

**LA VIDA A MANERA DE CONTIENDA:  
CONFLICTO SOCIAL Y UNIVERSO FEMENINO EN *CELESTINA***

**LIFE AS A CONFRONTATION:  
SOCIAL CONFLICT AND FEMALE UNIVERSE IN *CELESTINA***

LEONARDO FUNES  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
IBICRIT (SECRET) – CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
(CONICET)

**Sumario:**

1. Introducción
2. Peculiaridades de la ideología amorosa cortesana en el siglo XV castellano
3. El debate sobre la condición de la mujer en el seno del discurso masculino
4. La voz femenina en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
5. Antecedentes de un discurso coloquial femenino
6. La contradicción social como punto de inserción del dilema femenino
7. Breve conclusión

**Resumen:** El trabajo intenta explicar cómo ha sido posible el surgimiento de voces femeninas poderosas, de notable autenticidad, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, obra que es producto de una escritura masculina. Para ello se discuten algunos rasgos de la ideología amorosa cortesana de la Castilla del siglo XV y el modo en que la lírica amorosa y la narrativa sentimental se explayan en el debate sobre la condición de la mujer, luego las tradiciones formales que aprovecha el autor de *Celestina* y finalmente el análisis de parlamentos significativos de Melibea y Areúsa, dos personajes situados en los extremos de la escala social. Se concluye que son las grietas del sistema de discursos sociales de fines del siglo XV, durante el pasaje del orden feudal al orden burgués, las que crean las condiciones de posibilidad para la emergencia de una representación auténtica de la subjetividad femenina.

**Palabras clave:** *Celestina*– ideología amorosa cortesana– voz femenina.

**Abstract:** The work attempts to explain how the emergence of powerful female voices, of remarkable authenticity, has been possible in the *Tragicomedy of Calisto and Melibea*, a work that is the product of male writing. For these reasons, some features of the courtesan love ideology of 15th century Castile are discussed as well as the way in which the love lyric and the sentimental narrative are expanded in the debate on the condition of women, then the formal traditions that the author of *Celestina* and finally the analysis of significant parliaments by Melibea and Areúsa, two characters located at the extremes of the social scale. The conclusion is that the cracks in the system of social discourses at the end of the 15th century, during the passage from the feudal to the bourgeois order, create the conditions of possibility for the emergence of an authentic representation of female subjectivity.

**Keywords:** *Celestina*– Courtly Love– female voice.

## 1- INTRODUCCIÓN

Voy a referirme a una obra central de la literatura española, compuesta en los umbrales de la Modernidad, a caballo entre las tradiciones medievales y las innovaciones que el humanismo renacentista estaba propagando por toda la Europa occidental a finales del siglo XV. Esta obra, fruto de un proceso compositivo muy complejo, se conoció primero con el nombre de *Comedia de Calisto y Melibea*, para cambiar muy pronto su título por el de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y finalmente hacerse famosa hasta nuestros días con el nombre de *Celestina*.<sup>1</sup>

Será imprescindible –y me disculpo de antemano por ello- detenernos en algunas consideraciones generales previas con la esperanza de que esto nos ayude a entender la relevancia de lo que esta obra vino a decir sobre el conflicto social y el universo femenino.

La sociedad occidental, desde sus inicios en la Antigüedad, ha mantenido una estructura patriarcal que sólo ha sido puesta en entredicho y ha comenzado a cambiar en las últimas décadas. Por supuesto, la condición de la mujer en el seno de esa estructura tuvo variaciones enormes en distintos momentos históricos y en distintas regiones de Occidente. Pero en el período medieval, que es el que nos interesa ahora, la situación de la mujer fue claramente subalterna en relación con un poder masculino

---

1 De la abundante producción crítica sobre los avatares de la titulación de esta obra y su complejo proceso de redacción, considero que basta consultar Orduna 1988 y Lawrance 1993. No pretendo internarme en el océano bibliográfico que ha generado *Celestina*, tan bien cartografiado por Joseph T. Snow en sucesivas entregas de su relevamiento en la revista *Celestinesca*. Sólo daré las referencias indispensables que atañen al tema de este artículo.

ampliamente dominador.

Por supuesto que hubo excepciones, tanto individuales (reinas, abadesas, escritoras) como colectivas (el movimiento religioso de las beguinas, por ejemplo). Pero la norma fue que las mujeres tuvieran una posición marginal en todos los planos de la vida social.

Las letras del período medieval reprodujeron esta situación, de allí la escasez de figuras protagónicas en el ámbito literario. También esto se refleja en las historias que nutrieron el imaginario medieval. En el *Diccionario de héroes medievales* publicado por los medievalistas holandeses Willem Gerritson y Anthony van Melle (1998) se listan 104 figuras heroicas, tanto históricas como legendarias, de toda Europa, de las cuales solamente nueve son mujeres. Ninguna de ellas está ligada al heroísmo guerrero, sino que todas son heroínas de historias amorosas o ligadas a lo familiar. Con todas las reservas con que deban considerarse estos relevamientos, que nunca pueden ser exhaustivos, hay aquí un dato altamente indicativo.

Sin embargo, también hay que tener en cuenta que durante el período de relativo auge de la sociedad feudal de la Plena Edad Media (siglos XII y XIII), en que se desarrolló una cultura cortesana, la mujer pasó a ocupar un lugar más relevante en los círculos aristocráticos y también en la naciente literatura amorosa de trovadores y narradores. Esto es algo muy conocido desde hace tiempo gracias a los estudios en torno al nuevo tipo de afectividad que surgió en el siglo XII, que la crítica ha denominado amor cortés.<sup>2</sup>

## **2. PECULIARIDADES DE LA IDEOLOGÍA AMOROSA CORTESANA EN EL SIGLO XV CASTELLANO**

El discurso amoroso surgido en el ámbito provenzal y francés se expandió por Europa y atravesó los siglos, multiplicando sus formas y sus registros (trágicos, festivos, paródicos), hasta alcanzar, en los reinos hispánicos del siglo XV, un nuevo renacer a través de la lírica amorosa cancioneril y los relatos de ficción sentimental. (Boase 1978) Ese cauce de la expresión literaria del amor se cruzó con otra dimensión erudita:

---

2 Desde que en Gaston PARIS (1883) propusiera la exitosa expresión *amour courtois*, la producción crítica en torno de la peculiar concepción del amor propia de ámbitos cortesanos medievales no ha dejado de crecer, propagando aciertos y malentendidos por partes iguales. Hacer un simple inventario de los desarrollos, correcciones, ampliaciones y rechazos que el concepto de amor cortés ha generado hasta el presente excedería el espacio aquí disponible. De todos modos, me permito remitir al panorama general y la bibliografía básica indicada en la "Introducción" de nuestro libro colectivo *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*. (CIORDIA y FUNES 2012: 7-32)

la tratadística en que se desarrolló el debate sobre la mujer y el amor, la contienda entre misoginia y pro-feminismo que sigue estudiando la crítica hasta el presente. (Cátedra 2001, Weiss 2002, Vélez Sáinz 2013)

Al respecto sólo haré las siguientes consideraciones puntuales:

1) La cultura pre-humanista del siglo XV encontró en el discurso amoroso una vía de expresión de problemáticas culturales y sociales mucho más amplias. Así, por ejemplo, los avatares del caso de amor, habitualmente un caso trágico de amor no correspondido o de amor imposible, eran el camino para enfrentar las contradicciones entre el código social y el código amoroso, entre los mandatos de la moral religiosa y las urgencias del deseo natural, entre el enaltecimiento espiritual que conlleva el amar y el rebajamiento a que conduce el pecado, entre el fatalismo de quien ama más allá de su razón y de su voluntad y las impredecibles intromisiones de la fortuna, entre la actitud estoicamente impasible ante los giros del destino y la desesperación de quien iguala su pasión incommunicable con la pasión de Cristo. Todo lo cual era, a su vez, una manera indirecta de hablar de los temores, injusticias y absurdos de un mundo que abandonaba los tradicionales códigos feudales y se adentraba en un orden nuevo, tan ignoto que sólo podía percibirse como caos y amenaza apocalíptica.

2) De las paradojas y contradicciones propias de la ideología amorosa cortesana, la más radical fue aquella que planteaba la superioridad de la dama frente al enamorado en una sociedad que consideraba la superioridad masculina como principio inamovible. Esto llevaba a la conducta paradójica de buscar la elevación cortesana mediante el auto-rebajamiento. Retomo las generalidades de este tema para poner en contexto esta afirmación: desde los orígenes trovadorescos de esta ideología, la relación del enamorado con su dama resulta de la proyección del lazo feudal en el ámbito del amor. De lo mucho que habría que decir de esta sorprendente apelación poética al imaginario político para la enunciación de la pasión amorosa, sólo quiero apuntar la pervivencia y productividad de un léxico de origen político (servicio, galardón, mezcladores, *midons*) que impone perfiles muy precisos a la forma concreta de ejercer y apreciar ciertas conductas y situaciones del amar, entre ellas, la naturaleza esencialmente jerárquica que se impone a la relación amorosa.

Ese rasgo jerárquico se manifiesta con un énfasis especial en la Castilla del siglo XV, momento en que se produjo una verdadera explosión de producción lírica cortesana. En esta producción la idea del amor-pasión presenta cambios significativos: el que más me interesa señalar aquí es lo que Michael Gerli (1980) ha denominado *sincretismo erótico-religioso* en la expresión literaria del amor. Esto supone una radicalización de la

relación jerárquica entre el caballero y la dama: la superioridad vasallática se extrema en la superioridad divina. De este modo, el modelo ya no es la pareja *vasallo-señor*, sino la dupla *devoto-deidad*; el galanteo como *servicio de amor* adquiere la forma de una *devoción* amorosa.

Por lo tanto, la voz lírica o narrativa masculina que asume la enunciación del discurso amoroso y lo proyecta a una destinataria específica, forzosamente debe descender para dirigir su voz hacia arriba, ese auto-rebajamiento es requisito para la posterior elevación que llegará con el galardón o la respuesta. Tal es el presupuesto de toda la gestualidad enunciativa.

Esta actitud paradójica se correlaciona con otra de carácter estrictamente político-social. En el conflictivo contexto histórico que corresponde a la transición de la Edad Media a la Modernidad, la nobleza se ve obligada a asegurar su superioridad mediante la sumisión, pues solamente aceptando la domesticación por el soberano y adhiriendo a las formalidades constrictivas de la etiqueta cortesana la aristocracia puede preservar la distancia que la separa de su competidora por la dominación: la burguesía, el grupo social al que pertenecen los oficiales de la corte. La cortesía en tanto código de conducta es el instrumento por excelencia de esta distinción por la sumisión, pues por ella la sociedad cortesana procede a su auto-representación, distinguiendo a unos de otros y todos en conjunto distinguiéndose de las personas extrañas al grupo.

3) En esta misma línea hay que entender las intervenciones masculinas en el debate sobre la mujer. Tanto los pocos textos que se explayan en el *mal decir* de las mujeres como las mucho más numerosas *defensas* de las mujeres, constituyen en rigor estrategias para intervenir en la contienda por lograr mayor estatus en el ámbito cortesano. Se trata de hombres moviéndose en la escena cortesana, a la vista del público femenino, pero, sobre todo, dirigiéndose a los hombres del poder en busca de aprobación y reconocimiento, en la intrincada red de relaciones políticas y de mecenazgo cultural.

### **3. EL DEBATE SOBRE LA CONDICIÓN DE LA MUJER EN EL SENO DEL DISCURSO MASCULINO**

Más allá de los tratados, todo el género de la ficción sentimental estuvo atravesado por esta polémica. En la obra más descollante de ese género, *Cárcel de Amor*, el protagonista Leriano, yaciendo en su lecho de muerte, una muerte a la que se entrega ante el rechazo definitivo de su amada Laureola, recibe la visita de su amigo Tefeo, que busca disuadirlo de su determinación a dejarse morir con argumentación misógina, a lo que el moribundo responde con un extenso alegato en favor de las mujeres. Como la crítica estableció hace tiempo (Gatti 1955), Diego de San Pedro está aprovechando aquí la

obra de Mosén Diego de Valera, *Tratado en defensa de virtuosas mugeres* (ver también Round 1989). Este motivo encuentra un desarrollo narrativo ya con visos de parodia en la obra *Grisel y Mirabella*, donde para dirimir cuál de los amantes es más culpable de la pasión ilícita, se desarrolla un debate de mayor amplitud para establecer quién es más culpable en el amor, el hombre o la mujer (donde, por supuesto, resulta ser la mujer).

La producción de Juan de Flores, autor de *Grisel y Mirabella*, escritor activo en la corte de los Reyes Católicos, es la que ofrece los mejores ángulos para apreciar de qué manera el precioso ensamblado de la ideología amorosa cortesana hacía ruido por todos los lados. El modo en que logra poner en escena las incongruencias de la concepción amorosa consiste básicamente en correr la perspectiva narrativa e intentar darle cabida a la posición femenina en la historia de amor. Pero me interesa resaltar que esto se hace dentro de una lógica evolutiva del género sentimental. Juan de Flores busca la variación formal y una cierta novedad en el relato de la sempiterna escena amorosa, y es dentro de esa búsqueda, que podríamos llamar experimental, que de pronto se encuentra poniendo en tela de juicio los fundamentos lógicos del edificio amoroso cortesano desde un punto de vista artificialmente femenino.<sup>3</sup>

Pero más allá de estos casos excepcionales, existe un denominador común en todas estas manifestaciones literarias (lírica cancioneril y ficción sentimental): la mujer puede ser objeto de vituperio, objeto de alabanza, objeto de adoración, pero siempre es *objeto*; es decir, la posición de sujeto activo queda reservada exclusivamente al varón, con lo cual cualquiera sea el signo de estos discursos sobre la mujer, todos resultan finalmente funcionales a la ideología de la superioridad masculina.

#### 4. LA VOZ FEMENINA EN LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*

Es precisamente este contexto el que vuelve todavía más sorprendente el cambio verdaderamente revolucionario que se manifiesta en *Celestina*. En esta obra presentamos la aparición, de manera sistemática y contundente, de voces femeninas reconocibles como tales, no impostaciones masculinas de una supuesta sensibilidad o índole femenina, como la que fugazmente puede aparecer en la lírica o en breves pasajes de la ficción sentimental.

En ese sentido, muchos críticos actuales concuerdan en que la obra despliega una textualización del deseo femenino inusitada hasta ese momento en Castilla, lo que hace

---

3 Sobre la incidencia de esta experimentación formal en el desarrollo de las letras castellanas del siglo XV, véase DEYERMOND 1995 y, específicamente para Juan de Flores, VON DER WALDE MOHENO 2005.

de *Celestina* un texto fundacional de la cultura occidental en los umbrales de la Modernidad, en lo que atañe a la exploración y representación de la subjetividad femenina.

La crítica ha analizado con detalle la peculiaridad de estas voces y de estos personajes en la obra. En un trabajo reciente, mi colega y discípulo Maximiliano Soler (2018) estudia esta cuestión enfocándose exclusivamente en los personajes de Areúsa y Melibea. Areúsa es una joven prostituta que ha encontrado los medios para establecerse fuera de la influencia directa de Celestina; vive sola y, en cierta medida, elige a quiénes ofrecer sus servicios. Melibea es una joven de alcurnia, ya en edad casadera, con un temperamento que no se condice con la idea que sus padres tienen de ella, la de una doncella sumisa e ingenua, absolutamente ignorante de las cosas del mundo.

Soler señala que estos personajes tan disímiles, ubicados en los extremos de la escala social, utilizan las mismas palabras en el momento de hablar de sí mismas: *a mí me sé conocer*.<sup>4</sup> En el caso de Melibea, su concepción del amor, del deseo y del individuo excede las condiciones de posibilidad del contexto inmediato, una característica que se extiende a los demás personajes femeninos, que de una u otra forma terminan atreviéndose a verbalizar su deseo.

Comparto plenamente estas consideraciones. Me permito, a partir de esta base, señalar dos cosas. La primera es de carácter formal y atañe a los procedimientos de configuración de los personajes de la obra.

El autor o los autores de la *Tragicomedia* tenían a su disposición modelos perfectamente consagrados por la tradición para la representación del caballero enamorado, de la joven dama, del criado o de la criada, de la intermediaria, de la prostituta, del padre, y de todas las figuras habituales de la comedia humanística. Pero en lugar de ceñirse a estos arquetipos, prefiere construir personajes dotados de una completa individualidad. El cúmulo de recursos que pone en juego para esta configuración es prueba de su maestría literaria y enumerarlos excede el objetivo de esta presentación. Pero tratándose, como se trata, de un texto dramático, el trabajo con el registro coloquial para el armado de los parlamentos de los personajes ocupa un lugar destacado dentro de esos recursos.

## 5. ANTECEDENTES DE UN DISCURSO COLOQUIAL FEMENINO

Por supuesto, no es esto pura invención de este autor. Siempre está aprovechando

---

4 Areúsa utiliza esa expresión cuando realiza la semblanza de las criadas y su mala vida, explotadas por sus señoras, lugar citado más adelante. Melibea se la dice a Lucrecia, al reaccionar en el acto XVI a la conversación de sus padres que están planeando su casamiento: “No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo [a Calisto], después que *a mí me sé conocer*.” (Ed. LACARRA 1995: 119; itálicas mías)

do propuestas previas, pero dándoles una vuelta de tuerca que los realza aún más. Un antecedente del uso del registro coloquial, del intento de reproducir el habla cotidiana, se encuentra en el llamado *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*, obra compuesta en 1438 por Alfonso Martínez de Toledo, sin dudas una de las fuentes del autor de *Celestina*. Esta obra pertenece a la corriente del *dezir* mal de las mujeres y expone toda una galería de tipos femeninos con las peores luces. Dice así, por ejemplo, de la mujer envidiosa.

Envidiosa ser la muger mala dubdar en ello sería pecar en el Espiritu Santo; por quanto toda muger, quandoquier que vee otra de sí más fermosa, de envidia se quiere morir. Y desta regla non saco madre contra fija, nin hermana, prima nin parienta, que de pura malenconía muérdese los beços, e la una contra la otra collea como mochuelo. Infinge de loçana, mas que non es por remedar a la otra; estúdiase en furtarle los comportes, los aires de andar e fablar, pensando todavía que ella es más loçana: esto es por invidia. Y si la otra es blanca e ella vaça o negra, dize luego: “¡Bendita sea a la fe la tierra baça que lieva noble pan! Más val grano de pimienta que libra de arroz”. Pero si la otra es baça e ella blanca, aquí es el donaire. Dize luego: “Fallan las gentes que Fulana es fermosa. ¡Oh, Señor, y qué cosa es favor! Non la han visto desnuda como yo el otro día en el baño: más negra es que un diablo; flaca que non paresçe sinon a la muerte; sus cabellos negros como la pez e bien crispillos; la cabeça gruesa, el cuello gordo e corto como de toro; los pechos todos huesos, las tetas luengas como de cabra; toda uniza, igual, non tiene facción de cuerpo; las piernas muy delgadas, paresçen de çigüña; los pies tiene galindos. De gargajos nos fartó la suzia, vil, podrida el otro día en el baño; asco nos tomó a las que aí estábamos.”<sup>5</sup>

Compárese con el pasaje de *Celestina* en que las prostitutas reaccionan ante la alabanza de Sempronio a Melibea. Elicia, al escuchar que su amante habla de modo elogioso de otra mujer, le dice exaltada:

—¡Apártateme allá, desabrido, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes, tal comida me has dado! Por mi alma, revesar quiero cuanto tengo en el cuerpo de asco de oírte llamar a aquélla gentil. ¡Mirad quién gentil! ¡Jesú, Jesú y qué hastío y enojo es ver tu poca vergüenza! ¿A quién, gentil? ¡Mal me haga Dios, si ella lo es ni tiene parte de ello, sino que hay ojos que de lagañas se agradan! Santiguarme quiero de tu necedad y poco conocimiento. ¡O, quién estuviese de gana para disputar contigo su hermosura y gentileza! ¿Gentil, gentil es Melibea? Entonces lo es, entonces acertarán, cuando andan a pares los diez mandamientos. Aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive cuatro

5 Alfonso MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*, edición de Michael GERLI, Madrid, Cátedra, 1987, 160-61.



doncellas, en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea. Que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos a un palo, también diréis que es gentil. Por mi vida que no lo digo por alabarme; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea. (Ed. Lacarra 1995: 76)

A lo que Areúsa agrega a continuación:

—Pues no la has tú visto como yo, hermana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas tostadas e higos pasados y con otras cosas, que por reverencia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que así goce de mí, unas tetas tiene, para ser doncella, como si tres veces hubiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto; pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué ha visto Calisto, porque deja de amar otras que más ligeramente podría haber y con quien él más holgase; sino que el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo. (Ed. Lacarra 1995: 76-77)

Lo que quiero apuntar con este ejemplo es que el trabajo con el lenguaje en su registro coloquial, puesto al servicio de la singularización de cada personaje, es una de las vías formales por las cuales el texto logra la representación de la subjetividad femenina.

## 6. LA CONTRADICCIÓN SOCIAL COMO PUNTO DE INSERCIÓN DEL DILEMA FEMENINO

A partir de este trabajo con la lengua, el texto lleva a su público ante la evidencia del lugar absurdo que se le reserva a la mujer en la trama de códigos contradictorios que implican las reglas sociales y los imperativos del amor. Esto es especialmente visible en el caso del personaje de Melibea. Sobre todo, porque a lo largo de la obra vamos presenciando el proceso de auto-conocimiento de la joven desde el encuentro inicial con Calisto hasta su confesión final ante su padre, antes de suicidarse.

El profesor Snow (2017) ha analizado de manera brillante la trayectoria del personaje de Melibea, defendiendo la tesis, para mí indiscutible, de que en el enamoramiento de Melibea no intervino la magia, bastaron los impulsos del deseo, arteramente dirigidos por la astuta manipulación de Celestina.

Pero me interesa llamar aquí la atención a lo que dice Melibea en su monólogo del comienzo del Acto X, mientras espera la segunda visita de Celestina a su casa:

¡O lastimada de mí! ¡O mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga, cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena suerte, haya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Cuánta más ventaja tuviera mi prometimiento rogado que mi ofrecimiento forzoso! [...] ¡O género femenino, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada. (Ed. Lacarra 1995: 82)

Esta protesta ante una convención social que ha seguido pesando en la evaluación de la conducta femenina hasta avanzado el siglo pasado, va más allá de los rituales del cortejo y pone ya en escena la cuestión más acuciante de la iniciativa.

El modo en que se produce la entrega a Calisto es, justamente, por propia iniciativa, y esto es un componente esencial de ese proceso de auto-conocimiento del que hablaba. Cuando oye a sus padres conversar sobre los planes para casarla, le dirá a su criada Lucrecia:

Déjenme mis padres gozar de él, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que mala casada. Déjenme gozar mi mocedad alegre, si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer. No quiero marido, no quiero ensuciar los ñudos del matrimonio. (Ed. Lacarra 1995: 118-19)

Ha sido, pues, por el camino del deseo que la joven reafirma su voluntad, su autonomía y su emancipación respecto de las decisiones de sus padres.

Por supuesto, el tipo de emancipación es notablemente diferente del que busca Areúsa, pero si hay una línea común a trayectorias y situaciones tan disímiles, esta tiene que ver con la posibilidad de tomar la iniciativa en cuestiones vitales para cada una.

Todavía vemos una expresión similar en la criada Lucrecia en el auto XX:

(Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es esta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose porque la rueguen! Ya, ya apaciguado es el ruido, no hubieron menester departidores. Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen entre día, pero esperan que los tengo de ir a buscar.) (Ed. Lacarra 1995: 130)

Estos son ejemplos mínimos del modo en que la exploración y la representación

de la subjetividad femenina afloran en esta obra, no desde la parodia o desde la condescendencia, sino con un contenido de verdad que parece surgir desde adentro de estos personajes femeninos.

Pero aquí hay que tener cuidado y tener en cuenta las evidencias a mano: el autor ha tenido una sensibilidad y una capacidad de observación realmente notables para provocar este efecto en el público, porque detrás de estas voces femeninas, tan auténticas como pueden sonar, hay una escritura masculina. Luego, también debemos recordar que el relato del caso de amor y la expansión del discurso amoroso son también formas de hablar de otras problemáticas. Y una de las más visibles en la obra es la del conflicto social.

Se dice en el comienzo del prólogo a la *Tragicomedia*:

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dice aquel gran sabio Heráclito. [...] ¿Pues qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos?. (Ed. Lacarra 1995: 5-6)

El autor lleva el argumento por los terrenos de la filosofía moral, pero en esa visión agonística del mundo se transparenta el impacto de la crisis social de su tiempo.

Hay, por supuesto, una extensa bibliografía sobre el mundo social en *Celestina*, y la obra de José Antonio Maravall (1973) es referencia obligada. Me limito aquí a señalar, por ejemplo, el modo en que la crisis de los valores feudales (relaciones personales entre señor y vasallo) no termina de encontrar un nuevo cauce en una sociedad de mercado, en la que ya no cuentan las fidelidades sino los intereses, ya no hay lealtades inamovibles sino acuerdos circunstanciales con fines específicos. También da pie la obra para el enfrentamiento de una ética del trabajo, en la que el tiempo vale oro, con una ética estamental de las rentas y privilegios, en la que los tiempos del ocio no pueden siquiera medirse.

Con lo cual podríamos decir que la problemática de la condición femenina queda subsumida en una problemática social más amplia, en la que la contienda se reproduce no sólo entre varones y mujeres, sino también entre mujeres.

Basta traer como ejemplo la diatriba de Areúsa contra la vida que llevan las criadas de las casas señoriales.

Conviene recordar que, en ese acto, Areúsa es quien lleva la voz cantante de una nueva ética que pone en tela de juicio el fundamento de los privilegios de la nobleza. Ante el argumento de Sempronio de que Calisto prefiere a Melibea por su condición

hidalga, pues los nacidos de linaje se buscan unos a otros, ella replica: *Ruin sea quien por ruin se tiene. Las obras hacen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud.* (Ed. Lacarra 1995: 77)

En ese contexto hay que leer la diatriba de Areúsa:

Así goce de mí, que es verdad, que estas que sirven a señoras ni gozan deleite, ni conocen los dulces premios del amor. Nunca tratan con parientes, con iguales, a quien pueden hablar tú por tú, con quien digan: «¿Qué cenaste?, ¿Estás preñada?, ¿Cuántas gallinas crías? Llévame a merendar a tu casa, muéstrame tu enamorado. ¿Cuánto ha que no te vido? ¿Cómo te va con él? ¿Quién son tus vecinas?» y otras cosas de igualdad semejantes. ¡O tía, y qué duro nombre y qué grave y soberbio es «señora» contino en la boca! Por esto me vivo sobre mí, desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie, sino mía. Mayormente de estas señoras que agora se usan. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, y con una saya rota de las que ellas desechan, pagan servicio de diez años. Denostadas, maltratadas las traen. [...] Y cuando ven cerca el tiempo de la obligación de casarlas, ¡levántanles un caramillo!... que se echan con el mozo o con el hijo, y piden celos del marido, o que meten hombres en casa, o que hurtó la taza o perdió el anillo; danle un ciento de azotes y échanla la puerta fuera, las faldas en la cabeza, diciendo:

«¡Allá irás, ladrona, puta! No destruirás mi casa y honra.»

Así que esperan galardón, sacan baldón; esperan salir casadas, salen amenguadas; esperan vestidos y joyas de boda, salen desnudas y denostadas. Estos son sus premios, éstos son sus beneficios y pagos. Oblíganse a darles marido, quítanles el vestido. La mejor honra que en sus casas tienen es andar hechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre propio de la boca de ellas, sino ¡«Putas», acá; «puta», acullá! «¿A donde vas tiñosa?» «¿Qué hiciste, bellaca?» «¿Por qué comiste esto, golosa?» «¿Cómo fregaste la sartén, puerca?» «¿Por qué no limpiaste el manto, sucia?» «¿Cómo dijiste esto, necia?» «¿Quién perdió el plato, desaliñada?» «¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona?; a tu rufián le habrás dado.» «Ven acá, mala mujer, la gallina no aparece; pues búscala presto, si no, en la primera blanca de tu soldada la descontaré.» Y tras esto, mil pellizcos, palos y azotes. No hay quien las sepa contentar, no quien pueda sufrirlas. Su placer es dar voces, su gloria es reñir. Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, exenta y señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cautiva. (Ed. Lacarra 1995: 79)

Una lectura apresurada de este personaje, de sus acciones y de sus palabras, podría llevar a pensar que esta figura segura de sí, que se independiza primero del poder de Celestina, que evita la obediencia al poder de los ricos, que sabe sobreponerse con astucia a las ventajas del poder masculino, es una figura positiva dentro de una sociedad

presentada con colores muy oscuros. Después de todo, es, junto a su amiga Elicia, de las pocas que sobreviven a la tragedia que arrastra a casi todo el mundo.

Pero en esta obra no se salva nadie. El presente triunfante de Areúsa, que ha logrado, aunque de manera casual, cumplir su venganza sobre los jóvenes enamorados que llevaron a la muerte a los criados, Sempronio y Pármeno, y a la propia Celestina, es una pura ilusión. El futuro de Areúsa es la vejez miserable de Celestina, viviendo malamente de engaños y falsas hechicerías, cuando la decrepitud le impida el ejercicio de su oficio. Nadie escapa a las duras condiciones de una sociedad impiadosa con sus clases marginales.

Por otra parte, en esta diatriba contra la explotación de las criadas por las señoras vemos de manera palmaria el modo en que el autor proyecta las contradicciones y conflictos sociales al interior del universo femenino. De modo que el conflicto social entre una clase pudiente de doncellas, donceles, padres de familia y matronas y una clase inferior de criados, criadas, prostitutas y matones, constantemente interrelacionados por coincidencias de intereses, por mutua conveniencia, por mutua manipulación, por una ansiedad brutal o sublimada de sexo y de dinero, este conflicto social, digo, se erige claramente en la contradicción principal, esa pintura pesimista de la sociedad y de la condición humana que el autor nos deja.

## 7. BREVE CONCLUSIÓN

En el seno de esa contradicción principal se abre camino otra contradicción, que expone el conflicto entre una aspiración de afirmación subjetiva femenina y el marco de relaciones y de convenciones sociales dominado por el poder masculino.

Pero si esto es así, ¿en qué se apoya el innegable aliento de autenticidad que tienen las voces femeninas en esta obra? ¿es sólo una ilusión lograda a fuerza de maestría literaria y poder de observación?

Si bien el talento creativo del autor es un factor insoslayable en el proceso de composición de semejante obra maestra, hay, también elementos objetivos que hacen a las condiciones de posibilidad de emergencia de esta subjetividad femenina. Tales elementos nos remiten, nuevamente, al conflicto social, a las grietas que en el sistema de discursos sociales de fines del siglo XV se están abriendo en este traumático pasaje del agotado orden feudal al naciente orden burgués.

Es, por tanto, una confluencia feliz de factores formales, contextuales e ideológicos la que abrió la posibilidad de que en un texto que inaugura la Modernidad en el campo de las letras españolas ofreciera, de manera fugaz e iluminada, una mirada lúcida

sobre la condición femenina que, más allá de puntuales excepciones, tardará siglos en retornar al primer plano de la expresión literaria.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOASE, Roger (1978), *The Troubador Revival*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- CÁTEDRA, Pedro M., coord., *Tratados de amor en el entorno de "Celestina"* (Siglos XV-XVI) (2001), Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- CIORDIA, Martín J. y Leonardo FUNES, eds. (2012), *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*, Buenos Aires, Colihue.
- DEYERMOND, Alan (1995), "Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos", *Revista de Literatura Medieval*, 7, 93-105.
- GATTI, José F. (1955), *Contribución al estudio de la "Cárcel de Amor" (la apología de Leriano)*, Buenos Aires, s.e.
- GERLI, E. Michael, «Eros y agape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana», eds. A. M. GORDON y E. RUGG, *Actas del Sexto Congreso de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto, 316-19.
- GERLI, Michael, ed. (1987), Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Cátedra.
- GERRITSON, Willem P. y VAN MELLE, Anthony G. (1998), *A Dictionary of Medieval Heroes*, Woodbridge, The Boydell Press.
- LACARRA, María Eugenia, ed. (1995), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- LAWRANCE, Jeremy (1993), "On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", eds. DEYERMOND, Alan y LAWRENCE, Jeremy, *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*, Llanaganog, The Dolphin Book, 79-92.
- MARAVALL, José Antonio (1973), *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid, Gredos.
- ORDUNA, Germán (1988), "Auto-Comedia-Tragicomedia-Celestina: perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria", *Celestinesca*, 12, 3-8.
- PARIS, Gaston (1883), «Études sur les romans de la table ronde. Lancelot du Lac. II. Le conte de la charrette», *Romania*, XII, 459-534.
- ROUND, Nicholas G. (1989), "The Presence of Mosén Diego de Valera in *Cárcel de Amor*", eds. DEYERMOND, Alan y MACPHERSON, Ian, *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liver-

- pool, Liverpool University Press, 144-54.
- SAN PEDRO, Diego de (1971), *Cárcel de Amor*, ed. Keith WHINNOM, Madrid, Castalia.
- SNOW, Joseph T. (2017), “La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, *Celestinesca*, 41, 153-166.
- SOLER BISTUÉ, Maximiliano (2018), “Emancipación y deseo en *Celestina*”. *Primeras Jornadas del Profesorado en Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de General Sarmiento: La emancipación como problema y como práctica en la Lengua y la Literatura*. Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines (Buenos Aires), 3, 5, 6 y 7 de diciembre de 2018.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2013), “*De amor, de honor e de donas*”. *Mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid, Editorial Complutense.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian (2005), “La experimentación literaria del siglo XV: a propósito de *Grimalte y Gradisa*”, ed. GWARA, Joseph J., *Juan de Flores: Four Studies*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary, University of London, 75-89.
- WEISS, Julian, ““¿Qué demandamos de las mugeres?”: Forming the Debate About Women in Late Medieval Spain (with a Baroque Response)”, eds. Thelma S. FENSTER y Clare A. LEES, *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, New York, Palgrave, 2002, 237-74.