

CELESTINA LABRANDERA

IAN MACPHERSON

Universidad de Durham

En *La Celestina*, una de las más fecundas fuentes de enriquecimiento textual es la forma imaginativa en que emplean la ironía, la ambigüedad y los equívocos tanto el autor del primer acto como Fernando de Rojas: los personajes son como camaleones, y el lector se encuentra obligado a irse acostumbrando, poco a poco, a un mundo al revés, un mundo de evasiones, de tergiversaciones, de dobles sentidos y de mentiras. En este contexto, destaca la primera parte del Acto IV, que quizás contenga una mina de ambigüedades, equívocos e ironía dramática aún más rica de lo que con pocas excepciones hasta ahora se ha reconocido ¹.

Este acto representa la primera visita de Celestina a la casa de Pleberio, y sigue inmediatamente sus conjuros a Satanás, pidiéndole ayuda en su peligrosa misión a Melibea. Al final del tercer acto, la vemos desempeñando su papel de bruja, con todos los aparatos del oficio, y el enlace inmediato con el acto anterior (según Celestina informa a Sempronio un poco antes) es el hilado que representa el pretexto principal de la visita de la tercera a la casa:

¹ Se destacan los trabajos de Cándido Ayllón, *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1984, esp. pp. 73-106, y una serie de artículos en *Celestinesca*; Alan D. Deyermond, «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», 1.i, pp. 6-12 y «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript», 2.i, pp. 25-30, Rosario Ferré, «*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'», 7.i, pp. 3-16, Otis Handy, «The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea», 7.i, pp. 17-27 y Manuel da Costa Fontes, «*Celestina's hilado* and Related Symbols», 8.i, pp. 3-13.

Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparajos que conmigo siempre traygo, para tener causa de entrar donde mucho no soy conocida la primera vez (III.1, p. 288) ².

El hilado está asociado así con el conjuro del tercer acto, cuando Celestina lo unta con «la áspera ponçoña de las bívoras» (III.4, p. 294), a fin de investirlo de poderes diabólicos; esta madeja de hilado, empapada de aceite serpentino, ha de llevarse a Alisa, Lucrecia y Melibea en el acto siguiente, y así se establece una situación de intensa ironía dramática. Nosotros sabemos, y Celestina sabe, algo que ignoran los demás personajes de esta escena; escucharemos lo que se va a decir, sobre todo con respecto al hilado, con una percepción y unos conocimientos superiores.

En el Acto IV, Celestina se las da de labranderera (es decir, costurera), que por apuros económicos tiene que vender un poco de hilo. Alisa, aunque tarda un poco en reconocerla, consiente en comprar el hilado y luego, de repente, abandona el grupo para ir a visitar a su hermana enferma, alegando no haberla visto desde el día anterior. Melibea y Lucrecia se encuentran a solas con Celestina, y Melibea está encargada con el deber de contentar «a la vezina en todo lo que razón fuere darle por el hilado» (IV.4, p. 306). Estos acontecimientos ocupan las cuatro primeras escenas del acto; en la última escena Celestina empieza a quitarse la máscara y nos revela los verdaderos motivos de su visita; acaba saliendo de la casa con su premio, el cordón de Melibea (el remedio del dolor de Calisto), y el acuerdo de que al día siguiente volverá, en secreto, para recoger una oración de Santa Apolonia, la famosa patrona del mal de muelas. Las lealtades de Lucrecia se someten a prueba en el curso del acto pero, como siempre en esta tragicomedia, triunfa la avaricia y, pasando de lo sublime a lo trivial, el silencio de Lucrecia se compra por un colorante de cabellos y un enjuague bucal.

Las primeras escenas de este acto han planteado serios problemas interpretativos para la crítica, más que nada sobre hasta qué punto cada individuo comprende lo que está pasando. Alisa, ¿por qué no reconoce y no se acuerda de Celestina, a pesar de las explícitas amonestaciones de su criada, y por qué abandona tan irreflexivamente a su hija en la casa, a la merced de la tercera? Lucrecia, ¿comprende o no los verdaderos motivos de la visita de Celestina? Melibea, ¿cae en la cuenta de la verdadera misión de esta «labranderera», y hasta qué punto la convence la aseveración de Celestina que el «dolor» que sufre Calisto no tiene nada que ver con el amor, sino que se trata de un simple dolor de muelas?

² Todas las citas proceden de la edición de Peter E. Russell, *Fernando de Rojas, Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.

Entre estos acontecimientos, el más inquietante es la salida precipitada e inverosímil de Alisa. La discrepancia entre los comentarios de los estudiosos de este acto no va a sorprender a nadie. En diversos lugares se ha sugerido incompetencia por parte de Rojas (pocos partidarios), se han comentado los defectos de carácter de la madre (Peter Dunn, Dorothy Severin) o la fe ciega que tiene en su hija (María Rosa Lida de Malkiel, Cándido Ayllón), se ha subrayado, debidamente, la brujería del acto anterior y la presencia del diablo en la madeja (Peter Russell, Alan Deyermond)³. Entre todo esto Ayllón acierta a notar, e ilustra hasta cierto punto, que «no obstante, toda la escena es de una marcada ironía verbal y dramática»⁴.

Para una comprensión adecuada de esta escena, sin embargo, no se trata de escoger una simple «explicación». Lo que importa es la capacidad de comprender la ironía dramática inherente en un contraste: el contraste entre la forma en que Alisa interpreta lo dicho y lo hecho en su casa y la forma en que la comprende el lector, el oyente o el público. Alisa se revela indudablemente como una tonta, una tonta que no ve nada, que no se acuerda de nada,

³ La posible incompetencia de Rojas representa el nivel más obvio. El argumento exige que Celestina y Melibea se encuentren a solas, sin más testigos que la criada, la madre tiene que quitarse de en medio, y por lo tanto aparece el *deus ex machina* en forma de un paje con las noticias de que se le ha arreciado el mal a su hermana. Pero los grandes autores tradicionalmente están exentos de achaques de incompetencia, así que el argumento tiene pocos partidarios. Peter Dunn señala «Alisa's flippant unconcern about Celestina's visit» y la considera «foolish, well meaning, credulous and inattentive» (*Fernando de Rojas*, Boston, Twayne, 1975, p. 125). Dorothy Severin censura a Alisa por su memoria defectuosa: «Her failure to remember Celestina's true nature is tantamount to a betrayal of her daughter» (*Memory in «La Celestina»*, Londres, Tamesis, 1970, p. 42), pero puesto que, salvo en casos excepcionales, la memoria es totalmente ajena a la voluntad de los seres humanos, su juicio sobre Alisa parece un poco duro. María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 491, comenta «El dejar a Melibea en compañía de la tercera se justifica no sólo por su acostumbrado deber social, sino por la ilimitada confianza en su hija», y Cándido Ayllón nota que «no la deja desacompañada, pues con ella se queda Lucrecia» (*Perspectiva irónica*, p. 84). Un defecto inquietante de esta teoría es que en el transcurso de esta escena no hay ningún momento en que ALisa mencione o evidencie esta fe ciega en su hija; faltan testimonios textuales. Peter Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*», Barcelona, Ariel, 1978, pp. 241-76, esp. 262-64, y Alan Deyermond, «*Hilado-cordón-cadena*», pp. 6-10, insisten, acertadamente, en la brujería del acto anterior, y la presencia del diablo en la madeja. Aquí, tenemos pruebas textuales: «Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra», comenta Celestina en un aparte (IV.4, p. 305), y no cabe duda de que la presencia del aceite serpentina en el hilado (de donde pasa al cordón) es un elemento clave de la escena.

⁴ *Perspectiva irónica*, p. 84.

que no escucha a nadie. No reconoce en qué consiste Celestina, a pesar de su aspecto físicamente repugnante y los esfuerzos de Lucrecia, que hace lo posible para ofrecerle una pista, señalando la cicatriz que tiene en la cara. No se acuerda: escucha como quien oye llover las advertencias explícitas de Lucrecia sobre las tenerías, la vergüenza pública, la hechicería, la venta de chicas y los maridos cornudos. Y no escucha: Lucrecia explica que la visita:

perfuma tocas, hace solimán y otros treynta oficios. Conoce mucho en yervas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria (IV.3, p. 303).

Ante todo esto, Alisa contesta simplemente:

Todo eso dicho no me la da a conocer (IV.3, p. 303).

Sólo el nombre —Celestina— cuando por fin Lucrecia consigue pronunciarlo, estimula una reacción: Alisa se ríe con una risilla tonta y anuncia distraídamente, que «ya me voy recordando de ella» (IV.3, p. 304). Todos los indicios del texto señalan una crueldad implacable de parte de Rojas. La madre de Melibea se representa como una burguesa sin rasgo bueno, irremediable: una mujer ciega, irreflexiva, olvidadiza, desatenta, antipática, sumamente tonta. Cuando la llaman a la presencia de su hermana doliente, manda a Melibea que contente a la vezina «en todo lo que razón fuere darle por el hilado» (IV.4, p. 306), y se marcha en seguida, sin reflexionar un momento sobre lo que está pasando o puede pasar en la casa. La lógica interna del abandono de su hija estriba en la acertada y esmerada caracterización de Fernando de Rojas.

Ésta es una escena cruelmente cómica, y a la vez cargada de ironías. Las deficiencias de Alisa, que surgen de su fracaso total en llegar a comprender la información clara e inequívoca que suministra Lucrecia, la ponen en ridículo y la caracterizan como una figura despreciable. La ironía dramática de este tipo de situación se resume primorosamente por el crítico Alvin Allen Eustis:

Sicológicamente, el éxito de un artista cómico depende del punto hasta el cual el público pueda al mismo tiempo entender los sentimientos de la persona que no comprende lo que pasa y disfrutar de la sensación de superioridad que produce la omniscencia; resulta que el público controla las apariencias en fuerza de su comprensión de la realidad ⁵.

En este caso, el público, que ha presenciado todos los acontecimientos que preceden la visita de Celestina a la casa de Alisa, está

⁵ Alvin Allen Eustis, *Molière as Ironic Contemplator*, The Hague-Paris, Mouton, 1973, p. 61, citado por Ayllón, p. 85. La traducción es mía.

totalmente al corriente de la situación, sosegado, omnisciente y dispuesto a complacerse en el desconcierto de un personaje que encuentra por primera vez y de quien no tiene ninguna idea preconcebida.

La ironía verbal y los dobles sentidos de esta escena se han estudiado muy poco, pero sostienen e intensifican la ironía dramática de la situación. En busca de la clave, es preciso volver a las palabras de Pármeno en el primer acto, donde explica a su amo que Celestina vive en una casa destartalada cerca de las tenerías, y continúa:

Ella tenía seys oficios, conviene a saber: labranderá, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. Era el primer oficio cobertura de los otros (I.7, p. 242).

En el Acto IV, Rojas desarrolla el tema principal de este discurso; sabemos ya que para Celestina el primer oficio —labranderá— representa el tapadero de todos los demás, y recordamos que inmediatamente después de pronunciar estas palabras Pármeno nos contó un chiste en forma de un juego de palabras basado en la plurivalencia del verbo «labrar»:

so color del [primer oficio] muchas moças destos sirvientes entravan en su casa a labrarse, y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas (I.7, p. 242).

Pármeno nos recuerda que para estas mozas desfloradas la casa de Celestina era una especie de taller de reparaciones presidida por la maestra de zurcir virgos⁶.

Al lector se le invita a interpretar el diálogo del Acto IV a base de las indicaciones explícitas del primer Acto. Al mismo tiempo, no puede menos de tener presente otro contexto, es decir sus conocimientos de la sociedad de finales del siglo quince. En un estudio magistral del contexto social de *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, Angus MacKay arroja mucha luz en la lamentable situación de la mujer soltera, no privilegiada, de origen humilde, que

⁶ En la Introducción a su edición de Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 97, Claude Allaigre llama la atención al interés de Diomedes en que Aldonza sepa *labrar*, «que no es sino variante, en el campo erótico, de tejer, urdir y tramar». Para más ejemplos de tejer, urdir y tramar en la poesía amoratoria de la época, véase mi «Conceptos e indirectas en la poesía cancioneril: el Almirante de Castilla y Antonio de Velasco», en *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Barcelona, Puvill, 1984, pp. 91-105, esp. pp. 99-103. Manuel da Costa Fontes apunta otra posibilidad más especulativa, que aquí *labrar* «can also be taken in the sense 'to plough', that is, being able to fornicate deeply and vigorously» («Celestina's *hilado*», p. 9).

tenía que ganarse la vida en un mundo totalmente dominado por los hombres, y en las posibilidades muy restringidas que tenía para hacerlo ⁷. MacKay apunta que para tal mujer las carreras y puestos de trabajo más frecuentes tenían forzosamente que ser criada, lavandera, camisera, prostituta o beata, y que frecuentemente ejercía dos o tres de estos oficios simultánea o sucesivamente; éste es el contexto, por ejemplo, del refrán: «Puta primaveral, alcahueta otoñal y beata invernal» ⁸. Los testimonios de la *Carajicomedia* y *La Celestina* nos recuerdan que a esta lista tenemos que añadir costurera/labradora; en la *Carajicomedia*, la aclaración a la copla liii reza:

Isabel de León ha sido ramera cortesana; agora ya es jubilada y los dioses la han convertido en costurera ⁹.

En *La Celestina* se reconoce una Celestina otoñal, antigua puta convertida por el transcurso de los años en alcahueta, y en el Acto IV la vemos desempeñando simultáneamente los dos papeles de labradora y alcahueta (el primer oficio siendo cobertura del otro). MacKay nota también que:

Ahora bien, lo interesante de todos estos trabajos y oficios es que (1) el vocabulario relacionado con dichos trabajos es más o menos intercambiable y (2) la significación de los sinónimos oscila hacia «abajo» al nivel de la prostitución ¹⁰.

En los textos de las últimas décadas del siglo xv, el vocabulario asociado con trabajos femeninos como la costura, el hilar y el tejer suministra una rica fuente de indirectas y dobles sentidos, como hemos señalado en varios trabajos recientes, y el fenómeno se ilustra ampliamente en la *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* editada por Alzieu, Jammes y Lissorgues, y el *Léxico de marginalismo del Siglo de Oro* que recopiló José Luis Alonso Hernández ¹¹.

⁷ Angus MacKay, «Averroistas y marginadas», en *Actas del III Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1984, pp. 247-61.

⁸ Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, 1953, p. 618, núms. 53.969 y 53.970, citado por MacKay, p. 255. Compárese «Vieja que fue ramera, o tercera o mesonera», también citado por MacKay, p. 255, y «Después de puta, candelera», en Francisco de Espinosa, *Refranero 1527-1547*, ed. Eleanor S. O'Kane, Anejo XVIII del *BRAE*, Madrid, 1968, p. 200, que resumen en breve las actitudes de la época.

⁹ *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. Juan Alfredo Bellón Cazabán y Pablo Jauralde Pou, Madrid, Akal, 1974, p. 194.

¹⁰ MacKay, p. 253.

¹¹ *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, recopiladas por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, Toulouse, Univ. de Toulouse Miraille, 1975;

Estos trabajos y oficios no se restringían a las clases humildes; a casi todas las mujeres, ricas o pobres, se les enseñaba a hilar, normalmente con una rueca, y a muchas se les enseñaba a tejer. Por consiguiente, existía un vocabulario empleado y comprendido por todos los rangos de la jerarquía social, y se desarrolló el empleo del vocabulario de los trabajos textiles como una extensión natural del trabajo al ocio, o de un tipo de pasatiempo (coser, hilar, tejer, etc.) a otro (las relaciones entre los sexos). Entre los numerosos ejemplos de dobles sentidos que aduce MacKay, me limito a citar la descripción de la prostituta Aldonza:

Aquí la madre quiso mostrarle tejer, el cual oficio no se le dio así como el ordir y tramar, que le quedaron tanto en la cabeza que no se le han podido olvidar ¹².

y las palabras de Aldonza cuando, queriendo conocer a Diomedes, dice a su tía:

Señora tía, yo aquí traigo el alfilelero, mas ni tengo aguja ni alfiler, que dedal no faltaría para apretar ¹³.

A finales del siglo quince, como lo demuestran los poetas de la corte de Isabel la Católica, el empleo de dobles sentidos de este tipo es rutinario; sustantivos como aguja, agujeta, alfiler, hilado, huso, lanzadera, son eufemismos corrientes para hacer alusión a la parte viril; agujero, ajuar, alfiletero, dedal, ojal, tela, telar, denominan con frecuencia la parte natural de la mujer; verbos que aluden a la conjunción de los sexos incluyen arcar la lana, coser, hilar, labrar, tejer, tramar, urdir y zurcir ¹⁴.

El testimonio que se puede sacar de la *Carajicomedia* además, es que a finales de siglo, para referirse a una puta, el vocablo «labrandería» había llegado a emplearse no sólo como eufemismo, sino también como sinónimo o hasta propaganda. La copla xii empieza así:

José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1976.

¹² *Lozana andaluza*, ed. Allaigre, p. 176.

¹³ *Lozana andaluza*, pp. 179-180. Comenta Allaigre, «En la réplica siguiente de Lozana se prosigue el juego, basado en iguales principios, con *aguja* o *alfiler* («pene»), lo que da cuenta del *alfiletero* en que se hincan» (p. 97), y Manuel da Costa Fontes apoya esta interpretación, notando que «the meaning of 'aguja' and 'alfiler' in *La Lozana andaluza* further amplifies the symbolic value assigned to those terms in *LC*», «*Celestina's hilado*», p. 9.

¹⁴ Véase también Keith Whinnom, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, Univ. de Durham, 1981, cap. III, y mi «Secret Language in the *cancioneros*: Some Courtly Codes», *BHS*, LXII (1985), pp. 51-63.

Buscando una puta, mis ojos cansados,
topé con aquella que Gracia dixerón...

El comentario en prosa reza:

Gracia es una muger enamorada, gran labradora, es hermosa y dispuesta, empero en sus ojos parece ser su casa la figura de la luxuria, según la copla lo declara es muger que continuo esta en su puerta labrando, y por maravilla passa ninguno que ella no lo mire, esta de tal manera que mas que tablilla de meson, publica su coño ser ospital de carajos o ostal de cojones ¹⁵.

Lo que subraya Rojas en el Acto IV es que Alisa no comprende nada de esta forma de hablar; está fuera de su experiencia, y fuera de su alcance, y Rojas invita a su lector a juzgarla a la luz de este hecho, como tonta o inocente. Lucrecia, sin embargo (y hay que tener en cuenta que Rojas la presenta como la prima de la puta Elicia), comprende perfectamente en la escena 2^a:

CELESTINA: ¿Más provecho quieres, bova, que complir hombre sus desseos? Y también, como a las viejas nunca nos fallecen necesidades, mayormente a mí, que tengo de mantener hijas ajenas, ando a vender un poco de hilado.

LUCRECIA: ¡Algo es lo que yo digo! En mi seso estoy, que nunca metes aguja sin sacar reja. Pero mi señora, la vieja, urdió una tela; tiene necesidad dello, tú de venderlo. Entra y espera aquí, que no os desavenirés (IV.2, pp. 301-302).

El doble sentido de la primera frase de Celestina —¿es una alusión general a la situación del hombre, o tiene una aplicación particular?— está seguido inmediatamente por la alusión al «poco de hilado» que quiere vender: ¿la madeja que lleva en la mano, o el «hilado»/miembro viril de Calisto? Y en este momento el lector no puede menos de recordar el simbolismo diabólico del acto anterior, cuando se derramó en la madeja de hilado el aceite serpentino. Lucrecia cae en la cuenta inmediatamente —¡Algo es lo que yo digo!— y contesta con la misma moneda: «nunca metes aguja sin sacar reja. Pero mi señora, la vieja, urdió una tela». La ironía estriba en que en sentidos muy distintos las dos mujeres están urdiendo una tela; Lucrecia hace pasar a Celestina, y Rojas la establece como una cómplice.

Hemos insistido en el fracaso total de Alisa en comprender la descripción peyorativa de Celestina que hace Lucrecia. A esta ob-

¹⁵ *Cancionero de obras de burlas*, pp. 187-188.

servación sólo hay que añadir que Lucrecia, aunque dispuesta a hablar en cifra con Celestina, no emplea la misma cifra cuando se dirige a su señora. En la tercera escena, aunque el motivo aparente de la visita de Celestina es el negocio del hilo, no se emplea ni una sola palabra sacada del vocabulario textil. Lucrecia se explica perfectamente sobre el pasado y el presente de Celestina, y Alisa no comprende nada. Síguese que cuando Alisa pronuncia las palabras siguientes en la escena IV^a, se reconoce que las ironías verbales implícitas en su discurso son totalmente inconscientes y resulta una tensión dramática del más alto grado:

Vezina honrrada, tu razón y ofrecimiento me mueven a compasión; y tanto que quisiera cierto más hallarme en tiempo de poder cumplir tu falta que menguar tu tela. Lo dicho te agradezco. Si el hilado es tal, serte ha bien pagado (IV.4, p. 304).

Alisa no sólo se refiere a Celestina como «vezina honrrada», sino también se le escapa totalmente (pero al lector no) la ambigüedad erótica de la última frase «Si el hilado es tal, serte ha bien pagado». Se subraya este punto unos momentos después, cuando dice a su hija, con una ironía anticipatoria inconsciente, «pues, Melibea, contenta a la vezina en todo lo que razón fuere darle por el hilado» (IV.4, p. 306). Como nota Ayllón, el consejo inocente de Alisa resulta ser completamente devastador y destructivo¹⁶. Efectivamente, Melibea contenta a la vieja y a Calisto; por el hilado acaba dando su virginidad, su honra y su vida.

Alisa, la ciega, queda sin comprender los equívocos eróticos de estas escenas. Lucrecia comprende muy bien, pero no consigue, aun dejándose de rodeos, comunicar con la cascabelera de su ama. Melibea mira y escucha, pero hasta la escena V^a no dice nada; sin embargo, puesto que termina el acto entregando el cordón a Celestina y consintiendo en la vuelta de la tercera al día siguiente, secretamente, el testimonio del texto es que desde el principio hasta el fin ha sido muy consciente del simbolismo y el sentido traslaticio de la visita de una «labranderá» que quiere vender hilo. El lector, enterado de la situación gracias a los preparativos del autor dentro del texto, y al empleo de dobles sentidos bien conocidos, queda satisfecho con su sensación de superioridad, mofándose de Alisa, aprensivo en cuanto a Lucrecia, admirándose de la técnica profesional de Celestina, y temiendo por Melibea. En un acto donde han sido poco comentados y menos comprendidos los matices de

¹⁶ *Perspectiva irónica*, p. 86.

los dobles sentidos eróticos, hemos querido resaltar la forma en que Fernando de Rojas combina las dos formas de ironía —dramática y verbal— para establecer, en un punto clave de su obra, una tensión dramática del más alto grado.