

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE LETRAS

MENCIÓN: LENGUA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA Y VENEZOLANA



ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN *LA CELESTINA*, *LA HIJA DE CELESTINA* Y *EL CELOSO EXTREMEÑO*.

**Memoria de grado para optar al título de Licenciada en Letras mención Lengua
y Literatura Hispanoamericana y Venezolana**

Autora: Antonella del Valle Ramírez Paredes.

Tutor: Prof. Iván Páez Rivadeneira.

Mérida, octubre 2013

DEDICATORIA

Dedico esta memoria:

A Dios Todopoderoso,

La Virgen del Valle y

Al Niño Jesús.

A mi mami, Ciria Paredes,

A mi hermana, Adriana Ramírez,

Y a mi sobrinita, Sofia Nazareth.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, mi Virgencita del Valle y el Niño Jesús Bendito por concederme vida y salud para la realización de este trabajo y por acompañarme y ser mi fuerza siempre, especialmente en momentos de dificultad. Esta Memoria de Grado es por y para ustedes, como prometí.

A mi mami por su paciencia, comprensión y apoyo.

A mi tutor, el profesor Iván Páez, por su valiosa ayuda y consejos.

A todos mis familiares, amigos y seres queridos que me animaron en el desarrollo de esta Memoria.

¡Infinitas Gracias!

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS
MENCIÓN: LENGUA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA Y
VENEZOLANA

ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN *LA CELESTINA*, *LA HIJA DE CELESTINA* Y *EL CELOSO EXTREMEÑO*.

Autora: Antonella del Valle Ramírez Paredes.
Tutor: Prof. Iván Páez Rivadeneira.

Mérida, 2013.

RESUMEN

La presente investigación se propone analizar la representación e importancia de la mujer en tres obras de la literatura española de los siglos XVI y XVII: *La Celestina* (1502), de Fernando de Rojas, *La hija de Celestina* (1612), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y *El celoso extremeño* (1613), de Miguel de Cervantes. Además se tratará de elaborar conexiones en dichas obras, para descubrir elementos comunes entre ellas que permitan profundizar en el conocimiento de la figura femenina de la época. En atención al período en que las obras mencionadas se producen y para facilitar el análisis e interpretación de las mismas a la luz de la historia social, se sigue principalmente a José Antonio Maravall, centrándonos en el siglo XVII, en lo que se denominó la época del Barroco.

En esta investigación se estudia de manera especial el tema de las transgresiones sociales realizadas principalmente por los personajes femeninos y el posterior castigo por la alteración del orden social. Lo que se traduce en un ejemplo moralizante para el lector de la época. También se discute el tópico de la utilización de la mujer como objeto económico para la inversión de su sexualidad a cambio de beneficios pecuniarios y la imagen de la mujer como objeto de representación dentro de una escenificación del honor para el hombre.

Igualmente se trabaja con la dualidad engaño/desengaño, presente con mayor énfasis en las obras producidas en el siglo XVII y con los elementos: ilusión, apariencias, admiración y asombro propios del período barroco.

Palabras claves: mujer, Barroco, Renacimiento, engaño, desengaño, picaresca, transgresión, castigo, alcahueta, discurso persuasivo.

ÍNDICE

	Pág.
DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
RESUMEN.....	iv
ÍNDICE.....	v
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I.....	19
CAPÍTULO II.....	43
CAPÍTULO III.....	77
CONCLUSIONES.....	107
BIBLIOGRAFÍA.....	115

INTRODUCCIÓN

El hombre pensaba La Rochefoucauld cree conducirse a sí mismo, cuando en realidad es conducido (*La Cultura del Barroco*, p. 155).

La investigación se enmarca en la visión que se tiene de la mujer en la literatura española de los siglos XVI al XVII, específicamente en tres obras emblemáticas de la época: *La Celestina* (1502) de Fernando de Rojas, *La hija de Celestina* (1612) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y la novela ejemplar de Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño* (1613).

El propósito de esta memoria de grado es analizar dichas obras para descubrir elementos comunes entre ellas que consigan acercarnos al modo de pensamiento y cultura en la sociedad de los siglos XVI al XVII, formándonos una visión de las mujeres de la época, sus conductas, actitudes y la manera como son representadas en la literatura del período que nos ocupa.

Por tal razón se llevará a cabo una investigación de tipo “Comparativa” la cual es definida en la *Propuesta de Instructivo para la Elaboración de la Memoria de Grado* como:

Estudio comparativo de estilos, corrientes artísticas o literarias provenientes de una misma región, de diversas culturas o pertenecientes a épocas diferentes. Se trata de establecer relaciones entre dos o más objetos de estudio con el propósito de describir y explicar tendencias, continuidad o variación en el hecho artístico o literario (Bravo, 2004).

El objetivo central de esta investigación será analizar la representación e importancia de la mujer en la literatura española de principios del Renacimiento hasta mediados

del Barroco español y estudiar su impacto muchas veces conflictivo en los textos de la época objeto de estudio.

Vale destacar que este estudio significa un importante aporte al campo de las letras y el conocimiento humanístico, ya que trata de acercarnos a un tema de suma importancia en la literatura, como lo es el papel de la mujer y su representación en los textos literarios.

Es importante señalar que los tres capítulos de los cuales consta esta investigación versarán sobre las acciones de los principales personajes femeninos de las obras objeto de análisis. Sólo en el tercer capítulo, destinado al estudio de la Novela Ejemplar *El celoso extremeño*, se toman en cuenta otros aspectos, por la particular composición de la narración, que exige el desarrollo de otros personajes para llegar al tema femenino.

Dicho esto, iniciamos con el primer capítulo dirigido al análisis de la tragicomedia *La Celestina* de Fernando de Rojas, basado en la caracterización de dos de los personajes femeninos más relevantes en la narración: Celestina y Melibea, quienes a pesar de ser totalmente distintas en temas como edad, estatus social y nivel intelectual, se encuentran por el deseo amoroso de un hombre y la ambición de dinero y bienes que se genera entre los integrantes de los estratos sociales más bajos: sirvientes y meretrices. La ambición desencadena la tragedia con la muerte de Celestina, la ejecución de Parmeno y Sempronio, la caída de Calixto de la azotea y el posterior suicidio de Melibea. Se produce un castigo moralizante para individuos de la misma condición de Calixto, como se lee en el prólogo de la tragicomedia.

También se examinan elementos de gran importancia para la época presentes en la obra, como la puesta en marcha durante el Renacimiento de una economía de tipo capitalista, y como resultado de ello, se estudia igualmente el tema del individualismo. Se empiezan a reconocer los cambios a nivel económico, político, cultural y social.

En relación al conocimiento de las conductas y la posición de la mujer entre los siglos XVI y XVII, se trabaja con el tema de la virginidad, principal requisito exigido en esta época para la mujer que deseaba alcanzar el matrimonio, y con el oficio de reconstrucción de virgos realizado por Celestina. Asimismo, se discute esta cuestión de la utilización de la mujer como objeto económico. Y finalmente, se debate sobre un asunto que se presenta en esta obra del período renacentista, la negación al orden natural y el desplazamiento que hace el hombre enamorado del ser supremo, Dios, por la mujer causante del deseo que a su vez provoca su enajenación:

[D]urante los siglos de la baja Edad Media se está desarrollando una nueva doctrina del amor (...). Esta nueva manera de sentir considera que el amor lanza al sujeto fuera de sí mismo para desordenarlo y enajenarlo, (...). [E]s extremadamente libre, porque no tiene más razón que él mismo, (...) y es a la vez extremadamente violento, porque negando el fin natural, impulsa al sujeto a la negación de sí mismo. (...).

Esta nueva forma de sentimiento se seculariza y propaga desde el siglo XIV y se impone cada vez más en el campo del amor humano y profano. (...).

Claro que para los que seguían viendo al mundo como un orden, al individuo como una pieza inserta en el mismo, a la moral como el sistema de relaciones en él vigente y a la razón como el principio ordenador del conjunto, esa pasión individualista, fuera de su quicio natural, a que se entregaba el amante, según el modo personalísimo que se experimenta en la sociedad de *La Celestina*, era un atentado contra el sistema de fines y valores. (...).

Amor y muerte son los dos extremos de una desmedida sensualidad que presta al tema del amor, durante el siglo XV, un desarrollo literario incomparable, según una veta que no es la del amor platónico, sino la del amor carnal, no menos característico del Renacimiento, la cual inspira obras

(...) del tipo de las abundantes novelas del género celestinesco (*El mundo social de La Celestina*, Cap. VIII, s/n).

Se verá que la mujer al provocar la enajenación de los hombres origina un sentimiento de rechazo, razón por la que se gesta con gran fuerza en todas las áreas del siglo XVI el motivo de la misoginia por parte de los preceptistas, escritores y economistas de la época.

En el segundo capítulo dedicado al estudio de la novela *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, se analiza al personaje protagónico femenino de nombre Elena en dos facetas, primero durante su infancia y adolescencia y posteriormente en su realización como mujer. Como la novela de Salas pertenece al género picaresco de la literatura española, el capítulo se inicia con una breve introducción sobre los motivos por los cuales surge este tipo de figuras marginadas en el área social del siglo XVII y cómo después pasan al terreno de la literatura con el nombre de pícaros. Se verá entonces que Elena cumple con todos los requisitos para ser calificada como tal, pues comparte las características de orígenes degradados y la realización de burlas, estafas y engaños de los pícaros. También se describen dos importantes virtudes en ella, como son: belleza e ingenio. Además se reflexiona sobre algunas de las técnicas o resortes psicológicos utilizados en el Barroco con un fin dirigista y que se encuentran presentes en esta obra tales como: la extremosidad, que a su vez genera suspenso, la constante práctica de la voz narradora apelando a un público que le oye, con lo cual se consigue asombrar e involucrar al lector con la narración, y los efectos teatrales desplegados en la obra que crean expectación.

En correspondencia con la temática de esta investigación, se analiza a Elena como producto comercial al ser negociada por su madre durante la infancia y luego en la adultez por su esposo Montúfar para la inversión sexual de su cuerpo a cambio de beneficios económicos.

Finalmente, se presenta el castigo a quien transgredió el orden social, al ser arrojada Elena al río Manzanares en un barril, previamente obligada a restituir todo lo robado.

Con el tercer capítulo, consagrado al estudio de la novela ejemplar, *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes, se analiza a la figura de Carrizales, quien luego de perder su herencia en viajes y mujeres, se marcha a Las Indias para intentar recuperar el dinero que perdió. Años más tarde regresa a España convertido en un nuevo rico indiano y viejo, razón por la cual elige casarse para asegurar su fortuna y honra con una heredera. Sin embargo, Carrizales se sale de los parámetros normales al tomar medidas extremas para cuidar de su esposa y bienes encerrándolos en una fortaleza. Con estas actuaciones se estudia nuevamente el resorte psicológico barroco de la extremosidad, además se exponen las razones de la crisis económica de España en el XVII que vemos reflejada en la obra con los constantes cuestionamientos del protagonista sobre el modo en que invertirá su dinero en un país empobrecido. También se señala el carácter acechante del hombre barroco con la conducta de Carrizales siempre alerta y cuidando por todos los medios posibles sus posesiones, incluida su esposa, pues teme que otro individuo le arrebate el fruto de su trabajo. Se describe al personaje de Leonora, esposa de Carrizales, una niña ingenua y hermosa, hija de hidalgos pobres, que muestra sumisión de carácter. Posteriormente, se

presentan dos personajes muy importantes en el desarrollo de la trama narrativa, Marialonso y Loaysa, la primera una vieja alcahueta con rasgos celestinescos y el segundo un joven ocioso. Ambos consiguen derrumbar la fortaleza del viejo y mostrar así la debilidad de su riqueza. La narración transcurre en medio de un ambiente ilusorio propio de la cultura barroca. Se descubre el recurso cíclico de esta historia en la que el principio y el fin son lo mismo en relación a los personajes Carrizales-Loaysa y se estudia la ridiculización que hacen algunos autores del XVII de los individuos como Carrizales, que tratan de adquirir un lugar en la nobleza con su elevado poder de gasto. La mujer se muestra en esta novela como un objeto más de la representación de riqueza. Finalmente, se analizan otros recursos de la dirigencia barroca como la técnica de la “escena inacabada” que pide una intervención del lector para que éste termine de poner lo que falta a la obra y “la implicación del lector en la narración a través de la práctica directiva de la voz.”¹

Además, se observa el fin de Leonora que, pese a no ser trágico, tiene un peso fatalista, pues es la responsable de la muerte de su marido, quien pierde la vida al creerse víctima de una infidelidad.

Para la realización de esta investigación se sigue principalmente a José Antonio Maravall para contextualizar el período en que las obras estudiadas se producen y facilitar el análisis e interpretación de las mismas a la luz de la historia social, como el mismo autor ha mencionado en sus extensas investigaciones sobre el período en

¹ Para analizar estos recursos psicológicos del arte barroco se consultan los textos: *La Cultura del Barroco* (1980) de José Antonio Maravall y *Lectura y representación* (1993) de Francisco Sánchez.

que se publica *La Celestina* y posteriores años centrándonos en el siglo XVII. Además para enmarcar dos de las obras analizadas en lo que se denominó la época del Barroco y tratar de entender las situaciones que se presentan y los motivos que se perciben en las mismas. Iniciamos el estudio del período diciendo que José Antonio Maravall (1980) en su deseo de comprender el complejo e inquietante período Barroco ha señalado que el mismo se desarrolló en los tres primeros cuartos del siglo XVII, especialmente de 1605 a 1650 abarcando todas las manifestaciones de la vida social y de la obra humana y que la zona geográfica en que se extendió esa cultura involucra a todos los países de la mitad occidental de Europa desde donde se exportó a las colonias americanas e incluso a la Europa oriental. ²

Pero el Barroco trasciende todas estas premisas porque en él convergen diversos “elementos” o “factores” sociales, históricos, culturales, etc, que conviven y comparten una realidad específica en la cual aportan y se nutren como conjunto.

Maravall afirma que:

Vistos separadamente es posible que esos elementos se repitan en el tiempo, se den en siglos muy distantes; pero en su articulación conjunta sobre una situación política, económica y social, forman una realidad única. Es a una de esas irrepetibles realidades (tal como se combinaron una serie de factores en el siglo XVII) a la que llamamos Barroco. Por eso decimos que este es un concepto de época (p. 46).

La cultura barroca se vivió en buena parte del occidente europeo y esto no podemos desestimarlos. Sin embargo, la participación de España es crucial en el período, aunque no en forma positiva; el país ibérico se destaca por el estado de grave crisis

² *La Cultura del Barroco*, pp. 24-42.

social y económica que atraviesa en el siglo XVII y por el empleo de medios psicológicos por parte de la monarquía española con el único objeto de captar la adhesión ciega de las masas a su sistema de integración falso que conseguía mantener el orden político y social establecido por ellos mismos. Al respecto Maravall señala lo siguiente citando al historiador Pierre Vilar:

“El drama del 1600 ha escrito P. Vilar sobrepasa el ámbito español y anuncia aquel siglo XVII, duro para Europa, en el que hoy se reconoce la crisis general de una sociedad.” (...). A ella hay que referir la formación y desenvolvimiento de la cultura barroca, de la cual se explica así que, sobre tal base, afecte al conjunto de Europa. Sólo que por su peculiar posición y, consiguientemente, por la gravedad de los caracteres que en ella revistió esta crisis, la parte de España en la historia del Barroco y su peso en relación con los demás países sea francamente considerable (*La Cultura del Barroco*, p. 49).

Era de esperarse esta consideración, ya que el seiscientos es realmente una de las épocas más duras y críticas de la historia de España en todos los ámbitos, especialmente en las áreas social y económica, así lo percibió Mopurgo-Tagliabue al afirmar que “El seiscientos es una época trágica”.³ Barrionuevo, preceptista de la época, también se referirá al conflicto del período al señalar que “es una locura lo que pasa y lo que en materia del dinero cada día se ve”.⁴ Y es que la recesión económica caló de tal forma en el sistema financiero del país que incluso llegó a afectar hondamente a la sociedad del momento, provocando la formación de una nueva cultura en las mentes del siglo XVII, la llamada cultura del Barroco: “El Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis,

³*La Cultura del Barroco*, p. 310.

⁴*La Cultura del Barroco*, p. 313.

relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período” (*La Cultura del Barroco*, p. 55).

A un mundo sombrío y fatalista se enfrenta el hombre barroco. El retorno de la aristocracia monárquico señorial, en otras palabras, el retorno de la autoridad, trae como consecuencias en el caso de España, como ya lo ha mencionado Maravall, el enriquecimiento de la Corona a través de las siguientes medidas: incremento excesivo de contribuciones fiscales a los súbditos, concentración desmedida de tierras, sustracción de una parte importante de los ingresos de la nación para gastos suntuarios y aplicación de leyes con privilegios nobiliarios. Estas acciones consiguen frenar las posibilidades de avances que en la cultura del Barroco se daban mediante una tendencia de “inmovilización.”⁵

Aunado a lo anterior, la rígida diferenciación de clases que no anula la monarquía, una fuerte represión a la protesta y el control psicológico que ejercen los grupos dirigentes sobre las masas.

Este panorama tan desolador genera malestar y disconformidad, especialmente en relación a la sectorización de clases, razón por la que en medio de un estado de ánimo de desilusión, desesperanza y melancolía los hombres del barroco empiezan a crear tópicos específicos para nombrar de alguna forma la situación vivida, tal es el caso de la imagen *locura del mundo* que hacía referencia al estado de conciencia de las personas de la época quienes parecían estar como fuera de sí o encantadas a causa de los problemas económicos que afrontaban a diario. El hombre barroco, como se verá

⁵*La Cultura del Barroco*, pp. 67-87.

a continuación, tenía un concepto impreciso o quizás desconocido de la palabra felicidad y esto debido a la elevación excesiva de sus aspiraciones en un período que limitaba las posibilidades de logro de las mismas:

Cuando el hombre del Barroco habla del “mundo loco”, traduce en ese tópico toda una serie de experiencias concretas. A veces, el ruinoso desorden que se sufre es tal que se ha podido ver a las gentes, como en Andalucía, nos dice Barrionuevo, “que andan por las calles como locos y embelesados, mirándose los unos a los otros”, fuera de sí por el golpe de la sinrazón cuyo peso soportan. Sin reducirnos a un estrecho determinismo económico, pensemos que un factor decisivo en desencadenar esa confusa locura del Barroco fue el sentimiento que revela la exclamación de Barrionuevo: “no hay hacienda segura” (*La Cultura del Barroco*, pp. 313-314).

En las obras objeto de estudio, *La hija de Celestina* y *El celoso extremeño*, se puede apreciar cómo los personajes que son condenados al fracaso al final de dichas historias son precisamente los que aspiraban a poseer una gran fortuna o adquirir un estatus social, con lo que queda demostrada esta característica de infelicidad en el Barroco. Igualmente se descubren elementos de enajenación e ilusión con el personaje de Don Sancho en *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo, hecho que afirma el estado de desconcierto en que estaba sumida la sociedad española del período que nos ocupa y de lo cual hace referencia este tópico del *mundo loco*.

Ahora se presenta otra manera de ver el mundo y designar de alguna manera los acontecimientos diarios con el tópico del *mundo al revés* en correspondencia con la sociedad española del siglo XVII, que presentaba condiciones favorables a un cambio

pero del lado de la monarquía se oponía una fuerte resistencia que imposibilitó su ejecución expresándose en un inmovilismo.⁶

Ciertamente la oposición de dos polos, la monarquía, demás miembros de la nobleza y el pueblo representado en los sectores más desfavorecidos, hacen gran daño a la sociedad civil en general, esto está claramente explícito en las obras objeto de estudio, ya que los desórdenes de los individuos pertenecientes a estas clases sociales ponen en peligro todo el edificio social, en cuyo interior se recienten de forma más crítica los valores morales.

La siguiente imagen, el mundo como *confuso laberinto*, tiene que ver con las falsas apariencias y la ilusión, algo muy característico del período Barroco, pues como se verá en las obras analizadas, la trama gira en torno a los temas engaño y desengaño a causa de la intromisión en ambientes cortesanos de ciertos personajes con rasgos picarescos que utilizando identidades difusas provocan el quiebre moral de las altas esferas, con lo que se crea un caos social generalizado.

Sin duda, las letras españolas del siglo XVII guardan un vasto ejemplo en materia de ilusión y engaño con la temática picaresca, puesto que los “pícaros”, como se

⁶ La no realización del cambio generó desorden e inestabilidad, sobre esto Maravall apunta:

Cabe suponer que la imagen del “mundo al revés” sea producto de una cultura marginal de los desposeídos, esto es, de una contracultura popular. Así ha sugerido M. Bakhtin que hubiera que admitirlo para la Edad Media y para el Renacimiento. Yo lo veo más bien, sobre todo cuando en el Barroco el tópico adquiere tal fuerza, como producto de la cultura de una sociedad en vía de cambios, en la que las alteraciones sufridas en su posición y en su función por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la visión de un tambaleante desorden (*La Cultura del Barroco*, p. 315).

mencionó anteriormente, se valen del engaño y las falsas apariencias para concretar sus aspiraciones personales aun por encima de los valores morales. Elena, personaje central de la novela *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo, es un buen ejemplo de este tópico, ya que con su belleza física y dotes histriónicas se inserta en las esferas nobles y consigue engañar a un paje y a dos importantes representantes de las clases dominantes de Castilla arrebatándoles parte de su fortuna.

Encontramos también la imagen *el mundo como mesón* en la que se pone de manifiesto la teoría de que la vida para el hombre barroco es una especie de posada en la que se aprenden los vicios y daños humanos, ya que es el lugar en el que se reúne toda clase de personas: “Es la vida humana un Mesón donde el sabio es peregrino para detenerse”, pero también es lugar donde se aprenden todas las tretas, engaños o también recursos para defenderse de los demás según la visión barroca del hombre (...)” (*La Cultura del Barroco*, p. 319).

Y es que el hombre barroco, como se verá en páginas siguientes, se mantendrá siempre al acecho para arrebatar posesiones a los demás y también para defender lo suyo de los peligros que puedan cercarlo. Los personajes de Felipo de Carrizales y Loaysa en la novela *El celoso extremeño* de Cervantes son una muestra de la veracidad de este tópico, pues el primero tratará de cuidar extremadamente sus bienes, mientras que el segundo buscará la manera de quitárselos.

Y para terminar el estudio de la percepción que de su realidad tenía el hombre barroco se describe la imagen *el mundo como teatro*, de gran importancia porque señala el sentido cambiante de la vida en la época, es decir, las mentes del XVII

observaban el acontecer diario como un gran teatro en el que todo es aparente y los papeles asignados a cada actor cambian constantemente, razón por la que no tenía sentido luchar por un cambio, porque consideraban que el mismo estaba asegurado de forma natural. Maravall analiza esta imagen:

[E]l tópico del “gran teatro del mundo” se convierte en el resorte de mayor eficacia inmovilista: no hay porqué levantarse en protesta por la suerte que a uno le haya tocado, no hay porqué luchar violentamente por cambiar las posiciones asignadas a los individuos, ya que de suyo, en el orden dramático (no geométrico, al modo de una órbita o ciclo) está asegurada la rápida sucesión de los cambios (*La Cultura del Barroco*, p. 320).

Se comprenderá que después de todas estas apreciaciones del período Barroco, desde la mirada de sus protagonistas, sea casi predecible un resultado de deformación o desviación social. De hecho, estas presunciones son confirmadas por Maravall, ya que en su estudio *La Cultura del Barroco* el autor descubre situaciones en la crisis del XVII que van más allá del aspecto económico y que muestran un estado de relajación moral y deterioro humano bastante alarmante.⁷

Cabe suponer que la confusa situación económica y el caos social reinante dieran paso a la formación de alteraciones sociales tales como delincuencia e indigencia. Lo que llama la atención de este fenómeno es que se presenta no sólo en estratos sociales

⁷ Una forma extremada de protesta antisocial y de conducta desviada crecía alarmantemente en la crisis del XVII y proporcionó abundantes temas al teatro barroco: el bandolerismo (Lope, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Calderón, etc.). Si las condiciones económicas adversas de fines del XVI, trajeron en toda Europa un aumento alarmante de miseria, vagabundaje y bandidismo, según insistentemente ha sostenido Braudel, tales consecuencias son muy marcadas en la España de Felipe III y de Felipe IV, dando lugar a lo que se ha llamado el bandidaje de la época barroca, importante en Cataluña y en otras regiones (*La Cultura del Barroco*, pp. 113-114).

bajos, sino también en ambientes cortesanos, hecho que demuestra el desajuste de toda la estructura social del país. En la siguiente cita Maravall se refiere al drama de jóvenes procedentes de familias nobles que con sus actitudes y aspecto físico revelan algo más que rebeldía, probablemente esa sea su forma de protestar ante un período oscuro y difícil.

Se incrementan la prostitución y el juego, en términos antisociales, y, entregados a una protesta que ni intentan formular, jóvenes de casas nobles y acomodadas huyen a perderse en medios de picaresca, como las almadrabas de Cádiz; o exhiben largas melenas en las calles de la ciudad, lo que condenan algunos críticos y moralistas (*La Cultura del Barroco*, p. 111).

Como se observa, una parte importante de la sociedad, especialmente jóvenes, subyugados por el duro período que les tocó vivir, buscan modos de exteriorizar a través de sus actividades e incluso con su apariencia física el sentimiento de opresión que les agobiaba.

La etapa renacentista pese a haber afrontado igualmente situaciones conflictivas en el área social no deja de ser un período de expansión que despertó las conciencias de la gente y conoció un sistema democrático comunal, cosa que generó bienestar y esperanza en el pueblo por el crecimiento económico y cultural que en la misma época se daba. Contrariamente, el período Barroco representó el regreso de un dirigismo opresivo, la monarquía absoluta fortaleció su poder con lo cual logró desbancar incluso a la burguesía y demás grupos en pleno crecimiento. En fin, una situación generalizada de hambre y pobreza se cierne sobre el Seiscientos, período en el que, según refiere Maravall, “se pierden vidas y se arruinan haciendas, se destruyen

o se abandonan talleres y granjas, etc., etc.”⁸ Esta crisis del XVII afectó de tal modo el espíritu de los individuos de aquella época, con ello referimos a sus estados de ánimo, los aspectos psicológicos, que varios escritores, entre ellos Lucien Febvre, llegaron a observar gestos de sumisión y tristeza en los semblantes de la gente.

Maravall lo reseña:

La conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas. Son unos hombres tristes, como alguna vez los llamó Lucien Febvre, esos que empiezan a ser vistos sobre el suelo de Europa, en los últimos lustros del siglo XVI y que seguirán encontrándose hasta bien entrada la segunda mitad del siglo siguiente (*La Cultura del Barroco*, p. 309).

El reflejo del dolor que se vive llega incluso a obras de la literatura, el arte y el teatro, artistas y escritores plasman a través del arte su percepción del período: “Todo el arte barroco, de la comedia lopesca, a la novela de Mateo Alemán, a los cuadros de santas de Zurbarán, etc., viene a ser un drama estamental: la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social” (*La Cultura del Barroco*, p. 90). Los hombres barrocos sufren agudamente ese violento cambio que les lleva de una época de crecimiento y auge en el Renacimiento a una de ruina, miseria, desempleo y relajación social en el Barroco, pero también conocen los trastornos y desordenes morales de su época y lo manifiestan, como arguye Maravall: “El barroco parte de una conciencia del mal y del dolor y la expresa” (*La Cultura del Barroco*, p. 310). A continuación se desglosan algunos de los motivos que contribuyeron a crear este

⁸*La Cultura del Barroco*, p. 310.

estado de ánimo melancólico entre los europeos de finales del siglo XVI y buena parte del XVII y que ha despertado el interés de tantos investigadores:

Seguramente la recesión y penuria que en lo económico se imponen desde fines del XVI, el desconcierto y malestar que crean los repetidos conflictos entre Estados, la confusión moral que deriva de todo un precedente período de expansión, los injustificables comportamientos eclesiásticos y las críticas que promueven, dando lugar o a consecuencias de relajación o a actitudes patológicas de exacerbada intolerancia, éstos y otros muchos hechos de semejante condición golpearon sobre unas conciencias a las que el movimiento de la época anterior había despertado y había hecho más eficazmente impresionables (*La Cultura del Barroco*, p. 69).

Observamos pues que las sensaciones generalizadas de tristeza y pesadumbre derivan de la conciencia de crisis de los hombres del Barroco, y es que los españoles del seiscientos presentan características particulares en su proceso de integración, porque por primera vez observan su entorno y descubren la marcha irregular de las cosas, pero no se muestran indiferentes ante la crisis sino que reflexionan sobre el modo en que pueden ayudar a mejorar o incluso superar la difícil situación. Tal como ha señalado Maravall: “ese hombre con conciencia de crisis nos hace ver que ha venido a ser otra su actitud ante el acontecer que presencia, y que frente a la marcha adversa o favorable de las cosas no se reduce a una actitud pasiva, sino que postula una intervención” (*La Cultura del Barroco*, p. 58). Este tipo de individuos exigen el reparo de la crisis:

[E]l tipo que hemos dado en llamar *hombre moderno*, empieza también a desarrollarse la capacidad en él de comprender que las cosas, de la economía quizá principalmente y, también, de otros ramos de la vida colectiva, no andan bien y, lo que es más importante, empieza a dar en pensar que podrían ir mejor (*La Cultura del Barroco*, p.57).

Los elementos de atracción y persuasión que fueron utilizados para comprometer e integrar de manera efectiva al pueblo con el sistema son muchos y se emplearon en diferentes ámbitos, tales como: economía, literatura, ciencia, religión, política, etc. Los escritores barrocos, trataban de mecanizar el modo de conducirse los hombres a través de sus escritos y reflexiones, con ello se tenía dominio y manipulación sobre los comportamientos humanos.

La cultura barroca también se caracterizó por la especial atención que se le dio al tema de la educación. Los escritores del período resaltan la necesidad de influir en la cultura, puesto que es ésta la que moldea todas las posturas e inclinaciones ideológicas del hombre: “[L]a educación cobra una importancia decisiva como vía para propagar o, dicho de otro modo, socializar la cultura segregada por la sociedad barroca” (*La Cultura del Barroco*, p. 157).

Claro que el principal interés de quienes concentraban los poderes era irradiar su modelo ideológico y adoctrinar sobre él y esto sólo se logra a través de la enseñanza. Maravall nos habla además del empleo de poetas con el fin de conservar sus producciones al servicio de los poderes públicos, razón por la que muchas obras de este tiempo discurren sobre aspectos políticos o económicos, etc., cuyo principal objetivo es favorecer y alabar a la monarquía. Estas producciones estaban subvencionadas por el poder: “Desde fines del XVI existen una poesía apologética y una poesía polémica al servicio del poder. La literatura debe recoger las consignas de éste, debe dar expresión a una “doctrina única, controlada y dirigida por el poder” (*La Cultura del Barroco*, p. 159).

El autoritarismo monárquico del XVII, se plantea en todos los campos de la vida social la necesidad de persuadir.⁹

En efecto, la fuerza dominante del Barroco entendió que para mantener su hegemonía en el poder requería de la aprobación, más aún, del apoyo de la gente, hecho que se logra a través de una muy bien planeada táctica de atracción de masas cuyo principal instrumento era la persuasión en todas las áreas sociales. Dichas áreas sociales contaban con técnicas específicas para provocar la participación del público en ellas, con ello se lograba dirigir a las masas en el Seiscientos. Este fenómeno se verá con más detalle en los capítulos siguientes, con los análisis de las obras *La hija de Celestina* y *El celoso extremeño*, en donde se presentan algunas de estas técnicas que fueron empleadas en el campo del arte, como por ejemplo la de la escena inacabada que exige una intervención del lector para que éste termine de poner lo que falta a las creaciones. Todos estos efectos consiguen mover eficazmente al receptor porque influyen directamente en su ánimo asombrándolo y conmoviéndolo.

⁹*La Cultura del Barroco*, p. 166.

CAPÍTULO I

Melibea.- Oye, padre mío, mis últimas palabras, y, si como yo espero, las recibes, no culparás mi yerro. Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad hace. Bien ves este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas. De todo esto fui yo la causa (*La Celestina* pp. 252-253).

El estudio de la mujer o de cualquier personaje en la tragicomedia *La Celestina* de Fernando de Rojas (1500) es una de las tareas más complejas, como lo señala Nicolás Brando: “La Celestina es una obra relatada en diálogo, por consiguiente, no existe un narrador omnisciente que permita ver a los personajes desde una visión panorámica, el lector debe basar su caracterización en lo que digan o dejen de decir los mismos personajes.”¹⁰

Y es precisamente bajo esta última premisa que se buscará realizar un análisis de las características, comportamientos y actitudes de dos de los personajes femeninos más importantes de la obra de Rojas: Celestina y Melibea, que a pesar de tener esquemas de vida totalmente distintos, el amor y la ambición hacen que estas dos mujeres se encuentren dando vida a una de las obras más emblemáticas del período que nos ocupa.

Celestina es una mujer de avanzada edad, sesenta años para ser exactos; ella misma nos lo hace saber poco antes de morir a manos de los criados de Calixto: Sempronio y Pármeno, en su propia casa, al exclamar: “¿Qué es esto? ¿Qué quieren decir tales

¹⁰ *Melibea: Percibida y reflejada*, (2010) p. 1

amenazas en mi casa? ¿Con una vieja mansa tenéis vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con una vieja de sesenta años?” (Rojas, 1999. pp. 201-202). Incluso algunos personajes de la obra la adjetivan de “madre” atendiendo a su experiencia, mientras que otros la llaman “vieja” como forma de rechazo. De cualquier manera, Celestina aprovecha su condición de persona mayor para engañar y atraer en razón del conocimiento que le dan los años aliados, que después utilizará para su único beneficio.

Jacqueline Ferreras Savoye resume muy acertadamente esta situación en relación con la sociedad y el aspecto comercial:

La increíble perturbación de la sociedad resalta todavía más si pensamos en el doble valor de la vejez de Celestina. Tradicionalmente, la vejez era depositaria de la sabiduría de los antepasados y, argumento infalible, su experiencia no admitía réplica. Más de una vez, Celestina que, en otros momentos, se queja de los males de la vejez, arguye de sus años y de su experiencia para que sigan sus consejos. Pero su experiencia nada tiene que ver con la tradicional sabiduría que se le atribuía al viejo por estar cerca de la muerte, es decir de la vida eterna: su experiencia no es de tipo moral, sino comercial, y su vejez le sirve para reforzar el engaño. (pp. 98-99).

Pero la vejez no es el único recurso del que se vale Celestina para llevar a cabo sus fraudes. También sumará una situación de miseria y pobreza. La alcahueta se refiere a su nivel socioeconómico al conversar con Melibea cuando lamentándose de la ya citada vejez señala: “Celestina.- Que a la mi fe, la vejez no es sino mezon de enfermedades (...). Pues, ¡ay, ay, señora!, si lo dicho viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos, cuando sobra la gana y falta la provisión: ¡que jamás sentí peor ahíto que de hambre!” (pp. 101-102). Sin embargo, el lector puede darse cuenta de que esta “pobreza” en Celestina es aparente, ya que su

personaje es uno de los que mejor ilustra el proceso de cambio sufrido en una sociedad que pasa bruscamente de la economía natural del Medievo a una economía de tipo capitalista en el Renacimiento y de la que tenemos noticias gracias al estudio *El mundo social de La Celestina* de José Antonio Maravall (2003), en el cual explica que “Ehrenberg uno de los primeros y más ilustres historiadores economistas (...) hizo observar que el primer síntoma de ello fue el ardor con que entonces cada uno buscó enriquecerse.” (Cap. III, s/n).

El dinero adquiere en *La Celestina* un significado amplio que alcanza todas las relaciones sociales susceptibles de medición y cálculo: “El dinero es lo que se busca, es lo que se emplea en las relaciones de dar y tomar, es lo que funciona como medida para valorar bienes” (*El mundo social de La Celestina*, Cap. III, s/n). No hay que olvidar, por ejemplo, las cien monedas de oro y la cadena que recibe la alcahueta como pago de su trabajo de manos de Calixto, además de las patéticas alusiones a una vida pasada cargada de lujos y beneficios que la vieja se empeña en describir durante una comida en su casa conversando con Lucrecia (criada de Melibea), Sempronio y Areusa (discípula de Celestina) para demostrar el poderío que tenía en el pasado:

Celestina.- (...) apenas era llegada a mi casa, cuando entraban por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdices, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones. ¿Pues vino? ¿No me sobraba de lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes (...)?

Que jamás hubo fruta nueva de que yo primero no gozase que otros supiesen si era nacida (*La Celestina*, pp. 168-169).

Recuérdese que la vieja Celestina se dedica al comercio sexual, es decir, concierta encuentros amorosos de sus clientes con las jovencitas de sus preferencias (nobles o

criadas) para que estos satisfagan un deseo sexual, trabajo por el cual ella obtiene un pago de tipo económico. Y como el principal requerimiento para estos negocios es la doncella, Celestina se dedica también a la reconstrucción de virgos, con lo cual consigue engañar a sus clientes haciendo pasar a una misma joven por virgen en varias oportunidades. Uno de los criados de Calixto, Pármeno, en conversación con su amo explica detalladamente esta actividad de la vieja Celestina diciendo:

Parmeno.- Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y mozos de abades. A éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuitadillas, la cual ligeramente aventuraban en esfuerzo de la restitución que ella les prometía. Subió su hecho a más: que por medio de aquéllas comunicaba con las más encerradas, hasta traer a ejecución su propósito. Y aquéstas en tiempo honesto como estaciones, procesiones de noche, misas de gallo, misas del alba y otras secretas devociones. Muchas encubiertas vi entrar en su casa. Tras ellas, hombres descalzos, contritos y rebozados, desatacados, que entraban allí a llorar sus pecados. Esto de los virgos unos hacía de vejiga y otros curaba a punto. Tenía en un tabladillo, en una cazuela pintada, unas agujas delgadas de pellejeros e hilos de seda encerados, y colgados allí raíces de hoja plasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y copacabailo. Hacía con esto maravillas: que, cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía (*La Celestina*, pp. 69-70).

Incluso la misma Celestina al ser increpada por Sempronio (criado de Calixto) sobre su negocio, habla de este oficio señalando además que lleva un libro al modo de un registro civil de las niñas que nacen para que no se le escapen de la red:

Sempronio.- Haz tu voluntad, que no será este el primer negocio que has tomado a cargo.

Celestina.- ¿El primero, hijo? Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad, que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la muchacha, la hago escribir en mi registro para saber cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensabas? ¿Habíame de mantener del viento? ¿Herede otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hacienda más de este oficio? ¿De qué como y vivo? ¿De qué visto y calzo? En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo

honra, como todo el mundo sabe, ¿Conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero. (*La Celestina*, p. 91).

La alcahueta ha señalado muy claramente que el comercio del virgo es lo que le da para vivir, sobre este asunto de la actividad comercial en *La Celestina* Maravall señala: “Es revelador el dato de las alusiones a la mercancía, esto es, al objeto de la actividad predominante de los burgueses, que se repiten en el texto de *La Celestina*, incluso en momentos de máxima intensidad de la acción dramática.” (*El mundo social de La Celestina*, Cap. II, s/n). Uno de estos momentos es sin duda el suicidio de Melibea, porque la joven al avistar los navíos de su padre desde la azotea revela un dato de gran importancia en la obra, la dedicación de Pleberio, padre de Melibea, al comercio marítimo.

Movida por la ambición el personaje de Celestina será quien muestre un mayor conocimiento y manejo del dinero, que llevará a todos los planos de la vida social, por lo cual, encontrando conveniente la inclusión de Parmeno en sus planes con Sempronio para destruir a Calixto, le dirá a Sempronio: “[L]os bienes, si no son comunicados, no son bienes.” (*La Celestina*, p. 72).

Señalando con ello muy atinadamente la principal condición de la moneda como medio de relación económica que al ser mensurable, divisible, calculable, todo ello le permite una velocidad de circulación extraordinaria, factor del dinamismo propio de la economía capitalista (*El mundo social de La Celestina*, Cap. III, s/n).

Encontramos entonces que Celestina no sólo es la “hechicera astuta” que en un momento describe Sempronio, sino que también es la gran comerciante capitalista de la ciudad. Pese a esto, en ciertas ocasiones de la obra observamos cómo ella se hace

pasar por una vieja desamparada para conseguir lo que se propone. Recordemos el medio de que se vale para entrar a la casa de Pleberio con la excusa de vender un poco de hilado, pues tiene necesidad de dinero y está enferma, esbozando el siguiente discurso a Alisa, madre de Melibea, desde todo punto conmovedor:

Celestina.- Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija. Mis pasiones y enfermedades han impedido mi visitar tu casa, como era razón; más Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero amor: que de las distancias de las moradas no despega el querer de los corazones. Así que lo que mucho desee, la necesidad me lo ha hecho cumplir. Con mis fortunas, adversas otras, me sobrevino mengua de dinero. No supe mejor remedio que vender un poco de hilado que para unas toquillas tenía allegado. Supe de tu criada que tenías de ello necesidad. Aunque pobre, y no de la merced de Dios, veslo aquí si de ello y de mí te quieres servir (*La Celestina*, p. 100).

Los motivos engañosos de Celestina logran tocar la sensibilidad de Alisa, quien a su vez responde: “Alisa.- Vecina honrada: tu razón y ofrecimiento me mueven a compasión y tanto, que quisiera cierto más hallarme en tiempo de poder cumplir tu falta que menguar tu tela. Lo dicho te agradezco. Si el hilado es tal, serte ha bien pagado.” (*La Celestina*, p.100).

No es de extrañar la actitud piadosa de la madre de Melibea con Celestina, ya que era obligación de los nobles cumplir con uno de los preceptos de la iglesia: realizar obras de caridad, amparar al desfavorecido. Al respecto, José Antonio Maravall expone:

Se dirá que indudablemente el sentimiento de la diferencia entre ricos y pobres ha existido siempre y es innegable en la Edad Media. Pero en el mundo medieval esa diferencia de estado social se utiliza a fines adoctrinantes, de acuerdo con todo el finalismo que preside las mentes de ese tiempo. En las admoniciones y condenas de la iglesia medieval sobre el comportamiento de los ricos, dando a consolidar los males y dolores del pobre desvalido, no se trata nunca de cambiar las relaciones de los estratos sociales tal como han sido dadas por el tiempo y a las que el Medievo tiene por eternas, sino tomar motivo en esos dolientes testimonios para incrementar

el ejercicio de la caridad como virtud cristiana. Es así como los capiteles de iglesias y claustros románicos repiten una y otra vez la representación del episodio bíblico del rico avariento y el pobre Lázaro (...). (*El mundo social de La Celestina*, Cap. V, s/n).

Pero los designios eclesiásticos sólo contribuyen a acrecentar el engaño de personas como Celestina, que recurren a un tipo especial de retórica para persuadir a ingenuos como ya se pudo apreciar en la cita anterior, donde la alcahueta no sólo se hace pasar por una mendiga necesitada ante Alisa, sino que también adopta un lenguaje de sumisión cristiana.

La vieja Celestina, como ya lo han mencionado otros estudiosos como Patrizia Botta, tiene la capacidad de manejar con gran acierto el lenguaje, y es precisamente esta facultad la que le abre las puertas de hogares como el de Pleberio que se muestran intraspasables.

Cuando Parmeno manifiesta su repugnancia hacia la vieja y un completo rechazo a unirse a ella y Sempronio para sacar provecho de la fortuna de Calixto, Celestina hace uso de esta habilidad dialéctica, haciéndolo cambiar de opinión y atrayéndolo en su beneficio con estas palabras:

Celestina.- Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer o beber. Cuando pudieres hacerlo, no lo dejes. Piérdase lo que se perdiere. No llores tu la hacienda que tu amo heredó, que esto te llevaras de este mundo, pues no le tenemos más de por nuestra vida. ¡Oh hijo mio, Parmeno! Que bien te puedo decir hijo, pues tanto tiempo te crié. Toma mi consejo, pues sale con limpio deseo de verte en alguna honra. (*La Celestina*, p. 135).

Con asombroso ingenio, la vieja Celestina conjuga una serie de elementos muy poderosos que logran doblegar la voluntad del joven criado así como de otros personajes, llevándolos al límite de sus pasiones: envidia, codicia, lujuria, entre otras.

Pero su talento elocuente va mucho más allá, porque Celestina consigue todo esto sin involucrarse, por el contrario suma aliados a sus engaños a través de la autocompasión y el gran conocimiento que maneja del alma humana.

Patrizia Botta (1994), en su análisis *La magia en La Celestina*, al describir las inclinaciones de los críticos que tenían posturas heredadas del positivismo, entre los que se encuentran Américo Castro y María Rosa Lida, nos habla sobre esto: “La imagen de Celestina que ha salido de esta postura crítica es al revés de la anterior: una Celestina racional y dueña de sí misma, que con su arte dialéctico y su gran conocimiento de la psicología humana consigue plasmar, a su voluntad hasta “las duras peñas” en frase de Sempronio.” (p. 38).

Pero si bien es cierto que la vieja Celestina maneja ambos elementos: persuasión y psicología humana, en forma admirable y que además estos dones le han abierto las puertas a muchos de sus propósitos mezquinos, cabe también la posibilidad de que Celestina sea una hechicera y sus poderes le ayuden a realizar sus trabajos. Sempronio nos lo hace saber cuando, advirtiéndolo a Calixto que esta es la única persona que tiene el poder de ayudarlo en la aflicción amorosa que padece, se refiere a ella en los siguientes términos: “hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay” (*La Celestina*, p. 64).

Más adelante Parmeno enumerará algunos de los oficios de Celestina, al decir: “ella tenía seis oficios, conviene saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera” (*La Celestina*, p. 68).

Y finalmente, Lucrecia dirá a Alisa que a Celestina “[L]a empicotaron por hechicera, que les vendía mozas a los abades y descasaba mil casados” (*La Celestina*, p. 99).

La criada de Pleberio también comentará los oficios de la vieja alcahueta al decir que esta: “Perfuma tocas, hace solimán y otros treinta oficios. Conoce muchas hierbas, cura niños y aun algunos la llaman vieja lapidaria” (*La Celestina*, pp. 99-100).

A todas estas caracterizaciones se suman las continuas referencias que hace Celestina de sus tratos con el diablo, las reminiscencias de épocas pasadas junto a la madre de Parmeno, Claudina, quien es presentada abiertamente en la obra como una bruja, con ella Celestina aprendió todos sus oficios, entre ellos la penetración en “cercos mágicos” y las visitas nocturnas a cementerios y horcas para profanar cuerpos y sacar de estos dientes, sogas y otros elementos necesarios para sus conjuros.

Así en una conversación con Parmeno, Celestina reseña todas sus actividades con Claudina:

Celestina.- No me la nombres, hijo, por Dios, que se me hinchan los ojos de agua. ¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga? ¿Otra tal compañera? ¿Tal aliviadora de mis trabajos y fatigas? ¿Quién suplía mis faltas? ¿Quién sabía mis secretos? ¿A quién descubriría mi corazón? ¿Quién era todo mi bien y descanso, sino tu madre, más que mi hermana y comadre? ¡Oh, qué graciosa era! ¡Oh, qué desenvuelta, limpia, varonil! Tan sin pena ni temor se andaba a media noche de cementerio en cementerio, buscando aparejos para nuestro oficio, como de día. Ni dejaba cristianos ni moros ni judíos, cuyos enterramientos no visitaba. De día los acechaba, de noche los desterraba. Así se holgaba con la noche oscura como tú con el día claro; decía que aquella era capa de pecadores. ¿Pues maña no tenía con todas las otras gracias? Una cosa te diré, porque veas qué madre perdiste aunque era para callar. Pero contigo todo pasa. Siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenacitas de pelacejas, mientras yo le descalcé los zapatos. Pues si entraba en un cerco mejor que yo y con más esfuerzo; aunque yo tenía harto buena fama, más que ahora, que por mis pecados todo se olvidó con su muerte. ¿Qué más quieres sino que los mismos diablos la habían miedo? Atemorizados y espantados los tenía con las crudas voces que les daba. Así era ella de ellos conocida como

tú en tu casa. Tumbando venían unos sobre otros a su llamado. No le osaban decir mentira según la fuerza con que los apremiaba. Después que la perdí, jamás les oí verdad (*La Celestina*, pp. 136-137).

En la obra se menciona también un lugar específico de la casa de Celestina en el que tenía ingredientes especiales para sus maleficios, el primero en detallar dichos elementos es Parmeno:

Y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien. Tenía huesos de corazón de ciervo, lengua de víbora, cabezas de codornices, sesos de asno, tela de caballo, mantillo de niño, haba morisca, guija marina, sogá de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de tejón, granos de helecho, la piedra del nido del águila y otras mil cosas (*La Celestina*, p. 70).

De acuerdo a la investigación de Botta, estos componentes para asuntos amorosos de la alcahueta coinciden con los descritos en los tratados inquisitoriales sobre brujería e incluso dan muestra del gran crecimiento que estaba teniendo el tema de la magia en Europa:

[S]e han encontrado muchas semejanzas y hasta correspondencias de detalle entre los inventarios de los objetos mágicos poseídos por las brujas procesadas y los ingredientes del laboratorio de Celestina. En segundo lugar, se ha demostrado cuán arraigadas estaban en toda Europa no sólo las prácticas y las creencias mágicas sino también una atmósfera de satanismo más general. Por otro lado sabemos ahora gracias a estos críticos que algunas ciudades españolas, como Toledo y sobre todo Salamanca, eran famosas en aquella época en toda Europa por ser centros de estudio sobre magia y demás ciencias ocultas (hasta se hablaba de su enseñanza clandestina en las Universidades). Sabemos asimismo que, en Salamanca también, abundaban por esas fechas, más que en cualquier otro sitio, los manuales (en tomos manuscritos) de “Magia Práctica” llenos de explicaciones y pormenores, como también abundaban las mujeres que se dedicaban a prácticas conexas con la brujería, es decir los “tipos reales” o brujas verdaderas de que nos habla Caro Baroja y que según algunos es muy probable hayan inspirado a Rojas. (p. 44).

Es comprensible el importante rol que ejerce la magia en Europa durante este tiempo, el hombre renacentista se enfrentaba a un estado de crisis que le lleva a percibir las

relaciones y sucesos humanos como gobernadas, como señala Maravall, bajo un “loco acontecer de los hechos”. Resulta normal entonces que ante esta realidad los individuos busquen desesperadamente una forma de manipular las fuerzas del universo para encauzarlas y encuentran este poder en la magia:

La creencia en la hechicería es consecuencia de una concepción de la naturaleza vista como un mundo de fuerzas invisibles, pero definidas, que tiene su articulación propia, en el interior de la cual la hechicera puede operar, sabiendo, como ella sabe, lo que hay que hacer para cambiar su movimiento. Esa visión de la naturaleza es perfectamente compatible y aun depende estrechamente del espíritu de dominio del mundo natural que inspira al hombre renacentista. Y en tal sentido la magia es un arte que se estima a sí mismo sabiamente adquirido para combinar fuerzas naturales con vistas a la obtención de ciertos resultados previstos. Se da en ella un afán cuasi científico de manipular esos elementos naturales para dominarlos y encauzarlos a un objetivo determinado (*El mundo social de La Celestina*, Cap. VII, s/n).

A pesar de todo lo anterior, queda una duda de los poderes de Celestina cuando Parmeno termina de describirla con su señor Calixto diciendo: “¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacía? Y todo era burla y mentira” (*La Celestina*, p. 71).

Hechicera o no, Celestina se adhiere a este perfil de dar solución a los problemas de quienes la buscan a través de la magia y está convencida de que sus poderes sobrenaturales y pactos con el demonio le han abierto el camino a muchos de sus engaños.

Ahora pasamos a describir y analizar el personaje de Melibea.

A diferencia de Celestina, Melibea es una mujer joven; Pleberio revela la edad de ella cuando, lamentándose por el suicidio de su única hija exclama: “Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veinte” (*La Celestina*, p. 256).

Pero a pesar de su corta existencia, Melibea es el personaje de la obra de Rojas que mejor refleja el frescor de la etapa juvenil. A medida que avanza la narración el lector descubre ciertos rasgos especiales en la personalidad de Melibea, un ejemplo de ello es la fuerza que siempre imprime a su carácter independientemente de los constantes cambios de humor que experimenta debido a las acciones sobrenaturales que Celestina ha ejercido sobre ella, si se piensa que transgrede las normas en su relación ilícita con Calixto por los efectos de la hechicería y la libertad con la que realiza cualquier acción llegando incluso al suicidio. Renuncia a todos los esquemas morales de la época. Su rebeldía a las reglas recuerda a Elena de *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo que trataremos en el Capítulo II.

Nicolás Brando (2010) toca este asunto:

Pero hay una característica muy importante en Melibea que, a diferencia del resto de su personalidad, no cambia nunca: su voluntad fuerte y decidida. Este es un rasgo de su carácter que se mantiene intacto en todo el transcurso de la obra: por más de que haya dejado atrás sus valores; por más de que se haya olvidado de sus responsabilidades como hija; por más de que haya decidido serle infiel a toda la estructura social de la que antes formaba parte, nunca deja de ser fiel y constante consigo misma, y nunca pierde su decisión de forjarse su propio destino a su manera sin permitir que nada ni nadie la detenga (s/n).

Melibea también se asemeja a Leonora de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes por su condición de encerramiento. Durante el primer encuentro con Calixto, Melibea hace mención a las puertas y cerraduras de su casa y las maldice por evitarle gozar con el amado: “Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta” (*La Celestina*, p. 192).

Pero además de estos impedimentos uno de los criados de Calixto, Parmeno, temeroso del deseo de su amo por tumbar las puertas, advierte sobre los escuderos de Pleberio: “Y con esta confianza quiere quebrar las puertas. Y no habrá dado el primer golpe, cuando sea sentido y tomado por los criados de su padre, que duermen cerca. (...) (Que no querer morir ni matar no es cobardía, sino buen natural. Estos escuderos de Pleberio son locos: no desean tanto comer ni dormir como cuestiones y ruidos. Pues más locura sería esperar pelea con enemigo que no ama tanto la victoria y vencimiento, como la continua guerra y contienda.)” (*La Celestina*, p. 193). Y en el discurso de despedida, al narrar a su padre las razones de la muerte de Calixto, Melibea señala las paredes altas de la casa como una de ellas. Estos elementos: puertas, cerraduras, sirvientes y altos muros están presentes por un motivo más valioso que los bienes materiales de Pleberio, y este motivo se atesora en su hija. La pureza de Melibea es la causa por la cual se ha prestado tanta atención en el resguardo de la casa y es que, como se podrá observar más adelante, la virginidad es una de las principales condiciones que se demanda para llevar a cabo un matrimonio. Sin embargo, Melibea ha decidido dejar a un lado todas estas convenciones sociales para vivir intensamente el amor que siente por Calixto, sin darle importancia a las consecuencias que puedan desencadenar sus actos se ha abierto al desenfreno como en un deseo de disfrutar el momento, actitud muy difundida durante el Renacimiento según refiere Maravall. Hay que tomar en cuenta que en *La Celestina* jamás se habla de matrimonio y esto se debe precisamente al goce y los placeres de la vida a que sus individuos estaban entregados: “El drama del amor desconcertado requería ese

planteamiento, libre de todo condicionamiento externo que limitara su alcance” (*El mundo social de La Celestina*, Cap. VIII, s/n). La pasión desconcertante de Calixto ha prendido en muchos aspectos y uno de ellos es la belleza de Melibea. Calixto la describe a su criado Sempronio:

Comienzo por los cabellos. ¿Ves tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.

Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas, las cejas delgadas y alzadas; la nariz mediana; la boca pequeña, los dientes menudos y blancos; los labios colorados y grosezuelos; el torno del rostro poco mas luengo que redondo, el pecho alto; la redondez y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podía figurar? ¡Que se despereza el hombre cuando las mira! La tez lisa, lustrosa: el cuero suyo oscurece la nieve; la color mezclada, cual ella la escogió para sí.

Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas; los dedos luengos; las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas. Aquella proporción, que ver yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres diosas (*La Celestina*, pp. 62-63).

Esta descripción que hace Calixto sobre Melibea es la más detallada que se encuentra en toda la tragicomedia de la hija de Pleberio, sin embargo no ha sido valorada de forma positiva porque no se considera una imagen realista de la joven, sino “una típica descripción física de la amada hecha por su amante cortesano.”¹¹

Nicolás Brando ha señalado que aunque no se tengan descripciones físicas objetivas sobre Melibea, sí se puede formar una imagen de la joven a través de las percepciones de los demás personajes. Sempronio nos otorga una de las descripciones menos subjetivas de ella al decir: “Aquella graciosa y gentil Melibea” (*La Celestina*, p.161). También se pueden valorar los juicios hechos por Tristán y Sosia (criados de Calixto)

¹¹ Brando (2010) *Melibea: Percibida y reflejada* p. 4

al escuchar lo que sucede entre los amantes Calixto y Melibea una de las noches de su encuentro: “Tristán.- Oigo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació. Y por mi vida que, aunque soy muchacho, que diese tan buena cuenta como mi amo. Sosia.- Para con tal joya quienquiera se tendría manos.” (*La Celestina*, p. 211).

Elicia y Areusa (pupilas de Celestina) también hacen referencia a Melibea, pero sus comentarios carecen de veracidad por el evidente sentimiento de envidia que muestran hacia la joven.

Lo que sí se puede apreciar claramente en la obra es la posición privilegiada de Melibea en la sociedad, ya que la joven perteneciente a la nobleza es la única heredera de la fortuna y bienes de su padre.

Pleberio resume estos bienes luego de la pérdida de su hija al decir: “¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?” (*La Celestina*, p. 256).

Con estas declaraciones se entiende perfectamente que la joven dispone de todo lo necesario para vivir ociosamente y ostentarlo, lo que la convierte en favorita para las aspiraciones matrimoniales de los jóvenes más adinerados.

Pleberio y Alisa admitiendo la necesidad de procurar a su hija un conveniente matrimonio discuten esta idea:

Pleberio.- ¿Quién rehuirá nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía? ¿En quién caben las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, discreción, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero,

el alto origen y parientes; lo final, riqueza? De todo esto la dotó natura. Cualquiera cosa que nos pidan hallarán bien cumplida.

Alisa.- Dios la conserve, mi señor Pleberio, porque nuestros deseos veamos cumplidos en nuestra vida. Que antes pienso que faltará igual a nuestra hija, según su virtud y tu noble sangre, que no sobrarán muchos que la merezcan. (*La Celestina*, p. 226).

Maravall en *El mundo social de La Celestina* explica que estas características a que hacen referencia Pleberio y Alisa en su diálogo: belleza, linaje y posesión de abundantes bienes económicos, son de gran importancia cuando se trata de fomentar el sentimiento amoroso en la clase ociosa de los ricos. Y es indudable que el joven Calixto haya encontrado todas estas cualidades en la hija de Pleberio, de allí que al hablar con su criado Sempronio sobre Melibea resalte precisamente estas características diciendo: “Mira la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud e inefable gracia la soberana hermosura” (*La Celestina*, p. 61).

Incluso es notoria en la obra la superioridad que en bienes materiales y nobleza tiene Melibea sobre el enamorado Calixto. Maravall analiza esta situación: “La posición de Pleberio, contra lo que muchos han entendido, es mucho más alta que la de Calixto, según se nos hace saber en el texto y se repite varias veces. Con ello coincide el mayor respeto con que todos hablan de la persona de Pleberio y de su casa” (*El mundo social de La Celestina*, Cap. IV, s/n).

Y por si esto fuera poco se encuentran también las celosas declaraciones de Elicia y Areusa aludiendo al tema de la riqueza en Melibea como único motivo del despertar

de la pasión en Calixto. “Areusa.- Las riquezas las hacen a estas hermosas y ser alabadas; que no las gracias de su cuerpo” (*La Celestina*, p. 162). “Elicia.- Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda” (*La Celestina*, p.161).

Aunado a la riqueza, se presenta un elemento de gran importancia en la caracterización de la joven: su cultura libresca.

Melibea muestra al lector el alto nivel de instrucción que posee al esbozar una serie de discursos con alto contenido erudito. Tal es el caso del que se muestra a continuación en el que hace gala de la firmeza que la caracteriza para rechazar el matrimonio, justificando esta desobediencia con peores ilícitos cometidos por las mujeres de los libros que leyó:

Melibea.- No quiero marido, no quiero ensuciar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, como muchas hallo en los antiguos libros que leí o que hicieron más discretas que yo, más subidas en estado y linaje. Las cuales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, así como Venus, madre de Eneas y Cupido, el dios del amor, que siendo casada corrompió la prometida fe marital. Y aun otras, de mayores fuegos encendidas, cometieron nefarios, e incestuosos yerros, como Mirra con su padre, Semiramis con su hijo, Canasce con su hermano, y aun aquella forzada Thamar, la hija del rey David. Otras aún más cruelmente traspasaron las leyes de natura, como Pasifae, mujer del rey Minos, con el toro. Pues reinas eran y grandes señoras, debajo de cuyas culpas la razonable mía podrá pasar sin denuesto (*La Celestina*, p. 227).

Incluso hace referencia a la cultura que posee en el discurso de despedida a su padre:

Melibea.- Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, colegiadas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandabas leer, sino que la ya dañada memoria con la gran turbación me la has perdido, y aun porque veo tus lágrimas mal sufridas decir por tu arrugada faz (*La Celestina*, p. 254).

En la cita anterior, Melibea responsabiliza a su padre de la educación que recibió y es que el adoctrinamiento únicamente como cultura improductiva representaba una de las formas de ostentación en los sectores nobles:

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 Calixto 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 (*El mundo social de La Celestina*, Cap. I, s/n).

En *La Celestina* el trastorno amoroso de Calixto, joven perteneciente al grupo de los privilegiados, es el que rompe con esta perfecta armonía de la que nos informa Maravall, desencadenando una crisis social y moral que afecta a todos los estamentos y a sus acciones.

De acuerdo a la concepción medievalista del mundo, el amor se entendía como un estado de reposo y bienestar que alcanzaba el individuo.¹²

Pero Calixto, lejos de encontrar la calma y serenidad plena que apunta esta teoría, sufre un completo descontrol psicológico que lo lleva a la enajenación y el desconocimiento de Dios y de sí mismo.

Luego del rechazo de Melibea, Calixto cae en una profunda agonía que se puede confundir incluso con una enfermedad.

Calixto.- Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡Oh!, si vinieseis ahora, Hipócrates y Galeno, médicos, ¿sentirías mi mal? ¡Oh piedad

¹² Maravall, 2003. *El mundo social de La Celestina*, Cap. VIII, s/n.

de silencio inspira en el plebérico corazón porque sin esperanza de salud no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe! (*La Celestina*, p. 55).

El sufrimiento que exhibe el joven señor, producto de un deseo amoroso, hace que sus esquemas morales se desprendan dando paso al desconcierto: “Calixto se presenta a sí mismo, en su estado de enamoramiento, como destemplado, discorde, fuera de sí, como alguien para quien se ha roto toda armonía” (*El mundo social de La Celestina*, Cap. VIII, s/n).

Pues bien, esta condición destemplada de Calixto lo conduce a la negación del orden natural y de Dios, y al hacerlo la razón y la moral desaparecen en medio de un conflicto interno que termina por hacer creer al enamorado que su amada es Dios:

“Sempronio.- ¿Tú no eres cristiano? Calixto.- ¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (*La Celestina*, p. 57).

Calixto ha endiosado a Melibea y al hacerlo le ha dado un poder que es exclusivo del ser supremo: la capacidad de salvar o condenar. Se observa entonces que la mujer ha desplazado a Dios, y es ella la única que puede sanar al enfermo Calixto de su padecimiento, lo cual es una herejía desde el punto de vista de la religión católica.

No obstante se le oye decir: “Calixto.- [L]a misma boca de ésta que tiene las llaves de mi perdición y gloria” (*La Celestina*, p. 190).

Pero la negación del orden divino, que ya es bastante grave, no será la única falta en que incurra Calixto, también producirá desórdenes en los esquemas morales de la sociedad, ya que llevará al plano amoroso sus desarreglos psicológicos generando así un amor irracional, desenfrenado, carnal y loco. Recuérdese que Melibea pierde su

virginidad y rompe con todos los esquemas morales y sociales, ya que los encuentros amorosos se realizan en el jardín de la casa de Pleberio durante la media noche. Melibea antes de morir confirma estas faltas ante su padre: “Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. (Del cual deleitoso yerro de amor gozamos cuasi un mes (...))” (*La Celestina*, p. 253).

Melibea también explica a su padre la forma en que se sucedieron los hechos y culpará a Celestina de su pérdida de decoro, al mismo tiempo que la responsabiliza de posibilitar el encuentro con su amado:

Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer que llamaban Celestina. La cual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí a ella lo que a mi querida madre encubría. Tuvo manera cómo ganó mi querer, ordenó cómo su deseo y el mío hubiesen efecto (*La Celestina*, p. 253).

Con estas declaraciones Melibea descubre al lector que ella ya sentía amor por Calixto pero lo mantuvo oculto para no poner en tela de juicio su virtud, el hechizo que realiza Celestina le sirve de excusa para dar libertad plena a los deseos que antes reprimía, pues termina diciendo: “Si él mucho me amaba no vivía engañado” (*La Celestina*, p. 253). Sin embargo, no se puede caer en el error de desestimar del todo el tema de la magia, porque sí representa un papel fundamental en la obra y es que aunque no sea esta la responsable del cambio de parecer en Melibea, sí lo es de la vehemencia con que deja salir su pasión amorosa. Solo desde lo sobrenatural se puede explicar el comportamiento extraño de la joven que al igual que Calixto evidencia una gran enajenación. Luego de recibir la visita de Celestina, Melibea sufre

una crisis interna que la llevará a confesar a la vieja: “Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo” (*La Celestina*, p.171). El hechizo de Celestina ha logrado que Melibea se despoje del decoro y la moralidad que la dominaban y la ha sumergido en profundos desvaríos. La joven muestra un amor violento, trastornado, su pasión por Calixto la lleva a rechazar las reglas establecidas y a olvidarse de los seres que más ama, sus padres, para seguir a Calixto incluso en la muerte. José Antonio Maravall ha explicado que:

El mundo se presentaba al hombre medieval, cualesquiera que fuesen las apariencias adversas que le surgieran al paso, como la perfecta unidad de un orden. Esa unidad se traducía en la unidad de Dios, en la del universo, en la unidad de una ordenación moral, en la unidad de un sistema social. (*El mundo social de La Celestina*, Cap. I, s/n).

Pero esta unidad se fractura en *La Celestina* con el trastorno de sus personajes principales, Calixto y Melibea.

A manera de conclusión podemos decir que, ciertamente, Celestina con sus enredos de alcahueta es quien logra saciar los deseos de Calixto. Como comerciante de hilado, oficio que le sirve de tapadera, ella tiene acceso a cualquier casa, incluso a la de Pleberio. Actúa como mediadora para Calixto con Melibea y concierta el primer encuentro amoroso entre los jóvenes nobles.

Todas estas acciones hacen que Calixto vea a Celestina como deidad. Martín (1999) analiza este aspecto:

Calisto ve en ella la solución de su problema amoroso y, cuando llega a la casa a verle, la dirá: “¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte!” (I.9). Celestina sería como un Dios. El léxico religioso está ligado a su figura. De

ella puede llegar a Calisto la salvación o la condenación (si le dice que Melibea le ha rechazado) (p. 55).

Se observa entonces que Celestina se presenta como alguien con el poder de convertir los deseos en realidad y llega a ser adorada por Calixto como un Dios, pero la vieja alcahueta no sería una divinidad positiva sino una aliada del demonio, puesto que sus actividades están relacionadas a la magia y a la participación del maligno en estas, ella misma se declara su “más conocida cliéntula” (*La Celestina*, p. 95).

Melibea, en cambio, es la figura que podría estar más próxima al Dios del cielo si no fuese porque es la gran responsable del hundimiento en que se encuentra la ciudad. A este tipo de caos se debe precisamente la gestación con gran fuerza en el Renacimiento de un sentimiento de rechazo y odio hacia las mujeres, quienes son vistas como las únicas culpables de provocar el loco amor en los hombres que termina irremediamente con la muerte y los desajustes en la colectividad. Maravall destaca este fenómeno:

La misoginia, cuya tradición llega al Renacimiento y que procede de fuentes clásicas, encuentra en esa concepción del amor pretexto para acentuar la crítica de la mujer. Es fácil relacionar la doctrina aristotélica de la mujer que expone Sempronio con las declaraciones de misoginia que el autor pone en boca suya, haciéndole utilizar los consabidos “exempla” de la literatura didáctica medieval sobre las tretas de las mujeres y el engaño con que fueron capaces de burlarse de héroes y sabios. En el ánimo, supuestamente débil y mal inclinado de la mujer, ese amor como enfermedad, como “languor”, tenía que prender con especial violencia. “Las mujeres, quando locamente aman, con sola muerte se pueden atajar sus encendimientos”: así se dice en la novela *Eurialo y Lucrecia*. Ese es el destino de Melibea y el destino que, como instrumento del desorden del amor, hará sufrir a Calixto. (*El mundo social de La Celestina*, Cap. VIII, s/n).

Sin embargo, no solo Melibea engendra esta aversión por las mujeres en la obra, Celestina también participa de ello con sus engaños y ambiciones.

A lo largo de la investigación se ha visto que las dos mujeres estudiadas de la obra, Celestina y Melibea, son totalmente distintas. Celestina es una mujer mayor, de origen bajo, dedicada a uno de los oficios más degradantes del mundo (la prostitución), dotada además de habilidades extraordinarias tales como su poder persuasivo y analítico, los cuales maneja inteligentemente en sus engaños.

Melibea en cambio, es una joven noble, hermosa, de alta sangre, rodeada de lujos, con un considerable nivel intelectual; virtuosa y respetable. Pero a pesar de sus diferencias, la vieja hechicera y la doncella noble se encuentran por el deseo amoroso de un hombre y por la ambición que se genera entre las clases sociales más bajas, desencadenándose así un conflicto espiritual, económico, social y moral que conduce al desorden en todos los ámbitos de la actividad pública y que termina con la muerte de Celestina, Parmeno, Sempronio y finalmente los amantes Calixto y Melibea.

En *La Celestina* se narra el deterioro de una civilización movida por individualismos en la que un personaje de la periferia, Celestina, se introduce en las esferas nobles ocasionando cambios profundos. La clase de los señores encabezaba y regía toda la estructura social, que sufre un completo desequilibrio producto de la pasión de Calixto, joven perteneciente a la nobleza el cual revela su pasión descontrolada por una mujer, Melibea, y por la intromisión de una vieja alcahueta en el desarrollo de estos amores.

Ante un panorama desesperanzador como este, podemos sugerir que la muerte se presenta como la única solución para el reparo del daño. Melibea es culpable de la enajenación de Calixto, la codicia de sus criados y de alterar con su conducta insensata la estructura estamental provocando el descalabro moral y el oprobio de su familia. Todas estas faltas no pueden quedar impunes, la sociedad renacentista debe aprender que las transgresiones de este tipo al final son castigadas, y es así como Melibea pierde a su amante con la muerte, pero además Rojas introduce un elemento que termina de dar el sentido trágico a la obra; este elemento es nada menos que el suicidio de Melibea.

CAPÍTULO II

¡Dura ley estableciste, dura y forzosa, Madre Naturaleza, cuando obligaste al hombre, rey de todas las criaturas, a que siguiera los antojos de una mujer fácil que sólo se desvela en buscalte su perdición! (*La hija de Celestina*, p. 41).

Dentro del estado de grave crisis que sacude al Barroco surgen en el ámbito social sujetos de conducta desviada como consecuencia de las situaciones de pobreza, hacinamiento humano y relajación moral observables en Europa, dichos sujetos serán representados en la literatura y el teatro de la época con el nombre de “pícaros” y a los que Maravall (1980) se refiere al decir:

A fines del XVI, en cuanto se empieza a hablar del Barroco, no hay que olvidar esos grupos de pícaros, ganapanes, pordioseros, que inundan las ciudades, ni esas bandas de vagabundos, falsos peregrinos, bandoleros, que andan errantes por los caminos de Europa. No olvidemos una mención al papel que se le da en el teatro al bandolerismo femenino (Lope, Mira de Amescua, Vélez de Guevara). Esas masas de menesterosos, desviados y llenos de rencor, han surgido de las guerras, de las epidemias, de la opresión de los poderosos, del paro forzoso a que obliga la crisis de la economía (*La Cultura del Barroco*, p. 114).

Y para profundizar un poco más en el origen y caracterización del pícaro, Rosa Navarro nos ofrece la siguiente descripción sobre los mismos:

El pícaro nace como mozo de muchos amos, como Pármeno, y su actuar se caracteriza por el engaño, la estafa, la burla para sobrevivir o para golosinar, a las que mezcla la pulla, que supone ingenio y lengua larga. La pícara será descendiente de Elicia, de Areúsa, pero el relato no versa sobre su condición de prostituta (como en la *Lozana Andaluza* que no se divulgó por España), sino en sus artes de engaño, en las burlas que hace para conseguir dinero y bienes o para librarse del acoso de quien no le interesa; es decir, pícaro y pícara comparten un mismo espacio y unas mismas artes. También tendrán parecido origen vil, que cuentan” (*Novela Picaresca*, pp. 9-10).

Salas Barbadillo, autor de la obra objeto de estudio *La hija de Celestina* (1612), presenta como protagonista a una pícara de nombre Elena, cuya historia se divide en un antes (infancia y adolescencia) y un después (su realización como mujer), ya que como otros personajes que comparten la materia picaresca, hay en su pasado una vida marcada por la degradación moral que traerá consecuencias en el futuro, puesto que Elena se convertirá en una de estas figuras de desviación social proyectando todas las situaciones conflictivas de su pasado a través del engaño.

Como ya lo ha hecho saber Fernando Lázaro Carreter, citado por Rosa Navarro, se producen en la narración dos historias: una autobiografía de Elena sobre su procedencia y un relato en tercera persona que protagoniza Elena como pícara junto a sus compañeros de transgresiones Méndez y Montúfar. Se intentará entonces analizar al personaje femenino de Elena atendiendo a estas dos historias.

Para introducir el relato autobiográfico de Elena el narrador hace un recorrido por los acontecimientos que propician dicha historia, y es así como al inicio del tercer capítulo de *La hija de Celestina* nos encontramos con la sensación de temor que experimentan Elena, Méndez y Montúfar en su huida a Madrid luego del robo de dos mil ducados en oro cometido por ellos en Toledo a Don Rodrigo de Villafañe, tío de uno de los personajes principales de la obra, Don Sancho de Villafañe, ambos miembros de las clases dirigentes de Castilla.

El miedo y la angustia de ser descubiertos que muestra de manera especial Montúfar, amante y cómplice en los engaños de la protagonista y a quien ella anteriormente hiciera representar los papeles de hermano y criado para realizar la estafa, hacen que

Elena apele por la narración de sus orígenes y se convierte en una narradora en primera persona:

Muchas veces, amigo el más agradable a mis ojos, y por esta razón, entre tantos elegido de mi gusto, me has mandado, y yo he deseado obedecerte, que te cuente mi nacimiento y principios, y siempre nos han salido al camino estorbos que no han dado lugar. Agora nos sobra tiempo, y el que nos corre, tan triste, que necesita mucho de que le busquemos entretenimiento; y porque el que yo te ofrezco sin duda te será muy apacible, por ver si en la mucha ociosidad desta noche puedo dar fin a lo que tantas veces empecé, prosigo: Ya te dije que mi patria es Madrid. Mi padre se llamó Alonso Rodríguez, gallego en la sangre y en el oficio lacayo, hombre muy agradecido al ingenio de Noé por la invención del sarmiento. Mi madre fue natural de Granada, y con señales en el rostro (porque los buenos han de andar señalados para que de los otros se diferencien), servía en Madrid a un caballero de los Zapatas, cuya nobleza en aquel lugar es tan antigua que naide los excede y pocos los igualan. Al fin, esclava; que no puedo yo negarte lo que todos saben. Llamábanla sus amos María, y aunque respondía a este nombre, el que sus padres la pusieron, y ella escuchaba mejor, fue Zara (Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, p. 27).

Con esta primicia en la narración de Elena sobre sus orígenes degradados resaltan dos elementos: las debilidades del padre Alonso Rodríguez por el alcohol y una posible conexión de Zara con lo que Rosa Navarro ha llamado la estirpe celestinesca. Las señales en el rostro que refiere Elena al describir físicamente a su madre tal vez tengan que ver con ser marcada por delincuente, esclava y judía, o con el rasguño que tenía en la nariz el personaje de Celestina de la obra de Fernando de Rojas, Parmeno se refiere a esto cuando menciona: “Y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla, que guardaba para aquel rasguño que tiene por las narices” (*La Celestina*, p. 70).

De acuerdo a Patrizia Botta (1994), dicho rasguño sería algo “diabólico” y “representaría, según algunos, la marca con que el Demonio señalaba a sus fieles, que

generalmente tenían en el cuerpo una señal de reconocimiento (pero que según otros, más escépticos, más tiene de cuchillada ordinaria que de marca del Diablo)” (p. 54).

Esto lo podríamos aplicar también a la madre de Elena.

Continúa Elena su biografía ahora para mostrar uno de los muchos oficios de su madre, el de lavar ropa en el río Manzanares, dicha tarea le permitió ejercer también la prostitución:

Bajaba a lavar la ropa de sus amos y la de algunos criados de importancia los sábados a Manzanares, río el más alegre de fregonas y el más bien paseado de lacayos de cuantos hoy se conocen en España; en cuya prueba, si fuera necesario y alguien lo dudara, trujera muchos lugares autorizados de poetas. Allí acudían a celebralla, el rato que podían hurtar a sus amas, todos cuantos esclavos había de sillas en la Corte, y ella igualmente remediaba necesidades, con la misma voluntad, al de Túnez que al de Argel, aunque a los de Orán parece que con alguna diferencia de más agrado recibía, porque tenía deudos en aquella tierra; y aunque no la traían cartas de favor en recomendación, ella sabía a lo que debía acudir, y así lo hacía con toda diligencia (*La hija de Celestina*, p. 28).

La mala reputación de la madre de Elena llegó al extremo de causar gran impresión entre los conocidos de Alonso Rodríguez al ver que tomaba a Zara por esposa:

En este tiempo, que ya ella estaba cerca de cumplir una cuarentena de años, se casó con el buen Rodríguez, aquel mi honrado padre que Dios haya perdonado. Admiráronse mucho todos los que le conocían la condición, de que hubiese celebrado bodas con una mujer que traía siempre las manos en el agua; pero él se escusaba con decir que al amor todas las cosas son fáciles (*La hija de Celestina*, p. 29).

Al casarse con Zara, el padre de Elena adquiere la condición de marido “paciente”, término acuñado por Salas para calificar las infidelidades que padece Alonso por parte de su mujer y que aunado a su adicción al alcohol le convertirán en el hazmerreír de la gente que le da el sobrenombre de Pierres.

Pero Elena prosigue el relato autobiográfico para informar del cambio de comercio de su madre, quien dejará atrás las actividades como lavandera además de la de ramera, para dedicarse a dos trabajos merecedores de gran atención por su parecido con los realizados por el personaje de Celestina en la tragicomedia de Rojas, tales trabajos son la comunicación con difuntos y la reconstrucción de virgos describe:

Ya ella había mudado de oficio, porque volviéndosele a representar en la memoria ciertas liciones que la dio su madre que fue doctísima mujer en el arte de convocar gente del otro mundo, a cuya menor voz rodaba todo el Infierno, donde llegó a tanta estimación que no se tenía por buen diablo el que no alcanzaba su privanza, empezó por aquella senda; y como le venía de casta, hallose en pocos días tan aprovechada, que no trocara su ocupación por docientas mil de juro, porque creció con tanta prisa este buen nombre, que, antes que yo pudiese roer una corteza de pan y me hubiesen en la boca nacido para ello los instrumentos necesarios, tenía en su estudio más visitas de príncipes y personas de grave calidad que el abogado de más opinión de toda la Corte (...) Y, sobre todas sus gracias, tenía la mejor mano para aderezar doncellas que se conocía en muchas leguas (...) Y hacía en esto una sutileza extraña: que adobaba mejor a la desdichada que llegaba a su poder segunda vez, que cuando vino la primera. De modo fue, amigo, lo que te cuento, que sucedió en realidad de verdad que hubo año y aun años, que pasaron más caros los virgos contrahechos de su mano que los naturales: tan bien se hallaban con ellos los mercaderes deste gusto (*La hija de Celestina*, pp. 29-30).

Elena es entonces la hija de una esclava, meretriz, hechicera y alcahueta a la que el pueblo da el nombre de “Celestina”, según cuenta la narradora, y de un criado borracho y marido paciente, objeto de burlas, que muere en una escena grotesca durante una corrida de toros a la que acudía como lacayo de un príncipe:

En una fiesta de toros donde se hallaron los Reyes, entró a romper unos rejones en presencia de los ojos de su dama por pagarles un singular favor que le habían hecho cierto príncipe acompañado de más de docientos lacayos, todos de una librea; entre los que vistió fue uno mi padre, y como él antes de entrar en la plaza hubiese acudido a sus estaciones y trujese la cabeza trabajosa, tanto, que se había bajado el gobierno del cuerpo a los pies, pensando que huía del toro, le salió al camino y se arrojó sobre sus cuernos.

Llegaron apriesa para velle todos los caballeros, pero ya él había dado su alma a Dios, y a la tierra más vino que sangre (*La hija de Celestina*, p. 31).

El evento en que pierde la vida Pierres, padre de Elena, no solo busca acentuar la distinción de clases entre ricos y pobres sino que además consigue ridiculizar la imagen de los grupos marginados con situaciones de este tipo que lejos de conmover provocan la risa de los sectores dominantes; así lo ha observado Páez Rivadeneira (1996) al señalar:

La muerte del padre de Elena se introduce en un espectáculo auspiciado por los nobles a través de una imagen paródica como la otra cara del espectáculo del poder y da lugar a que la muerte, relacionada de manera invertida con la del toro y su simbología, se convierta en un motivo de burla (p. 49).

No hay que olvidar que Pierres representó el papel de marido cornudo y coincidentemente su muerte se da en los cachos de un toro, razón por la cual crecen aún más las burlas y comentarios de la gente.

Pero con el pasar del tiempo todo lo anterior queda en el olvido y Elena, que había alcanzado la adolescencia, se convierte en una mujer capaz de provocar suspiros por su belleza y juventud entre los cortesanos, quienes la rodean de regalos y privilegios con el deseo de obtener a cambio su virginidad.

Ya yo era mozuela de doce o trece y tan bien vista de la Corte, que arrastraba príncipes que, golosos de robarme la primera flor, me prestaban coches, dábanme aposentos en la comedia, enviábanme las mañanas de abril y mayo almuerzos, y las tardes de julio y agosto meriendas al río Manzanares (*La hija de Celestina*, p. 32).

Todas estas atenciones fueron observadas por Zara, madre de Elena quien reconoce en su hija un potencial negocio y, tal como lo señala la narradora, “abre tienda” para comerciar con ella.

Ellas me cortaban de vestir aprisa, y mucho más los sastres; porque como mi madre se resolviese a abrir tienda que al fin se determinó antes que yo cumpliese los catorce de mi edad, no hubo quien no quisiese alcanzar un bocado, obligándome primero con alguna liberalidad; y fueron tantas las que conmigo usaron, que ya me faltaban cofres para los vestidos y escritorios para las joyas (*La hija de Celestina*, p. 32).

Como se verá más adelante, Elena, disfrutando de los privilegios que le concedía la nobleza, también tuvo la oportunidad de observar muy de cerca a esta clase social y conocer los códigos y maneras de conducirse de los grupos dirigentes, situación que le servirá de experiencia para realizar sus engaños en el futuro. Además con el testimonio de Elena quedan al descubierto la inmoralidad y profunda crisis de la monarquía española del Barroco, que dista mucho de representar los valores señoriales que ostenta y de los cuales hace alarde, así lo ha expresado Páez Rivadeneira:

Diversiones y privilegios son proporcionados por una clase social que, contradictoriamente a los valores que postula, revela su condición inmoral. (...) Todos los privilegios que goza Elena, así como el dinero que acrecenta, los consigue a través de la utilización e inversión de su sexualidad. Con el capital socio-económico de su virginidad (pp. 51-53).

En efecto, la virginidad de Elena pasa a tener un valor económico, de modo que Zara, en su deseo de incrementar cada vez más los beneficios que obtiene con la comercialización de su hija, tres veces la vende como virgen a representantes del estamento social:

Tres veces fui vendida por virgen: la primera a un eclesiástico rico; la segunda a un señor de título; la tercera a un ginovés, que pagó mejor y comió peor. Este fue el galán más asistente que tuve, porque mi madre envió un día, valiéndose de sus buenas artes, en un regalo de pescado que le presentó, bastante pimienta para que se picase mi amor toda su vida; andaba el hombre loco, y tanto, que habiendo destruido con nosotras toda su hacienda, murió en una cárcel, habrá pocos días, preso por deudas (*La hija de Celestina*, p. 32).

La narración de la protagonista descubre un origen que inevitablemente marca su destino, ser la hija de unos padres cuyas vidas expuestas al escarnio público se alejan por completo de la moral de los grupos monárquico-señoriales hacen que Elena pase a participar del conjunto de individuos que a través del engaño se convierten en un peligro social. Sobre este aspecto Páez resalta:

Estos personajes tienen en común su origen degradado y están inmersos en una sociedad fuertemente jerarquizada, en la que los sectores dirigentes impiden cualquier intento de ascenso social a través de una consciente y hábilmente programada empresa de manipulación de masas que infunde la ilusión de un estado homogéneo que busca la integración y crea un falso sentido de pertenencia a esos sectores privilegiados. (pp. 40-41).

Al finalizar esta primera parte del capítulo es importante destacar que para esta investigación se rompió un poco con el orden cronológico-secuencial del texto objeto de estudio para analizar en primer lugar el origen de la protagonista, que en la obra se sitúa en el tercer capítulo, y posteriormente examinar su trayectoria como pícara en la adultez que Salas cuenta desde el inicio de la novela, apartándose, como ya lo han observado otros autores, del estándar de la novela picaresca, que ubica el relato autobiográfico del pícaro al comienzo de la narración. Ahora pasaremos a estudiar a Elena en la faceta de pícara durante su vida adulta.

Salas Barbadillo inicia la obra narrando la llegada a la ciudad de Toledo de una mujer llamada Elena que el lector irá conociendo a medida que avanza la historia, y precisamente uno de los primeros datos que se encuentran sobre ella es el referido a su belleza: “A la imperial Toledo, (...) llegó una mujer llamada Elena; (...) mujer de buena cara y pocos años, que es la principal hermosura” (*La hija de Celestina*, p. 9).

El tema de la belleza en la visitante parece abrir el telón a una obra teatral, sobre esta particularidad Francisco Sánchez ha indicado: “Las ideas son, en el Barroco, de carácter visual. (...) En el tratamiento de esta figura de la belleza y el valor señorial, se puede estudiar el traslado de los elementos visuales del acto dramático a la escritura” (*Lectura y representación*, pp. 43-44).

Desde el primer momento y a lo largo de todo el relato, el autor logra crear una suerte de escenario teatral en la mente del lector, Salas se encargará de que éste visualice a Elena a partir de la idea de perfección, como se verá a continuación:

¡Oh, qué mujer, señores míos! Si la vieran salir tapada de medio ojo, con un manto destos de lustre de Sevilla, saya parda, puños grandes, chapines con virillas, pisando firme y alargando el paso, no sé yo cual fuera dellos aquel tan casto que por lo menos dejara de seguilla, ya que no con los pies, con los ojos, siquiera el breve tiempo que estuviera en pasar la calle (*La hija de Celestina*, p. 11).

En la cita anterior se observa claramente cómo el narrador se dirige a un público que le oye o lee:

Después de describir la belleza de Elena, su capacidad de combinar su ropa para estar a la moda e imitar a damas principales, el narrador hace un alto en la narración y apela a un público que oye y que va a configurar la imagen de Elena, manipulando la mirada de los oyentes: teatralizando de esta manera la narración (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 27).

Esta técnica persuasiva está estrechamente relacionada con la cultura dirigista que caracterizó al Barroco y que tuvo como principal objetivo mover al receptor, mantenerle en un estado de expectación o suspenso a través de prácticas como esta de Salas que busca insertar al público en la narración, es decir, le hace participar de ella.

Maravall describe este método:

Frente a su destinatario, la cultura barroca se propone moverlo. Tocamos aquí un nuevo y último aspecto de su dirigismo. Uno de los recursos de que se vale para alcanzar tales objetivos los cuales pueden muy bien ejemplificarse en el arte, pero también en otros campos consiste en introducir o implicar y en cierto modo hacer partícipe de la obra al mismo espectador. Con ello se consigue algo así como hacerle cómplice de la misma: tal es el resultado que se obtiene con el procedimiento de presentarla abierta al espectador para lo cual se pueden seguir varias vías: o bien un personaje en el cuadro se dirige a quien lo contempla como invitándolo a incorporarse en la escena; o bien, con la técnica de la escena inacabada que parece continuarse en el primer plano del espectador, se complica a éste en ella; o bien con el recurso de hacerle coautor, sirviéndose del artificio de que la obra cambie, al cambiar la perspectiva en que el espectador se coloca; etc. (*La Cultura del Barroco*, pp. 169-170).

El narrador juega con las técnicas barrocas del arte como la que acabamos de mostrar, y para acentuar su apego a la corriente llega al punto de señalar que esta Elena, hija de Celestina y Pierres, supera en belleza a la que fuera capaz de inspirar a uno de los más importantes poetas de la historia de la humanidad, Homero, quien toma como motivo para crear la conocida narración de un enfrentamiento sangriento entre dos pueblos hermanos la belleza de uno de sus personajes femeninos más importantes: Helena. Al decir: “nuestra Elena, más hermosa que la griega” (*La hija de Celestina*, p. 14). Describiendo de esta forma la belleza de la protagonista a través de uno de los recursos psicológicos más manejados en el Barroco: la extremosidad; es decir, la exageración de la belleza en Elena. Maravall explica esta técnica:

El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad extremadamente. La *extremosidad* ése si sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco.

Ni exuberante ni sencillo por sí, sino en cualquier caso, una u otra cosa, por razón de extremosidad, por exageración (*La Cultura del Barroco*, pp. 426-427).

Este recurso psicológico de la extremosidad fue creado en el período que nos ocupa, para asombrar al público y, en efecto, el atributo de hermosa con el cual tiñe el autor a una foránea genera inquietud y extrañamiento por cuanto el concepto de belleza en Elena se repartirá por toda la narración, provocando incluso la enajenación de personajes como Don Sancho, personaje importante de la obra, de procedencia noble y enamorado ciegamente de Elena; Don Sancho llega al extremo de recitar un poema a un árbol en que permaneció atada la protagonista por la venganza de su pareja y compañero de engaños, Montúfar, luego de que ésta le abandonara enfermo en una posada. A continuación un extracto del poema de Don Sancho al árbol.

¡Oh tronco dichoso! ¡Oh mil veces planta bienaventurada, pues mereciste que los hermosos brazos te ciñesen de aquella a quien amo sin conocella y la conozco solamente para amalla! Crece feliz, y crece tanto, que en vez de las aves, sirvan tus ramas a las estrellas de asiento. (...) Las aves y las aguas, enamoradas de ti, se emplearán en darte apacible música, las unas hiriendo los aires, y las otras las piedras. Mas ¿qué nuevo pensamiento me abrasa, ¡ay de mí!, que estoy de ti celoso porque mereciste la gloria de quien tan lejos me lloro? (*La hija de Celestina*, p. 53).

Con este discurso que raya en la locura, el protagonista no sólo queda ridiculizado sino que también se devela otro de los conflictos del Barroco, específicamente en el área social, pues los hombres salen de lo ordinario, de su cotidianidad, para mostrar un estado de ánimo de extrañamiento, de embeleso, que los lleva a verse como encantados, tal como se percibe a Don Sancho, fiel exponente de esta tendencia en los hombres barrocos.

Martín de Cellorigo (citado por Maravall) ha intentado describir esta situación al decir: “No parece sino que se han querido reducir estos reynos a una república de hombres encantados que viven fuera del orden natural” (*La Cultura del Barroco*, p. 435).

El embeleso y enajenación de Don Sancho lo provoca una mujer que además de hermosa es sensual. En repetidas ocasiones el narrador alude al esmero que Elena pone en el vestir y la atención que presta a todas las partes de su cuerpo, como el cabello, el cual, explica, nunca lleva igual:

Vestíase con mucha puntualidad de lo más práctico: lo menos costoso y lo más lucido; y aquello, puesto con tanto estudio y diligencia, que parecía que cada alfiler de los que llevaba su cuerpo había estado en prenderse un siglo; el tocado siempre con novedad peregrina, y tanta, que el día que no le diferenciaba, por lo menos el modo con que le llevaba puesto no era ya hoy como ayer ni como hoy mañana; y tenía tanta gracia en esto de guisar trajes, que si la cinta de los chapines las pasara a la cabeza y las de la cabeza a los chapines, agradara: tan vencidos y obligados estaban de su belleza los ojos que la miraban.

Para su cara no consultaba otro letrado de quien más se fiase que el espejo; y así, muy de ordinario acudía a tomar su parecer, no atreviéndose a salir de su voluntad, donde las cejas, los dientes, el cabello y, al fin, desde la menor hasta la más principal parte, pasaba rigurosa censura y obedecían su corrección (*La hija de Celestina*, p.10).

Los cuidados excesivos en la mujer, el vestir extravagante, el uso de perfumes y joyas ha sido muy reprochado a lo largo de la historia, especialmente por la iglesia católica, debido a la creencia en que la mujer que complementa o adorna su imagen provoca el deseo del hombre al grado de hacerle caer en pecado, este era el caso de María Magdalena, una mujer que se immortaliza en las escrituras sagradas de la religión cristiana por su vida pecadora y posterior enmienda. María Sánchez (1995) define a la mujer pecadora:

El perfil de una “mujer pecadora” queda, por tanto, bien configurado: lujo, refinamiento, complacencia en el propio cuerpo, (...).

Las mujeres que esmeran su cuidado personal hasta el punto de desprender olores agradables, que se cubren de ropas y joyas de alto precio como María Magdalena (...) para provocar en los hombres que las rodean el deseo y la admiración por la belleza, son altamente condenables. Incluso la estética en sí misma casi parece reprobable y sospechosa. La mujer verdaderamente honesta, (...) debe presentarse de forma recatada, sin ostentación alguna sin llamar la atención ni siquiera a través del olfato (...) con el fin de que los varones que están cerca de ella no resulten invadidos por ningún mal pensamiento” (p. 40).

De acuerdo con la sentencia anterior, Elena sería una mujer pecadora, porque aunque las prendas que utilice para lucir mejor su figura no sean de valor, consigue proyectar una imagen de refinamiento y engañar así a los diferentes estratos sociales en su llegada a Toledo, provocando con sus encantos la falta de un paje, Antonio de Valladolid y de un señor noble, Don Sancho de Villafañe; personaje que además contrae matrimonio el mismo día que conoce a Elena al finalizar una celebración que hacía la ciudad por su boda y queda deslumbrado por la belleza de la foránea.

[E]l pueblo trataba de recogerse. Don Sancho de Villafañe, que era el desposado, que caminaba con su compañero a lo que los demás, encontró el coche; y con la luz de las hachas acertó a ver el rostro de Elena, que de paso le tiranizó el alma con tan poderosa fuerza que, si le fuera posible, siguiera la hermosa forastera y perdonara de muy buena gana las bodas; y sin duda se arrojará en los brazos de tan loco disparate si no ahogara la prudencia por entonces este deseo, que antes de nacido fue muerto. Él prosiguió a su negocio y ella al suyo (*La hija de Celestina*, p. 19).

El negocio de Elena es el motor de la narración, pues la protagonista, sirviéndose de su belleza e ingenio como le ha llamado Salas, realiza un gran engaño que pasaremos a analizar.

La hija de Celestina y Pierres, como se acaba de señalar, también es una mujer astuta, el autor luego de referirse a la belleza de Elena discute sobre su ingenio:

Tan sutil de ingenio, que era su corazón la recámara de la Mentira, donde hallaba siempre el vestido y traje más a su propósito conviniente. Persona era ella que se pasara diez años sin decir una verdad; y lo que más se le ha de estimar es que nunca le echaba menos, y vivía muy contenta y consolada sin sus visitas. Cierta que mentía con mucho aseo y limpieza, y que salía una bernardina de su boca cubierta de pies a cabeza de tantas galas que se llevaba los oídos de los que la escuchaban, sin poderse defender los más severos y rigurosos ánimos (*La hija de Celestina*, p. 9).

Llevando consigo estas galas y mentiras Elena entra en la ciudad de Toledo, justo en el momento en que sus pobladores se agolpaban en las calles para celebrar la unión matrimonial de una dama cortesana con Don Sancho de Villafañe: “Entró cuando la noche, y en ocasión en que la ciudad ardía en común gozo, porque los más principales della hacían una máscara celebrando las bodas de un caballero forastero y de una señora, deuda de todos” (*La hija de Celestina*, p. 11).

Con dicha máscara se entretenían los ciudadanos suspensos y expectantes ante la presencia de la nobleza. Envolver de misterio a las clases dirigentes era otra de las estrategias del Barroco, así lo afirma Maravall: “Hacer misteriosa la Majestad” es consejo de J. A. de Lancina: “Quien quiere suspender al vulgo con sus operaciones las hace misteriosas; cuanto más las ostenta, le viene mayor curiosidad y el hacer arcano causa veneración” (*La Cultura del Barroco*, p. 440). Además, las celebraciones de la época barroca destacan por su brillo en el empleo de medios abundantes y costosos, un derroche de lujo y complicada aparatosidad con la finalidad de asombrar al público espectador con el poder y la ostentación de quienes las daban. Maravall profundiza en este análisis al explicar que: “Las fiestas barrocas se hacen para ostentación y para levantar admiración. Han de desplegarse en

concentraciones urbanas y se preparan, como en alguna ocasión advierten las Noticias de Madrid, “para que lo viesan todos” (*La Cultura del Barroco*, p. 487). Más adelante, también señala: “[P]ero no era tal vez la diversión de éstos lo que contaba como último propósito, sino el asombro del pueblo ante la “grandeza” de los ricos y poderosos” (*La Cultura del Barroco*, p. 491). Las grandes festividades barrocas se hacían con frecuencia y tenían por objetivo suspender y atraer a las masas, esta era la forma en que los grupos dominantes ocultaban la crisis económica y social del XVII y mantenían al margen los comentarios de quienes criticaban el mal funcionamiento de la monarquía, la cual procuraba la adhesión ciega del pueblo aturdiéndolo con las fiestas.

Es por eso que Salas, advertido de la confusión que propicia la fiesta de Toledo y su grandeza, no pierde ocasión para insistir en el tema del ingenio en la mujer cuando, esta vez de forma general comenta:

Porque como, demás de la belleza en cuyo gozo se ocupa y ejercita el apetito que tan fácilmente se cansa y enoja de lo que buscó con ansia y solicitud, les dio el Cielo la alteza de los ingenios, manjar forzoso del alma y éstos mientras más se tratan más se aman, es fuerza que en todos tiempos agradecen. Y parece que allí el Cielo generalmente, con particular cuidado, usó con todas esta liberalidad, porque pocas son las que viven sin la compañía destas buenas partes (*La hija de Celestina*, pp. 11-12).

La reiteración de Salas en este aspecto viene dada por la particularidad de ambientes, como el festejo en Toledo, que propicia la intromisión de personajes de la picaresca cuya principal habilidad es precisamente su ingenio para engañar. Elena, fiel representante de este género, aprovechando la conmoción en la ciudad entabla

conversación con un paje, poniendo en práctica el ingenio del que fueron dotadas de manera especial las mujeres, en opinión del narrador:

Por las calles y plazas públicas también andaban muchas de menor calidad en la sangre que en lo demás bien competían, a cuyo olor iban mozuelos verdes y antojadizos (...). Uno éstos se le arrimó a nuestra Elena, (...). ¡Oh, qué tal que era ella para desenvolver un mentecato! Parecía purga de necios, porque, visitándoles todos los rincones del pecho, les hacía vomitar, como dicen, las entrañas. Tomole la medida, reconoció una y otra vez, sintiolo flaco y atreviósele: púsole luego en el potro de la lisonja, y con halagos falsos le hizo confesar lo que nunca imaginó. Supo dél que era paje de un caballero viejo, tío del que aquella noche se desposaba, hombre de los más ricos y adinerados de Castilla, y que dejaba después de sus días por heredero al sobrino, a quien amaba tiernamente, como a única prenda de su sangre; el cual había solicitado tanto estas bodas porque se mejoraba mucho en calidad con ellas (*La hija de Celestina*, pp. 12-13).

Elena escucha con atención al paje de nombre Antonio, originario de Valladolid, con la certeza de que la información que le proporcionaba le sería útil para algún negocio, y en efecto así fue, porque a Antonio no le bastó con revelar estos detalles, sino que ahonda más en el asunto confesando a Elena intimidades de la familia a la que servía.

Últimamente entendió que el desposado era un hombre muy rendido a las flaquezas de la carne, y tan rompido en este vicio, que no solamente procuraba la gracia y buen acogimiento de las damas con regalos y cortesías, sino que a más de una doncella había forzado travesuras que le costaban al viejo mucha cantidad de hacienda; y que uno de los fines porque más deseó casalle fue por entender que con la nueva obligación del matrimonio asentaría el pie firme (*La hija de Celestina*, p. 14).

Esta confesión fue celebrada por Elena que parecía estar armando las piezas de un rompecabezas en su interior con cada comentario del paje y buscando llegar al fondo del asunto recurre a su poder de seducción para halagar a Antonio, quien cae fácilmente en el engaño, y al acompañarla a la posada en que se hospedaba tras ser invitado a pasar por ella, termina de descubrir a Elena lo que deseaba.

Acompañola hasta su posada y ella hízole entrar; rogole favoreciese una silla, y al obedecella él y sentarse, cayósele la daga de la vaina, (...) pero, volviéndola a su lugar, dijo: (...) esta noche tuve antojo de ponerme un aderezo de espada y daga de los muchos que tiene el desposado, escogí éste, que se le dio el mal acondicionado viejo de su tío y mi amo, día de San Pedro, este verano pasado, en una jornada que hizo a la Montaña; que bastaba ser don de manos tan avarientas para recelar dél cualquiera mal suceso (*La hija de Celestina*, p. 16).

En la cita anterior Antonio de Valladolid cuenta a Elena del hurto que para esa noche de fiesta hizo al sobrino de su amo Don Rodrigo de Villafañe, quitándole una daga que éste último le obsequió a Don Sancho de Villafañe antes de irse a pasar el verano a una montaña, y aprovecha para dejar abierta una sospecha sobre el uso que el próximo a casarse podría haberle dado durante su estancia, conociendo sus vicios con las mujeres a quienes llegó a tomar por la fuerza.

Luego de escuchar con atención al admirador carente de malicia, Elena hace creer a Antonio que su presunción la ha inquietado y le pide que se despoje de la daga, pero es ella quien la toma mientras le pregunta al ingenuo detalles sobre la boda de Don Sancho:

¡Ay Jesús dijo ella: hame querido dar vuestra merced pesadumbre! (...)
¡Quítese esa daga luego, que no quiero que, por lo menos esta noche la traiga consigo!
Y así como lo dijo, ella misma ejecutó su voluntad y se la tomó con su propia mano, (...) preguntándole que a qué hora sería el desposorio, porque determinaba ir embozada, si en Toledo, por la vecindad de la Corte, en semejantes ocasiones se permitía (*La hija de Celestina*, p. 16).

Antonio no sólo le dice a Elena a qué hora será la boda, sino que también revela pormenores de la personalidad de su amo Don Rodrigo e incluso específica la dirección de la casa en la que éste se encuentra alojado y le explica que debe

despedirse de ella porque esa noche Don Rodrigo estará solo, ya que la boda de su sobrino Don Sancho se realizará en casa de la novia.

Tarde respondió. Pienso que serán más de las once de la noche (...). Y si vuestra merced me diese licencia, me volvería a ver a mi viejo; que le dejo en la cama, y me la concedió limitada por una hora; (...). Y téngame lástima por amor de Dios, pues pierdo el regalo de su dulce conversación por la de un caduco impertinente (...). Es persona que vive y se gobierna por las pragmáticas de los varones antiguos, respeta a las mujeres como a cosa sagrada (...). Y a fe que no hay poco trecho desde este mesón del Carmen hasta las casas del conde de Fuensalida, adonde está aposentado el señor don Rodrigo de Villafañe, mi amo; no sé yo cómo me estoy tan descuidado en el verde, dándome uno y otro floreo; y más que esta noche, como han de acudir a la casa de la novia, donde se ha de celebrar el desposorio, es fuerza que le dejen solo (*La hija de Celestina*, p.17).

Pero mientras el paje Antonio se despedía de Elena tocan a la puerta de su habitación y ella trata de mostrarse nerviosa, para luego pedirle al incauto que se oculte en otra habitación que tenía y allí lo deja encerrado. Esta oportuna irrupción con el sonar de la puerta ha sido señalada por Páez Rivadeneira como “un típico recurso que se encuentra en la literatura, que en el momento previo a los negocios ilícitos, obliga a la confusa víctima a esconderse, haciéndole creer que ha llegado repentina e inesperadamente, el padre, el hermano o el marido” (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 35).

Así razonaba, cuando oyendo ella golpes a la puerta, dijo: ¡Ay dicha mía!, ¿Cuándo seréis vos buena? (...) ¡Esto me teniades guardado agora! (...) ¡Señor, ánimo y al remedio! ¡Escóndase presto!
Y diciendo esto, metiole por la mano en otro aposentillo más adentro, donde, torciendo la llave, se le dejó olvidado por más horas de las que él pensó (*La hija de Celestina*, p. 18).

Quienes tocaban a la puerta eran nada menos que Montúfar y Méndez, una vieja alcahueta, ambos compañeros y aliados de Elena en materia de transgresiones. La hija

de Pierres y Celestina hacía pasar a Montúfar por su hermano o criado en los momentos en que realizaba engaños como el que ahora se verá, porque luego de contar a su igual la información que había obtenido de Antonio, tomaron un coche que les lleva a una calle de sastres conversos para comprar ropa de luto y después presentarse en el lugar de hospedaje de Don Rodrigo vistiendo los trajes recién comprados.

La narración adquiere otro matiz cuando, encontrándose la protagonista en el coche, Don Sancho que se dirigía a su boda ve a Elena por primera vez y sus miradas se cruzan instantáneamente. El sobrino de Don Rodrigo queda absorto con la hermosura de la forastera. Iván Páez, refiriéndose a Rey Hazas, señala que en esta escena los elementos visuales propios de la teatralidad barroca posibilitan la conjunción de dos historias:

La utilización de las miradas por el narrador refuerza el sentido de la ilusión de don Sancho quien cree ver un personaje diferente de Elena y posibilita lo que Rey Hazas entiende que en la novela se producen dos narraciones paralelas que nunca se juntan: la de Sancho y la de Elena, posibilitándose la conjunción de la novela picaresca y la cortesana (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 36).

Todo esto refuerza la expectación y asombro del lector, pero la acción se corta porque cada uno debía atender sus asuntos; ella se encaminaba a la tienda en que compraría los trajes que le abrirían las puertas al engaño y él a casarse: “Él prosiguió a su negocio y ella al suyo: que, alargando el paso, en breve tiempo llegó a la ropería, adonde, entrando en la casa más proveída, (...) compró tres lutos que vistieron ella, su hermano y el pajecillo” (*La hija de Celestina*, pp. 19-20).

Elena utilizaría estos trajes para presentarse junto a sus aliados la Méndez y Montúfar en las casas del conde de Fuensalida, lugar donde se alojaba el señor Don Rodrigo de Villafañe. Recordemos que la hija de Celestina ya conocía todo lo necesario para perpetrar el engaño. Antonio le había explicado que el anciano señor a esa hora de la noche estaría solo, sabía exactamente el camino al cual se dirigían y tenía en su poder la daga perteneciente al sobrino de Don Rodrigo, luego de que éste último se la obsequiara para una excursión de veraneo que hizo Don Sancho a la montaña y que fue hurtada por el paje Antonio a su amo el día en que la ciudad celebraba las bodas de Don Sancho y una dama cortesana para impresionar en la fiesta proyectando una imagen de señor honorable, pero que Elena logra quitarle muy hábilmente después de que Antonio le revelara a ésta asuntos muy íntimos de la familia Villafañe sobre los comportamientos lujuriosos de Don Sancho, quien había llegado al punto de violar a las doncellas que no aceptaron sus galanteos y que el tío Don Rodrigo, hombre de principios, gran respeto por las mujeres y altos códigos morales había tenido que remediar con la inversión de su fortuna.

A continuación se presentan Elena, Méndez, Montúfar y el pajecillo ante Don Rodrigo:

Volviéronse al coche, que los llevó a las casas del conde de Fuensalida. Aquí ordenó al pajecillo que se apease y, preguntando por el cuarto del señor don Rodrigo de Villafañe, entrase en sus aposentos y le dijese que una señora montañesa que acababa de llegar de León para un negocio de mucha importancia y consideración le quería besar las manos, y así, le suplicaba que en todo caso le diese licencia. El muchacho obedeció, volviendo con muy buen despacho. El buen viejo (...) se incorporó en la cama (...) cuando clavando los ojos en la puerta de la pieza, vio, no con pequeña admiración de sus ojos y mayor de su corazón, entrar un hombre tan cubierto de luto que

podiera segunda vez retar a Zamora, y después dél dos mujeres en el mismo traje aunque el de la más moza representaba mayor dolor, porque traía cubierto el rostro con el manto negro y basto, a quien seguía el pajecillo, no menos enlutado, y llevándola una falda tan larga que, dejándola caer luego como entró en la sala ocupó todo el suelo (*La hija de Celestina*, p. 20).

Salas consigue que la presencia de Elena y sus aliados en la habitación de Don Rodrigo se torne en un espectáculo. Para ello vuelve a hacer uso del recurso psicológico Barroco de la *extremosidad*, con la descripción de los trajes de los intrusos y el color negro, claramente exagerados, que inmediatamente aturden y suspenden al viejo Villafañe, razón por la que Páez Rivadeneira observa que: “La habitación de Villafañe se convierte en un escenario teatral, con efectos contrastantes por las luces y el negro de los vestuarios, al modo de la pintura de la época” (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 37). Y es que, en efecto, la locación, los trajes y el público (Don Rodrigo y el lector), todo se prepara para una actuación teatral protagonizada por Elena, quien a la pregunta de Villafañe sobre el motivo de la visita, recurre a las siguientes artimañas: “[A]cudió con una corriente de copiosas lágrimas tan bien entonada, ya alzando, ya bajando, limpiándose ya con un lienzo los ojos para mostrar la blanca mano, y ya retirando el manto porque se viesen en el rostro las lágrimas” (*La hija de Celestina*, p. 21).

Elena conoce perfectamente los recursos que debe emplear para provocar un estado de pesar en el ánimo del anciano y es por eso que para aportar mayor intriga y conmoción al ambiente la Méndez y el pajecillo repiten con mayor fuerza la acción de Elena con el llanto:

Estaba el viejo en éxtasis, y cuando esperaba conocer de dónde traía el origen tan desesperado sentimiento porque el río de los ojos de Elena, (...) sufría ya márgenes y se volvía, como dicen, a la madre, la anciana vieja, que le pareció empezar por donde la compañera acababa, acometió con tanto brío que mal año para lo que la otra había llorado; (...).

El muchacho, que estaba detrás de las sillas, cuando le hicieron la seña que entre ellos venía concertada, derramó lo que fue bueno. (*La hija de Celestina*, p. 21).

Maravall ha señalado que en el Barroco se produce un “arte expresionista extremado”, el artista barroco busca crear en sus obras un mundo de tensión y sufrimiento con el cual el espectador se sienta admirado y conmovido, de acuerdo a su teoría “lo que más vibración confiere a una creación barroca, la captación de la violencia en el sufrimiento y en la ternura” (*La Cultura del Barroco*, p. 427). Esto es precisamente lo que logra Elena, pues al igual que un artista barroco con su obra, la protagonista consigue que su espectador Don Rodrigo se sienta admirado y conmovido con el espectáculo de dolor que presenciaba:

El miserable oyente humedeció también la cara, y esforzándose para hablallas, las conjuró por todos los santos del Cielo para que, corrigiendo el llanto, le diesen parte de su principio; porque aseguraba, a fe de caballero y honrado montañés, que la menor prenda que por ellas aventuraría sería la hacienda (*La hija de Celestina*, p. 21).

Al descubrir que el luto y el llanto habían logrado el objetivo de disponer positivamente al viejo, al punto de que éste estuviera dispuesto a sacrificar su capital económico en desagravio del daño que las dos mujeres hubieran padecido, Méndez y Elena se preparan para dar comienzo a una historia falsa que narra los supuestos motivos que los llevaron a presentarse allí, iniciando Méndez al decir: “El caso es apretado, y la razón nos avergüenza dando gritos” (*La hija de Celestina*, p. 22).

Al escuchar las palabras de la Méndez, Don Rodrigo, que parece adivinar las razones, se lamenta exclamando: “¡Plega a Dios que yo me engañe! ¿Es alguna mocedad o, por mejor decir, necedad, de las que hace mi sobrino?” (*La hija de Celestina*, p. 22).

Y es entonces cuando “Elena, productora de ficciones, se convierte en narradora y monta a la manera convencional de las intrigas amorosas, la historia del deshonor.”¹³

Teniendo como respaldo la daga quitada a Antonio, expresa:

Pues vuestra merced, por tantas esperiencias, conoce sus liviandades y sabe que no tiene ley si no es con sus apetitos desordenados, no se le hará nuevo a los oídos mi caso, porque habrá remediado otros semejantes. Cuando vuestra merced, por mi desdicha, este verano pasado envió a ese caballero a nuestra tierra, me vio en una iglesia, adonde, si fuera verdad lo que él me dijo, los dos nos pudiéramos quedar en ella: yo retraída como matadora, y él sepultado como difunto; porque me afirmó que mis ojos habían sido poderosos a quitalle la vida, (...). Siguiome hasta mi casa, (...) escribiome, paseó mi calle, (...), y al fin, (...) hizo todas las diligencias posibles, (...).

Pero viéndose de mí cada día peor acogido y que los ruegos eran de poco efeto, aconsejado de una esclava berberisca (...), fue a cierta huerta donde yo las mañanas del verano solía (...) ir con ella de la mano a recrearme. Y habiéndose encerrado en los aposentos del casero y guarda que la asistía, (...) aguardó a que yo estuviese dentro, (...) donde, con una daga que me puso a los pechos, alcanzó con villana fuerza lo que no había podido con blanda cortesía; para cuyo efeto, cuando me vio rendida, dejó caer la daga en el suelo.

A este tiempo, volvió el hortelano acompañado de otros y llamando a las puertas con priesa, él, que temió más a la pena del delito que a la vergüenza de habelle cometido, huyó por unas tapias (...).

Yo alcé la daga, y guardándola, esforcé el ánimo para que en el rostro no se conociese, por la alteración, que estaba disgustada (*La hija de Celestina*, pp. 22-23).

Elena construye toda una historia, una historia ficticia, con lo que demuestra ser una narradora más en la narración en general, para inculpar a Don Sancho de violación, valiéndose de la información que le proporcionara Antonio, y lo hace para estafar a

¹³La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II, p. 37.

Don Rodrigo exigiéndole la entrega de dos mil ducados en oro a cambio de su silencio: “me dé para entrarme monja, o en dinero de presente o joyas que lo valgan, dos mil ducados (...)” (p. 24). Ya que la hija de Celestina, sabiendo que Don Rodrigo tenía un interés especial en casar a su sobrino, le amenaza con detener la boda de su heredero: “Y si vuestra merced no se resuelve presto, iré a poner impedimento, porque, según tengo entendido, antes de una hora se efetuara el desposorio (...)” (p. 24). Y para dar mayor credibilidad a su engaño Elena muestra al anciano la daga perteneciente a Don Sancho: “Y para que vuestra merced vea el instrumento de la traición y conozca en él mi verdad, esta es la daga que me puso al pecho” (*La hija de Celestina*, p. 24).

A fin de cuentas, Don Sancho que había escuchado y razonado muy bien todo el asunto, cede a la petición de Elena y le entrega el dinero para que ésta no dañara lo que él tanto anhelaba, que era nada menos que la unión matrimonial de su único heredero con una dama principal de la ciudad.

[D]ando al paje la llave de un escritorio, de donde sacó la cantidad en oro, en doblones de a cuatro, y se la entregó, contándola Montúfar que se hizo entregado en ella doblón sobre doblón; con que, diciendo que a la mañana se verían, tomaron la puerta y tras ella el coche, guiando a Madrid; pareciéndoles que si les siguiesen, sería por el camino de León (*La hija de Celestina*, p. 25).

Realizado el robo, los ladrones huyen temerosos a Madrid, y es entonces cuando Elena cuenta en autobiografía sus orígenes a Montúfar para ayudarle a calmar sus tensiones. Elena, Montúfar y Méndez pasan una parte de sus vidas huyendo de la justicia, lo cual les obliga a mudarse constantemente de ciudad, razón por la que el

narrador se permite comentar a manera de reflexión: “El que mal vive no tiene casa ni ciudad permanente” (*La hija de Celestina*, p. 26).

Sin embargo, llegan a Sevilla, donde se instalan por más tiempo y haciéndose pasar por beatos logran ganarse la admiración y el cariño de la gente engañada en su buena fe que los rodea con presentes de todo tipo, tales como: comidas exquisitas, ropa y donativos de tipo económico. Pero este nuevo engaño se descubre y la Méndez muere luego de ser azotada por un verdugo como castigo de su mal proceder, mientras que Elena y Montúfar continúan huyendo, esta vez a Madrid, ciudad a la que llegan casados y con muy buen caudal económico pues tienen en su poder el dinero robado a Don Rodrigo y todo lo adquirido en Sevilla gracias a las generosas limosnas de la gente.

Pese a que Elena y Montúfar ya gozaban de un buen capital económico producto de sus estafas, estando ya casados y seguros en Madrid, Montúfar busca sacarle provecho a la belleza de su esposa, y es así como Elena vuelve a incursionar en el oficio de la prostitución animada por el marido, quien repite el proceder pasado de Zara, madre de la protagonista, al canjear a Elena por bienes y dinero:

Obligose Montúfar, cuando se dio por esposo de Elena, a llevar con mucha paciencia y cordura como marido de seso y, al fin, hombre de tanto asiento en la cabeza que ella recibiese visitas; pero con un ítem: que habían de redundar todas en gloria y alabanza de los cofres, trayendo utilidad y provecho a la bolsa” (*La hija de Celestina*, pp. 65-66).

Montúfar repite también voluntariamente y de agrado la posición de “marido paciente” que alguna vez ocupó Pierres, padre de Elena, al aprobar la infidelidad de su esposa para obtener beneficios económicos. Reconociendo la conveniencia de

tener a una mujer hermosa por esposa, abre negocio y comercia con ella, haciéndole promoción él mismo, como se verá:

El señor, el amado esposo, no faltaba a lo capitulado: antes con su mucha modestia animaba a los amantes cobardes a que se atreviesen, y los traía de la mano hasta dejalos sentados con su mujer en el mismo estrado. Procuraba arrimarse siempre al lado de hombres de sustancia, más en la bolsa que en el ingenio (...) alababa a su mujer con peregrinos hipérboles, (...). Y por no hacellos penar mucho, (...) les ponía la caza a los ojos para que el que la quisiese la matase” (*La hija de Celestina*, p. 66).

El convenio de los esposos con respecto a la inversión del cuerpo de Elena llegó a tal punto que, cuando la esposa se encontraba con visitas en casa, se ponía una señal de reconocimiento en la ventana para que al verla Montúfar entendiera que no era prudente llegar a ella:

Después de haber comido a mediodía, pocas veces volvía a su casa; pero por si acaso alguna vez lo hiciese desadvertido y hubiese ocupación de respeto, por donde le estuviese bien aun no tocar con el pies el zaguán se ponía siempre una seña en la ventana: alzaba él los ojos desde la esquina de su calle, no con pequeña pesadumbre, y miraba lo que el índice señalaba; y si no había lugar de entrar, alegrábase infinito considerando que aquello era todo acrecentar hacienda, y volviendo las espaldas íbase un rato a alguna casa de juego” (*La hija de Celestina*, p. 67).

Entre los admiradores de Elena, había uno que gozaba del especial agrado de Montúfar por su gran riqueza, que utilizó para colmar de bienes y presentes a la protagonista, beneficiándose con ello el esposo. El generoso amante llevó a Elena a disfrutar nuevamente de las diversiones de los nobles, tales como: fiestas, comedias y paseos en coche; estas atenciones no eran nuevas para ella, recordemos que durante su adolescencia también gozó de los privilegios de las clases dirigentes gracias a su cuerpo y belleza, llaves que le abren las puertas a todos estos privilegios.

Sin embargo, el proveedor de los esposos arruina toda su fortuna con las complacencias que hacía a Elena, repitiéndose de este modo en la narración la quiebra a la que ella llevó en su juventud a un rico genovés:

Muchos picaron en la sartén; pero ninguno más bien que un hidalgo granadino, hombre de tanta calidad que estaban los papeles de su nobleza, (...).

Este mezquino (...) arrojó por la tierra la gruesa hacienda (...) y el que fue escaso con su persona (...) entonces liberal, ocupó sus cofres de ricas galas; los escritorios, de costosas joyas; (...). En haciéndose en la plaza cualquier fiesta, le alquilaba la mejor ventana. Sustentaba un coche para su servicio, (...). En todas las comedias nuevas tenía aposento. No había bello jardín o casa de recreación en la Corte que para ella tuviese llave: (...).

Agradábase Montúfar mucho del trato deste caballero (...); echábale muchas bendiciones cada día, porque cuando estaba a la mesa y comía alguna cosa de particular regalo, decía: “¡Bien haya quien tal envió!”; cuando se sentaba en la silla, decía: “¡Bien haya quien tal me dio!”; cuando miraba a la colgadura: “¡Bien haya quien tanto bien me hizo!” (*La hija de Celestina*, pp. 67-68).

Los días de prosperidad para Montúfar llegan a su fin cuando observa que Elena comienza a recibir las visitas de un hombre sin oficio ni beneficio, que provoca su ira y celos. Y como Elena no hace caso a los consejos de su esposo de alejarse del intruso, Montúfar quiso darle un castigo como lección a Elena para que no desobedeciera sus órdenes, y es por esto que la lleva con engaños a un campo donde la ata a un árbol como le hiciera en el pasado.

Elena, profundamente molesta por el suceso, busca venganza y una noche mientras cenaban le sirve un postre envenenado a Montúfar, quien sufriendo los efectos del veneno arremete contra ella, pero Elena corre temerosa a su habitación, donde se encontraba oculto tras las cortinas el visitante indeseable para Montúfar, de nombre Perico el Zurdo, que corre en defensa de Elena matando a su esposo. El narrador describe los acontecimientos:

En medio desta turbación conoció su daño, y corriendo a donde estaba su espada para vengarse de quien le había dado a beber la muerte, acometió a Elena, que, temerosa, dando gritos, se entró al aposento donde tenía la cama, pidiendo favor. Detrás de las cortinas, al lado de la cabecera, estaba escondido su amigo, ocasión destes daños, que por mal nombre le llamaban en Madrid Perico el Zurdo; parecióle que aquella ocasión era forzosa, y saliéndole al paso a Montúfar, que entraba ignorante de semejante encuentro, le dio una estocada que le pasó al corazón (*La hija de Celestina*, p. 69).

Los gritos de Elena fueron escuchados por un alguacil que entra al lugar de los hechos con otras personas y luego de observar lo sucedido lleva a Elena y su compañero Perico el Zurdo a la cárcel de la Corte, donde son interrogados por un Alcalde que sentencia la pena de muerte a Perico y a Elena la manda a echar al río Manzanares, encubada. Es decir, dentro de un barril.

Vino luego uno de los señores Alcaldes y confesaron sin resistencia, porque la probanza estaba clara. Era el Perico hijo de vecino de Madrid y tenía dos honrados entretenimientos: uno en el Rastro y otro en el Matadero, (...).

Amargole la gracia; porque, dentro de dos días, le hicieron joyel de la horca, colgándole della, con satisfacción de toda la Corte.

No le acompañó Elena, porque a la tarde la sacaron, causando en los pechos más duros lástima y sentimiento doloroso, al río Manzanares, donde, dándole un garrote, conforme a la ley, la encubaron.

Hizo testamento y mandó restituir a don Rodrigo de Villafañe el hurto, como quien podía, por tener tan gruesa hacienda. Era ya muerto el viejo y heredó don Sancho, que admirado de tantos engaños como le habían pasado con Elena, y mucho más de su miserable fin, propuso de allí adelante vivir honesto casado.

Antonio de Valladolid, que ya era hombre y servía a don Sancho de camarero que fue el paje que ella dejó encerrado, tomó el hábito de una religión” (*La hija de Celestina*, pp. 69-70).

Elena recibió su castigo por transgredir el orden social (cometió engaño, estafa, adulterio, prostitución, provocó el pecado de otros hombres), en una época en que, de acuerdo a Maravall, este tipo de delitos en la mujer eran severamente condenados por el hombre.

La protagonista de origen degradado logra hacerse de una fortuna con las estafas cometidas, valiéndose de su belleza, inteligencia y poder de seducción. Y es que la habilidad de Elena para arreglarse, es decir, el cuidado que presta a su imagen (vestido, peinado), sus dotes discursivas para persuadir o conmover y los ambientes propicios, tales como la gran celebración en Toledo el día de su llegada a la ciudad, posibilitan la realización de engaños a Elena, quien al igual que otros personajes que comparten la materia picaresca solo busca crecer económicamente, aunque para lograrlo tenga que delinquir.

Maravall ha expresado que para los barrocos “vivir es vivir acechantemente entre los demás” (*La Cultura del Barroco*, p. 137). Dentro de una sociedad en crisis en la que los lazos de solidaridad familiar, amistosa y de vecindad se debilitan, solo cabe un comportamiento calculado para tratar de quitar al otro sus bienes.¹⁴

De esta mentalidad de lucha constante entre individuos emergen las figuras degradadas como Elena, procedentes de sectores marginados que reproducen en apariencias los “valores simbólicos de las clases dirigentes, referidos a la riqueza, el honor, la sangre, la religión y el matrimonio” (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 41). No olvidemos que Elena se hace pasar por una señora montañesa de León ante Don Rodrigo, y haciéndole creer que ha sido deshonrada por su sobrino Don Sancho exige el matrimonio como recuperación de su honor, o dinero (lo que realmente desea) para

¹⁴ *La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 1.

ingresar a un convento como religiosa, porque según Mariló Vigil citado por Páez Rivadeneira, las mujeres de este tiempo: “necesariamente tenían que casarse o apartarse limpiamente de la sociedad recluyéndose en conventos; no había más estados posibles para ellas” (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 38).

El conocimiento que adquirió la protagonista durante su adolescencia de los códigos de conducta y las debilidades morales de la aristocracia, luego de disfrutar de los ambientes cortesanos gracias a su belleza, le sirvió para realizar esta cadena de engaños.

La belleza de Elena se convierte además en un elemento que genera muchas situaciones favorables y conflictivas no solo a ella, sino también a todos los personajes que giran alrededor suyo. Recordemos que Don Sancho, digno representante de la clase ociosa, no guerrea y en sustitución de esta actividad se dedica al torneo, la caza, el amor y la cultura como todos los de su clase que, de acuerdo a Maravall, han tomado estas diversiones como deportes propios del noble, y al enamorarse corren el riesgo de poner en peligro a toda la estructura social, ya que siendo los grupos dominantes los que ocupan la escala más alta son responsables del perfil moral que tome cada uno de los otros grupos.

Don Sancho desestabiliza el orden estamental cuando se enamora perdidamente de Elena desde el momento en que la ve por primera vez y sufre por su amor al igual que sufría Calixto por el amor de Melibea. El sobrino de Don Rodrigo se convierte en un típico hombre encantado del barroco porque no logra percibir la realidad, pues

confunde a Elena, la persona que ha robado una parte importante de su herencia, con una dama principal; además siendo un hombre casado, suspira de deseo por ella, faltando con el pensamiento a su esposa, quien es descrita en la novela como la mujer ideal, bella y discreta que se contrapone a la deseada por Don Sancho, Elena, una mujer pública y deshonesto, que representó fielmente a la mujer teatral característica del período barroco porque acrecentaba el engaño, la ilusión y fantasía de su enamorado con sus acciones, gestos y miradas.

El narrador aprovecha la ocasión para hacer una dura crítica a los hombres que, como Don Sancho, desprecian a sus esposas por mujeres como Elena y al mismo tiempo define a la mujer ideal y a la mujer vulgar en una larga reflexión que a continuación se presenta:

El alba despertaba (...) cuando allá el desposado, cansado de la noche y más sobrado de mujer de lo que él quisiera, deseaba huir la compañía y la cama. Apretábanle mucho los deseos de la forastera hermosa; que la imaginación más perfeta se la pintaba mientras más en ella discurría haciendo agravio y bien grave ofensa a su esposa, por ser mujer que podía pretender lugar entre las que mejor en la ciudad parecían; y se la daban de justicia, tanto, que en el tiempo que se pudo dejar servir honestamente, despertó muchos cuidados, llevándose las voluntades de hombres cuyos corazones altivos siempre se ocupaban en los mejores sujetos; y alguno dellos siguió con tan fiel espíritu esta carrera, que en aquel mismo tiempo suspiraba por la posesión que Don Sancho aborrecía.

El otro suspiraba por la desposada, ella por el ingrato que tenía al lado a quien amaba con verdad de corazón y le había conocido la tibieza de la voluntad y él por la fugitiva Elena; y entre los tres quien justamente merecía grave pena era el triste, el infeliz don Sancho, pues pudiendo descansar en los honestos y hermosos brazos de su mujer, cudiciaba los de una vil ramera que había sido y era pasto común, entregándose por bajos precios a todos aquellos que con medianas diligencias la pretendían.

Tan torpe es la condición de nuestro apetito, que aborreciendo el manjar limpio y saludable, jamás se ve harto del más dañoso y grosero. (...) Todo este mundo está lleno de malos gustos, y el peor es de los señores, porque, como les sobra el bien, le desprecian y buscan el mal a costa de muchos

pasos, a fuerza de infinitos dineros y a importunación de prolijos ruegos; permitiéndolo así el Cielo, porque, fuera del pesar tras quien se afanan, no le tengan menor en el cansancio con que le solicitan.

Hombre miserable, que pierdes la ocasión 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 hacienda y mujer propia que te iguala en la calidad, hermosa en las partes del cuerpo, discreta en las del alma, y en las unas y en las otras a tu satisfacción y a las de los ojos de tus vecinos que siempre en esta materia ven más que los tuyos, honesta y vergonzosa, ¿qué buscas, si tienes dentro de tus puertas, debajo de tus llaves, para el alma entretenimiento, para el cuerpo deleite, seguridad para la honra, acrecentamiento para la hacienda y, al fin, quien te de herederos que en la mocedad te entretengan, en la vejez te sirvan y respeten, y después de muerto te honren con sus virtudes tanto que, viviendo en ellos tu nombre, se halle tu sangre mejorada? ¿Sabes, por tu vida, adónde vas? Pues espérate un poco, oye, que no seré largo: a quemar tu hacienda, a echar por el suelo tu reputación, a volver las buenas voluntades de tus deudos y amigos espadas que deseen bañarse en tu sangre (*La hija de Celestina*, pp. 34-36).

Pero el tema de la belleza en Elena, a pesar de ser conflictivo para Don Sancho, es favorable para otros personajes como Montúfar, quien luego de atar a la Méndez y a Elena a unos árboles como castigo por dejarlo solo y enfermo en una posada, y huir las dos con el dinero robado a Don Rodrigo de Villafañe burlándose de él, decide regresar al campo donde las dejó atadas para devolverles la libertad, admitiendo que es la belleza de Elena la que les ha permitido formar un capital económico. El narrador relata la reflexión de Montúfar:

Sintió quejarse el alma por la soledad que padecía sin ver los ojos de Elena, y reconociendo juntamente que aquel dinero y joyas de que la había despojado era fuerza se le acabase dentro de algún tiempo y que el verdadero caudal estaba en la belleza de su rostro, (...), volvió, y con aquellas manos rigurosas que antes las habían atado rompió los cordeles y las puso en la deseada libertad (*La hija de Celestina*, p. 55).

Montúfar le ha dado un valor económico a la belleza de Elena, es decir: “La recepción de esta belleza no solamente la valora en sentido abstracto o ideal, sino que

lo hace en términos contables” (Francisco Sánchez (1993), *Lectura y representación*, p. 88).

Elena se convierte en un modelo de representación económica; al casarse con Montúfar ella reincide en la prostitución apoyada por su esposo para incrementar el capital económico ya atesorado. En otras palabras, Montúfar, tal como hizo Zara (madre de Elena) en el pasado, “abre tienda” y comercia con su esposa en el negocio de la prostitución.

En la obra *La hija de Celestina* se nos muestra la sexualidad “[P]resentada con un valor de intercambio dentro de una escenificación del mercado” (*Lectura y Representación*, p. 87). Al mismo tiempo que se observa una parodia al matrimonio con los esposos Elena y Montúfar, cuando los valores esenciales de una unión considerada sagrada por la iglesia católica como es el matrimonio se subvierten con la finalidad de obtener riqueza, tal es el argumento de Páez Rivadeneira.

Para concluir este capítulo, apelamos al siguiente comentario del narrador: “que las más veces, de el mal fin de un malo se sigue la enmienda de infinitos vicios” (*La hija de Celestina*, p. 70). Y es que el final trágico de Elena hace que ella se arrepienta y devuelva el dinero a las personas que robó, pero también consigue que otros personajes caracterizados por sus acciones deshonestas, como Don Sancho y Antonio de Valladolid, tomaran como ejemplo lo sucedido a la protagonista y corrigieran sus vidas. Así, Don Sancho decide honrar y ser fiel a su esposa y Antonio de Valladolid ingresa a un convento luego de actuar como un pícaro, pues trató de proyectar una

imagen honorable con la daga hurtada a Don Sancho, un signo de ostentación entre las clases dirigentes. Lo sucedido a Elena le sirve de experiencia:

Es muy curioso que la solución para Antonio de Valladolid sea el convento ya que ésta es una de las resoluciones finales para la mujer en la literatura cortesana de María de Zayas. (...). Antonio de Valladolid parece renunciar al mundo al igual que las mujeres de Zayas, pero en este caso para evitar la imagen perturbadora de Elena y la crueldad que estaría representada en todas las mujeres (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 94).

Salas Barbadillo, al igual que muchos de sus contemporáneos, cierra la obra con el castigo al personaje que transgredió el orden social, en este caso Elena, y con el cambio de actitud en los personajes de Don Sancho y Antonio de Valladolid. Esta acción tenía como fin primordial alertar a las gentes del período del peligro que significa la irrupción de individuos como Elena en la estructura socio-cultural imperante en la España del siglo XVII. Además es un tipo de aviso para los lectores de la época.

CAPÍTULO III

¡Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas y buenas intenciones! ¡Oh, luengas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señoras principales, y cuán al revés de lo que debíades usáis de vuestro casi ya forzoso oficio! (*El celoso extremeño*, p. 57).

La novela objeto de estudio, *El celoso extremeño* de Cervantes, narra la historia de Felipo de Carrizales, un hombre de origen noble que durante la juventud gasta su “patrimonio” sin precauciones y al verse desposeído a sus 48 años de edad, decide emprender un viaje a Las Indias con la esperanza de recuperar su fortuna y honra; tal vez porque en esta época Las Indias fueran consideradas como el “refugio y amparo de los desesperados de España” (*El celoso extremeño*, p. 27).

Los deseos de Carrizales se materializan y pasados veinte años resuelve regresar a su país de origen, España, pero su llegada viene acompañada de muchas reservas, entre ellas el cuidado que debía tener del capital obtenido en Las Indias, el cual ascendía a los “ciento y cincuenta mil pesos ensayados” que trajo en “barras de oro y plata” (según reseña el narrador), y el ser cauteloso con las mujeres.

Sin embargo, la soledad en que se encuentra Carrizales a su llegada, pues todos sus parientes y amigos han muerto, y la conciencia que tiene de lo avanzado que está en edad (tenía 68 años) le hacen repensar en el destino que tomará su hacienda.

Recordemos que para el 1600, período en que se publican las novelas ejemplares, el país ibérico enfrentaba una de las crisis económicas más difíciles de su historia.

Ramón Carende resume las razones que provocaron la caída de la economía española en el XVII:

Desde el siglo XVI, las deudas de la corona por los gastos de la guerra van aumentando considerablemente. Los intereses acumulados que se debían a los banqueros extranjeros y nacionales sobrepasaron en ocasiones el dinero en metal que entraba por el puerto de Sevilla. Sólo en el seiscientos, del total de las remesas de oro que llegaron de Las Indias a España entre los años 1516 y 1556, con un valor de treinta y seis millones doce mil quinientos cuarenta y nueve ducados, en intereses acumulados de la deuda española se pagó a los prestamistas genoveses, alemanes, de los países bajos, ingleses y españoles la cantidad de treinta y ocho millones once mil ciento setenta ducados, lo que traducido a maravedises, representa una suma inimaginable.

¹⁵

Cervantes no se muestra indiferente ante la crisis que atraviesa su país y lo demuestra en la novela objeto de estudio con el viejo Carrizales, quien reflexiona continuamente sobre el uso que dará a sus barras de metal en un país empobrecido como España:

Contemplaba Carrizales en sus barras, no por miserable, porque en algunos años que fue soldado aprendió a ser liberal, sino en lo que había de hacer dellas, a causa que tenerlas en ser era cosa infructuosa, y tenerlas en casa, cebo para los codiciosos y despertador para los ladrones.

[C]onsideraba que la estrechez de su patria era mucha y la gente muy pobre, y que el irse a vivir a ella era ponerse por blanco de todas las importunidades que los pobres suelen dar al rico que tienen por vecino, y más cuando no hay otro en el lugar a quien acudir con sus miserias (*El celoso extremeño*, p. 29).

Los razonamientos de Carrizales tienen su fundamento en la actuación del hombre barroco, que como se mencionó en el capítulo anterior, ante el conflicto del período se encuentra siempre “al acecho” en una lucha constante con sus iguales, porque en la mentalidad de este tiempo “no tiene el hombre mayor contrario que al mismo

¹⁵ *Carlos V y sus banqueros*. Vol. 3, Barcelona: Crítica, 1990 pp. 501-502. Citado por Páez (1996) en *La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 43.

hombre”.¹⁶ Ya que mientras unos gozan de los privilegios de la riqueza y la ostentan, otros individuos desfavorecidos tratan de quitar a los primeros sus bienes por la vía de la lucha. Así lo señala Maravall (1980) al explicar que:

El hombre del XVII, sacudido en su inserción estamental por la crisis social de la época, quiere subir a más, ser más, tener más, y, hallándose seguro, casi sin expresarlo, de que no podrá mejorar o aumentar su parte más que tomando de lo suyo a los demás, se coloca en esa actitud de lucha que hemos visto, para arrancar a otros lo que pueda, y también para defender lo propio del acoso que lo cerca. (p. 345).

Esto último es lo que pone de manifiesto Carrizales al cuestionarse tanto sobre el uso que dará a su riqueza, solo piensa en la manera de defender su capital de los jóvenes ociosos que puedan rodearlo. Sufre de incertidumbre pues teme que un joven con su perfil pasado de despilfarro con el dinero que lo llevó a refugiarse en Las Indias le arrebate su fortuna, y entre sus planteamientos económicos piensa en el matrimonio como una forma de asegurar su caudal, pero su “natural condición” de ser “el más celoso hombre del mundo” hace que la sola idea del matrimonio le inquiete y descoloque.¹⁷ Sin embargo, un día mientras paseaba alcanza a ver a una jovencita tras la ventana de una casa y pareciéndole hermosa piensa en casarse con ella. Luego de la aceptación de los padres y de una serie de confirmaciones por ambas partes, Carrizales consigue hacer de la niña Leonora su esposa. Decimos “niña” porque para el momento del matrimonio Leonora contaba más o menos con 13 a 14 años de edad, a diferencia de su esposo Felipe de 68 años, quien “apenas dio el sí de esposo, cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó sin causa alguna a

¹⁶ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco*, p. 329.

¹⁷ *El celoso extremeño*, p. 29.

temblar y a tener mayores cuidados que jamás había tenido” (*El celoso extremeño*, p. 30).

El tema de los celos en Carrizales es una constante en toda la narración, pero estos celos no están enfocados en la figura de Leonora, al menos no concretamente; la inseguridad de Carrizales radica en su dinero, tal como ha indicado Francisco Sánchez (1993): “Los celos son la consecuencia de un problema monetario. Más aún, estos celos son un problema moral desde el punto de vista posterior del entremés, puesto que en el instante de la reflexión interior los celos son el medio de nombrar las consecuencias de la inseguridad derivadas de ser rico.” (*Lectura y representación*, pp. 128-129).

El matrimonio es una de las formas nobiliarias que Carrizales encuentra para asegurar su fortuna, pues: “Quisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días” (*El celoso extremeño*, p. 29). Leonora se convierte en la solución a sus planteamientos económicos, Carrizales “se casa para no estar solo y esto es igual, en su razonamiento, a conseguirse una heredera” (*Lectura y representación*, p. 122).

Y cuando el nuevo rico indiano encuentra en su esposa la mejor manera de emplear y depositar su dinero, busca cuidar de ella, porque al resguardar a Leonora mantendría a salvo toda su riqueza y honor, entonces compra una casa que arregla de forma inusual, porque consigue convertirla en una especie de cárcel o monasterio, ya que cierra todas las salidas y vistas al exterior como con la intención de ocultar a Leonora:

La segunda señal que dio Felipo fue no querer juntarse con su esposa hasta tenerle puesta casa aparte, la cual aderezó en esta forma: compró una en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y

jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle, y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azoteas de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio.

Compró un rico menaje para adornar la casa, de modo que por tapicerías, estrados y doseles ricos mostraba ser de un gran señor; compró, asimismo, cuatro esclavas blancas, y herrólas en el rostro, y otras dos negras bozales.

Concertóse con un despensero que le trajese y comprase de comer, con condición que no durmiese en casa ni entrase en ella sino hasta el torno, por el cual había de dar lo que trajese. Hecho esto, dio parte de su hacienda a censo, situada en diversas y buenas partes, otra puso en el banco, y quedóse con alguna, para lo que se le ofreciese. Hizo asimismo llave maestra para toda la casa, y encerró en ella todo lo que suele comprarse en junto y en sus sazones, para la provisión de todo el año; y teniéndolo todo así aderezado y compuesto, se fue a casa de sus suegros y pidió a su mujer, que se la entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura. (*El celoso extremeño*, pp. 31-32).

Como se observa, Carrizales prepara lo necesario para la convivencia con su esposa, detalles que van desde la estructura de la casa hasta las doncellas compradas para el entretenimiento de Leonora, todo pensado minuciosamente para el cuidado y guarda de la niña. Sin embargo, estas atenciones rayan en la locura desde su inicio, porque Carrizales dispone lo necesario para aislar a su esposa del mundo exterior con la intención de que esta no tenga ningún tipo de acercamiento con personas, especialmente hombres que consiguieran despertar inquietudes en ella, incluso llega al extremo de no permitir animales del género masculino en su casa:

Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipo, pues aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni en ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino. De día pensaba, de noche no dormía; él era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería, jamás entró hombre de la puerta adentro del patio. Con sus amigos negociaba en la

calle. Las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes (*El celoso extremeño*, pp. 33-34).

Felipo toma todas las medidas que considera necesarias para defender su riqueza de los peligros que puedan cercarla, pero como se mencionó anteriormente estas medidas se van al extremo, presentándose en la narración la cultura de la exageración que se gestó durante el período Barroco ya explicada en el capítulo precedente. Luis F. Avilés (1998) ha reflexionado en profundidad sobre el tema de la casa construida por Carrizales producto de sus inseguridades, hallando elementos que llevan a pensar en la puesta en marcha del viejo Felipo de una *estrategia consciente* para dar solución a sus problemas:

Al elegir casarse, este personaje decide establecer una relación cuya función es la de extender los contactos comunitarios; y sin embargo Carrizales quiere romper esos lazos solidarios que son consecuencia directa del matrimonio (los padres de Leonora nunca pueden entrar en la casa, por ejemplo). A la vez, este personaje busca protegerse de elementos externos (en este caso masculinos) e internos (control del deseo latente de su joven esposa frente al cuerpo del otro, y que concuerda con la idea de la inconstancia de la mujer que dominaba el pensamiento de la época). (...). La casa entonces la debemos entender como la actualización de una *estrategia*, tal y como Bourdieu define el término: una acción surgida de la reflexión y planificación de un sujeto que confronta situaciones específicas que tiene que resolver. Si es cierto que esta casa puede ser manifestación del inconsciente (como han sugerido El Saffar, Molho y Weber), el espacio creado también procede de una estrategia detallada y consciente del personaje para conseguir su deseo y evadir en lo posible peligros reales que se le aparecen. Ahora bien, ¿en qué consiste esta estrategia? En términos arquitectónicos, la casa presenta elementos tornados de dos modelos: el del convento y el de la casa árabe. Diseñada hacia adentro, con pocas ventanas que den a la calle, y éstas con celosías que permiten la mirada hacia afuera pero no hacia adentro, la casa árabe se convierte en un modelo primario del personaje, quien intensifica sus estructuras privatizantes. De igual modo, la utilización del torno y la manera en que las mujeres experimentan ese espacio en el que habitan se asociará consistentemente con el convento (*Fortaleza tan guardada: Casa, alegoría y melancolía en El Celoso extremeño*, pp. 4-6).

El afán por resguardar a Leonora y con ella a su dinero proviene de los celos de Felipo, y es que Leonora es el plan de vida de Carrizales, ella será la continuidad de su honor y riqueza.

Para profundizar en el estudio de la protagonista de la novela de Cervantes se dirá que Leonora es una niña hermosa, perteneciente a la nobleza, aunque pobre, el lector puede apreciar todas estas características desde el momento en que Carrizales la descubre y realiza una serie de razonamientos que después se confirman en su presentación con los padres de la niña:

Esta muchacha es hermosa, y a lo que muestra la presencia desta casa, no debe de ser rica; ella es niña: sus pocos años pueden asegurar mis sospechas. (...) Y así hecho este soliloquio, no una vez, sino ciento, al cabo de algunos días habló con los padres de Leonora y supo como, aunque pobres, eran nobles; y dándoles cuenta de su intención y de la calidad de su persona y hacienda, les rogó le diesen por mujer a su hija (*El celoso extremeño*, p. 30).

Y a diferencia de Melibea y Elena, Leonora muestra sumisión, ingenuidad y simpleza de carácter, ella vive encerrada en una fortaleza y tal vez por su total desconocimiento del mundo real ese modo de vida le resulta normal, en ningún momento de la narración la niña cuestiona las imposiciones del esposo, y al hablar de “imposiciones” nos referimos específicamente al hecho de que Carrizales jamás consulta a Leonora si está de acuerdo o no con el modo en que organizará los espacios de la casa, tampoco pide la opinión de su esposa en cuanto a la decisión de no recibir ni siquiera la visita de sus padres, y menos aún en la poca o casi nula libertad dada por su esposo, quien solo permite sus salidas a misa muy temprano en la mañana y en su compañía, como se verá a continuación:

Los días de fiesta, todos, sin faltar ninguno, irían a oír misa; pero tan de mañana, que apenas tuviese la luz lugar de verlas. (...) Y la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente. (*El celoso extremeño*, p. 32).

El tema del sometimiento de la mujer a la autoridad del marido ha sido estudiado por

María Eugenia Lacarra (1995) quien señala lo siguiente:

“La anulación de la inteligencia de la mujer a favor de la opinión del marido es la piedra de toque del modelo de conducta femenino y la sabiduría de la mujer se resume en las palabras de Patronio:

E aquel día fincó por hazaña que si el marido dize que corre el río contra arriba que la buena muger lo deve creer e deve decir que es verdat [p. 173]” (p. 65)

Lacarra también expresa que esta sujeción de la mujer al marido es necesaria si ella quiere ser catalogada como “buena”. Indudablemente que Leonora puede ser calificada como tal porque obedece sin reparos las imposiciones del marido. En determinado momento de la historia, el narrador hace notar al lector que la corta edad de Leonora la lleva a amar realmente a su anciano esposo y a justificar su proceder celoso, además resalta la actitud de rendición y sujeción que muestra Leonora en su vida de casada:

La plata de las canas del viejo a los ojos de Leonora parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen se les imprime en el alma como el sello en la cera. Su demasiada guarda le parecía advertido recato; pensaba y creía que lo que ella pasaba pasaban todas las recién casadas. No se desmandaban sus pensamientos a salir de las paredes de su casa, ni su voluntad deseaba otra cosa más de aquella que la de su marido quería; sólo los días que iba a misa veía las calles, y esto era tan de mañana, que, si no era al volver de la iglesia, no había luz para mirarlas (*El celoso extremeño*, p. 34).

Por otra parte, se nos muestra a una Leonora impregnada de la ternura e inocencia de sus cortos años, pues ella sólo muestra interés en jugar con las muñecas y comer golosinas que el viejo Felipo le obsequiaba constantemente, compartiendo estos momentos de diversión con las criadas que tenían a cargo su cuidado, así lo reseña el narrador: “Leonora andaba a lo igual con sus criadas, y se entretenía en lo mismo que ellas, y aun dio con su simplicidad en hacer muñecas y en otras niñerías, que mostraban la llaneza de su condición y la ternura de sus años” (*El celoso extremeño*, p. 33).

Aunque todas las doncellas fueron solicitadas para el entretenimiento y resguardo de la niña, Carrizales había confiado a una de ellas su especial atención:

Se vino a su casa, y entrando en ella les hizo Carrizales un sermón a todas, encargándoles la guarda de Leonora y que por ninguna vía ni en ningún modo dejasen entrar a nadie de la segunda puerta adentro, aunque fuese el negro eunuco. Y a quien más encargó la guarda y regalo de Leonora fue a una dueña de mucha prudencia y gravedad, que recibió como para aya de Leonora y para que fuese superintendente de todo lo que en la casa se hiciese (*El celoso extremeño*, p. 32).

Al hacer esto Felipo no imaginaba que estaba asegurando a esta dueña de nombre Marialonso su deshonor, ya que la extraña construcción de la casa del indiano Carrizales a modo de cárcel o monasterio consiguió llamar la atención de un joven llamado Loaysa, perteneciente según el narrador a “un género de gente ociosa y holgazana a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio. (...) de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por buenos respetos se deja” (*El celoso extremeño*, p. 34).

Pues bien, la fortaleza del viejo Felipe se convierte en un enigma para este joven de barrio que intrigado por su encerramiento comienza a sentir el deseo de saber quién habita en ella, y luego de unas averiguaciones se entera de la existencia de Leonora, de su belleza y de los celos de su esposo Carrizales que le motivaron a construir tal fortaleza para cuidarla.

Estas razones fueron suficientes para calar en el ánimo de Loaysa quien movido por la curiosidad desea acceder a la casa del indiano. En la siguiente cita, María Helena Sánchez Ortega (1995) explica las razones que inspiran la inquietud de los jóvenes de esta época por dos clases de mujeres: las casadas y las monjas:

En efecto, aunque Quevedo alude al gusto que surge de vencer una dificultad o de conquistar a quien se supone bien protegida por razones de peso, según les ocurre a los estudiantes de Salamanca que se sienten tentados por las celosías y las dueñas que vigilan a Esperanza y a Leonora en *El celoso extremeño*, es muy probable que los propios galanes que alardeaban de ese tono donjuanesco fueran conscientes también de que una relación que pretende permanecer secreta es más plausible que no salga a la luz cuando la otra parte también está interesada en que no se llegue a saber. Las casadas y las monjas, por tanto, resultaban presas deseables, tal vez por su supuesto “recato”, “honestidad” y la propia dificultad que suponía acceder hasta ellas, pero también a causa de la discreción con que se veían obligadas a llevar sus relaciones al margen de una norma tan estricta respecto a la castidad. (p. 99).

Loaysa muestra este deseo de penetrar en una casa que no solo guarda a Leonora, sino que además representa una dificultad, y es entonces cuando junto a sus amigos idea un plan que lo lleva a apostarse por las noches en la entrada de la casa del viejo Felipe luciendo harapos para hacerse pasar por mendigo y maestro de música. A continuación se presenta el proceso de transformación de Loaysa y su actividad con la música:

[S]e puso unos calzones de lienzo limpio y camisa limpia; pero encima se puso unos vestidos tan rotos y remendados, que ningún pobre en toda la ciudad los traía tan astrosos. Quitóse un poco de barba que tenía, cubrióse un ojo con un parche, vendóse una pierna estrechamente, y arrimándose a dos muletas se convirtió en un pobre tullido tal, que el más verdadero estropeado no se le igualaba.

Con este talle se ponía cada noche a la oración a la puerta de la casa de Carrizales, que ya estaba cerrada, quedando el negro, que Luis se llamaba, cerrado entre las dos puertas. Puesto allí Loaysa, sacaba una guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas, y como él era algo músico, comenzaba a tañer algunos sonos alegres y regocijados, mudando la voz por no ser conocido (*El celoso extremeño*, p. 35).

Luis era el negro viejo y eunuco que habitaba en el espacio de la casapuerta de la fortaleza y que había sido empleado por Carrizales para el cuidado de una mula que éste poseía. De acuerdo a lo establecido por Felipo, el negro Luis no tenía permitido pasar de la segunda puerta adentro de la casa. Dicho personaje era amante de la música y al escuchar todas las noches a Loaysa desde donde se encontraba, próximo a la puerta principal, anhelaba poder escucharlo más de cerca. El narrador dice: “Luis el negro, poniendo los oídos por entre las puertas estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer; tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos” (*El celoso extremeño*, p. 35).

De acuerdo al narrador, Loaysa estaba informado de la presencia del negro y de su nombre, de hecho, había diseñado todo este plan de imitar en apariencia a un mendigo y hacerse pasar por un maestro de música por Luis, porque creía que “por donde se había de comenzar a desmoronar aquel edificio había y debía ser por el negro” (*El celoso extremeño*, p. 36).

Y en efecto, así fue, porque teniendo Loaysa la certeza de que el negro lo escuchaba por las puertas, una noche busca conversar con él y comienza pidiéndole “un poco de

agua”, Luis responde que no puede darle lo que pide porque no tiene llaves de la casa y que quien tiene las llaves, su amo, “es el más celoso hombre del mundo”.¹⁸ Entonces Luis aprovecha para preguntar a Loaysa que quién es él y Loaysa señala lo siguiente: “Yo respondió Loaysa soy un pobre estropeado de una pierna, que gano mi vida pidiendo por Dios a la buena gente; y juntamente con esto, enseñó a tañer a algunos morenos y a otra gente pobre” (*El celoso extremeño*, p. 36).

A las palabras de Loaysa, Luis replica que él podría pagarle muy bien si le enseñara a cantar y tocar, pero que tal cosa no podía ser porque no tenía forma de tomar lecciones a causa de su encerramiento: “mi amo en saliendo por la mañana, cierra la puerta de la calle, y cuando vuelve hace lo mismo, dejándome emparedado entre dos puertas” (*El celoso extremeño*, p. 36).

Loaysa, animado por su deseo de ingresar a la fortaleza de Carrizales, persuade de todas las formas posibles al negro Luis para que encuentre la forma en que él pueda entrar a la casa, asegurándole que le hará un gran músico, Loaysa incluso llega a convencer al negro Luis de que tiene una gran voz y que sería una lástima si se perdiera. Como era de esperarse, el negro Luis totalmente admirado con el músico e ilusionado con la idea de aprender a cantar y tocar, accede a la intención de conseguir la entrada a Loaysa. Y es entonces cuando después de algunos planes acuerdan que Loaysa le dará a Luis los instrumentos necesarios para abrir la cerradura y de esa manera posibilitar su entrada:

¹⁸*El celoso extremeño*, p. 36.

Yo os daré por entre estas puertas, haciendo vos lugar quitando alguna tierra del quicio; digo que os daré unas tenazas y un martillo, con que podáis de noche quitar los clavos de la cerradura de loba con mucha facilidad, y con la misma volveremos a poner la chapa de modo que no se eche de ver que ha sido desclavada (*El celoso extremeño*, p. 38).

Loaysa cumple con lo dicho y con la ayuda de sus amigos obtiene todo lo necesario para llevar a cabo el plan acordado con Luis, teniendo los instrumentos en sus manos el negro logra desclavar la cerradura y encontrarse con Loaysa quien a primera vista le produce gran admiración y asombro con su apariencia física y vestido. El narrador describe lo sucedido:

La segunda noche le dio los instrumentos Loaysa, y Luis probó sus fuerzas, y casi sin poner alguna se halló rompidos los clavos, y con la chapa de la cerradura en las manos, abrió la puerta, y recogió dentro a su Orfeo y maestro, y cuando le vio con sus dos muletas, y tan andrajoso, y tan fajada su pierna, quedó admirado (*El celoso extremeño*, p. 40).

Lo que tanto temía el viejo Carrizales estaba sucediendo, porque Loaysa, un joven ocioso había logrado acceder al área principal de su fortaleza a través de un ingenioso engaño consistente en hacerse pasar por un mendigo y maestro de música para deleitar y suspender al negro Luis, de modo que éste facilitara su entrada a la casa, como en efecto sucedió.

Una vez adentro, Loaysa y Luis reacomodan la cerradura para que el celoso Felipe no descubriera el daño y debieron hacerlo con mucho estudio y destreza, porque a la mañana siguiente cuando Carrizales baja a recibir la comida del despensero no nota la diferencia:

Durmieron lo poco que de la noche les quedaba, y a obra de las seis de la mañana bajó Carrizales y abrió la puerta de en medio, y también la de la calle, y estuvo esperando al despensero, el cual vino de allí a un poco, y dando por el torno la comida se volvió a ir, y llamó al negro, que bajase a

tomar cebada para la mula, y su ración; y en tomándola, se fue el viejo Carrizales, dejando cerradas ambas puertas, sin echar de ver lo que en la de la calle se había hecho, de que no poco se alegraron maestro y discípulo (*El celoso extremeño*, p. 41).

Luis aprovecha la salida de su amo para practicar algunos cantos con la guitarra y al hacerlo es escuchado por las criadas de Carrizales, que le preguntan por el torno como ha obtenido el instrumento, por lo que el negro les habla de su maestro y de la capacidad que tiene, pues ha prometido hacerle músico en poco tiempo, pero ante la incredulidad de las doncellas, Luis promete que les hará ver y escuchar a Loaysa, con estas palabras las criadas quedan satisfechas esperando el aviso del negro.

A continuación se narra cómo sucedieron los hechos desde el momento en que Luis avisa a una de las criadas que ya pueden bajar al torno a escuchar al músico hasta los planes que hacen para verle:

Y al dar aquel día comer por el torno al negro, dijo Luis a una negra, que se lo daba, que aquella noche, después de dormido el amo, bajasen todas al torno a oír la voz que les había prometido, sin falta alguna(...).

Llegóse la noche, y en la mitad della, o poco menos, comenzaron a cecerear en el torno, y luego entendió Luis que era la cáfila, que había llegado, y llamando a su maestro, bajaron del pajar, con la guitarra bien encordada y mejor templada. Preguntó Luis quién y cuántas eran las que escuchaban. Respondieronle que todas, sino su señora, que quedaba durmiendo con su marido, de que le pesó a Loaysa; pero con todo eso, quiso dar principio a su designio y contentar a su discípulo, y tocando mansamente la guitarra, tales sonos hizo, que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba.

(...) Cantó asimismo Loaysa coplicas de la seguida, con que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes que ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico. El negro les dijo que era un pobre mendigante, el más galán y gentil hombre que había en toda la pobrería de Sevilla.

Rogáronle que hiciese de suerte que ellas le viesen, (...). Preguntáronle qué modo había tenido para meterle en casa. A esto no respondió palabra; a lo demás dijo que para poderle ver hiciesen un agujero pequeño en el torno, que después lo taparían con cera; y que a lo de tenerle en casa, que él lo procuraría.

Háblolas también Loaysa, ofreciéndoseles a su servicio, (...). Rogáronle que otra noche viniese al mismo puesto; que ellas harían con su señora que bajase a escucharle, a pesar del ligero sueño de su señor, cuya ligereza no nacía de sus muchos años, sino de sus muchos celos (*El celoso extremeño*, pp. 42-44).

Este primer acercamiento de las doncellas encerradas con un individuo del género masculino ajeno a la casa representa el inicio del desplome de la fortaleza construida por Carrizales, Loaysa consigue sembrar suspenso y admiración en las criadas de Felipo, que no conformes con escuchar la voz del músico ahora piden verle, prometiendo además que en la próxima noche traerán a su señora Leonora con ellas, y ciertamente así lo hicieron, Leonora acude hasta el torno con sus criadas luego de una larga retórica persuasiva que hiciera de manera especial la dueña encargada del mayor cuidado de la niña:

Vino la noche, y la banda de las palomas acudió al reclamo de la guitarra. Con ellas vino la simple Leonora, temerosa y temblando de que no despertase su marido; que aunque ella, vencida deste temor, no había querido venir, tantas cosas le dijeron sus criadas, especialmente la dueña, de la suavidad de la música y de la gallarda disposición del músico pobre (que, sin haberle visto, le alababa y le subía sobre Absalón y sobre Orfeo), que la pobre señora, convencida y persuadida dellas, hubo de hacer lo que no tenía ni tuviera jamás en voluntad. Lo primero que hicieron fue barrenar el torno para ver al músico, el cual no estaba ya en hábitos de pobre, sino con unos calzones grandes de tafetán leonado, a la marineresca; un jubón de lo mismo con trencillas de oro, y una montera de raso de la misma color, con cuello almidonado, con grandes puntas y encaje; (...).

Era mozo y de gentil disposición y buen parecer; y como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecíoles que miraban a un ángel. Poníase una al agujero para verle, y luego otra; y por que le pudiesen ver mejor, andaba el negro paseándole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de cera encendido (*El celoso extremeño*, p. 45).

En la cita anterior se muestra un dato de suma importancia, el hecho de que la dueña Marialonso es quien persuade con más insistencia a Leonora a que acuda al encuentro que todas tendrán en el torno para ver al músico, actitud contraria a la que debería

mostrar, pues ella ha sido designada por su amo para cuidar con mayor atención que las otras doncellas a Leonora. Además se aprecia cómo unas doncellas jóvenes y Leonora, esposa de Carrizales, observan por primera vez a un hombre distinto de Felipo después de pasar “un año de noviciado”, como señala el narrador, encerradas en la casa, el suceso de grandes dimensiones para ellas genera asombro, sorpresa, inquietud y extrañeza; características comunes a las obras del período barroco.¹⁹

Las doncellas también piden ver más de cerca al músico, pero Leonora se opone a la idea de permitir la entrada definitiva de Loaysa a la casa pues piensa en su honra. Sin embargo, nuevamente la dueña Marialonso, faltando a su deber, se revela ante Leonora, ya que manifiesta abiertamente su deseo de que el músico ingrese a la casa como ahora veremos:

Todas rogaron a Luis diese orden y traza como el señor su maestro entrase allá dentro, para oírle y verle de más cerca y no tan por brújula como por el agujero, (...). A este contradijo su señora con muchas veras, diciendo que no se hiciese la tal cosa ni la tal entrada, porque le pesaría en el alma, pues desde allí le podían ver y oír a su salvo y sin peligro de su honra.
¿Qué honra? dijo la dueña. El Rey tiene harta. Estése vuesa merced encerrada con su Matusalén, y déjenos a nosotras holgar como pudiéremos (*El celoso extremeño*, pp. 45-46).

El fin de la discusión llega cuando Loaysa toma la palabra para decir que en caso de entrar al interior de la casa él hará todo lo que ellas le indiquen con obediencia. Al escucharlo, Leonora cede al clamor de permitir su entrada y entre todos comienzan a estudiar el modo en que se dará, pero antes la esposa de Carrizales hace jurar al músico por su padre besando tres veces una cruz que Loaysa hace con su dedos que

¹⁹*El celoso extremeño*, p. 33.

ciertamente no hará otra cosa estando dentro de la casa más que tocar, cantar y acatar todas las ordenes que ellas tuvieran a bien darle.

Pasado el encuentro y entrada la noche, los amigos del músico se acercan a la entrada de la fortaleza haciendo una señal previamente acordada para que Loaysa pudiera pedir lo que necesitaba, y en esta ocasión él les pregunta por los polvos que antes les había pedido para dormir al dueño de la casa, y sus amigos le explican que “los polvos, o un unguento, vendría la siguiente noche, de tal virtud que, untados los pulsos y las sienes con él, causaba un sueño profundo, sin que dél se pudiese despertar en dos días si no era lavándose con vinagre todas las partes que se habían untado” (*El celoso extremeño*, p. 47).

La noche siguiente las doncellas vuelven al torno, esta vez con la firme creencia de que tendrán al músico en casa, porque Leonora se había quedado con su marido, “el cual tenía cerrada la puerta del aposento donde dormía, con llave, y después de haber cerrado se la ponía debajo de la almohada”²⁰ Para llevar a cabo el plan que tenían diseñado y que consistía en que Leonora esperaría el momento en que su marido durmiera sin sobresaltos para intentar quitarle la llave y grabarla en cera y que una de las criadas debía acercarse a la puerta de entrada a la habitación para recibir la copia por la rendija y así dársela a Loaysa de modo que éste la enviara a reproducir.

Esa misma noche Loaysa recibió de sus amigos el unguento que le habían prometido para provocar el sueño de Carrizales “y dijo a la dueña, que era la que con más ahínco mostraba desear su entrada, que lo llevase a la señora Leonora, diciéndole la

²⁰*El celoso extremeño*, pp. 47-48.

propiedad que tenía y que procurase untar a su marido con tal tiento que no lo sintiese, y que vería maravillas” (*El celoso extremeño*, p. 48).

Leonora, que ya esperaba tendida en el suelo a alguna de sus criadas, recibe de Marialonso el unguento; al entregar dicha droga la dueña también entregaba la honra de Carrizales, Marialonso al igual que Celestina es una vieja alcahueta.

Leonora, luego de tomar el unguento, le cuenta a su aya que:

En ninguna manera podía tomar la llave a su marido, porque no la tenía debajo de la almohada, como solía, sino entre los dos colchones y casi debajo de la mitad de su cuerpo; pero que dijese al maestro que si el unguento obraba como él decía, con facilidad sacarían la llave todas las veces que quisiesen, y así, no sería necesario sacarla en cera (*El celoso extremeño*, p. 48).

Ciertamente, la reproducción de la llave no fue necesaria, ya que Leonora aplica el unguento a su esposo como le habían indicado y de inmediato se dejan ver los efectos, porque Carrizales empieza a roncar, y para terminar de cerciorarse de que su esposo estaba profundamente dormido Leonora trata de empujarlo y al hacerlo observa cómo el mismo no se despierta, entonces corre a la puerta y avisa a Marialonso: “Carrizales duerme más que un muerto” (*El celoso extremeño*, p. 49).

Ante la noticia Marialonso empuja a Leonora a apresurarse en tomar la llave para que puedan abrirle a Loaysa: “¿Pues a qué aguardas a tomar la llave, señora? Dijo la dueña. Mira que está el músico aguardándola más ha de una hora” (*El celoso extremeño*, p. 49).

Leonora, siguiendo el consejo de Marialonso, toma la llave de en medio de los colchones donde dormía Carrizales y se la entrega a la dueña, “que la recibió con la

mayor alegría del mundo”.²¹ Pero antes de dejar ir a su aya, Leonora le pide que haga jurar nuevamente al músico, así lo indica el narrador:

Mandó Leonora que fuese abrir al músico y que le trajese a los corredores, porque ella no osaba quitarse de allí, por lo que podía suceder; pero que ante todas cosas hiciese que de nuevo ratificase el juramento que había hecho de no hacer más de lo que ellas le ordenasen, y que si no le quisiese confirmar y hacer de nuevo, en ninguna manera le abriesen (*El celoso extremeño*, p. 49).

Marialonso asegura a su señora que en efecto hará jurar al músico y así lo hace porque Loaysa accede finalmente a la casa luego de jurar de esta forma:

Determino de jurar como católico y buen varón; (...) de no salir ni pasar del juramento hecho y del mandamiento de la más mínima y desechada destas señoras, so pena pena que si otra cosa hiciere o quisiere hacer, desde ahora para entonces y desde entonces para ahora lo doy por nulo y no hecho ni valedero (*El celoso extremeño*, p. 51).

La fortaleza que había diseñado Carrizales ahora terminaba de desplomarse, Loaysa ya estaba dentro de la casa, el temor más grande del viejo Felipo era ya un hecho, porque un joven ocioso estaba frente a Leonora y sus criadas en una casa que parecía inaccesible. A continuación las impresiones de las doncellas al ver de cerca al músico en una sala de la casa:

Fuéronse a la sala, donde había un rico estrado, y cogiendo al señor en medio se sentaron todas. Y tomando la buena Marialonso una vela, comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico, y una decía: “¡Ay, qué copete que tiene tan lindo y tan rizado!” Otra: “¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean!” Otra: “¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! Y por el siglo de mi madre que son verdes, que no parecen sino que son de esmeraldas!” Esta alababa la boca, aquella los pies, y todas juntas hicieron dél una menuda anatomía y pepitoria. Sola Leonora callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado (*El celoso extremeño*, pp. 52-53).

²¹*El celoso extremeño*, p. 49.

Luego de observar con atención al músico, las doncellas le escuchan cantar y logran distraerse un poco bailando y disfrutando de la música, pero Guiomar, una de las doncellas negras que había quedado a cargo de cuidar el sueño de Felipe, dispersa al grupo al avisar que su señor Carrizales había despertado; ello era una equivocación. La aya de Leonora que había observado con mayor detenimiento que las otras criadas al joven músico, deseaba tener un encuentro sexual con él y aprovecha el momento de confusión para enviar a Loaysa a su habitación, y una vez cerciorada de que Carrizales aun dormía se acerca al músico para descubrirle sus intenciones amorosas, el joven promete cumplir los deseos de la dueña si esta logra primero concertar un encuentro entre él y Leonora. Marialonso accede a la petición del músico y como otra Celestina va a buscar a su señora a la sala donde la había dejado para persuadirla de pasar la noche con Loaysa mientras su marido dormía profundamente gracias al ungüento somnífero que le había sido aplicado en las sienes:

Fuerónse las criadas y ella acudió a la sala a persuadir a Leonora acudiese a la voluntad de Loaysa, con una larga y tan concertada arenga, que pareció que de muchos días la tenía estudiada. Encarecióle su gentileza, su valor, su donaire y sus muchas gracias. Pintóle de cuánto más gusto le serían los abrazos del amante mozo que los del marido viejo, asegurándole el secreto y la duración del deleite, con otras cosas semejantes a éstas, que el demonio le puso en la lengua, llenas de colores retóricos, tan demostrativos y eficaces, que movieran no sólo el corazón tierno y poco advertido de la simple e incauta Leonora, sino el de un endurecido mármol. (...) En fin, tanto dijo la dueña, tanto persuadió la dueña, que Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las previsiones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra.

Tomó Marialonso por la mano a su señora, y casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos, la llevó donde Loaysa estaba, y echándoles la bendición con una risa falsa de demonio cerrando tras sí la puerta, los dejó encerrados, y ella se puso a dormir en el estrado, o, por mejor decir, a esperar su contento de recudida (*El celoso extremeño*, pp. 56-57).

Leonora, que prácticamente había sido llevada por Marialonso a la habitación donde se encontraba el músico contra su voluntad, no accedió a perder su honra y se enfrentó a Loaysa hasta que ambos se quedaron dormidos. Así lo reseña el narrador: “Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes, vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos” (*El celoso extremeño*, p. 58). Y mientras los jóvenes dormían, Carrizales despierta, y al no encontrar a su esposa junto a él, recorre la casa hasta llegar a la habitación de Marialonso y descubrir a Leonora en brazos de Loaysa:

Y, en esto, ordenó el cielo que, a pesar del unguento, Carrizales despertase, y como tenía costumbre, tentó la cama por todas partes, y no hallando en ella a su querida esposa, saltó de la cama despavorido y atónito, con más ligereza y denuedo que sus muchos años prometían. Y cuando en el aposento no halló a su esposa, y le vio abierto y que le faltaba la llave de entre los colchones, pensó perder el juicio. Pero, reportándose un poco, salió al corredor, y de allí, andando pie ante pie por no ser sentido, llegó a la sala donde la dueña dormía, y viéndola sola, sin Leonora, fue al aposento de la dueña, y abriendo la puerta muy quedo vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo. Vio a Leonora en brazos de Loaysa, durmiendo tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del unguento y no en el celoso anciano (*El celoso extremeño*, p. 58).

A la mañana siguiente cuando Marialonso y Leonora despertaron temerosas de que Felipe estuviera levantado y enterado de todo lo ocurrido, se acercaron a la habitación donde le habían dejado luego de aplicarle el unguento somnífero y encontraron que dormía, pero Carrizales no dormía por efectos de la untura como ellas creyeron, sino porque se había desmayado a causa de la fuerte impresión que le provocó ver a su esposa en brazos de otro hombre; Leonora, ignorante de que su marido conocía toda la verdad, se acerca a él y le empuja un poco para ver si despierta y al hacerlo

Carrizales vuelve en sí, con palabras que la niña no comprendía. Sin embargo, un poco más incorporado aunque no menos contrariado por lo visto, el viejo Felipo pide a su esposa que mande llamar a sus padres para que se presenten en la casa pues creía que pronto iba a morir, Leonora así lo hizo y cuando estuvieron los padres de la niña en la casa Carrizales comenzó a hablar diciendo:

Siéntense aquí vuestras mercedes, y todos los demás dejen desocupado este aposento, y sólo quede la señora Marialonso.

(...) Ni más ni menos habéis visto, señores cómo, llevado de mi natural condición y temeroso del mal de que, sin duda, he de morir, y experimentado por mi mucha edad en los extraños y varios acaecimientos del mundo, quise guardar esta joya, que yo escogí y vosotros me disteis, con el mayor recato que me fue posible. (...).

Mas como no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todo sus deseos y esperanzas, no es mucho que yo quede defraudado en las mías y que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida. (...). Digo, pues, señores, que todo lo que he dicho y hecho ha parado en que esta madrugada hallé a ésta, nacida en el mundo para perdición de mi sosiego y fin de mi vida y esto, señalando a su esposa, en los brazos de un gallardo mancebo, que en la estancia desta pestífera dueña ahora está encerrado.

Apenas acabó estas últimas palabras Carrizales cuando a Leonora se le cubrió el corazón, y en las mismas rodillas de su marido se cayó desmayada. Perdió la color Marialonso, y a las gargantas de los padres de Leonora se les atravesó un nudo que no les dejaba hablar palabra. Pero prosiguiendo adelante Carrizales, dijo:

(...). Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese, y a ti no te culpo ¡oh niña mal aconsejada! (...) porque persuasiones de viejas taimadas y requiebros de mozos enamorados fácilmente vencen y triunfan del poco ingenio que los pocos años encierran. Mas por que todo el mundo vea el valor de los quilates de la voluntad y fe con que te quise, en este último trance de mi vida (...) quiero que se traiga luego aquí un escribano, para hacer de nuevo mi testamento, en el cual mandaré doblar la dote a Leonora y le rogaré que después de mis días, que serán bien breves, disponga su voluntad, pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo (*El celoso extremeño*, pp. 60-62).

Cuando Leonora despertó de su desmayo trató de explicarle al viejo que su honor no había sido vulnerado, pero no fue lo suficientemente fuerte ni convincente para

ganarse el crédito de Carrizales, quien luego de dejarla en muy buenos términos en su testamento, pidiéndole además que se casara con Loaysa, y arreglando a sus criadas (excepto a Marialonso), el negro Luis y los padres de Leonora, murió siete días después creyendo que su esposa le había sido infiel. La novela concluye en los siguientes términos:

Quedó Leonora viuda, llorosa y rica; y cuando Loaysa esperaba que cumpliera lo que ya él sabía que su marido en su testamento dejaba mandado, vio que dentro de una semana se entró a monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad. Él, despechado y casi corrido, se pasó a Las Indias (*El celoso extremeño*, p. 64).

Sánchez (1993) ha señalado que Loaysa, al igual que Felipe, que seguramente esperaba en su juventud enriquecerse por la vía del matrimonio, al no conseguirlo se marcha a Las Indias “y el “cuento” comienza de nuevo.”²² *El celoso extremeño* se convierte así en una historia cíclica en la que el lector ve representada la historia de las edades de Carrizales:

Con los años de juventud de Carrizales, se nos dibuja la silueta de un hidalgo empobrecido a causa de su vida de constante gasto y ocio; con los “veinte años” en Perú se crea la imagen de un enriquecido; con el “año y unos días”, la de un viejo, una niña, el asalto de Loaysa, la muerte de Carrizales, la entrada en convento de Leonora y el viaje a las Indias del asaltante. El principio y el fin son lo mismo: un muchacho ocioso gasta el tiempo y se marcha a las Indias. Carrizales viejo es el Loaysa de “antes”; Loaysa es el Carrizales de “después.”

Con ello, el público fundamentalmente repite una historia, la de un hidalgo ocioso que se marcha a las Indias y regresa rico. El desarrollo de este personaje-ilusión tiene tres momentos claramente delimitados por el entendimiento alegórico que funciona en el Barroco: Juventud, Madurez, Vejez. Los tres momentos están unificados, sin embargo, por el uso del dinero. En la juventud el hidalgo Carrizales “estuvo gastando los años como la hacienda” (II, 99), en la Madurez “ayudado de su industria y diligencia, alcanzó a tener más de ciento y cincuenta mil pesos ensayados” (II, 101) y en la Vejez dotó con “veinte mil ducados [a Leonora]” y se “compró una [casa]

²²*Lectura y Representación*, p. 126.

en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos” (II, 103).
(...). Se construye, así, la historia de las “edades” de un individuo en términos tanto morales como monetarios (*Lectura y representación*, pp. 114-115).

Ciertamente, la gran riqueza que trae Carrizales de Las Indias le permite al viejo gastar en casa, esposa y todas las manifestaciones posibles de riqueza en la época, pero con estas acciones Felipo busca concretamente adherirse al estamento noble del que se cree parte. Cuando el viejo indiano descubre a su esposa en brazos de Loaysa, toma la decisión de no declarar el engaño de Leonora en su testamento y, por el contrario, pide a su esposa que después de su muerte se case con el joven; con esta decisión Carrizales sólo está atendiendo a los patrones moralistas nobiliarios, porque para este estamento “honor y riqueza forman una sola dimensión” y con el asalto de Loaysa no se ha subvertido el honor nobiliario de Felipo, porque Leonora no pierde su virginidad, pero si se ha debilitado su riqueza:²³

Quando Carrizales cree “ver” la pérdida de su honor en los brazos de Loaysa confirma sus inquietudes, que no son los celos en sentido estricto sino la pérdida de su plata. Este viejo ve lo que ha visto muchas veces, de joven, en esta misma ciudad y seguramente con los papeles cambiados: el intento de penetrar en la casa de un rico ocioso por un joven ocioso. Poco importa que haya habido coito o no, el indiano tiene ante sus narices el ataque contra su riqueza de forma palpable. Y naturalmente los mareos que padeció en barco yendo y viniendo de las indias, bien de pobre bien de rico, le sorprenden de nuevo puesto que en esta ocasión él ha perdido la lucha. De esta forma, lo que Carrizales hace antes de morir se sigue de la doble acción, para el lector y para el público. Para el público, el lado religioso-moral salva la honra de Carrizales al quedar intacta la virginidad de Leonora. Ahora bien, desde el punto de vista de Carrizales la honra está por los suelos y lo está porque su plata está tambaleándose. Hace testamento para asegurar la riqueza en Leonora para asegurar la riqueza de la casa y pide que la niña se case con Loaysa, con su vencedor. Todo ello para alcanzar la fama y mantener el honor, cuyas expresiones nobiliarias han de permanecer intactas, a pesar de

²³*Lectura y representación*, p. 127.

que su íntima relación con los factores económicos haya puesto esos ideales en la estacada:

“que todo el mundo vea el valor de los quilates de la voluntad y fe con que te quise...” (II, 133-134). (*Lectura y representación*, p. 125).

No hay que olvidar que la unión matrimonial de Carrizales con Leonora se produce por dos situaciones: en primer lugar, por la inseguridad del viejo de no saber en qué emplear su dinero y finalmente encuentra en Leonora la mejor forma de invertirlo, y en segundo lugar para conseguir su integración en el estamento noble. El matrimonio tiene un simbolismo monetario, es decir, se da como consecuencia de fundamentos económicos y la mujer, así como la casa, los muebles y adornos es una manifestación más de la riqueza. Leonora es entonces, al igual que Elena, un objeto de representación económica. Tal como lo señala Avilés (1998):

La casa viene a representar el producto de la manifestación de dos fuerzas contrastadas que aparecen en el personaje de Felipo Carrizales. Una de ellas emerge de una necesidad social que se vale del matrimonio como forma cronológica de organizar su vida y que, para este personaje, implicaría el logro de su deseo: la posibilidad de tener un hijo heredero. La segunda manifiesta una característica psicológica muy personal e individual, los celos extremos, cuya intensidad obliga al rechazo de la secuencia temporal soltero/casado/ hijo heredero impuesta por la cultura en que vive. No cabe duda de que, al Felipo elegir casarse con Leonora, en realidad lo que hace es apostar por aquello que, a nivel personal, le causará más ansiedad, para así poder cumplir con un imperativo cultural que, a nivel social, y en el momento en que ve a su futura esposa, se muestra como una posibilidad real y deseable. La casa se convierte en el objeto diseñado para poder enfrentarse a estas dos fuerzas una cultural y otra individual de una forma “efectiva”. El personaje que la va a habitar se crea una forma de “estar” en la ciudad (*Fortaleza tan guardada: Casa, alegoría y melancolía en El Celoso extremeño*, p. 4).

Sin embargo, todas estas acciones del viejo Felipo al pretender adquirir con su elevado poder de gasto un estatus de nobleza son motivo de burla, los indianos como

Carrizales son ridiculizados en el Barroco por poseer solo riqueza y carecer de valores e ideologías aristocráticas. Así lo señala Sánchez al decir:

Carrizales, desde la Juventud a la Vejez, se ha convertido en un nuevo-rico “indiano.” Este tipo humano es ridiculizado en el teatro por ser la riqueza su único distintivo social dentro del sistema ideológico y de valores aristocrático dominante. Se le menosprecia en los entremeses y es atacado por los escritores de asuntos económicos, acusándole bien de ser falso en su supuesta riqueza, o sencillamente de ser ocioso e improductivo.

Algunos de estos mismos escritores son los que dictaminan una y mil veces que las causas de la regresión económica son, primero la despoblación del campo y, segundo, el gasto en lujo de las altas capas urbanas esas mismas que fundamentalmente viven de la especulación y la renta agraria (*Lectura y representación*, p. 120).

En efecto, el autor permite que la voz narradora contribuya en crear esa imagen para la burla en personajes como Carrizales que irremediamente son condenados al fracaso por sus pretensiones nobiliarias. Iván Páez reflexiona sobre esto: “Si por una parte, el personaje intenta compartir los privilegios de las clases nobles apropiándose de los signos externos que distinguen a estas, (...) por otra parte, el autor se encarga de descalificarlo en sus pretensiones y utilizarlo como motivo de la burla” (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte I*, pp. 7-8).

El narrador realmente participa de importantes momentos en la historia, porque la novela no sólo sufre interrupciones del mismo, sino que además concluye de forma inusual por sus acciones, y es que el hecho de que Leonora se marche a un monasterio y Loaysa parta a Las Indias, le imprime a la obra un sentido inacabado. En su última intervención dice: “Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había

quedado en aquel suceso.” (*El celoso extremeño*, p. 64). La voz narradora hace que el lector intervenga para dar el toque final a la historia en correspondencia directa con la técnica barroca de la escena inacabada que promovía la cultura dirigista de la época. Dicha técnica es: “un procedimiento de suspensión, en el que se espera que el ojo contemplador acabe por poner lo que falta, y por ponerlo un poco a su manera” (*La Cultura del Barroco*, p. 441). Este método de acción psicológica en las mentes del Barroco respondía a unas realidades históricas, y como se menciona en la cita anterior, la práctica de la “escena inacabada” buscaba suspender a los individuos, para luego provocar su intervención, lo que acababa involucrando al público espectador en la obra y, en consecuencia, en la cultura dirigida del Barroco:

El receptor de la obra barroca que, sorprendido de encontrarla inacabada o tan irregularmente construida, queda unos instantes en suspenso, sintiéndose empujado a lanzarse después a participar en ella, (...) se busca ese resorte de suspensión que lanza luego a un movimiento más firmemente sostenido. Y esa es la cuestión: mover.

La obra barroca parece señalar hacia algo colocado más allá de ella misma, como si ella misma no fuera más que una preparación. De ahí que ofrezca ese carácter provisional, como de transitoria, que alguna vez se ha hecho observar. Lo que se traduce en un aspecto abocetado o como si el autor hubiera interrumpido de pronto el trabajo, quizá para volver más tarde a él. En ese supuesto momento de interrupción, en ese aparente intermedio, es cuando el espectador interviene, moviéndose eficazmente hacia lo que la obra le propone.

Tal es el sentido de esta técnica barroca: suspender, por tanto, siguiendo los más diversos medios, para provocar después que, tras ese momento de detención provisional y transitoria, se mueva con más eficacia el ánimo, empujado por las fuerzas retenidas y concentradas, liberadas luego, pero siempre después de dejarlas colocadas como ante un canal conductor que las dirija. La técnica del “suspense” se relaciona con la utilización de los recursos de lo movable y cambiante, de los equilibrios inestables, de lo inacabado, de lo extraño y raro, de lo difícil, de lo nuevo y antes no visto, etc., etc. (*La Cultura del Barroco*, pp. 444-445).

Sin duda *El celoso extremeño* es una historia con características que bien se pueden calificar de extrañas, desde el inicio de la obra se nos dibuja la silueta de un individuo con graves problemas de adaptación social que manifiesta con sus excesivas inseguridades y sus celos, los cuales le llevan a construir una fortaleza a modo de cárcel o monasterio para encerrar allí a su joven esposa y asegurar de esta manera su honra y fortuna.

La existencia del viejo Carrizales se va haciendo cada vez más sombría y melancólica a medida que avanza la narración, y esto tal vez se deba a su pasado lleno de fracasos, recordemos que el indiano tuvo que emprender un viaje a Las Indias para recuperar la fortuna que había perdido producto de sus desacatos juveniles.

Por otra parte, se nos muestra la figura de Loaysa, un joven ocioso que “representa el ataque de “otro Carrizales.”²⁴ Loaysa consigue desplomar algo más que la fortaleza de Felipe, pues ha burlado el estatus nobiliario del viejo mostrando la fragilidad de su riqueza. Es aquí donde se observa más claramente el interés del autor en tipificar de manera burlesca al personaje de Carrizales por su intento de adquisición de estatus. Sánchez explica las razones y los medios por los que se ridiculizan distintos tipos de personajes:

El común denominador de las situaciones de desequilibrio social aquí tipificadas, es el logro de “estatus.” La delincuencia, el comercio y los estudios son tres facetas que desde finales del XVI comienzan a manifestar una potencial agresión al sistema nobiliario. Estas tres situaciones son hechos familiares de la experiencia social y cultural de la población urbana. La apropiación escénica del modo tradicional oral de creación temática, conduce estas tres situaciones hacia unas tipificaciones que incluyen tanto a la figura

²⁴*Lectura y representación*, p. 124.

representada como a la progresiva generalización normativa de la recepción. El delincuente pasará a ser convertido en “pícaro”; el comerciante en “indiano” y el estudiante de derecho en “letrado”, todos ellos tipos de burla tanto por su origen folklórico como por las escasas condiciones de movilidad social (*Lectura y representación*, p.106).

Los personajes de Leonora y Marialonso son especialmente resaltantes, ya que Leonora, una niña ingenua e inocente, sufre el mal consejo de Marialonso, una dueña con inclinaciones celestinescas que, contrariamente a las labores de protección que debía realizar en el hogar del indiano Carrizales, es quien muestra mayor interés en que Loaysa acceda a la fortaleza, de hecho Marialonso es quien entrega a Leonora el ungüento somnífero que fue aplicado a Felipe, con esta acción la dueña entrega también la honra de Carrizales. Y por si esto fuera poco, rememoremos la escena final de la obra en la que la vieja lleva por fuerza a Leonora para reunirla con Loaysa en su habitación. Tampoco se puede perder de vista la actitud de la dueña hacia sus señores, pues sabiendo que Felipe dormía se rebela constantemente ante Leonora buscando siempre desobedecer sus órdenes.

Ferreras (1995) se refiere a la conducta de mujeres que, como Marialonso, cumplen funciones celestinescas al expresar que: “Celestina es la encarnación de la subversividad femenina en cuanto individuo sujeto que monopoliza el comercio de la mercancía que es propiedad masculina: el virgo.” Evoquemos también la escena en que Marialonso accede a cumplir el deseo de Loaysa de concertar un encuentro entre él y su ama Leonora si el músico promete tener después un encuentro sexual con ella. En pocas palabras, Marialonso ha negociado con Loaysa el cuerpo de Leonora a cambio de beneficios sexuales para ella, sin considerar el honor de su amo Felipe.

Finalmente, las acciones de estos personajes desembocan en la muerte de Carrizales, la entrada en un convento de Leonora y la partida de Loaysa a Las Indias. Aunque el fin de Leonora no se pueda apreciar de trágico como en el caso de Melibea y Elena, sí tiene una dimensión fatalista si se piensa que la muerte de su esposo se produce luego de que éste se creyera víctima de un adulterio, de acuerdo a Sánchez “La elaboración de este fenómeno en *El celoso extremeño*, atiende a los medios por los que se canaliza una propuesta moral y se pone en “escena” su propio desarrollo” (*Lectura y representación*, p. 114). Al igual que todas las obras del período Barroco, la novela ejemplar de Cervantes condena las acciones de los personajes que se salen del orden establecido con sus acciones y *El celoso extremeño* es un buen ejemplo de esta teoría pues Leonora pierde a su esposo e ingresa a un convento siendo una niña.

CONCLUSIONES

En la literatura de la época, la mujer forma parte del conjunto de elementos que contribuyen a la presentación del hombre que intenta ostentar y mostrar a los demás su capacidad de riquezas en un intento de crear la imagen pública del honor (*La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte II*, p. 46).

Al cierre de esta investigación recordamos los objetivos que nos impulsaron a realizarla, uno de ellos era distinguir elementos comunes en las obras estudiadas para acercarnos al modo de pensamiento y cultura de la sociedad de los siglos XVI al XVII y así conocer el comportamiento femenino de la época y su representación en la literatura.

Esta meta se logró con la dualidad engaño/desengaño, que se presenta en las tres obras como una constante que parece estar presente no sólo en la literatura sino también en la sociedad del período, y en todos los casos es provocado por una mujer. En las narraciones *La Celestina* y *La hija de Celestina* las mujeres que realizan el engaño: Celestina y Elena, además de ser hábiles en el arte retórico y poseer cualidades especiales como belleza en Elena y experiencia en Celestina, cuentan con dos elementos muy poderosos que consiguen desarrollar definitivamente el objetivo trazado en ambas, estos elementos son el amor y la codicia. El primero de ellos es el responsable de desencadenar el desorden social y el segundo desemboca en tragedia.

Cuando hablamos de “amor” no nos referimos a un amor racional sino a un amor desenfrenado, libertino, loco, carnal; que resulta del capricho de uno de los sectores más influyentes que conforma la estructura estamental y que ha sido denominado por uno de los historiadores de las mentalidades como lo es José Antonio Maravall (2003) en su estudio *El mundo social de La Celestina* como: “la nueva clase ociosa”, describiéndola de esta forma:

La Celestina nos da la imagen del mundo social del primer Renacimiento, sociedad que en un plano destacado, nos presenta a la clase de los ricos bajo una nueva forma. Estos ricos son los grandes burgueses, los cuales, con la gran fuerza y poder que tienen en sus manos, penetran en el marco de costumbres y convenciones de la clase aristocrática, y lo hacen así llevando consigo una novedad importante, decisiva: que la base de su “status” no será la nobleza tradicional, con su rígido código de moral caballeresca, sino la riqueza. La posesión de grandes bienes queda asimilada a la nobleza. Y sobre esa base de la propiedad de los bienes se apoya la nueva clase ociosa, en un cuadro social que quedará inevitablemente afectado por esta situación (Cap. I, s/n).

En las narraciones *La Celestina* y *La hija de Celestina* dos figuras masculinas: Calixto y Don Sancho de Villafañe, pertenecientes a esta clase ociosa, protagonizan el drama social al revelar su pasión desenfrenada por una mujer: Melibea y Elena, respectivamente.

Como se pudo apreciar en el primer capítulo, el enamoramiento desenfrenado de Calixto hace surgir una lucha de poder entre los representantes de los sectores sociales más bajos que aspiraban obtener el mayor beneficio de la fortuna del joven señor, dispuesto a todo por conseguir el amor de Melibea.

En este punto la imagen de la mujer juega un papel fundamental, recordemos que la persona que tiene el poder de facilitar el encuentro entre los enamorados es Celestina, una mujer famosa por sus engaños y hechicerías y madre de un lupanar. Pero la importancia de Celestina va mucho más allá, porque es esta vieja alcahueta la que induce la ambición de los criados de Calixto, manipula sus voluntades utilizando para ello a Elisia y Areusa, analiza y ejecuta los acercamientos entre Calixto y Melibea y mantiene el dominio de los acontecimientos envolviendo entre halagos y persuasiones a quienes la rodean.

Como se observa, una serie de acciones de gran peso en la obra se atribuyen a un personaje femenino, lo que habla de la importancia que pudo tener la mujer en la época. Jacqueline Ferreras Savoye se refiere al protagonismo de Celestina en el quiebre moral de la sociedad representada por Rojas: “Domina la ciudad una puta vieja; el personaje de Celestina aparece como la irrisión sangrienta de una sociedad que ha perdido del todo su norte.” (p. 99).

Sin embargo, este control ejercido por los personajes femeninos en casi todas las acciones de la obra nos lleva a entender al igual que Ferreras que la posición de la mujer en este período no era la mejor, pues los personajes femeninos que estudiamos siempre son los causantes del deterioro y conflicto de la sociedad.

El mismo caso se presenta en la obra de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, en donde vimos amenazado el orden estamental y social con la irrupción en los sectores

nobles de un personaje de la periferia, también femenino: Elena. Y con el enamoramiento de Don Sancho, miembro de la nobleza, de esta mujer pícara.

Encontramos que esta característica de la mujer objeto de deseo en Salas Barbadillo es lo que diferencia de forma más resaltante su obra, *La hija de Celestina*, de la de Rojas, *La Celestina*. Ya que en el primer caso la protagonista Elena se caracteriza por ser una mujer inescrupulosa, proveniente de una familia degradada, hecho este que revela su carencia de linaje y dedicada a la prostitución y la estafa. Melibea, en cambio, es una joven noble, proveniente de una familia adinerada, única heredera de grandes riquezas y cuantiosos bienes. Entre las cualidades de Melibea se cuentan también belleza e instrucción, pero la hija de Pleberio es poseedora de una gracia mayor: su virginidad. Estas características ponen a la joven en una posición privilegiada en la sociedad y tienen el poder de despertar la envidia de otras mujeres de menor linaje y posición económica.

Al hacer esta comparación entre las distintas vidas de Elena y Melibea queremos destacar la diferencia que significa en este tiempo pertenecer a uno de estos dos extremos sociales: pobreza y nobleza. Indudablemente que las mujeres pertenecientes a los sectores nobles gozaban de una ventaja inigualable en la época. Mientras que las más desfavorecidas en estatus social quedaban relegadas a oficios de connotaciones bajas, como el de la prostitución y el engaño ejercido por Elena.

Otro aspecto que llama la atención del estudio realizado es el carácter comercial del sujeto femenino y su representación en la literatura como objeto económico y de ostentación. Elena y Leonora son negociadas para la inversión sexual de su cuerpo a cambio de beneficios económicos, o como en el caso de Marialonso, aya de Leonora en *El celoso extremeño*, que ofrece a Loaysa un encuentro con Leonora con condición de que éste satisfaga después sus deseos sexuales.

Leonora, personaje protagónico de la novela de Cervantes, es valorada por su esposo como un elemento más de su riqueza, Carrizales no se casa por amor, sino para asegurar un heredero a su fortuna y también para conseguir su adhesión al estamento noble mediante el matrimonio.

En cambio, en *La Celestina*, la vieja vive de negociar con la mujer, con el placer. Melibea escapa a esto por su condición que ya mencionamos antes. Se ve que los sirvientes de Calixto son comprados por los favores sexuales que les proporciona la vieja alcahueta y todo el dinero que invierte Calixto en Celestina para conseguir a Melibea.

Estas situaciones llevan a pensar en el estado de deterioro de la sociedad de los siglos XVI y XVII, puesto que sus individuos buscan dar solución a todos sus problemas con dinero, razón por la que el tema de la sexualidad se trata en la literatura del período como un negocio. De esta deducción se desprende la desvalorización de la mujer en tanto que sujeto, ya hemos visto cómo la figura femenina queda reducida a

un objeto del mismo valor que los muebles y tapices, o como un requisito para alcanzar una posición social de prestigio. Todo esto deja muy mal afectadas las relaciones humanas del tiempo que va de los siglos XVI al XVII.

Finalmente, reflexionamos sobre otro aspecto de gran importancia en las narraciones y que se tuvo como objetivo en esta memoria, el de analizar el impacto conflictivo de la figura femenina en los textos de la época objeto de estudio, y es que nuevamente las novelas: *La Celestina*, *La hija de Celestina* y *El celoso extremeño* coinciden en el tema de las transgresiones al orden social cometido por los personajes principalmente femeninos, que de alguna forma llegan a provocar desórdenes, o incluso la muerte de otros personajes, razón por la que al final son condenadas como una manera de devolver la armonía a la sociedad. Al respecto Lacarra (1995) explica:

El concepto de feminidad carece de términos medios y se conforma en dos polos antagónicos: uno positivo que conduce a la armonía y otro negativo que lleva a la destrucción propia y ajena. El peligro que supone este último justifica la sumisión de la mujer al varón, y la condena de la mujer que transgrede las reglas fijadas (p. 52).

La observación de Lacarra se expresa fielmente en las novelas analizadas, recordemos que Elena siendo de origen pobre, incurre desde la adolescencia en la prostitución y se convierte en una delincuente, no hay que olvidar que estafa a Don Rodrigo, tío de su enamorado Don Sancho; ésta y otras acciones bajas las realiza a través de su habilidad para engañar. Finalmente, recibe su castigo al ser echada en un barril al río Manzanares, una de las penas más vergonzosas de la época. Dicha pena

se presenta como reparo por los engaños y perversiones que ella cometió en detrimento del orden social.

Melibea, siendo privilegiada por pertenecer a una familia noble, rica y culta transgrede las normas sociales de su época al perder su virginidad. Además ella decide suicidarse, atentando con ello los principios de la religión cristiana católica, según la cual el único ser con poder para dar o quitar la vida es Dios. Esta acción termina de dar el sentido trágico pero también moralizante a la obra, si se piensa que el autor Fernando de Rojas quiso darle una intencionalidad de este tipo a la tragicomedia al agregar en el subtítulo de la misma: “Siguese la comedia o tragicomedia de Calixto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados (...)” (*La Celestina*, p. 49).

Leonora, pese a no haber transgredido el orden social de la misma manera que Elena, es responsable de la muerte de su esposo Carrizales, quien pierde la vida luego de creerse víctima de un adulterio. El fin de Leonora no es trágico pero ella decide encerrarse en un monasterio quizá como una forma de pagar sus culpas, y este era el único camino que le quedaba para restituir su honra.

Se sugiere la realización de un estudio comparativo entre la Virgen María y María Magdalena en investigaciones posteriores porque tal vez esté en estas dos figuras religiosas las respuestas a muchas de las interrogantes que puedan quedar sobre el tema de la mujer agradable a Dios y a los hombres por su virginidad, pureza e incluso

santidad y su contraria, la pecadora que tiene que pagar con sufrimientos las penas cometidas si desea cambiar su imagen ante los hombres y obtener el perdón del ser supremo.

Concluimos aseverando que a pesar del final trágico que las mujeres de las obras estudiadas sufren a consecuencia de sus actos, son ellas las que dan vida a las narraciones, lo que hace pensar en la gran influencia que debieron haber ejercido durante el período que abarcó los siglos XVI al XVII y que representó una de las épocas de mayor florecimiento para la cultura europea.

BIBLIOGRAFÍA

- Avilés, L. (1998). *Fortaleza tan guardada: Casa, alegoría y melancolía en El Celoso extremeño*. Disponible en:
<http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics98/aviles.htm>
- Bravo, B. (2004). *Propuesta de Instructivo para la Elaboración de la Memoria de Grado*. Mérida.
- Botta, P. (1994). *La magia en La Celestina*. Revistas Científicas Complutenses DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica. nº 12. Universidad Complutense de Madrid: Editorial Complutense. Disponible en:
<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9494110037A>
- Brando, N. (2010). *Melibea: Percibida y reflejada*. Disponible en:
<http://laliterariteraria.wordpress.com/2010/12/15/melibea-percibida-y-reflejada/>
- Cervantes, M. (1998). *Novelas Ejemplares Volumen 2. Novela del celoso extremeño*. Barcelona (España): Editorial Edicomunicación S.A.
- Ferreras, J. (1995). “*El Buen Amor, La Celestina: La sociedad patriarcal en crisis*”, en Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española*, (1ª edición), Barcelona (España), Editorial Anthropos.
- Lacarra, M. (1995). “*Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (Escrita en castellano)*”, en Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española*, (1ª edición), Barcelona (España), Editorial Anthropos.
- Martín, M^a Jesús. (1999). *El aspecto religioso en La Celestina*. Verba hispánica, VIII, págs. 49-59 Disponible en:
<http://hispanismos.cervantes.es/documentos/0001/sastreviii.pdf>
- Maravall, J. (1980). *La Cultura del Barroco*. (2ª edición). Barcelona (España): Editorial Ariel S.A.
- Maravall, J. (2003). *El mundo social de “La Celestina”*. (Edición digital). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Título de serie: La Celestina. Estudios. Alicante. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/celestina/>

- Navarro, R. (2009). *Novela Picaresca, III*. Madrid España: (Edición digital Fundación José Antonio de Castro). Biblioteca Castro. Disponible en: <http://www.casadellibro.com/libro-novela-picaresca-iii--libro-de-entretenimiento-de-la-picara-just-ina--la-hija-de-celestina/9788496452312/1131485>
- Páez, I. (1996). *La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatuario en la corte*. Tesis doctoral, University of Iowa.
- Sánchez, M. (1995). *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Sánchez, F. (1993). *Lectura y representación: análisis cultural de las "Novelas ejemplares" de Cervantes*. New York: Peter Lang Publishing.
- Salas, A. (1612). *La hija de Celestina*. Zaragoza. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo (2006). Barcelona (España). Disponible en: http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertxts/Suarez_Figaredo_Hija_Celestina