

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

LA «VIOLACIÓN» DE MELIBEA: ¿FANTASÍA MEDIEVAL O ALTOMODERNA?¹

Amaranta SAGUAR GARCÍA

Programa de Atracción de Talento de la CAM – Universidad Complutense

Resumen: La resistencia femenina a los avances sexuales masculinos es un motivo recurrente en el llamado «género celestinesco», en el que casi indefectiblemente sirve de preludio al coito. En este motivo se pone de relieve una erotización de la violencia que, ateniéndonos a una parte significativa de la poesía erótica del pleno siglo xvi, se siente como un estimulante del deseo masculino. Sin embargo, dicho poder afrodisíaco, transparente en las composiciones quinientistas, no lo es tanto en la literatura medieval, por lo que se impone preguntarse cómo llega a *Celestina* a finales del siglo xv. En este trabajo expondremos el papel que el *Ars amatoria* de Ovidio y la novela caballeresca pudieron desempeñar en la introducción de este motivo.

Palabras clave: *Celestina*, *Ars amatoria*, *Tirant lo Blanc*, violencia sexual, erotismo.

Abstract: Feminine resistance to masculine sexual approaches is a recurring motif in the so-called «celestinesque genre», in which it almost invariably serves as foreplay for intercourse. This motif evidences an erotisation of violence that, according to a significant portion of early-modern erotic poetry, acts as a stimulant of male desire. However, this aphrodisiac power, apparent in the poetic compositions of the 16th century, is not as evident in the literature of the Middle Ages. As a result, it becomes necessary to explain how this motif reaches *Celestina* as early as the end of the 15th century. In this paper, I will

1. Este trabajo se ha completado en el marco de las investigaciones de interés celestinesco de los proyectos «Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)» (FFI201782588P AEI/FEDER, UE, 20172021) y «La tradición iconográfica de *Celestina*: materialidad y recepción de las ediciones ilustradas en la Edad Moderna (IcoCel)» (2018-T1/HUM-11717).

explore the role that Ovid's *Ars amatoria* and chivalric literature could have played in the introduction of such a motif.

Keywords: *Celestina*, *Ars amatoria*, *Tirant lo Blanc*, sexual violence, eroticism.

Cuando, en el libro primero del *Ars amatoria*, Ovidio sugiere la fuerza como una de las posibilidades para consumir sexualmente una conquista amorosa que más placen a las mujeres, no esperaba que precisamente esta licencia fuera a convertirse en el ideal erótico por excelencia de la España quinientista, al menos en lo referente a la literatura.

El que ha conseguido besos y no ha conseguido también lo demás, será digno de perder incluso lo que se le dio. ¡Cuánto te habría faltado, después de los besos, para colmar tu deseo? ¡Ay de mí, eso ha sido necedad y no vergüenza! Aunque le des el nombre de violencia: a las mujeres les gusta esa clase de violencia; lo que les produce placer, desean darlo muchas veces obligadas por la fuerza. Todas se alegran de haber sido violadas en un arrebato imprevisto de pasión y consideran como un regalo esa desvergüenza. Por el contrario la que, pudiendo haber sido forzada, se retira intacta, aunque finja alegría en su rostro, estará triste. (*Ars amatoria* I, vv. 669-678)²

Por ejemplo, en lo que aún no acabamos de decidir si es un mero juego intertextual con el pasaje ovidiano o el reflejo del imaginario erótico real del momento, los autores de la colección de poesía erótica conocida como *Jardín de Venus* (ca. 1550-1560) presentan la fuerza –fingida, pero fuerza al fin y al cabo– no como un desenlace posible del juego amoroso, sino como el único verdaderamente satisfactorio para el hombre y un acicate fundamental para el deseo masculino.

¡Qué alegres son al triste enamorado
las iras de su dama con blandura!
Aquel: «¿Estáis en vos? ¡Qué gran locura!».
Aquel: «¡Quitaos daí, desvergonzado!».
El santiguarse: «¿Cómo habéis entrado?».

- Debido al límite de caracteres, citamos los textos únicamente en su traducción española. Para el *Ars amatoria* usamos siempre OVIDIO, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ, Madrid, Gredos, 1989. Para evitar multiplicar las notas a pie de página, indicamos en el propio texto, entre paréntesis, los números de libro y verso.

El argüir la fama con cordura,
el tierno desmayar y la dulzura
de aquel: «¡Ay, que lo oirán! ¡Ay, que es pecado!».
El falso defenderse, el maleficio,
las lágrimas, el «¡Ay!», el «Yo os prometo...»,
el «Creo me engañáis como enemigo».
Aquel: «¿Dó estaba yo? ¿Tengo juicio?».
Aquel: «¡Cuál me dejáis! Tened secreto».
No hay mal que tanto bien traiga consigo.
(*Jardín de Venus* 26)³

El principio detrás del poder afrodisíaco del sometimiento de la voluntad de la mujer por la fuerza, sin la cual el hombre no disfruta por completo del sexo, es igualmente de herencia ovidiana. En el libro tercero del *Ars amatoria* se recomienda a las mujeres mostrarse esquivas para así estimular el deseo de su amante y mantener viva la llama de la relación amorosa.⁴

Lo que se da fácilmente no puede alimentar un amor duradero: hay que intercalar de vez en cuando una negativa en medio de las alegres diversiones. Que esté tendido ante las puertas y diga «¡Puerta cruel!» y sobrelleve muchos desaires con sumisión y otros muchos con amenazas. [...] Ésa es la razón por la que no se puede amar a las esposas: porque los maridos tienen acceso a ellas siempre que quieren. Pon una puerta de por medio y un portero que te diga con voz severa «No puedes entrar» y, al verte rechazado, también en ti penetrará el amor. (*Ars amatoria* III, vv. 579-582 y 585-588)

Aplicada al sexo, en manos de los autores de poesía erótica del siglo xvi la ya de por sí afrodisíaca resistencia femenina termina por combinarse con la legitimación del uso de la fuerza con fines sexuales vista en *Ars I*, dando lugar a lo que hoy día identificaríamos con una fantasía erótica de violación. Dicha fantasía es especialmente visible en aquellos poemas eróticos que, siguiendo el pasaje ovidiano recién citado, literalmente aconsejan a las mujeres fingir estar siendo forzadas para estimular el interés sexual masculino.⁵

3. Citamos siempre por Pierre ALZIEU *et al.*, ed., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000. Al igual que para las citas del *Ars amatoria*, para evitar la proliferación de notas al pie proporcionamos entre paréntesis el número de poema en dicha edición.
4. A este respecto, véanse muy especialmente los sonetos 5, 15 y 24 del *Jardín de Venus*, en los que se desarrolla la idea de la imposibilidad de gozar del sexo dentro del matrimonio. Asimismo, los sonetos 16 y 17 también tratan tangencialmente este tema, si bien sobre ellos pesa más la cuestión de la justificación de la infidelidad.
5. Además del soneto que se esgrime como ejemplo, véanse el soneto 20 y la canción con el número 99 del ms. 263 de la Biblioteca Classense. Nótese, igualmente, que este análisis de los

Damas, las que os quejáis de mal casadas,
 haceos desear, haréis amaros;
 jamás os acaezca convidaros
 por más que estéis con ellos abrazadas.
 Siempre habéis de mostrar que sois forzadas,
 que os vence el marido, y con reparos
 de resistencia siempre habéis de armaros,
 y veréis cómo sois más estimadas.
 Cuando sintierdes más qué es lo que quiere,
 mostrad entonces menos entendedlo,
 dejad búsquelo él, que manos tiene.
 Y cuando lo buscare y lo pidiere,
 primero que vengáis a concedello,
 probadle el apetito con que viene.
 (*Jardín de Venus* 19)

Este imaginario erótico de inspiración ovidiana configurado por la poesía erótica del Quinientos arroja nueva luz sobre las escenas de seducción de *Celestina* y contextualiza las observaciones sociológicas –por otro lado bastante estereotipadas y, en ocasiones, sexistas– del famoso artículo sobre la «violación» de Melibea de Martínez Torrejón.⁶ Desde este nuevo punto de vista, las actitudes renuentes de Melibea, Areúsa e incluso Elicia hacia sus amantes, incluida su violencia verbal, son acicates del deseo sexual masculino, tanto del de los personajes (Calisto, Pármeno y Sempronio) como, como defenderemos más adelante, del del lector.

- sonetos del *Jardín de Venus* como desarrollo de motivos ovidianos no es novedoso, sino que ya se encuentra en David G. WALTERS, «Petrarquismo y pornografía: el *Jardín de Venus*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*, ed. Ignacio ARELLANO *et al.*, Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 543-550, y María Cristina QUINTERO, «The Rhetoric of Desire and Misogyny in *Jardín de Venus*», *Calíope*, 2, 2 (1996), pp. 51-69.
6. José Miguel MARTÍNEZ TORREJÓN, «Apártate allá, Lucrecia». La violación de Melibea», en *«La Celestina» 1499-1999: Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina» (New York, November 17-19, 1999)*, ed. Ottavio DI CAMILLO y John O'NEILL, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 165-187. La crítica fundamental a este artículo reside en que, en ocasiones, el autor parece compartir o, al menos, validar las descripciones de los roles sexuales masculino (dominante) y femenino (sumiso) representados en *Celestina*. Asimismo, nos parece muy desafortunada la frivolidad con la que, al final del trabajo, se comenta la implantación de un código de conducta sexual en el Antioch College (pp. 186-187), así como el tratamiento que recibe otro caso de violación contemporáneo denunciado en la Universidad de Brown (p. 184).

Solo así se explica que la discusión entre las prostitutas y sus amantes en la escena del banquete se resuelva con sexo —«Todo es porque habés aquí alabado a Melibea; no sabe en otra cosa que os lo pagar sino en decir eso, y creo que no vea la hora que haber comido para lo que yo me sé. Pues esotra tu prima, yo me la conozco» (*Celestina* IX, p. 211)⁷—, que Elicia reciba sistemáticamente a Sempromio con malas palabras —«¡Ay, maldito seas, traidor! ¡Postema y landre te mate y a manos de tus enemigos mueras por crimines dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas! ¡Ay, ay!» (*Celestina* I, p. 49)— pero este las devuelva transformadas en ardor amoroso —«Calla, señora mía. ¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi corazón? Do yo vo, conmigo vas, conmigo estás. No te aflijas ni me atormentes más de lo que yo he padecido» (íbid.)—, que Areúsa se muestre escandalizada ante los tocamientos de Pármeneo —«Ay, señor mío, no me trates de tal manera; ten mesura, por cortesía; mira las canas de aquella vieja honrada que están presentes; quítate allá, que no soy de aquellas que piensas, no soy de las que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero» (*Celestina* VII, p. 182)— y, finalmente, que Melibea siga rechazando el manoseo de Calisto aun cuando ya no tiene virginidad que perder y ha publicado su deseo sexual en las canciones que se entretiene en cantar mientras espera a su amante⁸ —«Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía y buena crianza, ¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas?» (*Celestina* XIX, p. 321)—.

Dejando a un lado los dos primeros ejemplos, que nos desviarían hacia los temas tangenciales del sexo reconciliatorio y de los celos como estímulo del amor,⁹

7. Citamos siempre a partir de Fernando de ROJAS y ANTIGUO AUTOR, *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco LOBERA *et al.*, Barcelona, Crítica, 2000. Para no multiplicar las notas a pie de página, incluimos directamente en el cuerpo del texto los números de auto y de página, entre paréntesis.
8. Para un repaso de las lecturas eróticas de las canciones de Melibea en el auto XIX, véase Ivette MARTÍ CALOCA, «“Saltos de gozo infinitos”: Melibea como gran depredadora», *eHumanista*, 35 (2016), pp. 296-310 [07/10/2019] <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/5%20ehum35.as.MARTI.pdf>.
9. A efectos de este trabajo, puede extrapolarse lo afirmado en Marilyn DESMOND, *Ovid's Art and The Wife of Bath: The Ethics of Erotic Violence*, Ithaca, Cornell University Press, 2006, pp. 79-112, sobre el potencial reconciliador del sexo y el papel de los celos en las relaciones amorosas, si bien en su caso el tema que se aborda es el de la violencia de género. Nótese que Ovidio también recomienda los celos como estímulo en el libro tercero del *Ars*, precisamente el dedicado a dar consejos a las mujeres: «Mientras el amante está cayendo en la trampa, y también cuando ha sido recientemente conquistado, tenga la esperanza de que sólo él será dueño de tu tálamo; pero después de un poco tiempo, sospeche que tiene un rival y que comparte con alguien el derecho de acceder a tu cama: si suprimes esos trucos, el amor envejece. Después de levantada la barrera, corre más un caballo ágil precisamente cuando tiene otros a los que adelantar y a los que perseguir. Un agravio reanima el ardor pasional, por muy apagado que esté: heme a mí que no puedo

las escenas de seducción de Areúsa y Melibea en, respectivamente, los autos VII y XIX de *Celestina* son evidencias perfectas de la fantasía sexual de inspiración ovidiana descrita más arriba. En primer lugar, ninguna de ellas es ya virgen pero tampoco está casada ni trabaja en el burdel, por lo que son sexualmente activas sin estar sujetas a la deuda conyugal ni a un proxeneta, es decir, están en posición de decidir si oponerse o no a la relación sexual.¹⁰ Esto las acerca al estado intermedio entre la matrona y la prostituta que es el objeto de deseo en el *Ars amatoria* —y su destinatario en el libro III—, la *meretrix*, pero también a la figura de la amante de los poemas del *Jardín de Venus*.¹¹ Asimismo, la resistencia de ambas es apenas nominal, muy medida y aún menos enérgica. En términos ovidianos y de la poesía erótica del siglo XVI esto equivale a consentimiento, pues presupone la participación entusiasta de la mujer en el acto sexual: no solo Ovidio afirma que la mujer busca ser forzada moderadamente, como ya vimos al principio de este trabajo, sino que su oposición se interpreta como una escenificación de una fantasía de dominación-sumisión en la que el hombre satisface su deseo de dominar y la mujer el de ser dominada.

—¿Qué hacéis, hermosa? —Mírome a este espejo.
 —¿Por qué desnuda? —Por mejor mirarme.
 —¿Qué veis en vos? —Que quiero acá gozarme.
 —Pues, ¿por qué no os gozáis? —No hallo aparejo.
 —¿Qué os falta? —Uno que sea en amor viejo.
 —Pues, ¿qué sabrá ése hacer? —Sabrá forzarme.
 —¿Y cómo os forzaré? —Con abrazarme,

amar, lo confieso, sino cuando me traicionan. Sin embargo, que el motivo de su afición no quede demasiado manifiesto y piense con zozobra que hay más de lo que él sabe» (*Ars amatoria* III, vv. 591-600).

10. Aunque siempre se hable de Areúsa como prostituta, nótese que su estatus como «mujer enamorada» es diferente al de Elicia y Celestina como «públicas ramera», siendo probablemente lo más cercano a la figura de la cortesana que se podía llegar en la Castilla de su época. Para Areúsa como una clase particular de prostituta encubierta dentro del amplio espectro de la prostitución castellana de finales del siglo XV y principios del XVI, véanse especialmente Eukene LACARRA, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del coloquio internacional*, ed. José Luis CANET VALLÉS *et al.*, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 267-278, y Yolanda IGLESIAS, «La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 193-208 [07/10/2019] <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume19/8%20ehumanista19.celestina.iglesias.pdf>.
11. Para una introducción a la discusión sobre la mujer objeto de deseo de los dos primeros libros del *Ars amatoria* y destinataria del tercero, así como de la traducción correcta de *meretrix*, véase DESMOND, *Ovid's Art and the Wife of Bath*, ob. cit., p. 38. Las coincidencias con el *Jardín de Venus* están, por lo que sabemos, sin estudiar, sin embargo, resultan evidentes en tanto que las mujeres de los sonetos mencionados son amantes, no esposas, ni vírgenes, ni prostitutas.

sin esperar licencia ni consejo.
—¿Y no os resistieréis? —Muy poca cosa.
—¿Y qué tanto? —Menos que aquí lo digo,
que él me sabrá vencer si es avisado.
—¿Y si os deja por veros regurosa?
—Tenerle he yo a este tal por enemigo,
vil, necio, flojo, lacio y apocado.
(*Jardín de Venus* 6)

Entonces, si tan evidentes son los paralelos ovidianos y la función erótica de la renuencia femenina en estas escenas, ¿por qué Celestina y Lucrecia reaccionan ante ellas como si creyeran que Areúsa y Melibea realmente están evitando y/o rehuendo la relación sexual? No en vano, Celestina parece realmente sorprendida cuando pregunta «¿En cortesías y licencias estás? [...] ¿Qué es esto, Areúsa? ¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retraimiento?» (*Celestina* VII, pp. 181-182), y no menos lo parece Lucrecia cuando, ante estos refinamientos amatorios, exclama, en aparte, «¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose porque la rueguen!» (*Celestina* XIX, p. 321).

La respuesta no puede ser más sencilla: ni Celestina ni Lucrecia han leído el *Ars amatoria* y, por lo tanto, sus horizontes sexuales no son ovidianos. El de Celestina es, por razones biográficas, el de una forma de prostitución, la del burdel, en la que la prostituta no tiene —ni necesita— la autonomía para negarse a mantener relaciones sexuales, a juzgar por la descripción que hace de las muchachas de su casa en os tiempos felices: «Todas me obedecían, todas me honraban, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer, lo que yo decía era bueno; a cada cual daba su cobro; no escogían más que lo que yo les mandaba: cojo o tuerto o manco, aquel habían por sano que más dinero me daba» (*Celestina* IX, p. 215). El de Lucrecia, por su parte, no lo conocemos más que por su frustración ante la falta de proposiciones amorosas por parte de los criados de Calisto, pero su intención de hacerse rogar se nos presenta más como una cuestión de autoafirmación erótica y vanidad femenina que como la fantasía de ser forzadas que Melibea y Areúsa despliegan ante sus respectivos amantes: «Pero también me lo [=hacerse la esqui-va para que la rueguen] haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen entre día, ¡pero esperan que los tengo de ir a buscar!» (*Celestina* XIX, p. 322). Es decir, Lucrecia mira por sí mientras que Areúsa y Melibea miran, como es preceptivo en el *Ars amatoria*, por sus amantes.¹²

12. «Preceptivo» se usa aquí en sentido literal, ya que el mensaje del libro III del *Ars amatoria* es que el papel de la mujer en la relación amorosa heterosexual es el de objeto de deseo masculino y debe hacer lo necesario para cultivar y conservar dicho estado. A este respecto, véase DESMOND, *Ovid's Art and the Wife of Bath*, ob. cit., pp. 47-48.

¿Quiere esto decir que Melibea y Areúsa han leído a Ovidio? Puede, sobre todo Melibea, que en el auto XX hace gala de una formación literaria clásica más propia de un hombre culto que de una mujer de su época,¹³ pero muy especialmente quiere decir que tanto el (los) autor(es) de *Celestina* como los lectores a los que originalmente se destinaba, todos ellos hombres jóvenes con formación universitaria, si lo habían hecho.¹⁴ No en vano, el *Ars amatoria* necesariamente tuvo que ser un texto conocido entre la clase letrada del siglo xv y, aunque no nos ha sido posible confirmar aún su presencia en el currículo universitario de la época,¹⁵ no cabe duda de que tanto directa como indirectamente definió la conducta amorosa –literaria, pero muy probablemente también aplicada a la vida real– durante toda la baja Edad Media.¹⁶ En consecuencia, podemos afirmar que estas escenas de *Celestina* desempeñan una doble función intertextual y, si se quiere llamar así, pornográfica: no solo establecen un diálogo literario con el *Ars amatoria*, sino que proporcionan un testimonio bastante gráfico de un caso práctico de aplicación de las enseñanzas eróticas del mismo que, además, a juzgar por las reacciones de los moralistas en el siglo xvi, debía de resultarle al lector altamente excitante.¹⁷ Así pues, desde este punto de vista no nos cuesta afirmar que las Areúsa y Melibea de

13. «Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandabas leer, [...]» (*Celestina* XX, p. 334). Para el carácter culto y masculino de las lecturas de Melibea, véase Jerry R. RANK, «Rojas on Literacy», *Celestinesca*, 13, 2 (1989), pp. 49-52. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.13.19708>
14. Aunque se trata de uno de los pocos aspectos en los que hay consenso en la crítica celestinesca, para la cuestión del público original de la obra véase Dorothy S. SEVERIN, «*Celestina's* Audience, from Manuscript to Print», en «*La Celestina*» 1499-1999: *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»* (New York, November 17-19, 1999), ed. Ottavio Di CAMILLO y John O'NEILL, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 197-205.
15. Los argumentos de Rudolph SCHEVILL, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim & New York, Georg Olms, 1971, siguen resultando convincentes, si bien leídos contra las matizaciones de Richard BURKARD, *The Archpriest of Hita and the Imitators of Ovid: A Study in the Ovidian Background of the «Libro de buen amor»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1999, sobre la lectura directa del texto.
16. Para la recepción del *Ars amatoria* como un tratado de ética erótica, véase DESMOND, *Ovid's Art and the Wife of Bath*, ob. cit., pp. 35-54, y «Venus' Clerk: Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages», en *A Handbook to the Reception of Ovid*, ed. John F. MILLER y Carole E. NEWLANDS, Chichester & Malden, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 161-173.
17. Además de la recopilación imprescindible de Joseph T. SNOW, «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 199-282 <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.25.19983> véase el análisis de Amaranta SAGUAR, «“Por lo que dixistes del leer lo bueno y del no leer lo malo, pues basta saber ser tal, para lo huir”: los peligros de la lectura imaginativa y la recepción de *Celestina* en el siglo xvi», en *Los malos saberes*, ed. Folke GERNERT, Toulouse, Les Méridiennes, 2015, pp. 103-115, donde se expone a grandes rasgos la problemática de la lectura potencial de *Celestina* como material pornográfico.

las escenas sexuales de los autos VII y XIX son meras fantasías eróticas masculinas precursoras de las representadas por las mujeres imaginadas de los sonetos del *Jardín de Venus* vistos más atrás, que probablemente sean obra también de hombres letrados, lectores tanto del *Ars amatoria* como de la *Tragicomedia*.¹⁸ Es decir, el conjunto de autores-lectores de *Celestina* y del *Jardín de Venus* comparte un mismo imaginario sexual –repetimos, en un principio literario, pero puede que también aplicado a la realidad– en el que la fantasía de violación, derivada de Ovidio y alimentada luego por Areúsa y Melibea, ocupa un lugar central.

Una vez aceptado el papel de Ovidio y *Celestina* en la fijación de la fantasía de violación en el imaginario erótico literario quinientista, solo queda explorar si dicha fantasía es característica del siglo XVI, con la *Tragicomedia* como primerísima manifestación, o si tiene antecedentes en la época medieval. Sin duda, el primer impulso es decantarse por esta última posibilidad: un vistazo rápido al libro de Desmond sobre el papel del *Ars amatoria* en la erotización de la violencia en la Edad Media arroja tantos puntos de contacto entre el texto ovidiano y la literatura medieval europea (francesa y anglosajona) que parece que todas sus manifestaciones estén cubiertas.¹⁹ Sin embargo, en dicho libro no encontramos escenificaciones de una fantasía de violación tan explícitas como las que sí hallamos en *Celestina*: el trasfondo no es nunca el del simple juego sexual, pues siempre se halla interferido por cuestiones como la pérdida de la virginidad o la deuda conyugal.

Un sondeo preliminar de la literatura medieval hispánica tampoco ha identificado (aún) escenas comparables a las de *Celestina*. El ámbito en el que más referencias a la resistencia fingida de la mujer ante los avances sexuales del hombre se halla es, como era de esperar, el de la literatura anti-femenina, en la que no desempeñan la función de fantasía erótica sino la de denuncia de la hipocresía femenina y de la manipulación erótico-afectiva a la que someten a los hombres.²⁰

18. Para el carácter culto de la colección, véase la introducción a ALZIEU *et al.*, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, ob. cit., pero también puede extraerse la misma conclusión de Pedro RUIZ PÉREZ, «Subversión erótica y subversión poética: a propósito de unos límites», *Disparidades. Revista de Antropología*, 60, 1 (2005), pp. 73-83 <<https://doi.org/10.3989/rdtp.2005.v60.i1.116>>.

19. DESMOND, *Ovid's Art and the Wife of Bath*, ob. cit..

20. Quepa señalar que esta manipulación también es de origen ovidiano. Los versos que introducen el consejo de fingir resistencia para mantener la atención del amante vistos más atrás son muy explícitos respecto a su valor instrumental: «Vosotras pensad también para qué os podemos valer cada uno de nosotros, y poned a cada uno en el lugar que mejor le cuadre. Que el rico os dé regalos; el que ejerza el derecho, que os asesore; el elocuente, que defienda una y otra vez la causa de su cliente. Los que escribimos versos, enviemos versos y nada más» (*Ars amatoria* III, 529-533). Nótese igualmente que este es exactamente el tipo de control que Elicia ejerce sobre Sempronio y el que vemos ejercer a Areúsa sobre Sosia en el auto XVII.

Donde sepas que muchas vezes la muger disimula non amar, non querer, e non aver. Pyensa byen, amigo, que caldo de raposa es, que parecese frío e quema; que ella byen ama e quema de fuego de amor en sí de dentro, mas encúbrelo, porque, sy lo demostrase, luego pyensa que sería poco presciada; e por tanto quiere rogar y ser rogada en todas las cosas, dando a entender que forçada lo faze, que non ha voluntad, diziendo: «¡Yuy! ¡Dexadme! ¡Non quiero! ¡Yuy! ¡Qué porfiado! ¡En buena fe yo me vaya! ¡Por Dios, pues yo dé bozes! ¡Estad en ora buena! ¡Dexadme agora estar! ¡Estad un poco quedo! ¡Ya, por Dios, non seades enojo! ¡Ay, paso, señor, que sodes descortés! ¡Aved ora vergüenza! ¿Estáys en vuestro seso? ¡Avad, ora, que vos miran! ¿No vedés que vos veen? ¡Y estad, para synsabor! ¡En buena fee que me ensañe! ¡Pues, en verdad, non me río yo! ¡Estad en ora mala! Pues, ¿querés que vos lo diga? ¡En buena fe yo vos muerda las manos! ¡Líbreme Dios deste demoño! ¡Y andad allá si querés! ¡O cómo soys pesado! ¡Mucho soys enojoso! ¡Ay de mí! ¡Guay de mí! ¡Avad, que me quebráys el dedo! ¡Avad, que me apretáys la mano! ¡El diablo lo troxo aquí! ¡O mesquina! ¡O desaventurada, que noramala nascí! ¡Mal punto vine aquí! ¡Dolores que vos maten, ravia que vos acabe, diablo, huerco, maldito! ¿Y piensa que tengo su fuerça? ¡Todos los huesos me a quebrantado! ¡Todas las manos me a molidas! ¡Ravia, Señor! ¡A osadas allá yré nunca jamás! ¡Désta seré escarmentada! ¡Yuy! ¡Tomóme agora el diablo en venir acá! ¡Maldita sea mi vida agora! ¡Fuese yo muerta, o triste de mí! ¿Quién me engañó? ¡Maldita sea la que jamás en onbre se fía, amén!». Esto e otras cosas dizen por se honestar, mas Dios sabe la fuerça que ponen, ni la femencia que dan a fuyr nin resystir; que dan voces e están quedas; menean los braços, pero el cuerpo está quedo; gimen e non se mueven; fazen como que ponen toda su fuerça, mostrando aver dolor e aver enojo. (*Arcipreste de Talavera* II, 13)²¹

En consecuencia, a la luz el tono crítico e hiperbólico que adoptan estos textos, nos es imposible imaginarnos a un lector excitándose con ellos como sí lo haría con las escenas sexuales de *Celestina*, aunque describan exactamente la misma situación y hasta utilicen las mismas palabras.²²

21. Alfonso MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Joaquín GONZÁLEZ MUELA, Madrid, Castalia, 1998, pp. 173-174.
22. Para las similitudes entre *Celestina* y el *Arcipreste de Talavera* más allá del primer auto, véase Anthony J. CARDENAS, «The *Corriente Talaverana* and the *Celestina*: Beyond the First Act», *Celestinesca*, 10, 2 (1986), pp. 31-40 "<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.10.19637>", aunque no se ocupa específicamente de la renuencia de Areúsa y Melibea. En todo caso, el estudio clásico para estas coincidencias sigue siendo E. Michael GERLI, «*Celestina*, Act I, Reconsidered: Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?», *Kentucky Romance Quarterly*, 23, 1 (1976), pp. 29-46. Nótese, igualmente, que la actitud de Lucrecia en el aparte del auto XIX citado más atrás es exactamente la que describe aquí Martínez de Toledo.

Tampoco encontramos la fantasía de violación en la poesía cancioneril, en la que los eufemismos sexuales de los campos léxicos de la violencia no representan tanto la resistencia de la mujer al contacto sexual como la intensidad física del coito en sí mismo y los roles activo (masculino) y pasivo (femenino) asociados a este. De hecho, el consentimiento de la dama es incluso evocado explícitamente como un factor necesario y contribuyente al desarrollo satisfactorio de la relación sexual, como resulta evidente en el verso final de la siguiente estrofa de la *Justa de amores* de Juan del Encina:

Vos seréis mantenedora,
yo seré competidor
y aunque sea vencedor,
quedaréis por vencedora.
Por lo cual tomá, señora,
las armas que yo os daré,
y también yo tomaré
las que bien veréis agora,
siendo vos consentidora.
(*Justa de amores* IV, vv. 28-36)²³

Así, frente a la fantasía masculina de dominación de *Celestina*, en la poesía cancioneril nos encontramos más bien con el fenómeno opuesto de sumisión ante una figura femenina y con un imaginario erótico que más bien podríamos equiparar al concepto actual de «sexo por compasión»: cuando la relación se consuma se trata de una muestra de piedad de la mujer ante el sufrimiento y el servicio amorosos de su enamorado.

Hay, sin embargo, un género hispánico medieval en el que sí se manifiesta la fantasía de la violación tal y como la conocemos en *Celestina*: los textos de caballerías. No hace falta más que atender al sueño erótico de Plaerdemavida en *Tirant lo Blanc* para comprobar que se dan exactamente los mismos elementos que en el auto XIX la *Tragicomedia*: una criada *vouyeuse* que más quisiera estar participando del acto sexual que ser testigo del mismo y unos gestos de resistencia y unas acusaciones de violencia bastante poco sinceros, combinados con una descripción lo suficientemente gráfica de la escena como para presuponerle un efecto excitante igual –o superior, dado el mayor grado de detalle– al del último encuentro de Calisto y Melibea.²⁴

23. Citamos por ALZIEU *et al.*, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, ob. cit., p. 9.

24. Para las concomitancias entre *Tirant lo Blanc* y *Celestina*, véase especialmente Rafael BELTRÁN, «La huella de *Tirant lo Blanc* en la *Celestina*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica*

Después vi soñando que Estefanía estaba sobre aquella cama, y a mi parescer le veía blanquear las piernas, y a menudo decía: —¡Ay, señor, que me hazéis mal! Doleos un poco de mí, y no me queráis del todo matar! —E [el condestable] le decía: —Hermana Estefanía, ¿por qué queréis poner asechanzas a vuestra honra con tan grandes bozes? ¿No sabéis que muchas veces las paredes tienen orejas? —Y ella tomava la manga de la camisa y metíasela en la boca y apretava fuerte con los dientes porque no fuese sentida. E dende a un poco no se pudo sufrir que no diesse un grito diziendo: —¡Trista! Dolor me fuerca a dar bozes, y según veo deliberado tenéis de matarme! —Y entonces el condestable con la mano le atapó la boca. E como yo sentí aquel sabroso llanto, mi ánima se complañía como por mi desventura no era yo la tercera con el mi Ipólito. (*Tirant lo Blanc* CLXIII)²⁵

¿Certifica esto que la fantasía de violación que vemos escenificar a Areúsa y Melibea en los autos VII y XIX de *Celestina* son de herencia medieval? Sí y no. No, porque las escenas no son del todo equivalentes: dejando a un lado el componente onírico, los personajes femeninos del *Tirant* son vírgenes, mientras que las dos mujeres de la *Tragicomedia* han perdido hace tiempo su virginidad y, por lo tanto, su resistencia no puede responder a la necesidad religioso-moral de protegerla. Sí, porque tanto el motivo de la violación como la representación de escenas con alto contenido erótico son recurrentes en los textos de caballerías: desde los engendramientos violentos de Arturo y Mordred hasta las relaciones consentidas de Gawain o Amadís, las escenas sexuales forman parte del género y probablemente fueran uno de los mayores atractivos para sus lectores.²⁶

En consecuencia, a falta de una investigación más detallada, creemos que *Celestina* aprende a explotar la violencia erótica como motivo literario en sus antecedentes medievales hispánicos caballerescos, pero que la sexualidad de la que hace gala es ya de corte altomoderno y tiene más en común con la sensualidad de, por ejemplo, el Aretino que con el erotismo medieval. No en vano, no nos parece casualidad que sea precisamente Areúsa, un trasunto de cortesana, la primera en explotar conscientemente la fantasía masculina de violación para excitar a Pármeno —y, por extensión, a los lectores—. Melibea solo adopta esta actitud a partir de la *Tragicomedia* y, en el proceso, queda inevitablemente igualada con la meretriz, mientras que la siguiente en la lista es nada más y nada menos que Lozana, de cuya condición de «mujer alegre» no queda duda.

de Literatura Medieval, ed. María Isabel TORO PASCUA, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 169-179.

25. Citamos a partir de Joanot MARTORELL y Martí Joan de GALBA, *Tirante el Blanco, versión impresa en Valladolid en 1511*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, II, p. 398.

26. Véase José Ramón TRUJILLO, «Mujer y violencia en los libros de caballerías», *Edad de Oro*, 26 (2007), pp. 249-313.

LOZANA.—¡Ay, hijo! ¿Y aquí os echastes? Pues dormí y cobijaos que harta ropa hay. ¿Qué hacéis? ¡Mirá que tengo marido!

RAMPÍN.—Pues no está agora aquí para que nos vea.

LOZANA.—Si, mas sabello ha.

RAMPÍN.—No hará; esté queda un poquito.

LOZANA.—¡Ay, qué bonito! ¿Y de esos sois? ¡Por mi vida que me levante!

RAMPÍN.—No sea de esa manera, sino por ver si soy capón, me dejéis deciros dos palabras con el dinguilindón.

LOZANA.—¡No haré! La verdad te quiero decir, que estoy virgen.

RAMPÍN.—¡Andá, señora, que no tenéis vos ojo de estar virgen! ¡Dejame agora hacer, que no parecerá que os toco!

LOZANA.—¡Ay, ay, sois muy muchacho y no querría haceros mal!

RAMPÍN.—No haréis, que ya se me cortó el frenillo.

LOZANA.—¿No os basta besarme y gozar de mí ansí, que queréis también copo y condedura? ¡Catá que me apretáis! ¿Vos pensáis que lo hallaréis? Pues hago os saber que ese hurón no sabe cazar en esta floresta.

RAMPÍN.—Abrilde vos la puerta, que él hará su oficio a la machamartillo.

LOZANA.—Por una vuelta soy contenta.

(*La Lozana andaluza* XIV)²⁷

Así pues, provisionalmente podemos afirmar que la sensualidad en *Celestina* está virando hacia el interés y la fascinación del Renacimiento por la figura de la *meretrix* (en el sentido ovidiano pero también prostibulario de la palabra). Esta, que en el siglo xvi encontrará su equivalente cultural en la figura de la cortesana, no parece contar con una correspondencia, ni exacta ni aproximada, dentro de la categorización literaria medieval de las mujeres sexualmente deseables, puesto que ni es virgen ni inalcanzable. Tampoco encaja en las categorías sociales aceptadas de prostituta o esposa de las mujeres sexualmente activas, y no es asimilable a la barragana, en tanto que conserva su independencia. Sin embargo, a la luz de las caracterizaciones de Areúsa y Melibea en la *Tragicomedia*, es evidente que, a finales del siglo xv, esta tipología de mujer existe, sea como fantasía (literaria) sexual masculina, más o menos influida por y aprendida en Ovidio y conceptualmente opuesta al endiosamiento de la mujer en el amor cortés, o como personaje urbano contemporáneo, resultado de las nuevas normativas sobre prostitución y/o de un exceso de ocio por parte de las clases acomodadas. En todo caso, en el descubrimiento del potencial sexual de este nuevo tipo de mujer está el paso de una sensibilidad erótica medieval a una altomoderna de *Celestina*.

27. Citamos por Francisco DELICADO, *La Lozana andaluza*, ed. Folke GERNERT, Madrid & Barcelona, Real Academia Española & Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2013, p. 61.

