/277).

Sin duda, para el criado descender en el escalafón de la servidumbre no podría ser otra cosa que una humillación social. Otra cosa diferente era ascender en la escala doméstica. Cualquier mozo que se ocupara de los trabajos más ínfimos podía subir en la jerarquía si sabía ganarse la consideración del amo. De este modo, en la *Tercera Celestina*, el caballero Felides sabe recompensar a su inseparable Sigeril por su dedicación y trabajo. Cuando Paltrana le pregunta por su criado, el caballero responde:

Señora, ya salió de paje, y agora es mi camarero, y te certifico que debaxo de su mano tiene quanto yo tengo (*Tercera Celestina*, XLVII, pág. 367).

Como bien se observa aquí un simple lacayo puede llegar a convertirse en la mano derecha del señor de la casa si sabe llevar a cabo su cometido.

En ocasiones, la ruptura de la pirámide se acerca incluso a la casta superior, evidenciando que la fractura social era más seria de lo que parecía a primera vista. En principio toda la discusión sobre el estado de la servidumbre se limitaba a poner en duda la buena fe de los criados para con sus amos. Sin embargo, un nuevo orden social con sus reglas y sus conceptos específicos empieza a despuntar y ya se observan respuestas sociales que en otros momentos hubieran sido impensables. Así, el fanfarrón Fulminato se atreve a discutirle a su amo su papel de casta dominante, poniendo en tela de juicio todo el entramado jerárquico:

> *¡O, pesar de la Berbería! ¿y cómo, no soy yo hombre que por mi persona puede hablar con el rey? Cata que la sangre todos la tenemos bermeja; ¿pues la casta? de Adam baxamos todos, que no está en más la disparidad que llamas sino en el tener. Sí que el yr a cavallo, y llevar ropa de seda, y cadena de oro, no nasció con el hombre; y como lo tiene aquél, lo podía tener yo* (*Comedia Florinea*, XVIII, pág. 225).

Encontramos aquí una serie de ideas fundamentales para entender de qué modo la nueva ideología va penetrando en la sociedad tardo feudal de principios del XVI actuando como una cuña para hacerla saltar por los aires. El primer concepto se atiene a la calidad de la sangre. En el modelo que defiende Fulminato cualquier villano puede emparejarse al elemento superior de la pirámide -en este caso, el rey-. Esta idea será ampliamente desarrollada en el teatro barroco cuando la cabeza del estado se convierta en el juez superior que sólo rendirá las cuentas de sus actos ante Dios. El segundo juicio apuntado nos lleva a la problemática de la lucha de castas. El sospechoso de conversión se defiende con un argumento común: todos descendemos de los primeros padres, independientemente de la raza o la religión que nos legó nuestra familia. Por lo tanto, si ni la sangre ni la casta sirven para definir la posición del hombre ¿cómo concretarla? Para Fulminato la respuesta está muy clara. Sólo la posesión de bienes terrenales, el *tener*, funciona como verdadero índice del rango ocupado. Se inaugura, pues, con este razonamiento una

nueva forma de pensar en la que el puesto que mantiene el hombre en la jerarquía no está ni mucho menos garantizado por su herencia, sino que está sujeto a todo tipo de cambios y variaciones. Al mismo tiempo, el fanfarrón nos da las claves para descubrir un rasgo más de la sociedad que se avecina. A partir de este momento no es tan importante lo que es una persona sino lo que aparenta ser. Por esta razón se valora más la imagen exterior, es decir, *yr a cavallo, y llevar ropa de seda, y cadena de oro*, todos ellos indicadores de un puesto en el orden económico.

Por lo que hemos visto hasta ahora, los criados de la materia celestinesca, y en general todos los personajes, disfrutan de una movilidad social de la que carecieron sus antecedentes y sus sucesores. Vivimos un momento histórico en el que la estructura se mueve sin tener muy claro hacia donde. Estos siervos, que tradicionalmente habían estado unidos de por vida a la caridad de su señor, empiezan a diversificar su procedencia. Por regla habitual, el criado solía ser un pariente pobre o venido a menos que *se aprovechaba* de un familiar mejor situado económicamente para medrar a su costa. De esta manera, Polytes, en la Comedia Florinea, accede a la servidumbre de su allegado más pudiente, Floriano. Por eso, cuando el caballero lo entrega por esposo a Justina, le indica:

> *E yo os lo doy como a sangre mía (pues lo es) de mi mano por marido* (op. cit. XXXII, pág. 271).

Pero no siempre ocurre de esta forma. Como nos indica MARAVALL (1986), los criados

> *ahora proceden de medios plebeyos y son gentes que huyen de su condición de pecheros, de trabajadores manuales, que rechazan las ocupaciones mecánicas, los trabajos artesanales o rústicos* (pág. 201).

Esta última idea de repudio al trabajo físico es la que lleva a los amos a mantener toda esa estructura tan gigantesca de la servidumbre que con anterioridad hemos inventariado. De nuevo, el rango se define por un signo de la imagen exterior, el número de siervos que una persona tenga bajo su casa. Así

sabemos que Florencio, el galán de la Comedia Florinea, posee una gran fortuna, idea que se desprende por el abundante servicio con el que se rodea. De este modo, cuando Fulminato se queja porque tiene que acompañar a su amo en sus noches de ronda, lo hace abundantemente:

> *Pero el mal que veo es que de catorce moços despuelas que somos, y de quinze escuderos, y otros tantos continos y otros tres tantos officiales, y una chusma de pajes, y los más ya hombres toda la lazería ha de cargar sobre los que agora aquí estamos* (*Comedia Florinea*, XLIII, pág. 306).

¿Existe una verdadera razón laboral como para ocupar a toda esta gente? Parece difícil saber en qué se podían emplear tantos escuderos y pajes al servicio de un solo señor. De nuevo MARAVALL (1986) nos da la clave:

> *La reputación del señor, en cuanto que ha de apoyarse en dominio sobre cosas, pero también sobre personas, exige, como demostración de una elevada capacidad pecuniaria, que no sólo quede él exento de trabajo productivo, sino, al mismo tiempo que él, un número mayor o menor de personas, cuyos servicios consume sin ninguna aplicación económica* (pag. 81).

Y, sin embargo, a pesar de esta movilidad, de esta ociosidad y del cambio de estado que suponen todas estas variaciones, la posición del criado es la peor considerada, socialmente, en el mundo celestinesco, pues, como amargamente se queja Sempronio,

> *quien a otro sirve no es libre* (*La Celestina*, IX, pág. 404).

[4.2.1] LA LEALTAD

Una vez que ya hemos definido los parámetros que propician la aparición de la figura vamos a pasar a analizar con más detalle las características básicas del personaje. El siervo debe ante todo ser fiel a su amo. Por eso la lealtad

se conforma como la virtud más importante a tener en cuenta a la hora de analizar la actitud de la servidumbre. Pármeno, ejemplo de firmeza en sus inicios, hace una declaración completa de buenas intenciones:

> *Amo a Calisto porque le devo fidelidad, por criança, por beneficios, por ser dél honrado y bien tratado* (op. cit. I, pág. 253).

En los primeros momentos, este personaje lucha para defender los intereses de Calisto, lo previene contra la trama de Sempronio, intenta desenmascarar a Celestina en su primera aparición, pero ante la inconsecuencia de su amo, se deja llevar por la codicia y lo abandona. El mal pago recibido, como veremos más adelante, provoca la evolución del criado hacia posiciones más realistas, haciéndole proclive a la traición. Viendo el mal fin de Pármeno y Sempronio, Tristán exclama:

> *¡Dexaos morir sirviendo a ruynes! ¡Hazed locuras en confiança de su defensión!* (op. cit. XIV, pág. 193).

Naturalmente no todos los lacayos se empeñan en buscar su propio interés, los hay también fieles sin límite. Uno de éstos es Lydorio de la *Comedia Florinea*, criado leal que siempre busca el bien de su amo. El problema es que las buenas intenciones del siervo se estrellan contra la ceguera del caballero y provocan la sensación de impotencia de Lydorio:

> *Pero ¿qué puede mi buen zelo y gran lealtad hazer con sólo buen desseo y poca possibilidad? Porque el aviso y correction fraternal deve la dar el hombre a donde cabe, y callar la donde con el consejo haréys mayor daño, y causáys mal querencia, y cresce la malicia, y dobla se la pertinencia* (*Comedia Florinea*, XXXVII, pág. 286).

Por mucho que el criado se empeñe no hay nada que hacer para sacar al amante de su camino equivocado. De igual modo, Silverio, sirviente de la casa de Philomena, lleva su fidelidad a la familia al extremo:

> *Señor, veo te tan penado, que en qualquier peligro pondré mi vida por ver la tuya libre de tristeza* (*Tragedia Policiana*, XXVI, pág. 65)

Otro tanto lo ocurre a Eúbulo, el sirviente de Lisandro en la *Tragicomedia Elicia.* Éste se nos muestra como un arquetipo del criado leal que no se arredra ante la obcecación de su amo y que persiste en sus consejos virtuosos. De él nos dice MENÉNDEZ PELAYO:

> *Eúbulo, el hombre de buena voluntad o de buen consejo, es una verdadera creación, que no se desmiente en obras ni en palabras, y que encarnando el sentido moral y aun ascético de la pieza es el único que salva de la universal desolación* (pág. 226).

Fuera de las consideraciones morales debemos reconocer que esta figura es la mejor representación de la fidelidad que se encuentra en toda la materia celestinesca. Sin duda, Eúbulo se erige como la conciencia de su amo, aun a pesar de que éste no lo requiere. Incluso a veces debe enfrentarse a su cólera. Así, Lisandro en una ocasión dirigiéndose a otro de sus criados explota:

> *Oligides, di a ese sandío que calle si no quiere palos, que, por Dios, creo que ha de reventar un día de éstos de mucha devoción* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 4, pág. 125).

Pero la firmeza ética del siervo está tan enraizada que no se atiene a razones y continua en su empeño de llevar a su amo por la senda correcta. Para conseguir su propósito Eúbulo usa un argumento que para el arquetipo del caballero amante resulta absolutamente desconocido. Este argumento no es otro que el sentido común. Por esta razón, el criado le aconseja a Lisandro:

> *Señor, pues no puedes lo que quieres, quieras lo que puedes, esto es, que des obra a que Cupido no aviente con sus alas más desorden en tu voluntad* (op. cit. III, 1, pág. 153).

En otros casos el criado aun ateniéndose a este sentido común lleva su realismo a un extremo exagerado. Solino de la *Tragedia Policiana* observa como su amo empieza a desbarrar con las turbulencias de su pasión amorosa y opina para sí mismo:

> *Yo juro al sancto martilojo que has topado con alguna putilla* (Tragedia

Policiana, I, pág. 3).

Como se desprende de este comentario, los criados siempre tienen los pies en el suelo, en contraste con la obcecación fantasiosa de sus dueños. Este sentido común se revela incluso en los más jóvenes, como el Silvanico de la misma obra. Éste, más inteligente y pragmático que su amo, rechaza la mediación de la alcahueta Claudina en sus amoríos. Por eso, le advierte a la mediadora:

> *Si pudiesse procurar mi salud sin médico, ya sabes, madre, que se haze a menos costa y más provecho* (op. cit. XVI, 32).

[4.2.2] La ruptura

De forma lógica, la actitud de desvarío y locura del caballero impulsa a la servidumbre en su ejemplo a tomar el camino equivocado. A causa de esta actitud, los criados no se ven en la obligación de seguir un comportamiento virtuoso que sus superiores ni siquiera atienden. En pocas palabras, la sinrazón del amo se contagia a los criados. Y así, en la *Elicia*, ante el poco éxito obtenido por la reprimenda moral que Eúbulo ha endosado a su amo, Oligides ordena:

> *Vete tú a tu religión, que yo a mi Carmisa* [su amante] *me recojo* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 70).

De esta forma, los mejores sirvientes ven cómo se corrompe su conciencia y son ganados para la traición. Incluso, en la *Tercera Celestina*, Sigeril, que parecía el más honrado de los escuderos, cambia su actitud y se desentiende del interés de su amo para atender el suyo propio:

> *No piense* [su amo, Felides] *por su vida que a de ser todo baladrear en vano, que quien habla de papo pague de bolsa* (*Tercera Celestina*, IV, pág. 103).

Por consiguiente, se ha roto el nexo que tradicionalmente había relacionado a los dos estamentos, servidores y servidos, con una estrecha relación de vasallaje, honor y protección. El único lenguaje que se va a entender a partir de

ahora será el del sonido de las monedas. En relación con esto, MARAVALL (1986) nos aclara:

> *Al criado doméstico, como al propio escudero, se le remunera, es decir, que las mercedes que se le hacen son principalmente económicas, buena parte en especie. Y por lo que a él respecta, esto es lo que busca y con lo que se contenta el criado de los nuevos amos modernos. Hijo de su tiempo, busca riqueza, aspira a alcanzarla en mayor o menor medida, conforme a la ambición de cada uno* (pág. 200).

Luego, nos encontramos ante una situación nueva en la que el criado empieza a moverse siguiendo otra meta, no contentandose con su simple destino, sino buscando un beneficio mayor. Por esto, la segunda característica fundamental que cumplen los siervos celestinescos es la de la ambición. Ésta aparece por contagio de la personalidad de la alcahueta y también, claro está, por la desidia y falta de interés que muestran los amos ante la virtud de sus inferiores. En realidad, a estas personas no les quedaba otra posibilidad que buscar su propio provecho, pues, como indica este mismo autor,

> *A diferencia del criado o 'nutritus' de la tradición caballeresca, este criado de ahora no puede llegar ni siquiera al grado de escudero* (...). *Todo su afán se ha de colocar en un medro material, económico* (op. cit. pág. 202).

A nuestro personaje no le quedan muchas salidas para elegir. Puesto en la disyuntiva de tomar partido entre una virtud no reconocida y una ganancia merecida, elige esta última como meta profesional. Al fin y al cabo, el caballero debe demostrar ante la sociedad que es merecedor del puesto que ocupa y para ello nada mejor que contentar a sus criados y mantenerlos como es debido. De esta manera, los domésticos intentan conseguir no lo que es mejor para su amo, sino lo que éste desea más ardientemente. Por eso, participan en sus correrías nocturnas, aunque a regañadientes en muchas ocasiones, prueban con sus tercerías a conseguir

el favor de la dama para sus dueños y, en fin, se empeñan en la obsesión de su amo como si fuera propia. Naturalmente todo esto se efectúa persiguiendo una buena tajada en el momento final, ya que, en general, el caballero se muestra generoso, a menudo manirroto, cuando ha llegado a la consecución de su objeto. Un ejemplo de tantos lo tenemos en la *Tragedia Policiana*, donde Silvanico se arriesga a hacer llegar una carta de su amo a las manos de su amada Philomena. Cuando el paje informa a su dueño de que ha llevado a buen recaudo la misión encomendada, éste rápidamente le dice:

> *Llama luego un sastre y corta de aquella grana que para mí se sacó unas calças e capa* (*Tragedia Policiana*, VIII, pág. 16).

A veces, estos criados reciben la recompensa por otros favores prestados, como es el caso del divertido Pinardo de la *Comedia Serafina*, que en el Acto IV de esta obra recibe treinta doblas por acceder a las peticiones sexuales de Artemia. Este mismo Pinardo ve recompensado su trabajo como medianero por parte de Evandro que le ofrece

> *una librança ce trecientas dramas de oro para cumplir tus necesidades* (*Comedia Serafina*, V, pág. 59).

Aunque muy comúnmente la ganancia se recibía en especies materiales (sobre todo ropa y calzado), no es extraño que los fámulos reciban como en el caso anterior sus dádivas en dineros contantes y sonantes. Así, el Felides de Gaspar Gómez de Toledo regala a Poncia cien ducados como señal de su casamiento con Sigeril y le promete doscientos más cuando las bodas secretas salgan a la luz pública (*Tercera Celestina*, XXVIII).

Aunque de forma poco usual, en varias oportunidades, los criados pretenden ahorrarse el trabajo de la alcahueta y tratan de llegar hasta la dama. Este es el caso de Oligides, perteneciente a la esfera doméstica de Lisandro, que piensa para sí mismo:

> *Quiero pesquisar y inquirir con mi pensamiento la entrada a Roselia*

y ser alcahuete, venga el bien y venga por do quisiere, a tuerto y a derecho nuestra casa fasta el techo, que buena parte me cabrá de sus amores, que a río revuelto, como dicen, ganancia de pescadores (Tragicomedia de Lisandro y Roselia, I, 1, pág. 12).

Curiosamente, a pesar de su declarada ambición, Oligides no es un sirviente sin escrúpulos que se aproveche del enturbiamiento mental de su amo, puesto que con anterioridad ha querido convencer a éste último de las dificultades del loco amor. En otros casos, como ocurre en el Acto IV de la *Tragedia Policiana*, la servidumbre aprovecha la enajenación del caballero para entrar a saco en la despensa de la casa. No es de extrañar que en los habituales encuentros en la casa de la alcahueta, los criados siempre obsequien a las correspondientes *mochachas* con los mejores manjares y los más excelentes vinos.

Finalmente, en algunos momentos los criados también buscan su ganancia ejerciendo como rufianes, pues sacan de las prostitutas todo lo que pueden. Así aparece en la *Tragedia Policiana* el criado Solino del que la puta Orosia afirma:

Cada día daca la calça, daca dineros para juegos, daca el çapato picado y las camisas unas mejores que otras (*Tragedia Policiana*, V, pág. 10).

En consecuencia, el criado sólo busca llenar su bolsa una vez que se ha dado cuenta de que hay que seguir el juego del caballero, aunque en algunos momentos el siervo no pueda morderse la lengua y se le escape una queja. De esta suerte, Pinel no evita lamentarse del trato de favor que recibe el arrufianado Fulminato por parte de su amo:

Y aun éste es el renegado destos palacios: que éste por panfarrón medre más que tres buenos y fieles sirvientes (Comedia Florinea, XLIII, pág. 307).

En resumen, los criados se van convirtiendo poco a poco en un

elemento de peligro más que en una fuerza de ayuda para el estamento superior. Los caballeros deben sujetar con fuerza y controlar su estructura doméstica. Como nos advierte la Lavandera de Francisco Delicado:

> *Cuando son buenos los familios y guardan la ropa de sus amos, no se parten cada día; mas si quieren ser ellos patronos de la ropa que sus trabajan, cierto que los enviarán a Turullote* (*Retrato de la Lozana andaluza*, XV, pág. 307).

Al mismo tiempo los sirvientes se encuentran entre la espada y la pared. No se les permite ejercer la virtud ni la fidelidad porque nadie los entiende y si buscan su beneficio han de hacerlo a escondidas de sus señores. Poco a poco el criado se va convirtiendo en enemigo de su dueño,

> *no pretende ayudarle, sino conseguir su propio provecho, aun perjudicando a aquél, y hasta procurando sistemáticamente su daño* (MARAVALL, 1986, 102).

A todas luces, la servidumbre no se esfuerza en cumplir con su trabajo, antes busca llenar su bolsillo o descansar a costa del amo. En *La Lena*, los criados Cornelio y Vigamón mantienen una conversación que ilustra de forma clara y precisa el género de vida que mantienen habitualmente. En lugar de perseguir el provecho de su caballero, se dedican a requebrar dueñas o a sisar de la compra (III, 3). La situación se va convirtiendo en un círculo vicioso; el mal pago que reciben de sus amos incita a los siervos a procurar su beneficio y esta actitud les sirve a los primeros para no pagar como se debería a los segundos. Por eso, Celestina advierte a Pármeno:

> *Que si esperas el ordinario galardón destos galanes, es tal, que lo que en diez años sacaras atarás en la manga* (*La Celestina*, VII, pág. 362).

[4.2.3] La hipocresía

De todo esto se desprende que un tercer rasgo básico en la definición del lacayo celestinesco se centra en su apariencia falsa e hipócrita. A partir del modelo original de Rojas, la materia celestinesca se caracteriza en muchos casos por mantener la dualidad falso/verdadero entre los criados, como hizo el *antiguo auctor* en el Primer Acto de la comedia inicial. La pareja *Sempronio* (negativo) / *Pármeno* (positivo), que se va diluyendo en la unidad *Siervos* (negativo), no cuaja como tal en el ciclo, ya que, en general, se mantienen unos tipos lineales, fijos, sin ningún tipo de volumen actoral. Los criados de las continuaciones se limitarán a representar su papel ya impuesto desde el inicio de la obra, limitando sus movimientos al rol fijado, ya sea el de la sombra fiel o el del traidor alevoso. De estos últimos hay más ejemplos que de los primeros, analizados más arriba. En la *Elicia*, Oligides, que ya hemos conocido en sus trabajos como alcahuete, es el sirviente simulado, que sólo piensa en su propio bien, y que busca a toda costa la oportunidad para sacar beneficio de la situación. De ahí que no nos extrañe, en el transcurso del texto, que sea él mismo quien proponga al rufián Brumandilón el robo de Celestina *(Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, III, 2, pág. 161). Del mismo modo, Coristán, el siervo del *Auto de Clarindo*, no tiene ningún empacho en hacer la siguiente declaración:

Al presente
me mostraré diligente
hasta hallar bien la senda,
pero, después, negligente
por hazer bien mi hazienda (Auto de Clarindo, II, 7, pág. 256).

La obra en la que, con mayor claridad, se pueden observar estos comportamientos descritos es, sin duda, la *Tragedia Policiana*. Dentro de este texto podemos ver cómo la estructura de doble nivel -idealista y superior versus realista e inferior- es recorrida por los criados como elementos pertenecientes a ambos mundos. La servidumbre es consciente, de forma plena, de las características que presenta la situación real, pero, por otro lado, deben seguir el juego de sus amos.

En la casa del caballero encontramos dos criados, Solino y Salucio, y un paje, Silvanico. Los dos primeros, que tienen mayor contacto directo con Policiano, se ven obligados a disimular su parecer. Por eso, Solino, ante el requerimiento del amo que le pregunta por qué no exterioriza el dolor que siente en 'solidaridad' con él, éste responde taimadamente:

> *De puro discreto no te doy a entender la pena que rescibo, porque mi sentimiento no enternezca tu dolor* (*Tragedia Policiana*, I, pág. 3).

Del mismo modo, podemos observar cómo este conflicto interclasista se ve claramente escenificado más adelante, cuando ambos servidores engañan a su amo con el ofrecimiento de las labores medianeras de Claudina. Después de haberlo manipulado a su antojo, Solino exclama:

> *Allá quedarás con todos los diablos cargado de locuras e vazío de entendimiento* (op. cit.VI, pág. 13).

De este comportamiento general tan cínico y traicionero deriva uno de los trazos estilísticos más comunes en toda la obra celestinesca, el diálogo a dos bandas. Al mismo tiempo que el personaje mantiene una conversación positiva con el otro (normalmente el caballero o la alcahueta) va apostillando de forma crítica para su interior o cara al público. Veamos un ejemplo en el que Salucio mantiene el doble nivel, diciendo una cosa diferente para sus adentros de lo que realmente exterioriza:

> SALUCIO.- *Ya avías de estar emplumada.*
>
> CLAUDINA.- *¿Cómo, hijo?*
>
> SALUCIO.- *Digo, señora, que persona tan sancta meresce ser canonizada* (op. cit., IX, pág. 18).

Otra reacción lógica a todo este proceso de oposición amos/criados es la cobardía desleal que hace al lacayo huir de los intereses de su amo y buscar los propios. Si el criado antiguo no dudaba en perder la vida cumpliendo el afán de su superior, al menos en teoría, el nuevo servidor que aparece a finales del siglo XV desde la obra de Fernando de Rojas no piensa mover un dedo si no repercute en su bolsa. De este modo, Sempronio, lógicamente a espaldas de Calisto, discurre:

¡Aun al diablo daría yo sus amores! Al primer desconcierto que vea en este negocio no como más su pan (*La Celestina*, III, pág. 280).

Estas declaraciones contagian a su compañero Pármeno, quien se nos muestra en una actitud más propia de un rufián cobarde que de un lacayo fiel. Así, en una situación de extremo peligro para Calisto, le dice a Sempronio:

¡O si me vieses, hermano, como estó, plazer havrías! A medio lado, abiertas las piernas, el pie ysquierdo adelante puesto en huyda, las faldas en la cinta, la adarga, arrollada y so el sobaco, porque no me empache (op. cit. XII, págs. 468/469).

No nos debe extrañar que en muchas de las obras celestinescas el fanfarrón se incorpore al séquito del amo, puesto que sus rasgos principales -alevosía y pusilanimidad- aparecen ya en los mismos sirvientes, quitándole, hasta cierto punto, su especial originalidad.

Otro efecto lógico de este desapego entre ambos prototipos textuales lo hallamos en la relación de envidia que en algunos casos se establece por parte del criado hacia su patrón. Curiosamente este sentimiento celoso se desarrolla con más frecuencia entre los criados jóvenes que ansían poseer lo que sus superiores ya tienen: la mujer como objeto sexual. De esta suerte, el joven Tristán no puede reprimir el comentario ante la escena amorosa entre Calisto y Melibea:

Y por mi vida, que aunque soy mochacho, que diesse tan buena cuenta como mi amo (op. cit. XIV, pág. 502).

De igual modo, esta envidia se focaliza hacia la vieja alcahueta, por culpa de la liberalidad de los amos. El criado, cansado de soportar los vaivenes caprichosos de su dueño, se ve relegado en la escala de favores por la llegada de un nuevo elemento mucho más atractivo para el caballero: la medianera y sus promesas zalameras. Poco a poco este sentimiento va destruyendo la primera alianza criados/alcahueta para llegar a convertirse en una lucha abierta. De aquí provienen las apostillas de Sigeril al comportamiento dadivoso de Felides:

Nuestro amo se lo paga tan bien que es verguença de tanto como la da

(*Tercera Celestina*, II, pág. 90).

Como ya sabemos, esta fricción provocará en el texto de Rojas el final trágico por todos conocidos, aunque en el resto de la materia celestinesca no tendrá tan graves consecuencias.

En contados casos, estas maniobras de oposición al amo se ven coronadas por la traición mayor: el robo. Así ocurre en especial en la obra de Francisco Delicado, donde nos encontramos con uno de los personajes, la Lavandera, que pone al descubierto los entramados del submundo de los criados y sus amantes. Según esta figura, los primeros no duran con sus patronos ni dos meses, puesto que hurtan todo lo que pueden para ofrecérselo a sus amantes. Del mismo modo, éstas los mantienen cuando se quedan sin trabajo e, incluso, ellas mismas les buscan otros amos. En consecuencia nos encontramos ante un círculo cerrado. Los criados no se preocupan por conservar su ocupación con tal de satisfacer los deseos de sus mujeres ya que, en el caso de perder su empleo, éstas les hallaran otro. Así lo explica este personaje:

> *Cada mes hay nuevos mozos en casa, y nosotras los avisamos que no han de durar más ellos que los otros, que no sean ruines, que cuando el mundo les faltare, nosotras somos buenas por dos meses. Y también los enviamos en casa de tal, que se partió un mozo (Retrato de la Lozana andaluza*, XII, pág. 223).

Un ejemplo clarificador de esta situación lo hallamos en la misma obra, donde se nos muestran las relaciones de pillaje que establecían los sirvientes con sus superiores a través de la actitud del Valijero. Este criado, aunque de alto rango, que se hacía cargo de las vituallas de la casa le ofrece a Lozana:

> *yo enviaré el vino, y será de lo que bebe su siñoría* (op. cit. XIX, pág. 267)

Aunque este comportamiento aparece de forma tan radical tan sólo en esta obra, hay detalles en el resto de la materia celestinesca que incitan a pensar

que no se trata de un caso aislado. No nos debe extrañar que una situación plagada de malos sentimientos como la envidia, la cobardía o la hipocresía derive en la búsqueda de la perdición del amo y de la ganancia propia por encima de cualquier otra lealtad. Estos personajes,

> *procuran sacar del lugar donde trabajan todo lo que pueden; ya no laboran por el bien de la casa, como hacían los "naturales", sino por el suyo propio, y el robo se convierte en la nueva característica predominante de su personalidad* (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 109).

De todo lo anterior se deduce que una de las características más específicas del criado como personaje en el grupo celestinesco es la crítica despiadada que dirige siempre hacia su amo. Estos comentarios destructivos de la actitud vital del caballero se hacen, por lo general, a sus espaldas y no pretenden sino descargar la presión social que sufre la relación amo-criado. Ya en la obra de Rojas Sempronio no puede soportar ver cómo su amo engulle los alimentos fuera de su juicio natural y le expone a Pármeno:

> *Verás que engullir haze el diablo. Entero lo quería tragar por más apriesa hazer* (*La Celestina*, VIII, pág. 399).

La censura recibida más comúnmente es la de la falta de sentido común, como ya vimos al principio de este capítulo. Así dice Felisero sobre su dueño:

> *¡Oh donaire, sin buscalle!*
> *No he visto tal desvarío,*
> *machar es en hierro frío*
> *no aprovecha predicalle* (*Comedia Pródiga*, III, 8, pág. 330).

Y de la misma manera opina el criado Pinedo de la *Comedia Tesorina*:

> *Son vazías*
> *de seso sus fantasías,*
> *trátannos con mil reproches,*
> *de las noches hazen días,*
> *de los días hazen noches;*

y en malsín
déxanos para ruin
sin tener solo un real,
y ha de dar ell ombre,
al fin
de cabeça en el espital (*Comedia Tesorina,* III, 4, págs. 100-101).

Anteriormente ya tuvimos ocasión de observar hasta qué punto el caballero despega sus pies de la tierra mientras que su criado debe servirle de apoyo en la realidad.

En cualquier caso, de los amos tan sólo se puede esperar el mal pago, como se refleja en la mayoría de las críticas vertidas por los lacayos. Y en esta misma idea insiste Felisero:

Que ya no ay que creer
ni que fiar en señores,
que todos son robadores
del sudor y padecer.
(...) Verés hombres de servir
ya viejos encanecidos
pobres, tristes, consumidos,
que han de qué bivir,
que sin errar ni incurrir
en otra culpa ni vicio,
por no pagar el servicio
les vienen a despedir (*Comedia Pródiga,* V, 1, pág. 342).

En la mayoría de los ejemplos de este comportamiento ni siquiera es necesario esperar a la vejez para recibir el mal pago del trabajo diario. Como bien dice Estor:

¡Bien medrados
salen los pajes cuitados
que sirven a los piojosos!
Págannos con ser llamados

asnos, neçios, pereçosos (*Auto de Clarindo*, III, 1, pág. 264).

Como una pescadilla que se muerde la cola, la actitud del caballero provoca la desidia y el encono de sus siervos hacia él, haciendo que descuiden su trabajo y que busquen su provecho por encima de los intereses del amo. Como dice Coristán, de la misma obra:

sin mentir,
más le valdría morir
al que es bueno con razón
que a ruin señor servir,
si no saca galardón (op. cit. I, 5, pág. 229).

En resumen, el comportamiento que más comúnmente caracteriza a los criados como personajes en los textos celestinescos es el de la hipocresía, a través del cual se busca el interés propio. Sólo gracias a la adulación y al halago del señor, el lacayo tiene posibilidades de asegurar su porvenir. Al fin y al cabo no es más que una cuestión de supervivencia. Por esto, el criado Solento, desilusionado por la actitud de su amo, nos indica:

Yo digo que es grande afán
aun de lo tal ser testigo;
y dolores
tiene quien con los señores
se para a partir las peras,
y las hablas verdaderas
nunca causaron onores;
y con lisonja
crece ell hombre como esponja
y gana muchos amigos (*Comedia Ypólita*, I, pág. 22).

Esta crítica anti-caballeresca, cuya función no es otra que la de desenmascarar el interés egoísta del amo por conseguir su objetivo, afecta a toda el área de la servidumbre, es decir, tanto a los siervos alevosos como a los más fieles. Incluso al

paradigmático Lydorio se le escapa un fuerte reproche:

> *Bien paresce al descubierto la differencia de los señores de nombre del mundo al señor de verdad del cielo, que el del cielo gualardona por justicia y misericordia a cada uno como meresce; mas los señores del mundo todo es por passión y affectión su dar* (*Comedia Florinea*, XXIX, pág. 258).

Esta comparación de los dos niveles, el terrenal y el divino, hace caer de un modo más fuerte todas las pretensiones de los patronos. Al mismo tiempo nos demuestra que la lealtad de los criados no se basa en una relación adecuada entre ellos y sus superiores, sino en el mantenimiento de su propia virtud, a pesar del descreimiento y sinrazón de los caballeros. Y es que no debemos olvidar que, de forma teórica, amos y lacayos están unidos por lazos más importantes que los meramente pecuniarios. En línea con esta idea está la metáfora del noble como espejo de sus sirvientes que propone el criado Ervión:

> *Quiero dezir que si estás alegre, que es la clareza de tus criados andarán con alivio y plazer. Si estás escuro, por el consiguiente, los tuyos andarán perdidos* (op. cit. XVIII, pág. 200).

[4.2.4] EL ESPEJO DEL AMO

Naturalmente, si la tensión entre ambos estamentos sociales es tan fuerte, en algunas ocasiones se establece una relación de imitación y los mismos criados se contagian de la enfermedad de sus amos, o sea, de la locura de amor. En la *Comedia Florinea*, Polytes imita a su señor cuando declara sus sentimientos a Justina:

> *Vos soys mi señora y la que puede mandarme aventurar la vida. Soys la que después de Dios me puede quitar el vivir y tornar me le* (op. cit.

XXII, pág. 234).

La enajenación de este personaje no llega hasta el extremo de colocar a su dama por encima de la figura divina como le ocurre a los amantes ortodoxos, representados principalmente por el melibeísmo de Calisto. Lógicamente en otros casos, las actitudes de los domésticos son las que se esperan normalmente de ellos, la lealtad y el sentido común del que hablábamos anteriormente. Así, en la obra de Sebastián Fernández, aparecen en contraposición a la servidumbre del protagonista, los camareros de la casa de Theophilon, que se comportan de una forma digamos *normal*. De este modo, Silverio afirma:

> *Tú eres mi señor, e como tienes obligación d gratificar mis servicios, tienes poder para gratificar mis deffectos* (*Tragedia Policiana,* XXIII, pág. 47).

Pero como ya sabemos estos casos son los menos frecuentes en la materia celestinesca.

Un caso muy especial dentro de este grupo de personajes lo constituye el criado Pinardo de la anónima *Comedia Serafina*. Por encima del eje caballero/dama, por encima del resto de la servidumbre, se alza este lacayo sinvergüenza que no duda en revolucionar toda la trama para convertirse en el centro de la obra. Como nos indica BEYSTERVELDT (1982)

> *el verdadero protagonista de esta Comedia es Pinardo. Gracias a la intervención atrevida y eficaz de este criado putañero se neutraliza la vigilancia con que Artemia pretende defender la virtud de Serafina* (pág. 213).

Así, no nos debe extrañar que este tipo haga las funciones de gracioso y celestina al mismo tiempo, no dudando ni siquiera en travestirse, desdoblándose en el personaje de Illia, para conseguir sus fines. Su compañero Davo lo define de la siguiente manera:

> [Aunque] *es moço y de poca edad, le tengo yo por tan astuto y por tan entendido que bien hará lo que tiene prometido* (Comedia Serafina, II,

pág. 27).

En muchos aspectos, la astucia de Pinardo nos lleva al ingenio lozanesco de la obra de Delicado y, al mismo tiempo, constituye un antecedente del conocimiento picaresco de la vida en la novela posterior. En realidad, la materia de la que está hecha este malandrín en ocasiones se asemeja a la de los rufianes de otros textos celestinescos. O así nos lo quiere mostrar Violante cuando de él se queja, diciendo:

> *Siempre lo tuve yo a este Pinardo por mala bestia*. Y más adelante advierte *que sabe más ruindad que Merlín* (op. cit. IV, pág. 51).

Sin embargo, nuestro personaje no es tan fiero como lo pintan las mujeres en la obra. Si acaso un poco borracho, como él mismo se declara:

> *Lo primero que hago en poniendo los pies en suelo es guachapear con aquello blanquillo de Madrigal, y después venga Dios y véalo* (op. cit. I, pág. 4).

En este rasgo se parece mucho a su compañera de profesión Celestina. Pero en cualquier caso Pinardo sabe llevar a cabo su cometido mucho mejor que los otros criados que se metieron a alcahuetes. Todo le sale a las mil maravillas porque goza de una virtud de la que carece el resto: saber mantener la boca cerrada cuando es conveniente. Él mismo reconoce que esta es la base de su éxito y por eso exclama:

> *No quiera Dios que sea tenido por inconstante* (op. cit. III, pág. 31).

Por una vez en todo el género celestinesco nos hallamos ante un criado que sabe conjugar su propio beneficio con el interés de su amo, y todo bordado con una gran habilidad y simpatía.

¿Cómo es la imagen que los sirvientes tienen sobre sus patronos? Como veremos en su capítulo correspondiente, la figura del caballero aparece siempre dibujada con rasgos mínimos, con una técnica urgente de prototipo. En general, todos los amantes repiten sus características básicas, esto es, la obsesión por el objeto amado, la inconsecuencia, la incapacidad para percibir la realidad que le rodea. Pero de todas estas muestras del carácter del amo, los criados hacen

hincapié en la ceguera mental que les afecta a todos por igual. Por consiguiente, el lacayo se resiste a soportar las fantasías de su amo, como apunta Sigeril:

> *quebrantos le dé Dios al bellaco que sirve palacios, y al primero que lo usó, que descreo de la vida en que bivo, si mayor trabajo ni desesperación en el mundo ay que contentar a estos pelados* (*Tercera Celestina*, XI, pág. 154).

De igual manera, cuando se le pregunta a Pármeno por su amo, éste responde impetuosamente:

> *Allá fue a la maldición, echando fuego, desesperado, perdido, medio loco* (*La Celestina*, IX, pág. 410).

Si hay algo que los sirvientes no pueden soportar es esa ofuscación, esa ceguera que le impide a sus superiores buscar atinadamente la conquista de su objetivo. Por culpa de esta obcecación, los amos caerán en las trampas de las alcahuetas y en las que los propios criados les tenderán.

La situación es prácticamente la misma a través de todos los textos celestinescos. En *La Doleria*, los criados se pasan toda la acción censurando en sus amos la falta de entendimiento, que se deriva de la locura de amor. Honorio lo resume de la siguiente forma:

> *Quánto a de durar a mi amo la callentura, si no se muere della, que maldita sea la cosa que come o beve,* (...) *No sabe quándo es de día, ni quando la noche sone, como dezía el prisionero* (*La Doleria del sueño del mundo*, III, 9, pág. 356).

Está bien claro que amos y servidumbre discurren por mundos diferentes, unidos tan sólo por una conexión social y económica que cada vez se va haciendo más delicada, viniendo entonces a ocupar su puesto la figura de la vieja trotaconventos. Como apunta Consuelo BARANDA (1988):

> *Las relaciones señores-criados discurren por derroteros diferentes de los de la Celestina. Aunque se remedan las escenas en las que los criados se burlan del señor enamorado, se da un reconocimiento de su*

superioridad intelectual que no aparece en el modelo; por más que el señor en su "locura" amorosa cometa verdaderas extravagancias, su status social no es cuestionado (pág. 21).

Efectivamente, el caballero sigue ocupando el nivel superior en la jerarquía social, pero éste ya no se mantiene gracias a una estructura fija de vasallaje y lealtad, sino gracias a la fuerza del dinero y la ganancia.

La nueva norma para los criados no les permite seguir a sus señores en sus fantasías sino pisar el suelo, servirles como ancla en la realidad. El criado de la breve *Comedia Salvage* reacciona de la siguiente manera ante las palabras inconsecuentes de su señor:

Duelos hay, otro sermón
quiere decir este loco (*Comedia Salvage*, I, pág. 287).

Por eso, la servidumbre demuestra más sentido común que los miembros de la escala superior a la que sirven. Cuando Felides y Sigeril saltan por la noche la tapia del jardín de Polandria tras visitar a sus respectivas enamoradas, se oye ruido de personas que llegan. El amo se empeña en descubrir quiénes son, pero Sigeril, más discreto, le conmina a que olvide esta idea peligrosa:

mejor es, pues no avemos sido sentidos, evitar de ser descubiertos, y baste la pena de nuestro espíritu sin buscar otra para el cuerpo (*Tercera Celestina*, VI, pág. 124).

Este ofuscamiento mental que hemos descrita tiene una consecuencia grave que deteriorará aún más, si cabe, las relaciones entre los amantes y sus servidores. Como el amo se ve incapacitado, en su mal de amor, para reconocer la actitud de los que le rodean, no puede tener en cuenta quiénes son los que buscan su bien y quiénes los que le hacen correr hacia su perdición. De ahí que, bastante a menudo, el caballero pague con su ingratitud y desconsideración precisamente a aquellos que se han mantenido más cerca de sus intereses. Un ejemplo muy claro de esta actitud lo tenemos en Pródigo, el amante de la comedia de su mismo

nombre, que llega a maltratar a Felisero, su criado más leal, al que le grita:

¡Oh villano hi de puta
que tal tengo yo de oír!
Huelgo yo de la servir
y vos no, de cavallero:
andá para majadero (*Comedia Pródiga*, IV, 7, pág. 340).

A la luz de la actitud del amo, no nos debe extrañar que los juicios emitidos por estos caballeros resulten erróneos. Así, Calisto siempre piensa sobre sus criados lo contrario de la realidad; cuando le aconsejan bien, les manda callar y se niega a escucharlos, cuando huyen buscando refugio, cree que han salido a defender su causa. Por eso, le dice a Melibea:

Escogidos son, señora, que no vengo a lumbre de pajas. (...) *Y si sentidos fuéssemos, a ti y a mí librarían de toda la gente de tu padre* (*La Celestina*, XII, págs. 471/472).

En medio de toda esta tensión y todo este cruce de equívocos y malas artes, aparece también el personaje de la alcahueta para tomar partido generalmente por la servidumbre, aunque si le conviene a sus intereses, defenderá la actitud de los amos con la misma energía. La propia Celestina aconseja desde el principio a Pármeno que busque su ganancia y no la de Calisto:

Dexa los vanos prometimientos de los señores, los quales desechan la substancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela, sacan la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón (op. cit. I, págs. 257/258).

A todo esto, los señores van radicalizando su actitud y desprecian sin ningún miramiento el trabajo de toda una vida que han llevado a cabo sus sirvientes. Ancareo, en la *Comedia Salvage,* es partidario de no hacer muchas concesiones a sus lacayos, con el fin de conseguir un mayor rendimiento laboral:

Váyanse los ganapanes

que en hallándose vestidos
contentos y mantenidos,
luego se hacen haraganes (*Comedia Salvage*, III, pág. 295).

De la misma opinión es el ofuscado Calisto de Rojas:

No ay cierto tan mal servido hombre como yo, manteniendo moços adevinos, reçongadores, enemigos de mi bien (*La Celestina*, VI, pág. 348).

Todo este desagradecimiento tiene como fin desembarazarse de los criados cuando se vuelven un problema y no ayudan a conseguir el objeto anhelado por sus amos. Es una actitud que, a su vez, viene derivada de la que tomaron los criados con respecto a sus superiores:

recíprocamente, los patronos han cambiado también su conducta y afectos para con los criados; los despiden cuando les place y cuando caen enfermos no los cuidan en la casa sino que los mandan al hospital, eliminando cualquier responsabilidad con respecto a ellos (HERNÁNDEZ ORTIZ, pág. 111).

Como es lógico, este comportamiento tan ingrato no siempre es la norma para todos los personajes. En Cadam, el padre del protagonista de la *Comedia Pródiga*, encontramos una excepción a todo este proceso. Cuando su hijo va a marcharse de casa con su criado, éste le aconseja:

Tú trátalo como hermano,
no pienses que es tan liviano
cobrar siervo verdadero (*Comedia Pródiga*, I, 2, pág. 297).

Sin embargo, Pródigo se negará a seguir el consejo paterno, para comportarse como un amo prototípico. En otras ocasiones, pocas en realidad, el amo se pliega ante la amenaza de abandono por parte del criado, como ocurre en el *Auto de Clarindo*, cuando el protagonista deja ver un poco de sentido común:

Ruin por ruin,
para mí es mejor, al fin,

que se quede Pedro en casa;
no busquemos a Martín
que descubra lo que pasa (*Auto de Clarindo*, III, 1, pág. 265).

[4.3] EL RUFIÁN

La figura del proxeneta en la materia celestinesca dentro de sus múltiples variantes sirve de contrapunto al personaje de la tercera. Como ella, vive de los demás, de vender falsedades y de aparentar lo que no es. Si la alcahueta se decía hechicera y sanadora, el rufián se pretende valiente y defensor del interés femenino, tanto en la figura de la prostituta reconocida como en el prototipo de la mujer libre, de la que es plaga sin remedio. La consideración estilística general es casi siempre negativa con respecto a este personaje: para la gran mayoría de los críticos, el rufián no es más que un añadido postizo, una figura sobrante en el tablero de la trama celestinesca. Y, sin embargo, nada más lejos de la realidad. El rufo, con sus bravuconadas, sus maldiciones y sus cobardías, se conforma como una creación mucho más tradicional que el resto de las figuras que lo acompaña. Los descendientes del Centurio rojano parecen sacados de narraciones folclóricas y chistes populares, tan metidos en su papel que parecen increíbles. El caso raro del Rampín de Delicado y el tardío del Montúfar de Salas Barbadillo suponen las únicas variantes dignas de tal nombre en la descendencia rufianesca.

Con la aparición de la *Tragicomedia* seminal, la literatura española procede a la inclusión de un submundo social expandido alrededor de los apetitos sexuales y su satisfacción, algo fuera del esquema moral:

Prostitución, rufianismo y alcahueterías eran una continua fuente de escándalo y grave preocupación en la vida urbana bajo-medieval española. Sus buenos burgueses procuraron relegarla a extramuros o a zonas de periferia, casi siempre en las proximidades del agua, y, en

algún caso insigne, contiguo a la morería y judería, como si de una tercera "aljama" se tratase (MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1993, pág. 130).

No es de extrañar que la sociedad cristiana intentara arrinconar, como a una minoría contaminada y pecaminosa, a los miembros de esta comunidad, pues la recreación del concepto de honra y la anulación de las necesidades del cuerpo -fisiológicas y, en especial, eróticas, sometidas en cualquier caso a un proceso de ocultación y desmemoria- se convierten en signos distintivos de la naturaleza hispánica.

Debemos, en consecuencia, insertar la figura del rufián celestinesco dentro de una tradición real, como la de la alcahueta, que exige un tratamiento cómico y, a ser, posible cruel. De todos los personajes de la materia, el que recibe el mayor varapalo es el proxeneta, a pesar de la debilidad que muestra en la mayoría de sus apariciones:

La figura del Centurio debía venirse plasmando en la imaginación popular ya desde tiempo atrás (MARCIALES, vol. I, pág. 170).

La existencia literaria de los antecedentes rufianescos ya fue estudiada primorosa y exhaustivamente por Rosa María LIDA DE MALKIEL en su monografía sobre la obra rojana. Para esta autora, el personaje apenas tenía conexiones con el *miles gloriosus* de la comedia latina o con otras figuras:

El original de Centurio no se halla en la literatura latina, sino en la realidad española de los tiempos de su autor (LIDA DE MALKIEL, 1962, pág. 707).

Nos vemos aquí obligados a matizar la afirmación. En efecto, los antecedentes rufianescos literarios son débiles y poco consistentes. La valentía del soldado fanfarrón romano no se pone en entredicho, al contrario de lo que ocurre con el proxeneta celestinesco, cuyo rasgo principal es la cobardía. Sin embargo, hacer nacer a un personaje literario lisa y llanamente de la realidad histórica, sin tener en cuenta la verdadera naturaleza de la figura, parece un proceso peligroso. A nuestro

entender, el panfarrón acobardado y bocazas es un esquema que debió nacer de la imaginación del pueblo, de sus chistes y sus cuentos. Tiene, en fin, un origen folclórico, no demasiado alejado de su recreación literaria de la mano de Rojas. Esto intenta demostrar GIMBER, cuando afirma que

> *tanto Centurio como Traso son figuras cómicas estereotipadas y se remontan a un tipo literario conocidísimo en la época: el rufián de los primeros pliegos sueltos. Ya por la forma de adaptar el lenguaje del argot a un nivel de lengua normalizada, se puede inferir que la influencia no puede haber transcurrido de Rojas a Reinosa y los demás autores del género, sino a la inversa, del texto lingüísticamente más diverso al regulado según la norma* (pág. 75).

No se entiende muy bien aquí por qué ha de ser tan lógico que un tipo recreado con un lenguaje digamos más cercano al real nazca antes que su variante más exuberante con respecto al uso lingüístico. En cualquier caso, el prototipo del hombre arrufianado, dispuesto con las mujeres y achantado con los hombres, tuvo que circular entre chascarrillos, cantos populares y otras manifestaciones jocosas del vulgo. De aquí saltó a la recreación literaria, ya sea en su vertiente retórica, o en su variante rojana.

Los rasgos que caracterizan a este prototipo ya fueron apareciendo a lo largo de la literatura anterior. Los dos arciprestes nos dieron señales claras de que el personaje debió ser conocido en la Baja Edad Media castellana. El de Hita nos informa sobre estas figuras en el *Ensienplo de quando la tierra bramava*:

> *Omne que mucho fabla faze menos a vezes,*
> *pone muy grant espanto, chica cosa es dos nuezes* (Estrofa 102, pág. 22).

El de Talavera es mucho más explícito y da detalles realistas, como es su estilo. Así en el capítulo denominado *Del colórico, qué dysposyción tyene para amar e ser amado*:

> *Luego el otro, como es colórico e en un punto movible, syn*

delyberación alguna, arrebata armas e bota por la puerta afuera, syn saber sy es verdad, nin fazer otra pesquisa, synón sólo a dicho de uno que es parte formada, e se dará al diablo por ver destroýda o destroýdo a aquel que la ha ynjuriada (pág. 193).

De este tipo, abundante en la literatura, debió nacer la figura de Centurio y sus bravos descendientes.

La aparición del rufián en la obra de Rojas y el primer autor tuvo tanto éxito entre el público de la época que prácticamente no existe continuación o imitación que no se precie de tener al menos uno de estos espantajos. Esta abundancia puede dar pie a equívocos, como considerar al personaje una licencia de los autores al gusto vulgar. Por el contrario, es el proxeneta la figura masculina que emerge con las condiciones más interesantes de la celestinesca, por lo que tiene de signo social:

Osons dire que toute la série masculine de la galería lupanaria, loin d'être une prolifération aberrante attestant une curiosité morbide ou gratuite por les moeurs du rufian covard, est l'explotation raisonné, bien qu'abusive, du thème à la fois moral et social sur lequel est bâtie La Célestine (BATAILLON, pág. 148).

Con todo esto, la consideración general sobre el rufián es negativa, si hacemos balance de los comentarios críticos sobre la obra. Veamos un ejemplo:

De todos los personajes de la tragicomedia, Centurio es el menos real, el más figurón. El más teatral, en el sentido peyorativo que hoy damos a este calificativo. Es decir, enfático, amanerado, convencional, pero también de seguro efecto, con sus frases estudiadas y pomposas, vacías de humanidad (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, pág. 87).

Resulta curioso que el ataque se base en la 'literariedad' del personaje. Para este crítico, cuanto más se aleje de su concepción de la realidad, peor está construida la figura literaria. El gran fallo de Centurio es no estar inscrito en el registro civil con nombres y señales claras de quien fue en realidad.

Las continuaciones de la labor rufianesca tuvieron otra prensa diferente. MENÉNDEZ PELAYO le dedicó palabras elogiosas al proxeneta de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia:*

> *Brumandilón es un tipo más en la galería inaugurada por la efigie clásica de Centurio, a la cual no llega ciertamente, pero supera en mucho a las bárbaras copias de Galterio y Pandulfo. Sancho de Muñón, como delicado humanista que era, le ha conservado el sabor plautino del original y pone en su boca chistes de muy buena ley* (pág. 227).

Es curioso que este insigne filólogo discuta aquí la calidad de Galterio como figura literaria, cuando unas páginas antes había ensalzado su creación:

> *El mejor trazado es, sin duda, el rufián Galterio, que conserva todos los rasgos esenciales del admirable Centurio de la Celestina, pero abultados monstruosamente hasta la caricatura, y añade otros nuevos, muy curiosos para la historia de las costumbres* (op. cit. pág. 186).

En este párrafo, hay varias afirmaciones que merece la pena comentar. Primero, el hecho de que Galterio sea la figura mejor trazada en la anónima *Thebaida*, cuando el personaje de Franquila, mitad alcahueta, mitad mujer libre, inocente y culpable al mismo tiempo, merece este título con mayores méritos. En segundo lugar, se puede ver que Menéndez Pelayo no ha comprendido la naturaleza rufianesca en la materia. Centurio es una caricatura en sí, un chiste hecho personaje, en realidad, la imagen invertida del caballero. Si Galterio es, a su vez, caricatura del anterior, estamos ante un juego de espejos deformados. Por último, ¿a qué tipo de historia de las costumbres se refiere este autor? Queda claro que no a aquellas que él consideraba morales y dentro del orden.

Otro crítico que estudió, en nuestra opinión, con mejor resultado y menos anteojeras morales la línea rufianesca fue Marcel BATAILLON. Para el profesor francés, el proxeneta creado por Feliciano de Silva es el resultado de la síntesis entre los tipos de Sempronio y Centurio, el criado arrufianado:

> *Pensons surtout que Pandulfo combine en lui, comme Galterio, la*

situation de domestique d'un seigneur (qui est celle de Sempronio) et des traits centurionesques, et s'inspire du prestigieux rufian de la Thebayda sans en être la répétition (pág. 147).

Los signos externos que caracterizan a este salvador de bagasas se convierten en prototípicos de su imagen externa:

Pandulfo, qui amuse toute la maison por ses grotesques rodomontades et son riche répertoire de jurons, se caractérise aussi, d'emblée, par l'ignominie mercantile de ses visées de rufian (ibídem).

El profesor Bataillon hace hincapié en la relación subterránea existente entre el esquema rufianesco y el posterior 'gracioso' de la comedia barroca:

Leur bassesse d'extraction et de coeur -sans commune mesure avec celle des graciosos de comedia- les voue à la fois à trahir leur maître et à sombrer eux-mêmes dans un cynisme rufianesque (op. cit. pág. 148).

En efecto, los hijos de Centurio y los criados humorísticos mantienen una identidad funcional clara. Ambos prototipos actúan como imágenes deformantes del estado superior: el rufián lo hace con respecto al amante celestinesco y el criado desvergonzado con relación a su honorable amo. Ambos son tipos de efecto seguro entre el público. Los dos esquemas mantienen un nexo de unión entre la cúpula y la base de la sociedad:

Dans l'économie des imitations, le rufian joue donc un rôle de lien entre les deux mondes apparemment incommunicables. On a vu même, parfois, qu'il a doublé le rôle de la vieille alors que l'oeuvre modèle avait centré toute la lumière sur Célestine et reservé un rôle bien précis à Centurio (HEUGAS, 1973, pág. 410).

De esta forma, Centurio ocupa el lugar que la muerte de Celestina había dejado vacío. El rufián, como su amigo el criado gracioso, se convierte en un personaje-nexo. La relación de ambos prototipos aparece en personajes como Rampín, mitad proxeneta, mitad criado con algo de galán cojo:

Así pues, el gracioso es la solución que la sociedad ofrece, mientras que la del pícaro es la que condena, en relación con aquellos que no han logrado encontrar otras maneras de poder conseguir "en qué comer" (MARAVALL, 1986, pág. 220).

Curiosamente, algunos autores habían querido ver en la obra de Delicado un precedente de la picaresca, nada más alejado de la realidad. En verdad el rufián celestinesco y, con mayor éxito, la variedad *rampinesca* de Francisco Delicado aparecen como los ejemplares más auténticos del grotesco popular bajtiniano. Son los hijos de Centurio los que con mayor fortuna recuperan la fuerza de la risa, la presencia del carnaval, como elementos distorsionadores de la seriedad formal de la sociedad en la que se ven inmersos.

[4.3.1] SIGNOS DEL SER

Desde la primera aparición de este personaje, la caracterización recibe una etiqueta clara e inequívoca. Así en el Argumento del Acto XV de la obra rojana se nos informa que

Areúsa dize palabras injuriosas a un rufián llamado Centurio (*La Celestina*, XV, pág. 519).

La idea de que este oficio fuera emparejado con una actitud colérica ante la vida, como había expuesto antes el Arcipreste de Talavera, encuentra eco también en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias, quien define este trabajo como

el que trae mugeres para ganar con ellas y riñe sus pendencias. (...) *Algunos quieren que se aya dicho a rufo, porque los bermejos dizen tener en sí alguna inquietud*.

En su *Léxico del marginalismo*, ALONSO HERNÁNDEZ (1977) define a este oficio como

chulo que tiene una o varias mujeres prostituyéndose para vivir a cuenta de ellas y que sale en su defensa en los casos que lo necesitan

(pág. 684).

La obra en la que aparecen estos individuos con mayor frecuencia es la tercera continuación. En el Argumento del Acto XXVII, el autor nos cuenta que

> *Grajales, yendo a ver a su amiga Areúsa, topa a un rufián llamado Bravonel, que es compañero suyo* (*Tercera Celestina*, XXVII, pág. 253).

También en la materia celestinesca nos encontramos con otras variantes del nombre como *rufianazo* (*Comedia Selvagia*, III, 1, pág. 63), *don rufianazo* (*Comedia Pródiga*, II, 7, pág. 310) y el muy común *desuellacaras* (*Tragedia de Lisandro y Roselia*, IV, 3, pág. 228; *Comedia Selvagia*, IV, 2, pág. 120; *Comedia Florinea*, XLII, pág. 301, *et alii*). El argumento de la *Ypólita* define a Carpento como

> *criado ansí mesmo de Ypólito, hombre arrofianado* (*Comedia Ypólita*, pág. 18).

Otro nombre que recibe en algunos casos es el de *padre*, a veces, con su complemento especificado *de la mancebía*. Esta etiqueta le sirve a Miguel de Cervantes para hacer un juego de palabras con uno de estos figurones en su *Entremés del rufián dichoso*:

TELLO.- *¿Qué padre es éste? ¿Por dicha*
llevan a algún padre preso?
ANTONIA.- *No, señor, no es nada de eso:*
que éste es padre de desdicha,
puesto que en su oficio gana
más de dos padres, y aun tres.
TELLO.- *Decidme de qué orden es.*
ANTONIA.- *De los de la casa llna.*
Es alcaide, con perdón,
señor de la mancebía,
a quien llaman padre hoy día
las de nuestra profesión;

su tenencia es casa llana
porque se allanan en ella
cuantas viven dentro de ella (*Entremeses*, pág. 87).

La mayoría de los nombres de estos desuellacaras tienen una resonancia viril, militar, siendo muy común el uso de aumentativos. Abundan entre ellos los que terminan en -ON. No olvidemos que algunos de los epítetos más comunes recibidos por el rufián tienen también esta terminación: *fanfarrón, panfarrón, baladrón*, sonando cercanos a la forma *ladrón*. El rufián de la *Elicia* nos explica porqué ha elegido su nombre:

> *A mí me llaman Brumandilón, que brumando los hombres tomé nombre del hecho, y soy nombrado en las partes orientales, también soy tuerto y tundidor* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, III, 2, pág. 165).

Tenemos aquí un elemento más del carácter paródico de la figura del cobarde arrufianado. Como si se tratase de un caballero andante, el rufo toma el nombre que se desprende de sus admirables hazañas. Son habituales también los apelativos terminados en el aumentativo -AZO, como *covardazo, rufianazo* o *panfarronazo*.

La descripción física, imagen deformada del prototipo masculino superior, muestra a nuestro individuo con rasgos muy concretos y arquetípicos, ya desde su aparición en la obra seminal. Así lo describe Areúsa:

> *Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos vezes açotado, manco de la mano del espada, treynta mugeres en la putería* (*La Celestina*, XV, pág. 521).

La falta de uno de los miembros -como el protagonista del *Auto de Traso* o el rufián de la Ypólita, Carpento, cojos, o el manco Centurio- o de otro de los elementos -como el tuerto Cremón, compañero de Traso, o el desorejado Olivença de la *Pródiga*- convierte a estos tipos en copias desfiguradas, en negativos, de la figura del caballero. La belleza de estos proxenetas se convierte en un signo opuesto: cuanto más feos mejor pueden llevar a cabo su oficio. La descripción que Areúsa hace de Pandulfo en la obra de Feliciano de Silva es bastante elocuente:

¿Havíale de hablar por sus ojos vellidos, el uno arrendado a la oreja y el otro a la boca; que, en mi alma, no parece sino que quiere espantar niños? (*Segunda Celestina*, XIII, pág. 228).

En la comedia de Villegas Selvago, Risdeño le dedica a Escalión adjetivos tan ilustrativos como *moharrache* o comparaciones como *cara de membrillo asado en horno de pastelero* (*Comedia Selvagia*, I, 1, pág. 23). Celestina llama a Brumandilón *diablo azogado* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 1, V, pág. 61).

El signo que mejor define al rufo frente a otros personajes -y en paralelo con su comadre Celestina- son las señales en la cara. Recordemos que también la alcahueta original y su *alter ego* lozanesco eran famosas por la señal en la nariz, posible cuchillada o efecto de la sífilis. Las de los rufos les sirven a estos fanfarrones para dar testimonio de sus hazañas. Bravonel las usa dentro de sus juramentos:

Renegaría yo déstas que tengo en la cara (*Tercera Celestina*, XXXV, pág. 305).

Al igual que su colega Fulminato:

De las que en la cara tengo y de todos los Talmudistas reniego (*Comedia Florinea*, XIII, pág. 204).

También Escalión, el proxeneta creado por Villegas Selvago, hace gala de las marcas físicas que le adornan el rostro:

¡Oh pesar de las que en la cara tengo! (*Comedia Selvagia*, I, 1, pág. 24).

Más adelante nos habla de un

rasguñillo de veinte y cinco puntos que tengo de oreja a oreja (op. cit. II, 1, pág. 47).

El rufián de Luis Miranda Placentino es descrito por Alfenisa como

aquel balandrón
de la cara acuchillada (*Comedia Pródiga*, II, 8, pág. 311).

El más expresivo en su descripción es el también tuerto Palermo:

Medio ojo me arrebataron en Bilbao, y este rascuño me dieron en Xerez de la Frontera (*Tragedia Policiana*, XXII, pág. 44).

Estos son los rasgos más importantes en cuanto a la dimensión física del rufián. La personalidad de esta figura se reconoce fácilmente por su cobardía, como veremos en el próximo capítulo, pero aún nos quedan algunos elementos sueltos que definen al personaje. En primer lugar debemos tener en cuenta que el proxeneta, por la afición al juego en especial, no tiene mucho dinero. Escalión lo explica de forma ilustrativa:

Treinta saltos dé sin que se me caiga blanca, y de pelado regatease la soga, como dicen (*Comedia Selvagia*, II, 3, pág. 147).

Esta fórmula la tomó Villegas Selvago del original rojano, cuando Centurio dice:

No me pidas que ande camino, ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que tres saltos daré sin que me cayga blanca (*La Celestina*, XVIII, pág. 553).

Algo después, el mismo rufián insiste en esta idea:

Que, aunque quiero dar collación, no tengo qué empeñar, sino esta capa harpada que traygo a cuestas (ibídem).

Que el rufián no puede pasar sin jugarse hasta la camisa, si se le presenta la ocasión, lo pone de manifiesto el lamento de Bravonel:

Hecho un perro he estado oy, que perdí esta tarde a los dados quinze doblas sin ganar un quarto (*Tercera Celestina*, XXIX, pág. 275).

Areúsa se lamenta amargamente de la ludopatía de su hombre:

Tres vezes te he librado de la justicia, quatro vezes desempeñado de los tableros (*La Celestina*, XV, pág. 521).

El propio Centurio reconoce sin avergonzarse su afición al juego, cuando dice que tiene

una talega de dados por almohada (op. cit. XVIII, pág. 553).

La posición moral del rufián debe entenderse dentro de su papel. Dado que su rasgo característico principal es la cobardía y su enmascaramiento, cualquier falla o vicio es achacable. Todo vale para aumentar la desfachatez del personaje y mover al público a risa. Como ha ocurrido con tantas obras y tantos escritores, la crítica ha destrozado la verdadera capacidad para conectar con los lectores que demostraron los seguidores de Rojas. La recreación del proxeneta no es una licencia caprichosa ni una concesión al gusto vulgar. Con la hueste dirigida por Centurio lo inferior material y corporal bajtiniano irrumpe en la trama celestinesca para exigir su espacio de vida. Esta imposición de carácter llega a su máximo apogeo en la escena en la que Rampín, el deforme Calisto de Lozana y rufián *avant la lettre*, cae en el albañal, recibiendo un nuevo e inmundo bautizo. Por todo esto, no nos debe sorprender que Galterio, el rufián de la *Thebaida*, se gane la vida como informador de la justicia. Aminthas lo acusa abiertamente:

> *¿Amistad dize que tiene con la justicia? Miraldo: a la fe, es buen malsín y gentil espía, a lo que todos dizen* (*Comedia Thebaida*, VI, pág. 92).

Él mismo no duda en reconocer que desempeña esta función, más por necesidad que por verdadera afición, pues

> *cada uno busca sus partidos y formas de vivir como mejor puede* (ibídem).

Algo después, Galterio aclara de qué modo lleva a cabo todo su trabajo como delator y chivato:

> *Procuro por todas las formas y maneras que puedo de saber quién es ell amiga del provisor, del vicario, del prior, del deán, del arcediano, del thesorero, del chantre, del canónigo, del razionero, y no pienses que se me olvide el maestre escuela. Y sabido esto, luego procuro que venga a su noticia de cómo yo lo sé. Pues como ellas y aun ellos saben que yo bivo de dar avisos, luego cada uno acude con su estafa* (op. cit. VI, pág. 94).

La crítica a la jerarquía eclesiástica, llevada a cabo de forma pormenorizada en el parlamento anterior, se incluye dentro de la concepción burlesca del personaje. Como el bobo, el rufián desenmascara la realidad interior, desnuda los comportamientos sociales con la ayuda de la risa. En contacto con esta idea está el hecho de que toda la figura del hombre arrufianado, como la de la alcahueta, se basa en la opinión pública. El conocimiento que el rufo tiene del medio en el que se mueve sólo es comparable al de Celestina y sus hermanas. Por esto, vemos que ya en la primera alusión a Escalión, en la obra de Villegas Selvago, aparece la función de correveidile o informador. Flerinardo aclara sobre este tipo:

> *Y como él sea un hombre que en este caso* [conocer el nombre de una dama] *o para un quistión, en el reino dubdo que halle otro tal* (*Comedia Selvagia*, I, 1, pág. 22).

En otros casos, el proxeneta quiere mostrarse no sólo como hombre colérico sino incluso celoso, aunque nos parezca increíble. Así, cuando Floriano pide quedarse a solas con Marcelia, Fulminato sale mascullando entre dientes:

> *Aun no del todo, voto a la consagración de mi corona, porque tu enfermedad de hambre de tal vianda es* (*Comedia Florinea*, XVI, pág. 216).

La importancia nuclear del papel del rufián en la trama celestinesca se muestra en el hecho de que la naturaleza de su carácter se contagie a los objetos que usa en el desempeño de su oficio. Algo similar sólo ocurre con la alcahueta -recordemos el hilado diabólico de Celestina- o la dama enamorada -como el caso del cordón sanador de Melibea-. De igual manera, el rufo traspasa y simboliza su valentía en la espada. Este proceso nace ya en la obra seminal, cuando Centurio declara:

> *Si mi espada dixesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimenterios? ¿Quién haze ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da contino qué hazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién haze riça de los broqueles*

de Barcelona? ¿Quién revana los capacetes de Calatayud sino ella? Que los caxquetes de Almazén assí los corta como si fuessen hechos de melón. Veynte años ha que me da de comer. Por ella soy tenido de hombres y querido de mugeres, sino de ti. Por ellas le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo (*La Celestina,* XVIII, págs. 555-556).

De este modo, la espada pasa de ser medio de vida y herramienta a personificar la verdadera esencia del rufián, convirtiéndose en su etiqueta semántica.

Uno de los fanfarrones que con mayor asiduidad acuden a la ayuda de su espada es el Galterio de la *Thebaida*, quien al prestarsela a un criado compañero suyo de trabajo le advierte:

Y vos, don rapaz, mirá no me hagáis cobarde la espada, porque de cinco que tengo essa es en la que yo tengo más confiança, y la que nunca se me cae de la mano, y essa es la que tan famada está en toda la tierra (*Comedia Thebaida*, IV, pág. 72).

Se alza, de este modo, Galterio como el fanfarrón más vanidoso y exagerado, el que carga con más fuerzas la hipérbole de sus hazañas:

De treinta años a esta parte no se ha hecho desafío en todo ell Andaluzía donde ella no se haya hallado, porque de Córdoba, de Cálix, de Xerez, de Málaga y de otras muchas y diversas partes donde suceden algunos desafíos entre los amigos, luego me embían por ella; y con esta fue con la que mataron al tablagero de Sant Lúcar, y con esta cortaron entramos los muslos a Navarrico el soldado del duque, y con esta Ravanal hizo las grandes cosas en Toledo, y al tiempo que Solisico mató al vizcaíno en Alcáçar de Consuegra que no fue otra la causa que tener esta espada (ibídem).

De todo esto se deduce que el acero *galteriano* mantiene por sí mismo el valor que la mano de su amo le ha dado. Aquel que la empuñe no podrá evitar hacer fierezas y escabechinas como las descritas por el fanfarrón. Y, sin embargo, todo queda en

nada, pues Aminthas descubre el pastel:

Así el ánima de mi madre esté en el paraíso como no ha diez días que a la puerta de nuestra posada se la vi comprar esta misma que yo traigo, de quien tanto blasonó (op. cit. V, pág. 78).

En la versión de Gómez de Toledo, el autor, no contento con la duplicidad del rufián, como ocurre en otras obras, lo triplica. El nuevo cofrade del gremio de los desuellacaras se llama Calverino y es un mozo de espuelas de Felides. Desde el primer parlamento ya nos muestra su semblanza:

Descreo de quien la crisma me puso, si pensasse que no avías oýdo los golpes de las armas y grita de la gente de mi espada por essa calle abaxo (*Tercera Celestina*, XV, pág. 180).

La comedia de Luis Miranda desarrolla el personaje fanfarrón en la figura de Olivença, otro amante de su estoque:

¡Oh la mi espada, a ti digo,
que ésta es propia fortaleza! (*Comedia Pródiga*, II, 1, pág. 303).

De todos estos cobardones, Fulminato, el personaje creado por Rodríguez Florián, es el que se relaciona con mayor intensidad con su espada, hasta el punto de darle nombre, como en la tradición épico-caballeresca:

Anda, que aquí va mi Valenciana (*Comedia Florinea*, XII, pág. 201).

Y un poco después, advierte:

Si es cosa de armas el qué y por dónde comience, que verás se halla defensa esta Valenciana (op. cit. XIII, pág. 203).

Desde luego, la hipérbole no falta en sus declaraciones:

Yré a ver si ay con qué mi espada tenga que merendar, y con qué dé ganancia a mis amigos los espaderos y cirujanos (op. cit. XXX, pág. 262).

En otras ocasiones, además de las correspondientes citas al acero, el

rufián pone como testigos de sus feroces hechos y de su valentía otras piezas de su traje de faena. Dice Brumandilón:

> *Mira mi capa arpada y el broquel con trescientas picaduras* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 59).

Por el contrario, en la obra de Sebastián Fernández, Piçarro, el fanfarrón de turno, nos muestra a uno de su gremio en la etapa de decadencia, cuando ya ha abandonado las herramientas al paso del tiempo:

> *El espada tengo hecha un assador, un broquel traygo sin aro, el guante paresce arañuelo; pues el caxquete sirve agora de orinal* (*Tragedia Policiana*, XII, pág. 24).

Las referencias a la *espada-assador* y el *caxquete-orinal*, que ya se encontraban en la versión rojana del rufián, nos llevan aquí de nuevo a la idea de lo *inferior corporal* desarrollada por Mijail M. BAJTIN (1987):

> *Las imágenes del excremento y la orina son ambivalentes, como todas las imágenes de lo "inferior" material y corporal: rebajan y degradan por un lado, y dan a luz y renuevan por otro; son a la vez benditas y humillantes, la muerte o el nacimiento, el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazadas* (pág. 136).

En este caso, la *espada* se convierte en un instrumento gastronómico y el *caxquete* en un recipiente para las heces:

SIGNO IDEAL	FUNCIÓN REAL	SIGNIFICADO CORPORAL
ESPADA	ASSADOR	DEGLUCIÓN
CAXQUETE	ORINAL	EXPULSIÓN

De esta suerte la conversión paródica se completa y la imagen grotesca e invertida del caballero se instala por completo en la materia celestinesca.

[4.3.2] DESDOBLAMIENTO EXTERIOR/INTERIOR

La figura del rufián cobarde aparece como la única de la materia celestinesca que fundamenta su código de actuación sobre una base esquizofrénica: hacia fuera mantiene un comportamiento de bravo de sainete, charlatán de feria que muestra sus heridas de guerra a un público mitad gozoso mitad atemorizado; sin embargo, hacia dentro, la carcoma del miedo le hace trastabillar y caer en la vergüenza de ser reconocido en su verdadera naturaleza. Es el rufo un personaje, como estamos intentando demostrar, sacado de la materia popular, provocador de la risa y representante máximo de la plaza pública. Él, más que ningún otro, se encuentra inmerso en la problemática de convivir con dos actitudes vitales opuestas. Si cada uno de los personaje mantiene dentro de sí una lucha conceptual, pues la vida es *lid o contienda* en palabras de Rojas, Centurio y sus compañeros de gremio no parece encontrar mayor contradicción en su sistema de actuación. Melibea opone la honra familiar al amor liberalizador, Calisto pierde la fuerza de la sangre para abandonarse en los brazos del egoísmo, la vieja alcahueta se deja dominar por la codicia para morir a manos de los criados. Y, sin embargo, el proxeneta escapa a la contradicción y al final trágico de los actores principales, haciendo de la oposición del sentido interno contra la imagen externa su ley de vida.

[4.3.2.1] LA CARA EXTERNA: BRAVATAS Y JURAMENTOS

Es de lógica anotar que la característica primera de la imagen exterior del desuellacaras tiene que ser la valentía. La forma más fácil para conseguir la figura burlesca consiste en desposeerlo de su rasgo principal. Viene a ser como imaginar a un arquero ciego o a un corredor cojo. Para la imaginación popular, despojar al valiente de la llave de su oficio debió de ser un hallazgo fenomenal del autor de la obra seminal. De ahí el considerable éxito que tuvo de cara al público. Sin embargo, la mayoría de los críticos de la celestinesca han pasado sobre este prototipo como de puntillas. Se ha discutido sobre su origen, en especial LIDA DE MALKIEL (1963), quien demostró que el rufián celestinesco no provenía del *miles*

gloriosus de la comedia latina. Fuera de este trabajo, los estudiosos no se ocupan en exceso del personaje. Para muchos, la aparición del rufián es uno de los rasgos más realistas del estilo rojano. Con este detalle, el autor de *La Celestina* conseguiría, en su opinión, dar una muestra más de su capacidad para radiografiar la sociedad de su época. Tengamos en cuenta que la función del proxenetismo tenía un arraigo social importante:

> *Si los ejemplos de organización del marginalismo son abundantes en la literatura española de los siglos XVI y XVII,* (...) *ninguno de ellos nos ofrece un grado tan elevado de estructuración, y, lo que es más importante a mi parecer, de jerarquización, como el que presenta la organización cuyo núcleo es el maleante por excelencia, el rufián-valentón* (ALONSO, 1979, pág. 95).

No obstante, la verdadera raíz del personaje no es histórica sino popular. La figura del valiente abandonado de su valor debió de ser habitual en los chistes y las bromas de la calle. De aquí, o de una estructura similar, pudo sacar Rojas el ejemplo para su creación.

En cualquier caso, sea cual sea el origen del personaje, la caracterización resulta, en general, bastante lineal en toda la materia celestinesca. Ya el primer parlamento de Centurio resulta muy elocuente al respecto. Así le dice a Areúsa:

> *Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu servicio, y no que ande una legua de camino a pie* (*La Celestina*, XV, pág. 521).

Parece que en la naturaleza rufianesca no cabe otra función que la de *hacer de las suyas*, el resto está fuera de su dominio. Traso, el compañero de fechorías de Centurio, no muestra una imagen menos fiera de sí mismo, a pesar de hallarse ya bastante baqueteado:

> *La una mano tengo puesta en la picota, y dos vezes é ya passado carrera por la ciudad y el mercado. Cada día en desafíos, corrido de las justicias, corrido de los alguaziles, corrido también de porquerones.*

Siempre ando a sombra de tejados, la capa caída, la adarga embraçada, que broquel ya sabes que traer no le puedo (*Auto de Traso*, pág. 296).

Si analizamos detalladamente este parlamento observaremos que este tipo es el menos valentón de todos los de su calaña. En ninguna parte alude a sus bravatas ni hazañas. Más bien nos da a entender que todo el tiempo se le pasa en huir de la justicia y escapar a su brazo ejecutor, cosa que no tiene ningún mérito especial. Y para rematar la faena, reconoce que nunca usa broquel, no por valentía, sino para que no le estorbe a la hora de salir corriendo.

El éxito de la figura del rufián fue tal, que incluso Lope de Rueda lo tomó como tipo para sus comedias. En la *Medora*, el desuellacaras responde al nombre de Gargullo. Aquí lo tenemos contando una de sus hazañas sin número:

¿Qué se hizieron los cinco que yo destripé en Iladeras cuando tuve el desafío campal con Segredo, el alférez, y con sus consortes? (*Comedia Medora*, I, pág. 78).

Este tipo, después de haberse comportado como un perfecto cobarde, pretende pavonearse delante de la doncella Estela, a la que asegura:

Si estuvieras a la ventana, vieras correr más sangre por esa calle que el rastro que se haze entre la Puerta del Campo y Teresa Gil (op. cit. I, pág. 81).

La naturaleza carnavalesca, en el sentido bajtiniano, de esta figura es evidente, en especial en su obsesión por el *cuerpo despedazado*, acto central de la fiesta pública. En este caso, el rufián alude al acto de destripar primero, y a los ríos de sangre después. La relación con lo inferior material y corporal (las tripas, sobre todo, centrales en la imaginería rabelesiana) se hace palpable. Otro heredero indiscutible del Centurio rojano es el Vallejo de la *Eufemia*, comedia del mismo autor. Este protagonista se caracteriza, por supuesto, por su cobardía y sus bravatas. Pretende tomar venganza de una afrenta que ha padecido por culpa de Grimaldo, un paje de la servidumbre del capiscol. Veamos una muestra:

Assi me podrían poner por delante todas las pieças de artillería questán por defensa en todas las fronteras de Asia, África y en Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena está desterrado por su demasiada sobervia, y que bolviessen aora a resucitar las lombardas de hierro colado con aquel Cristianíssimo rey don Fernando ganó Baça; y finalmente aquel tan nombrado Galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige viniesse, que todo lo que tengo dicho y mentado fuesse bastante para mudarme de mi propósito (*Comedia Eufemia*, II, pág. 25).

Como ocurre siempre, toda esta bravuconería se desinfla a la hora de encarar el peligro real. Así, cuando Vallejo debe enfrentarse con su rival, busca una excusa para "perdonarlo".

De todo el grupo de la rufianesca, el que aparece como más destacado de entre sus donceles, fuera del primigenio Centurio, es el Pandulfo creado por Feliciano de Silva. Ya en su primera aparición, requerido a la presencia de su amo Felides, hace gala de sus marrullerías:

¿Qué diablos me puede él a mi querer, fuera de andar a sus espuelas, si no es para apalear alguno, o cruzar la cara a alguna vellaca, o embiar a cenar con Jesuchristo algún vellaco que lo tiene enojado? (*Segunda Celestina*, I, pág. 117).

Su compañero de armas en la tercera continuación del ciclo, Rodancho, es tan imaginativo como el resto de los colegas de fanfarronerías. En su intercambio de bravatas, Rodancho le cuenta a Pandulfo que, cuando fue a ver cómo había quedado Celestina tras el "escarmiento" que le habían dado,

allegaron cinco gentiles hombres arrufaldados, y por defenderla, echaron mano contra mí en que uvimos una brega, y los tres vi que no se alabarás de las cuchilladas según los embié (*Tercera Celestina*, XII, pág. 163).

En el mismo texto otro rufián, Calverino, rememora su pasado, cercano al del *miles*

gloriosus de la comedia latina. Así, cuando Felides le pide cuentas de sus aventuras pasadas, el desuellacaras responde:

> *Me basta para satisfación los ciminterios que enchí en la guerra de Alemaña, que tan claro saben los capitanes y alférezes de toda la armada lo que hize por obra y amonesté de consejos* (op. cit. XV, pág. 181).

A esta declaración, sigue una lista completa de los lugares que recorrió como militar. El tercero de los rufianes creados por Gaspar Gómez de Toledo se hace llamar Recuajo y no deja atrás a sus compinches a la hora de dárselas de bravo:

> *So yo hombre que por reñir con media dozena juntos se me da una tarja, si no fuesse por ýrseme alguno de entre las manos* (op. cit. XL, pág. 328).

Pero, si la aportación del autor de la *Tercera Celestina* no es tan original en la recreación de la figura del rufián, la obra de Sancho de Muñón propone una realización mucho más amena e interesante. Brumandilón, que con este sonoro nombre fue bautizado el bravo de la *Elicia*, como los rufos de Lope de Rueda, insertan su caracterización en el mundo de lo inferior bajtiniano. De este modo, ante la posibilidad de un encuentro con la justicia, el fanfarrón exclama:

> *A todos, sin excepción alguna, haga piezas, si me enojan, para hacer cazuela de ellos, y de sus huesos escarbadientes* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, págs. 56-57).

La imagen del cuerpo que se destruye para volver de nuevo a él, ya en forma de *cazuela* o de *escarbadientes* responde a la caracterización carnavalesca citada anteriormente. El aspecto retórico, y no real, del rufián se muestra en su lema:

> *Mi dicho es mi hecho, y mis hazañas tan espantosas son de oír como mostruosas de ver* (ibídem).

La clave del comportamiento rufianesco está en esta frase. De esta suerte, el bravo desvela todo su secreto: todo lo que hace no es más que palabrería y aquellas proezas de las que tanto se precias no existen, pues no pueden ser ni escuchadas

ni vistas. La lengua está, de este modo, en el centro de su naturaleza, sustituyendo como herramienta a la espada:

> *Con media palabra de descortesía me sube la cólera, y mato tantos, que tienen bien que entender en abrir sepulturas la gente del cordalejo* (op. cit. III, 5, pág. 197).

En la tragedia escrita por Sebastián Fernández tampoco falta el personaje del furioso acobardado. En este caso son dos, Palermo y Piçarro. Aquí tenemos al primero quien describiendo al segundo acaba halagándose a sí mismo:

> *Quiero, dama, que quien más agora floresce en las armas ninguna ventaja le haze, y el día que no se embuelve en negocios de poner la vida en condición, no piensa aver hecho hazienda; su tracto es cincuenta mugeres repartidas por las mançebías del reyno, y la que más fama tiene huelga de le tener po amparo* (*Tragedia Policiana*, VII, pág. 14).

Más adelante insiste en las fanfarronadas:

> *¿Quándo suelo yo bivir sin quatro dezenas de tramas, que la menor me cueste la vida?* (op. cit. XXII, pág. 44).

En la aportación a la celestinesca de Villegas Selvago, el enano Risdeño describe el comportamiento de su compañero:

> *Escalión dice que si alguien por su pertenencia quisiere pasar, que le ha primero de engastonar su espada en el cuerpo y facelle volver sin cabezas ni piernas, porque no tenga necesidad de caperuza ni zapatos* (*Comedia Selvagia*, III, 5, págs. 66-67).

En otra ocasión, ante la provocación de Riseño, el rufo exclama:

> *He de os dar un puntapié por esos vientos, que cuando acordéis a caer no valga el real de a cuatro en el reino* (op. cit. I, 1, pág. 23).

Y más adelante, cuando Selvago le recuerda que el enano es su criado y debe guardarle respeto asegura que

> *por menos que esto suelo yo poblar un nuevo ciminterio, y dar un mes*

qué hacer a todos los clérigos de un arzobispado (ibídem).

Una de las amenazas, acompañada del característico juramento, más prototípicas del carácter rufianesco la hallamos de labios de Fulminato:

> *Descreo de los adoradores del vezerro y destas que tengo en la cara, y de Dios no me aparto, si echo mano, si no te hago el juego que hize a Furnil el temeroso en Barcelona: que de un revés le puse la cabeça par de los çapatos, sin perder el passeo por la ciudad, por ser Fulminato* (*Comedia Florinea*, IV, pág. 170).

La intención del párrafo se centra, sin duda, en el castigo recibido por la víctima, todo un ejemplo de lo que BAJTIN (1987) llama la inversión carnavalesca: lo superior baja a lo inferior y viceversa, convirtiendo así a los zapatos en la cabeza del cuerpo. En otra ocasión, cuando Polytes va a llevar una carta a la dama, éste rechaza cualquier compañía para no levantar sospechas, lo cual le agradece de corazón el cobarde de Fulminato:

> *E aun acertaste en no me llevar, si no ha de aver sangre, como yendo yo no faltara, y vente con Dios, pues que ansí cumple* (op. cit. V, pág. 178).

En este caso, parece que las bravatas del fanfarrón hacen mella en la opinión pública, por la afirmación de Grisindo:

> *¡O, pesar de la vida, y si no es éste aquel muy afamado Fulminato el barbudo, que aun con su nombre asombran los niños!* (op. cit. XXVII, pág. 253).

La obra de Alonso Velázquez de Velasco no tiene un rufián como tal, pero hay ocasiones en las que Cornelio intenta aparentar valentía ante su amo y empieza a fanfarronear:

> *Qu'esto por dar al vellacón, en abriendo la puerta, una cuchillada que le derribe ambas orejas, aunque sea otro Orlando* (*La Lena*, III, 5, pág. 415).

En las versiones teatrales de la celestinesca, el rufián Olivença es el más pendenciero de todos:

No escusa mi braveza,
que a todos hago pedaços
o les corto los dos braços,
y a la puta la cabeça,
que en los yerros la simpleza
no deve escusar castigo (*Comedia Pródiga*, II, 1, pág. 303).

Un poco después, la exageración es aún mayor:

Ya me comiença a turbar,
que todo el género humano
no podrá tener mi mano
sin dexallos de matar;
que quien me bastó a enojar,
que de mi furor se fuesse
ni que esconder se pudiesse
ni fuesse dentro en la mar (op. cit. II, 7, pág. 309).

El ejemplo de este personaje hace que la bravuconería (y su hermana gemela la cobardía) se extienda también hacia otras figuras, como los criados, como Cervero:

Que ya me vino a mí día
de matar por mi señor
teniente y corregidos
y a seis de su compañía (op. cit. VI, 1, pág. 352).

A lo que responde Liçán:

Essa fue muy gran hazaña,
mas no sabes en Xerez
que por mi amo una vez
puse grima en toda España (ibídem).

Sin embargo, tantas bravatas y hazañas no sirven de nada, al final cada uno de los participantes de la trama sabe de qué pie cojea el fanfarrón, pues, como dice

Celestina:

Nunca te pagues, mi amor, de fieros de rufianes, que si lo huviesen de hazer, cree, hija, que no lo dirían (*Segunda Celestina*, XXXIV, pág. 483).

El otro aspecto fundamental de la naturaleza exterior del rufián lo conforma el grupo de los juramentos. Como parte del lenguaje popular, las maldiciones se caracterizan por introducir en el texto literario una bocanada de lo inferior material, sirviendo como contrapeso a la retórica de los amantes cortesanos. A las bellas palabras del loco apasionado, Centurio y sus seguidores, en este caso Palermo, responden con un:

Descreo de la playa de Valencia y aun de la vida de Barrabás torno a descreer, con tanta soledad como aquí pasamos (*Tragedia Policiana*, XXII, pág. 44).

Los juramentos rufianescos se pueden dividir según las materias a las que hacen referencia.

El grupo más común de las maldiciones se centra en el mundo de lo sagrado, como ocurre habitualmente en estos casos. No obstante las referencias directas a la forma divina no son tan abundantes:

Voto a Dios (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 56).

Voto a Dios crucificado (*Comedia Tesorina*, IV, 2, pág. 102).

Estas formas fueron más comunes en las obras teatrales no celestinescas, y siempre con una forma eufemística, como ocurre con Sánchez de Badajoz:

¡Ha, juri a Diez verdadero! (*Farsa theologal*, vs. 450, pág. 100).

O con Bartolomé de Torres Naharro:

¡Ho, dot'al Verbo de vino celestial! (*Comedia Trophea*, vss. 131-132, pág. 132).

Juri a Diego (*Comedia Trophea*, vs. 159, pág. 133).

Abundan también las referencias al cielo:

Por la clavazón de las puertas celestes (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 67).

Descreo de los quiciales de las puertas del cielo (*Comedia Florinea*, XXXIV, pág. 275).

Voto al quicial de las puertas del cielo (*Comedia Florinea*, XXVIII, pág. 254).

Jurohos al cuerpo del cielo (*Comedia Tesorina*, V, 7, pág. 129).

Las formas que mantienen más presencia son aquellas que hacen referencia a los santos, verdaderos o simplemente inventados para la ocasión:

Reniego de San Helizes (*Comedia Tesorina*, V, 7, pág. 130).

Juro a san (op. cit. V, 7, pág. 132).

¡Ah, no, plaga a Saz Gil oy! (*Auto de Clarindo*, I, 4, pág. 299).

¡Por San! (op. cit. I, 6, pág. 232).

En la obra teatral de Juan del Encina se entremezclan en abundancia estos santos de pega con los verdaderos:

Yo te juro a San Doval (*Aucto del repelón*, vs. 133, pág. 226).

Juro a Sant Pego (*Aucto del repelón*, vs. 249, pág. 230).

¡O pesar de San Contigo! (*Aucto del repelón*, vs. 281, pág. 230).

¡O, cuerpo de Santillena! (op. cit. vs. 401, pág. 234).

¡San Julián y buena estrena! (op. cit. vs. 408, pág. 234).

¡Júrote a San Hedro santo! (*Égloga de carnal*, vs. 76, pág. 142).

¡Ha, no, pese a San Rodrigo! (op. cit. vs. 127, pág. 144).

Júrote a San Junco santo (*Égloga en requesta de unos amores*, vs. 103, pág. 165).

¡Reniegas de Sant Conejo! (*Égloga de lluvias*, vs. 176, pág. 198).

Lo mismo ocurre con Sánchez de Badajoz:

¡Cuerpo de Sancta Ñora! (*Farsa theologal*, vs. 253, pág. 93).

¡Cuerpo de San Quillote! (op. cit. vs. 297, pág. 94).

Y con Torres Naharro:

¡Por San Pego! (*Comedia Trophea*, vs. 6, pág. 83).

¡Pesar de Sant Martín! (op. cit. vs. 59, 59, pág. 122).

Que te juro a Santarén (op. cit. vs. 217, pág. 135).

En muchos casos, no se hace referencia directa al santo, sino a uno de sus atributos, verdadero o burlesco:

Yo juro por el dorado chapín de la Magdalena (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 56).

Por el fuerte y galano arnés de San Miguel (ibídem).

Reniego de la espada de sant George, y aun de la escrivanía de sant Lucas (*Comedia Florinea*, XXXVII, pág. 288).

Por el armadura de Sanctiago (op. cit. XXVI, pág. 251).

Por las encendidas brasas de San Lorenzo (op. cit. III, 4, pág. 198).

Juro al bendito rosario de Santa Marta (op. cit. II, 1, pág. 41).

Son comunes también las referencias a personajes bíblicos:

Juro a la serpentina vara de Arón y Moisés (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 65).

Reniego del sepulcro de Absalón y del spectro de Roban (*Comedia Florinea*, XXXIX, pág. 291).

Juro al santo devoramiento de Jonás (*Comedia Selvagia*, III, 1, pág. 61).

Reniego de Sansón (*Comedia Tesorina,* II, 10, pág. 869.

No faltan las referencias a elementos de lugares sagrados:

Por el cerrojo de Santa Gadea de Burgos (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 3, pág. 105).

Voto a la carraca de la sancta religión de Malta (*Comedia Florinea*, XXXII, pág. 267).

Boto al sancto Calendario Romano (op. cit. XXXIV, pág. 275).

Por el sancto cerrojo de Burgos (op. cit. XIX, pág. 227).

Por el sancto relox de Roma (op. cit. XXIV, pág. 239).

La destrucción del orden sagrado se completa en la utilización de partes la liturgia o de la lengua religiosa sacadas del contexto:

Por el santo Martirolojo de Peapá (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 63).

Por el santo martilojo de peapá (*Comedia Selvagia*, II, 1, pág. 31).

Voto a la sancta letra dominical deste año de cuarenta y siete (*Comedia Florinea,* XXXVII, pág 288).

Voto al santo calçado de la epiphanía (*Comedia Florinea*, XXXVII, pág. 252).

Por el sancto molde de la Litanía (*Comedia Florinea,* XII, pág. 201).

Yo os juro a San Amén (*Auto de Clarindo*, III, 2, pág. 269).

En oposición a esta simbología religiosa tenemos las referencias al submundo infernal, con toda su cohorte de diablos:

Reniego de Luçifer (*Comedia Tesorina*, IV, 2, pág. 104).

Reniego de los trasuntos de Belcebú (*Comedia Selvagia*, II, 3, pág. 148).

¡Dot'al diabro! (*Comedia Tidea*, II, 2, pág. 164).

Debido a la tendencia culterana de muchos textos celestinescos, los juramentos infernales acostumbran a hacer mayor referencia al Hades clásico y sus moradores. Así tenemos todo un repertorio mitológico:

Descreo de la hórrida barba de Carón (*Comedia Selvagia*, II, 1, pág. 49).

Por los temidos barbotes de Plutón (op. cit. IV, 2, pág. 123).

Reniego de los tártaros (op. cit. II, 3, pág. 147).

Por las ebúrneas puertas tartáreas (op. cit. I, 5, pág. 136).

Descreo del can Cervero y de toda la compaña de Plutón (*Comedia Florinea*, XXVIII, pág. 253).

Reniego del rey Tártaro (op. cit. XXX, pág. 260).

Por los que habitan en la profundidad del Erebo (*Tragicomedia de*

Lisandro y Roselia, II, 3, pág. 101).

Por las tres furias infernales (op. cit. IV, 3, pág. 226).

Juro al tartáreo Flegethon (op. cit. IV, 5, pág. 243).

Es común también la referencia a la mitología y la antigüedad clásica, no necesariamente en relación con la dimensión infernal del juramento:

Por la empozoñada Tesífone (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, V, 2, pág. 255).

Reniego del hijo de Latona (*Comedia Florinea*, XLIII, pág. 306).

Descreo de Jasón y aun de Medea (*Comedia Florinea*, XXI, pág. 231).

Voto al capitel de la Minerva (op. cit. XXVII, pág. 252).

O, reniego de Saturno ayuso, de todos los que en Dios no tienen parte (op. cit. XXVII, pág. 252).

Por el sacrílego robo de Elena (*Comedia Selvagia*, II, 3, pág. 147).

¡Oh pesar de la gruta de Hércules! (*Comedia Selvagia*, I, 1, pág. 23).

Por la temerosa figura de la serpiente Hidra (op. cit. II, 1, pág. 38).

Pese a Mars (op. cit. II, 1, pág. 43)

Por los bipereos caballos de la gorgona Medusa (op. cit. III, 1, pág. 62).

Curiosos son, sin duda, estos dos juramentos inventados por Alonso de Villegas Selvago para ponerlos en boca de su rufián:

Por el acerado mazafrusto de Sócrates (op. cit. I, 1, pág. 23).

Por la metafísica de Aristótiles (op. cit. II, 1, pág. 31).

Muchos de estos votos se refieren también a creencias ajenas al cristianismo o al paganismo como hemos visto hasta ahora. Es el caso de las referencias a la ciencia astrológica o la brujería:

Por el terrible baldro de Merlín (*Comedia Selvagia*, I, 1, pág. 23).

Voto al cuerpo del cuarto elemento (*Comedia Florinea*, XXVIII, pág. 254).

Reniego de los epiciclos del primer planeta (op. cit. XXVIII, pág. 256).

O de una forma más general:

Reniego de todos los adoradores del sol (op. cit. XXXIX, pág. 292).

Por supuesto, no pueden faltar las referencias al judaísmo y al islamismo:

¡O reniego del agareno ismaelita, y reniego de Haluza, aquel tan adorado de la gentilidad pagana! (*Comedia Thebaida*, VI, pág. 90)

Y reniego de los infieles del Hijo de Dios (ibídem).

Descreo del agareno y de toda la ley del Alcorán (*Comedia Florinea*, I, pág. 160).

Reniego del gran Soldán (*Comedia Pródiga*, II, 7, pág. 309).

Reniego de la Turquía, y de su poder y tierra (op. cit. II, 9, pág. 313).

Por último nos ha llamado la atención la aparición de juramentos que se refieren a los antepasados del juramentador:

Descreo de la leche que mamé (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 3, pág. 107).

Por mi vida de mi agüela la tuerta (*Comedia Selvagia*, II, 1, pág. 34).

Reniego de los huesos de Brumandilón, mi padre (ibídem).

Sin embargo, y a pesar de todo este enorme repertorio de votos, la verdadera naturaleza cobarde del rufo no escapa al resto de los personajes de la celestinesca. Otro tanto ocurre en una de las farsas de Diego Sánchez de Badajoz, en la que aparece la figura del soldado fanfarrón, relacionada directamente con el rufián celestinesco. La falta de valentía, las referencias a las armas como prolongación del ser rufianesco son rasgos comunes. Como en las continuaciones de la obra rojana, en estas farsas el Soldado es descubierto rápidamente en su verdadera naturaleza (*Farsa theologal*, vs. 812-872). El Cura desenmascara el comportamiento acobardado:

Estos de lengua muy brava
tanto el coraçón les mengua
quanto les sobra la lengua.

Son fieros de tras aldava (op. cit. vs. 981-984, pág. 120).

[4.3.2.2] LA CARA INTERNA: COBARDÍA

La clave del éxito del rufián, como venimos intentado demostrar hasta ahora, consiste en la utilización de esta doble dimensión dentro/fuera. Cuando el valentón se encuentra cara a un público, los juramentos y las bravatas se multiplican. Sin embargo, cuando nadie lo observa, descubre su verdadera identidad. Y es en este punto, en esta flexión entre ambas dimensiones donde se encuentra la riqueza del personaje, su valor paródico y humorístico. Ya en su *Tesoro de la lengua*, Sebastián de Covarrubias nos advierte sobre este tipo de gente, a las que él llama fanfarrón, definiéndolo como

> *el que está echando bravatas y se precia de valiente, hablando con arrogancia y jactancia, siendo un lebrón y gallina; porque los hombres valientes, de ordinario son muy callados y corteses.*

Los rasgos apuntados por LÓPEZ MOLINA para definir en concreto la conducta del Galterio de la *Comedia Thebaida* se pueden usar sin problema como plantilla para el resto de sus compinches:

> *Es un falso matón arquetípico y de ahí viene lo que tiene de común con Centurio. Se vale de toda una serie de trucos para hacerse pasar por bravo, pero no se ve en una situación apurada desde hace 27 años. Su señor y sus compañeros, conocedores de su flaqueza, fingen tomar en serio sus bravatas y lo quieren bien* (pág. 176).

A diferencia de la obra rojana, el resto de la celestinesca, así como las farsas y comedias de la época, disfrutan presentando al fanfarrón atrapado en su propio miedo. De esta forma lo hace Lucas Fernández en su segunda *Farsa o Quasi Comedia*, en la que Pascual arremete contra los soldados valentones:

> *Andáys hechos ganapanes,*
> *sin vergüença y sin concencia;*
> *con hemencia*
> *alçáys todo lo mal puesto,*
> *mostráys muy fiera presencia*

sin resistencia;

tal vivir es desonesto (vs. 423-429, pág. 147).

En el mismo texto, el autor insiste en arrinconar al fanfarrón riéndose de él como lo hace a continuación en el siguiente diálogo:

PASCUAL.- *¿Vos habréys matado ciento?*

SOLDADO.- *Son tantos que no ay cuento.*

PASCUAL.- *¡Quiçás que ño fuessen piojos...!*

SOLDADO.- *Ya me hueles a defunto.*

Bien barrunto

tu morir sin confessión.

Cortar t'é bofes y el unto,

en este punto.

PASCUAL.- *¡Doy al diabro el panfarrón!* (op. cit. Vs. 531-539, pág. 150).

De igual modo en una de sus comedias, que de tan cerca siguieron la materia celestinesca, Lope de Rueda hace que Peñalba insulte al rufo Gargullo, motejándolo de

doña gallina,

ladrón,

fullero (*Comedia Medora*, I, pág. 79).

Ya hemos planteado antes el hecho de que Centurio, como germen de toda la rufianesca, es el único que no es descubierto en público como lo que realmente es. No obstante su compañero Traso, que tiene voz propia en su propio Aucto no es avergonzado frente a los demás, pero sí reconoce que ya no es el que era:

Bien parece que no estó ya en el mundo, que no só yo el que ser solía, cuando la maldición más común que por boca de todos se usava era: a manos de Traso mueras, en el su poder fenezcas. Ya cada uno se me atreve, cada uno se me iguala; con mal va mi onra, perdida es mi fama,

y con mal ve quien mala fama cobra (*Aucto de Traso*, pág. 298).

Por el contrario, en la obra de Feliciano de Silva, el panfarrón es desenmascarado desde sus primeras intervenciones. Por eso Sigeril se permite decir en las propias barbas del desuellacaras:

Ríome con que gastas más tiempo en dezir que en hazer (*Segunda Celestina*, I, pág. 118).

Él mismo no tiene empacho en reconocer su verdadero carácter:

Baste con que mis palabras me tengan por valiente hombre, y no quiero con la esperiencia de las obras desengañarlos (op. cit. II, pág. 124).

En realidad todos los personajes de la obra saben de qué pie cojea el rufián, como se demuestra en el siguiente parlamento de Canarín:

¡Maldito sea hombre tan fanfarrón! Y si viene a mano el primero que tome calças de Villadiego será él (op. cit. IV, pág. 139).

Y efectivamente, así lo hará en cuanto llegue la ocasión, como nos explica Sigeril algo después:

Como sintió que venía gente, no huviera galgo por ligero que fuera, que le alcançara, según contrahazía la liebre (op. cit. VIII, pág. 184).

Que las hazañas valientes no están hechas para Pandulfo lo demuestra su reacción desmesurada ante el peligro:

Váleme Dios, parésceme que entro en agua fría según se me ataja el huelgo y se me espeluzan los cabellos (op. cit. XI, pág. 209).

Y es que el aprendiz no ha asimilado correctamente las enseñanzas del maestro Centurio, como le explica a Albacín en esta ocasión:

Aprende de tal doctor como yo los misterios de la santa germanía, y de tal capitán general cómo se han de hazer los ardides de la guerra, tirando tiros mortales sin sacar sangre ni vertella (op. cit. XXXVI, pág. 520).

También en la obra de Gaspar Gómez de Toledo, Pandulfo destapa sus intenciones ante su compañero de servidumbre Sigeril aunque aquí lo haga de

forma más velada:

> *Si viste anoche me esimí de salir con Felides, no fue por lo que yo era más santo entonces que agora, ni agora que antes, sino porque más quiero vergüença en cara que mançilla en coraçón* (*Tercera Celestina*, II, pág. 87).

En este texto, el autor introdujo a otro rufián llamado Rodancho, el cual, desde sus primeras palabras, descubre su naturaleza:

> *En apaziguar cuchilladas, no me acuerdo averme hallado si no fue una vez, y ésa me favorecieron más los pies que las manos* (op. cit. VII, pág. 130).

El desuellacaras ideado por Sancho de Muñón corre la misma fortuna que sus compinches. Este Brumandilón informa a Oligides, criado de Lisandro, de que en el lugar por el que están pasando en esos momentos, años atrás había matado a dos hombres. Ante la bravata, Oligides replica que eso no es posible, pues él nunca escuchó ningún comentario sobre el tema. Para salvar la reputación, el rufián busca una salida decorosa:

> *Escucha que miento, que no fué sino en Córdoba en otra encrucijada como ésta pero aquí no fue sino las piernas* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, III, 2, pág. 163).

En la tragedia de Sebastián Fernández, los dos fanfarrones, Piçarro y Palermo, no esconden entre sí su falta de valor. El primero afirma:

> *Aviso te que si a sacar me porfiares, al primer repiquete de broquel no me hallarás en toda la ciudad* (*Tragedia Policiana*, VII, pág. 15).

A lo que su compañero de aventuras añade:

> *Yo no traygo espada tanto para reñir, quanto para hacer mamparos mientras me pongo en huyda* (ibídem).

En verdad, el desdoblamiento Interior/Exterior exige un momento de cambio, una finta en la trayectoria del personaje. Este punto de inflexión se puede observar mejor cuando los rufianes son dos, como es el caso. En relación con esta cuestión,

Palermo aconseja a su igual:

> *Es menester que hagas, hermano, del feroz, e hables de la hermanía, el espada en la mano, el passo en primera, los ojos en arco, la boca medio torcida e hablemos los acostumbrados desgarros, pues aquí somos tenidos por hombres de seguida* (op. cit. XII, pág. 25).

Compartir el secreto de la cobardía, de cara al público también, no significa hacer de esta una bandera. De esta suerte, cuando Palermo propone llevar algún compañero más a casa de Claudina, Piçarro se opone:

> *Si avemos de huyr, ¿no vale más solos que con testigos? Más honrradamente haremos el salto peligroso yendo solos que muy acompañados* (op. cit. XXVII, pág. 54).

Por todo lo expuesto hasta el momento se puede deducir que la cobardía es el signo máximo, totalizador de la estirpe *centuriana*.

[4.3.3] SIGNOS DE RELACIÓN

[4.3.3.1] CON LOS DE SU CALAÑA

Otro de las características genéricas del oficio rufianesco se encuentra en la actividad gremial de estos personajes. Como buenos cobardes, los rufos saben taparse unos a otros las vergüenzas de sus correrías. Y no pensemos que se consideran infelices por estar siempre a un paso del escarnio público. Muy al contrario, abundan en la materia celestinesca declaraciones de amor hacia la profesión rufianesca, como es el caso del Escalión inventado por Villegas Selvago:

> *Pues por mi fe, aunque dexe una razón por otra, que no trocasse mi estado por del mejor caballero del reino, porque si bien se mira vivo más descansado y más a mi provecho que todos ellos* (*Comedia Selvagia*, I, 5, pág. 232).

En este caso el discurso en favor del gremio se inserta dentro de la tradición que

antepone la vida libre aunque sin riquezas con respecto a la jaula de oro del potentado. A su modo los proxenetas son la deformación -de nuevo, la imagen invertida- del esfuerzo femenino por buscar un hueco libre en la sociedad de la época, encarnado en la lucha de Lozana, Areúsa o Elicia.

Este sentimiento de orgullo profesional, que aparece tan a menudo también en la cohorte de alcahuetas de la materia, se refleja así mismo en las ocasiones en las que los desuellacaras explican los usos de su oficio. El Centurio recreado por Feliciano de Silva lo resumen en pocas frases:

> *El buen maestro de nuestro oficio ha de tener que sea el ruido más que las nuezes, buena parola y mal fato quiero dezir, y la espada no sacalla, porque con salir de la vaina no añuble y llueva sobre su dueño* (*Segunda Celestina*, XXXVI, pág. 521).

Son frecuentes en la materia celestinesca las declaraciones profesionales de los proxenetas en las que se expone, con gran profusión de detalles, los procedimientos del oficio, amparados, como hemos visto en su momento, bajo la idea de la desmembración grotesca del cuerpo en lo material corporal bajtiniano. Así ocurre con Lugo, en el entremés de Cervantes llamado *El rufián dichoso*, cuando narra las maldades de un rufián como él:

> *Ellas son cortar la cara*
> *a un valentón arrogante,*
> *una matraca picante,*
> *aguda, graciosa y rara;*
> *calcorrerar diez pasteles*
> *a cajas de diacitrón;*
> *sustanciar una cuestión*
> *entre dos jaques noveles;*
> *el tener en la dehesa,*
> *dos vacas, y a veces tres,*
> *pero sin el interés*

que en el trato se profesa;
procurar que ningún rufo
se entone do yo estuviere,
y que estime, sea quien fuere,
la suela de mi pantufo (*Entremeses*, pág. 81).

Igualmente es habitual entre estos rufianazos la solidaridad gremial, pues con frecuencia se tapan las deshonras unos a otros, ocultando de esta suerte la verdadera naturaleza del panfarrón celestinesco. Rodancho en la tercera continuación del ciclo central mantiene esta unión rufianesca cuando, tras el enfado de Quincia con Pandulfo, le recomienda a la primera:

Conténtale, que estos hombres coléricos, quando les sube el humo a la chimenea, malo es de apagar (*Tercera Celestina*, VII, pág. 131).

La lógica y el interés propio hace que estos personajes tejan entre ellos una malla de amistad y defensa de grupo, pues saben que su fama pende de un hilo muy fino, que se puede romper en cualquier momento, en el momento en el que cualquiera observe que el carácter cobarde anida en el fondo de sus corazones. El mejor ejemplo de esta amistad lo tenemos, tras el precedente del *Auto de Traso*, en la unión entre Pandulfo y Centurio. Por esta razón, el último afirma sobre el primero que es

el más fiero hombre que hay en esta cibdad, y gran amigo mío, que nos conoscemos allá de la santa gualtería (*Segunda Celestina*, XIII, pág. 236).

En este sentido, en la anónima *Thebaida*, el sin igual Galterio, después de elogiar los muchos delitos de un compañero de armas, nos cuenta cómo ayudó a sacarlo de la cárcel, porque

mucho se ha de hazer por los amigos, specialmente cuando son hombres de bien (*Comedia Thebaida*, VI, pág. 95).

La solidaridad rufianesca se expresa también en el carácter lúdico del

personaje. Una figura como la del rufo, nacida para mover a la risa y el escarnio, basa toda su naturaleza en la pura diversión. Su función -tanto literaria como social- se limita a provocar la carcajada, mediante el empleo del ridículo. Su trabajo consiste en divertirse, bien sea jugando a los naipes, contando historias de bravatas, bebiendo en los mesones o armando broncas en las calles. Incluso su medio de vida, la extorsión de las prostitutas, proviene de un mundo dedicado al placer. La vida del fanfarrón celestinesco transcurre plácidamente, siempre que sepa esconder su aspecto interior. Veamos un ejemplo en el siguiente párrafo del Centurio de Feliciano de Silva:

> *Yo querría, pardiós, antes topar a Pandulfo para reír de la brega de su puta, y irnos mano a mano a un bodegón, donde beviéssemos el alboroque y hablásemos algaravía, como aquel que bien lo sabe, germanía, digo* (*Segunda Celestina*, XXIII, pág. 362).

Dentro de esta corriente burlesca representan un papel importante las narraciones hiperbólicas y totalmente imaginarias que los rufianes hacen sobre su pasado profesional. Galterio nos ofrece una bastante representativa:

> *Yo he sido prioste de juego de esgrima, y en Sant Lúcar de Barrameda serví un hostal por el mismo señor de la casa, y en Carmona tuve casa de trato. Y en algunas partes -como ya te es notorio- he sido padre, y aun yo te aseguro que no se halle que justicia prendiesse muger que una vez me entregasse a mí su marido. Y con estas cosas gané la fama que ves que tengo, y tantos amigos que a medio repiquete de campana se juntaríen trescientos compañeros, todos en verdad hombres de bien* (*Comedia Thebaida*, II, pág. 36).

Las actividades oficiales del rufo se desarrollan alrededor del cuerpo como epicentro social, tanto si se refiere al mundo de la prostitución -goce sexual- como si se dirige hacia la función de matón -desmembramiento del cuerpo-. Vallejo, uno de los rufianes de Lope de Rueda, insiste más en el segundo aspecto cuando le cuenta a su compañero Polo alguno detalles de su vida profesional:

> *Yo, señor, fui a Benavente a un caso de poca estofa, que no era más*

sino matar cinco lacayos del Conde, porque quiero que lo sepa; fue porque me avían revelado una mugercilla questava por mí en casa del padre en Medina del Campo (pág. 28).

En este caso los dos campos laborales del rufián, el de desuellacaras y el de proxeneta, se unen en uno solo.

[4.3.3.2] CON SUS PUPILAS

El grupo social con el que Centurio y sus compinches acostumbran a tratar con mayor asiduidad es el de las prostitutas. Si ya sabemos que la economía rufianesca se basa, en gran parte, en la extorsión ejercida sobre las putas, es lógico pensar que la imagen dialógica del personaje se establece, en muchos casos, a través de los datos y las opiniones que estas mujeres ofrecen sobre sus protectores oficiales. Esta imagen se establece en dos aspectos que, a pesar de que parezcan opuestos, se complementan a la perfección. Podemos decir de este modo que el rufián ejerce sobre sus pupilas un poder a medio camino entre el miedo y el ridículo. Por este motivo no es de extrañar que la mayoría de las putas mantengan una actitud ambivalente ante sus parejas: unas veces acusarán el terror y otras se reirán en sus mismas barbas. Pero la pregunta que realmente se plantea ante esta cuestión es: ¿para qué necesitan las prostitutas de defensores tan cobardes como éstos? La respuesta nos la ofrece Miguel MARCIALES:

Las cortesanas o meretrices de categoría necesitaban estos chischibeos o escuderos, para pequeños servicios, encomiendas y recados, para protección en su casa algunas veces o para salir acompañadas. Así como las mujeres honradas, de estado, salían con escuderos o chischibeos viejos, amigos de casa o parientes, que les acompañaban y les eran de autoridad o de respeto, del mismo modo las "damas" de alto bordo salían con sus "autorizantes", que eran generalmente rufianes de alguna trayectoria, pero rufianes no con relación a ellas mismas (I, pág. 148).

Según esta opinión, cada prostituta necesita como índice de su oficio a uno de estos defensores y acompañantes. Como en el caso de la materia celestinesca no abundan las putas de consideración, sino aquellas que trabajan en la mancebía o más comúnmente las que ejercen su profesión de puertas para dentro, la función del rufián se hace aún más decorativa. Si, además, tenemos en cuenta que el carácter cobarde del rufo se alza como el signo principal de su naturaleza, llegaremos a la conclusión de que Centurio y los suyos no mantienen ningún valor funcional dentro de la trama celestinesca. Y, sin embargo, aparecen como uno de los elementos estilísticos más originales de la materia.

Las relaciones entre las prostitutas, ya sean reconocidas, ya trabajen por libre, y los fanfarrones no se establecen de forma simple. Hay, pues, una trabazón confusa en la que la mujer aporta miedo y desprecio, mientras que el defensor se oculta bajo la máscara de su falso valor y sus bravatas. La prueba de que el rufián es un personaje (des)enmascarado la tenemos ya en la primera alusión directa que de él se nos hace. En la obra rojana, Areúsa le espeta:

> *Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador* (*La Celestina*, XV, pág. 520).

De igual modo, Poncia, en la obra de Feliciano de Silva, llama a Pandulfo:

> *hurgonero de horno, gesto de cucharón* (XXXI, pág. 444).

En casos como éste, el cargo del rufián puede estar, como en el Rampín de Delicado, en mantener la actividad sexual de la prostituta, como amante último. La referencia al que hurga en el horno o la metonimia del cucharón como representante fálico no se debe descartar a la luz del sentido lozanesco, en el que abundan estas representaciones.

Otro de los rasgos característicos del rufián se encuentra en su afición al juego, como ya hemos visto. Algo que, a menudo, le echan en cara sus pupilas. Areúsa dice de Centurio que es un

> *Tahúr vellaco* (*La Celestina*, XV, pág. 521).

De esta ludopatía le viene al personaje su capacidad para mentir y estafar a las prostitutas. Lo que no significa que éstas no conozcan el verdadero carácter de sus engañadores. Areúsa se queja pero no hace nada para cambiar la situación.

> *Me traes engañada, bova, con tus offertas vanas. Con tus ronces y halagos hasme robado quanto tengo* (ibídem).

Claro que también la prostituta sabe hacer de las suyas con el rufo. En el texto de Rodríguez Florián, Fulminato descubre a Marcelia en casa preparando la cena para el despensero. En un principio ella se turba, pero sabe sacar provecho de la situación:

> *¡Ay, qué fiero viene el desuellacaras, triste de mí! Pero reniego de la leche que mamé si sobre hazerle oy cornudo no le hago que guise la cena al otro* (*Comedia Florinea*, XII, pág. 201).

De esta suerte, se puede observar que los lazos establecidos entre ambos personajes del lupanar no son tan fáciles o simples como parecen a primera vista. En cualquier caso, la prostituta es la que mantiene al rufo, como se desprende del parlamento que el cojo Traso tiene con el manco Centurio sobre Areúsa:

> *Cuanto tiene y no tiene es todo tuyo; cosa no le conozco propia que contigo no lo reparte; las camisas de dos en dos te embía; cuando te vido en necessidad capa y sayo te sacó de la pieça, que el rey se lo vistiera* (*Auto de Traso*, pág. 296).

Por la parte de la prostituta, el contrato tiene unas cláusulas bien definidas, pero ¿cuál es la aportación del desuellacaras? En principio el fanfarrón debe proteger a su dama de cualquier peligro, sea otro rufián u otra puta que le haga sombra. Sin embargo, la cobardía manifiesta del proxeneta le hace incapaz para esta misión. Lo que nos lleva a pensar que el verdadero valor del personaje está más en su capacidad amatoria que en su fuerza defensiva. Veamos el caso en el que el presuntuoso y bocazas Galterio presume de su ascendente sexual sobre Franquila:

> *Está tan satisfecho de mí, a lo que parece, que quisiera me quedara allá toda esta noche* (*Comedia Thebaida*, III, pág. 51).

La idea del rufián es atrapar en su telaraña sexual a la víctima para convertirla después en *luminaria de su botica*.

En general, la mujer sufre un proceso de cosificación en boca del fanfarrón, más que en el resto de los personajes masculinos. La siguiente declaración de Brumandilón nos servirá de ejemplo:

> *No es otra cosa la mujer sino un censo perpetuo que tienen los hombres sobre sí y sobre sus vidas, que ella basta para acortar, disminuir y abreviar estos pocos días que nos quedan con sus enojos y pesadumbres* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, II, 3, pág. 109).

No obstante, las víctimas favoritas -y únicas, en verdad- de las bravatas rufianescas serán las prostitutas. Bravonel lo reconoce sin vergüenza ninguna, cuando dice que sus brazos son

> *fuertes para contra mugeres, que en offensión de hombres que qué cosa es mundo, voto a mares, no les doy facultad sino licencia a los pies* (*Tercera Celestina*, XXXV, pág. 305).

Para ilustrar el tema, veamos cómo trata Escalión a Lesbia. El primero le pide dinero a la segunda, acompañando su exhortación con una amenaza:

> *Pues no os me hagáis de nuevas, que es Dios mi señor, y no creo en otro, si en él, bofetón os dé que el guante se dexe engastado en lo profundo de los sesos* (*Comedia Selvagia*, III, 1, pág. 61).

También Pandulfo, como buen cobarde, paga siempre sus disgustos con los más débiles:

> *Agora solo quiero ir a casa de mi puta, a pedille cuenta de lo que ha hoy ganado; como voy enojado podrá ser, si no la da tal, que descargue en ella el ñublado* (*Segunda Celestina*, IV, pág. 147).

El rufo Bravonel, que ya hizo su declaración de valor unas líneas más arriba, llega a casa de su coima con un brazo menos por la reyerta acaecida en casa de Celestina. Lógicamente paga el pato con ella:

> *¿Qué es esso, puta? ¿Y pedísme vos cuentas? Por vida del rey, si os*

apaño, que yo os la dé muy bien con aquel garrote (*Tercera Celestina*, XLIV, pág. 349).

Los casos como estos son bien comunes en toda la materia y no vale la pena insistir en los ejemplos.

Por otro lado, la ira y el enfurecimiento de estos bravos se aplacan con el interés del negocio. No olvidemos que la naturaleza del rufo es, en última instancia, la del cornudo consentido. Galterio no tiene empacho en reconocerse como tal:

Aunque ves que tengo a Paulina casa aparte, y bive honestamente y como muger de manera y de bien, que me acontece muchas noches cinco y seis vezes irme de la cama yd dexalla, porque cumpla con algunos que viene a llamar a su puerta (*Comedia Thebaida*, X, pág. 167).

También Centurio tiene muy claro cuál es su papel en la relación que mantiene con Areúsa:

Bien sé que no soy salido cuando es entrado Grajales, y Vicente y otros veinte, que no sé tampoco del mundo, ni he aprendido tan poco en veinte y cinco años que sé qué es tener mugeres a ganar la vida (*Segunda Celestina*, XXXVI, pág. 519).

Fuera de la materia celestinesca propiamente dicha, el rufián cumple unas funciones similares. En la *Eufemia* de Lope de Rueda, Vallejo establece todo su mundo a partir de su negocio como proxeneta. Así nos habla de una tal Leonor,

la que yo saqué de Córcega y la puse por fuerça en un mesón de Almería, y allí estúvose nombrando por mía hasta que yo dexarraté por su respecto a Mingarrios, corregidor de Estepona (*Comedia Eufemia*, pág. 49).

El mismo fanfarrón le dice a su amo que tiene que dejar momentáneamente su trabajo e irse

para verme con aquellos forasteros que por aquí han passado, que según soy informado, no ha media hora que llegaron de Marbella, y traen una rapaza como un serafín. (...) *Veamos de cuando acá han tenido ellos atrevimiento meter vaca en la dehesa sin registralla al dueño del armadijo* (op. cit. pág. 51).

Debemos deducir de estos datos que la vida del rufián transcurre siempre entre prostitutas y gente de su mismo oficio. Al menos así lo declara el glorioso Galterio:

En la ciudad yo no converso salvo con mugeres de bien, y aunque tengan algunos amigos que les cumplan sus necessidades y paresca que biven de aquello, no por eso dexan de estar en mucha honra (*Comedia Thebaida*, III, pág. 43).

Tengamos en cuenta que además del ambiente del lupanar, el fanfarrón se relaciona con el sistema de la justicia como soplón habitual de los alguaciles y porquerones.

De todo lo dicho se destaca que los rufos no pueden sobrevivir sin el apoyo de sus ahijadas y por ellas son reconocidos socialmente. En la obra de Sebastián Fernández, Solino define a estos personajes como

Palermo el padre de las putas y Piçarro su compañero (*Tragedia Policiana*, II, pág. 5).

Los desuellacaras, como ocurre con las alcahuetas, no tienen ninguna vergüenza en reconocer cuál es su oficio y de qué viven. De todos estos personajes es el Bravonel de Gaspar Gómez de Toledo el que se declara con menos escrúpulos:

Te certifico que reyna en mí la conciencia que a un gayón que tiene debaxo de su mano cuatro cantoneras, y dos y aún tres de ventana, y diez al burdel que son de toda roça. ¿Parécete que mi officio es razonable para le dexar por un no sé qué que llamáys pecado? (*Tercera Celestina*, XXVII, pág. 225).

Igualmente el Palermo de la *Policiana* reconoce su subordinación a las prostitutas para mantenerse:

Toda mi vida fui más amigo de tomar cuenta a la yça a tercera noche,

e abrir el ojo que no eche dado falso, que de buscar pendencias donde se ponga el pellejo en condición (*Tragedia Policiana*, XII, pág. 24).

Además de esta dependencia, el rufián está convencido de que su comportamiento violento es el único realmente efectivo. Como afirma Bravonel:

Estas putas en más estiman un fiero que hombre las promete hazer, que quantos servicios otros las hazen (*Tercera Celestina*, XXVII, pág. 226).

Sin embargo, en algunos parlamentos, el rufián no se siente dichoso con la suerte que le ha tocado en la vida, o así al menos lo asegura Palermo:

Treynta años ha que toco los atambores e hago el son en la putería, e más ha de quinze que ando hecho estantigua por los cimenterios e a sombra de tejados, y encomiendo al diablo otra cosa he ahorrado sino desta mano derecha (*Tragedia Policiana*, XXII, pág. 44).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[4.3.3.3] CON LAS ALCAHUETAS

Aunque la relación primordial establecida por los fanfarrones tiene como segundo término a la prostituta, debemos tener en cuenta la importancia de las mediadoras como apoyo o estorbo del trabajo rufianesco. En efecto, las viejas putas, sabedoras de todos los recovecos del alma lupanaria, no permiten al rufo ni un paso en falso. Ambos animales sociales se miden con la mirada, marcando cada uno su territorio. Sin embargo, en la obra seminal, el enfrentamiento alcahueta/rufián no tiene lugar. Es más, la aparición del desuellacaras no ocurre hasta después de la muerte de Celestina. Y eso resulta lógico si aceptamos al personaje del rufo como el continuador del trabajo celestinesco. Después del asesinato de la vieja hechicera en manos de los criados de Calisto, Centurio recibe la obligación de recordarnos cuál es el peso de lo material corporal en la materia celestinesca. Esta es su importancia.

No obstante, la potencia funcional del rufián decae en la trayectoria de la materia celestinesca. Si en la obra rojana Centurio había tomado, dentro de sus posibilidades como creación literaria, el papel de Celestina, en el resto del grupo celestinesco esta función se desvanece para quedar reducida a una serie de chistes y parodias, chuscas en la mayoría de los casos. Junto al rufián rojano, coexiste un conjunto de personajes -Traso, Galterio, Pandulfo, en especial- que mantienen la esencia rufianesca, llevada a la cumbre por el inigualable Rampín lozanesco. En todos estos casos, los fanfarrones saben ejercer su oficio sin inmiscuirse en el área de la alcahueta, y viceversa. Sin embargo, a partir de la obra de Gaspar Gómez de Toledo el enfrentamiento entre los dos prototipos se va haciendo evidente, rompiendo de este modo el equilibrio original. En este texto, el rufián se declara vengador:

> *No me llamaría yo Pandulfo, ni tendría éstas en la cara, si no hiziese una burla de que la* [Celestina] *pesasse* (*Tercera Celestina*, II, pág. 91).

A partir de este momento, la alcahueta, una vez declarada la guerra, se dedicará a combatir sin tregua las bravuconerías del rufián. De este modo, no tiene miedo de dejar al descubierto el verdadero carácter del tipo. En la continuación de Sancho de Muñón, Celestina desarma las intenciones de Brumandilón con estas palabras:

> *Calla, desconcertado relox, que más son los amenazados de ti que no los heridos* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 5, pág. 58).

El siguiente diálogo entre ambos personajes resulta una buena muestra de la confrontación:

> BRUMANDILÓN.- *Dime, vieja, ¿no tiemblas en verme para no me hacer enojo alguno?*
>
> CELESTINA.- *Pardios, no* (op. cit. III, 2, pág. 164).

En pocas palabras resume la trotaconventos la fugaz alianza que llega a mantener con el desuellacaras:

> *Nuestra amistad tiene fundamento de arena y estriba en interés, y por esto con poco viento cae en suelo y se deshace* (op. cit. IV, 3, pág. 231).

En algunos casos, los más, el enfrentamiento termina con la victoria de la vieja puta, como le ocurre a Dolosina con respecto a Escalión, lo que la lleva a afirmar que:

> *Y aún de estos bobos son los que yo he menester, que por hacerse liberales y ser tenidos por generosos hinchen mi casa, y dejan la suya vacía* (*Comedia Selvagia*, III, 4, pág. 199).

Pero los rufianes también tienen su estrategia para hacerles imposible la vida a sus enemigas. Así les explica Piçarro a sus compañeros su plan de ataque:

> *Demos una gatada en casa de aquella puta vieja de la Claudina, e hagamos lo que nos muestre su martilojo de putas, e si alguna uviere no muy marcada que tenga razonable gesto e mejor adereço de mueble echalle hemos la garra y daremos con ella en el estancia* (*Tragedia Policiana*, XXII, pág. 44).

En otras ocasiones, no muchas en verdad, los rufianes consiguen vencer a las terceras con armas de su mismo calibre. De esta suerte ocurre en la obra de Rodríguez Florián. La relación de los dos combatientes en este texto es bien extraña. Fulminato no le paga nada a Marcelia por sus servicios, más bien es al contrario:

> *Ansí se puede secar esperando que se me caya blanca de la bolsa, que tras un quarto doy quatro ñudos. Antes sabrá que ha de pitar con ruegos y dineros si quiere tablaje* (*Comedia Florinea*, IV, pág. 169).

Esto no impide que Marcelia haga sus manejos y pueda parecer que es ella la que controla la situación, cosa que al final resulta cierta:

> *Porque éstos que lo blasonan todo, ansí los sé yo domar que lleven el albarda, y aun suffran el aguijón y no gruñan* (op. cit. XXI, pág. 231).

En otra ocasión advierte

> *que estos tales ha los de tomar la persona de manera que siempre se tengan por desasidos porque con darles el dedo no os quieran el braço* (op. cit. XXV, pág. 242).

La situación final parece que es la de tablas. Ni el rufián logra domeñar la voluntad libre de esta original alcahueta, ni esta última se deja llevar por las amenazas del primero. Marcelia se queja de su dependencia:

> *Creo yo que éste en toda su vida salió de cavallerizas y burdeles, sino en mi casa, y agora piensa ya el don duelo que de ruin se cae a la persona el pelo, y que ayer entró rogando y que oy se ha de asentar mandando* (ibídem).

En este sentido se debe deducir que la victoria de la alcahueta no está asegurada, sobre todo si hacen aparición los sentimientos amorosos. Por este motivo se queja la Lena de Alonso Velázquez de Velasco:

> *No ay, señor, que fiar de rufianes, pues aviendo yo sacado a este traidor (oliendo a estiércol) de rascar la mula del canónigo Frechilla, trayéndole como un palmito y dádole quanto tenía (a qué quieres boca) me ha dado este pago* (*La Lena*, V, 5, pág. 431).

[4.3.3.4] CON LOS OTROS PERSONAJES

A pesar de que el rufián mantiene, por lo general, un núcleo cerrado de relaciones con el mundo del hampa y la prostitución, su actuación le permite codearse con el resto de los personajes de la celestinesca, al menos de forma tangencial. Esto hace que la consideración general sobre el personaje mantenga una imagen prototípica de él. Para los participantes de las tramas celestinesca ajenos al lupanar el fanfarrón tiene un perfil claro, fabricado alrededor de la cobardía y el proxenetismo. De esta manera, Galterio reconoce que su fama pública se debe al oficio de padre de la mancebía:

> *¿Y cómo no sabes que todo el pueblo me tiene a mí por hombre de bien?* (*Comedia Thebaida,* III, pág. 44).

Como en otras ocasiones, el rufo juega aquí con el equívoco celestinesco -y común en la literatura de la época, como hemos visto en otras ocasiones- del *hombre de*

bien.

Las relaciones que el fanfarrón mantiene con el joven enajenado de amor aparecen como la imagen distorsionada del esperpento. A partir del ejemplo de la *Thebaida*, el rufián se inserta dentro de la esfera doméstica del caballero, para proponer de esta forma una parodia más directa. Lo hace así en las continuaciones de Feliciano de Silva y Gaspar Gómez de Muñoz. En la obra de Sancho de Muñón, el rufo va por libre al principio, para luego, a partir de la cena V del tercer acto aparecer como parte de la servidumbre de Lisandro (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pág. 195). En el resto de la celestinesca este fenómeno es común, aunque no obligatorio. ¿Cómo se establecen estas relaciones con el amo? El primer punto que se muestra es la falsía del fanfarrón. Aquí vemos a Pandulfo desentrañando su plan de ataque:

> *Y pues él* [Felides] *aborrece la verdad, vistámoslo de lisonjas, y si Celestina robare, robemos* (*Segunda Celestina*, XXX, pág. 430).

Su compañero de servidumbre, Sigeril, destapa la contradicción que sufre el rufianazo cobarde:

> *Por una parte quieres ser lisonjero para, no diziendo verdad, perder el alma por ganar el cuerpo, y por otra, apartarte de peligros por ganar el alma y salvar el cuerpo* (op. cit. XXX, pág. 433).

Esto no significa que el amo, a pesar del ensimismamiento que le produce el ataque de la pasión, no se dé cuenta de la naturaleza de su siervo especial. Felides sabe perfectamente de qué pie cojea Pandulfo:

> *¡Pues vaya para vellaco, cobarde!; y si no fuera porque no me descubriera no lo tuviera más un día* (op. cit. XXXI, pág. 436).

Al mismo tiempo, el comportamiento atolondrado de Felides provoca en el fanfarrón una especie de vergüenza ajena:

> *Pesia tal con este bovo, que harto se lo tengo yo avisado, que dexe essos envelesamientos y estas elevaciones, que aborrecen a todo el mundo* (op. cit. XVI, pág. 265).

Esto nos lleva a pensar que el verdadero cargo del rufián dentro del cuerpo de la servidumbre no es otro que el de bufón y hazmerreír.

En las dos continuaciones cíclicas inmediatas a la obra rojana, la cobardía del rufo se pone de manifiesto en un ataque súbito de misticismo, impulsado por el miedo que Pandulfo le tiene al peligro de las correrías de su amo. Así destapa su compañero de servicio Sigeril:

> *Mas no sé de dónde te vienen estas santidades, que tan cathólico y tan temeroso del ánimo te veo* (op. cit. XXX, pág. 432).

Este proceso continúa en la obra de Gaspar Gómez de Toledo. Sigeril se encuentra por la calle con Pandulfo y le pide que narre sus aventuras desde el día anterior, cuando tuvo lugar la repentina *conversión* religiosa del rufián. Parece que nuestro amigo ha vuelto a las andadas, como advierte el criado de Felides:

> *vienes más arrufaldado que antes* (*Tercera Celestina*, II, pág. 86).

La imagen que el desuellacaras mantiene en el resto de la materia no varía. En la *Elicia* el criado de Lisandro llamado Oligides toma al rufián Brumandilón como diana de sus invectivas. He aquí la descripción que el primero hace del segundo:

> *Éste es un gran fanfarrón que ha corrido todas las puterías, cuyo esfuerzo más consiste en feroces palabras que en el efecto de las armas* (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, I, 2, pág. 38).

Como vemos, en el primer parlamento sobre el personaje, ya aparece desenmascarado. Más adelante el mismo Oligides añade, para redondear que Brumandilón viene

> *siendo como trueno, que espanta y no hace mal* (op. cit. I, 4, pág. 52).

Las conexiones de este personaje con el del soldado fanfarrón del teatro de la época son evidentes. Si tomamos las palabras que LÓPEZ MORALES dedica a este *miles* poco *gloriosus* de la *Farça o cuasi comedia II* de Lucas Fernández podemos ver que describe al mismo tiempo la actitud del rufián celestinesco:

El único rasgo de oficio que se manifiesta es el intento de aparentar coraje y arresto al habérselas con el débil, al que empieza por atropellar verbalmente (pág. 191).

La cobardía, establecida como núcleo del comportamiento rufianesco, se hace patente en todas las opiniones sobre el personaje. En la obra de Rodríguez Florián el cobarde se ha vestido de forma elegante para acudir con su amo a la primera cita en el jardín de Belisea, al contrario de sus compañeros Felisino, Pinel y Polytes que llevan sus armas dispuestas para cualquier encuentro. Preguntada por Floriano la causa de esta actitud, Fulminato le explica que la razón no es otra que la alegría producida por la ocasión de demostrar su valor. A lo que Polytes replica:

Mejor le ahorquen al lebrón, que es sino para huyr mejor, porque él desto nos ha de aprovechar allá (*Comedia Florinea*, XXXII, pág. 267).

Desde luego, el rufo acobardado no puede engañar a nadie con esa actitud.

También el rufo debió mantener una importante relación, apenas indicada en la materia celestinesca, con la justicia. A cambio de servir como soplón y malsín, los alguaciles y demás representantes de este estamento evitarían entrar en los negocios del proxeneta. ALONSO HERNÁNDEZ (1997) propone la siguiente definición para el término "corchete":

Ayudante de alguacil; frecuentemente estaba en relación con rufianes y prostitutas a las que protegía mediante una contribución (pág. 225).

En relación con esta cuestión veremos cómo Franquila nos descubre cuáles son los trabajos de Galterio:

¿Y si llama oficio a que quando vino a esta ciudad anduvo por porquerón de Juan de Murga el alguazil muchos días? ¿O si llama oficio a cuando bivió con el alcaide de la cárcel? ¡Gentil cosa, por mi fe, para loarse d'ella! (*Comedia Thebaida*, III, pág. 44).

De esta suerte, bien podemos afirmar que el rufián, personaje cargado de ambigüedad, dobles sentidos y relaciones equívocas, se alza como una de las figuras más interesantes de las tramas celestinescas.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

[5] CODA FINAL: CONCLUSIONES

Las páginas precedentes tenían la intención de disponer el material de lo celestinesco de forma que quedara al descubierto el carácter básicamente femenino de su especificidad como objeto literario. Como adelantábamos en el capítulo inicial, en nuestra opinión las obras que nos ocupan, jerarquizadas y organizadas debidamente, proponían un mundo en el que la mujer y su dimensión vital se erigían como centros organizadores. Tengamos en cuenta siempre que este proceso se produce en todo su esplendor dentro de la obra seminal y en el *Retrato* lozanesco. Fuera de este núcleo duro, lo femenino celestinesco empieza a debilitarse y pierde su sentido de potencia creadora.

¿De qué forma organiza lo femenino la trama celestinesca? Cualquiera que acceda a la obra de Rojas y de su predecesor, así como a las correrías de la andaluza de Delicado observará que sólo los personajes femeninos alcanzan la categoría plena de figuras literarias. Ellas coordinan las historias, las protagonizan por activa y por pasiva. Fuera del mundo de la mujer, los tipos que destacan son aquellos que precisamente se deshacen de los rasgos supuestamente más viriles: el caballero enamorado -enajenado por la pasión, olvida sus obligaciones de clase y género- o el rufián cobarde, que pretende ocupar el puesto de la alcahueta sin llegar ni siquiera a hacerle sombra. No obstante, volveremos sobre ellos más adelante.

Como hemos podido observar a través de nuestro análisis de la estirpe celestinesca, la materia se conforma en varias etapas. En 1499 sale a la luz la primera versión del texto rojano, en forma de comedia y con dieciséis actos. Los comentarios del público "obligan" al autor a realizar una nueva versión más larga de veintiún actos que debió tener lista dos años más tarde, como mucho. Esta obra, fijada como el texto definitivo, tiene el carácter de tragicomedia, es decir, de mezcla de géneros, de polifonía, pues en él podemos hallar la voz del estamento superior

y la risa de los bajos fondos. A partir de aquí, la obra comienza su andadura como clásico literario. El éxito fue asombroso, incluso para el propio autor, que parece considerarla más como un pecado de juventud que como obra maestra. Las ediciones se suceden. Y en algunas de ellas aparece una especie de sainete prostibulario insertado en la trama original cuyo protagonista, el rufián Traso, amigo de correrías del manco Centurio, reconoce su cobardía y discute con su coima. Este *Auto de Traso* mantiene un valor testimonial, como ejemplo de la primera reacción creadora de los admiradores de Rojas. No obstante su valor como objeto literario palidece ante el texto original. La adscripción de este opúsculo difícilmente puede hacerse a la pluma del bachiller de la Puebla de Montalbán.

Al menos veinte años después de la fijación del texto seminal harán su aparición los tres textos que conocemos como primeros frutos de la rama temprana celestinesca. Tres comedias editadas anónimamente en una imprenta valenciana, dos en prosa y una en verso, constituyen este segundo escalón de la materia. La más extensa, la *Comedia Thebaida*, con dificultad podía verse representada en un escenario. Y no sólo por su amplitud, sino también por la pedantería cargante y la pasión por el soliloquio que demuestran sus personajes. Llama la atención, como hicimos notar en el capítulo introductor de este trabajo, el juego de travestismo que nos ofrece el autor de la *Comedia Serafina*, sobre todo, por la carga inversora de lo material que ofrece el papel del doble actor, del hermafrodita, que enamora a mujeres y a hombres. Como se ve, ambas obras se compartan como el puente necesario entre la obra rojana y la tradición jocosa y carnavalesca que desembocará en el vértice lozanesco.

En lo que se refiere a las continuaciones y demás variantes de lo celestinesco, el poder de las mujeres se ve amortiguado por la petrificación de las tramas. Feliciano de Silva propone una Polandria -desvirtuada por completo en la versión de Gaspar Gómez de Toledo- que necesita el apoyo de su criada para mantenerse firme en el puesto de dama altiva e inalcanzable. Si la relación

Melibea/Lucrecia se parecía más a la del actor y el público, con todo lo que ello implica de admiración soterrada y *voyeurismo*, la de Polandria y Poncia, su doncella, se limita a plantear una cierta amistad interclasista, sostenida por dos jóvenes enamoradas de sus respectivos galanes, paralelismo que se hará habitual en el teatro barroco posterior.

En general, las obras que recogieron, a su modo, la influencia rojana no acceden, con excepción de algunos momentos aislados, a representar tan prolijamente el mundo femenino en sus actos y escenas como lo hace la primera *Celestina*. La mayoría de los textos que conforman la materia se limita a tomar de la *Tragicomedia* seminal el esquema de personajes, ampliándolo, y a exagerar los rasgos de los prototipos, desvirtuando el mensaje original. Ni siquiera el anónimo *Auto de Traso*, probablemente el trabajo continuador más cercano en el tiempo a la creación de Rojas y el primer autor, puede acercarse al texto clásico. No obstante, se hace necesario reflexionar, una vez más, sobre las relaciones entre la obra primera y sus continuaciones o imitaciones, para no caer en la trampa de desdeñar lo secundario. La materia celestinesca, es decir, la estructura que pretendieron mantener los seguidores de Rojas en sus textos, tiene unos límites, y éstos no se circunscriben tan sólo a la primera *Tragicomedia*. Los autores de *La Celestina* lanzaron un mensaje que años más tarde fue recogido por un grupo heterogéneo de autores. Los hubo originales y frescos, que a su modo intentaron darle un nuevo giro a la materia celestinesca, incluyendo lo fantástico o lo bucólico. Los hubo también simples copistas, que se limitaron a cambiar los nombres y a cruzar frases plúmbeas entre los personajes.

De entre todos estos seguidores de Rojas encontramos uno que pasó buena parte de su vida en Italia, entre Roma y Venecia. De la primera probablemente tuvo que escapar con prisas tras el saqueo que las tropas del emperador Carlos infligieron a la sede papal. En la segunda, este clérigo andaluz, de nombre Francisco Delgado o Delicado, encontró su propio Lípari, su descanso,

para poder dar a la imprenta el retrato al natural, según sus propias palabras, de una vecina suya. El mismo Delicado nos recuerda que volteadas las letras de la ciudad eterna, Roma se convierte en Amor. Y tras el amor o, mejor junto a él, una Venus roma -pues la sífilis se le llevó parte de la nariz- y conversa hace su aparición en las letras españolas.

Con la Lozana la materia celestinesca se libera y con ella su autor, alejado de las trabas que el naciente imperio impone en el solar hispánico -en el horizonte apunta ya la borrasca tridentina-. La andaluza recorre las calles y plazas de Roma como el ocupante pasea por el país dominado, sólo que las armas de conquista no son otras que la lengua y el ingenio. Lozana es, por encima de todo, una joven Celestina, que todavía domina su interés sin llegar a sentirse maniatada por la avaricia, que se especializa en todo tipo de saberes sin caer en la nigromancia, ni en la brujería, aunque los roce. Pero también la andaluza tiene algo de Melibea desenclaustrada, de mujer hermosa que se ha liberado de una familia opresiva en sus cuidados y de un amante demasiado atento al goce propio. Es la protagonista del *Retrato* de Delicado un personaje femenino como no hay otro en la literatura española, audaz y festivo, capaz de superar con sus propias fuerzas las peores adversidades. Todo esto lo consigue gracias a la posesión de una ventaja que no gozaron ni Celestina ni Melibea: la libertad. La vieja alcahueta vive, en su versión rojana casi más que en las continuaciones cíclicas e imitaciones, limitada por la decrepitud y la avaricia. La hija de Pleberio ofrece la única muerte verdaderamente digna de toda la obra, el auténtico carácter de tragedia del texto rojano.

Si, como ya dijimos en el capítulo inicial de este trabajo, el cuerpo femenino y su rebelión se sitúan en el centro mismo de la materia investigada, el objetivo de este estudio ha sido situar dentro de esta concepción el espacio ocupado por cada uno de los prototipos que campean por el terreno de lo celestinesco. En un principio observamos que los roles básicos desempeñados por los personajes

femeninos eran cinco: la mediadora, la dama, la prostituta, la criada y la madre. En un segundo nivel de análisis decidimos que la estructura podía simplificarse y convertirse, de este modo, en un sistema triangular. Por eso limitamos el estudio a los prototipos de la alcahueta, la joven señora y la mujer libre. ¿Qué pasó con la madre y la criada? La primera tenía una presencia mínima, más como una vaga sombra cautelar, una vigilante poco esmerada en su trabajo. En verdad, esta figura no tenía un valor propio desarrollado y podía integrarse, sin problemas, dentro de la conciencia de honor de la dama. Con el segundo papel, el de la criada, la cosa no resultó tan fácil. No hemos eliminado su función en este estudio, sino que la hemos trasladado a otro capítulo más adecuado, el de las relaciones entre los criados y los amos. Una vez analizadas las diferentes variantes del rol de la criada observamos que su verdadero valor, el del ser espejo de su señora, no difería en exceso de sus equivalentes masculinos. De esta manera llegamos al esquema tripartito que hemos propuesto aquí.

La importancia en lo celestinesco de la vieja tercera no tiene discusión posible. Valga como muestra el hecho obvio de que el personaje, contra la intención del autor, se hizo con el favor del público hasta el punto de darle su nombre a la obra y a sus continuaciones. Es la Celestina una protagonista como no hay otra en la tradición occidental. Sin caer en la exageración, podemos decir que la alcahueta debe ser considerada el prototipo literario que las letras españolas han aportado con mayor originalidad a la literatura, junto al caballero quijotesco. La originalidad del personaje, tanto por su filiación histórica como por su ámbito social, radica en la vitalidad y la frescura del trazo con el que es descrito. Rojas nos presenta un retrato de técnica impecable, con las pinceladas justas, de una figura encerrada en la contradicción entre el deseo vital y la servidumbre de la avaricia.

Disfruta la alcahueta de una dimensión temporal que apenas se vislumbra en el resto de los personajes. Celestina representa la carga del pasado, pero no sólo en su aspecto negativo, pues abunda en ella también el

aprovechamiento de la experiencia. Esta vieja puta siente la punzada de la añoranza y la nostalgia de la juventud cuando espía el encuentro sexual entre el tímido Pármeno y una Areúsa engañosamente remilgada. La escena del banquete en casa de la tercera con su remembranza de aventuras pasadas se estructura como el núcleo central del recuerdo celestinesco, con la agravante de que el público que escucha sus cuitas está formado por dos jóvenes parejas de enamorados -Sempronio y Elicia, Pármeno y Areúsa- a los que se les une la criada Lucrecia. Este contraste de edades convierte el discurso rememorativo de la alcahueta en su particular *carpe diem*. Pero no sólo se ha de ver en el personaje de la trotaconventos un sentido peyorativo al cúmulo de sus años. La experiencia de Celestina le permite sortear sin demasiado cuidado los peligros que le surgen en el cumplimiento de sus misiones. El conocimiento de lo humano y la práctica de los diferentes oficios que concurren en el saber celestinesco no aparece fácilmente sin la mediación del tiempo y la dedicación profunda.

De igual modo, la vieja alcahueta domina con su presencia el momento en el que se desarrolla la acción. Ella impera en el sentido espacial del término, pues con su influencia no se le escapa el control de lo público. Recorre con su haldear característico la calle y ningún hombre que se precie dejará de saludarla y ofrecerle su favor a cambio de alguna mediación. La iglesia, igualmente, le sirve a la medianera como lugar de encuentro con la clientela, así como punto de control para los próximos clientes. Incluso la plaza pública, en la que algunas veces se ha visto emplumada, representa más una experiencia meritoria que una mancha en el honor de la vieja. De la misma manera, Celestina actúa en los espacios privados, llama a las puertas de las casas respetables, es introducida en los aposentos masculinos para recibir las instrucciones de su oficio, accede al núcleo familiar de la víctima y hasta consigue penetrar en las habitaciones de las doncellas casaderas.

Estamos, por lo que se observa en la obra, ante el único personaje que extiende su influencia por encima incluso de las barreras estamentales. Celestina se

mueve sin impedimentos a través de toda la escala social: manipula a la servidumbre, se mofa de los rufianes -aunque los teme, como iguales suyos que son- y conquista a los señores con la profesionalidad de sus servicios. Aunque es zalamera, sabe dar a entender el valor de la misión que ha resuelto. La evolución del poder celestinesco, que supera las previsiones de la propia vieja, se perfila de modo ascendente entre el momento del conjuro a Plutón y el encuentro con Melibea. Sólo en el instante en el que la hija de Pleberio rinde la plaza a los subterfugios de la vieja, con esa mezcla única de maleficio y palabrería, Celestina ha alcanzado el apogeo de su poder en el presente. A partir de este punto se iniciará la caída de la alcahueta.

El declive de la tercera, núcleo básico del personaje, se establece como el culmen de un proceso destructivo de la materia. En contraste con los cuerpos jóvenes y apetecibles de Areúsa, Elicia y Melibea, la vieja sólo produce repulsión y asco, sentimientos reforzados por su evocación de los tiempos pasados. Este aspecto físico, signo premonitor de la muerte, se entiende dentro del sistema semiótico de lo material carnavalesco, como una continuación de la vida. Rojas prefiere invertir los valores y propone el asesinato de Celestina como la chispa que desencadena la matanza.

Conviene, una vez llegados a este punto, señalar el sistema de enlaces que cada uno de los prototipos femeninos delimitados establece con respecto al arma o herramienta de trabajo. La constelación de vínculos se constituye con las variantes del sujeto (Celestina, Melibea, Lozana) y las del canal (*cuerpo*, *ojo* y *lengua*) con las que hemos producido el siguiente esquema:

	CUERPO	*OJO*	*LENGUA*
CELESTINA	-	+	+
MELIBEA	+	Ø	-

LOZANA	+	Ø	+

El uso del *cuerpo*, como elemento sémico de esta estructura de nexos, puede tener un aspecto positivo, cuando se usa como forma de atracción. Es evidente que tanto la mujer libre, encarnada en la figura de Lozana, como la joven dama disponen de una atracción corporal que provoca la reacción de sus seguidores, ya sean clientes o amadores, o ambas cosas a la vez. Por el contrario, el cuerpo de la alcahueta aparece como un signo negativo, destructivo, provocador finalmente de la debacle general. Es importante subrayar que, de las cinco muertes producidas en la *Tragicomedia* rojana, cuatro lo son por caídas. Hagamos un repaso. Pármeno y Sempronio, tras asesinar a la alcahueta, intentan escapar y en su huida se despeñan por unos tejados. Calisto, pretendiendo defender de un falso ataque a sus criados, tropieza en la escala por la que desciende y se mata. Desde luego, el suicidio de Melibea, dejándose caer desde la torre familiar, concentra todo el simbolismo del propio descenso a los infiernos de la pasión. Por el contrario, el cuerpo de la vieja es el único que no acaba de esta forma. La lección queda patente: la destrucción de la vieja Celestina provoca la aniquilación de los cuerpos jóvenes de sus víctimas.

A diferencia de casi toda la materia, pacata y remilgada en el tema, en la obra original abundan las referencias claras y explícitas al cuerpo como signo sexual. Las proezas amorosas no se limitan a los recuerdos de la vieja alcahueta, ni al oficio de las *mochachas*. Calisto, a pesar de su enajenación y sentido paródico, es un amante directo, que no se anda con rodeos cuando se le presenta la ocasión. Tampoco Melibea desdeña el placer sexual, a pesar de la tímida defensa de la honra que opone a las prisas de su enamorado. Una vez consumada la desfloración, no volveremos a escuchar un lamento creíble de su boca. A Pármeno no le estorba la presencia de Celestina -en su calidad de árbitro de la contienda- en el primer encuentro amoroso con Areúsa. Pocas obras como la *Tragicomedia* rojana tratan

en nuestra historia literaria con tanta naturalidad la cuestión erótica.

En lo que respecta a las obras de la estirpe valenciano-romana el tratamiento de la sexualidad será diferente. Si en *La Celestina* los autores eluden la presentación del acto en sí mismo, en escena podemos decir, ni el anónimo autor de la *Thebaida*, ni Francisco Delicado, desaprovechan la oportunidad de dar el público lo que difícilmente se verá en los siglos posteriores: la consumación del acto sexual. Estos autores no se escudan en alusiones indirectas o implícitas. Tanto en el *Retrato* romano como en la comedia valenciana hallamos claramente escenificadas las lides amorosas, -en realidad primeros encuentros entre las parejas Lozana/Rampín y Franquila/Aminthas-, adornadas con todo tipo de metáforas, onomatopeyas y exclamaciones.

Este tratamiento inusual de la sexualidad de los personajes y también, por lo tanto, del cuerpo en el núcleo primitivo de lo celestinesco aparece como la confluencia de dos vertientes de pensamiento. Por una parte, *La Celestina* y sus hijas más libres y tempranas recogen la tradición jocosa medieval hispánica que alcanza su culmen en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* y, en especial, en la *Carajicomedia*. No olvidemos que estas obras fueron escritas por autores "serios" e incluidas en muchos casos en los cancioneros generales, junto a poemas corteses y petrarquistas, por lo que la mezcla de lo serio y lo burlesco no resultaba extraña al público de la época. Por otro lado, existía una corriente, probablemente sumergida pero bastante popular, de textos médicos sobre la sexualidad, accesible a cualquier estudiante de la época -como lo fueron Rojas, Delicado o, con toda probabilidad, los anónimos autores de la *Thebaida* y la *Serafina*-. Estos libros integran varias tradiciones científicas y filosóficas, tomando como principio a Aristóteles, Galeno y Avicena, para desembocar en el *Liber minor de coitu*, lectura bastante difundida desde el siglo XIII por toda Europa. Esta tradición enlaza directamente con el tratamiento menos restrictivo de lo sexual que hace la medicina y el pensamiento semítico. Por este motivo aparecerán en lenguas

hispánicas tratados que han hecho tambalear en los últimos años, tras su edición, nuestra opinión sobre los estudios sexuales de la época en el suelo patrio. Aquí caben destacar el *Speculum al foderi* escrito en catalán en el siglo XV y el *Kamasutra español* redactado en Túnez a principios del siglo XVII por un morisco anónimo, en un curioso equilibrio entre la nostalgia crítica de lo español y la islamización más ortodoxa. A esta lista debemos añadir el curioso *Tractado del uso de las mugeres* del médico Francisco Núñez de Coria, recientemente reeditado, que debió conocer una pequeña fama, pues vio la luz en tres ocasiones en la última parte del siglo XVI.

El canal que hemos denominado *ojo* en la estructura del significado pone al descubierto una trama sumergida de *voyeurismo*. La *Tragicomedia* original, en contraposición al resto de la materia, incluido el *Retrato* de la Lozana, abunda en casos de observación placentera del amor ajeno. El repertorio se inaugura cuando Celestina permanece presente en el primer encuentro entre Pármeno y Areúsa, enzarzados en la lucha amorosa. Los melindres de la segunda no impiden que la vieja se quede hasta que no pueda soportar más la añoranza de las lides pretéritas (acto VII). Los casos se repiten teniendo después como mirones admitidos a Lucrecia, Pármeno, Sempronio, Sosias y Tristán. La servidumbre persigue la suerte de los amos. Lucrecia parece secretamente enamorada de Calisto, a juzgar por el ardimiento con el que lo recibe. Cuando se produce el encuentro sexual entre los dos enamorados, Lucrecia no puede evitar el comentario dolido (acto XIX). Por su parte Sempronio alaba la belleza de Melibea ante las *mochachas*, lo que provocará un estallido de furia y envidia de éstas. Igualmente el joven Tristán se propone como amante sustituto para la función de su amo (acto XIV). A diferencia del signo anterior, el *ojo* no afecta a la concepción vital de los estereotipos jóvenes de la celestinesca, aunque sí al resto de los personajes. El *voyeurismo* se limita, como podemos ver, al estamento social intermedio, es decir, a aquel que se halla en contacto con la clase de los señores.

Por último, el tercer elemento sémico de la estructura de relaciones, el canal de la *lengua*, aparece compartido por los prototipos de la alcahueta y la mujer libre, mientras que para la doncella enamorada este signo sólo produce la destrucción. Gracias a su habilidad para la zalamería y el halago, Celestina se apodera de las voluntades inocentes que se atreven a cruzarse en su camino. Controlar el libre albedrío de un alma presa de la enajenación mental como la de Calisto no tiene un mérito especial, pero destruir la resistencia numantina de Pármeno a caer en las redes del engaño y la traición requiere unas (malas) artes apropiadas. Y la vieja tercera no se caracteriza precisamente por su falta de profesionalidad. Después del criado de Calisto, vence con destreza la desconfianza inicial de Lucrecia. Incluso llega a anular la acción vigilante de la familia, apartando del hogar -mediante la magia del hilado o gracias a su lengua persuasiva- la figura de Alisa, la madre de Melibea.

En toda la trama celestinesca la tercera sólo halla resistencia en un personaje anómalo: Areúsa. Esta mujer, prostituta encubierta, amante liberada, sabe desviar los golpes de la vieja. Aunque Celestina pretende ponerla bajo su égida, Areúsa se escabulle de la trampa, buscando siempre la libertad. La vieja le impone como amante a Pármeno y ella lo acepta nada más porque le conviene circunstancialmente. Sin embargo, cuando la trotaconventos le propone que acepte su tutela como mediadora, sabe excusarse y alejar el peligro. Es esta una situación que se repite a menudo en la materia celestinesca. Celestina pretende amarrar corto a Areúsa, a lo que la segunda accede sólo en apariencia. Areúsa quiere que Centurio vengue las muertes de Pármeno y Sempronio en las cabezas de los dos nobles amantes. El rufián acepta el reto, pero sólo para demostrar su valor, inexistente por otro lado. Como este último es incapaz de llevar a cabo la promesa debida, pasa el testigo a Traso, otro proxeneta de iguales características, echando mano al espíritu de camaradería y la solidaridad gremial. Como en pocos casos, en *La Celestina* la *lengua* se constituye en una herramienta de poder.

De todo lo expuesto hasta el momento se deduce que la vieja puta sabe sacar partido de las armas que encuentra a mano. Pero no de una forma tan rotunda y contundente como lo hace el prototipo de mujer libre, en especial en su variante lozanesca. La andaluza sabe, como nadie, manipular a los hombres -y no con menor éxito, a las mujeres- que la requieren para mediar en sus tejemanejes. El acoso de los clientes, que en Celestina sólo es eco de una fama pasada, lo vemos materializado en el dominio del espacio público que ejerce la Lozana en sus paseos por las calles y las plazas de la Roma anterior al saco. Si la vieja medianera había sabido combinar una serie de oficios y saberes que dieron como resultado un conocimiento ejemplar de la naturaleza humana, la inteligencia -racial y experimental- de la andaluza supera en puntos a la de la maestra.

Nos hallamos, de esta suerte, ante un personaje simple, pero efectivo. Si en la obra de Rojas la figura de Areúsa no alcanza el protagonismo que merece su originalidad, en la de Delicado la andaluza se convierte en la fuerza coordinadora de toda la trama. Sin Lozana no tendría sentido la aparición de ningún otro personaje, ni siquiera el sin par Rampín, en cierto modo prolongación de la personalidad de la protagonista. Aunque hayamos definido el personaje con la etiqueta de elemental, no nos llevemos a engaño, pues la Lozana maneja una cantidad de poder considerablemente superior al de la alcahueta. En la mayoría de los personajes de la materia hallamos una presentación plana, sobre todo cuando nos salimos de la obra rojana. Sin embargo, la Lozana tiene una historia detrás, no aparece de la nada, creada en la propia esencia. Lleva a sus espaldas unas experiencias que contribuyen a la creación del personaje. La andaluza no sería la misma sin su origen sefardí, el aprendizaje en los viajes con Diomedes o la intervención del padre de éste para separarla de su familia. Los signos de formación y declive de la protagonista se suceden a lo largo del *Retrato*.

Por su parte, Melibea, y el prototipo femenino que ella representa, se encuentra más cerca del cliché general de la joven dama enamorada. La originalidad

del personaje rojano consiste en esa peculiar evolución de sus sentimientos que permite el paso de la llamada furia melibea a la pasión enfermiza por Calisto. Si en un primer momento la hija de Pleberio nos recuerda, por la frialdad y desdén con los que trata a su perseguidor, a las heroínas de las novelas sentimentales, que no ceden ni ante la muerte por amor, más adelante el modelo se quiebra. ¿Qué provoca realmente el cambio en el carácter de Melibea? La trama, en la lectura superficial, propone como elemento disturbador la acción del hilado embrujado que Celestina introduce en la casa de Pleberio. Este argumento ha sido negado por quienes pretenden ver en la *Tragicomedia* original una crítica racionalista a las creencias brujeriles. También han surgido otras lecturas más enrevesadas. Aquellos críticos que proponen el modelo del amor cortés como método de lectura de *La Celestina* tienen su propia teoría. Calisto erró el primer tiro al intentar acceder directamente al objeto amado en el primer encuentro con el que se inaugura la obra. Por el contrario, una vez que el enajenado recurre a la mediación oportuna -Celestina en este caso- el código cortés permite una relación fluida. En nuestra opinión, la ruptura de las barreras defensivas de Melibea se debe en concreto a la acción conjunta del conjuro a Plutón y de la labia celestinesca. Sin el poder de convicción de la vieja alcahueta, la ciudadela femenina no habría caído nunca. Pero es que, a su vez, esta habilidad celestinesca tiene como base la confianza en la ayuda demoníaca.

Hasta aquí hemos rastreado las huellas del sujeto funcional en las tramas celestinescas a través de las recreaciones prototípicas básicas. Nos queda, por lo tanto, saber cuál es el objetivo que se marca cada una de las modalidades femeninas analizadas. En menor o mayor medida, cada uno de estos personajes se muestra atraído por un objeto concreto o por varios en diferentes grados. Por ejemplo, Melibea siente que debe defender su honra, como parapeto familiar y como signo estamental. Y al mismo tiempo no puede evitar caer en las garras de la pasión amorosa enajenante. De esta suerte, la joven dama se encuentra teleológicamente escindida. Más adelante, y sin que quepa plantear un conflicto de

intereses excesivamente duradero, Melibea hará la elección que le llevará al trágico final conocido por todos.

De estos fines perseguidos el que más se nombra en la materia celestinesca es el amor. Es difícil hallar en la *Tragicomedia* seminal algún personaje que no ame, que no establezca un nexo de relación con los demás a través de la pasión, abierta u oculta. Calisto enloquece por Melibea, quien a su vez acaba correspondiéndole. Sempronio ya mantiene, desde el inicio de la obra, una relación que parece estable con Elicia. Otro tanto se propone su compañero Pármeno con Areúsa. La criada Lucrecia arde en secreto deseo por Calisto o, en su defecto, por algún amante similar. Sosia, el joven mozo, pretende alcanzar a Areúsa, a pesar de las advertencias de su compañero Tristán. Pleberio y Alisa aparecen desarrollados tan sólo como figuras de cariño paternal. Este amor de padres a hija permitirá, con la falta de vigilancia y la excesiva confianza en Melibea, la entrada de la diabólica alcahueta en el seno familiar.

Todos aman en *La Celestina*, pero esta pasión desbordada, cara negativa del amor vital lozanesco, sólo produce desgracia y luto. Areúsa planea la caída de los dos jóvenes amantes como venganza por las muertes de Celestina, Sempronio y Pármeno, pues ve en ellos dos la responsabilidad de la matanza. La intención de superficie de la obra ha de ser la *reprobatio amoris*, sin perjuicio de aceptar otras posibilidades. Tengamos en cuenta que la *Tragicomedia* rojana en particular, y la materia celestinesca en general, presenta las pasiones amorosas como pocas obras lo han hecho en la historia literaria. Amor y sexo no son temas aludidos implícitamente, escondidos bajo el manto de una moral pacata. La otra punta del hilo celestinesco nos lleva a un texto que se concentra en las aventuras sexuales de una mujer libre en Roma, la ciudad del amor. Ambas concepciones, lejos de contradecirse, se complementan.

La máxima que dice *a tuerto o a derecho mi casa hasta el techo,* tan acertadamente puesta en boca de Celestina, nos ayuda a conocer el segundo motor del comportamiento de los personajes en la materia. El interés propio, que en ocasiones desemboca en la avaricia, promueve una serie de estrategias paralelas a la función desiderativa del amor. Si Calisto pretende a Melibea, Celestina acosa con halagos y peticiones a Calisto. Cuando Pármeno y Sempronio exigen el pago de la parte del botín celestinesco que, en su opinión, les corresponde, la vieja alcahueta alega que ellos ya han cobrado en especias, haciendo referencia al *uso y disfrute* de Elicia y Areúsa. Ambas funciones corren paralelas en la materia. Donde mejor se ve el emparejamiento del amor y el interés es en la relación que se establece entre Areúsa y el rufián Centurio. La primera utiliza al segundo como baluarte defensivo, sólo fachada en realidad. El desuellacaras, por su parte, se mantiene de las ganancias que saca de la prostituta. Curiosamente Centurio se muestra incapaz de defenderse del maltrato verbal que le propina Areúsa, al contrario de Traso y el resto de la descendencia rufianesca, quienes no dudan en pagar el mal humor sobre las espaldas de sus pupilas. En esto vemos un rasgo más de la originalidad rojana.

El papel que los personajes masculinos juegan en la materia celestinesca, apartados del protagonismo por los caracteres femeninos, se limita en bastantes ocasiones al de simples comparsas. La figura del joven noble, enajenado de amor, se comporta como una marioneta dispuesto a seguir los mandatos de cuantos le rodean. En primer lugar Calisto es esclavo de su propia pasión, de la que no puede liberarse ni siquiera en el espacio público -la calle, la plaza, la iglesia-. Después se muestra como dependiente absoluto de la servidumbre, lo que hace más fácil la manipulación. Y en último lugar, aunque el más importante, sufre un fuerte ascendente desde la posición de poder de Celestina.

Al finalizar este trabajo confiamos en haber demostrado la naturaleza femenina de la materia celestinesca. De esta suerte, hemos intentado subrayar el papel de la mujer en lo celestinesco a través del análisis de los caracteres principales

de las obras, desde el texto original hasta los descendientes más lejanos, con el apoyo táctico de la teoría semiótica de los actantes y los actores. En la práctica hemos reducido, como se puede ver, el esquema actancial a un sistema tripartito -sujeto, objeto, ayudante-, lo que nos ha permitido concentrarnos más fácilmente en las realizaciones concretas de los arquetipos. A su vez, cada uno de los actantes aparece recreado en tres realizaciones prácticas arquetípicas. El sujeto se realiza como la vieja alcahueta, la dama noble y la mujer libre. Por su parte el objeto se muestra como el amor, el interés y la honra. Y en última instancia el ayudante tiene como prototipos en la materia al caballero, el criado y el rufián. Llegamos, así, a la conclusión de que esta estructura básica es la que sirve como sistema a lo celestinesco.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[6] BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL MUNDO DE LA MUJER Y LA MATERIA CELESTINESCA

[6.1] TEXTOS DE LA MATERIA CELESTINESCA

ANÓNIMO, *Auto de Traso*, en MARCIALES Miguel (1985): *La Celestina. Estudio crítico. Edición crítica*, University of Illinois Press, Urbana, Dos volúmenes.

ANÓNIMO, *Comedia Ypólita*, DOUGLASS Philip Earle (ed.), University of Pennsylvania, Philadelphia, 1929.

ANÓNIMO, *Comedia Thebaida*, TROTTER G. D. (ed.), Tamesis Books Limited, Londres, 1969.

ANÓNIMO, *Comedia Serafina*, DILLE G. F. (ed.), Southern Illinois University Press, Illinois, 1979.

ANÓNIMO, *Primer entremés de Selestina,* CORFIS Ivy A. (ed.), *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 6, 1, págs. 215/229.

DELICADO Francisco, *El Retrato de la Lozana andaluza*, ALLAIGRE Claude (ed.), Cátedra, Madrid, 1985.

DÍEZ Antonio, *Auto de Clarindo*, en *Cuatro comedias celestinescas*, PÉREZ PRIEGO Miguel Angel (ed.), UNED - Universidad de Sevilla - Universidad de Valencia, Madrid, 1993.

FERNÁNDEZ Sebastián, *La Tragedia Policiana*, MENÉNDEZ PELAYO

Marcelino (ed.), en *Orígenes de la Novela,* Bailly-Baillière, Madrid, 3, 1910.

GÓMEZ DE TOLEDO Gaspar, *La Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, BARRICK Marc E. (ed.), Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1973.

HUETE Jaime de, *Comedia Tesorina*, en *Cuatro comedias celestinescas*, PÉREZ PRIEGO Miguel Angel (ed.), UNED - Universidad de Sevilla - Universidad de Valencia, Madrid, 1993.

HURTADO DE LA VERA Pedro, *La Doleria del sueño del mundo*, en *Orígenes de la novela*, MENÉNDEZ PELAYO Marcelino (ed.), Bailly-Baillière, Madrid, 3, 1910.

MIRANDA PLACENTINO Luis, *Comedia Pródiga*, en *Cuatro comedias celestinescas*, PÉREZ PRIEGO Miguel Angel (ed.), UNED - Universidad de Sevilla - Universidad de Valencia, Madrid, 1993.

MUÑÓN Sancho de, *La Tragicomedia de Lisandro y Roselia,* Marqués de Fuensanta, Madrid.

NATAS Francisco de las, *Comedia Tidea*, en *Cuatro comedias celestinescas*, PÉREZ PRIEGO Miguel Angel (ed.), UNED - Universidad de Sevilla - Universidad de Valencia, Madrid, 1993.

NAVARRO DE ESPINOSA Juan, *Entremés famoso de La Celestina*, CATARELO Y MORI Emilio (ed.), en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, NBAE, Madrid, 17/18, S/F, págs. 220/221.

RODRÍGUEZ FLORIÁN Juan, *Comedia Florinea* en *Orígenes de la Novela*, MENÉNDEZ PELAYO Marcelino (ed.), Bailly-Baillière, Madrid, 3, 1910.

ROJAS Fernando de, *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*, RUSSELL Peter E. (ed.), Castalia, Barcelona, 1993.

ROMERO DE CEPEDA Joaquín, *Comedia Salvaje,* OCHOA Eugenio de (ed.), en *Tesoro del teatro español*, Bandry, París, 1838.

SALAS BARBADILLO Alonso, *La ingeniosa Elena. (La hija de Celestina)*, COSTA FERRANDIS Jesús (ed.), Instituto Estudios Ilerdenses, Lleida, 1985.

SILVA Feliciano de, *La Segunda Celestina*, BARANDA Consolación (ed.), Cátedra, Madrid, 1988.

VEGA Lope de, *La Dorotea,* Edwin S. Morby (ed.), Castalia, Madrid, 1988.

VELÁZQUEZ DE VELASCO Alfonso, *La Lena,* en *Orígenes de la Novela,* MENÉNDEZ PELAYO Marcelino (ed.), Bailly-Baillière, Madrid, 3, 1910.

VILLEGAS SELVAGO Alonso de, *Comedia Selvagia,* Marques de Fuensanta, Madrid, 4, 1873.

[6.2] TEXTOS CONTEMPORÁNEOS A LA MATERIA CELESTINESCA

ALEMÁN Mateo, *Guzmán de Alfarache*, RICO Francisco (ed.), Planeta, Barcelona, 1983.

ALIZIEU P., JAMMES R. y LISSORGUES Y. (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro,* Crítica, Barcelona, 1984.

ANÓNIMO, *La vida y hechos de Estebanillo González*, SPACCINI Nicholas y

ZAHAREAS Anthony (eds.), Castalia, Madrid, Dos volúmenes, 1978.

ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, RICO Francisco (ed.), Planeta, Barcelona, 1988.

ANÓNIMO, *Liber minor de coitu*, MONTERO CARTELLE Enrique (ed.), Universidad de Valladolid, Valladolid, 1987.

ANÓNIMO, *Speculum al foderi (The mirror of Coitus)*, SOLOMON Michael (ed.), Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1990.

ARETINO Pedro, *Coloquio de las Damas*, en *Orígenes de la Novela*, MENÉNDEZ PELAYO Marcelino (ed.), Traducción de XUAREZ Fernán, Bailly-Baillière, Madrid, volumen 4. 1910.

ARETINO Pedro, *Los caprichosos Diálogos del divino...,* LÓPEZ Y BARBADILLO Joaquín (edic.), edición facsímil, Akal, Madrid, 1978.

BELLÓN J. A. y JAURALDE POU Pablo (eds.), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Akal, Madrid, 1974.

CAPELLANUS Andreas, *De Amore*, CREIXEL Inés, Edicions dels Quaderns Cremá, Barcelona, 1984.

CASTILLO SOLÓRZANO Alonso de, *La Garduña de Sevilla y Anzuelo de las Bolsas,* RUIZ MORCUENDE Federico (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

CASTILLO SOLÓRZANO Alonso de. *La Niña de los Embustes. Teresa de Manzanares, natural de Madrid.* REY HAZAS Antonio (ed.). La picaresca femenina. Plaza & Janés. Bilbao. 1986.

CERVANTES Miguel de, *Entremeses*, NAGY Edward (ed.), Cátedra, Madrid, 1981.

COBARRUVIAS Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid, 1979.

ENCINA Juan del, *Teatro completo*, PÉREZ PRIEGO Miguel Angel (ed.), Cátedra, Madrid, 1991.

ESPINEL Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, CARRASCO María Soledad (ed.), Castalia, Madrid, Dos volúmenes, 1972.

FERNÁNDEZ Lucas, *Farsas y églogas*, CANELLADA María Josefa (ed.), Castalia, Madrid, 1973.

FERREIRA DE VASCONCELOS Jorge, *Comedia Euphrosina*, MENÉNDEZ PELAYO Marcelino (ed.), en *Orígenes de la Novela*, Bailly-Baillière, Madrid, 3, 1910.

FLORES Juan de, *Grimalte y Gradissa*, PARILLA Carmen (ed.), Universidade de Santiago, Santiago, 1988.

FLORES Juan de, *La Historia de Grisel y Mirabella*, Editorial Don Quijote, Granada, 1983.

HITA Arcipreste de, *Libro de Buen Amor*, BLECUA Alberto (ed.), Planeta, Barcelona, 1983.

HOROZCO Sebastián de, *Cancionero*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1874.

HUARTE DE SAN JUAN Juan, *Examen de ingenios para la ciencia*, SERES Guillermo (ed.), Cátedra, Madrid, 1989.

LÓPEZ DE UBEDA Francisco, *El libro de entretenimiento de la pícara Justina*, DAMIANI Bruno (ed.), José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.

LÓPEZ-BARALT Luce (ed.), *Un Kama Sutra español*, Siruela, Madrid, 1992.

LUNA Alvaro de, *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1891.

MARTÍNEZ DE TOLEDO Alfonso, *Arcipreste de Talavera o el Corbacho*, edición de GONZALEZ MUELA Joaquín, Castalia, Madrid, 1970.

MONTAÑA DE MONSERRATE Bernardino: *Libro de la anathomía del hombre,* Instituto Bibilográfico Hispánico, Madrid, 1973.

MONTORO Antón de: *Cancionero*, CANTERA Francisco y CARRETE Carlos (eds.) , Editora Nacional, Madrid, 1984.

NÚÑEZ DE CORIA Francisco: *Tractado del uso de las mugeres*, DANGLER Jean (ed.), *L.E.M.I.R.*, 2, Universidad de Valencia, Valencia, 1997.

QUEVEDO Francisco de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, LÁZARO CARRETER Fernando (ed.), Planeta, Barcelona, 1982.

REINOSA Rodrigo de, *Poesías de germanía*, CHAMORRO FERNADEZ María Inés (ed.), Visor, Madrid, 1988.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN Juan, *Obras completas*, HERNÁNDEZ ALONSO

César (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1982.

RUEDA Lope de, *Comedia Eufemia*, MORENO VILLA Jesús (ed.), Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1983.

RUEDA Lope de, *Comedia llamada Medora*, GONZÁLEZ OLLÉ Fernando (ed.), Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1973.

SALAS BARBADILLO Alonso, *La ingeniosa Elena. (La hija de Celestina)*, COSTA FERRANDIS Jesús (ed.), Instituto Estudios Ilerdenses, Lleida, 1985.

SAN PEDRO Diego de, *Obras completas*, WHINNOM Keith (ed.), Castalia, Madrid, 1971.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego, *Farsas*, PÉREZ PRIEGO Miguel Angel (ed.), Cátedra, Madrid, 1985.

TERENCIO, *Eunuchus*, edición bilingüe, introducción, cronología, traducción inédita y notas de Andrés Pocinña y Aurora López, Bosch, Barcelona, 1977.

TORRES NAHARRO Bartolomé, *Teatro selecto,* LÓPEZ MORALES Humberto (ed.), Escelicer, Madrid, 1970.

VALERA Diego de, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres,* SUZ RUIZ María Angeles (ed.), El Archipiélago, Madrid,1983.

VEGA Lope de, *El caballero de Olmedo,* RICO Francisco (ed.), Cátedra, Madrid, 1981.

VÉLEZ DE GUEVARA Luis, *El diablo cojuelo,* FERNÁNDEZ

Angeles/ARELLANO Ignacio (eds.), Castalia, Madrid, 1988.

[6.3] BIBLIOGRAFÍA DE LOS PRESUPUESTOS TEÓRICOS

BAJTIN Mijail M. (1982): *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, Siglo XXI Editores, Madrid.

BAJTIN Mijail M. (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México.

BAJTIN Mijail M (1987): *La cultura popular en la Edad Meida y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid.

BAJTIN Mijail M. (1989): *Teoría y estérica de la novela*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus Ediciones, Madrid.

BAJTIN Mijail M. y MEDVEDED Pavel Nikolaievech (1994), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, traducción de Tatiana Bubnova, Alianza Editorial, Madrid.

BARTHES Roland (1974): *El placer del texto*, traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI Editores, Madrid.

BOBES NAVES María del Carmen (1978): *Comentario de textos literarios. Método semiológico*, Cupsa Editorial, Madrid.

BOBES NAVES María del Carmen (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Editorial Gredos, Madrid.

BOBES NAVES María del Carmen *et alii* (1977): *Crítica semiológica*, Publicaciones de la Cátedra de Crítica Literaria, Oviedo.

BUBNOVA Tatiana (1987): *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

GENETTE Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fenández Prieto, Taurus Ediciones, Madrid.

GENETTE Gérard (1989b): *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Editorial Lumen, Barcelona.

GREIMAS Algirdas Julien (1971): *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Traducción de Alfredo de la Fuente, Editorial Gredos, Madrid.

GREIMAS Algirdas Julien (1989): *Del sentido II. Ensayos semióticos*, traducción de Esther Diamante, Editorial Gredos, Madrid.

GREIMAS Algirdas Julien (1993): *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant,* traducción de Irene Agoff, Ediciones Paidós, Barcelona.

RODRÍGUEZ MONROY Amalia (1994) "Prologo a *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica* de Mijail Bajtin (Pavel Nikolaievech Medvedev)", Alianza Editorial, Madrid.

SKLOVSKI Victor (1975), *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil*, traducción de Victoriano Imbert, Editorial Planeta, Barcelona.

TODOROV Tzvetan (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, Signo, Buenos Aires.

TODOROV Tzvetan (1971): *Literatura y significación*, traducción de Gonzalo Suárez Gómez, Editorial Planeta, Barcelona.

TODOROV Tzvetan (1992): *Crítica de la crítica*, traducción de José Sánchez Lecuona, Ediciones Paidós, Barcelona.

ZAVALA Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*, traducción de Epicteto Díaz Navarro, Espasa Calpe, Madrid.

ZAVALA Iris M. (1991b): *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Editorial Anthropos, Barcelona.

[6.4] BIBLIOGRAFÍA GENERAL

SOBRE LA MATERIA CELESTINESCA Y SU CONTEXTO

ALCALÁ GALÁN Mercedes (1996): "Voluntad de poder en *Celestina*", *Celestinesca*, Michigan State University, Michigan, 20, 1-2, págs. 37/55.

ALCINA Juan (1982): "Introducción a La Celestina", *La Celestina*, Planeta, Barcelona.

ALONSO GÓMEZ Lourdes (1990): "El amor cortés como religión", *Campus*, Universidad de Granada, Granada, 36, págs. 26/28.

ALONSO GÓMEZ Lourdes (1993): "Amor cortés: ¿anticipo de revolución feminista?", *Trivium*, Jerez, 4, págs.115/122.

ALONSO HERNÁNDEZ José Luis (1975): "De Buen Amor a Celestina. Estabilidad y evolución de un léxico y sus campos semánticos", *Les Langues Neo-latines*, 69, págs. 3/39.

ALONSO HERNÁNDEZ José Luis (1977): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

ALONSO HERNÁNDEZ José Luis (1979): *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII. La Germanía*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

ÁLVAREZ Guzman (1958): *El amor en la novela picaresca*, Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos, Universidad de Utrecht, La Haya, Holanda.

ALLAIGRE Claude (1980): "A propos de dialogues de la Lozana andaluza. La pelegrina du mamotreto LXIII", *Essais sur le dialogue*, Grenoble, págs. 103/114.

ALLAIGRE Claude (1985) : "Introducción al *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado", Cátedra, Madrid.

ALLAIGRE Claude (1985b): "Amours et prostitution dans le Retrato de la Lozana andaluza" *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVIe et XVIIe siècles)*, Publications de la Sorbonne, París, págs. 285/300.

ALLAIGRE Claude (1987): "La Lozana andaluza et le divertissement". *La Fête et l'Escriture,* Etudes Hispano-Italiennes, págs. 183/198.

ALLEGRA Giovani (1973): "Pequeña nota sobre el ilustre señor de la Lozana andaluza", *Boletín de la Real Academia Española,* Madrid, 53, págs. 391/397.

ANAHORY-LIBROWICZ Oro (1989): "Las mujeres no-castas en el romancero: un caso de honra" en *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas*, NEUMEISTER Sebastian (ed.), Vervuert Verlag, Frankfurt, 1, págs. 321/330.

ARATA Stefano (1988): "Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 12, 1, págs. 45/50.

ARMISTEAD Samuel G./MONROE James T. (1989): "Celestina's Muslim Sisters", *La Corónica,* 13, 2, págs. 3/28.

ASENSIO Eugenio (1960): "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", *Studia Philológica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, págs. 101/113.

ASENSIO Eugenio (1967): "La peculiaridad literaria de los conversos", *Anuario de Estudios,* Barcelona, 4, págs. 327/351.

BADOS-CIRIA Mª Concepción (1996): "*Celestina* y el lenguaje del cuerpo", *Celestinesca*, Michigan State University, Michigan, 20, 1-2, págs. 75/88.

BAGBY Albert Ian (1969): "La Loçana andaluza vista en su perspectiva donjuanesca", *Hispanófila*, 35, págs. 19/25.

BAGBY Albert Ian (1970): "La primera novela picaresca española", *La Torre*, 18, págs. 83/100.

BARANDA Consolación (1984): "Algunas notas sobre la presencia de la Tragicomedia de Rojas en la Segunda Celestina", *Dicenda*, 3, págs. 207/216.

BARANDA Consolación (1988): "Introducción a la *Segunda Celestina* de Feliciano

de Silva", Cátedra, Madrid.

BARANDA Consolación (1988b): *Feliciano de Silva y la "Segunda Celestina",* Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Dos volúmenes.

BARANDA Consolación (1992): "De 'Celestinas': problemas metodológicos", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 16, 2 , págs. 3/32.

BARBEITO Isabel (1991): *Cárceles y mujeres en el siglo XVII*, Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid.

BARRICK Marc E. (197): "Introducción a la *Tercera Parte de Celestina* De G. Gómez de Toledo", University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

BATAILLON Marcel (1961): *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Didier, París .

BELTRÁN LLAVADOR Rafael (1990): "Las 'bodas sordas' en Tirant lo Blanc y La Celestina", *Revista de Filología Española*, 70, págs. 91/117.

BELTRÁN LLAVADOR Rafael (1991): "Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: Amadís, Tirant y la Celestina", en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, LACARRA Mª E. (ed.), Universidad del País Vasco, Bilbao, págs.103/126

BENNASAR Bartolomé (1983), *La España del Siglo de Oro*, traducción de BORDANOVA Pablo, Crítica, Barcelona.

BERNÁLDEZ Andrés, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, GOMEZ MORENO M./MATA J. de (eds.), Madrid, 1962.

BERNDT Erna Ruth (1963): *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*, Gredos, Madrid.

BEYSTERVELDT Antony van (1972): *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Insula, Madrid.

BEYSTERVELDT Antony van (1974): "La inversión del amor cortés en Moreto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283, págs. 54/62.

BEYSTERVELDT Antony van (1975): "La adulteración del amor cortés en La Celestina", *La Coronica*, 4, 1, págs. 17/18.

BEYSTERVELDT Antony van (1979) "La nueva teoría del amor en la novelas de Diego de San Pedro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349, págs. 78/92.

BEYSTERVELDT Antony van (1981): "Los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores", *Hispania*, 64, págs. 110/117.

BEYSTERVELDT Antony van (1982): *Amadís-Espladián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, José Porrúa Turanzas, Madrid.

BOMLI P. W. (1950) *La femme dans L'Espagne du Siecle D'Or*, Nijhoff, La Haya.

BOTTA Patrizia (1994): "Itinerarios urbanos en la Celestina de Fernando de Rojas", *Celestinesca,* University of Georgia, Athens, 18, 2, págs. 113/131.

BOULLOSA Virginia H. (1973): "La concepción del cuerpo en La Celestina", en *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglo XIII a XVII)*, CVITANOVIC Dinko (ed.), Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, págs. 80/117.

BRAKHAGE Pamela S. (1986): *The Teology of La Lozana andaluza*, Scripta Humanistica, Maryland.

BUBNOVA Tatiana (1990) "Cervantes y Delicado", Nueva Revista de Filología *Hispánica*, 38, 2, págs. 567/590.

BUCETA Erasmo (1931): "Algunas noticias referentes a la familia de Feliciano de Silva", *Revista de Filología Española,* 18, págs. 390/392.

BUEZO Catalina (1993): "En torno a la presencia de Celestina en el teatro breve de los siglos XVII y XVIII", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 17, 3, págs. 67/86.

BURKE Jmes F. (1993): "The Mal de la Madre and the Failure of Maternal Influence in Celestina", *Celestinesca,* University of Georgia, Athens, 17, 2, págs. 111/128.

CANET VALLÉS José Luis (1984): "La Comedia Thebayda y la Seraphina", *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, Institució Alfons el Manganim. Valencia, Volumen 1, págs. 283/300.

CANET VALLÉS José Luis (1986): "La Comedia Thebayda, una Reprobatio Amoris", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 10, 2 , págs. 3/15.

CANET VALLÉS José Luis (1988): “Algunos datos más para la fecha de edición del Comedia Thebayda", *Varia bibiográfica. Homenaje a José Simón Díaz*, Reichenberger Kassel, 137/143

CANET VALLÉS José Luis (1996b): “La mujer venenosa en la época medieval”, *L.E.M.I.R.,* Universidad de Valencia, Valencia, 1.

CANTALAPIEDRA Fernando (1983): *Semiótica del objeto: La Celestina*, Investigaciones Teatrológicas, Barcelona, 5.

CANTALAPIEDRA Fernando (1983b): *Semiótica del espacio: La Celestina,* Investigaciones Teatrológicas, Barcelona, 6.

CANTALAPIEDRA Fernando (1986): *Lectura semiótico-formal de "La Celestina",* Reichenberger, Kassel.

CANTERA BURGOS Francisco (1970): *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo de Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid.

CANTERA MONTENEGRO Enrique (1988): "Actividades socio-profesionales de la mujer judía en los reinos hispanocristianos de la Baja EM" , en *El trabajo de las mujeres en la Edad Media*, MUÑOZ Angela / SEGURA Cristina (eds.), Instituto de la Mujer, Madrid.

CARLÉ María del Carmen (1988) *La sociedad hispano medieval: grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Gedisa, Buenos Aires.

CARMELO SIERRA Arnaldo (1961) *La figura celestinesca a través de seis novelas dialogadas de los siglos XVI y XVII*, M.A. Thesis, Brown University.

CARO BAROJA Julio (1961): "La Celestina como arquetipo", en *Las brujas y su mundo*, Revista de Occidente, Madrid págs. 151/153.

CARO BAROJA Julio (1967): "El fiinal de las celestinas literarias", en *Vidas mágicas e Inquisición*,Taurus, Madrid, págs. 125/128.

CARRASCO Félix (1989) "Notas a una lectura de Celestina del siglo XVI: La

Comedia de Sepúlveda", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 13, 1, págs. 43/47.

CARRILLO Francisco (1982): *Semiolingüística de la novela picaresca*, Cátedra, Madrid.

CASTELLS Ricardo (1991): "Calisto and the Imputed Parody of Courtly Love in 'Celestina'", *Journal of Hispanic Philology*, 15, 3, págs. 209/220.

CASTRO Américo (1948): *España en su historia*. Losada. Buenos Aires. 1948.

CASTRO Américo (1952): "Un aspecto del pensar hispano-judío", *Hispania*, Baltimore, 35, págs. 161/172.

CASTRO Américo (1965): *La Celestina como contienda literaria, Castas y casticismos*, Revista de Occidente, Madrid.

CASTRO Américo (1966): *La realidad histórica de España*, Porrua, México.

CASTRO Américo (1966b): "Cómo y porqué fue dualmente conflictiva la literatura del siglo XVI", *Papeles de Son Armadans,* Mallorca, 42, págs. 229/246.

CASTRO Américo (1972): *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Taurus, Madrid.

CÁTEDRA Pedro M. (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

CAUZ Francisco A. (1973): "Salas Barbadillo y La Celestina", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, 14, 3, págs. 104/108.

CLARAMUNT Salvador (1982): "La mujer en el Fuero de Cuenca", *En la España Medieval*, Universidad Complutense, Madrid, 2, 1, págs. 297/313.

CORFIS Ivy A. (1982): "The 'Primer entremés de Selestina': An Edition, with an Introduction. Notes and a Reading Text...", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 6, 1, págs. 15/29.

CORTES Narciso Alonso (1933): "Feliciano de Silva", *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 20, págs. 382/404.

COSSÍO José María de (1945): "Rodrigo de Reinosa y su obra", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 21, págs. 9/70.

COTARELO Y MORI Emilio (1921): "Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva", *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 13, págs. 129/139.

CRIADO DE VAL Manuel (1960): "Antífrasis y contaminación del sentido erótico de la Lozana andaluza", en *Studia Philológica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid.

CRIADO DE VAL Manue (1965): "La celestinesca", *De la Edad Media al Siglo de Oro*, Publicaciones Españolas, Madrid.

CRIADO DE VAL Manuel (1976): "Introducción a Las Celestinas", en *Las Celestinas*, Planeta, Barcelona.

CVITANOVIC Dinko (1973): *La novela sentimental española*, Prensa Española, Madrid.

CHAMORRO FERNÁNDEZ María Inés (1968): "Introducción" en *la Segunda*

Celestina de Feliciano de Silva, Editorial Ciencia Nueva, Madrid.

CHICLANA Angel (1988): "Introducción" en el *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado", Espasa-Calpe, Madrid.

DA COSTA FUENTES Manue (1993): "Anti-Trinitarism and the Virgin Mary in La Lozana andaluza", *Hispania*, 76, 2, págs. 197/203.

DAMIANI Bruno (1969): "Introducción" en el *Retrato de la Lozana andaluza*, Castalia, Madrid.

DAMIANI Bruno (1977): "La Lozana andaluza: Ensayo bibliográfico II", *Iberorromania*, 6, págs. 47/85.

DAMIANI Bruno (1977b): "Sentido y Forma de la Lozana andaluza", *Moralidad y Didáctismo en el Siglo de Oro*, Editorial Orígenes, Madrid.

DAMIANI Bruno y ALLEGRA Giovani (1975): "Introducción" en el *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado", José Porrúa Turanzas, Madrid.

DENOMY Alexander (1994): "An Enquiry into the Origin of Courtly Love", *Medieval Studies*, 6, págs. 175/260.

DEVLIN John (1971): *La Celestina: A Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of the Tragicomedia*, Anaya-Las Américas, New York.

DEYERMOND Alan (1971): "Reseña a la Comedia Thebaida", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, págs. 62/66.

DEYERMOND Alan (1984): "Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la

sociedad de Celestina", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 8, 2 , págs. 3/10.

DÍEZ BORQUE J.M. (1972): "Francisco Delicado, autor y personaje de 'La Loçana andaluza'", *Prohemio*, 3, págs. 455/466.

DILLE Glen F.(1977): "The Comedia Serafina and its relationship to La Celestina", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 1, 2, págs. 15/20.

DILLE Glen F. (1979): "Introducción" a la *Comedia Seraphina*, Southern Illinois University Press, Illinois.

DOMÍNGUEZ ORTIZ Antonio (1976): *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Historia de España, Alianza-Alfaguara, Madrid,Tomo III.

DOMÍNGUEZ ORTIZ Antonio (1970): *Los conversos de origen judío después de la expulsión*, Instituto Balmes de Sociología/CSIC, Madrid.

DOUGLASS Philip Earle (1929): "Introducción" a la *Comedia Ypólita*, University of Philadelphia, Philadelphia.

DUFORNEAUX Marcelin (1983): *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, título original: *La vie quotidienne en Espagne au Siècle D'Or*, traducción de CANO Ricardo y BEL Aurora, Argos Vergara, Barcelona.

DURÁN Manuel (1988): "Lope y la evolución del gracioso", *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1, págs. 5/12.

EARLE Peter G. (1966): "Love concepts in La Cárcel de Amor and La Celestina", *Hispania,* 39, págs. 289/300.

EATON Katherine (1973): "The Character of Lucrecia in La Celestina", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli-Sezione Romana*, Nápoles, 15, págs. 213/215.

EHREREICH Bárbara y ENGLISH Deidre (1988): *Brujas,comadronas y enfermeras: historia de las sanadoras; Dolencia y trastornos: poltica sexual de la enfermedad*, título original: *Witches, midwives and nurses. Complaints and disorders*, traducción de BOFILL Mireia y LINGUA Paola, Cuadernos inacabados, LaSal, Barcelona, 1.

EISENBERG D. (1976): "Reseña a la Tercera Celestina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25, págs. 407/412.

ELLIS Deborah (1981): "'¡Adiós, paredes!', The Image of the Home in Celestina", *Celestinesca,* University of Georgia, Athens, 5, 2, págs. 1/17.

ESTEBAN MARTÍN Luis Mariano (1987): "Huellas de Celestina en la Tercera Celestina de Gaspar Gómez de Toledo", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 11, 2, págs. 3/19.

ESTEBAN MARTÍN Luis Mariano (1988): "Huellas de Celestina en la Tragicomedia de Lisandro y Roselia de Sancho de Muñón", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 12, 2, págs. 17/32.

ESTEBAN MARTÍN Luis Mariano (1989): "Huellas de Celestina en la Tragedia Policiana de Sebastián Fernández", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 13, 1, págs. 31/41.

ESTEBAN MARTÍN Luis Mariano (1989b): "Huellas de Celestina en la Comedia Florinea y en la Comedia Selvagia", *Celestinesca*, Universtiy of Georgia, Athens, 13, 2, págs. 29/38.

ESTEBAN MARTÍN Luis Mariano (1991/1992): "Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco", *La Corónica*, 20, 1, págs. 42/49.

ESTEBAN MARTÍN Luis Mariano (1996): "Las dos ediciones de la *Tragedia Policiana* y la actuación de Luis Hurtado de Toledo", *Celestinesca*, Michigan State University, Michigan, 20, 1-2, págs. 89/102.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ Manuel (1989): *La sociedad española en el Siglo de Oro,* Gredos, Madrid, Dos volúmenes.

FERNÁNDEZ MÁRQUEZ Pablo (1970): *Los personajes de la Celestina*, Finisterre, México.

FERRARA DE ORDUNA Lilia (S/F): "Algunas observaciones sobre la Lozana andaluza", *Archivum Ovetensis*, 23.

FERRERAS-SAVOYE Jacqueline (1977): *"La Celestine" ou la crise de la société patriarcale*, París, Ediciones Hispano-americanas.

FINCH Patricia S. (1979): "Religion as magic in the Tragedia Policiana", *Celestinesca*, Universtiy of Georgia, Athens, 3, 2, págs. 19/24.

FOLCH G., GARCÍA P. y MUÑOZ S. (1977): ."La Celestina: ¿hechicera o boticaria?", en *La Celestina y su contorno social, Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, CRIADO DE VAL Manuel (ed.), Borrás, Barcelona, págs. 163/167.

FOLEY Augusta E. (1980): "Técnica audiovisual del diálogo y retrato de la Lozana andaluza", *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Toronto, págs. 258/260.

FOTHERGILL-PAYNE Louise (1984): “La cambiante faz de la Celestina: cinco adaptaciones de fines del siglo XVI", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 8, 1, págs. 29/41.

FRAGO GARCÍA Antonio (1979): "Sobre el léxico de la prostitución en España durante el siglo XV", *Archivo de Filología Aragonesa*, 24/25, págs. 257/273.

FRAGO GARCÍA Antonio (S/F): "Norma lingüística y artificio literario en la Lozana andaluza", *Philologia Hispalensis*, 3, 1, págs. 41/66.

FRAKER Charles F. (1990): *Celestina: Genre and Rhetoric*, Tamesis Books Limited, Londres.

FRIEDMAN Edward H. (1988): "La Lozana andaluza como retrato del artista", *Letras Femeninas*, Texas, 14, págs. 52/56.

FUCELLI Antonia (1977): "Francisco Delicado come scrittore irregolare", *Quaderni Ibero Americani*, Turín, 7, págs. 58/61.

GARCI GÓMEZ Miguel (1993): *Tres autores de la Celestina. Aplicación de la informática a los estudios literarios*, Impredisur, Granada.

GARCÍA HERRERO Mª Carmen (1989): "Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a fines de la Edad Media", *En la España Medieval*, Universidad Complutense, Madrid, 12, págs. 305/322.

GARCÍA-VERDUGO María Luisa (1994): *La Lozana andaluza y la literatura del siglo XVI: La sífilis como enfermedad y metáfora*, Editorial Pliegos, Madrid.

GELLA ITURRIAGA José (1978): "Los refranes en La Lozana andaluza" en el

Libro Homenaje a Antonio Pérez Gómez, Cieza, 1, págs. 255/268.

GIL Juan (1986): "Apuleyo y Delicado: el influjo del Asno de Oro en la Lozana andaluza", *Habis*, 17, págs. 209/219.

GILMAN Stephen (1963/1964): "Retratos de conversos en la Comedia Jacinta de Torres Naharro", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 17, págs. 20/39.

GILMAN Stephen (1978): *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*,Taurus, Madrid.

GILMAN Stephen (1982): *La Celestina: arte y estructura*, título original: *The Art of "La Celestina"*, traducción de FRENK DE ALATORRE Margit, Taurus, Madrid.

GIMBER Arno (1992) "Los rufianes de la primera Celestina: Observaciones acerca de una influencia literaria, *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 16, 2, págs. 63/76.

GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE María José (1992) "Mujeres cotidianas en Berceo", *Medievalia*, 10, págs. 1/13.

GONZÁLEZ MONTES Yara (1979): "La Lozana andaluza: voluntad femenina individual en la picaresca albertiana"en *Actas del I Congreso Internacional de la Picaresca,* CRIADO DE VAL Manuel (ed.), Fundación Universitaria Española, Madrid, págs. 907/920.

GOYTISOLO Juan (1977): *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona.

GRAULLERA Vicente (1985): "Mujer, amor y moralidad en la Valencia de los siglos XVI y XVII" en *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVIe et*

XVIIe siècles), REDONDO A. (ed.), Publications de la Sorbonne, Paris, págs. 109/119.

GREEN Otis H. (1953): "La furia de Melibea", *Clavileño*, 4, págs. 1/3.

GREEN Otis H. (1969): *España y la tradición occidental,*Gredos, Madrid.

GRISMER R. L. (1944): "The Celestina and its Continuations", en *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, Hispanic Institute in the USA, New York, 1944, págs. 101/110.

GURZA Esperanza (1977): *Lectura existencialista de La Celestina*, Gredos, Madrid.

HANRAHAN Thomas (1964): *La mujer en la novela picaresca*, Porrúa, Madrid, Dos volúmenes.

HANRAHAN Thomas (1964b): *La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán*, Porrúa, Madrid.

HARNEY Michael (1993): "Melibea's Mother and Celestina", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 17, 1, págs. 33/46.

HATHAWAY Robert L. (1978): "La égloga de Calisto y Melibea de Ximénez de Urrea", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27, págs. 314/140.

HATHAWAY Robert L. (1993): "Concerning Melibea's Breasts", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 17, 1, págs. 17/32.

HATHAWAY Robert L. (1994): " Fernando de Roja's Pessimism: The Four Stages

of Life for Women an the Margin", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 18, 2, págs. 53/73.

HERMENEGILDO Alfredo (1988): "La marginación del carnaval: Celos, aun del aire, matan de Pedro Calderón de la Barca", *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1, págs. 103/120.

HERMENEGILDO Alfredo (1988): "Signo grotesco y marginalidad dramática:el gracioso en Mañana será otro día de P. Calderón de la B", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, págs. 121/142.

HERMENEGILDO Alfredo (1988b): "El gracioso borracho: estudio sobre la función lúdica en La villana de la sagra de Tirso de Molina", *Bulletin Hispanique*, 90, 3/4, págs. 283/289.

HERNÁNDEZ ORTIZ José A. (1974): *La génesis artística de la Lozana andaluza. El realismo literario de Francisco Delicado,* Ricardo Aguilera, Madrid.

HERRERA JIMÉNEZ Francisco J. (1995), "El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes", en *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, PAREDES Juan (ed.), Granada.

HERRERO GARCÍA Miguel (1945): "Estudios de indumentaria española de los siglos XVI y XVII. El jubón del hombre", *Hispania*, 5, págs. 286/307.

HERRERO GARCÍA Miguel y CARDENAL Miguel (1942): "Sobre los agüeros en la literatura española del Siglo de Oro", *Revista de Filología Española*, 26, págs. 14/41.

HEUGAS Pierre (1973): *La Celestine et san descendance directe*, Université de

Bordeaux, Bordeaux.

HEUGAS Pierre (1974): "Reseña a la Tercera Celestina", *Bulletin Hispanique*, 76, págs. 407/411.

HEUGAS Pierre (1979): "Sur une scène censurée: Encina et La Celestine", en *Les Cultures Iberiques en devenir: Hommage a Bataillon*, Fondation Singer-Polignac, París, págs. 397/403.

HOOK David (1978/1979): "The Genesis of the 'Auto de Traso'", *Journal of Hispanic Philology*, 3, págs. 107/120.

HUARTE A. (1919): "Sancho de Muñón. Documentos para su biografía", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1, págs. 235/253.

HUGHES John B. (1979): "Orígenes de la novela picaresca: La Celestina y la Lozana andaluza" en *Actas del I Congreso Internacional de la Picaresca*, CRIADO DE VAL Manuel (ed.), Fundación Universitaria Española, Madrid.

HUGHES John B. (1983): "La Lozana andaluza and the Comedia Jacinta", *Essays on Hispanic Literature in honour of Edmund L. King*, Tamesis Books Limited, Londres, págs. 97/121.

ICAZA F. A. de (1925): "Los dos Sanchos de Muñón. El autor de la Tercera Celestina y su homónimo", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 3, págs. 309/317.

IVENTOSCH Herman (1962): "Renaissance Contaminatio: The Technique of an Imitation of La Celestina. La Seraphina (1517?)", *Symposium*, 16, págs. 17/27.

LABARGE Margaret Wade (1989): *La mujer en la Edad Media*, título original: *Women in Medieval Life*, traducción de TERAN Nazareth de Neréa, Madrid.

LACARRA María Eugenia (1990): *Cómo leer La Celestina*. Ediciones Júcar. Madrid.

LACARRA María Eugenia (1992): "El fenómeno de la prostitución y su conexiones con La Celestina", en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, BELTRAN R., CANET J.L. y SIRERA J.L. Universitat de València, Valencia, págs. 267/278.

LACARRA María Eugenia (1997): "La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico", en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, BELTRÁN Rafael y CANET José Luis (eds.), Universitat de València, Valencia.

LAGRONE GREGORY G. (1941): "Salas Barbadillo and the Celestina", *Hispanic Review,* 9, págs. 440/458.

LAMAÑA José María (1975): *Los instrumentos musicales de la España Renacentistas*, Barcelona.

LAPESA Rafael (1989): "En torno a un monólogo de Calisto", en *Comentario de textos, 1*, Editorial Castalia, Madrid.

LAVER James (1988): *Breve historia del traje y la moda,* traducción de ALBIZNA Enriqueta, Cátedra, Madrid.

LAWRANCE Jeremy N. H. (1993): "The Tragicomedia de Calisto y Melibea and ist 'Moralitie'", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 17, 2, págs. 85/110.

LAZA PALACIOS Modesto (1958): *El laboratorio de Celestina*, Antonio Gutiérrez, Málaga.

LEBLON Bernard (1993): *Los gitanos de España. El precio y el valor de la diferencia*, traducción de AGOFF Irene, Gedisa, Barcelona.

LECERTUA Jean-Paul (1978): "Le jardin de Mélibée: Métaphores sexuelles et connotations symboliques das quelques episodes de LC",*Trames*, Limoges, 2, págs. 105/138.

LIDA DE MALKIEL Rosa María (1952): "Para la fecha de la Comedia Thebayda", *Romance Philology*, 6, págs. 45/48.

LIDA DE MALKIEL Rosa María (1962): *La originalidad artística de La Celestina*, EUDEBA, Buenos Aires.

LIDA DE MALKIEL Rosa María (1964): "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento", *Estudios de literatura española y comparada*, EUDEBA, Buenos Aires.

LIDA DE MALKIEL Rosa María (1978): "La dama como obra maestra de Dios", *Estudios sobre la literatura del siglo XV*, Porrúa, Madrid.

LIHANI John (1980): "Reseña a la Comedia Serafina", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 4, 2, págs. 35/37.

LIHANI John (1987): "Spanish urban life in the late fifteenth century as seen in Celestina", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 11, 2, págs. 21/28.

LISTERMAN R.W. (1983/1984): "La hija de Celestina: Tradition and Morality",

The University of South Florida Language Quarterly, 22, págs. 52/53, 56.

LOBERA SERRANO Francisco José (1996): *Tragicomedia de Calisto y Melibea, Edición interpretativa y concordancia*, Bagato Libri, Roma.

LÓPEZ BARBADILLO Joaquín (1977): "Nota preliminar a la edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón", Akal, Madrid.

LÓPEZ MOLINA Luis "La Comedia Thebaida y la Celestina" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, págs.169/183.

LÓPEZ MORALES Humberto (1977): "Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Encina" en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, CRIADO DE VAL Manuel (ed.), Borrás, Barcelona, págs. 315/323.

MAEZTU Ramiro de (1938): *Don Quijote, Don Juan y La Celestina: ensayos en simpatía*, Espasa-Calpe, Madrid.

MALDONADO DE GUEVARA Francisco (1968): "La casa de Celestina", *Anales Cervantinos*, 7, págs. 287/289.

MALDONADO DE GUEVARA Francisco (1972): "La Lozana andaluza y el Quijote", *Anales Cervantinos*, 11, págs. 1/16.

MANERO SOROLLA María Pilar (1992): "La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, págs. 5/71.

MANSAU André (1984): "Les femmes: De L'Erasmisme au roman picaresque", en *La femme dans la pensée espagnole*, Editions du CNRS, París.

MARAVALL José Antonio (1972): *El mundo social de La Celestina*, Gredos, Madrid.

MARAVALL José Antonio (1986): *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII*),Taurus, Madrid.

MARCIALES Miguel (1985): *La Celestina. Estudio crítico. Edición crítica*, University of Illinois Press, Urbana, Dos volúmenes.

MARÍN CAMPOS Manuel (1958): "La mujer al través de La Celestina", *Artes y Letras,* 2, 5.

MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco (1973): "El mundo converso de La Lozana andaluza", *Archivo Hispalense*, págs. 87/97.

MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco (1973b): "Ecos de las 'Celestinas'", en *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, págs. 55/63.

MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco (1993): *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Madrid.

MARTÍN June Hall (1972): *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and The parody of the courtly lover*, Londres, Tamesis.

MARTÍNEZ CRESPO Alicia (1991): "Salute e belleza femminili tra il Medioevo e il Rinascimiento", en *Nello spazio e nel tempo della litteratura. Studi in onore di Cesco Vian Bulzoni*, Roma, págs. 129/138.

MAURIZI Françoise (1995): “El auto IX y la destronización de Melibea”, *Celestinesca*, Michigan State University, Michigan, 19, 1-2, págs. 57/69.

Mc PHEETERS D. W. (1955): "Comments on the Dating of the Comedia Thebayda", *Romance Philology,* 9, págs. 19/32.

Mc PHEETERS D. W. (1985): *Estudios humanisticos sobre “La Celestina"*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica.

Mc PHERSON Ian (1992): "Celestina 'labrandera'", *Revista de Literatura Medieval*, 4, págs. 177/186.

MENÉNDEZ PELAEZ Jesús (1980): *Nueva visión del amor cortés*, Universidad de Oviedo, Oviedo.

MENÉNDEZ PELAYO Marcelino (1910): *Orígenes de la novela*, Bailly-Baillière, Madrid, volúmenes 2 y 3.

MORBY Edwin S. (1987), “Introducción a *La Dorotea* de Lope de Vega”, Editorial Castalia, Madrid.

MORENO HERNÁNDEZ Carlos (1994): “Diálogo, novela y retórica en la Celestina”, *Celestinesca,* University of Georgia, Athens, 18, 2 , págs. 3/30.

MORÓN ARROYO Ciriaco (1974): *Sentido y forma de La Celestina,* Cátedra, Madrid.

MORREALE Margarita (1979): "Bisoño de Frojolón: A propósito de una reciente edición de La Lozana andaluza", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 55 págs. 323/342.

MUÑOZ FERNÁNDEZ Angela (1989): *Las mujeres en el cristianismo medieval.* Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid.

MURIEL TAPIA María Cruz (1991): *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Guadiloba, Cáceres.

NELSON R. J. (1982): "Reseña a la Comedia Serafina", *Revista de Estudios Hispánicos,* 16, págs. 141/142.

OLALLA REAL Angela (1979): "Tú no has llegado a Roma para soñar. Algunas notas sobre La Lozana andaluza" en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco*, Universidad de Granada, Granada, 3, págs. 559/579.

OROZCO Emilio (968): "El huerto de Melibea. Para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo XV", en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Prensa Española, Madrid.

ORSTEIN Jacob (1941): "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana", *Revista de Filología Hispánica*, 3, págs. 219/232.

PARKER Alexander A. (1986): *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid.

PASTOR Reyna (1986): "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista", en *La condición de la mujer en la Edad Media, Actas del Coloquio Hispano-Francés*, Universidad Complutense de Madrid, págs. 187/214.

PAVÍA Mario N. (1959): "The Celestinas", en *Drama of the Siglo de Oro: A Study of Magic,* Hispanic Institute in the USA, New York (USA), págs. 30/46.

PEDRAZA FelipeB. y RODRIGUEZ Milagros (1981): "La Celestina y el género celestinesco", en *Manual de literatura española,* Cenlit, Tafalla, 2, págs. 61/116.

PÉREZ DE TUDELA Mª Isabel (1984): "Acerca de la condición de la mujer castellano-leonesa durante la Baja Edad Media", *En la España Medieval* , Universidad Complutense, Madrid, 4, 3, págs. 767/796.

PÉREZ Joseph (1988): *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*, Nerea, Madrid.

PÉREZ Joseph (1992): *La España de los Reyes Católicos,* Información y Revistas, Madrid.

PÉREZ ARROYO Rafael (1988): "Los instrumentos musicales durante el período 1450-1600", apéndice de *Historia de la música española, II, Desde el "ars nova" hasta 1600,* de Samuel Rubio, Alianza, Madrid, págs. 284-295.

PÉREZ PRIEGO Miguel Angel (1991): "La Celestina y el teatro del siglo XVI", *Epos,* 7, págs. 291/311.

PÉREZ PRIEGO Miguel Angel (ed.) (1993): *Cuatro comedias celestinescas*, UNED - Universidad de Sevilla - Universidad de Valencia, Madrid.

PIKE Ruth (1969): "The Conversos in La Celestina", *Modern Language Notes*, Baltimore, 84, págs. 304/308.

PLA Roberto (1990): "Introducción al disco *Vihuelistas españoles (s.XVI)*" de Jorge Fresno, vihuela en sol, Hispavox, Madrid.

REY HAZAS Antonio (1977): "Introducción a La pícara Justina de Francisco López

de Ubeda", Editora Nacional, Madrid.

REY HAZAS Antonio (1983): "Novela picaresca y novela cortesana: 'La Hija de Celestina' de Salas Barbadillo", *Edad de Oro* , Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2, págs. 137/156.

REYNAL Vicente (1991): Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales, Puvill Libros, Barcelona.

RICO Francisco (1991): *El triunfo de la literatura, breve biblioteca de autores españoles*, Círculo de Lectores, Barcelona.

RICO-AVELLO Carlos (1977): "Perfil psicobiográfico de La Celestina" en *La Celestina y su contorno social Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, CRIADO DE VAL Manuel (ed.), Borrás, Barcelona, págs. 155/161.

RODRÍGUEZ Juan Carlos (1994): *La literatura del pobre*, Editorial Comares, Granada.

RODRÍGUEZ FEO José (1951): "Un excéntrico: Francisco Delicado", *Orígenes*, 8, 29, págs. 5/13.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio (1972a): "Nueva aproximación a La Celestina", en *De la Edad Media a la edad conflictiva*, Gredos, Madrid.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio (1972b): "El linaje de Calisto", en *De la Edad Media a la edad conflictiva*, Gredos, Madrid.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio (1976): "La Celestina o la negación de la negación", en *Literatura, historia, alienación*, Labor, Barcelona.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio (1993): "Celestina y la cultura mudéjar: cristianos, moros y judíos", *Ínsula*, Madrid, 558, págs. 1/2.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio (1996): “Estudio preliminar”, en *La Celestina* de Fernando de Rojas, Akal, Madrid.

RONQUILLO Pablo J. (1980): *Retrato de la pícara. La protagonista de la picaresca española del siglo XVII*, Playor, Madrid.

ROPERO NÚÑEZ Miguel (1973): *Plurilingüismo coloquial en la Lozana andaluza*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

RUBIO GARCÍA Luis (1985): *Estudios sobre La Celestina*, Universidad de Murcia, Murcia.

RUIZ CASANOVA José Francisco (1993): "El tema del matrimonio en las novelas sentimentales de Diego de San Pedro", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 69, págs. 23/44.

RUIZ DE CONDE Justina (1948): *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid.

RUSSELL Peter E. (1978): *Temas de La Celestina y otros estudios,* Ariel, Barcelona.

RUSSELL Peter E. (1993): *Introducción* a La Celestina, Castalia, Barcelona.

SALSTAD M. Loise (1982): "Biblical Parody in La Lozana andaluza", *Iberorromania,* 15, págs. 21/36.

SALVADOR Miguel Nicasio (1967): "En torno al Retrato de La Lozana andaluza", *La Estafeta Literaria*, 373.

SALVADOR Miguel Nicasio (1984): "Huellas de La Celestina en La Lozana andaluza", *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Yndurain,* Editora Nacional, Madrid.

SÁNCHEZ ROMERALO J. (1977): "Alonso de Villegas: semblanza del autor de la Selvagia", *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux (Fr), 2, págs. 783/793.

SCORPIONI Valeria (1980): "Un ritratto a due fache: La Loçana andaluza di Francisco Delicado", *Annali Istituto Universitario Orientale Sezione Romanza,* 22, págs. 441/476.

SEGURA GRAIÑO Cristina (1984): *Las mujeres en las ciudades medievales*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

SERRANO PONCELA Segundo (1962): "Aldonza la andaluza, lozana en Roma", en *Del romancero a Antonio Machado. Ensayos sobre literatura española*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, págs. 30/47.

SEVERIN Dorothy Sherman (1970): *Memory in 'La Celestina'*, Tamesis Books Limited, Londres.

SEVERIN Dorothy Sherman (1982): "Is La Celestina the First Modern Novel?", *Revista de Estudios Hispánicos,* 15, págs. 205/209.

SEVERIN Dorothy Sherman (1984): "La parodia del amor cortés en La Celestina", *Edad de Oro,* Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 3, págs. 275/280.

SEVERIN Dorothy Sherman (1993): "Celestina and the Magical Empowerment of Women", *Celestinesca,* University of Georgia, Athens, 17, 2, págs. 9/28.

SIMS Edna (1973): *El antifeminismo en la literatura española hasta 1560*, Andes, Bogotá.

SNOW Joseph T. (1979): "Reseña a la *Comedia Serafina*", *Celestinesca,* University of Georgia, Athens, 3, 1, págs. 39/41.

SNOW Joseph T. (1985): *Celestina by Fernando de Rojas. An Annoted Bibliography of World Interest.* Hispanic Seminary of Medieval Studies. Madison.

SNOW Joseph T. (1986): "Celestina's Claudina", en *Hispanic Studies in Honor of Alan Deyermond,* MILETICH John S. (ed.), Hispanic Seminar of Medieval Studies, Madison.

SNOW Joseph T. (1988): "Estado actual de los estudios celestinescos", *Insula*, Madrid, 497, págs. 17/18.

SNOW Joseph T. (1992): "Una lectura de Celestina/personaje y de la obra de Fernando de Rojas", en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV,* BELTRAN R./CANET J.L./SIRERA J.L. (eds.), Universitat de València, Valencia, págs. 279/287.

STAMM J.R. (1991): *La estructura de 'La Celestina*', Ediciones de la Universidad, Salamanca.

SUÁREZ BILBAO Fernando (1991): "La mujer en la comunidad judío-castellana de la Baja Edad Media", en *Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. VII Jornadas de investigación interdisciplinaria*, Universidad

Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 539/546.

SUÁREZ FERNÁNDEZ Luis (1990): *Los Reyes Católicos. La expansión de la fe,* RIALP, Madrid.

SUÁREZ FERNÁNDEZ Luis (1991): *La expulsión de los judíos de España*, Mapfre, Madrid.

SURTZ Ronald E. (1982): "Sancta Lozana, ora pro nobis: Hagiography and Parody in Delicado's Lozana andaluza", *Romanistisches Jahrbuch,* 33, págs. 286/292.

SURTZ Ronald E. (1992): "Texto e imagen en El Retrato de La Lozana andaluza", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 40, 1, págs. 169/185.

TALENS Jenaro (1975): *Novela picaresca y práctica de la transgresión,* Júcar, Madrid.

TROTTER George Douglas (1963): "The Coplas de las comadres of Rodrigo de Reinosa and La Celestina", en *Studia Philological. Homenaje a Dámaso Alonso,* Gredos, Madrid, 3, págs. 527/537.

TROTTER George Douglas (1965): "The Date of the *Comedia Thebayda*", *Modern Languages Review,* 60, 3, págs. 386/390.

TYLER Richard W. (1975): "Reseña a la *Tercera Celestina*", *Hispania,* 58, pág. 395.

UGOLINI F. A. (1974/1975): "Nuovi dati intorno alla biografia de Francisco Delicado desunti da una sua sconosciutta operetta", *Annali della Facoltá di Littera e Filosofia*, Universitá degli studi di Perugia, Perugia, 7, págs. 443/616.

VÉLEZ QUIÑONES Harry (1993): "Celestina 'A lo divino': El caso de la Tragedia Policiana", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 17, 1, págs. 3/16.

VIAN HERRERO Ana (1990): "El pensamiento mágico en Celestina, instrumento de lid o contienda", *Celestinesca*, University of Georgia, Athens, 14, 2, págs. 41/91.

VIAN HERRERO Ana (1997): "Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario", en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, BELTRÁN Rafael y CANET José Luis (eds.), Universitat de València, Valencia.

VICTORIO Juan (1983): *El amor y el erotismo en la literatura medieval,* Editora Nacional, Madrid.

VIGIER Françoise (1987): "Quelques Réflexions sur le lignane, la parente et la familie dans la 'celestinesque'" en *Autour des Parentés en Espagne aux XVI et XVII Siècles. Histoire, Mythe et Littérature,* REDONDO A. (ed.), La Sorbonne, Paris, págs. 157/174.

VIGIL Mariló (1986): *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII,* Siglo Veintiuno, Madrid.

VILANOVA Antonio (1952): "Cervantes y La Lozana andaluza", *Insula,* Madrid, 77.

VILLANUEVA Darío (1980): "Sobre Francisco Delicado, obispo de Lugo y Jaén", *Boletín de la Real Academia Española,* Madrid, 60, págs. 135/142.

WALEY Pamela (1966): "Love and Honour in the Novelas sentimentales of Diego de San Pedro and Juan de Flores", *Bulletin of Hispanic Studies,* 43, 4.

WARDROPPER Bruce W. (1953): "La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 7, 475/488.

WARDROPPER Bruce W. (1953b) "El mundo sentimental de la Cárcel de Amor", *Revista de Filología Española,* 37, págs. 168/193.

WEBER KURLAT Frida (1972): "Relaciones literarias: LC, Diego de Badajoz y Gil Vicente", *Philological Quarterly,* 51, págs. 105/122.

WHINNOM Keith (1969): Introduccion a la *Comedia Thebaida*, Tamesis, Londres.

WHINNOM Keith (1971): Introducción a las *Obras completas* de Diego de San Pedro, Castalia, Madrid.

WHINNOM Keith (1976): "Reseña a la *Tercera Celestina*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 53, págs. 141/142.

WHINNOM Keith (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham.

WHINNOM Keith (1988): "El género celestinesco: origen y desarrollo" en *Literatura en la época del emperador,* GARCÍA DE LA CONCHA Victor (ed.), Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 119/130.