

Alcahuetas, ventaneras y majas de paseo: imágenes de celestinas en la pintura de género española (1868-1931)¹

Guillermo Juberías Gracia
IEP Lyon, Université de Lyon

RESUMEN

Los asuntos extraídos de la literatura nacional fueron muy frecuentes en la pintura de género española de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. A través del presente artículo estudiamos la presencia de celestinas en la plástica de este periodo, comprobando cómo el personaje originalmente extraído de la obra de Rojas fue evolucionando hasta convertirse en un epónimo visual de la alcahuetería. Para ello, examinamos tres tipos de representaciones femeninas: las alcahuetas, las ventaneras y las majas de paseo, dando a conocer algunos ejemplos hasta ahora inéditos o poco divulgados. Así, analizamos estos tipos en las obras de artistas de tendencias estéticas muy diversas, desde el tardorromanticismo de Eugenio Lucas Villaamil, hasta el esperpento de José Gutiérrez Solana, constatando el peso que el casticismo tuvo a la hora de escenificar estas imágenes de cortejo y prostitución.

PALABRAS CLAVE: Celestina, alcahueta, ventanera, maja, pintura de género, casticismo.

ABSTRACT

The subjects taken from national literature were very frequent in Spanish genre painting in the late nineteenth and early twentieth centuries. Through this article we study the presence of *celestinas* in the plastic arts of this period, verifying how the character originally taken from the work of Rojas evolved until it became a visual eponym of procureress. To this end, we examine three types of female representations: the *alcahuetas*, the *ventaneras* and the walking *majas*, revealing some hitherto unpublished or little publicized examples. Thus, we analyze these types in the works of artists of very diverse aesthetic tendencies, from the late romanticism of Eugenio Lucas Villaamil, to the *esperpento* of José Gutiérrez Solana, confirming the weight that *casticismo* had at the time of staging these images of courtship and prostitution.

KEY WORDS: Celestina, *alcahueta*, *ventanera*, *maja*, genre painting, *casticismo*.

1.– Esta publicación se enmarca en las líneas de trabajo del equipo de investigación Héritages et Créations dans le Texte et l'Image (EA 4249 HCTI) de la Université Bretagne Sud (Lorient). Deseo expresar mis agradecimientos al profesor François-Xavier Guerry por sus comentarios y recomendaciones que han contribuido a la mejora del artículo.

En el Olimpo de la imaginación, Don Quijote, Don Juan y Celestina, no sólo se destacan como las figuras más firmes que ha engendrado la literatura hispánica, sino que no las ha producido más claras y famosas literatura alguna; porque en diciendo de un hombre que es un Quijote o un Don Juan, ya se sabe lo que es, y cuando a una mujer se la llama Celestina ni hay necesidad de escribirlo con mayúscula (...).²

Con esta enfática afirmación comenzaba el escritor Ramiro de Maeztu su célebre ensayo titulado *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en Simpatía*, publicado en 1926. José Carlos Mainer, historiador de la literatura de la Edad de Plata, explica la visión del ensayista vasco señalando cómo estas tres obras de las letras españolas constituyen lugares de memoria, un concepto acuñado por el historiador francés Pierre Nora por el cual se hace alusión a referencias culturales que suscitan la vinculación del ciudadano a su comunidad y que suponen una combinación de imposición cultural y educativa y adhesión emocional.³ Maeztu afirmaba cómo Don Quijote, Don Juan y la Celestina han vivido un proceso de vulgarización hasta devenir vocablos «escritos en minúscula», utilizados para designar tipos omnipresentes en la sociedad española a través de los siglos.⁴ Aunque Maeztu escribiese su ensayo a mediados de los años veinte, esta equiparación de las tres obras citadas hunde sus raíces en la España decimonónica con la reivindicación de ciertas referencias literarias que pasaron a conformar un canon nacional. *La Celestina* fue una pieza fundamental al respecto y las artes visuales españolas contribuyeron a esta evolución de la representación directa de los personajes de la obra de Fernando de Rojas, a su tipificación y su vulgarización.

Así, el presente estudio analiza —tomando como punto de partida trabajos como los de la profesora Rachel Schmidt—⁵ la identificación llevada a cabo por las artes visuales entre los tipos celestinescos y ciertas imágenes castizas de lo español, como pueden ser las majas. Por ello, a través de este artículo se efectúa un análisis sobre la presencia de tipos celestinescos en la pintura de género española de las tres últimas décadas del

2.— Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía* [1926], Madrid, Visor Libros, 2004, p. 27.

3.— José Carlos Mainer, «El vuelo epicúreo de Ramiro de Maeztu (una nota para *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*)», en *Ibidem*, p. 9.

4.— Debemos situar esta visión nacionalista de Ramiro de Maeztu en el contexto de su evolución hacia un tradicionalismo católico afín a la Dictadura de Primo de Rivera. Al respecto, al año siguiente de publicar el ensayo que aquí nos ocupa, se unió a las filas de Unión Patriótica. Para más información: Pedro Carlos González Cuevas, *Maeztu. Biografía de un nacionalista español*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 229.

5.— Rachel Schmidt, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 275-328. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20188>>.

siglo XIX y las tres primeras del siglo XX. El objetivo de esta investigación es analizar la identificación de estos personajes con aspectos considerados como propios del imaginario visual español. Para ello, explicamos cómo tipos como el de la celestina fueron independizándose progresivamente del relato de Rojas para acomodarse a representaciones más genéricas y cargadas de sentido satírico, de fenómenos como la prostitución, encarnada a través del personaje de Celestina, según Ramiro de Maeztu, una «santa del hedonismo».⁶

Usos pictóricos de las obras canónicas de la literatura española

Para comprender la utilización de los asuntos celestinescos en la plástica de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, resulta necesario elaborar un breve contexto sobre la presencia de temas literarios en la pintura española de este periodo. La historiografía artística ha prestado abundante atención a los procesos de construcción de la identidad nacional a través de la pintura.⁷ Así, diversos autores han reflexionado sobre el culto a los maestros de la tradición pictórica española, reivindicados en las últimas décadas del siglo XIX como faros para la creación artística contemporánea.⁸ Este proceso de puesta en valor de los artistas patrios se dio de forma paralela a una canonización de ciertas obras de la literatura española que tuvieron una importante fortuna también en el extranjero. Tal y como ha investigado Rachel Schmidt retomando el parangón de Maeztu, fue este el caso de *La Celestina* (1499), *Don Quijote* (1605) y *Don Juan Tenorio* (1844).⁹

Estos procesos paralelos y coetáneos tuvieron abundantes confluencias: la pintura española de finales del siglo XIX utilizó con frecuencia asuntos

6.– Ramiro de Maeztu, *Don Quijote...*, *op. cit.*, pp. 154-161.

7.– Al respecto, cabe destacar los estudios de Javier Portús sobre el concepto de pintura española, véase Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012. También reflexionó al respecto Francisco Calvo Serraller en *La invención del arte español de El Greco a Picasso*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2013.

8.– Para el caso del Greco cabe destacar: José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987 y Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. Sobre Velázquez: José Álvarez Lopera, «Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano», en *Symposium internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, Cultura, 2004, pp. 259-272. Sobre Murillo: María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, ICAS, 2017. Por último, sobre la fortuna crítica de Goya cabe destacar: Nigel Glendinning, *Goya and his critics*, New Haven, Yale University Press, 1977 y Juan Carlos Lozano López (coord.), *La memoria de Goya*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

9.– Rachel Schmidt, «La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41.1 (2016), pp. 85-111. <<https://doi.org/10.18192/rceh.v41i1.2042>>.

literarios y, al mismo tiempo, la literatura de este periodo aludió a menudo al arte, especialmente a Velázquez, Murillo, Goya y el Greco. Ambos ingredientes son fundamentales para el proceso de génesis de la identidad nacional, vista por Benedict Anderson como una comunidad imaginaria que comparte unas raíces culturales: la poesía, la literatura novelística, la música o las artes plásticas. Todas ellas constituyen los frutos culturales del nacionalismo.¹⁰ Así, el hecho de apoyarse sobre ciertos clásicos de la literatura española como *La Celestina* o *Don Quijote*, reinterpretados a través del arte, confirma la necesidad de continuidad en la transmisión de estas obras canónicas a lo largo de los siglos, otro de los elementos determinantes del nacionalismo.¹¹

En relación con esos frutos culturales, cabe destacar cómo sobre los artistas e intelectuales del periodo tuvieron gran influencia las teorías del filósofo Hippolyte Taine, quien reflexionó sobre la importancia del medio como condicionante de la raza y, por ende, del arte y de la literatura. Su ideario tuvo gran impacto en la Institución Libre de Enseñanza y en el Regeneracionismo.¹² Taine comprendía la literatura nacional y extranjera en una relación de negación recíproca e interdependencia. Así, la construcción del carácter patrio se logra a través del contraste con otras literaturas y en la búsqueda de temas y lenguajes expresivos propiamente nacionales en el arte.¹³

Por otro lado, la fecunda representación de asuntos literarios en la pintura decimonónica fue explicada por el historiador del arte José Luis Díez, en relación a la eclosión del movimiento romántico durante el reinado de Isabel II (1833-1868).¹⁴ El gusto por la lectura de los clásicos impregnó diferentes esferas de la sociedad decimonónica, satisfaciendo un deseo de evasión de la realidad. Entre los temas literarios abordados por los artistas algunos fueron de inspiración extranjera, circunstancia lógica si tenemos en cuenta las pensiones en Roma y en París de las que a menudo fueron beneficiarios. Fue el caso de *Francesca de Rimini* (1866, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P05492) de Francisco Díaz Carreño, un cuadro inspirado

10.– Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* [1983], México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 200-201.

11.– Steve Reicher y Nick Hopkins, *Self and Nation*, London, Sage, 2001.

12.– Sobre Taine, su influencia en el ideario de la Institución Libre de Enseñanza y su impacto posterior en la génesis de un carácter nacional en la pintura: Alberto Castán Chocarro, «Carácter español: tradición pictórica y señas de identidad en el debate artístico del primer tercio del siglo XX», en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio histórico y diálogo intercultural*, coords. María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García y María Elena Sainz Magaña, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 1157-1173.

13.– Dolores Romero López (coord.), *Naciones literarias*, Madrid, Anthropos, 2006, p. 12.

14.– José Luis Díez (coord.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1994, pp. 93-120.

en el canto V del *Infierno* de Dante.¹⁵ También el *Fausto* de Goethe sirvió para ambientar abundantes pinturas, entre las cuales José Luis Díez destaca *Margarita delante del espejo* (1866, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P006368), de Manuel Domínguez; *Margarita y Mefistófeles en la catedral* (1867, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P006794), de Dióscoro Puebla; o *Fantasia sobre Fausto* (1869 Museo Nacional del Prado, núm. inv. P002605), de Mariano Fortuny.

Sin embargo, entre los asuntos de la literatura europea que mayor impacto tuvieron en la plástica española se encuentran las obras de Shakespeare. Al respecto, hemos podido localizar en el Archivo Ruiz Vernacci de la Fototeca del Patrimonio Histórico del IPCE hasta cinco versiones de la Ofelia de *Hamlet* pintadas por autores de muy diversa fortuna historiográfica: Eduardo Rosales, José María Casado del Alisal, Tomás Muñoz Lucena, Germán Hernández Amores; además de una versión que figura sin autor conocido.¹⁶ Debemos poner en relación este gusto con las tendencias que triunfaban a partir de mediados del siglo XIX en Italia, donde habían encontrado su patria primero los artistas nazarenos — véanse los casos conocidos de Johann Friedrich Overbeck o de Peter von Cornelius— y a donde, más adelante, viajaron con frecuencia los artistas vinculados a la Hermandad Prerrafaelita. Es bien conocida la influencia de los nazarenos sobre los pintores catalanes que disfrutaron de pensiones en Roma,¹⁷ sin embargo, hasta ahora, no se ha investigado en detalle la influencia del prerrafaelismo en la pintura española, más allá de ciertos autores que han apuntado su influjo en la pintura religiosa.¹⁸ A pesar de esta falta de estudios, apuntaremos luego los vínculos estéticos existentes entre estos movimientos de gran impacto en las artes plásticas europeas y ciertos artistas dedicados a abordar temas de la literatura española extraídos de obras como *La Celestina*.

Sin embargo, como señalábamos al comienzo, fue una importante preocupación de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX dotar a sus temas y formas de un carácter netamente español. Al aludido fenómeno de diálogo con los maestros pictóricos, podríamos añadir la utilización de asuntos literarios extraídos de las obras que configuraron el canon de la literatura nacional. Así, ya desde mediados del siglo XIX

15.— Díaz Carreño había disfrutado de una pensión formativa en Roma, a donde se trasladó en 1862.

16.— Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE). Signaturas: VN-00325, VN-20485, VN-08429, VN-08546 y VN-32279.

17.— Matilde González López, «Una mirada al retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes», *Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge*, XXV (2011), pp. 57-77. <<https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/252924>>.

18.— Es una de las tesis defendidas en: José Ramos Domingo, *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2012.

localizamos testimonios en los que estas obras son propuestas como modelos para regenerar la cultura española. Desde los años cuarenta de la centuria encontramos iniciativas que tuvieron una gran importancia a la hora de configurar este canon y que necesariamente fueron bien conocidas por los artistas, quienes a menudo colaboraron en estas empresas. Fue el caso de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE), una iniciativa comenzada en 1846 por Manuel Rivadeneyra y dirigida por Buenaventura Carlos Aribau. Dedicaron el primer volumen de la colección a Cervantes, el segundo a Leandro Fernández de Moratín y el tercero a los novelistas anteriores a Cervantes, incluyendo *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache*.¹⁹

Resulta interesante apreciar la recepción en prensa de esta iniciativa. Al respecto, en un artículo del periódico madrileño *El Heraldo* se afirmaba que: «la literatura española corre actualmente un periodo de lastimosa decadencia». Frente a ello, la BAE cubría «un gran vacío, porque es hoy rara, sino ninguna, la nación culta que no tenga coleccionadas en varias y magníficas ediciones las obras de sus clásicos levantadas como monumento de orgullo y de noble emulación y enseñanza».²⁰ El autor anónimo de esta reseña incide en esta reivindicación patriótica, afirmando sobre Cervantes, autor al que se dedica el primer tomo: «príncipe de nuestros ingenios, el inmortal y nunca bien encomiado (...) por quien la España, á falta de otros títulos, podría presentarse ufana y gloriosa en el congreso intelectual de las naciones».²¹ Y sobre el tercer tomo apunta «Descuella en primer término la insigne *Celestina*, de Fernando de Rojas, tan rica en galas de lenguaje como en invención, y que bien podría reputarse el primer libro español, á no existir el Quijote».

19.– Buenaventura Carlos Aribau reconoció tempranamente la existencia de un fenómeno literario celestinesco, es decir, de obras que imitan o dan continuidad a *La Celestina*. Sin embargo, no las incluyó en el tercer tomo de la BAE por su excesiva repetición del asunto de la prostitución. Véase Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973, pp. 26-27.

20.– «Parte literaria. Biblioteca de Autores Españoles», *El Heraldo* (Madrid: 02-III-1851), p. 4.

21.– Cabe poner en relación todo este proceso de recuperación de la obra de Cervantes con el comienzo de su puesta en valor en el espacio público a través de las esculturas a él dedicadas. La primera fue erigida tempranamente en Madrid, en 1835, imitando la levantada en Londres en honor de Shakespeare un siglo antes. La escultura de Cervantes fue diseñada por Antonio Solá y su pedestal fue construido por el arquitecto Isidro González Velázquez. Para más información: Jesús Pérez Magallón, «Cervantes: estatua en Madrid, monumento de la nación», *Anales Cervantinos*, XLVI (2014), pp. 237-256. <<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.014>>. Sobre la conversión del Quijote en icono nacional y su instrumentalización en el espacio escolar: Jean-Louis Guereña, «¿Un icono nacional? La instrumentalización del «Quijote» en el espacio escolar en el primer tercio del siglo xx», *Bulletin Hispanique*, 111-1 (2008), pp. 145-190. <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.539>>. Los monumentos a *La Celestina* y al propio Fernando de Rojas constituyen un fenómeno mucho más tardío, erigiéndose un primer monumento a *La Celestina* en el Huerto de Calixto y Melibea en Salamanca en 1976, obra de Agustín Casillas.

Esta consideración de *Don Quijote* y de *La Celestina* como obras cumbre del canon literario español tuvo un claro reflejo en las artes plásticas del periodo. Jesús Gutiérrez Burón estudió la presencia de temas quijotescos y cervantinos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX. Desde la creación de estos certámenes en 1853, en las 17 exposiciones celebradas en esa centuria, 73 obras aludían a Cervantes. 17 estaban basadas en la vida del escritor, 50 en el *Quijote* o su entorno y 6 versaban sobre otras obras cervantinas.²² La mayor parte de estos cuadros se acomodan a la moda de la pintura efectista y dramática que imperaba en las artes plásticas españolas de este periodo, logrando, con la reiteración de estos temas, incidir en las figuras de Cervantes y Don Quijote como dos héroes de la literatura nacional. En ese interés por lo pintoresco deudor, tardíamente, del Romanticismo, la pintura de inspiración cervantina cultivó una estética que buscaba homenajear a los maestros del pasado, especialmente a Velázquez y a Goya. Sin ser propósito de este estudio analizar de manera exhaustiva los cuadros inspirados en Cervantes,²³ sí que resulta interesante apreciar cómo a través de ciertos cuadros cervantinos se recupera el estilo de estos maestros.

Así, más allá de las representaciones alegóricas y grandilocuentes de artistas como Manuel Ferrán —*Apoteosis de Cervantes* (1866, Museo de Ciudad Real)—, José Vallejo —*Alegoría del Quijote* (1870, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P007439)— o Enrique Recio y Gil —*Don Quijote en casa de los duques* (1881, Museo Nacional del Prado, núm. inv. P005803)—, sobresalen las obras más pintoresquistas y castizas de Antonio Pérez Rubio (1822-1888), un artista hasta ahora poco investigado pero muy dado al cultivo de asuntos literarios. *Don Quijote* fue su novela predilecta aunque también incluía alusiones a *La Celestina* en sus obras, como luego apuntaré. Ya en 1866 presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes dos pinturas que serían objeto de una adquisición estatal y que integran los fondos del Prado: *Don Quijote en el carro, saliendo de la venta* (núm. inv. P006228) y *Don Quijote pronunciando el discurso de la Edad de Oro delante de los cabreros* (núm. inv. P004444). Por esta segunda obtendría una medalla de tercera clase. También concurrió a esta muestra con un lienzo titulado *El entierro del pastor Crisóstomo*, que hemos podido localizar entre los fondos artísticos del Ayuntamiento de Navalcarnero (Madrid), pueblo natal del pintor. Sin embargo, por su deuda claramente goyesca cabe destacar su obra presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 ti-

22.— Jesús Gutiérrez Burón, «Cervantes y “El Quijote” en las exposiciones de Bellas Artes del Siglo XIX», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), pp. 455-474. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120455A>>.

23.— Ya se ocuparon de ello José Luis Díez y Jesús Gutiérrez Burón en los estudios anteriormente citados, además de Juan Carlos Brasas Egido en: Juan Carlos Brasas Egido, «El Quijote en la pintura y en la ilustración gráfica», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 38 (2003), pp. 61-79. <<https://www.realacademiaconcepcion.net/publicaciones2.php>>.

tulada *La aventura de Don Quijote cuando ataca la procesión de disciplinantes*. Esta es una de las obras de mayor calidad de toda la producción artística de Pérez Rubio y en ella abordó el tema cervantino con figuras extraídas de *La procesión de disciplinantes* de Goya, conservada en la Academia de San Fernando. La obra fue adquirida por el Estado al artista en 1882 para el Museo de Arte Moderno de Madrid y en la actualidad también pertenece al Prado (núm. inv. P004028). La deuda goyesca y velazqueña de los lienzos de inspiración literaria volverá a darse en títulos en los que alude a Quevedo, a Villegas o a *La Celestina*, pues, como explicamos en el siguiente epígrafe, la combinación de estos homenajes a los maestros y la utilización de asuntos propios de la literatura nacional, permitía a estos artistas remarcar el carácter español de su pintura, contribuyendo a la génesis de tipos nacionales.

Tipos celestinescos e imagen castiza de la mujer española en la pintura

La fortuna visual de *La Celestina* a través de la pintura y del dibujo ha recibido, en los últimos años, la atención de especialistas.²⁴ Sin embargo, resulta necesario revisar la utilización de asuntos celestinescos en la pintura española de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX,²⁵ pues salvo el caso concreto de Picasso, las obras inspiradas directa o indirectamente por *La Celestina* y ejecutadas por otros pintores españoles del periodo todavía no han recibido suficiente atención historiográfica. Gran parte

24.– En este sentido, para la elaboración de este estudio ha sido de gran ayuda: Rachel Schmidt, «Celestinas...», *op. cit.*, pp. 275-328. En este artículo Rachel Schmidt elabora un pormenorizado estudio de la presencia de tipos celestinescos en la obra de Goya y en sus seguidores del foco romántico madrileño. Los asuntos identificados por Schmidt serán seguidos, en mayor o menor medida, por los autores estudiados en este artículo. A los estudios de Rachel Schmidt hay que sumar el completo recorrido ofrecido en: Enrique Fernández, «The Images of Celestina and Its Visual Culture», en *A Companion to «Celestina»*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, 2017, pp. 362-282. A estos estudios habría que añadir los de los diferentes autores que han abordado el tratamiento de temas celestinescos en la obra de Pablo Picasso. Al respecto, cabe destacar: Carol Salus, «Some Early Celestina Drawings by Picasso», *Celestinesca*, 30 (2006), pp. 111-123. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.30.20063>>. También: Carol Salus, *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procureuse*, Newark, Juan de La Cuesta-Hispanic Monographs, 2015. El célebre óleo sobre lienzo titulado *La Celestina* (1904), conservado en el Musée Picasso de París, ha sido objeto de numerosos estudios, algunos realizados desde el ámbito de la Medicina: María Dolores Díaz Barreda, *et al.*, «La mirada de la celestina tuerta de Picasso», *Revista Española de Historia y Humanidades en Oftalmología*, 2 (2020), pp. 1-8.

25.– El citado estudio de Rachel Schmidt, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez...», *op. cit.*, no aborda las tres últimas décadas del siglo XIX, pues Eugenio Lucas Velázquez falleció en 1870. Sin embargo, los asuntos celestinescos siguieron siendo practicados por los pintores de las décadas siguientes, incluyendo al hijo de Lucas Velázquez, Eugenio Lucas Villaamil, un pintor hasta ahora poco investigado y cuyas obras han sido frecuentemente confundidas con las de su padre.

de las escenas aquí investigadas corresponden a la denominada pintura de género, es decir, una pintura de asuntos anecdóticos, de inspiración presente o pasada, protagonizada a menudo por personajes anónimos. Considero interesante tomar como punto de partida 1870, por ser un momento importante para la historia de la pintura de género en España. En esta fecha tuvo lugar el fallecimiento de Eugenio Lucas Velázquez, representante, según Enrique Lafuente Ferrari, de la primera generación de pintores goyescos.²⁶ Ese mismo año acaeció el nacimiento de Ignacio Zuloaga, quien también fue un notable admirador de Goya y quien desarrollaría una visión particular de *La Celestina*, como aquí analizaremos.

Antes de llevar a cabo este recorrido, es importante valorar algunos aspectos sobre las imágenes celestinescas ya examinados por otros especialistas. Así, siguiendo la estela de Maeztu, Rachel Schmidt afirma cómo, en el proceso de mitificación de las grandes obras de la literatura española, sus personajes vivieron una vulgarización, es decir, a partir de las propografías literarias se extrajeron una serie de rasgos físicos reducidos y exagerados que permitieron identificar visualmente a estas figuras.²⁷ Por otro lado, tal y como apunta Enrique Fernández, la cultura visual generada por *La Celestina* se caracteriza por la continuidad y, a la vez, evolución, de ciertos rasgos y aspectos que fueron adaptándose con flexibilidad a los nuevos significados y tendencias estéticas.²⁸

Pero, sobre todo, es importante valorar cómo estas representaciones tuvieron importancia a la hora de generar una imagen de la mujer española en la cultura visual. Al respecto, Schmidt llama la atención sobre la recuperación de los asuntos celestinescos en la obra de Goya, quien inauguró una doble vertiente de representación: la de la visión satírica de la lascivia y la prostitución, encarnadas en la figura de la anciana Celestina y la del placer visual que suponía la representación de jóvenes cortesanas.²⁹ Señalaba Schmidt cómo Celestina no encarnó, en el extranjero, un arquetipo de mujer española, como sí sucedió claramente con Don Juan, emblema de la masculinidad del hombre español en la Europa decimonónica. Más allá de los Pirineos, la mujer española se identificaba directamente con *Carmen* (1847), de Mérimée.

Sin embargo, a través de las siguientes páginas muestro cómo, en España, *La Celestina* y su cultura visual sirvieron de inspiración para ciertas imágenes femeninas que mantuvieron una correspondencia directa con las fórmulas de representación de la mujer de moda en la pintura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Es en este contexto visual en el que

26.- Al respecto, cabe destacar: Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

27.- Rachel Schmidt, «La cultura visual...», *op. cit.*, pp. 90-91.

28.- Enrique Fernández, «The Images of Celestina...», *op. cit.*, pp. 381-382.

29.- *Ibidem*, p. 95.

tenemos que situar las representaciones de asuntos celestinescos que aquí van a abordarse. Al respecto, la historiadora del arte María López Fernández clasificó en varias categorías estos arquetipos femeninos, generados, habitualmente, por los pinceles de artistas varones. Fue el caso de la mujer burguesa, protagonista de retratos caracterizados por la salvaguardia de la moralidad y representada generalmente en actitudes ociosas; también el de la mujer fatal, poderosa y perversa por su influencia sobre el género masculino; el de la mujer moderna, encarnación de las nuevas realidades científicas y deportivas en las que las mujeres participaban; el de las mujeres asociadas al tópico de la España Negra (mendigas, gitanas o devotas) y el de la prostituta, último arquetipo que gozó de enorme fortuna iconográfica y en el que podemos apreciar una mayor conexión con la obra de Fernando de Rojas.³⁰ Dichos modelos no fueron, en absoluto, exclusivos de la pintura española —salvo el relacionado con el tópico de la España Negra—, sin embargo, fueron reinterpretados a menudo en clave castiza.³¹ Fue el caso de las representaciones de prostitutas, que, tal y como apuntó Concha Lomba para la *Celestina* de Zuloaga, constituían la traslación «al territorio hispano de la estética de la fatalidad que el poeta Charles Baudelaire había puesto de moda convirtiendo *Les fleurs du mal* en el libro de cabecera de los artistas simbolistas y decadentistas».³²

Tomando como punto de partida esta percepción, a continuación se presentan tres tipos iconográficos relacionados con *La Celestina* que gozaron de cierta fortuna en la plástica española de este periodo: las alcahuetas, las ventaneras y las majas de paseo, tres imágenes de la mujer estrechamente vinculadas a la estética del costumbrismo y del casticismo que, en el siglo XIX, parte de Goya y fue continuada por muchos otros pintores de género.³³

30.— María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española. 1890-1914*, Madrid, Machado Libros, 2006. Para el estudio de estas representaciones femeninas cabe destacar el catálogo: VV.AA., *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España, 1890-1914*, Madrid, Fundación Mapfre, 2003.

31.— A lo largo del presente artículo nos referimos al concepto de «castizo» definido por Miguel de Unamuno como: «*castizo* deriva de *casta*, así como *casta* del adjetivo *casto*, puro (...). De este modo, *castizo* viene a ser puro y sin mezcla de elemento extraño (...). Se usa lo más a menudo el calificativo de *castizo* para designar a la lengua y al estilo. Decir en España que un escritor es castizo es dar a entender que se le cree más español que a otros». Unamuno criticó esta búsqueda de lo puro, afirmando cómo fueron precisamente los *barbarismos* los que trajeron movimientos civilizadores a España como el propio krausismo. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* [1947], Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 35-47.

32.— Concha Lomba Serrano, «Entre la identidad, la modernidad y la perversidad, la imagen de la mujer en Goya y Zuloaga», en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, p. 95.

33.— Para una definición temática y técnica de la pintura de género en España: Victoria Bonet Solves, «Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 145-156.

En primer lugar, se localizan en la pintura de este periodo abundantes imágenes de viejas celestinas y de alcahuetas. Si recurrimos a las fuentes lexicográficas decimonónicas, el diccionario de Melchor Manuel Núñez de Taboada (1825) define al alcahuete o a la alcahueta como «la persona que tiene por oficio sonsacar y prostituir á mugeres [sic.]», además de «la persona o cosa que sirve para encubrir lo que se quiere ocultar».³⁴ Además, el personaje de Celestina es caracterizado en la novela de Fernando de Rojas por su vejez, por su condición de mujer barbuda³⁵ y por la perversión y lujuria de las que es responsable.³⁶

Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y desecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria, si quiere. [sic.]

La asociación entre fealdad y lujuria o falta de pudor ha estado muy presente a lo largo de la historia de la literatura y, también, en la historia del arte. En el caso de las mujeres, entre la Edad Media y el Barroco tendrá una importante influencia la *vituperatio* contra la mujer, en la que la fealdad se convertía en un símbolo de la maldad interior y el poder de seducción.³⁷ La fealdad, en la Edad Media y en el Renacimiento suele venir encarnada en la figura de la anciana. Sobre todo a partir del Renacimiento, estas imágenes de la vejez adquieren un tono caricaturesco y, según Umberto Eco, pasan a ser una forma de diversión burlesca. Los conceptos de vejez y de fealdad han vivido una evolución importante desde las primeras ediciones ilustradas que se conocen de *La Celestina* hasta el repertorio visual que aquí centra nuestro estudio. Sin embargo, un rasgo común a todas estas imágenes a través de los siglos es que las celestinas, casi siempre, llevan su cabello cubierto. En el arte occidental se suele representar a la mujer anciana tocada, tal y como podemos apreciar

34.– Melchor Manuel Núñez de Taboada, *Diccionario de la lengua castellana: para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua, y el de la Real academia española*, Madrid, Librería de Seguin, 1825. El término ya existía en el Siglo de Oro, véase: Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 24v. Sus orígenes pueden rastrearse hasta textos tan antiguos como las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio, véase Juan Antonio López Cordero, «Mujeres alcahuetas en el siglo XVI», en *VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, ed. Manuel Cabrera Espinosa y ed. Juan Antonio López Cordero, Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2016, pp. 305-319.

35.– Sobre la condición de mujer barbuda en esta primera descripción de Celestina: Jacobo Sanz Hermida, «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 17-34. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.18.19843>>.

36.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1997, p. 103.

37.– Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Madrid, Debolsillo, 2016, pp. 158-159.

en *La fuente de eterna juventud* (1546) de Lucas Cranach el Viejo. En esta pintura de carácter satírico y mundano nos muestra a las jóvenes doncellas exhibiendo sus exuberantes cabelleras, frente a las ancianas que, en la mayoría de los casos, recogen su pelo en un pañuelo.

Este rasgo constatable en la pintura de diferentes países europeos se trasladó al entorno español a través de la mantilla, prenda imprescindible en la vestimenta de maja, entendida como una suerte de traje nacional español especialmente a raíz del fenómeno del *majismo* característico de finales del siglo XVIII.³⁸ La alcahueta española porta mantilla, que junto con el jubón, la basquiña y el abanico componen el atuendo de las majas.³⁹ La mantilla negra se aprecia ya en una representación de una celestina fechada en 1810 y ejecutada por un pintor sevillano poco conocido, Juan de Hermida (Figura 1).⁴⁰ Se trata de un óleo sobre lienzo de medianas dimensiones (83 x 63,5 cm).⁴¹ Esta pintura, hasta ahora desconocida, tiene una cierta importancia, pues demuestra, en fechas todavía tempranas, la relevancia que la impronta del casticismo tendrá en la cultura visual celestinesca del siglo XIX español. A pesar del oscurecimiento del barniz y del estado de conservación algo precario de la pieza, distinguimos la representación de una anciana tocada con mantilla negra, tuerta de un ojo, con nariz aguileña, vello facial y un diente aislado en lo que parece una boca sin dientes. Así, se constata de nuevo la asociación entre fealdad, vejez y lujuria o lascivia. Además, con su mano izquierda sostiene un cuaderno en el que tan solo podemos adivinar una especie de lista, posiblemente, fruto de sus labores ilícitas. Este detalle podría hacer referencia al registro en el que Celestina dejaba constancia de sus actividades, tal y como se refleja en el tercer auto:⁴²

38.— El *majismo* fue una moda consistente en la imitación, por parte de las clases altas, de los usos, costumbres y, especialmente, las vestimentas de las clases populares madrileñas, en tiempos de Goya. Para más información: Amelia Leira Sánchez, «El vestido y la moda en tiempos de Goya», en *Textil e indumentaria*, Madrid, Grupo Español del ICC, 2003, pp. 205-219.

39.— Para una aproximación a la cuestión de la indumentaria de majas y majos resulta muy ilustrativa el área “Afrancesados y burgueses (1788-1833)” del Museo del Traje de Madrid: VV. AA., *Museo del Traje. Guía Breve*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 27-30.

40.— Se tienen muy pocos datos de este artista, aunque ha sido señalado como un precedente del costumbrismo romántico de corte andaluz: Alberto Romero Ferrer, «En torno al costumbrismo del “género andaluz” (1839-1861). Cuadros de costumbres, tipos y escenas», en *Costumbrismo andaluz*, eds. Alberto Romero Ferrer y Joaquín Álvarez Barrientos, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 125-148.

41.— La obra fue subastada en Alcalá Subastas, el 8 de julio de 2020. Número de lote: 395. Actualmente pertenece a una colección privada de Salamanca.

42.— La evocación de este registro vuelve a aparecer en el acto IX cuando Sempronio afirma «Lo que en sus cuentas reza es los virgos, que tiene a cargo, y cuántos enamorados ay en la cibdad, y cuántas moças tiene encomendadas, y qué despenseros le dan ración, y cuál mejor, y como los llaman por nombre, porque cuando los encontrare no hable como estraña, y qué canónigo es más moço y franco», Fernando de Rojas, *La Celestina*, op. cit., p. 223. Esta

En nasciendo la mochacha, la hago scrivir en mi registro, y *esto* para *que yo sepa* cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensavas, *Sempronio*? ¿Havíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conósceme otra hazienda, más deste oficio de qu como y bevo, de qu visto y calço?⁴³

Tal y como estudió Rachel Schmidt, fue Francisco de Goya y después sus seguidores, Leonardo Alenza y Eugenio Lucas Velázquez, quienes hicieron de los asuntos celestinescos una temática recurrente en la plástica española de la primera mitad del siglo XIX. *La Celestina* o su evocación indirecta a través de los personajes de la alcahueta y de la joven prostituta aparecen reiteradamente en la pintura costumbrista española, especialmente en el conocido como foco romántico madrileño. En estos cuadros, celestinas y prostitutas se identifican con el tipo de la maja madrileña, ofreciendo una visión de fuerte crítica social. Al respecto, es importante matizar cómo, según Mireia Freixa y Carlos Reyero, el costumbrismo madrileño se distingue de los costumbrismos de otras regiones al presentar «una visión muy distinta de lo popular, mucho más amarga y desgarrada».⁴⁴

Continuador de esa estética oscura, propia de los artistas de la llamada «veta brava» o «castiza» de la pintura decimonónica española,⁴⁵ fue Eugenio Lucas Villaamil (1858-1919), un artista hasta ahora poco investigado, quedando en la sombra de la pintura de su padre, Eugenio Lucas Velázquez, de la que fue un buen imitador. Lucas Villaamil intentó emular en numerosas ocasiones la pintura de su progenitor, tomando como referencia los modelos goyescos y representando abundantes imágenes de majas y majos en ambientes taurinos, en festividades a orillas del Manzanares o en instantes de galanteo.⁴⁶ Entre las obras que se atribuyen a su pincel, podemos localizar una *Escena de majos y celestina* (siglo XIX, núm.

referencia hace alusión a su actividad como proxeneta y como restauradora de «virgos», para más información: Odile Lasserre Dempure, «*La Celestina* de Fernando de Rojas : un monde plein de vide», *Babel. Littératures plurielles*, 22 (2010), pp. 11-30. <<https://doi.org/10.4000/babel.206>>. La utilización de un vocabulario mercantil fue común también a las obras del ciclo celestinesco tal y como se aprecia en la *Tragedia Policiana* (1547): François-Xavier Guerry, «Ella era el mercader y la mercadería, ella era la tienda y la tendera». Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque», *Crisol, série numérique*, 19 (2021), pp. 1-34. <<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/350>>.

43.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, *op. cit.*, pp. 141-142.

44.– Carlos Reyero Hermosilla y Mireia Freixa Serra, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 122.

45.– Enrique Arias Anglés, *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999, pp. 219-220.

46.– Para más información: Carmen Espinosa Martín, *Eugenio Lucas Velázquez, Eugenio Lucas Villaamil*, Madrid, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, Fundación Lázaro Galdiano, 2012.

inv. P004430) conservada en el Museo del Prado (Figura 2).⁴⁷ Debemos poner esta obra en relación con otra pintura del mismo autor titulada *La alcahueta*, aparecida recientemente en el mercado del arte por haber sido subastada en 2021 en París.⁴⁸ La gama cromática presente en ambas es especialmente oscura, deudora de la pintura que décadas antes había ejecutado su padre. Ambas escenas aparecen ambientadas en unas calles miserables, transmitiendo una visión de pobreza y de suciedad. En la pintura del Museo del Prado se aprecia la figura de una joven maja ricamente vestida con un jubón y una basquiña de vivos colores. La figura del cliente aparece de espaldas, en una actitud de tratar de alcanzar a la maja, que gira ligeramente la cabeza hacia atrás. Mientras, impasible ante la escena que acontece, la celestina —que tan solo vemos de espaldas, aunque aparece caracterizada como una anciana encorvada y con el cabello cubierto— abre la puerta para acceder al que podría ser su burdel. En el cuadro subastado en Drouot, la celestina queda al interior de la casa y, gracias a la puerta abierta, puede contemplar la escena en la que la joven maja se lleva al cliente —caracterizado como un hombre de mayor edad— hacia el interior del prostíbulo. En ambas escenas Lucas Villamil exageró el carácter grotesco y feísta de los barrios más humildes de Madrid. Todo ello corresponde a la visión oscura y pesimista característica del foco madrileño, aquí además incluye una crítica implícita a la prostitución, en un momento en el que en España surgían importantes voces a favor de la abolición de estos negocios.⁴⁹ Cabe destacar además cómo ambas escenas son continuadoras de la estética del *majismo* dieciochesco que tuvo gran presencia en la pintura española hasta finales del siglo XIX y que luego, durante las primeras décadas del XX, tendrá continuidad en las figuras de manolas con mantilla y peineta, evolucionando hacia las majas perversas o castizas fatales investigadas por Concha Lomba.⁵⁰

Las celestinas se convirtieron, en la plástica española de comienzos del siglo XX, en un tipo más del imaginario de la España Negra. Sus representaciones mantienen un gran paralelismo con las de las brujas y hechiceras. Al respecto, sobresale una ilustración del pintor valenciano Cecilio Pla Gallardo (1860-1934), publicada en enero de 1899 en la revista *Blanco y Negro*, en la que muestra a Celestina como una bruja anciana, con atri-

47.— La pintura se encuentra fechada de forma genérica en el siglo XIX y es un óleo sobre lienzo de 49 x 63 cm.

48.— Fue subastada en el Hôtel Drouot de París el 20 de octubre de 2021. Número de lote: 186.

49.— Jean Louis Guereña, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 339-353.

50.— Concha Lomba Serrano, «Castizas fatales: la maja perversa en la pintura española (1885-1930)», en *Imaginarios en conflicto "lo español" en los siglos XIX y XX*, coords. Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 205-220.

butos de hechicera como la lechuza o la calavera en el fondo de la imagen (Figura 3).⁵¹ Acompaña el texto una de las escasas descripciones que se hacen de Celestina en la novela de Fernando de Rojas:⁵²

Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seys officios; conviene [a] saber: labranderá, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. [...]

Debemos contextualizar esta ilustración en el conjunto de la ingente producción de Cecilio Pla, un autor con una extensa cultura literaria,⁵³ conocido fundamentalmente por sus luministas escenas ambientadas en las playas valencianas y por su faceta de ilustrador de libros y publicaciones periódicas. Para *Blanco y Negro* no solo realizó esta imagen de asunto celestinesco, sino que también se encargó de realizar una serie de ilustraciones bajo el título «figuras quijotescas», retratando a Luscinda,⁵⁴ Dorotea⁵⁵ o a la pastora Marcela,⁵⁶ además de su ilustración para el relato de temática celestinesca *La tía fingida* (Figura 4),⁵⁷ atribuido a Miguel de Cervantes. Esta ilustración muestra una representación alternativa de la figura de la alcahueta, encarnada aquí en el personaje de doña Claudia de Astudillo y Quiñones, cuya «virtud» se intenta poner de manifiesto no a través de la mantilla, sino de la toca o griñón, portado normalmente por las viudas o por las dueñas, tal y como recoge el diccionario de Joaquín Bastús (1833).⁵⁸ Esta imagen de la protagonista de *La tía fingida* tocada como viuda o religiosa no es resultado de la invención de Cecilio Pla, sino que ya en 1860 el pintor Ignacio Suárez Llanos consiguió una tercera

51.– «La Celestina», *Blanco y Negro* (Madrid: 07-I-1899), p. 17. Esta ilustración quedó integrada un año después en una edición ilustrada de *La Celestina*, que contó con un prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, editada por la tipografía de Eugenio Krapf en Vigo. El editor de la obra recibió del propietario de *Blanco y Negro* un cliché fotográfico de la ilustración de Cecilio Pla para poder incluirla en su edición: Fernando de Rojas, *La Celestina*, Vigo, Tip. Eugenio Krapf, 1900, p. IX y 19.

52.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 110.

53.– Luis de Armiñán y Bernardino de Pantorba, *El pintor Cecilio Plá: ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969.

54.– «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 20-V-1905), p. 4.

55.– «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 27-V-1905), p. 4.

56.– «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 27-V-1905), p. 13.

57.– «*La tía fingida*», *Blanco y Negro* (Madrid: 05-VI-1899), p. 466.

58.– Joaquín Bastús, *Suplemento al Diccionario Histórico Enciclopédico*, Barcelona, Imprenta de la Boca, 1833, p. 591.

medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes gracias a una pintura de similar recreación (Museo del Romanticismo, núm. inv. CE7248).⁵⁹

Continuando con la imagen de las celestinas como hechiceras pobres y ancianas, esta fue cultivada por Picasso en su célebre lienzo de 1903, teniendo una importante continuidad en la plástica española de este periodo. El pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945) ejecutó abundantes imágenes de ancianas, que, sin ser explícitamente celestinas, se relacionan con este arquetipo de la hechicera española. Fue el caso de su conocido lienzo *Las brujas de San Millán* (1907, Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, núm. inv. 2633), en el que el pintor logró una de sus más emblemáticas imágenes de la España Negra. La obra fue pintada en Segovia, donde el artista pasó largas temporadas. Zuloaga comprendía el paisaje castellano y sus gentes como una sublimación de la identidad nacional española. Su sombría visión de estas mujeres del mísero barrio de San Millán, ha sido puesta en relación con la obra de Azorín, quien en su libro *Doña Inés* tituló un capítulo «Aquelarre en Segovia». ⁶⁰ Cabe destacar, como antecedente de estas brujas castellanas, dos lienzos pintados por Zuloaga en Ansó, una pequeña localidad del Pirineo oscense en la que ejecutó un cuadro titulado *La vendedora de té en Ansó* y *La bruja de Ansó*, ambos actualmente en paradero desconocido. ⁶¹ Del primero hemos podido localizar una fotografía en el Archivo de la Fundación Zuloaga que muestra cómo se trataba de una pintura en la que el artista representó la vejez de manera cruda y realista, con dignidad y sin el sentido caricaturesco y satírico que tenían las imágenes de celestinas en otros autores.

Curiosamente, Zuloaga también pintó un conocido lienzo de grandes dimensiones (151,5 x 180,5 cm) titulado *Celestina*, al que antes nos hemos referido, conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1906, núm. inv. DO00001). Su representación de la alcahuetería deja, literalmente, en un segundo plano, el ingrediente de crítica social. El cuadro aparece protagonizado por una joven prostituta semidesnuda cubierta con una rica bata que gira su rostro hacia un espejo apoyado sobre un tocador. Zuloaga recrea el burdel como un espacio sofisticado y elegante y sitúa al fondo de la escena la figura de la celestina —que se distingue de las jóvenes meretrices en que lleva el cabello recogido— en conversación con una joven compañera. En esta pintura se pone de manifiesto la frontera entre el aposento en el que la prostituta se acicala y se prepara para el acto sexual y, al fondo, el salón del prostíbulo, un espacio para la sociabilidad masculina —dando cabida a la conversación, a la discusión, a la bebida o al con-

59.— La pintura es un óleo sobre lienzo de 142 x 192 cm.

60.— Gayana Jurkevich, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999, p. 188.

61.— Guillermo Juberías Gracia, «Zuloaga ante el paisaje aragonés: Ansó y otras experiencias», en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 113-124.

sumo de tabaco, tal y como sucedía en los cafés— y femenina —siendo el lugar en el que las prostitutas desarrollaban su vida cotidiana dedicadas a la lectura, a la costura y a otras tareas domésticas—. ⁶²

La crítica de arte española y francesa de comienzos del siglo XIX insistió repetidamente en la idea de emparentar estilísticamente a Zuloaga con Goya. Así, incluso en esta *Celestina* tan poco goyesca, el escritor y periodista Manuel Carretero, a propósito de la presencia de la obra en la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona, afirmó «Hay, sobre todo, tres obras *La Celestina*, *Una gitana* y *Mis primas*, que el avinagrado genio de D. Francisco pararía unos instantes en su contemplación, no desdeñándolas». Carretero identificaba estas imágenes femeninas como «típicas mujeres de nuestro suelo». ⁶³ En este sentido, la prensa española se hizo eco del éxito internacional conseguido por Zuloaga con esta pintura, a raíz de su exposición en París en 1910. ⁶⁴ Cabe destacar, por último, cómo *Celestina* y *Las brujas de San Millán* albergan más paralelismos, pues la primera fue pintada también en Segovia. Por ello, es necesario recurrir a la correspondencia del pintor con su tío Daniel Zuloaga para saber que, precisamente en 1906, desde su estudio de la calle Canongía Vieja de Segovia, Ignacio se encontraba retratando a una prostituta de un burdel existente en la calle Santa: «Estoy pintando a una de la calle Santa, y lo más bonito es que de la fábrica de loza han llamado a otra para que sirva de modelo desnudo». ⁶⁵ Tal y como afirma Mariano Gómez de Caso, el cuadro fue pintado en la residencia y estudio del artista en la citada calle de Canongía Vieja, al corresponderse el espacio de la pintura con las imágenes conocidas de esta casa.

Una representación muy diferente de la alcahuetería, más fiel al texto de Fernando de Rojas, es el cuadro de Fernando Alberti Barceló (1870-1950), titulado *Vieja celestina* (Figura 5), fechado en 1908. Se trata de un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (170 x 190 cm) perteneciente a la colección del Museo Nacional del Prado (núm. inv. P005721). ⁶⁶ En la escena apreciamos a dos doncellas sosteniendo una arqueta de marfil que va a ser entregada a Melibea. Las doncellas van tocadas y portan largos vestidos verdes. Melibea lleva el cabello suelto, ceñido a la frente con una delgada diadema. Se lleva la mano derecha a la boca con gesto dubitativo y porta un largo y vaporoso vestido blanco. *Celestina* va vestida de oscu-

62.— Jean-Louis Guereña, «El burdel como espacio de sociabilidad», *Hispania*, 214, 2003, pp. 551 <<https://doi.org/10.3989/hispania.2003.v63.i214.224>>.

63.— Manuel Carretero, «La V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona», *Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, (Barcelona: 01-VIII-1907), p. 10.

64.— *La Época*, (Madrid: 07-I-1910), p. 2.

65.— Archivo Fundación Zuloaga (AFZ), Zumaya. *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, 1-XI-1906).

66.— La obra se encuentra depositada en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia (El Puerto de Santa María, Cádiz).

ro y aparece con el cabello cubierto. La representación de la vejez a través del rostro de Celestina remite a la pintura española del Siglo de Oro, en concreto a las figuras de ancianas de Velázquez.⁶⁷ Alberti Barceló fue un artista académico que dedicó su vida a la docencia artística como catedrático de la Escuela de Artes e Industrias de Madrid y como ilustrador y redactor de la citada revista *Blanco y Negro*.⁶⁸ Con esta pintura consiguió una de las representaciones más logradas de *La Celestina* en el arte español de comienzos del siglo xx, trabajando una estética historicista en la que la escena se ambienta en la época original de la novela de Rojas. En ese sentido, esta recuperación de los asuntos literarios bajomedievales podría recordar al tratamiento que la pintura victoriana había hecho durante las décadas previas de los textos de Dante y Petrarca, especialmente a través de las obras de los pintores de la Hermandad Prerrafaelita. Estos vínculos no son casuales. La descripción que Calisto hace de Melibea en el primer acto de *La Celestina*, aquí seguida fielmente por Alberti Barceló, ha sido relacionada con el ideal de *donna angelicata* heredado del petrarquismo.⁶⁹

Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.⁷⁰

Este ideal espiritualizado por el que la belleza de la amada se confunde con la de seres angélicos,⁷¹ cobrará de nuevo una gran popularidad en el decadentismo, cuando los pintores prerrafaelitas y sus sucesores ideen un prototipo de belleza mórbida y lánguida, apreciable en obras como *Ecce*

67.– Alberti Barceló, como muchos otros pintores de su tiempo, estudiaron minuciosamente la técnica velazqueña. Sin tratarse de una copia, podemos relacionar su imagen de la anciana alcahueta con una obra bien conocida de la etapa juvenil de Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María* (1618, National Gallery, Londres). Sobre ella afirmaría José Camón Aznar «este cuadro hubiera podido titularse *Celestina y su hija*, como estuvimos tentados a titularlo la primera vez que lo contemplamos en la Galería Nacional de Londres». Información extraída de: José Camón Aznar, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 232.

68.– María Elisa Almarza Burbano, «Fernando Alberti Barceló: pintor, cartelista e ilustrador madrileño (1870-1950)», *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 35, 2010, pp. 207-230.

69.– María de las Nieves Múñiz Múñiz, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, eds. Cesc Esteve, Marcela Londoño, Cristina Luna y Blanca Vizán, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 151-189.

70.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, op. cit., pp. 100-101.

71.– Ese ideal espiritualizado se verá resquebrajado cuando el deseo de Calisto por Melibea comience a adoptar una índole carnal. Según Dorothy S. Severin, Calisto representa una parodia del amante cortés, en concreto de Leriano, de *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro. Dorothy S. Severin, «Introducción», en Fernando de Rojas, *La Celestina*, op. cit., pp. 29-30.

Ancilla Domini (1850) de Rossetti.⁷² Con *Vieja celestina* concurre Fernando Alberti Barceló a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, consiguiendo con ella una segunda medalla y siendo objeto de una adquisición estatal.⁷³ El destino de la obra fue el desaparecido Museo de Arte Moderno⁷⁴ y, posteriormente, el Museo Reina Sofía, antes de pasar a integrar los fondos del Prado. La calidad de esta obra suscitó comentarios muy positivos en la prensa de la época. Así, el *Heraldo de Madrid* recogía entre sus notas sobre la citada exposición: «Revela el asunto la gran cultura de Alberti, y en la ejecución quedan puestas de relieve sus admirables condiciones de dibujante y de colorista largo y brioso en la factura».⁷⁵

La imagen de la vieja alcahueta puede rastrearse en numerosas obras españolas de comienzos del siglo xx como *El Pecado* (1913, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, núm. inv. AS00193), de Julio Romero de Torres (1874-1930) (Figura 6).⁷⁶ El artista había viajado por Italia, Francia e Inglaterra durante los años anteriores a la elaboración de esta pintura.⁷⁷ Este contacto con el contexto europeo le permitió conocer de cerca el simbolismo y el prerrafaelismo, corrientes que adaptó en sus escenas de inspiración andaluza. La obra fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 y fue objeto de una adquisición estatal. En ella apreciamos de espaldas, desnuda, a una joven cortesana que dirige su mirada a un espejo, haciendo un homenaje a la *Venus del espejo* de Velázquez.⁷⁸ La composición queda completada por las ancianas celestinas, de las cuales, la del extremo derecho, responde al arquetipo anteriormente citado de anciana con el cabello completamente cubierto y rasgos aguileños. En este caso, el asunto celestinesco constituye ya no tanto un homenaje a la obra de Fernando de Rojas sino un ingrediente más a la hora de dotar a esta pintura un sentido de *vanitas*. De esta manera, el pintor reinterpreta temas fundamentales del simbolismo en clave andaluza, colocando como protagonista de la escena a la figura femenina, que no es sino el retrato de la cantaora andaluza Carmen Casena. Al respecto, hemos podido localizar un relato publicado por el escritor cordobés Cristóbal de Castro en

72.– Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, Madrid, Debolsillo, 2010, p. 174.

73.– Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, ed. Jesús Ramón García Rama, Madrid, Ediciones Alcor, 1980, p. 203.

74.– «Noticias generales», *El Día de Madrid*, (Madrid, 02-XII-1909), p. 3.

75.– «Arte y artistas. Cuadros de la exposición», *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 15-V-1908), p. 1.

76.– Obra depositada en el Museo Julio Romero de Torres (Córdoba).

77.– Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo xx en España*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.

78.– VV. AA., *Julio Romero de Torres, entre el mito y la tradición*, Málaga, Fundación Palacio de Villalón, 2013.

la revista *La Esfera* en el que se describe así el encuentro entre una «vieja beata», una «joven belleza» y una «bonita chiquilla»:⁷⁹

- Es Celestina, descubriendo á Melibea.
- Mejor, la vieja esclava de una Danae vestida aún.
- Mejor, la tercera en «El pecado», de Romero de Torres.

El texto se acompaña de una moderna ilustración del artista y diplomático Francisco Ramírez Montesinos (1889-1935) en la que, de nuevo, la anciana comparada con Celestina se representa tocada con mantilla negra y rasgos aguileños (Figura 7).

Sin embargo, a pesar de la renovadora influencia del decadentismo, del simbolismo o del prerrafaelismo, la mayor parte de las imágenes con guiños celestinescos existentes en la plástica española de comienzos del siglo xx mantuvieron el sabor castizo y goyesco de la pintura costumbrista decimonónica. Así, cabe destacar por ejemplo el cuadro del pintor riojano establecido en Aragón Ángel Díaz Domínguez (1878-1952), titulado *Capricho* (1916, colección Laborda-Lázaro), un óleo sobre lienzo de 63 x 80 cm (Figura 8). La obra formó parte de una exposición relevante para el arte aragonés de comienzos del siglo xx, celebrada en el edificio del Museo Provincial de Zaragoza bajo el título «Zuloaga y los artistas aragoneses» (1916).⁸⁰ En ella apreciamos, junto a una joven maja vestida con mantilla negra, a dos ancianas celestinas cuyos rasgos físicos se corresponden con las descripciones anteriormente realizadas. Tal y como recoge Alberto Castán, la obra llamó positivamente la atención del crítico José Francés en un comentario a dicha exposición en la revista *La Esfera*, siendo finalmente adquirida por el crítico de arte local José Valenzuela La Rosa.⁸¹ Díaz Domínguez fue un gran seguidor de Zuloaga y reinterpretó los asuntos goyescos a través de la visión del artista vasco, por lo que no es de extrañar que escogiese una satírica y celestinesca representación de la prostitución para participar en esta importante muestra aragonesa.

La idea de la joven maja junto a una celestina anciana, con la variación de incluir un personaje masculino, podemos localizarla también en la obra de un pintor de asuntos castizos, Roberto Domingo Fallola (1883-1956), hijo del célebre pintor de género valenciano Francisco Domingo

79.—Cristóbal de Castro Gutiérrez, «Las Gracias modernas. Divino tesoro», *La Esfera* (Madrid: 19-XII-1916), p. 22.

80.—Alberto Castán Chocarro, «La Escuela pictórica de Fuendetodos: Zuloaga y los artistas aragoneses» en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 127-139. Agradezco personalmente a los coleccionistas y artistas Eduardo Laborda e Iris Lázaro el permiso para reproducir esta obra de su colección.

81.—José Francés, «Arte regional. Los pintores aragoneses», *La Esfera* (Madrid: 08-VII-1916), p. 28. Recogido en: Alberto Castán Chocarro, *Identidad, tradición y renovación: la pintura regionalista. Aragón (1898-1939)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 749 [tesis doctoral].

Marqués. La solución ideada por Domingo también se encuentra ambientada en tiempos de Goya, pero resulta menos oscura que la composición antes citada de Díaz Domínguez. A diferencia de los ejemplos anteriormente referenciados, la técnica empleada por Roberto Domingo fue la del pastel sobre cartón (73 x 100 cm, ca. 1921).⁸²

La pervivencia goyesca siguió presente en las representaciones de alcahuetas de la segunda y la tercera década del siglo xx, imágenes de marcada modernidad en las que lo goyesco sirve de pretexto para el esperpento.⁸³ Fue el caso de las alcahuetas presentes en las obras de José Gutiérrez Solana (1886-1945), véase *Mujeres de la vida* (1915-1917, Museo de Bellas Artes de Bilbao, núm. inv. 82/278) o *Las chicas de la Claudia* (1929, Museo Carmen Thyssen, Málaga, núm. inv. CTB.1996.12). Las figuras de este pintor de origen cántabro constituyen la continuidad de los tópicos de la España Negra que Zuloaga había trabajado desde los primeros años del siglo xx. Al respecto, Gutiérrez Solana publicó en 1920 una obra titulada *La España Negra*, dos décadas después de la *España Negra* de Verhaeren y Regoyos. En ella el artista expresa sus ideales estéticos, la admiración que siente por Zuloaga y su consideración acerca de Goya como «el mejor pintor del mundo y el último aldabón de la pintura antigua y moderna». ⁸⁴ En *Las chicas de la Claudia* apreciamos una representación sentada de la alcahueta arquetípica, de rasgos aguileños, cabeza tocada con mantilla negra y abanico en mano en el que aparecen representados asuntos taurinos. Su visión de lo español es macabra, irónica y grotesca y constituye el equivalente pictórico más directo del esperpento de Valle Inclán.⁸⁵ Podemos poner en relación esta imagen con una pintura de Benjamín Palencia (1894-1980) titulada *Celestina*, conservada en el Museo de Albacete (núm. inv. CE05461), fechada en 1920, en la que se representa a la alcahueta tocada con mantilla negra sobre un vestido blanco, abanico en mano y una actitud caricaturesca que ridiculiza los gestos de falsa timidez de las jóvenes majas al balcón goyescas. Palencia es conocido por sus paisajes afines a la lírica del 98, sin embargo, en su tratamiento de las figuras explotó los

82.– La obra formó parte de una subasta en la Sala Retiro en enero de 2020.

83.– Es bien sabido que el propósito satírico presente en las obras de Goya, especialmente en sus grabados, sirvió de inspiración a Valle-Inclán. Para más información: Wadda Ríos-Font, «Valle-Inclán, Goya y el esperpento», *Hispanic Journal*, 13 (2), 1992, pp. 289-300. <<http://www.jstor.org/stable/44284289>>.

84.– José Gutiérrez Solana, *La España Negra*, Madrid, Imp. de G. Hernández y Galo Sáez, 1920.

85.– Carlos Cid Priego, *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 88-92. La presencia de celestinas en la obra de Gutiérrez Solana como símbolo de la prostitución pone también de manifiesto los vínculos entre el universo de Fernando de Rojas y el citado esperpento de Valle Inclán: Marcella Trambaioli, «Valle-Inclán, Goya y el esperpento», en *Mujer, saber y heterodoxia: Libro de Buen Amor, La Celestina y La Lozana Andaluza: homenaje a Folke Gernert*, ed. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, pp. 459-466.

estereotipos hispanos como los toreros y las majas, mostrándose heredero de Zuloaga y ahondando también en la literatura española.⁸⁶

Además de estas representaciones de la alcahuetería más o menos relacionadas con el relato celestinesco, podemos localizar en la pintura española dos asuntos en los que con frecuencia se representó a celestinas. Se trata de las imágenes de mujeres en ventanas y balcones —asociadas a la figura de la ventanera— y de majas de paseo.

Con respecto a las primeras, autores como Carmen Martín Gaité han llamado la atención sobre la abundancia de mujeres ventaneras —asomadas a las ventanas— en la literatura española. Martín Gaité señala cómo, en las letras hispanas, la ventana simboliza una frontera física y también moral: «la atribución de liviandad a las mujeres ventaneras (...) corre pareja con la exaltación del encierro como panacea».⁸⁷

Al respecto, debemos recurrir a las fuentes lexicográficas para apreciar el tratamiento que se ha hecho de la palabra «ventanera» desde el Siglo de Oro. Así, en 1611 el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias define a la ventanera como «la mujer que està de ordinario a la ventana»,⁸⁸ sin incluir ningún tipo de connotación sexual. Sin embargo, Covarrubias sí sugiere el pícaro galanteo a través de la expresión «hacer ventana», definida como: «es costumbre de algunas ciudades que a ciertas horas de la tarde las damas están a las ventanas y las pasean los galanes». Mucho más tarde, el diccionario de la Real Academia de Española de 1780 definirá la expresión «hacer ventana» como: «ponerse a ellas las mujeres para ser vistas de los que las cortejan».⁸⁹ A estas definiciones debemos añadir los numerosos refranes en los que se asocia a la mujer ventanera una mala reputación. Ya en el siglo XVI, el historiador Sebastián de Horozco glosa el siguiente refrán español:⁹⁰

Ay otra señal muy cierta
de ser liviana la moça

86.— José Corredor Matheos, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 28.

87.— Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 34. Eva Moreno y Mercedes Arriaga afirman que «ventanera» fue un neologismo creado por Francisco de Quevedo, haciendo referencia a esta costumbre asociada a la falta de recogimiento y símbolo de pecado y perdición: Eva Moreno-Lago y Mercedes Arriaga Flórez, «Acostarse con Aristóteles». En torno al personaje de la pícaro como mujer sexualizada», *Tonos Digital*, 41, 2001, pp. 1-24. <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/111082>>.

88.— Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, op. cit., p. 69.

89.— Joaquín Ibarra, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Real Academia Española, 1780, p. 921.

90.— Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 398. Recogido en: José Luis Álvarez Martínez, «Berganza y la moza ventanera», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2 (1992), pp. 63-77.

estar puesta y descubierta
 en la ventana o la puerta
 y que con todos retoça.
 Y lo que de ello se espera
 es lo que dice el refrán
 que la moça ventanera
 a de ser puta y parlera
 con quantos vienen y van.

En el siglo XIX estas connotaciones seguían vigentes y el *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española* (1849) recoge el refrán «sufriré hija golosa y albendera, más no ventanera». ⁹¹

La ventana adquiere similares connotaciones en *La Celestina*, en cuyo acto III se alude a la ventana para referirse al deseo de las mujeres como un ímpetu que una vez encendido, queda rápidamente descontrolado: ⁹²

Catívanse del primer abraço; ruegan a quien rogó; pe-
 nan por el penado; házense siervas de quien eran seño-
 ras, dexan el mando y son mandadas. Rompen paredes,
 abren ventanas, fingen enfermedades. A los chirriadores
 quiçios de las puertas hacen con aceytes usar su officio
 sin ruido.

En el acto V la ventana vuelve a aparecer como lugar de seducción en un diálogo entre Celestina y Sempronio: ⁹³

¿Una dozena de agujetas, y un torce para el bonete, y
 un arco para andarte de casa en casa tirando a páxaros y
 aojando páxaras a las ventanas? *Mochachas digo, bobo, de
 las que no saben volar, que bien me entiendes.*

El tipo de la ventanera tiene una larga presencia en la pintura española a través de las figuras de las mujeres al balcón. No es propósito de este estudio realizar un recorrido minucioso a través de estas representaciones que, para el caso de autores célebres como Murillo, Goya o Manet, ya han merecido la atención de anteriores especialistas. ⁹⁴ Es bien cono-

91.– Ramón Joaquín Domínguez, *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1849, p. 945.

92.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, *op. cit.*, p. 144.

93.– *Ibidem*, p. 173. Posteriormente, la ventana vuelve figurar como un marco del galanteo en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, tercera continuación de *La Celestina* de Sancho de Muñón (1542), cuando el noble Lisandro se enamora después de haber visto a Roselia en la ventana, véase: Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. de Rivadeneyra, 1872, p. 2.

94.– Puede consultarse un recorrido sobre este asunto en el artículo: Emilio Cachorro Fernández, «Habitaciones con vistas. Pulsión escópica a través de la ventana», *Archivo Español de Arte*, 350, 2015, pp. 157-172. <<https://doi.org/10.3989/aearte.2015.10>>.

cido cómo las *Majas al balcón* de Goya (ca. 1808-1812) —de las que una versión formó parte de la Galerie Espagnole del Musée du Louvre en París— tuvieron un impacto importante en el arte francés decimonónico, especialmente en Édouard Manet.⁹⁵ En el caso español, las representaciones de majas al balcón fueron muy frecuentes en la pintura de finales del siglo XIX y comienzos del XX, sobre todo en los artistas del costumbrismo que siguieron la estela goyesca. Ocasionalmente, el tratamiento de este tema deja fuera cualquier ambigüedad o juego de seducción. Es el caso de *Maja al balcón* (1915-1916, Museo Gustavo de Maeztu, núm. inv. 050) de Gustavo de Maeztu (1887-1947).⁹⁶

Sin embargo, este asunto servía con frecuencia a los artistas para mostrar las ventanas o balcones como espacios para el galanteo —representando a las majas al balcón en actitudes de coqueteo con personajes masculinos—, o directamente como lugares en los que queda sugerida la actividad de la prostitución. Así, algunas de las representaciones de majas al balcón existentes en la pintura española de esta época incluirán a ancianas alcahuetas, explicitando la condición de prostitutas de las mujeres representadas. Partiendo de la obra de Goya *Maja y celestina al balcón* (1808-1812, colección privada), Leonardo Alenza (1807-1845) retomó el mismo asunto en un cuadro titulado igual (1834, Museo de Bellas Artes de Budapest, núm. inv. 94.2), de grandes dimensiones (193.5 x 130 cm).⁹⁷

Al respecto, uno de los artistas que más interés prestaron al asunto de las mujeres españolas en el balcón fue Constantin Guys (1802-1892), un artista francés de origen neerlandés, protagonista de la célebre obra *Le peintre de la vie moderne* de Baudelaire (1863).⁹⁸ Guys fue en Francia un artista célebre por la representación de *grisettes* y *lorettes*,⁹⁹ dos términos muy asociados a la prostitución en el siglo XIX. Viajó a España por primera vez en 1846, regresando al país en sucesivas ocasiones y dejando abundantes representaciones de mujeres, especialmente madrileñas. Así, se han podido localizar hasta seis versiones diferentes de las majas al balcón de Goya,¹⁰⁰ imágenes en la que las mujeres aparecen representadas en poses de marcada sensualidad, seguramente cargadas de connotaciones

95.— Juliet Wilson-Bareau, «Goya and France», en Manet/Velázquez, *The French Taste for Spanish Painting*, eds. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 139-159.

96.— Museo Gustavo de Maeztu. Óleo sobre lienzo, 67 x 63 cm.

97.— Museo de Bellas Artes de Budapest, número de inventario: 94.2.

98.— Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, París, Calmann Lévy, 1885.

99.— Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham, Duke University Press, 1997, pp. 71-72.

100.— Guillermo Juberías Gracia, «Retazos de Goya en la personalidad del artista moderno: el caso de Constantin Guys (1802-1892)», en *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, eds. Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2021, pp. 477-488.

sexuales. Sin embargo, la atención de Guys se concentra directamente en las figuras de jóvenes majas, sin acompañarlas de ancianas celestinas que sí podemos contemplar en las obras de artistas decimonónicos españoles como Josep Llovera i Bofill (1846-1896). Una de sus pinturas tituladas *En el balcón*, representa a dos jóvenes majas vestidas con mantillas blanca y negra, portando abanico, acompañadas de la figura anciana de una alcahueta (Figura 9). Curiosamente, en la obra de Goya, Alenza y Llovera, la figura de la celestina en el balcón no lleva el cabello cubierto característico de las imágenes anteriormente referenciadas, sino que deja ver su pelo canoso. Esta pintura de Llovera fue reproducida a color en la famosa revista catalana *Álbum Salón*, en marzo de 1898.¹⁰¹ Y, precisamente, sería el artista barcelonés Ernest Santasusagna (1900-1964), el autor, en fechas ya tardías de una obra con un asunto similar y cierta influencia goyesca titulada *El palco de la celestina*, premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1944 y propiedad, en la actualidad, del Museo Nacional de Arte de Cataluña (núm. inv. 040468-000).

Un último asunto en el que apreciamos la presencia de celestinas son las representaciones de majas de paseo. Esta iconografía parte también de la obra de Francisco de Goya, tal y como apreciamos, por ejemplo, en su dibujo *Majas luciéndose en el paseo* (1794-1797) propiedad de la Kunsthalle de Hamburgo (núm. inv. 38538). Su atuendo se compone de basquiña y mantilla, prendas ambivalentes sobre las que Menéndez Valdés afirmaría «la prostitución y la más alta nobleza las usan a la par, confundiendo en los aires y el vestido».¹⁰² Ya avanzado el siglo XIX, este dibujo sería copiado y reinterpretado por Constantin Guys en una acuarela titulada *Trois dames espagnoles en promenade*, conservada en el Musée des Beaux-Arts de Angers (núm. inv. MTC 4858). Apuntan Rachel Schmidt y Álvaro Molina que este tipo de imagen constituye la representación encubierta de la dudosa reputación de estas mujeres, demostrando altivez y descaro, alejándose de los comportamientos honestos que eran esperados del sexo femenino en el siglo XVIII.¹⁰³ En el dibujo de Goya, junto a las majas que pasean solas en el primer plano, apreciamos al fondo la representación de una celestina con el cabello cubierto, sentada y apoyada en un bastón.¹⁰⁴

Las imágenes de las majas en actitudes ociosas acompañadas de celestinas figuran en las obras del ya citado Antonio Pérez Rubio, otro de los pintores de la veta brava goyesca de la segunda mitad del siglo XIX. Así lo apreciamos en un óleo sobre tabla de pequeñas dimensiones (32 x 43 cm)

101.- «Pintores españoles. Josep Llovera», *Álbum Salón. Revista Ibero-Americana de Literatura y Arte*, (Barcelona: 16-III-1898), p. 10.

102.- Juan Antonio Meléndez Valdés, *Discursos forenses*, Madrid, Imprenta Real, 1821, p. 195.

103.- Rachel Schmidt, «Celestinas y majas...», *op. cit.*, p. 290. Álvaro Molina, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 333.

104.- Pierre Gassier y Juliet Wilson-Bareau, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*, París, Office du livre, 1970, p. 173.

titulado *Maja y celestina en la romería* (colección municipal de Navalcarnero, Madrid).¹⁰⁵ Se trata de una interesante pintura de tonalidades oscuras y de pincelada muy abocetada. Las figuras más definidas son las correspondientes a la maja y a la celestina, que aparecen en conversación con un personaje masculino ataviado con bicornio negro y larga capa de color rojo intenso. Al fondo, el abocetamiento de los personajes impide distinguir correctamente la escena, pero puede adivinarse a un grupo de figuras en torno a una mesa. También por su calidad destaca la representación de una cesta, un mantel y una guitarra en la esquina inferior izquierda.

Para concluir, una interesante representación de este tipo de asunto podemos localizarla en la obra *Celestina intrigando en el parque* (colección privada), del célebre pintor valenciano Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (77 x 100 cm) (Figura 10).¹⁰⁶ De nuevo nos encontramos ante una representación ambientada en tiempos de Goya. Dos majas de paseo reciben los consejos de una alcahueta en el primer plano. Al fondo, ataviados con bicornio y largas capas, dos majos se aproximan. La escena se encuentra ambientada en un espacio con abundante vegetación, al resguardo de las miradas de extraños.

A modo de conclusión

Enrique Fernández, al analizar la tradición pictórica de la obra de Rojas, ya apuntó cómo el personaje de Celestina cobró vida propia y fue objeto de representaciones individuales o grupales que no retrataban eventos ni pasajes del relato original.¹⁰⁷

These images reflect how the character of Celestina took a life of its own and grew apart from the plot and other characters in the story. Indeed, Celestina became a prototype in Spanish culture to the point that her name turned into a eponym to refer to a procuress.

A lo largo del presente artículo hemos podido comprobar la continuidad de ese fenómeno en las artes visuales de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Los ejemplos aquí analizados demuestran esa evolución del personaje de Fernando de Rojas hacia las imágenes genéricas del tipo de la alcahueta española, recurrente en la pintura y las artes plásticas de esta época en la que los autores deseaban hacer referencias a la actividad de la prostitución. Apreciamos la versatilidad y capacidad de adaptación de

105.– Agradezco al personal del ayuntamiento de Navalcarnero por haberme dado acceso y permiso al estudio de la colección municipal en febrero de 2022.

106.– La obra fue subastada el 18 de junio de 2020 en la Sala Retiro, Madrid.

107.– Enrique Fernández, «The Images of Celestina...», *op. cit.*, p. 371.

esta figura, en origen literaria, representada por los autores aquí analizados siguiendo corrientes estilísticas muy distintas —desde las celestinas goyescas tardorrománticas de Lucas Villaamil, hasta el tremendismo de la pintura de Gutiérrez Solana o Benjamín Palencia, pasando por el erotismo explícito de la obra de Zuloaga o el historicismo de Alberti Barceló—.

La figura de la alcahueta se independizó progresivamente del texto de Fernando de Rojas aunque los autores siguieron utilizando intencionadamente la alusión a *La Celestina* en sus títulos. La finalidad podría ser aportar una nota literaria y erudita que sirviese para justificar estas imágenes de la prostitución, o simplemente, servir a modo de homenaje a una de las obras canónicas de la literatura española. Este propósito responde al fenómeno al que aludíamos a comienzos del artículo, la necesidad de citar y mencionar los lugares de memoria propios de la cultura española. Y, en este sentido, hemos comprobado cómo, salvo algunas imágenes que sí recreaban escenas de finales del siglo xv, la figura más recurrente es la de la celestina como maja, tal y como la apreciamos en las obras de Juan de Hermida, Lucas Villaamil, Díaz Domínguez, Antonio Muñoz Degrain, Benjamín Palencia o Gutiérrez Solana, herederos todos ellos de este tipo ya utilizado por Goya y continuado por Leonardo Alenza y Eugenio Lucas Velázquez. Las representaciones de celestinas siguiendo la moda del *majismo* demuestran esta reinterpretación, en clave española, del asunto de la prostitución y de la alcahuetería, muy presente en las artes visuales europeas de finales del siglo xix y comienzos del xx.

Bibliografía

- ALMARZA BURBANO, María Elisa, «Fernando Alberti Barceló: pintor, cartelista e ilustrador madrileño (1870-1950)», *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 35, 2010, pp. 207-230.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, «Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano», en *Symposium internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, Cultura, 2004, pp. 259-272.
- , *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis, «Berganza y la moza ventanera», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2 (1992), pp. 63-77.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* [1983], México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANÓNIMO, «Arte y artistas. Cuadros de la exposición», *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 15-V-1908), p. 1.
- , «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 20-V-1905), p. 4.
- , «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 27-V-1905), p. 4.
- , «Figuras quijotescas», *Blanco y Negro* (Madrid: 27-V-1905), p. 13.
- , «La Celestina», *Blanco y Negro* (Madrid: 07-I-1899), p. 17.
- , «La tía fingida», *Blanco y Negro* (Madrid: 05-VI-1899), p. 466.
- , «Noticias generales», *El Día de Madrid*, (Madrid, 02-XII-1909), p. 3.
- , «Parte literaria. Biblioteca de Autores Españoles», *El Heraldo* (Madrid: 02-III-1851), p. 4.
- , «Pintores españoles. Josep Llovera», *Álbum Salón. Revista Ibero-Americana de Literatura y Arte*, (Barcelona: 16-III-1898), p. 10.
- , *La Época*, (Madrid: 07-I-1910), p. 2.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique, *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999.
- ARMIÑÁN, Luis de y Pantorba, Bernardino de, *El pintor Cecilio Plá: ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969.
- BASTÚS, Joaquín, *Suplemento al Diccionario Histórico Enciclopédico*, Barcelona, Imprenta de la Boca, 1833.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, París, Calmann Lévy, 1885.
- BERNHEIMER, Charles, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham, Duke University Press, 1997.
- BONET SOLVES, Victoria, «Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 145-156.
- BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.
- BRASAS EGIDO, Juan Carlos, «El Quijote en la pintura y en la ilustración gráfica», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Con-*

- cepción, 38 (2003), pp. 61-79. <<https://www.realacademiaconcepcion.net/publicaciones2.php>>.
- CACHORRO FERNÁNDEZ, Emilio, «Habitaciones con vistas. Pulsión escópica a través de la ventana», *Archivo Español de Arte*, 350, 2015, pp. 157-172. <<https://doi.org/10.3989/aearte.2015.10>>.
- CAMÓN AZNAR, José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- CARRETERO, Manuel, «La V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona», *Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, (Barcelona: 01-VIII-1907), p. 10.
- CASTÁN CHOCARRO, Alberto, «Carácter español: tradición pictórica y señas de identidad en el debate artístico del primer tercio del siglo xx», en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio histórico y diálogo intercultural*, coords. María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García y María Elena Sainz Magaña, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 1157-1173.
- , «La Escuela pictórica de Fuendetodos: Zuloaga y los artistas aragoneses» en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 127-139.
- CASTRO GUTIÉRREZ, Cristóbal de, «Las Gracias modernas. Divino tesoro», *La Esfera* (Madrid: 19-XII-1916), p. 22.
- CID PRIEGO, Carlos, *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1996.
- CORREDOR MATHEOS, José, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 24v.
- DÍAZ BARREDA, María Dolores, et al., «La mirada de la celestina tuerta de Picasso», *Revista Española de Historia y Humanidades en Oftalmología*, 2 (2020), pp. 1-8.
- DÍEZ, José Luis (coord.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1994.
- ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, Madrid, Debolsillo, 2010.
- , *Historia de la fealdad*, Madrid, Debolsillo, 2016.
- ESPINOSA MARTÍN, Carmen, *Eugenio Lucas Velázquez, Eugenio Lucas Villaamil*, Madrid, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, Fundación Lázaro Galdiano, 2012.
- FERNÁNDEZ, ENRIQUE, «The Images of Celestina and Its Visual Culture», en *A Companion to «Celestina»*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, 2017, pp. 362-282.
- FRANCÉS, José, «Arte regional. Los pintores aragoneses», *La Esfera* (Madrid: 08-VII-1916), p. 28. Recogido en: Castán Chocarro, Alberto, *Identidad*,

- tradición y renovación: la pintura regionalista. Aragón (1898-1939)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014 [tesis doctoral].
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, ICAS, 2017.
- GASSIER, Pierre y Wilson-Bareau, Juliet, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*, París, Office du livre, 1970.
- GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*, New Haven, Yale University Press, 1977.
- GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Maeztu. Biografía de un nacionalista español*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde, «Una mirada al retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes», *Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge*, XXV (2011), pp. 57-77. <<https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/252924>>.
- GUERENA, Jean Louis, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 339-353.
- , «¿Un icono nacional? La instrumentalización del Quijote en el espacio escolar en el primer tercio del siglo xx», *Bulletin Hispanique*, 111-1 (2008), pp. 145-190. <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.539>>.
- , «El burdel como espacio de sociabilidad», *Hispania*, 214, 2003, pp. 551 <<https://doi.org/10.3989/hispania.2003.v63.i214.224>>.
- GUERRY, François-Xavier, «“Ella era el mercader y la mercadería, ella era la tienda y la tendera”. Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque», *Crisol, série numérique*, 19 (2021), pp. 1-34. <<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/350>>.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, «Cervantes y “El Quijote” en las exposiciones de Bellas Artes del Siglo XIX», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), pp. 455-474. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120455A>>.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José, *La España Negra*, Madrid, Imp. de G. Hernández y Galo Sáez, 1920.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- HOROZCO, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.
- IBARRA, Joaquín, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Real Academia Española, 1780.
- JOAQUÍN DOMÍNGUEZ, Ramón, *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1849.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo, «Retazos de Goya en la personalidad del artista moderno: el caso de Constantin Guys (1802-1892)», en *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, eds. Rebeca Carretero, Alberto

- Castán y Concha Lomba, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2021, pp. 477-488.
- , «Zuloaga ente el paisaje aragonés: Ansó y otras experiencias», en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 113-124.
- JURKEVICH, Gayana, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.
- LASSERRE DEMPURE, Odile, «La Celestina de Fernando de Rojas : un monde plein de vide», *Babel. Littératures plurielles*, 22 (2010), pp. 11-30. <<https://doi.org/10.4000/babel.206>>.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia, «El vestido y la moda en tiempos de Goya», en *Textil e indumentaria*, Madrid, Grupo Español del ICC, 2003, pp. 205-219.
- LOMBA SERRANO, Concha, «Castizas fatales: la maja perversa en la pintura española (1885-1930)», en *Imaginarios en conflicto "lo español" en los siglos XIX y XX*, coords. Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 205-220.
- , «Entre la identidad, la modernidad y la perversidad, la imagen de la mujer en Goya y Zuloaga», en *Zuloaga, Goya y Aragón. La fuerza del carácter*, eds. José Ignacio Calvo Ruata y Margarita Ruyra de Andrade, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2022, pp. 83-95.
- LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio, «Mujeres alcahuetas en el siglo XVI», en *VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, ed. Manuel Cabrera Espinosa y ed. Juan Antonio López Cordero, Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2016, pp. 305-319.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, *La imagen de la mujer en la pintura española. 1890-1914*, Madrid, Machado Libros, 2006.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (coord.), *La memoria de Goya*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía [1926]*, Madrid, Visor Libros, 2004.
- MAINER, José Carlos, «El vuelo epicúreo de Ramiro de Maeztu (una nota para Don Quijote, Don Juan y La Celestina)», en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía [1926]*, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 7-34.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan Antonio, *Discursos forenses*, Madrid, Imprenta Real, 1821.
- MOLINA MARTÍN, Álvaro, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra, 2013.

- MORENO-LAGO, Eva y ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, «Acostarse con Aristóteles». En torno al personaje de la pícara como mujer sexualizada», *Tonos Digital*, 41, 2001, pp. 1-24. <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/111082>>.
- MÚÑIZ MÚÑIZ, María de las Nieves, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc Esteve, Marcela Londoño, Cristina Luna y Blanca Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 151-189.
- MUÑOÑ, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. de Rivadeneyra, 1872.
- NÚÑEZ DE TABOADA, Melchor Manuel, *Diccionario de la lengua castellana: para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua, y el de la Real academia española*, Madrid, Librería de Seguí, 1825.
- PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, ed. Jesús Ramón García Rama, Madrid, Ediciones Alcor, 1980.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Cervantes: estatua en Madrid, monumento de la nación», *Anales Cervantinos*, XLVI (2014), pp. 237-256. <<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.014>>.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012. Calvo Serraller, Francisco, *La invención del arte español de El Greco a Picasso*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2013.
- RAMOS DOMINGO, José, *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2012.
- REICHER, Steve y HOPKINS, Nick, *Self and Nation*, London, Sage, 2001.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos y Freixa Serra, Mireia, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999.
- RÍOS-FONT, Wadda, «Valle-Inclán, Goya y el esperpento», *Hispanic Journal*, 13 (2), 1992, pp. 289-300. <<http://www.jstor.org/stable/44284289>>.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1997.
- , *La Celestina*, Vigo, Tip. Eugenio Krapf, 1900, p. IX y 19.
- ROMERO FERRER, Alberto, «En torno al costumbrismo del “género andaluz” (1839-1861). Cuadros de costumbres, tipos y escenas», en *Costumbrismo andaluz*, eds. Alberto Romero Ferrer y Joaquín Álvarez Barrientos, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 125-148.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (coord.), *Naciones literarias*, Madrid, Anthropos, 2006.
- SALUS, Carol, «Some Early Celestina Drawings by Picasso», *Celestinesca*, 30 (2006), pp. 111-123. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.30.20063>>.
- , *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress*, Newark, Juan de La Cuesta-Hispanic Monographs, 2015.

- SANZ HERMIDA, Jacobo, «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 17-34. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.18.19843>>.
- SCHMIDT, Rachel, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 275-328. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20188>>.
- , «La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41.1 (2016), pp. 85-111. <<https://doi.org/10.18192/rceh.v41i1.2042>>.
- SEVERIN, Dorothy S., «Introducción», en Fernando de Rojas, *La Celestina*, *op. cit.*, pp. 9-44.
- STORM, Eric, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Valle-Inclán, Goya y el esperpento», en *Mujer, saber y heterodoxia: Libro de Buen Amor, La Celestina y La Lozana Andaluza: homenaje a Folke Gernert*, ed. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, pp. 459-466.
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo* [1947], Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 35-47.
- VV. AA., *Julio Romero de Torres, entre el mito y la tradición*, Málaga, Fundación Palacio de Villalón, 2013.
- , *Museo del Traje. Guía Breve*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
- , *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España, 1890-1914*, Madrid, Fundación Mapfre, 2003.
- WILSON-BAREAU, Juliet, «Goya and France», en Manet/Velázquez, *The French Taste for Spanish Painting*, eds. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 139-159.

Imágenes



Figura 1. Juan de Hermida, *Celestina*, ca. 1810, óleo sobre lienzo, 83 x 63,5 cm. Colección particular, Salamanca.



Figura 2. Eugenio Lucas Villaamil (atribuida), *Escena de majos y celestina*, s. XIX, óleo sobre lienzo, 49 x 63 cm. ©Museo Nacional del Prado.



Figura 3. Cecilio Pla Gallardo, *Celestina*. *Blanco y Negro*, 17 de enero de 1899.



Figura 4. Cecilio Pla Gallardo, *La tía fingida*, *Blanco y Negro*, 5 de junio de 1899.



Figura 5. Fernando Alberti Barceló, *Vieja celestina*, 1908, óleo sobre lienzo, 170 x 190 cm. ©Museo Nacional del Prado.



Figura 6. Julio Romero de Torres, *El pecado*, 1913, óleo sobre lienzo, 153 x 195 cm. Colección del MNCARS, depositado en el Museo Julio Romero de Torres (Córdoba). Julio Romero de Torres, Public domain, via Wikimedia Commons.

LA ESFERA

LAS GRACIAS MODERNAS

DIVINO TESORO

Fué al mediodía, en Recoletos, á la salida de San Pascual, entre devotas elegantes y seforitos «bien». Estábamos paseando y tomando el sol, en la delicia de una conversación espontánea, escritores, políticos y artistas.

De repente, un vigia galante nos llamó la atención porfiadamente:

—Señoras ¡qué mujer!

—¿Cuál?

—Aquella rubia del manguito blanco.

—Iba sola, entre llamativa y seria, con esa dignidad afectada, pero gentilísima, de las mujeres elegantes; con esa gravedad estudiada, pero encantadora, de las bellezas jóvenes.

Le salió al paso una chiquilla, también rubia, bonita y seria.

—Señorita, léveme flores.

—Gracias, monina.

—Ande, léveme las, señorita. O deme una perra.

Del manguito sacó el portamonedas: «Toma».

En esto, de la iglesia salió rezagadamente una beata vieja, pero compuesta y empujillada de manilla y mentón, la cual miró á la dama rubia con insistencia que notamos todos.

—Es Celestina, descubriendo á Melibea.

—Mejor, la vieja esclava de una Danae vestida aún.

—Mejor, la tercera en «El pecado», de Romero de Torres.

Como la pequeña florista, la joven dama y la empujillada vieja formaban, casi juntas, un extraño grupo, alguien recordó sutilmente el lienzo de «Las tres edades», del Giotto.

—Sí, pero el Giotto pintó las tres edades del hombre. Y esas tres, son mujeres. De manera que aquí del cuento:—«Media vuelta á la izquierda es igual que media vuelta á la derecha; sólo que es todo lo contrario».

Se entabló, aunque cortesmente, la disputa. No se trataba de la psicología del sexo, sino de la psicología de la edad, infancia, juventud y vejez, sean del sexo que sean, tienen las mismas leyes psicológicas.

La infancia sueña con tener más años; la vejez sería dichosa con tener menos. La muchacha florista y la vieja retecompuesta miraban con envidia á la rubia joven. Eran como los dos platos de una balanza, mirando al fiel. Eran dos corazones avaros contemplando desoportunamente el «divino tesoro».

La florista, pobre y astrosa, tenía delante el porvenir, hecho elegancia, lujo y opulencias rubias. La vieja, ataviada pomposamente, tenía ante sí el pasado, que no vuelve jamás. Y entre la infancia y la vejez, entre la florista y la celestina, la rubia juventud sintió que se encontraba entre dos abismos.

Porque también en el presente hubo un pasado y también habrá un porvenir. También la juventud siente melancolías de la infancia, porque pasó, é inquietudes por la vejez, que llega fatalmente.

Nunca como la otra mañana, observando las tres edades femeninas en un fugaz pasco por Recoletos, nunca sentimos tan profundamente como entonces la sarta de Ruben Dario, clavada en la mitad del corazón.

¡juventud, divino tesoro!
¡Ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar no lloro
y á veces lloro sin querer...

Porque lo más particular, amables lectoras, fué que la juventud rubia, ni floraba, ni siguiente reía. Y vistióse enclavada entre la infancia y la vejez, como entre el bueno y el mal Ladrón, alzado con los brazos el manguito y en un revuelo de la faldita sobre las botinas, nasa, grave, digna y gentil, con la gravedad del Pensamiento, la dignidad del Sentimiento y la gentileza de la Hermosura...

CRISTOBAL DE CASTRO

DIBUJO DE F. RAM.

Figura 7. Francisco Ramírez Montesinos, *Divino tesoro*, *La Esfera*, 19 de diciembre 1916.



Figura 8. Ángel Díaz Domínguez, *Capricho*, óleo sobre lienzo, 63 x 80 cm. Colección Laborda-Lázaro.



Figura 9. Josep Llovera i Bofill, *En el balcón*, *Álbum Salón*, 16 de marzo de 1898.



Figura 10. Antonio Muñoz Degraín, *Celestina intrigando en un parque*, siglo XIX, óleo sobre lienzo, 77 x 100 cm. Colección privada.

