

CELESTINAS EN EL TIEMPO¹

Nilda GUGLIELMI

(CONICET-ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA)

La literatura antifemenina ha supuesto siempre el adulterio connatural a la naturaleza femenina, debido a la debilidad moral y a la propensión a la lujuria atribuidas a la mujer. Por ello, el personaje de la celestina, la rufiana, la “*entremeteuse*” tiene una larga tradición. En verdad, estos nombres identifican a una figura delimitada por actitudes y de específicos saberes: vieja², pobre, con capacidades de ayuda en menesteres hogareños, con conocimientos de curandera, práctica en afeites y trucos de embellecimiento pero fundamentalmente, como decimos, estos nombres aluden a sus habilidades para unir voluntades mediante su diligencia en entregar mensajes amorosos. Acerca de las muchas capacidades y mañas de la mujer que denominamos celestina podemos recurrir a la palabras que pronuncia Claudia de Astudillo y Quiñones, la tía fingida, en la novela ejemplar del mismo nombre. Se enorgullece de su arte de restaurar “virgos”. Considera que no valen nada “el zumaque y vidrio molido ni la mirra ni el papo de palomino ni otros impertinentes menjunjes que hay” para alcanzar tal logro. Afirma que “no hay cosa que se iguale para este menester a la de la aguja y sirgo encarnado”³.

¹ Estas páginas forman parte de un libro en preparación sobre *Familia y sociedad en la Edad Media*.

² Carlo del Corno, en su edición de SAN BERNARDINO, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427* (Milán Rusconi, 1989), 2 tomos, t. I, p. 637, nota 121 habla del personaje de la *vetula*, “personaje estereotipado de la poesía latina de derivación ovidiana” y menciona la figura que aparece en el *Corbaccio* de Boccaccio: “ciertas mujerzuelas de las que hay muchas en nuestra ciudad que hacen de desolladores de las mujeres, depilando las cejas y las frentes”. En adelante, citado *San Bernardino*.

³ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, s/d., p. 1301. *La tía fingida*. En adelante, citado *Cervantes*. El *Diccionario de la lengua española* (Real Academia española) define *celestina* como *alcahueta*. Otra definición nos dice: “mujer que facilita o encubre las relaciones amorosas o sexuales de dos amantes a cambio de dinero.” / *Rufián* aparece en el mismo diccionario sólo como sustantivo masculino y, en su primera acepción, lo define como “El que hace infame tráfico de mujeres públicas.” La palabra española *rufián* deriva del italiano *rufiano*, latín *rufianus*, cuya etimología es discutida. Una de las opiniones la conecta con el latín *rufus*, pelirrojo, por las pelucas rubias o rojizas que utilizaban las prostitutas. La palabra italiana *rufiano* tiene como análogo *mezzano*. El término francés *entremetteur-entremetteuse* es definido como “*alcahuete / tercero / celestina*” (*Dictionnaire français-espagnol*, París, Hachette, 1960). En otra definición: “*proxeneta. Celle qui sert d'intermédiaire dans des intrigues amoureuses.*” En francés, el término reconoce sinónimos

La acción de recaderos también era realizada por otras personas dentro del ámbito doméstico, como las servidoras, sin que esto sea específico de su figura. Con todo, también utilizaremos los textos que nos hablan de las servidoras-rufianas. En relación con este tema, muchos son los ejemplos literarios posibles. Recordemos la acción de Marialonso, la dueña que, en *El celoso extremeño* cervantino, permite la unión de los enamorados jóvenes para desesperación del viejo marido. La dueña quiebra la voluntad de Leonora “con una larga y tan concertada arenga” que –dice el autor– parecería que la había preparado con antelación. “Encareció su gentileza, su valor, su donaire y sus muchas gracias: pintóle de cuánto más gusto le serían los abrazos del amante mozo que los del marido viejo...”. Tanto fue el énfasis que todo ello movió “el corazón tierno y poco advertido de la simple e incauta Leonora”⁴.

La celestina –con las características mencionadas– ya aparece en Plauto y en el Arcipreste de Hita (en este último caso, en su personaje de la Trotaconventos).

Sobre las servidoras-rufianas se ocupa san Jerónimo cuando habla de la conducta de las viudas. En efecto, el santo pone en guardia a la viuda Furia sobre nodrizas, niñeras y “otros animales de este estilo”. Todas incitarán a la señora a dejar pudor y soledad susurrando: “¿Te vas a consumir a perpetuidad sin gozar de la juventud de dulces hijos ni de las delicias de Venus?”⁵

El tema de las celestinas –en sus diversas apariencias– se encuentra en numerosas obras posteriores. Francesco da Barberino (1264-1348) en su *Reggimento e costumi di donna* ⁶ aconseja: “Guárdate bien de las servidoras// de las viejas y de todas aquellas/ que te traen mensajes perversos/ no las dejes comenzar/ pues [sino] ellas insisten en retornar”.

En el siglo XV, san Bernardino emplea repetidas veces la palabra *rufiana* o *rufiano* en sus prédicas. A veces, se refiere a una actitud que no configura sino una expresión ocasional; en otras, el término alude a un personaje que tiene, como fundamento de su carácter, acciones reprochables. Esas acciones condenadas por el santo aluden a las mujeres –de ordinario viejas– que, con el pretexto de vender algunos artículos requeridos por las damas o para prestar algún servicio, se introducen en las casas en que jóvenes esposas esperan a sus maridos ausentes, a veces por largo tiempo. En tal sentido, Francesco da Barberino prevé la ausencia del marido y el comportamiento que ha de

tales como *maquerelle, courtière, médiatrice, négociatrice, marieuse, pourvoyeuse, prostituée, réconciliatrice, mère maquerelle*.

⁴ Cervantes, p. 1160 y ss. *El celoso extremeño*.

⁵ San JERÓNIMO, *Epistolario* (edición preparada por Juan Bautista Valero), Madrid, BAC, 1995, 2 tomos, tomo I, carta 54, p.504 y ss. A Furia (de *Ad Furiam de viduitate servanda*).

⁶ Francesco da BARBERINO, *Dell reggimento e costumi di donna di messer Francesco Barberino* (ed. del conte Carlo Baudi di Vesme), Bolonia, Gaetano Romagnoli, 1875, p. 361: “Guarda te ben delle fanti,/ dalle vecchie, e tutte quelle/ che t’aducon rie novelle:/non le lassar cominciare,/ ch’elle ‘npredono attornare”. En adelante, citado *Barberino*.

observar la esposa mientras esté lejos. La señora se dejará ver lo menos posible, no demostrará alegría alguna y, al regreso del esposo, actuará como si una nueva vida hubiera llegado a ella⁷.

También san Bernardino alude a ese alejamiento cuando dice: “No debe partir el marido de la mujer, como muchos hacen, que permanecen tres o cuatro o seis años fuera, y la dejan descontenta y a veces, etcétera”⁸. Vemos que el santo no explica pero insinúa los pecados en que podría incurrir la esposa si las actitudes del marido “la dejan descontenta”. Esta frase nos hace pensar en la mal casada que –evidentemente descontenta– podía ceder fácilmente a las argucias de la *entremetteuse*. Una composición para música y danza del siglo XIV habla de los mensajes que los amantes podían enviarse. Una de estas poesías se refiere al rechazo de la mujer a recibir los envíos por *interposita persona* (malos e inoportunos) pues considera que “mensajes sean los ojos cuando los levante, mensajes sean los ojos tuyos a los míos”⁹. Sin duda, relación infiel ya que, concluye “mira mis labios rojos pues tengo un marido que no los conoce”. Podría tratarse de otra mal casada como la que aparece en una composición de este mismo tipo: “Pluguiese a Dios que jamás hubiera nacido/ [...] soy más fresca que una rosa y me veo casada con un viejo”. Reitera sus dotes, se deleita al mirarse: “¡Oh, yo doliente! Soy enamorada y alegre/ y de amor siento la dulce saeta/ al mirarme en el espejo, blanca y rubia/ me veo tan amorosa”. Y describe a su marido de quien dice: “su barba se ha vuelto blanca”. Sin duda, se ha tratado de un casamiento de conveniencia y la protagonista añora su pobre condición de otrora: “Yo quisiera estar todavía en casa/ pobre niña como era/ que encontrarme así, sin alegría alguna/ [...] ¡Pluguiese a Dios que jamás hubiera nacido!”¹⁰.

⁷ *Ibidem*, p. 185 “Che mentre ch’ello sta absente/ Lassisi il men ch’ella puote vedere,/ Ne di gran gioia si churi menare [...] che poi nel suo ritornare / Mostri che vita novella le giunga” . El consejo del alejamiento de las gentes también vale para la viuda, según la prédica de san Bernardino: “Non voler mai essere troppo domestica di genti, né non volere essere detta né frataia né pretaia”. Es decir, no sólo debe retirarse del excesivo contacto con las gentes sino también deberá cuidar de no tener demasiada familiaridad con frailes o sacerdotes (*San Bernardino*, t. I, p. 628).

⁸ *San Bernardino*, t. I, p. 550: “Non si die partire il marito della donna, come molti fanno, che stanno tre o quatro o sei anni di fuore, e lassalla malcontenta e talvola ella... ecceterone”.

⁹ *Poeti minori del Trecento*, p. 562. *Canzoni a ballo e strambotti anonimi e popolari*: “Non mi mandar messaggi, ché son falsi;/ non mi mandare messaggi che sono rei./ Messaggio sieno gli occhi, quando gli alzi,/ messaggio sieno gli tuoi a’ miei./ Riguardami le labbra mie rose,/ ch’aggio marito che non les conosce”.

¹⁰ *Ibidem*, p. 556. *Canzoni a ballo e strambotti anonimi e popolari*. “Piacesi a Dio che e’ non fossi mai nata,/ oh lassa dolorosa!/ Fresca son più che rosa/ e végame in un vechi o maritata./ oh me dolente! Son vaga e gioconda/ e d’amor sento soa dolce saeta:/ guardandomi nello specchio bianca e bionda,/ me vego tutta quanta amoroseta/ ond’io prego Iesù che gran vendetta/ fazz’a quí che marito/ me dé, che’è za fiorito/ e la soa barba bianca è diventata./ Piacess’a Dio che e’ non fossi mai nata!/ Mei ‘mi serebe ancora essere in casa,/ parvola povereta como m’era/ ch’a a esser così d’ogni allegrezza rasa/ che mai veder non posso primavera./ Piacess’a Dio che e’ non fossi mai nata!”.

Como hemos visto, san Bernardino pone en guardia a las mujeres, sobre todo solas –temporalmente, por ausencia del marido o de manera permanente por viudez–¹¹. En la prédica se dirige a las viudas pero también a las doncellas. Les pide que se guarden de las viejas astutas (“vecchie ricagnate”) y afirma que así como estas últimas han vendido sus cuerpos –y ya no lo pueden hacer porque son viejas– ahora tratan de vender el de las otras. Menciona las características del obrar de estas mujeres tomando las opiniones de san Jerónimo que acabamos de mencionar. Señala que llegan con canastos en que llevan lo necesario para el afeite de las mujeres, además, ayudan a aplicar esos afeites, realizan depilación y demás tareas de embellecimiento.

Como decimos, la celestina tiene un discurso y proposiciones para la doncella de la casa. “A veces, llega con su rueca y se dirige a las casas en las cuales ella desea hacer mal a los otros”¹². Mira a la joven mientras hila y le dice que está perdiendo el tiempo, siendo joven y bella, pudiendo tener marido y una cantidad de hijos. Inmediatamente habla de un joven, dotado de grandes cualidades y que la quiere bien¹³.

El mismo san Bernardino, en una de sus prédicas, alude a la fidelidad debida por la mujer a su esposo. La joven ha consentido en la unión pero –fustiga el santo– cae en infidelidad cuando su ojo se deleita mirando “altra creatura”, diferente de su marido. Y exclama: “Oh! egli è il mal ruffiano l’occhio!” (“¡Oh! El ojo es un mal rufián!”).

Infidelidad es aceptar las canciones del amante, lo mismo que cantarlas para que sean oídas “por quien sea, tú me entiendes” (“da chi sia, tu m’intendi bene...”). Tampoco habrá de escuchar –“ya que esto es lo más más peligroso”– a una vieja endiablada que hace desviarse de su recto camino a una muchacha (“Ch’ella è la più pericolosa cosa, una vecchia indiavolata a svollare una fanciulla”)¹⁴.

El personaje de la vieja siempre es presentando con las peores tintas. Está en relación con el temor a la decadencia que comporta el tiempo, que no trae sino desdichas.

El miedo al tiempo que pasa y destruye la belleza es un tema reiterado que comporta reflexiones sobre la inanidad de la vida y la necesidad de apresar ese tiempo que se escapa de entre las manos: “¡Oh, jóvenes mujeres que perdéis el tiempo/ por vileza del ánimo/ por opiniones y falsos escrúpulos/ pensad que la vejez no comporta nada bueno/ Si observáis bien el tiempo que

¹¹ *San Bernardino*, t. I, p. 633. Dice a la viuda: “Guardati che mai non ti parli niuna ruffiana: come tu odi una sola parola, o tu la caccia via, o tu la fuggi tu”.

¹² *Ibidem*, t. I, p. 637: “Anco talvolta suol portare con seco la rocca, e va per le case dov’ella vuole far capitar male altrui”.

¹³ *Ibidem*, p. 638. “Prima ella comincia a filare, comincia a mirare la giovana in viso, e quando ella l’ha così mirata un poco, e ella sospirando dice- O figliuola, come ti perdi tu il tempo! [...] Anco, ci è un giovano che ti vuole un grandissimo bene....”.

¹⁴ *Ibidem*, t. I, prédica XIX, p. 552.

os queda/ que estáis en el mundo como jóvenes/ os parecerá que es un día/
y [surgirá el triste tiempo] en que no experimentaréis la virtud del amor/
¡Cuánto dolor tendréis y qué arrepentimiento/ cuando se haya ido el tiempo
presente! /Y añorar el tiempo perdido no valdrá nada”¹⁵.

Temor del tiempo que huye, temor de la vejez, horror del personaje de la
vieja, cargada de malicia. En un madrigal entonado por Donato da Firenze
(siglo XIV) –si es que interpretamos bien el texto– la vieja ayuda a un anciano
a lograr los favores de una joven, determinando el planto del enamorado.
El poeta dice: “Una codiciosa e insensata vieja/ ha dado caza a mi gentil
amor/ con ira envidiosa y con furor/ Ella en el rostro de un viejo se refleja/
realizando, para agradarle, astuta guarda/ así el mal nacido se enorgullece.
Para custodiar a mi mujer [amante] se han aliado el viejo osado y la rabiosa
bruja”¹⁶.

La vieja –en esta corriente de pensamiento– es, por serlo, un ser maligno
ya que se ve devorada por el envidia que le provoca la juventud¹⁷. Niccolò del
Rosso (siglo XIV) habla en un soneto de la evolución de la mujer. Así, dice
el poeta que en su niñez es glotona y ladrona, luego, en edad “di marito”
se siente agraciada; cuando vieja jamás deja de ser rufiana y engañadora
(“*possa ch'è veglia, za mai non vacilla/ ch'ella non sia rufiana e tizadra*”), en

¹⁵ *Poeti minori del Trecento*, p. 473, XI. *Rime per musica e danza*: “O giovin donne che'l
tempo perdeti/ per viltà della mente,/ pensate che vecchiezza il ben non sente.// Se voi guardate
al tempo che vi dura,/ parravvi un dì, e la trista paura/ ch'è 'n voi vi to'd'amor oprar virtute./
Quanto dolor n'avrete e che pentute,/ il 'l tempo presente! E pentèr gl'iti dì non val niente”.
Composiciones u obras sobre el tema son numerosas. San Bernardino dedica largos párrafos
de su prédica XLII (t. II , p. 1246 y ss.) a la mutación física de las personas aunque el mensaje
va dedicado sobre todo a las mujeres, declinación que señala con trazos impiadosos, incitando
a la vida virtuosa (“e con festa e letizia è riceuto da Dio e da tutta la gloria “) (“Se è ben vissuto,
va bene: se è mal vissuto, va male”).

¹⁶ *Poeti minori del Trecento*, p. 518. *Rime per musica e danza*: “Una smaniosa e insensata
vecchia / ha tolto in caccia 'l mie gentil amore/ con ira invidiosa e con furore// Essa nel viso d'un
vecchio si specchia,/ facendo per piacergli astuta guarda:/ così quel mal vissuto n'ingagliarda//
Per guardar le mie [sic] donna han fatto lega/ el vecchio impronto e l'arrabbiata strega”.

¹⁷ Georges MINOIS en su libro *Histoire de la vieillesse* (Paris, Fayard, 1987, pp. 314-318)
alude al tema –importante en el siglo XVI– de las viejas odiosas, trayendo a colación ejemplos
de Chaucer (quien dice que casar con vieja tiene una sola ventaja, el esposo no correrá riesgo
de ser engañado) o de Villon en “Les Regrets de la belle Heaulmière”. El autor considera que,
en los medios populares, la vieja se encontraba en lo más bajo de la escala social “objeto de
desprecio, explotada, insultada”, cargada con todo el poder de las fuerzas maléficas (en el
arte religioso de los siglos XIV y XV). Vide Umberto ECO (ed.), *Storia della brutezza*, Milán,
Bompiani, 2007, libro en que textos apropiados acompañan a las ilustraciones. Así se cita a
Horacio (65-8 a. C.), *Epodos XII*, quien insiste en el desagradable olor de la vieja: “E l'odore
cresce col sudore/ malignamente ovunque dalle sue antiche membra...” (“ Y el olor aumenta
con el sudor malignamente por doquier [surgiendo] de tus viejos miembros”). Marcial (s. I d.
C.) en sus *Epigramas*, 91 *Vetustilia* describe largamente a la vieja que –habiendo vivido bajo
trescientos cónsules– sólo le restan tres pelos y cuatro dientes. Dibuja cada parte del cuerpo
con trazos que provocan rechazo y –como ocurre frecuentemente– subraya el olor o, mejor, el
hedor: “puzzi come un caprone” (“hiedes como un macho cabrío”). En la Edad Media, Rustico di
Filippo (s. XIII) habla de una “vecchia puzzolente” a quien llama “sucia jumenta”.

su decrepitud, con sus ojos lagrimeantes, se transforma en una bruja mentirosa (“en decrepità, che gli ocli stilla,/sortilega diventa e gran busarda”). El poema concluye con la consideración de la maldad ínsita en la naturaleza femenina “pues la mujer es desvergonzada por naturaleza, es un diablo con figura humana”¹⁸. El arte ha elegido con frecuencia la figura de la vieja para representar la envidia. Así, por ejemplo, Giotto lo hace en *L'invidia* (1303-5, Padua, Capella degli Scrovegni), Jacques Callot, *Invidia* (siglo XVI) y Crisofano Robetta, *Allegoria dell'invidia* (1500-1510, Art Institute of Chicago)¹⁹.

Vejez y envidia van de la mano. Y no siempre esa vieja es una extraña. Muchas composiciones poéticas presentan a la anciana madre actuando como cancerbero de la hija que recibe al amante o que desea unirse con él. Un madrigal de Alesso di Guido Donati (siglo XIV) describe el diálogo de dos amantes que temen la presencia de la madre. La joven dice “siento bostezar a la vieja madre”. El hombre responde: “Abracémonos [...] y si ella nos oye y grita, la echamos fuera/ Y así diciendo pusimos mejilla contra mejilla/ y recogí el fruto de su huerto joven”²⁰.

Otras muchas composiciones para música y danza presentan con rasgos grotescos, las alternativas que podían darse en el encuentro de los amantes y la presencia de la vieja que trata de impedirlo o de importunarlo. Una de ellas concluye con la actitud resignada de la madre: “¡Ay! Cómo dulcemente me abrazaba/ estando en el lecho, con mi mujer [amante]/ cuando la vieja me dijo: ¡Vete!// Cuando la hija oyó tal frase/ se volvió hacia ella con gran tristeza/ dijo: ‘Fuera, vieja, de mi habitación!’/ ‘Calla, hija! No hagas nada más/ que yo me voy y me quedo abajo”²¹.

¹⁸ *Poeti minori del Trecento*, III, p. 334, Niccolò del Rosso, *Rime autobiografiche e gnomiche*: “La femmena ch’è del tempo pupilla/ le più parte si trova glotta e ladra;/ e quando viene en etate nubilla,/ sendo ben puita, allor se tien lizadra;// possa ch’è veglia, za mai non vacilla/ ch’ella non sia rufiana e trizadra;// e en decrepità, che che gli ocli stilla,/ sortilegia doveta e gran busadra.// Dunque, prima che l’omo a lei se pogna,/ pensi di non tenerl’a capitale,/ se’l vede ch’essa non tema vergogna,// per la qual sola talor schifa il male:/ ché femmena sfazzata è per natura,/ un diavol è en umana figura”. No olvidemos que Dante, en el *Purgatorio*, XIX, 7-33, simboliza todos los males en la mujer a quien describe con crueles trazos creando una horrible figura: “Mi venne in sogno una femmina balba,/ ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta/ con le man monche, e di colore scialba” (“Me llegó en sueños una mujer balbuciente/ con los ojos bizcos y con los pies torcidos/ sin manos y de color quebrado”).

¹⁹ Ilustraciones del libro de Elena PULCINI, *Invidia. La passione triste*, Bologna, Il Mulino, 2011.

²⁰ *Poeti minori del Trecento*, II, p. 482, *Madrigal*: “Ellera non s’avvitola/ più stretta verzicando ad alcun albero,/ Ch’a me tremando fe’ la bella zitola,/ pian, pian:- che fo? Dicendomi/ -i-sento sabadigliar la madre vetula:/ fo vista di dormire e teco stendomi./ -Abbracciànci, -risposile/ -e s’ella ci ode e grida, fuor cacciamola.-// E ciò dicendo volto a volto puosile/ e colsi frutto del su’ orto giovane”.

²¹ *Ibidem*, XLII, p. 519, *Rime per musica e danza*: “-Deh, come dolcemente m’abbracciava,/ stando nel letto, colla donna mia,/ quando la madre mi disse:-Va’via!-// Quando la figlia intese tal novella,/ volsesi a lei con gran malinconia;/ disse: -Fuor, vecchia di camera mia!/ -Or taci, figlia, non ci far più motto;/ ch’i me ne vado e staròmi di sotto”.

Una composición más extensa, incluye muchas alternativas risueñas: “Un perro, una oca y una vieja loca/ guardan la puerta de mi mujer [amante] y no puedo llegar hasta ella./ Tiro el cebo a la oca y no lo toma/ me grita fuertemente y se va batiendo las alas./ Al perro le digo ‘Toma, toma’ y nada me vale./ La vieja tose y se dirige hacia la hija con una maza en la mano – completamente marchita–/ azuza al feroz perro contra mi/ Pero, lo peor es que esta vieja herética/ me impide llegar hasta mi mujer”²².

Otra poesía de Alesso di Guido Donati nos habla de la tristeza de la joven custodiada por la madre y sus ansias de encontrarse con su enamorado: “En pena vivo, aquí, sola, solita, encerrada por mi madre/ que me guarda con gran recelo/ pero yo le juro por la cruz de Dios/ que si ella continúa a mantenerme aquí encerrada/ yo le diré ‘Vete con Dios vieja rabiosa/ y tiraré la rueca, el huso y la aguja/ amor, huyendo hacia ti con quien me satisfago’”²³. Las viejas que se interponen entre los amantes reciben el reproche de Franco Sacchetti en su *Libro delle rime*²⁴: “¿Qué diablo de improviso os toca cuando murmuráis/ por qué no dejáis que los ojos se alegren?” A ellas les pide “Dejad pues libre el camino a los ojos,/ a fin de que aprendáis/ lo que es amor, que parece que no lo conocéis”.

Respecto de muchos de los ejemplos presentados, parecen oportunas las palabras de las complas que recuerda Cervantes en su obra *El celoso extremeño*: “Madre, la mi madre,/ guarda me ponéis,/ que si yo no me guardo,/ no me guardaréis”²⁵.

En todas estas composiciones aparece la confrontación de joven-vieja y madre-hija, en suma, mujeres. En este último término se expresa un pensamiento persistente subrayado por Elena Pulcini en su obra *L'invidia*²⁶: “En resumen, la identificación envidia-mujer parece ser una de esas constantes que resisten en el espacio y en el tiempo atravesando culturas y

²² *Ibidem*, p. 518, XL. Madrigal entonado por Donato da Firenze: “Un cane, un’oca e una vecchia pazza/ guardan sì l’uscio della donna mia/ che git non posso là dov’ella sia.// I’gitto l’esca all’oca, e non la piglia,/ ma grida forte e va battendo l’ale./ Al can dico:- Te’,te’-; nulla mi vale.// La vecchia tosse e sta vòlta alla figlia/ con una mazza in mano e tutta vizza,/ e’l can feroce conra me aizza.// Ma sopra tutto questa vecchia eretica/ l’andar alla mia donna pur m’impedisce”.

²³ *Ibidem*, p. 483, IV. Alesso di Guido Donati. Madrigal: “In pena vivo qui sola soletta,/ giovin rinchiusa dalla madre mia,/ la qual mi guarda con gran gelosia.// Ma io le giuro alla croce di Dio/ che, s’ella mi terrà qui più serrata,/ ch’i’dirò: -Fa con Dio, vecchia arrabiata-,/ e gitterò la rocca, il fuso e l’ago/ amor, fuggendo a te di cui m’appago”.

²⁴ Franco Sacchetti, *Il libro delle rime* (ed. de Franca Brambilla Ageno, Florencia, Leo S. Olschki – University of Western Australia Press, 1990, pp.13-14. *Ballata di Franco detto*: “Qual diavol, vecchie, subito vi tocca,/ quando voi mormorate?/ Perché non contentar gli occhi lasciate? [...] Lasciate dunque il corso agli occhi sciolti,/ tanto che apariate/ quel ch’è amor, ché non par che’l sap(p)iate”. En adelante, citado *Sacchetti*.

²⁵ *Cervantes*, p. 1175. *El celoso extremeño*.

²⁶ PULCINI, *op. cit.*, p. 118.

civilizaciones”²⁷. No me corresponde analizar más profundamente –lo que una perspectiva post-freudiana podría permitir– la relación madre-hija que estos casos podrían ofrecer. Solamente nos parece oportuno espigar algunas ideas de Pulcini que permitirán reflexionar sobre esta relación. La autora se refiere, en otro pasaje de su obra, al libro de Maria Moretti, *El enigma de la maternidad*. A juicio de esta última lo materno “es el lugar de ambivalencias y de tensiones, de dinámicas complejas y en claroscuro que sólo si negadas, sólo si no legitimadas, terminan por explotar en las formas terribles y extremas de la madre destructora y devoradora”²⁸. Pulcini alude a la madrastra de la fábula pues considera que “la madrastra es la madre que envidia a la hija, que teme su belleza, la juventud, la fecundidad, en suma, todo aquello que se cierra para ella por el inexorable ritmo biológico de la vida”²⁹.

Creo que no podemos extendernos en el tema de la mujer vieja, por lo demás, tan interesante y de múltiples aristas como explicitan los ejemplos mencionados. Agregamos a lo dicho algunos detalles. Citamos algunas opiniones de Patrizia Bettela³⁰. La crítica a la mujer vieja como tal como ya aparece en las obras de Horacio, Marcial, Ovidio, Propertio. A juicio de Bettela, la tendencia continúa en la literatura mediolatina, que “culmina en la *Ars versificatoria* de Mathieu de Vendôme”.

Por nuestro lado, hemos tomamos algunos ejemplos medievales. Como resumen, podemos decir que, en el período mencionado (clasicidad–siglo XVI), los enfoques sobre la vieja pueden ser diferentes pero siempre con matices negativos: irónicos, condenatorios, agresivos... Se subrayan ya características psicológicas no positivas de la mujer, ya su penosa carnalidad, ya lo desagradable de su aspecto. Puede tratarse de la envidia de la juventud de otras, en este caso, podemos incluir a la vieja o vieja-madre, guardiana de la joven que desea encontrar a su amante. También aparece la vieja que recurre a afeites –creando una figura ridícula y que despierta rechazo– para atraer, ya que su apetito erótico no ha cesado³¹. A veces, la línea del autor se centra

²⁷ Sacchetti considera que la mujer vieja tiene la naturaleza del diablo y, envidiosa, se duele del bien ajeno y se alegra con la desdicha de los otros, (*Sacchetti*, p. 66: “Di diavol vecchia femmina ha natura, [...] Del ben s’atrasta e con invidia il mira,/ e di veder il mal ingrassa e ride”).

²⁸ *Ibidem*, p. 123.

²⁹ *Ibidem*, p. 124.

³⁰ Patrizia BETTELA, “La vecchiaia femminile nella poesia toscana”, *Quaderni d’italianistica*, XIX, 2 (1998). No he podido consultar su obra *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, Toronto University Press, 2005.

³¹ Cecco Angiolieri describe la ridícula actitud de una vieja de desdichado físico que trata de ser atractiva cuando la miran pero que “por poco no hace perecer los deseos amorosos [que tienes] en el corazón” (“veggendo lei, che fa maravigliarti/ sí, che per poco non ti fa perire/ gli spiriti amorosi ne lo core” –*Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli* (ed. de Aldo Francesco Massera), 2 volúmenes, Bari, Laterza, 1920, p.133.

en sus carencias físicas, no oye, sólo duerme, sus ojos lagrimean, se subraya el horrible olor que emana de toda ella. Se la califica de bruja, acentuando su tendencia a la maldad, a su relación con el diablo y a su intención de obstaculizar los lógicos sentimientos amorosos de los enamorados. O alienta el encuentro, generalmente ilícito, de los jóvenes en su condición de rufiana. "Ogni vecchia è una strega" dice Belleta citando un proverbio eslavo.

En la literatura española, el personaje de la vieja engañadora, que corrompe doncellas o jóvenes esposas se concretó en la figura de Celestina, carácter central en lo que, en principio, se denominó *La Comedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas³².

Temporalmente coincide con ella –ya que ambas están datadas en el siglo XV– la pieza de Ugolino Pisani de Parma, *Filogenia*. En ambas obras, aparece la vieja rufiana y el desdichado fin de la doncella engañada aunque, en la *Filogenia*, la rufiana no es el elemento principal del engaño ni de la malhadada suerte de la muchacha. El autor de su desgracia es su pretendido enamorado, Epifebus. Si la confrontamos con la *Celestina* llegamos a la conclusión de que la *Filogenia* es mucho más cruel. Por un lado, en esta obra aparece la indiferencia y casi la satisfacción del padre de la muchacha que considera que ahorrará dineros y estará más tranquilo sin la presencia de su hija. Así dice Calixto, padre de Filogenia, en respuesta a la desolación de su esposa por la desaparición de la hija: "¡Váyase en mala hora! Ha aligerado nuestra economía y nos ha hecho ahorrar la dote"³³. Esta reacción paterna

³² En este caso, no establecemos dependencia de las obras italianas que mencionaremos respecto de la española Celestina puesto que el tema puede dar lugar a una larga discusión. Se podría subrayar sin embargo, en este período, tanto en España como en Italia la insistencia en ciertas características de un personaje reiterado en la literatura latina como el de la vieja, en muchas ocasiones con los atributos de la rufiana. Respecto de la interacción de las literaturas española e italiana Benedetto Croce toma una posición sumamente firme en su estudio "Lengua y literatura españolas en Italia en la primera mitad del Cinquecento" –Benedetto CROCE: *España en la vida italiana del Renacimiento*, Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 220–. Él considera que "la literatura española no logró ejercer gran influencia en Italia, país que gozaba ya de una madurez espiritual que España no tenía". Piensa que ni siquiera la *Celestina* ni el *Lazarillo* pudieron "constituir algo novedoso" ya que Italia era patria de la comedia y del cuento. Para Croce, la literatura española todavía sabía de medievalismo y piensa que lo que logró aportar a Italia no era nuevo ni original. A continuación, acepta que España podía ofrecer algo novedoso pero que esto no perduraría pues –aun teniendo estas características– a poco de andar, éstas se marchitarían. Nos preguntamos si, en verdad, el impacto de la lengua y la literatura españolas fue tan pobre en ese período ya que las ediciones de las obras hispanas fueron numerosas, que algunas de ellas fueron traducidas al italiano y que la lengua ofreció numerosos vocablos que se introdujeron en el idioma italiano. La opinión de Croce es que estas obras sólo influyeron en cierta clase social mientras que "fueron estériles" en lo relativo "a la vida del pensamiento y el arte" –*ibidem*, p. 237–.

³³ Nilda GUGLIELMI (recopilación y notas), *El teatro medieval*, Buenos Aires Eudeba, 1980, p. 268. El original de la pieza está redactado en latín. Traducida de edición bilingüe (latín-italiano), *Teatro goliardico dell' Umanesimo* editado por Vito Pandolfini y Erminia Artese, Milán, Lerici, 1965. La obra se supone compuesta en 1437.

da el tono de la obra. Decimos que es mucho más cruel que el destino de los amantes de la narración española, Calixto y Melibea. Estos mueren en tanto que Filogenia es cedida por su enamorado-amante, Epifebus, a sus amigos (“han sido muchos los que se han divertido con ella”), luego la casa con un zafio campesino, pretexta y prevé futuros encuentros. (“Tú [...] ven con frecuencia a la ciudad y trae al foro miel, pasas de uva, hortalizas, aceitunas, castañas y cosas parecidas”). Luego de vender la mercadería, el servidor de Epifebus la guiará a la morada de éste (“Y así, podremos gozar y recordar el pasado. Créeme, de tal manera, nada podrá quebrar nuestro amor”).

Diferente de estas actitudes frías y egoístas se nos aparece el largo y dolido planto de Pleberio, padre de Melibea. “¡O duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué nauios?” Y llora su desolación y soledad en su edad tardía: “¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada begez?”³⁴

Decimos que, en *La Celestina*, la rufiana tiene mayor presencia, de ahí que este título se haya impuesto, reemplazando al primitivo, personaje que despierta sospechas en la madre de Melibea. En la explicación que la joven da para justificar la presencia de la vieja aparece el engaño tradicional a que recurrían estas mujeres para seducir a las doncellas. Alisa –madre de Melibea– pregunta el porqué de la reiterada presencia de la vieja en su casa (“¿En qué andas acá, vezina, cada día?”). La vieja responde que el día anterior había faltado “vn poco de hilado al peso” y había cumplido con traerlo. Melibea, en cambio, dice que la anciana quería venderle un poco de solimán³⁵. Diferentes respuestas que refuerzan las dudas de la madre. Señala Alisa ante la respuesta de la hija: “Eso creo yo más, que lo que la vieja dixo. Pensó que recibiría yo pena dello e mintiome. Guarte, hija della, que es gran traydora. Que el sutil ladrón siempre rodea la ricas moradas. Sabe esta con sus trayciones, con sus falsas mercadurías, mudar los propósitos castos. Daña la fama. A tres vezes, que entra en vna casa, engendra sospecha”³⁶.

Vemos, a través de estos ejemplos, que las doncellas debían ser guardadas de negativas influencias externas. Pero también las jóvenes esposas podían ser incitadas a frivolidades y a amores ilícitos por intermedio de rufianas. Así se nos presenta Raffaella en la obra de Alessandro Piccolomini que lleva como título *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne* (1539)³⁷. Antes de entrar en el contenido propiamente dicho de la pieza,

³⁴ Fernando de Rojas, *La Celestina*, (ed. de Julio Cejador y Frauca), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), acto XXI.

³⁵ *Ibidem*. Cosméticos antiguos fabricados con una base de mercurio.

³⁶ *Ibidem*, acto X.

³⁷ Alessandro PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne* (ed. de Giancalo Alfano), Roma, Salerno, 2001. En adelante, citado *Raffaella*.

hemos de subrayar que esta obra italiana nos habla de la presencia española en la península y de la influencia de la literatura hispánica, en este caso, a través de *La Celestina*³⁸. Dice Antonio Prieto: “*La Celestina* con su proyección en Aretino, marca un oficio registrado hoy por Laura Coci en su documentada introducción *La retorica delle puttane* de Ferrante Pallavicino”³⁹.

Giancarlo Alfano, prologuista y curador de *La Raffaella* subraya esta influencia si bien el tono de la obra parece ser otro, lejos del carácter dramático del texto español y sin un final que nos haga conocer los efectos de la prédica. Piccolomini se excusa de lo que se podría interpretar de sus dichos, en primera instancia “pues parecer que dije algunas cosas que ofuscan la virtud de la mujer y el amor de ella al marido”⁴⁰. Niega que ésta haya sido su intención puesto que, asegura, “yo escribí este diálogo como broma y como juego”⁴¹, como fingimiento –tal como usan las novelas– aludiendo, a este propósito, obras de Boccaccio.

En el mencionado prólogo solicita a las señoras (“donne mie amatissime”) que lean la obra, habla de las malas lenguas que atacan a las mujeres y considera que, por ello, “no son vanas las defensas que yo, continuamente, he realizado por vuestro honor” (“che in tali asi non sieno in tutto vane le defensioni che io fo continuamente per l’honor vostro”). Pide que reciban con buen ánimo las expresiones del diálogo que represente alguna característica femenina “que no sea de alabar” (“che [...] non sia in tutto da lodare”). Con todo, Piccolomini no predica la fidelidad conyugal ya que justifica el gozar del amante de manera discreta (“nascostamente”) pues dejar transcurrir la juventud sin conocer el amor es como estar muerto (“che sia il medesimo che star morto sempre”)⁴².

Como hemos dicho, Piccolomini pretende que su obra sea de entretenimiento. Los temas, sin duda, son tratados de manera irónica y jocosa. El relato realiza un análisis del buen vestir, de los colores y modelos que las señoras adoptarán según sus características personales. Análisis y consejos que se mezclan con el chismorreo al señalar ya la avaricia de las mujeres que emplean vestimentas por años, modificándolas al infinito, ya la errada elec-

³⁸ La influencia española en la península fue muy extensa y se dio en todos los órdenes de la vida. Recordemos, por ejemplo, la obra de Amedeo QUONDAM, *Tutti i colori del nero*, Costabissara (Vicenza), Angelo Colla, 2007 en que el autor se plantea – al estudiar la moda del color negro en la vestimenta en el siglo XVI– la importancia de esa notable influencia de España en la historia italiana.

³⁹ CROCE, *op. cit.*, p. 16., Sin duda, gran influencia española, admirada o denostada, como en las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega, además de en otras muchísimas obras: “Señores españoles ¿qué hicistéis al Bocalino o boca del infierno que con la espada y militar gobierno/ tanta ocasión de murmurar le diste?”. *Vide*, nota 37.

⁴⁰ *Raffaella*, Prólogo, p. 7: “Dissi alcune cose che par che offoschin la virtù della donna, e l’amor di quella al marito”.

⁴¹ *Ibidem*, p. 8: “per aver io fattto tal dialogo per ischerzo e per gioco”.

⁴² *Ibidem*, pp. 28 a 31.

ción que hacen algunas de formas y colores según edades y físicos diversos. También subraya el descuido que aparece en otras, la falta de “portatura” de muchas de ellas al adoptar actitudes inconvenientes o desagradables, que detalla con inocultable regocijo. La misma prudencia se aconseja para los afeites sin que huelguen los comentarios graciosos según las señoras equivo-can cremas y ungüentos.

Pero –aparte de esto que señalamos– el prologuista destaca que la obra forma parte de una corriente de la narrativa que responde a un fenómeno social y literario que expresa la mayor importancia que logra en esos años un público femenino y que se corresponde con la afirmación de la lengua vulgar.

Precisamente Alfano indica que aparecen –contemporáneamente a las mencionadas– narraciones de naturaleza análoga como las de Pietro Aretino, *Raggionamento della Nanna e della Antonia* (1534) y *Diálogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa* (1536). Asimismo, señala el vigor del personaje de la rufiana que –aunque no de manera central– se encuentra en una obra, *Lamor costante*, representada en honor de Carlos V en 1536. Esa “Mona Bionda” ofrece todas las características que tiene la española Celestina ya que, entre otras cosas, es experta “en confeccionar afeites y perfumes, capaz de restaurar virginidades, alcahueta y un poco hechicera”⁴³. ¿Cómo se delinea, en *La Raffaella*, el personaje de la rufiana? La obra no determina previamente las características sino que éstas van surgiendo del diálogo que empeña a Raffaella con la joven esposa Margarita. Ella –como otras tantas– está casada con mercader ausente, circunstancia que –como hemos visto– desplace a san Bernardino, tal como expresara en sus prédicas. Margarita declara que su marido está lejos del hogar desde hace dos meses, ha ido a recoger grano y dinero. Y agrega, ante la sorpresa indignada de Raffaella, que en los dos años de su matrimonio no ha estado con ella más de cuatro meses en total⁴⁴. Luego del saludo, Margarita pregunta a Raffaella por su fortuna. En pocas palabras, ésta indica su condición: “pecados y fatiga como [cosas de] viejas”⁴⁵. Pobreza por decadencia económica y social. Según dice, la soporta con paciencia “aunque sea durísima cosa ser pobre para quien ha nacido noble, como es mi caso”⁴⁶. En otro momento, alude a mejores tiempos y a su carencia presente ya que –según dice– a menudo, no tiene siquiera una miga de pan en su casa⁴⁷.

⁴³ *Ibidem*, pp. 11-12.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 34: “benchè sia durissima cosa lo esser povero a chi é nato nobilmente come son io”.

⁴⁷ *Ibidem*, 40: “posso giurar che spesso non ho briciola di pane in casa”.

Margarita se rehusa a creer en los pecados de Raffaella ya que su continente la presenta como mujer piadosa: “os veo siempre con el rosario en la mano y estáis todo el día por esas iglesias”⁴⁸.

Pocos trazos para dibujar el personaje que –luego de hacer protestas de humildad– introduce, hábilmente, el tema que le interesa. En primer lugar, se duele de haber dejado pasar la juventud sin gozarla, circunstancia que le provoca gran angustia. Perturbación del ánimo que deberá superar “advirtiendo y aconsejando a las jóvenes, dada la ignorancia que tienen del mundo”⁴⁹. Raffaella pretexta urgencia de partir para aumentar su curiosidad⁵⁰ y luego comienza su labor, elogiando los verdes años y la imperiosa necesidad de gozarlos aunque esto comporte algún error (“consentir a questo poco di errore”). Prevé algún inicial escándalo de Margarita ante este posible desvío que ella calificará de “peccatuzzo” (“pecadillo”)⁵¹, un diminutivo que presentará como lógicas sus propuestas. Insinuaciones en que lo sugerido implica, tal vez, un supuesto pero necesario pecado. El diálogo se desliza tratando diversos tópicos, en primer término, de manera general, los placeres debidos a la juventud y luego tratando especialmente de vestimentas y acicalamientos para llegar al amor infiel –que Raffaella presenta como el verdadero amor–, que se vivirá en hipocresía. La rufiana analiza con ojo experto los tipos de varones para deducir de ello quien será digno del amor de la joven. En primer término, examina las características de los menores de veinte años: frívolos, soberbios, arrogantes por su juventud, escandalosos, charlatanes, maleducados, son algunos de los adjetivos que les prodiga. A esa edad, entre mil –dice– se podrá sólo encontrar uno que sea prudente y que –rota la relación– no hable mal de la mujer con que ha estado ligado⁵². En cuanto a los viejos, si bien más prudentes y maduros, tienen características desagradables como tener mala lengua y ser envidiosos (“malissima lingua e invidioso”)⁵³. Difaman a las mujeres si no logran su gracia o se vanaglorian públicamente si la logran. También Raffaella critica a los hombres demasiado atentos a su aspecto, a quienes caracteriza como holgazanes, charlatanes, vanidosos (“vantantori”), entre otras cosas. Los llama afeminados (“effeminati”) pues sólo piensan en perfumarse, arreglarse (“strigarsi”) la barba o ajustarse una calza. Además, son poco discretos de manera que, disgustando a la amada, la relación dura poco tiempo. Otros muchos varones deben ser descartados como amantes. Por supuesto, uno de ellos es el hombre casado ya que, enterada la esposa de la *liaison* ilícita, procederá a guerrear

⁴⁸ *Ibidem*, p. 34: “che vi veggo sempre co’paternostri in mano e vi state tutto ‘l giorno per queste chiese”.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 37: “doverei avvertire e consiglier le giovani”.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 40: “Importami [la retirada de Raffaella] poiché m’avete acceso a questa cosa, non vo’ che passi oggi ch’io non intenda minutamente il parere vostro”.

⁵¹ *Ibidem*, p. 41.

⁵² *Ibidem*, p. 95.

⁵³ *Ibidem*, p. 90.

con su marido y a desacreditar a la amada⁵⁴. Tampoco ha de elegirse grandes y poderosos señores ya que son, entre otras cosas, presuntuosos, desagradables, fastidiosos, mentirosos, viles, maldicientes, jugadores, tahures, blasfemadores, desenfadados, holgazañes, putañeros....⁵⁵. Finalmente, nos encontramos con el retrato de quien –para Raffaella– es el amante indicado. Tendrá entre veinte y treinta y cinco años aunque el ideal es que tenga entre veintisiete y veintiocho años, edad de madurez y prudencia plenas. Continúa con la descripción de este caballero ideal: de noble sangre, belleza exterior e interior, movimientos armoniosos, respetuoso de las mujeres y, sobre todo, de la amada, secreto en su preferencia amorosa –tema sobre el que insiste repetidas veces–. Su prudencia y equilibrio influirá inclusive en su atuendo, que será elegante pero sin excesos. Por supuesto, no será casado. Sólo se rodeará de servidores discretos que no habrán de develar sus amores⁵⁶.

Estas páginas sólo han querido presentar algunos aspectos de un importante tema literario que, además, hace aflorar otros fundamentales como el problema histórico-narrativo de la influencia española en Italia y algunos de matices psicológicos como la envidia, en este caso, sobre todo en la relación femenina y etaria.

Resumimos en pocas palabras el personaje que nos ha ocupado y que ofrece tan ricos matices psicológicos. Sin duda, las celestinas eran viejas que vivían difícilmente merced a sus saberes y argucias, patrocinando el amor infiel, envidiando la belleza y juventud de la damas a que atendían, tal vez, añorando el tiempo pasado, como dice la belle Heaulmière que se duele de su apariencia: “Y yo [ahora] me veo tan cambiada/ Pobre, seca, flaca, menuda/ Me siento totalmente colmada por la ira...”⁵⁷.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 94: “come un diavolo scatenato comincia a tumultuare ed empire la casa si guerra e di tormenti?”/ “E saputo che l’ha [l’amante] vituperarla e infamarla in ogni luogo che si trova”.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 95 y 102. La enumeración y análisis que realiza Raffaella acerca de hombres de diversas edades y condiciones nos remite a un pasaje análogo de *La tía fingida* cervantina. Doña Claudia de Astudillo y Quiñones alecciona a su supuesta sobrina, doña Esperanza de Torralba Meneses y Pacheco, acerca de las características –sobre todo, respecto de enamoramientos y larguezas– que presentan los hombres hispanos según regiones y procedencias. Y allí aparecen aragoneses, valencianos, catalanes, castellanos y extremeños, andaluces, asturianos. Los unos largos en dar, algunos crueles, otros peligrosos como los andaluces pues son astutos y perspicaces aunque “no nada miserables”. También portugueses, cuya descripción no es demasiado elogiosa (“son gente enjuta de cerebro”), así como la cruel mención de los gallegos (“no se colocan en predicamento porque no son alguien”). A este detallado análisis opone Esperanza métodos de relación que –según su entender– valen para todos los hombres de cualquier lugar vinieren, métodos fundamentados en apreciaciones psicológicas: “¿Hay más que hacer que incitar al tibio, provocar al casto, negarse al carnal, animar al cobarde, alentar al corto, refrenar al presumido, depertar al dormido, convidar al descuidado, escribir al ausente, alabar al necio, celebrar al discreto, acariciar al rico, desengañar al pobre, ser ángel en la calle, santa en la iglesia, hermosa en la ventana, honesta en la casa y demonio en la cama?” –*Cervantes*, pp. 1306-7–.

⁵⁷ MINOIS, *op. cit.*, p. 314.