

CELESTINA COMO INTERTEXTO EN LA PICARA JUSTINA

Berta Bermúdez
Texas Tech University

En *La pícaro Justina* (1605) abundan las alusiones a numerosas obras, así como también la inclusión de diversas formas y de géneros literarios como son, entre muchos otros, la carta, varios tipos de versos, el cuento etiológico, la fábula, los jeroglíficos, el refranero, la literatura sapiencial, la literatura idealista (cortés, sentimental, pastoril) y la picaresca. Entre las obras que se mencionan figura desde el comienzo *Celestina*. En la preocupación y conciencia autorial sobre el proceso narrativo y la historia literaria, el autor califica su obra como suma o compendio de una variada tradición, confundiendo frecuentemente personaje y libro en su descripción. Es éste el caso que se da implícitamente en el “Prólogo Summario,” donde López de Ubeda atribuye un sinnúmero de lecturas a Justina, aludiendo con ello al mismo tiempo a la naturaleza de *La pícaro*. Entre las lecturas de Justina se encuentra *Celestina*:

Y ansí, no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, elegancia en *Guevara*, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de oro*, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque. (47-48)¹

De este modo, López de Ubeda trata de establecer un locus para su novela dentro de una larga tradición literaria. En la *inventio* de *La pícaro* se incorpora un material reconocible en obras antecesoras, entre las cuales se destaca *Celestina*. En cierto modo, *Celestina* ocupa un lugar privilegiado en el quehacer inventivo de López de Ubeda respecto a otras obras, no tan sólo por encabezar la lista de obras que se nombran, sino también por otras menciones que se hacen de la misma en *La pícaro*.² López de Ubeda ubica su obra dentro de la picaresca (42, 55, 60, 67, 106), pero no obstante busca trascender los confines genéricos sentados por sus antecesores al incorporar en su *inventio* obras fuera del género picaresco. Aunque López de Ubeda reconoce como fuente importante al *Guzmán de*

Alfarache, se adjudica independencia autorial al afirmar que *La pícara*, aunque enmendada tras la aparición del *Guzmán*, fue compuesta antes (42). Esto forma parte de una competencia literaria que lleva al autor a reconocer y a disminuir al mismo tiempo la influencia de sus predecesores, declarándose heredero de una historia literaria a la vez que, implícitamente, renovador de la misma. Es lo que se denominaría, en *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom, la ansiedad de la influencia, que se manifiesta también respecto a *Celestina*.³

La presencia de *Celestina* en *La pícara Justina* se da a veces como referencias explícitas. Las menciones directas permiten y justifican establecer conexiones entre las dos obras que a primera vista son menos obvias. Por ejemplo, López de Ubeda establece un enlace estilístico entre su obra y *Celestina* en la descripción que ofrece del personaje de Justina en el “Prólogo Summario,” en apariencia semejante a la que se hace de Calisto en el *incipit* que aparece inmediatamente antes del argumento general:

Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno. De conversación suave, única en dar apodos, fue dada a leer libros de romance [...]. (47)

Calisto fue de noble linage, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de stado mediano. Fue preso en el amor de Melibea [...]. (82)⁴

Al confrontar ambos pasajes, las resonancias en la presentación de los personajes quedan bastante claras. Por otro lado, las variantes también son obvias. Mientras que el ingenio de Calisto se califica de claro, el de Justina es raro (extraño, extravagante, poco común), en otras palabras, algo inusual, que distingue a Justina y que la coloca desde el principio en un plano muy particular, digno de ser señalado. Se habla de su físico con una especificidad y particularización que no existe en la descripción de Calisto, como tampoco se da para este último el sustantivo de género que se emplea con Justina. Mientras que de Calisto se menciona su descendencia de clase (“Calisto fue de noble linage”), de Justina se apunta a su descendencia biológica (“Justina fue mujer”).⁵ Finalmente se añade un dato revelador sobre la perspectiva en que se presenta a uno y otro personaje: Justina “fue dada a leer libros” apunta a una inclinación o hábito inherente en el carácter de Justina que contrasta notablemente con la manera de presentar a Calisto (“fue preso en el amor de Melibea”). Este “fue preso” indica un evento irruptor (como suele denotar el pretérito), cuyo principio es externo a Calisto (la pasividad de éste es denotada también por la construcción gramatical). La presentación de ambos personajes contextualiza el tenor de la historia que está por contarse. Mientras que la de Justina es una historia entrelazada en base a sus acciones, la de Calisto es principalmente la historia de

lo que le acontece. Por ello, si hubiera que emitir un juicio moral de uno y otro personaje, éste sería más severo hacia el personaje al que se le considere más responsable, en este caso Justina.

El que se incluya en la descripción de Justina las alusiones al género biológico de ésta es importante porque sienta una de las características más peculiares de *La pícaro Justina* en relación a otras obras del género picaresco. Se puede decir que, a diferencia de otras obras picarescas en las cuales los protagonistas son hombres, la historia de López de Ubeda está sobredeterminada por el género de la protagonista. Es decir, si en otras obras, precedentes o posteriores a *La pícaro*, se privilegia el modo de vida a lo pícaro de un Lazarillo o Pablos, en ésta se pone énfasis en la vida libre y disoluta de una mujer que también es pícaro. Mientras que las andanzas de los pícaros están puntualizadas por una crítica social que remite primeramente a lo económico, en *La pícaro* las críticas y juicios van dirigidas a Justina o a la mujer en general por ser mujeres, y tal vez en segundo término por la clase a la que pertenecen. El pícaro es un antagonista de la sociedad (o la sociedad de él) por su condición baja; la pícaro lo es doblemente por ser mujer.

La condición de pícaro de Justina determina el contexto en el que se desarrolla la vida de ésta a la vez que el estilo o modo en que cuenta la historia: “siendo pícaro, es forzoso pintarme con manchas y mechas, pico y picote, venta y monte, a uso de la mandilandinga” (55):

[...] ni es injusto ni indecente que permitan el cielo y el suelo el que sea pregonera de sus males la misma que los labró por sus manos, y que [...], diga ahora, a lo pícaro y libre lo que cuesta el haberlo sido.
(60)

Según las justificaciones de Justina, la vida picaresca de ésta, (y el género al que pertenece la obra), va a determinar el estilo de la narración. En contraste, la enseñanza que se imparte (los “Aprovechamientos” y las diversas digresiones y explicaciones de los actos de Justina, entre otras cosas) está informada por el género biológico de la mujer.⁶

Si el énfasis en el género de la protagonista distingue a *La pícaro Justina* dentro de la picaresca, en confrontación con obras de protagonistas masculinos, al mismo tiempo la acerca a *Celestina*. La descripción de Justina, semejante en estilo y dispar en cuanto a contenido y significación, a la de Calisto (cita más arriba), pone de manifiesto uno de los lugares de encuentro entre ambas obras: la presentación de los personajes femeninos. La distancia cronológica y de géneros (a pesar de la representación del bajo mundo en *Celestina*) que dista entre uno y otro texto queda salvada en este caso por una tradición literaria en común y por el sentido de competencia que lleva a López de Ubeda a insistir en la novedad de

su obra. Es decir, si bien *La pícaro* es compendio de una tradición literaria, es también obra única, que se define no sólo por afinidad sino también por oposición a obras picarescas y a obras de otros géneros o formas diferentes. Aunque por un lado López de Ubeda hace eco de la obra de Rojas en la descripción de Justina, e incorpora y acoge a aquélla como intertexto al enumerar las lecturas de su protagonista, también deja sentada la naturaleza particular de su novela. Revistiéndose de un tono moralista en el “Prólogo al lector,” dice:

No es mi intención, ni hallarás que he pretendido, contar amores al tono del libro de *Celestina*; antes, si bien lo miras, he huido de eso totalmente, porque siempre que de eso trato voy a la ligera, no contando lo que pertenece a la materia de deshonestidad, sino lo que pertenece a los hurtos ardidosos de Justina. Porque en esto he querido persuadir [sic] y amonestar que ya en estos tiempos las mujeres perdidas no cesan sus gustos para satisfacer a su sensualidad, que esto fuera menos mal, sino que hacen desto trato, ordenándolo a una insaciable codicia de dinero [...]. (43)

La pícaro Justina es ubicada explícitamente dentro de un contexto distinto al de *Celestina*. Cabe preguntarse por qué resulta necesario para López de Ubeda justificar la existencia de su obra, cuyo título, así como la referencia previa al *Guzmán* (42), la enmarcan dentro de la picaresca, ante los posibles lectores de *La pícaro* y de *Celestina*, cuyas expectativas ante una y otra obra debían ser diferentes dado su contexto temporal. ¿Qué posibilidad existe de que el lector de *La pícaro* anticipe una historia como *Celestina*? Creo que una posible respuesta se encuentra en la misma declaración del autor. La protagonista de su historia es mujer y ese hecho, así como determina el proceso narrativo de la obra, sienta las posibles expectativas del lector: en la historia de una mujer se espera encontrar una historia de amor. Sin embargo, la historia de Justina no es la de los amores furtivos de Melibea con Calisto que devienen en tragedia.

Si de tragedias se tratara, la de Justina radicaría en su manera de ser y obrar, que a lo largo de la historia se va atribuyendo y explicando primeramente como consecuencia de su naturaleza femenina. La protagonista pícaro contrasta con los amantes apasionados y entregados al placer amoroso de *Celestina*. Existe una distancia entre la historia que protagoniza Justina, entre su vivencia, y la de Melibea. Mientras que Justina pertenece al grupo de “las mujeres perdidas” (43) y avariciosas que más severamente se enjuician en el “Prólogo al lector,” Melibea en cambio sería, según la voz moralista del autor implícito, contrario a Justina, una mujer entregada a la sensualidad. La acción de la mujer que vive un amor loco, aunque no se disculpa, se ve como una falta menos grave que aquélla en la que incurre Justina. Aquí a la mujer se le adscribe una mayor responsabilidad por obrar con una conciencia más pragmática que en el caso de Melibea. Las mujeres como Justina, contrario a Melibea

más parecen mercaderas, tratantes de sus desventurados apetitos, que engañadas de sus sensuales gustos. Y no sólo lo parece así, pero lo es. (43)

Según esto, la enseñanza que el autor propone en *La pícaro* va a ser de alguna manera de un tenor distinto a la que se alude en *Celestina*. El amor aquí, cuando de él se habla, se presenta no ya en "reprehensión de los locos enamorados [...] vencidos en su desordenado apetito" (*Celestina* 82), sino como un ejemplo en el que se ve la codicia de la mujer (*La pícaro* 43). Este juicio, emitido en el "Prólogo," se reitera y confirma en el último libro de la novela, cuando Justina finalmente decide casarse, no por amor o pasión, sino por interés y pragmatismo, como todas las mujeres (456).⁷

Por otro lado, si existe una marcada diferencia entre Melibea y Justina, no sucede lo mismo entre Justina y las mujeres libres que arguyen en contra de Melibea en el acto noveno de *Celestina*.⁸ Areúsa y Elicia ocupan de alguna manera un mismo nivel que Justina en contraste a Melibea. Justina vive la libertad por la que aboga Areúsa al defender su condición de mujer libre frente a la de las criadas como Lucrecia (*Celestina* 232-233). En uno de los "Aprovechamientos" que se incluyen al final de cada apartado narrativo en *La pícaro* se da como razón para la salida de Justina de su pueblo, no un imperativo económico como para Pablos y Lazarillo en sus respectivas historias, sino su propensión a la independencia:

[...] esta mujer, la cual, la primera vez que salió de su casa, tomó achaque de que iba a romería, ahora, la segunda vez, sale sin otro fin ni ocasión más que gozar su libertad, ver y ser vista, sin reparar en el qué dirán. (224)

El motivo que se aduce para contar esta historia es precisamente el de dar un aviso contra la clase de vida de Justina y de las mujeres libres como ella. La alusión a la libertad de la mujer se puede entender como una preocupación inmediata por la prostitución, oficio que se relaciona también con Areúsa y Elicia y con la casa de *Celestina*.⁹ La fiscalización a las muestras de independencia de Justina asoma desde el "Prólogo al lector," por lo que la voz moralista de los "Aprovechamientos" se identifica con la del autor implícito.

Así como el mensaje explícito de esta obra es en algún nivel distinto al de *Celestina* (no para locos enamorados sino en contra de los ardides de la mujer), también lo es de alguna manera el auditorio al que va dirigido.¹⁰ La enseñanza en *La pícaro* va encauzada a hombres y mujeres a la vez, pero en esta obra media una diferencia entre el auditorio femenino y el masculino que no se marca en *Celestina* ("O damas, matronas, mancebos, casados" 75). Aunque en *La pícaro*

el mostrar “todos cuantos sucesos pueden venir y acaecer a una mujer libre” (44), puede servir de utilidad a hombres y mujeres a la vez, se marca una diferencia. Esta radica en el papel social que se les asigna a hombres y mujeres y en el tipo de enseñanza que se intenta impartir a unos y otras. El público femenino al cual alude López de Ubeda se divide en doncellas y casadas (44). El libro les hará ver a las primeras cómo “los peligros a los que se expone una mujer libre que no se rinde al consejo de otros” la pueden llevar a la perdición, y a las casadas les mostrará lo dañino de dar malos ejemplos a las hijas (44). El público masculino comprende todo “estado de hombre humano,” frase que, al incluirse después de la enumeración de profesiones para hombres, no parece ser inclusiva de ambos sexos. Mientras que en *Celestina* se mencionan lectores mancebos (entiéndase solteros) y casados, en *La pícara* a los posibles lectores masculinos se les nombra de acuerdo a su ocupación:

[...] los estudiantes, los soldados, los oficiales, los mesoneros, los ministros de justicia, y, finalmente, todos los hombres, de cualquier calidad y estado, aprenderán los enredos de que se han de librar, los peligros que han de huir, los pecados que les pueden saltar las almas.
(44)

Además de contrastar la función doméstica y familiar de la mujer a la esencialmente pública del hombre, relegando a aquélla al espacio privado de la casa y ubicando al hombre en un espacio social abierto, se censura a la mujer que no se ciñe a este patrón. La historia de Justina está poblada por personajes masculinos pertenecientes a las profesiones arriba mencionadas y que, de alguna manera u otra, salen mal librados u obran mal durante su asociación con Justina. De este modo, los enredos y pecados en contra de los cuales se le advierte al público masculino, se relacionan con Justina, por lo que a la mujer se le achaca la responsabilidad no sólo por los peligros a los que ella se ve expuesta sino también por aquéllos a los que se ve expuesto el hombre. La doncella es responsable cuando no acata los consejos de los demás, cuando desoye la palabra del padre y desobedece la ley patriarcal que atribuye a cada sexo la función que ha de desempeñar en la sociedad. La casada es responsable del mal por dar malos ejemplos y no cumplir con la función familiar y social de educar buenas hijas. En la historia, Justina y su madre ejemplifican los modelos censurables de la doncella libre y sin control y de la madre inepta.

En “Female Societies in *Celestina*,” Alan Deyermond incluye el prostíbulo como uno de los núcleos de autonomía femenina en la Edad Media (2). A este núcleo autónomo pertenece la microsociedad clandestina en la que preside *Celestina*, y la cual es preservada por medio de la sucesión matrilineal (18). Es decir, las mujeres van transmitiendo su saber a mujeres más jóvenes que llegado el momento se hacen cargo del oficio de las mayores, así como al morir *Celestina*, Areúsa y Elicia se convierten en herederas y propagadoras del tipo de

microsociedad celestinesca (18). Esta observación, salvaguardando las diferencias, tiene implicaciones importantes para *La pícaro*. Repetidas veces, comenzando por el "Prólogo," se pone énfasis en la función de educadora de la madre, particularmente en cuanto a las hijas se refiere ("las hijas son esponjas de las madres" 149). En el capítulo 3 del libro 1, el número 2 es dedicado a la madre de Justina, cuyos malos hábitos sirven de enseñanza a esta última. La educación, sin embargo, es sólo una de las maneras en que la mujer es responsable de transferir virtudes y vicios a los hijos. Como extensión a esto, se habla también de la transmisión biológica de cualidades e inclinaciones, de la herencia de madre a hija. Aunque en un pasaje se habla de que los hijos heredan de los padres lo bueno y lo malo, incluyéndose en esta declaración tanto al padre como a la madre y a hijos de ambos sexos, se dice que son "especialmente las hijas" (112) en las que se da esto. Por otro lado, se pone énfasis en que el primer conducto de la herencia es la mujer. A través de la leche materna la mujer transfiere a los hijos sus propias cualidades o vicios (113).¹¹ Esta transmisión matrilineal, se relaciona potencialmente con el mal y con el pecado, en particular por ser la mujer heredera de Eva:

[...], y el día que nacemos, del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas [...]; hablar de gana, aunque sea con serpientes [...]; comprar un pequeño gusto, aunque cueste la honra de un linaje; poner a riesgo un hombre por un juguete [...]. (112)

La herencia que transmite la madre en *La pícaro*, ya sea a través de la educación o por conducto biológico, es un peligro en potencia, como lo significa a su vez la filiación de las mujeres y la transmisión de su sabiduría en la microsociedad de Celestina. Deyermond ve una interdependencia entre la microsociedad femenina y la macrosociedad representada por Calisto y Pleberio y por ello ambas influyen recíprocamente en su mutua destrucción ("Female Societies" 9). La sociedad femenina, por ser clandestina (Deyermond 12) y por lo tanto una desviación de la norma, no puede sino representar un peligro para el sistema patriarcal dominante. Del mismo modo que, según Deyermond, la muerte de Calisto, y con ella el desmoronamiento de su casa y linaje, es efecto de la venganza urdida por Areúsa y Elicia en contra de los amantes (10), en *La pícaro* las mujeres, como herederas de Eva, pueden ocasionar la destrucción de un linaje o la pérdida de un hombre (cita anterior 112).¹² Por ello, la mujer es causa de su propia destrucción y de la de los demás.

Al peligro en potencia que representa la mujer se opone el principio controlador del buen ejemplo y la enseñanza, al cual se opone la madre de Justina. En contraste, en el "Prólogo al lector," López de Ubeda propone como ejemplo del bien a los "[h]ombres doctísimos, graves y calificados" que defienden y preservan la doctrina cristiana para el bien de la sociedad, contrastándolos con los que escriben obras profanas carentes de utilidad (41). Estos sabios se acogen

a otro tipo de lectura, sirviendo de ejemplo a “los niños christianos” para que, como ellos, sean lectores de “los Santos de la Iglesia y criados a los pechos de su doctrina,” o, en otras palabras, amamantados por esa doctrina (41, nótese la connotación de la maternidad en la expresión). López de Ubeda inserta su obra entre las dos clases de lectura: un libro que presenta cosas profanas pero con el fin de instruir. Así pues, el libro de *La pícaro* asume la función de educadora de la madre, abrogándose también en cierto modo el papel de la madre Iglesia. De esta forma, *La pícaro* adquiere en el ámbito público la tarea que la mujer desempeña, y mal, en el espacio doméstico.

La maternidad como condición natural de la mujer, es, aunque poderosa, también nefasta, porque puede ser uno de los medios para causar el desorden.¹³ Aunque en *La pícaro Justina* el motivo del desorden social provocado por la mujer se da tal vez de una manera más explícita, éste se trasluce también en *Celestina*. Las formas en que la mujer puede ser instrumento de ese desorden son múltiples, la herencia biológica y la transmisión del saber entre mujeres siendo sólo manifestaciones de dicho desorden.

Entre los tópicos de la literatura misógina que incluye Harriet Goldberg en “The Inter-Relationship of ‘Advice to Princes’ and the Feminism/Anti-Feminism Controversy in the *Jardín de nobles donzellas*,” se encuentra el de la propensión femenina a la discordia (109). Durante el banquete en el noveno acto de *Celestina*, se suscita un debate entre Elicia, Areúsa y Sempronio en el cual las mujeres atacan a Melibea. En la crítica de las mujeres por las mujeres, aún en la solidaridad de las rameras ante los demás, está presente la propensidad a la discordia y al desorden público que se le atribuye al género femenino. Prueba de esta propensión agitadora lo es la venganza que traman las rameras con Centurio en contra de Calisto y Melibea.

En el transcurso del debate en el acto noveno se retrata la animosidad de Areúsa y Elicia hacia Melibea, de las mujeres libres hacia las criadas y de las criadas y las señoras.¹⁴ En este núcleo disorde de mujeres se encierra el desorden cívico general. Aunque la connotación histórico-social que se la ha atribuido a los denuetos de Areúsa contra Melibea y a su panegírico de la libertad es válida, también lo es el hecho de que el registro que emplean Areúsa y Elicia para dar expresión a su envidia de clases es misógino. La diferencia económica y de poder entre individuos en este acto la establecen las mujeres a través de tópicos empleados en las diatribas contra mujeres. En vista a esto, habría que pensar que los lugares comunes que manejan las muchachas colocan a la mujer en el centro de la transformación social y la desintegración del orden tradicional que perciben Maravall y otros.¹⁵ Debo agregar que la raíz de este orden es patriarcal.

Las opiniones de los críticos varían en cuanto a la significación y seriedad del debate sobre Melibea en el acto noveno y sobre el carácter misógino de la

obra en general.¹⁶ Sin embargo, aunque las críticas de Elicia y Areúsa formen parte de una sistemática parodia o rebajamiento carnavalesco (Maurizi 58; 67), o sean producto de la envidia de éstas (Vecchio 324), y a pesar de su alcance social (Maravall; Ortiz Griffin), el que los vituperios de las mujeres tengan una conexión directa con los tópicos en la literatura sobre la mujer, recontextualiza la posible parodia, el carnaval y las implicaciones sociales dentro de la tradición misógina. Incluso la envidia de las mujeres hacia Melibea, que alcanza aquí connotaciones sociales, forma parte del retrato negativo de la mujer en dicha tradición. En *La pícaro Justina* aparece el tema de la envidia femenina entrelazado con la envidia del público y la ansiedad autorial por la recepción de la obra. En la "Introducción general" en que se presenta a Justina en su función de narradora, ésta alude a las murmuraciones del público (68, 70-71, 78) y a las tachas que han de poner a su historia por envidia (74, 75, 79). La envidia, que forma parte de la competencia literaria, se lleva al plano narrativo cuando Justina se refiere a la envidia que sienten por ella sus primas (169; 172). En el personaje de Justina se ejemplifica la envidia como característica general de las mujeres (379). Se menciona una variedad de animales que simbolizan la envidia y a ellos Justina añade a la mujer, incluyéndose a sí misma (223-224). De este modo, la envidia de los detractores que se anuncia en la "Introducción" se convierte en un tema narrativo cuyas protagonistas son en primer lugar las mujeres.¹⁷

Entre los tópicos a que recurren Elicia y Areúsa en el acto noveno están los afeites. Estos se mencionan en las diatribas contra mujeres como una de las tretas de las que se vale la mujer para engañar al hombre.¹⁸ La capacidad para el engaño es uno de los medios por el cual la mujer causa el desorden y el mal. En el caso particular de los afeites, el objetivo es ejercer un dominio sexual en el hombre cuyo efecto es el debilitamiento de éste, y con ello la alteración de la estructura de poder entre los sexos.

Durante el banquete en casa de Celestina, es Elicia la que inicia el ataque contra Melibea, el cual se manifiesta primeramente como la reacción de una mujer celosa cuyo apasionamiento se trasluce tanto en los improperios que lanza contra Sempronio como en la forma y tono que adquiere su expresión, marcada por exclamaciones, preguntas, repeticiones y otros elementos histriónicos. Lejos de trivializar el ataque a Melibea, los celos de Elicia sirven para proyectar una imagen superficial y encolerizada de sí misma. Tras injuriar a Sempronio, Elicia lanza el ataque contra Melibea:

¿Gentil, [gentil] es Melibea? [...] Aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda.[...], que si algo tiene de hermosura [Melibea] es por buenos atavíos que trae. (226)

La referencia a la hermosura comprada y a los buenos atavíos apunta a dos cosas a la vez. Por un lado, señala que la hermosura de Melibea es artificial.

Implícita en la acusación de Elicia está la alusión a que los atavíos, vestidos y joyas para el adorno sirven para crear la ilusión de una belleza que sin dichos atavíos no existiría, o sería considerablemente menor.¹⁹ Por lo mismo, los atavíos cumplen una función similar a la de los cosméticos: la de esconder y distraer la atención de lo feo. Areúsa amplía la crítica de Elicia, haciéndola más explícita y elaborada:

Pues no la has visto tú como yo, hermana mía; Dios me lo demande si en ayunas la topases, si aquel día pudiesses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mil suziedades.²⁰ Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara de hiel y miel, con unas tostadas y higos passados, y con otras cosas que por reverencia a la mesa dexo de dezir. (226)

Areúsa añade a la treta de los atavíos que menciona Elicia, la de los cosméticos. Aunque Areúsa reitera la opinión de Elicia al negar la belleza natural de Melibea, sin embargo no reconoce la belleza artificial de la que Elicia se hace cargo. Mientras que Elicia da una explicación para el efecto de belleza que produce en Melibea el acicalarse, Areúsa presenta a Melibea en el proceso de embellecerse, antes de que se lleve a cabo la transformación del estado natural al artificial. Así, aunque esencialmente están de acuerdo, las mujeres proyectan dos imágenes distintas de Melibea, vista ésta en dos momentos diferentes. Areúsa retoma las palabras iniciales que profiere Elicia al escuchar la alabanza de Melibea en boca de Sempronio (“reversar quiero quanto tengo en el cuerpo de asco,” 226), cuando expresa la sensación de asco que produce ver a Melibea “en ayunas.” Esta frase se refiere por un lado a que si Elicia, o cualquier otra persona, viera a Melibea antes de haber comido, mantendría una abstinencia total por el asco que produciría el uso que ésta le da a la comida. La acción de embellecerse utilizando ingredientes que probablemente eran aceptados en los manuales de higiene y belleza, es presentada aquí como un proceso repulsivo en sí mismo. Por otro lado, con la frase “en ayunas” Areúsa también connota la hora del día: antes del desayuno.

En el artículo “Juan Ruiz, Boccaccio and the Anti-feminist Tradition,” Colbert I. Nepaulsingh señala que es un lugar común en la tradición misógina contrastar la fealdad de la mujer al levantarse, cuando todavía está al natural, con la aparente belleza después de emplear los cosméticos (16-17). En *La pícaro*, Justina alude, como en el tópico que señala Nepaulsingh en Boccaccio y Juan Ruiz y que se retoma en voz de Areúsa, a la belleza artificial de la mujer creada por los cosméticos en contraste con la apariencia natural a la hora de levantarse. Aunque en *La pícaro* la alusión es implícita, el hecho de que Justina rehúse ser vista acabada de despertar no deja duda de que comparte el mismo registro que Areúsa. Camino a una romería, Justina decide acostarse, pero antes le advierte al mulero que la acompaña que la despierte si se acerca algún hombre, dándole

como principal razón la inclinación general de las mujeres de no querer ser vistas sin arreglarse:

¿No notas el natural cuidado que tenemos las mujeres que no nos vean los hombres? ¿Qué piensas que es? [...] [Una de dos cosas es] porque nuestro bien parecer es de casta de purgas, que nunca se hacen con sola naturaleza, sino con artificio, y por eso no queremos que quien nos viere nos coja descuidadas, y así verás que en mirando a una mujer de repente, luego se inquieta y se remira [...]. (284)

En *Celestina* aparece el tópico, como en la obra de López de Ubeda, en boca de una mujer. Nepaulsingh señala que en el *Corbaccio* es el guía amigo del enamorado quien, emprendiendo la misión de rescatarlo de la lujuria, le hace ver la percepción subjetiva y errónea que tiene de la mujer a consecuencia de su enamoramiento y de la habilidad para el empleo de los cosméticos de la amada (17). No es ni más ni menos que lo que quiere hacerle ver a Sempronio Elicia, si bien por motivos distintos a los del guía en *Corbaccio*:

¿A quién gentil? ¡Mal me haga Dios si ella lo es ni tiene parte dello, sino que ay ojos que de lagaña se agradan! Santiguarme quiero de tu necedad y poco conocimiento. (226)

Elicia pretende develar ante Sempronio el conocimiento que a éste, y potencialmente a cualquier hombre que como Calisto esté encandilado con una mujer, le falta sobre el artificio de la belleza femenina. Es un conocimiento del que Areúsa, declarándose testigo ocular de lo que dice (“no la has visto tú como yo”), se hace partícipe. El refrán que emplea Elicia, “ay ojos que de lagaña se agradan,” denuncia la pobre elección y gusto por lo peor, en este caso Melibea, que demuestran los hombres.²¹ A la declaración de Elicia se añade la explicación de Areúsa más adelante sobre por qué el hombre escoge lo peor. Según Areúsa, la preferencia de Calisto por Melibea ocurre porque “el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo” (228). Ambas coinciden en representar a Calisto y a Sempronio, en su admiración por Melibea, como modelos dentro del género masculino. La afición de los hombres por lo menos atrayente se debe en parte al engaño que operan en ellos las mujeres por medio de los afeites, llevándolos a ver una belleza que en realidad no existe.

La falsa percepción del objeto amado como producto de la incapacidad del enamorado para distinguir entre realidad y fantasía, es un efecto que el amor opera en el hombre al disminuir su poder para razonar. Es el fenómeno al que alude Pedro M. Cátedra por medio del cual el hombre poseído por el *amor hereos* ve en la mujer, aunque fea (rana), algo hermoso (Diana) (57).²² Si bien Nepaulsingh no alude explícitamente a este complejo de ver en la mujer/rana a Diana, el mismo está implícito en las palabras del guía en *Corbaccio*. Es decir,

que cuando el hombre está enamorado ve hermosura donde no la hay. También está connotada esta idea en las críticas de Areúsa y de Elicia (“ay ojos que de lagaña se agradan;” “el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo”).

El recurso de criticar el uso de los cosméticos por las mujeres se emplea en la literatura misógina para justificar de alguna manera la belleza que dicen ver en ellas los hombres enamorados. Es una táctica suasoria que busca aliarse al enamorado, admitiendo que éste percibe una belleza, sólo que ésta es falsa. En *Celestina*, el hecho de que la crítica a Melibea sea puesta en boca de mujeres efectúa una presentación negativa de estas últimas al hacerse notar su envidia y además, en cierta forma, le da más peso a la crítica. Aunque el objetivo de las mujeres tenga una motivación diferente a la de los hombres que aconsejan al enamorado, o a la guía curativa de Bernardo de Gordonio (107-108) y otros, el registro misógino que se emplea es el mismo. En cuanto a Justina, la observación que hace sobre las mujeres que no desean ser vistas sin afeites, es un auto-reconocimiento de que, por encima de todo, obra vanidosamente como toda mujer. El miedo de Justina de ser sorprendida mientras duerme tiene un fundamento lógico narrativamente hablando, ya que en otra ocasión es precisamente mientras duerme que sufre un rapto por parte de los estudiantes de la Bigornia. Sin embargo, a su acto de precaución se le busca una razón originaria en un hábito común de las mujeres: acicalarse para que el hombre las vea hermosas. Este hábito, además de apuntar a la vanidad, denota también una predisposición al engaño.

La diatriba explícita y elaborada de Areúsa contra Melibea retoma otros motivos señalados por Nepaulsingh en el *Libro de buen amor* y en el *Corbaccio*. Tanto Juan Ruiz como Boccaccio recurren a motivos de la tradición para describir a la mujer simultáneamente hermosa y monstruosa, entre los cuales ya se ha visto aquí el contraste del físico de la mujer en dos momentos distintos, al natural y tras emplear los cosméticos (formulados por Areúsa y por Elicia respectivamente, e implícitos en las observaciones de Justina). Otro motivo es la deformidad física, particularmente de los senos (Nepaulsingh 13-14), empleada por Areúsa. La descripción repelente que hace Areúsa contrasta diametralmente con la de Calisto (100-101) y contradice la opinión que tiene el público de la belleza de Melibea (228-229). Estas dos concepciones contrarias de Melibea son productos del recurso utilizado con frecuencia en la literatura antifeminista al que se refiere Nepaulsingh. Las dos imágenes de Melibea es una táctica que apunta también a lo escondido e insospechado en la mujer:

Las riquezas las hazen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo, que assí goze de mí, unas tetas tiene para ser donzella como si tres vezes oviesse parido; no parescen sino dos grandes calabças. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro creo que le tiene tan floxo como vieja de cinquenta años. (226-

228)

Areúsa da una descripción específica y gráfica que se centra en los defectos ocultos de Melibea. Aunque al describir el vientre de Melibea dice no haberlo visto, la referencia no pierde efectividad ante la afirmación previa de Areúsa de haber visto a Melibea al natural, sin atavíos ni cosméticos; lo invisible se juzga por lo que en efecto dice haber visto. Al describir la fealdad oculta de Melibea, de la cual ni Calisto ni Sempronio se hacen cargo, Areúsa apunta a una fealdad recóndita en la mujer que no se ve ni se conoce pero que existe en potencia. Como el protagonista del episodio de las serranas en el *Libro de buen amor* y el guía en el texto italiano (Nepaulsingh 13-4), Areúsa emplea el motivo de los senos enormes. En esta obra la descripción no llega a ser tan deformante como en los otros textos, por lo que la hipérbole se presenta de una manera menos inverosímil, en parte porque se relaciona con el ciclo natural biológico de la maternidad.²³ La descripción del vientre y la referencia a los partos podría ser una vedada alusión que retoma como eco las prácticas de Celestina como correctora de virgos. Areúsa no acusa directamente a Melibea de haber dado a luz clandestinamente ni es ésa la interpretación que arroja una lectura de *Celestina*, pero su comentario no puede pasar desapercibido como crítica en cuanto a su implicación en el contexto más general de la obra: hay doncellas como Melibea a las que Celestina ha ayudado a tapar sus faltas. Sin embargo, a pesar del eco sobre el oficio engañoso de Celestina y las prácticas también engañosas de las jóvenes, más acertado resulta pensar que los improperios de Areúsa, aunque parezcan exagerados o fuera de lugar y se puedan explicar como productos de su envidia, connotan la idea misógina de que en toda mujer, aún en las aparentemente jóvenes y bellas, hay una fealdad oculta e insospechada.

A lo oculto insospechado en la mujer apunta también *La pícaro Justina*. Entre las varias formas que López de Ubeda integra en su novela, se encuentran numerosos ejemplos de literatura emblemática que sirven para emitir un juicio sobre Justina y la mujer en general. El emblema del disimulo, por ejemplo, lo constituye una doncella modesta que esconde un dragón en su saya.²⁴ [...] [así pues] no se espanten que las pecadoras sepamos fingir y disimular" (251). A pesar de otras posibles connotaciones del dragón, la imagen se puede relacionar con la descripción que ofrece Areúsa de Melibea.

Areúsa acusa a Melibea de ocultar, debajo de sus cosméticos y atavíos, una verdad repulsiva. Lo gigantesco de los senos y lo avejentado del vientre, es el dragón escondido de Melibea. Relacionado a este concepto, se narra un episodio en el cual Justina, por codicia de unas alhajas que no tiene dinero para comprar, decide pedir limosna, intercambiando por unas horas su manto por el manto harapiento de una vieja limosnera. Al disfrazarse de mendiga, Justina engaña a los demás, creando una imagen de pobre y necesitada para sacar provecho de ellos.²⁵ Solapada por el manto de la vieja, Justina usurpa temporalmente la

personalidad de ésta y a su vez la vieja esconde su verdadera apariencia debajo del manto adornado de Justina. Tanto es así que los mozos

vían una mujer sola con buen manto de soplillo y abalorio, no mirando que debajo de buena capa hay mal bebedor, pensaban que había caza. Hacíanla de señas [...] Llegábansele [...] más la triste de corrida y confusa, se cubría el manto [...] Ellos pensaban que era doncellita de a quince, vergonzosita y moderna [...]. (300)

Cuando la vieja al fin se destapa, los muchachos salen corriendo al ver el espectáculo verdadero que encubre el manto. Debajo del manto, de lo visible, se esconde una imagen contraria a la joven hermosa que imaginan los muchachos. Esta escena un tanto humorística presenta narrativamente la misma idea sobre la mujer que expresa Areúsa al describir el cuerpo de una doncella como si estuviera describiendo el de una vieja. Esta estrategia alude no tan sólo a la fealdad oculta de la mujer, física y moral, sino también a la fugacidad y espejismo de la belleza femenina. En la doble usurpación de la identidad por Justina y la mendiga, se señala por un lado la naturaleza engañosa de la belleza: un lindo atavío puede crear la ilusión de belleza y esconder la verdadera fealdad. Por otro lado, la mendiga es una especie de doble de Justina y retrata la imagen que se presenta de esta última en el momento de la narración, contrastándola con la Justina joven, protagonista de la historia, de lo narrado. Este es un recurso integral del proceso narrativo en *La pícara Justina* y está estrechamente relacionado con la declaración sobre el propósito de la obra en el "Prólogo al lector":

es bien que se permita esta historia desta mujer vana, que por la mayor parte es verdadera, de que soy testigo, con que, junto con los malos ejemplos de su vida, se ponga (como aquí se pone) el aviso de los que pretendemos que escarmienten en cabeza ajena. (44)

El recurso por el cual se pretende impartir la enseñanza para que los demás escarmienten consiste en presentar a Justina en dos momentos diametralmente opuestos de su vida: cuando es joven y hermosa y cuando escribe sus memorias, ya vieja y fea. La historia que cuenta Justina comprende las andanzas de su juventud, que concluyen en el momento en que contrae nupcias. A la imagen fresca y hermosa de la novia Justina durante el festejo de sus bodas en el último capítulo de la obra, se contraponen la Justina narradora que se da a conocer al principio. Mientras la novia se acicala y se peina para la ceremonia con la ayuda de otras mujeres, irrumpe en la narración la voz de Justina narradora para contraponer a la joven protagonista de la historia con la realidad de la narradora vieja que cuenta sus memorias: "¡Desmelenada de mí, si fuera ahora, [que] tengo la cabeza *in puribus!*" (460). Si en un momento de su juventud Justina se resiste a ser vista sin arreglos (284), el autor la descubre tal cual es en el momento de

escribir sus memorias, como refleja a su vez la vieja mendiga cuya identidad Justina asume. En la "Introducción general" Justina dice:

Concedo que soy pelona docienta docenas de veces. ¿Seré yo la primera que anocheció en España y amaneció enferma en Francia? ¿Seré yo la primera camuesa colorada por defuera y podrida por de dentro? ¿Seré yo el primer sepulchro vivo? [...], en fin, ¿seré yo la primera fruta que huelga bien y sepa mal? (57)

Así pues, como la vieja mendigante, Justina esconde una fealdad que puede ser invisible a primera vista, sorprendente como el dragón debajo de la ropa, como la fealdad insospechada de la que habla Areúsa. Esta fealdad se retrata en la imagen de una vieja calva, enferma de las bubas y llena de arrugas (55-56; 64-65), muy diferente a la Justina que en su juventud podía metamorfosearse con los afeites (65). El haberse descrito con arrugas y sin pelos, descarta la noción de "colorada por defuera" de la Justina narradora, ya que no es ésta la imagen de ella en el momento de escribir. Con ello se alude a que la joven Justina ("colorada por defuera") oculta en potencia a la vieja narradora ("podrida por de dentro"). Nada más eficaz para que los lectores "escarmienten en cabeza ajena" (44) que visualizar el efecto dañino de una vida libre como la de Justina en la propia Justina. Esta lección se refuerza con los paralelos de la vieja enferma y repelente de la "Introducción general" que se encuentran a lo largo de la narración. Justina establece una asociación en diferentes momentos de la historia con diversas viejas, la más ilustrativa siendo tal vez la vieja mendiga, que sirven no tanto de contraste a Justina como de una especie de geminación, de anticipo de lo que ésta se convierte, algo así como un aviso de lo dañino oculto en la mujer, a pesar de ser ésta joven y bella.

Tanto la doble descripción de Melibea en *Celestina* como el retrato de Justina en su juventud y en la vejez, así como su duplicación en otros personajes a lo largo de la historia, son recursos que se enlazan a una táctica que Michael Solomon adscribe a los manuales sobre la salud sexual del siglo XV y que el autor ve también como recurso de la retórica misógina de algunos escritores de este siglo.²⁶ Para curar al hombre de un deseo sexual desmedido o del *amor hereos*, que lo desquiciaba, se intentaba cambiar la imagen hermosa del objeto amado por una repulsiva, lo cual se hacía, entre otras cosas, representando a la amada por medio del discurso como un ser horrible y sin atracción. Con frecuencia, se recomendaba utilizar como confabuladores o ayudantes del médico en este intento a una vieja, en parte para hacer más patente la imagen repelente de la amada. Movida por la envidia, Areúsa describe la otra cara de Melibea, la contrapartida del objeto amado, utilizando recursos similares al medio curativo contra el mal de amores que describe Solomon. Si bien el propósito de Areúsa es de interés personal, la táctica es la misma: representar a la amada como agente repulsivo y engañoso. En *La pícaro*, el recurso curativo que describe Solomon

aparece de una manera más explícita porque es el eje en base al cual se entreteje la narración. A pesar de que la presentación de Justina como ente repulsivo es para advertir sobre el mal que puede acarrear una mujer libre y no para persuadir a algún joven enamorado, es necesario recordar que entre los posibles medios que tiene la mujer, libre o no, de crear el mal se encuentra la atracción física que ejerce en el hombre.

El presentar a Justina como una vieja enferma debe crear un rechazo en el lector, efecto parecido al que se debía operar en el enfermo de amor cuando se sustituía la imagen bella de la amada por una repelente. De esta manera se busca neutralizar la atracción que puedan ejercer Justina y lo jocoso de su vida en los demás. La imagen de la Justina narradora en la "Introducción general," que sustituye a la joven de la narración, se refuerza en la historia con las descripciones de otras viejas con las que se relaciona Justina en sus andanzas. El retrato horrible de la vieja Sancha (338), y la descripción de la morisca bruja, hereje y amiga del diablo, a quien Justina compara con los bubosos (405-409) son de alguna manera la otra cara de la joven Justina, así como un reflejo de la Justina narradora. Si a la vieja morisca se la asocia con la enfermedad, a la Sotadera de León con un laxante o purgativo para limpiar el cuerpo:

[...] la Sotadera, la cosa más vieja y mala que vi en toda mi vida, que me parece que para purgar una persona y digerir hígado y livianos y todos los entresijos, bastaba enjaguar dos veces los ojos con la cara de aquella maldita vieja cada mañana, que yo fío hiciera esto más efecto que tres onzas de ruibarbo preparado.²⁷ (246)

En la "Introducción general" Justina manifiesta tanto las cualidades de enferma de la morisca como las de fármaco que le atribuye a la Sotadera. Con esto se cumple el objetivo anunciado en el "Prólogo al lector" de hacer del libro "una perfecta medicina," "usando de lo que los médicos platicamos" (43).²⁸ Esto se refiere a mezclar cosas vanas y de enredos (la historia) con los "Aprovechamientos," a semejanza de la composición de algunas medicinas (mezcla de veneno y medicamento útil). El libro de *La pícaro*, definido como una suerte de medicina, presenta a Justina como un compuesto de veneno y medicamento a la vez y al autor como el que receta el remedio. Aunque Justina pretende abrogarse el poder curativo del autor implícito ante la vieja Sancha, recetándole por medio de Bertol Araujo, a quien hace pasar por médico, unos remedios para una enfermedad que no existe (345-353), Justina termina siendo, no el médico, sino la enfermedad y a la vez la cura al ser convertida en un ente repulsivo, cuyo ejemplo se debe evitar.²⁹ De esta manera, Justina se vuelve confabuladora o cómplice, en contra de sí misma, del autor implícito. Asimismo, las mujeres en el acto noveno de *Celestina*, se vuelven un instrumento contra sí mismas al criticar abiertamente a otras mujeres.

Aunque Justina narra su historia, esta narración va enmarcada por dos formas de expresión que no pertenecen a ella: las glosas en verso al comienzo de cada capítulo y de cada número y los "Aprovechamientos" al final de los mismos, composiciones que explicitan de una manera formal la presencia del creador de Justina y manifiestan la censura del autor implícito.³⁰ El discurso de Justina, encapsulado en el del autor, se desvirtúa por la manipulación que hace el autor de ésta. La historia que Justina narra está formalmente contenida en el discurso del autor y mediatizada por éste. El poner a Justina a cargo de la narración crea una tensión entre ésta y el autor, quien por un lado quiere defender y justificar el mérito de su obra y por otro hacer desmerecer al personaje. Esto lleva a López de Ubeda a asumir la autoridad sobre historia y personaje, neutralizando a Justina como narradora. De este modo, la "Introducción general" donde aparece Justina en el momento de escribir, fuera del relato que está por hacer, pasa a ser, no marco de dicho relato, sino parte del mismo. Es decir, Justina narradora es parte de la ficción. El autor la reduce a un ejemplo, a obra de arte, tan ficción como las ficciones que ésta inventa para efectuar sus burlas y trazas. Al referirse a Justina como "estatua de libertad" de su creación en el último "Aprovechamiento" y en la "Advertencia" que sigue a éste, reiterando que cualquier mal ejemplo en el libro "se pone para quemar en estatua aquello mismo" (466), López de Ubeda inserta explícitamente el personaje de Justina dentro de la literatura emblemática que se utiliza a lo largo de la historia para explicar algún caso o concepto. Justina se convierte en emblema de su propia historia, en ilustración o ejemplo, para beneficio del lector, de las consecuencias que acarrea la libertad en la mujer. Así, la libertad de acción que demuestra Justina como personaje y la que le otorga el autor al convertirla en narradora de su historia se relativizan parcialmente a lo largo de la narración para terminar neutralizadas de un modo total al finalizar ésta.

El autor efectúa intromisiones a veces sutiles y a veces más explícitas en la narración de Justina que socavan el discurso de ésta y declara la presencia autorial.³¹ En algunos casos la propia Justina, otra vez confabulando en contra de sí misma, menoscaba su palabra, como cuando declara que la mujer es dada al habla o a la invención de improviso y no a la escritura:

¿Las mujeres, por qué pensáis que hablan delgado y sutil y escriben gordo, tarde y malo? Yo os lo diré: es porque lo que se habla es de repente y, para de repente, son agudas y sutiles, por esto es su voz apacible, sutil y delgada. Mas porque de pensado son tardas, broncas e ignorantes, y el escribir es cosa de pensado, por eso escriben tardo, malo y pesado. (205)

Esta idea se reitera más adelante como una justificación del por qué no es aconsejable que la mujer asista a la universidad, ya que su naturaleza es un impedimento para el estudio (356). El hombre, más apto para la escritura y los

estudios, contrasta por su poder de reflexión con la mujer, más espontánea e instintiva. Con esto, además de ponerse en tela de juicio la habilidad que Justina se abroga como narradora en la “Introducción general” (66), también se recoge la idea expresada en el “Prólogo al lector” sobre la función de la mujer y el espacio que ésta debe ocupar. Al dividirse el auditorio femenino en doncellas y casadas se le asigna a la mujer una función doméstica. El deber de una doncella es casarse y el de la casada educar a los hijos dentro del hogar, por lo que el ámbito público de la universidad está reservado únicamente para el hombre.

Si como personaje Justina inicialmente se independiza, desoyendo la voz patriarcal representada por sus hermanos, al final regresa a la casa y a la familia, sentando con ello una simetría entre las ideas en el “Prólogo al lector” sobre la función de la mujer y el final de la obra. Como “La doncella guerrera” en otro contexto, a Justina no le queda otra alternativa que el retorno al espacio doméstico que antes abandona. La naturaleza andariega, libre y burlona de “una pieza suelta” (55) como Justina debe ser moderada por el hombre. La solución es hacer que Justina regrese a su casa y contraiga matrimonio. Justina reconoce que toda mujer necesita y busca marido y que, como en ella existe la “contrariedad de todos los elementos” y éstos “buscan su centro y natural región para conservarse,” de igual forma la mujer “como salió del hombre, que es su centro, al mismo quiere tornar para adquirir su conservación” (450-451).³² De este modo, Justina es forzada a hacer una vida más tradicional, la de casada, y menos pública y libre que la que adopta como doncella. Que se encuentre al final la promesa de una continuación de las andanzas de Justina como mujer casada, que contrae nupcias más de una vez, no es sino una confirmación de que la herencia del germen del vicio, aprendido del mal ejemplo de la madre y transferido biológicamente por ésta a Justina, es capaz de neutralizar los beneficios del matrimonio. Con todo, el final de *La pícaro* es una censura a la independencia de la protagonista y se encuentra en oposición al panegírico de la libertad que hace Areúsa en el acto noveno de *Celestina*.

López de Ubeda inserta su obra dentro de una abarcadora historia literaria a la que a su vez intenta modificar. La competencia literaria de la cual se hace partícipe se manifiesta en el texto entre el autor y otros autores, entre el libro de *La pícaro* y obras como *Celestina*, entre el autor y la narradora y entre la protagonista y otros personajes. Aquí he tratado la competencia en cuanto a su alcance intertextual, respecto a la picaresca y a *Celestina*, y como confrontación entre el autor implícito y la narradora. A pesar de la distancia entre las dos obras, *Celestina* como intertexto ocupa un lugar de trascendencia en *La pícaro*. Además de las alusiones directas, a la vez que apoyadas por éstas, *Celestina* se relaciona con *La pícaro* por el trasfondo misógino que nutre a ambas obras. Tanto López de Ubeda como Fernando de Rojas incorporan en sus obras un material proveniente de una tradición compartida. *La pícaro* incorpora y a la vez declara su independencia de *Celestina*, que, como obra de transición, cabalga

aún entre la literatura idealista y la perspectiva más materialista que presenta el autor de *La pícaro* (43). Esto permite que López de Ubeda, por ejemplo, utilice la imagen de la mujer como causa y remedio de la enfermedad de una forma diferente a como se emplea en el discurso amatorio cortés. Por ello también, los tópicos y motivos de la literatura misógina que se recogen en ambas obras se vuelven más explícitos y frecuentes en *La pícaro*. En esta obra la mujer es protagonista, narradora y a la vez tema narrativo, y en todas estas manifestaciones es presentada negativamente.

El libro de *La pícaro*, contrario al de *Celestina*, coloca a la mujer en un primer plano, para finalmente y de una manera consistente, des-autorizarla. El ámbito público (representado aquí por la calle, la romería, los viajes), es invadido temporalmente por Justina, quien finalmente es rezagada al espacio doméstico. El acceso que tiene Justina a la esfera pública como narradora de su historia se relativiza al final, cuando el autor implícito la convierte en emblema, haciendo valer su propia voz y autoridad. Como personaje Justina se somete al marido; como narradora al autor. Después de todo, si el libro de López de Ubeda, tiene un objetivo útil y curativo ("Prólogo al lector"), las palabras de una mujer, en cambio, son desconfiables, como lo son las artimañas que emplea para relacionarse con el mundo:

La primera que oyó ficciones [sic] en el mundo fue la mujer. La primera que chimerizó y fingió haber remedio cierto para muerte cierta fue ella. La primera que buscó aparentes remedios para persuadirse que en un daño claro había remedio infalible, fue mujer. La primera que con dulces palabras hizo a un hombre, de padre amoroso, padrastro tirano, y de madre de vivos, abuela de todos los muertos, fue una mujer. En fin, la primera que falseó el bien y la naturaleza, fue mujer. (345)

Finalmente, a pesar de lo desconfiable de la mujer, o tal vez por el peligro real que ésta representa para la estructura patriarcal del poder, el género de la protagonista determina la expresión que adquiere *La pícaro Justina* dentro del género picaresco, recontextualizándolo *vis à vis* obras como *Celestina* y una tradición literaria compartida.



NOTAS

¹ Todas las referencias a *La pícaro Justina* son de la edición de Bruno M. Damiani.

² Una de estas menciones es cuando Justina, hecha una Sheherezada, demuestra sus dotes para echar cuentos con el fin de entretener a Pero Grullo y salvar su virginidad: “Comencé a contar cuentos, los más de risa que se me ofrecieron, para divertirle la sangre. [...] Dile algunos sorbos de *Celestina*, mas decía que tenía espinancia y que no podía tragar nada de aquello,” 198-199. En la página 72 se hace mención a “la otra Melibea,” que, según Damiani en la edición de la obra, 72n110, es una referencia a la *Segunda Celestina*. En Francisco López de Ubeda, Damiani alude a varias menciones de *Celestina* en *La pícaro*, 40-41. Véase también la nota que sigue a ésta. Según afirma Edward H. Friedman en *The Antiheroine's Voice*, la picaresca “depends heavily on intertextuality” (xiv).

³ La alusión de Justina a los falsos lisonjeros forma parte de este sentido de competencia: “Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a *Celestina* y al *Pícaro*” (78). Al definirse Justina como “pícaro de ocho costados, y no como otros,” sienta tanto su afinidad con otros pícaros como su superioridad, 106. La anterior descripción se relaciona tanto con el personaje como con la obra, ya que ser pícaro determina el modo de escribir, 55, 60.

⁴ Las referencias a *Celestina* son de la edición de D. S. Severin.

⁵ La referencia a los atributos físicos de Calisto y al género masculino de éste, se da más adelante en boca de Sempronio, como parte del intento suasorio del criado para convencer a Calisto de su superioridad como hombre, ante el inmerecimiento de Melibea. Dice Sempronio: “Lo primero eres hombre y de claro ingenio, y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza, y allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal cantidad que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen” (99). Así como a Sempronio le es forzoso recalcar el género masculino de Calisto para dejar mejor esclarecida la diferencia entre hombre y mujer dentro del contexto específico del amor, la ausencia del denominativo masculino en la descripción del *incipit* revela sutilmente la perspectiva de la voz autorial, así como se revela la voz del autor implícito del “Prólogo Summario” en *La pícaro*, más apartado quizás del personaje femenino, al hacer precisamente lo contrario cuando describe a Justina.

⁶ Por ejemplo, Justina es descrita como andariega. Aunque el viaje es una circunstancia compartida por otros pícaros, en Justina se ve como producto de una inclinación común en las mujeres: “A la verdad, esto de ser las mujeres amigas de andar, general herencia es de todas” (154). Se le adscriben ciertas cualidades a Justina que son compartidas por la mujer en general: la mujer es codiciosa y demuestra un interés por el oro o lo material (249, 294); envidiosa (169; 172; 219; 223-24; 379); locuaz e incapaz de guardar un secreto excepto por interés (241). Véase también, entre muchos otros, los “Aprovechamientos” en las páginas 72; 80; 100; 135 (contra las madres que inculcan el mal en los hijos); 150; 186 (sobre el deber de los padres y

el peligro que se oculta en las hijas); 230 (sobre la complicidad entre mujeres libres y el demonio); 247; 260; 359; 403; 409; 416; 449;458, etc. En algunos casos, el aviso incluye a hombres, pero en general el énfasis recae en la mujer.

⁷ En el libro cuarto de *La pícaro*, que trata en su totalidad del regreso de Justina a su casa en Mansanilla para buscar marido, se inserta esta búsqueda en un contexto económico. Por ejemplo, decir que “almoneda y moza casadera” (430) son dos cosas imposibles de esconder en un pueblo, implícitamente establece una analogía entre dinero y boda (“almoneda” se refiere a una subasta pública de bienes. En el libro cuarto se hace una parodia del amor idealizado. Entre otros ejemplos se encuentran los siguientes: el servicio del amante se trivializa en el pretendiente Maximino al convertirse éste en criado que lava los platos y cose la ropa de Justina y de cuya profesión de tornero se burla Justina porque no significa participar en torneos y justas (431); el tópico de la generosidad del amante se pone al servicio del interés pragmático de la mujer (432, 446, 448); se descarta el concepto platónico de la óptica del amor (446, etc). Por otro lado, algunos críticos han visto *Celestina* como parodia de algunos tópicos del amor cortés. Véase, por ejemplo, a Peter G. Earle, “Love Concepts in *La cárcel de amor* and *La Celestina*.”

⁸ En el contraste entre Melibea y Justina se puede incluir el físico. Aunque Justina tiene los ojos azules (zarcos), es pelinegra y de tez morena. No se aviene por ello al modelo estilizado de belleza, rubia y de tez blanca, de Melibea. Encaja más bien dentro de la descripción más natural y popular de la belleza femenina en la que se incluye a finales del siglo XV en adelante el tipo moreno, y a la que alude Alicia Martínez Crespo en “La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV,” 199-200. El físico de Justina vendría a ser con toda probabilidad más afín al de Elicia y Areúsa. Por otro lado, el retrato de Justina es más redondeado que el que hace Calisto de Melibea y no ofrece la imagen estática de la mujer adorada: Justina es habladora, juguetona, lee, se ríe y da apodos, 47. Es un personaje animado y en constante movimiento. La diferencia entre las historias que marca Ubeda en el “Prólogo” se refiere al amor, no a la clase social, aunque ésta sea a fin de cuentas un factor determinante en el comportamiento de Justina. Aunque sería posible comparar a Justina con *Celestina*, particularmente en la astucia que ambas poseen, aquí me limito a las mujeres jóvenes.

⁹ La prostitución era una de las maneras que la mujer tenía para independizarse. En *La pícaro* hay un número dedicado a las casas públicas en la parte sobre León (Número tercero: “De la entrada a León,” 231-38). Véase Anne J. Cruz, “Sexual Enclosure, Textual Escape: The *Pícaro* as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel,” y María Eugenia Lacarra, “La evolución de la prostitución en Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas.”

¹⁰ La mención de que *Celestina* se escribe “en reprehensión de los locos enamorados” que aparece en el *incipit* de la obra, se hace también en los versos introductorios, aunque con variantes. Véase las páginas 73 y 74 (aquí se advierte también sobre alcahuetas y sirvientes y también en la dedicatoria al amigo, 69. El hecho de que la dedicatoria, así como los versos y el *incipit* no aparecieran en la edición de 1499, no es motivo para descartar estas alusiones al contextualizar la obra respecto a *La pícaro*.

¹¹ Se dan ejemplos de este tipo de transmisión matrilineal: “una ama ladrona

crió con su leche a un emperador, y salió tan inclinado a hurtar, que por satisfacer su inclinación hurtaba” (113). También “de los padres, madres, y lechonas (digo, de las que nos dan leche) chupamos, a vueltas de la sangre, los humores y costumbres, como si fuéramos los hijos esponjas de nuestros ascendientes” (113-114). No sólo en la leche materna sino por el patrón de conducta que la mujer sigue durante el embarazo puede imprimir ciertas cualidades en los hijos: “Las preñadas imprimen en los hijos la señal de una flor, si la huelen con intención” (113). Se da un ejemplo similar con referencia a un hombre que antes del acto sexual mira unas imágenes bellas y con ello “pintó los hijos como quiso” (113). A pesar de las referencias a los padres, es la madre la principal transmisora de la herencia biológica, de la cual se habla negativamente. Véase en Michael Solomon, *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The “Arcipreste de Talavera” and the “Spill,”* en particular el capítulo 6, una excelente ilustración de éstas y otras creencias sobre la mujer como propagadoras del mal y la enfermedad sostenidas en tratados y manuales de medicina, en la teología y en la literatura.

¹² Según Deyermond, “The houses of Calisto and Pleberio are left as desolate as that of Celestina, and with them the whole city, the whole male-dominated and patriarchally-structured city” (10).

¹³ Para una interpretación de la maternidad destructora en *Celestina*, véase el artículo de Patricia Grieve, “Mothers and Daughters in Fifteenth-century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*.”

¹⁴ Areúsa arremete en contra de los abusos que cometen las señoras contra las criadas. En “Inter-Relationship,” Harriet Goldberg relaciona la falta de generosidad de las señoras a la que alude Areúsa con la avaricia que se les atribuye a las mujeres en la literatura antifeminista en general (116), y en particular (124).

¹⁵ En *El mundo social de “La Celestina,”* J. A. Maravall sostiene que las opiniones sobre la libertad y el vulgo que expresa Areúsa es uno de los principios sostenidos por los humanistas y se debe a la “raíz individualista” que comienza a despuntar en todos los niveles sociales en el siglo XV (120-121). Estas ideas son una manifestación del desmoronamiento del orden social. En “Class Struggle in *La Celestina*,” Julia Ortiz Griffin ve la crítica de Areúsa sobre el maltrato de las criadas como un indicio de la lucha de clases que se opera en el siglo XV en España (190).

¹⁶ Para el acto noveno en particular, véase Alicia Martínez Crespo, “La belleza y el uso de los afeites en la mujer del siglo XV;” Robert L. Hathaway, “Concerning Melibea’s Breasts;” y Françoise Maurizi, “El auto IX y la destronización de Melibea.” Con referencia a otros pasajes en *Celestina*, véase Frank B. Vecchio, “Sempronio y el debate feminista del siglo XV” y B. Bussell Thompson, “Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Act I,” entre otros.

¹⁷ En la fábula del papagayo se compara a la mujer con éste en la vanidad, la parlería y la envidia (219). En cuanto a *Celestina*, la envidia, uno de los pecados capitales, no es exclusiva de las mujeres. Véase el artículo de Luis Beltrán “La envidia de Pármeneo y la corrupción de Melibea” en el cual se le atribuye a Pármeneo esta falta antes de que empiece a ser influido por Celestina (3).

¹⁸ Según Mercedes Roffé en *La cuestión del género en “Grisel y Mirabella” de Juan de Flores*, el motivo de los cosméticos y los adornos como parte de las tretas de las mujeres para engañar al hombre y llevarlo a la lujuria se remonta a la literatura

bíblica apócrifa que influye en la patristica cristiana de la temprana Edad Media y se difunde también con Ovidio y Juvenal (62-64). En una obra anónima del siglo XV, *Castigos y dotrinas que vn sabio daua a sus hijas*, aparece el tema de los atavíos y los afeites en boca de un padre que alecciona a sus hijas en cómo ser buenas esposas. La advertencia sobre el decoro en los vestidos se da casi como una ley suntuaria para evitar el gasto innecesario de la hacienda del marido y para conservar la honestidad en la mujer. Las mujeres que usan afeites se denuncian como “armas del diablo con que echan los onbres de parayso y con que destruyen la ley y meten los onbres (en) pecados.” En *Dos obras didácticas y dos leyendas* (270, 273).

¹⁹ En “La ‘Religión del amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV,” E. M. Gerli cita los parlamentos de Elicia y de Areúsa sobre Melibea como ejemplos del intento de Rojas de subvertir el ideal de belleza femenino expresado en los cancioneros, al atribuir dicha belleza a los cosméticos. Aunque Gerli incluye ambos parlamentos como referencias a los afeites, hay una leve diferencia. Elicia habla de los atavíos y adornos mientras que Areúsa se refiere específicamente a los cosméticos. Ambos, por supuesto tienen que ver con el acicalamiento de la mujer y con su propensión al engaño y a la manipulación.

²⁰ Muda: “cierta especie de afeite o untura, que se suelen poner las mugeres en el rostro,” *Diccionario de Autoridades* 2, 622.

²¹ En *Diccionario de Autoridades* 2, 350, se explica el refrán que emplea Elicia como “la extraordinaria elección y gusto de algunas personas, que teniendo en que escoger, se aficionan de lo peor.” El refrán en *Autoridades* aparece como “Ojos hai [sic] que de lagañas se enamoran.” En *La pícara Justina*, curiosamente se habla de lo mismo en términos de la mujer (455). Para Justina, la elección que hace la mujer del peor hombre (del más feo o inapropiado) se debe a su naturaleza femenina, que la hace estar siempre dispuesta a satisfacer a los demás, vago eco de lo que sería la piedad de la mujer en la ficción sentimental. En la mujer la elección del menos apto no es producto del engaño del otro sino de su propia elección, por lo que hay más responsabilidad en ella.

²² Cátedra, reproduce una cita de A. Fernández de Madrigal, el Tostado: << Quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam >> (57). También menciona que el concepto aparece en la obra médica de Bernardo de Gordonio (57-58n103). Efectivamente, en *Lilio de medicina*, Bernardo de Gordonio explica la naturaleza del *amor hereos* como una enfermedad por la cual “está corrompido el juicio e la razón” y así “el juyzio d’essos [presos del *amor hereos*] es corrupto, e por esso dize el Versificador que ‘El que ama la rana piensa que es estrella Diana.’ E dezía otro versificador: ‘Todo enamorado es ciego, porque el amor no es derecho árbitro, porque el disforme pecho juzga ser fermoso’” (107-108). Nótese la referencia a la deformidad que no percibe el enamorado en relación a la descripción deformante que hace Areúsa de Melibea.

²³ Compárese con la descripción citada por Nepaulsingh de la cuarta serrana en *Libro de buen amor* y de la mujer en el *Corbaccio*, 13-14: los pechos podrían colgarle más allá de la cintura si no los tuviera doblados sobre sí mismos. En *Corbaccio* los pechos de la mujer, que parecen una vejiga desinflada, le llegan hasta el ombligo y de tan grandes le es posible echárselos a la espalda.

²⁴ “Entonces eché de ver lo que sabemos disimular las mujeres y con cuánta

razón pintaron a la disimulación como doncella modesta, la cual, debajo del vestido, tenía un dragón que asomaba por la faltriquera de su saya. [...] Esto del disimular, según yo oí a un predicador, aunque seamos santas lo hacemos, y trajo a propósito que Esther fingió delante del rey Asuero

²⁵ Bruno Damiani, en *Francisco López de Ubeda*, ve este episodio junto con otros en que hay engaño y disimulo como algo inherente a la picaresca, describiéndolo con el término “cloaking device,” y lo relaciona con el teatro del Siglo de Oro español (127-129).

²⁶ En el libro *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The “Arcipreste de Talavera” and the “Spill,”* Michael Solomon explica la naturaleza misógina de las obras de Alfonso Martínez de Toledo y Jacme Roig en base a los consejos y tácticas curativas que se recomendaba seguir en los manuales de higiene sexual que alcanzaron gran apogeo durante el siglo XV.

²⁷ Justina continúa con la descripción del físico de la Sotadera: “La cara pensé visiblemente que era hecha de pellejo de pandero ahumado; la fación del rostro, puramente como cara pintada en pico de jarro; un pescuezo de tarasca, más negro que tasajo de macho; unas manos envesadas, que parecían haberlas tenido en cecina tres meses” (246).

²⁸ El tópico del libro como medicina se puede ver connotado en *Celestina* en los versos introductorios (73).

²⁹ Justina se refiere al efecto que causa en los muchachos que la vieja mendiga se quite el manto en los siguientes términos: “les puse ojos de médico con una tan mala visión forrada en soplillo y abalorio” (300); dice tener ojos de médico (324). Michael Solomon habla de la sospecha conque se veía en la Edad Media a los sanadores empíricos, sin educación universitaria, entre los que se encontraba invariablemente la mujer. Uno de los medios que se utilizaban para desprestigiar a las curanderas era asociarlas con el diablo y culparlas de utilizar la medicina para falsear la realidad y crear el mal, incluyendo, como hace Justina con Sancha, inventar enfermedades inexistentes. En cuanto al confabulador o ayudante del médico, véase las páginas 111 y, en particular, 120, en el libro de Solomon. Véase en este contexto en *Celestina* las palabras de la vieja curandera: “Por esto dizen quien las sabe las tañe, y que es más cierto médico el sperimentado que el letrado [...]” (172). Los griegos llamaban “pharmacon” tanto al veneno como a la medicina, en Umberto Eco, *The Name of the Rose*, 122. Esta doble función la cumple Justina, así como también en cierto sentido el libro de su vida.

³⁰ Edward H. Friedman, en *The Antiheroine’s Voice*, menciona estas composiciones como ejemplos de la intrusión del autor (86). En referencia a la picaresca con protagonistas femeninas Friedman dice: “Woman is object and object lesson, de-centered in the story (and in the discourse) of her life” (xiv).

³¹ Una de estas intromisiones explícitas se ve en el siguiente ejemplo, cuando supuestamente es Justina la que narra: “Si ello el libro está bueno, buen provecho les haga, y si malo, perdonen, que mal se pueden purgar bien los enfermos si yo me pongo ahora muy de espacio a purgar la pícara. Mas ¡ay!, que se me olvidaba que ero [sic] mujer y me llamo Justina” (79). Cuando se compara la manera y razones de reñir que tienen los hombres y las mujeres (305-307), se le resta importancia a las palabras de éstas. Las mujeres riñen por tonterías y arman gran alboroto sin re-

solver nada; sus palabras son puro ruido: "Y aun dicen que, conforme al libro del duelo del género femenino, palabras de mujer a mujer no cargan. Debe de ser que pesan menos y son hechas de aire colado" (305).

³² Dice Justina: "Varias semejanzas y jero blíficos [sic] dibujaron los antiguos para por ellos significar qué cosa es la mujer, pero casi en todos iban apuntando cuán natural cosa le es buscar marido para que la apoye, fortalezca, defienda y haga sombra" (450). Aparece este concepto en *Castigos y dotrinas que vn sabio daua a sus hijas*: "Porque comunmente todas las mugeres se desean casar y creo que así lo fazedes vosotras" (255).

OBRAS CITADAS

- Beltrán, Luis. "La envidia de Pármeno y la corrupción de Melibea." *Insula* 35:398 (Jan 1980): 3, 10.
- Bernardo de Gordonio. *Lilio de medicina*. Edición crítica de la versión española, Sevilla 1495, por John Cull y Brian Dutton. Madison: HSMS, 1991.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford UP, 1973.
- Castigos y dotrinas que vn sabio daua a sus hijas*. Ed. German Knust. Dos obras didácticas y dos leyendas. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles 17, 1878. 255-293.
- Cátedra, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Cruz, Anne J. "Sexual Enclosure, Textual Escape: The *Pícara* as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel." *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*. Ed. S. Fisher and J. E. Halley. Knoxville: U Tennessee P, 1989. 135-159.
- Damiani, Bruno M. *Francisco López de Ubeda*. Boston: Twayne, 1977.
- Deyermond, Alan. "Female Societies in *Celestina*." *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*. Ed. I. Corfis & J. T. Snow, 1991. Madison: HSMS, 1993. 1-31.
- Diccionario de Autoridades*, 3 Tomos. Edición Facsímil. Real Academia Española. Dir. Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 1984.
- Earle, Peter G. "Love Concepts in *La cárcel de amor* and *La Celestina*." *Hispania* 39 (1956): 92-96.
- Eco, Umberto. *The Name of the Rose*. Trad. William Weaver. New York: Warner Books, 1984.
- Friedman, Edward H. *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia: U Missouri P, 1987.
- Gerli, E. Michael. "La 'Religión de amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV." *Hispanic Review* 49 (1981): 65-86.
- Goldberg, Harriet. "The Inter-Relationship of 'Advice to Princes' and the Feminism/Anti-Feminism Controversy in the *Jardín de nobles donzellas*." "Jardín

- de nobles donzellas." Fray Martín de Córdoba: A Critical Edition and Study. Ed. H. Goldberg. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1974. Capítulo V, 95-126.
- Grieve, Patricia E. "Mothers and Daughters in Fifteenth-century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 345-355.
- Hathaway, Robert L. "Concerning Melibea's Breasts." *Celestinesca* 17.1 (1993): 17-31.
- Lacarra, María Eugenia. "La evolución de la prostitución en Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas." *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*. Eds. I. Corfis & J. T. Snow. 1991. Madison: HSMS, 1993. 33-77.
- López de Ubeda, Francisco. *La pícaro Justina*. Ed. B. M. Damiani. Studia Humanitatis. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de "La Celestina"*. 3^a ed. 1973. 2^a reimpresión. Madrid: Gredos, 1981.
- Martínez Crespo, Alicia. "La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV." *Dicenda*. Madrid: Universidad Complutense, 1993. 197-221.
- Maurizi, Françoise. "El auto IX y la destronización de Melibea." *Celestinesca* 19.1 (1995): 57-69.
- Nepaulsingh, Colbert I. "Juan Ruiz, Boccaccio, and the Antifeminist Tradition." *La Corónica* 9.1 (1980-1981): 13-18.
- Ortiz Griffin, Julia. "Class Struggle in *La Celestina*." *Homenaje a Humberto Piñera: estudios de literatura, arte e historia*. Madrid: Playor, 1979. 187-195.
- Roffé, Mercedes. *La cuestión del género en "Grisel y Mirabella" de Juan de Flores*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1996.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1989.
- Solomon, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The "Arcipreste de Talavera" and the "Spill"*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Thompson, B. Bussell. "Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Act I." *Celestinesca* 1.2 (1977): 21-28.
- Vecchio, Frank B. "Sempronio y el debate feminista del siglo XV." *Romance Notes* 9 (1967-1968): 320-324.



Sevilla 1511