

La tía fingida a la luz de La Celestina

María Teresa Miaja de la Peña
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Es indudable la huella que deja la *Celestina* en muchas de las obras posteriores que tratan el tema de amores clandestinos en los que la intervención de una medianera es indispensable. A partir de *Celestina*, el personaje queda definido como autoridad absoluta en las artes de tercería. *La tía fingida*, obra atribuida a Cervantes no es una excepción. En este trabajo abordaré algunas de las características de la medianera en esta obra a la luz de la *Celestina*.

No me voy a ocupar sobre el asunto de la atribución “discutida” de esta obra a Cervantes, algo que ya ha gastado más que suficiente tinta por parte de la crítica, aunque con precarios resultados, ni de las dos versiones conservadas: el código de la Biblioteca Colombina de Sevilla y un manuscrito del siglo XVII hoy perdido, denominado “Porras de la Cámara”, que incluye dos *Novelas Ejemplares* de Cervantes: *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*; ni del análisis formal de la versificación (ya que lleva intercalados un soneto y un terceto); ya que son aspectos bastamente estudiados previamente. Aclaro que el propósito de mi intervención va sólo dirigido a revisar la *imitatio* y su “difícil equilibrio entre el plagio y la innovación” (Sáez, 17), presente en el texto, principalmente en torno a dos personajes clave: la medianera y su pupila, como parte de un tema construido a lo largo de muchos siglos, que culmina en *La Celestina*, y que sigue siendo reelaborado durante muchos más, dado el gusto que siempre despierta entre los lectores la compleja relación de interdependencia que se establece entre ambas.

Resulta evidente que entre *La Celestina* y *La tía fingida* hay una distancia enorme, pues la primera, una de las obras emblemáticas de nuestra literatura, se caracteriza por su enorme complejidad y, la segunda, como bien la ha descrito Adrián J. Sáez en la introducción a su edición: “es una novelita juguetona e incómoda” (Cervantes 2018, 23), sin grandes pretensiones, sencilla en su trama y composición.

Sin embargo, entre ellas se da un vínculo especial, pues los personajes conforman un binomio que se alimenta mutuamente tanto en lo emocional como en lo económico, conformando un motivo literario. Entre ambas se establece una cadena de transmisión del oficio que resulta indispensable para su sobrevivencia y para la pervivencia de sus saberes. Esta relación entre la vieja sabia y experimentada en amores con la aprendiz, se ha presentado siempre y de distintas maneras en las obras que tratan asuntos de tercería, de los que me gustaría destacar algunos antecedentes,¹ sobre los que he venido trabajando.

Para María Rosa Lida de Malkiel, en su libro *Dos obras maestras españolas* (1966), tanto detrás del *Libro de buen amor* como de *La Celestina* está la comedia latina del siglo XII, titulada *Pamphilus*. El *Libro de buen amor* contiene una versión libre, plena de intencionales desvíos, mientras que en *La Celestina* funciona como punto de partida del argumento, drama en prosa en este caso. Sin embargo, no es éste el único antecedente latino del personaje de la medianera, como se le conoce genéricamente.²

¹ Ver: María Teresa Miaja de la Peña. “‘Quien las sabe las tañe’ la construcción de Celestina como dueña del oficio” en donde se estudian varios de los rasgos aquí expuestos.

² Por ejemplo, Terencio usa a sus mensajeros como figuras introductorias, aunque no poseen “el sentido de honra y el orgullo profesional que prestan a Celestina su singular dignidad” (Lida de Malkiel 1962, 538).

Todas ellas, medianeras en «proceso de formación», siempre en manos de una experimentada, perita en el oficio, una *lena* o *meretrix*, que funge como *praeceptor amoris*, como en Tibulo, Propertio y Ovidio. Este último, en *Amores*, *Ars amandi*, *Remedia amoris* y *Metamorfosis*, es quien traslada el personaje de la alcahueta de la comedia latina y de Menandro al género de la elegía erótica, donde dibuja el oficio de una alcahueta.

Entre los antecedentes orientales, Enrique del Cerro Calderón (2012) destaca *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm, poeta cordobés del siglo XI, obra en la que se resaltan los variados oficios que le permiten intermediar en amores, debido en gran parte a que facilitan su trato abierto con las mujeres, tales como ser curandera, hilandera, tejedora, mandadera, entre otros menesteres, lo que se asocia con *Celestina* en sus múltiples oficios, muy en particular con el de «vieja buhonera». Además, incluye otros textos árabes como el poema «La alcahueta» de Abú Chafar Ahmed ibn Said, en el que se opone su impiedad verdadera a su piedad fingida; así como el carácter amoral en el cuento *De canicula lacrimante*, de la compilación de Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, cuya medianera no es fríamente hipócrita, sino que, como Celestina, está “adherida a lo ritual de la religión [y es] incapaz de percibir su valor moral” (Lida de Malkiel 1962, 549); el *Libro de las delicias* de Yosef ben Mier ibn Zabarra; y el *exemplum* XLII del *Conde Lucanor*, en el que una beata le ayuda al diablo a poner enemistad en un matrimonio, haciéndose pasar por la criada.

En el caso de *La Celestina* y *La tía fingida* muchos de estos hilos se entretejen asimismo en la trama, algunos de los cuales quiero destacar a partir de la caracterización de la medianera y de sus enseñanzas a su sucesora. Son ellas las protagonistas de la historia, en tanto que los demás personajes fungen como meras comparsas: los dos estudiantes “mancebos y manchegos” (que ni siquiera tienen nombre), don Félix, galán timado por Grijalba, una de las criadas, la otra, un escudero y un vecino (sin nombre).

El lugar donde sucede la acción es Salamanca, ciudad de “estudiantes y prostitutas”, a partir de la llegada de “una señora forastera, medio beata y de mucha autoridad” (Sáez, 98), rasgo, el primero que comparte con Celestina, de quien también se destaca su aparente religiosidad, como veremos más adelante.

La señora, que responde al rimbombante nombre de Claudia de Astudillo y Quiñones, va acompañada de su sobrina, una doncella llamada Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco, cuya belleza deja deslumbrados a dos jóvenes estudiantes, además de dos damas de compañía, una de ellas es Grijalba, y de un escudero. Todos ellos son descritos de forma tan suntuosa en su aparición, presencia y vestimenta que nos lleva a verlos como figuras algo estrambóticas, casi carnavalescas. Algo que va a tener mucho de cierto conforme avanza la obra, que nos va a revelar una trama de enredos en la que lo que prevalece es el engaño, el fingimiento, la parodia.

1. La imagen pública

El cortejo presidido por doña Claudia resulta un despliegue de suntuosidad totalmente fuera de lugar, pues se da en un barrio con fama de ser de villanía y vicio, pese a lo cual despierta el interés tanto de los estudiantes y del vecino que afirma: “Mas lo que sé es que la moza es hermosa y honesta, y que el fausto y autoridad de la tía no es de gente pobre” (Sáez, 98). Si bien “el fausto” es identificado como de gente rica, dado que destaca por el barrio, es posible leerlo como una hipérbole que pretende ocultar la alcahuetería. Esto contrasta con la imagen pública de Celestina, quien anda por la vida con gran desfachatez sin sentirse avergonzada por su oficio y sin deseo de ocultarlo, en tanto ella se siente poseedora de saberes especiales, como lo va demostrando con su actitud en todo momento, de ahí que Pármene la

describa de la siguiente manera: “Y demás desto, es nombrada e por tal título conocida. Si entre cient mugeres va y alguno dize «¡Putá vieja!», sin ningún empacho luego buelve la cabeça y responde con alegre cara” (Rojas, 108). Aunque en la forma de conducirse son contrarias, comparten el hecho de llamar la atención de todo aquel que se las cruce.

2. La apariencia, vestimenta

Ambas protagonistas son descritas como mujeres viejas, una aparentemente respetable y la otra de muy mala fama. Es necesario, sin embargo, detenernos en la descripción de Claudia para tender los puentes con el modelo celestinesco y apuntar las semejanzas y las diferencias.

De Claudia se dice que:

[...] vieron venir una reverenda matrona, con unas tocas blancas como la nieve, más largas que una sobrepelliz de un canónigo portugués, plegadas sobre la frente, con su ventosa y con un gran rosario al cuello de cuentas sonadoras, tan gordas como las de Santenuflo, que a la cintura la llegaba: manto de seda y lana, guantes blancos y nuevos sin vuelta, y un báculo o junco de las Indias con su remate de plata en la mano derecha. (Cervantes, 99)

De Celestina sabemos que siempre viste largas faldas negras, es decir, que contrasta en color, pero así como la connotación de la blancura en Claudia le ayuda a fingir, en Celestina sus faldas haldean según su ánimo, pues en momentos le estorban y en otros vuelan cuando camina, “ni me estorban las haldas, ni siento cansancio en andar” (Rojas, 150), rasgo que también reconocen los otros personajes, como cuando Sempronio dice “O yo no veo bien o aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes” (Rojas, 172).

Otra de las diferencias es la ausencia de descripciones corporales en *La tía fingida*, aunque hay una excepción notable, la de la mención de su calvicie, que es uno de los síntomas asociados con la sífilis (Fortoul, 58) que presuntamente contrajo producto de sus años pasados de prostitución. En *Celestina*, el cuerpo también funciona como una superficie que registra el paso del tiempo. Por ejemplo, marcas sumamente evidentes ya que es una vieja barbuda debido al desbalance hormonal propio de la vejez, o bien que tiene la cara arrugada, lo cual intenta ocultar con polvos de antimonio, como afirma Pármeno.

Mucho más relevante es el rasguño en la cara que los lectores de la época identificarían inmediatamente con la «marca del diablo», una señal que éste hacía con su garra en la cara de sus adeptos, aunque por Lucrecia sabemos que es en realidad la cicatriz que le quedó de una cuchillada: “Señora, con aquella vieja de la cuchillada, que solía bivar aquí en las tenerías a la cuesta del río” (Rojas, 152). Es decir, que, aunque las marcas de la cara de Celestina y la calvicie de Claudina no significan lo mismo, están relacionadas con las características negativas de los personajes, son producto de un altercado y nos abren una ventana por la cual mirar al pasado de las dos alcahuetas.

El báculo de Claudia es otro elemento que tiene un correlato en Celestina. Según Covarrubias, báculo es: “el palo, el bordón, el cayado con que se afirma el flaco de pies, viejo, enfermo o temulento” (s.v.), y Celestina, en el contexto de la plática sobre la vejez con Melibea, menciona que es “cayado de mimbre.” Cayado y báculo, además, son herramientas de pastoreo, por lo que le confieren autoridad, que adquiere sentido cuando Melibea dice que “del buen pastor es proprio trasquillar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo” (Rojas, 166).

Son elementos que configuran al personaje literalmente, pero cuyas connotaciones son probablemente de mayor importancia.

En el mismo sentido, es necesario comentar el rosario, que en Claudia es sumamente vistoso y escandaloso, lo que señala la hipocresía y falsa piedad religiosa. En Celestina, como señal de lo mismo, le dice a Alisa que “ante que me desayune, dé cuatro bueltas a mis cuentas” (Rojas, 66), pues ésta le ha pedido que ruegue por la salud de su hermana enferma de mal de costado. Nos enteramos también por Sempronio que Celestina usa su rosario como ábaco, pues “lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo y cuántos enamorados hay en la ciudad, y cuántas moças tiene encomendadas, y qué despenseros le dan ración y cuál mejor y cómo les llaman por nombre” (Rojas, 118). El rosario, en el contexto adecuado, señala a su dueña como alcahueta. Debido a lo ingenioso y blasfemo del rosario celestineso, es casi ley que las alcahuetas tengan un rosario muy a la mano.

3. El espacio

En cuanto al espacio, en *La tía fingida* la trama se sitúa puntualmente en la ciudad de Salamanca, algo que queda oculto en *La Celestina*, aunque el texto nos lleva a pensar en un espacio similar. Así lo apunta Abril-Sánchez cuando dice que:

De hecho, en Salamanca, ciudad donde se ha intentado buscar la verdadera casa de Celestina, se abrió una mancebía en la última década del siglo XV en la misma época en la que Fernando de Rojas escribió allí su obra, por lo que la tragicomedia podía constituir un verdadero documento histórico-social de la prostitución en la España medieval. (9)

Lo que sí aparece en ambas es la casa-burdel, o burdel-privado, así descrito por Márquez Villanueva (182), en donde una vieja, antes prostituta, se aprovecha de una o más jóvenes para sobrevivir. Tal es el caso de las protagonistas de las obras que ahora nos ocupan. Para Claudia el negocio consiste en aprovecharse de la joven Esperanza, a quien a sus diecisiete-dieciocho años ha vendido tres veces como virgen, gracias a su arte con la aguja:

No hay cosa que se le iguale para este menester como la de la ahuja y sirgo colorado, porque todo lo demás es andar por las ramas, no vale nada el zumaque y vidrio molido; vale mucho menos la sanguijuela, ni la mirra no es de algún provecho, ni la cebolla albarrana, ni el papo de palomino, ni otros impertinentes menjures que hay, que todo es aires; porque no hay rústico ya que, si tantico quiera estar en lo que hace, no caiga en la cuenta de la moneda falsa. Vívame mi dedal y ahuja, y vívame juntamente tu paciencia y buen sufrimiento, y venga a embestirte todo el género humano; que ellos quedarán engañados, y tú con honra, y yo con hacienda y más ganancia que la ordinaria (Cervantes, 117-118).

Habilidad de labradora, bordadora excelsa, que comparte con Celestina, quien se precia de ser experta en ello por las enseñanzas que recibió de quienes fueron sus maestras, en primer lugar, la abuela Elicia de quien aprendió a zurcir virgos.

Celestina.- ¿La de la manilla es? Ya sé por quien dizes. ¿Por qué tú no tomavas el aparejo, e començavas a hazer algo? Pues en aquellas tales te avías de abezar y provar, de quantas vezes me lo as visto hazer. Si no, ay te estarás toda tu vida, hecha bestia

sin officio ni renta. Y quando seas de mi edad, llorarás la holgura de agora. Que la mocedad ociosa acarrea la vejez arrepentida e trabajosa. Hazíalo yo mejor, quando tu abuela, que Dios aya, me mostrava este officio: que a cabo de un año, sabía más que ella (Rojas, 209).

Asunto del que se quiere deshacer Esperanza, por considerarlo doloroso, para dedicarse solo a la prostitución, al igual que lo hace Elicia, quien, por otra parte, se niega a ocuparse del oficio de “zurcir virgos”: “Y no va esto, sino en la gana con que se aprende. Ninguna sciencia es bienempleada en el que no le tiene affición. Yo le tengo a este officio odio; tú mueres tras ello” (Rojas, 209-210).

Ahondaré en el espacio de la casa/burdel ya que tiene gran importancia en estas obras por la privacidad que ofrece, en especial ante las autoridades, que si bien pueden intervenir el espacio público, difícilmente pueden hacerlo en el privado aunque sea ampliamente conocido lo que ocurre tras sus paredes. Sólo cuando el conflicto excede el espacio de lo privado, es que los alguaciles pueden hacerse presente, lo que enfatiza lo indispensable de la casa/burdel. Abril-Sánchez consigna que la actividad prostibularia:

Careciendo apenas de códigos legales que la condenaran, se había convertido en una práctica social muy popular entre jóvenes mozos, enamoradizos y pecadores que acudían a los servicios de estas mujeres públicas para satisfacer sus pasiones. El prostíbulo, al igual que el convento, *la casa de la viuda* y la corte, representaba una de las «micro-sociedades» que existían dentro de la ciudad del Medioevo pues en ella se juntaban las ramera con sus pretendientes (8, el subrayado en todos los casos es mío).

En el caso de *La tía fingida*, desde el inicio de la obra se caracteriza el lugar que la tía y la moza habitan: “principalmente que viniesen a vivir a semejante casa, en la cual, por ser de buen peaje, siempre se había vendido tinta, aunque no de la fina: que hay casas, así en Salamanca como en otras ciudades, que llevan de suelo vivir siempre en ellas mugeres cortesanas, y por otro nombre trabajadoras o enamoradas” (Cervantes, 98).

Asimismo, en *La Celestina*, la primera aparición de la alcahueta nos da a entender que su casa también es un burdel. Sus primeras palabras dan aviso a Elicia de que debe esconder al amante con el que se encuentra:

Celestina.— ¡Albricias, albricias, Elicia! ¡Sempronio, Sempronio!

Elicia.— ¡Ce, ce, ce!

Celestina.— ¿Por qué?

Elicia.— Porque está aquí Crito.

Celestina.— Mételo en la camarilla de las escobas, presto. Dile que viene tu primo y mi familiar.

Elicia.— ¡Crito, retráete ahí! ¡Mi primo viene, perdida soy!

Crito.— Plázeme, no te congoxes (Rojas, 104).

El alboroto en el espacio público señala un cambio fundamental en la diégesis de ambas obras. Las cosas se han salido de control y la manera en que ocurre en *La tía fingida* es un violento altercado físico entre Claudia y Grijalba en el que la primera pierde la toca, lo que nos revela su calvicie que, como he señalado, es un síntoma de sífilis:

De lo cual se encolerizó tanto la vieja [entiéndase Claudia], que, quitándose el un chapín, comenzó a dar a la Grijalba como en real de enemigo, la cual, viéndose maltratar, echó mano de las tocas de Claudia y no le dejó pedazo en la cabeza, descubriendo la buena señora una calva más lucia que la de un fraile, y un pedazo de cabellera postiza que le colgaba por un lado, con que quedó con la más fea y abominable catadura del mundo (Cervantes, 122-123).

En el caso de Celestina, ella será la que pide la intervención de la justicia, quienes pertenecen al espacio público, pues su avaricia despierta la ira de los criados de Calisto al no querer compartir la cadena de oro que le dio Calisto, por lo que, a iniciativa de Pármeno, la atacan, y como sabemos, este el fin de Celestina. Si bien la trifulca comienza en el espacio privado (“me matan en mi casa”), lo que posibilita la escalada de la violencia pues como explica Yolanda Iglesias: “el hogar era un lugar de difícil acceso en el que los delitos adquirirían mayor gravedad por violarse el espacio privado de las familias y por ser un territorio en el que la víctima no tenía oportunidad de defenderse” (61), las palabras de Sempronio en las que señala que se junta mucha gente y que “viene el alguazil”, colocan a los sirvientes en el espacio público.

Celestina.— ¡Justicia, justicia, señores vezinos! ¡Justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!

Sempronio.— ¿Rufianes o qué? ¡Espera, doña hechizera, que yo te haré ir al infierno con cartas!

Celestina.— ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay, confesión, confesión!

Pármeno.— ¡Dale, dale, acábala, pues començaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡‘De los enemigos los menos’!

Celestina.— ¡Confesión!

Elicia.— ¡Oh crueles enemigos, en mal poder os veáis! ¿Y para quién tovistes manos? ¡Muerta es mi madre y mi bien todo!

Sempronio.— ¡Huye, huye, Pármeno, que carga mucha gente! ¡Guarte, guarte, que viene el alguazil! (Rojas, 274-275).

Vale la pena recordar que, ahora sí en pleno espacio público, será donde ocurra la violenta muerte de ambos criados, condenados a muerte, lo que merece la lamentación de Calisto quien se queja de la injerencia del juez cuando dice: “Tu eres público delincuente, y mataste a los que son privados” (Rojas, 289).

4. El oficio y su transmisión

Seis oficios, dice Pármeno, tenía Celestina: “labrandería, perfumera, maestra de hazer afeites y de hazer virgos”, mismos que describe puntualmente a lo largo de un extenso parlamento; sin embargo, será la misma Celestina quien nos muestre uno más: administradora de un prostíbulo. Ella le cuenta a Lucrecia que en el pasado: “Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora estan tus primas assentadas, nueve moças de tus días, que la mayor no passava de deziocho años, y ninguna avía menor de quatorze.” Más adelante, describe su relación con las prostitutas que trabajaban con ella: “Todas me obedecían, todas me honrravan, de todas era acatada; ninguna salía de mi querer; lo que yo dezía era lo bueno; a cada qual dava [su]

cobro; no escogían más de lo que les mandava: coxo o tuerto o manco, aquel avían por sano, que más dinero me dava. Mío era el provecho, suyo el afán” (Rojas, 235).

Celestina, a pesar de que ha visto tiempos mejores, no ha dejado de transmitir sus saberes. En el auto séptimo, Celestina le recrimina a Areúsa que sólo tenga un amante y le recomienda que haga como su prima, quien ha aprendido de la misma Celestina:

si viesses el saber de tu prima, y qué tanto le ha aprovechado mi criança y consejos, y qué gran maestra está! Y aun que no se halla ella mal con mis castigos, que uno en la cama y otro en la puerta y otro que sospira por ella en su casa se precia de tener. Y con todos cumple y a todos muestra buena cara; y todos piensan que son muy queridos; y cada uno piensa que no hay otro y que él solo es privado, y él solo es el que le da lo que ha menester. ¿Y tú temes que con dos que tengas las tablas de la cama lo han de descubrir? ¿De una sola gotera te mantienes? (Rojas, 205).

Así, no solamente sabemos que ha instruido a Elisa en el oficio de la prostitución sino que la vemos en acción, pues apenas instantes más adelante, Pármene pasará la noche y curará a Areúsa de su “mal de madre”.

De la misma manera, en *La tía fingida*, Claudia le dirá a Esperanza, después de describir la variedad de personas con las que tratará, –vizcaínos, manchegos, castellanos, extremeños, gallegos, etc–, que son respectivamente –cortos de razones, envalentonados, de nobles pensamientos, tienen de todo, evitan confrotaciones, etc.– pues ella misma con todos ha lidiado, que ella es una experta, pues dice:

Advierte, niña, que no hay maestro en toda esta Universidad, por famoso que sea, que sepa tan bien leer en su facultad, como yo sé y puedo enseñarte en esta arte mundanal que profesamos; pues así por los muchos años que he vivido en ella y por ella, y por las muchas experiencias que he hecho, puedo ser jubilada en ella (Cervantes, 113).

El eco de Celestina se hace presente en el orgullo que Claudia exhibe gracias a su conocimiento y dominio del oficio, tanto como en su afán de instruir a Esperanza, a pesar de que sus enseñanzas y consejos no sean bien recibidos del todo, pero cadena de la que no se pueden zafar, ni una ni otra, de ahí el guiño del nombre de Claudia, que nos remite al de Claudina, la madre de Pármene, maestra de Celestina.

Ambas comparten también la codicia, que lleva a una a morir apuñalada y a la otra a ser castigada con la cárcel. Destaco, como bien señala Enrique del Cerro Calderón, la codicia de la alcahueta como rasgo preponderante:

Por último, su punto débil, el que le lleva a la muerte ya que predomina sobre su astucia e inteligencia, es la codicia. Todo lo que hace lo hace con la intención de sacar provecho. El dinero la ciega hasta no darse cuenta de que sus fuerzas de anciana nada pueden hacer contra las de dos criados jóvenes que sintiéndose engañados y utilizados acaban por darle un quizá bien merecido fin (23).

5. La cercanía familiar

Finalmente, la cercanía familiar fingida marcada en los apelativos *madre*, *tía*, presentes a lo largo de ambas obras. Señala Severin que:

Celestina, como siempre, es un libro interesantísimo tanto por su trueque de papeles, como por la sustitución de la hechicera y bruja Celestina en lugar de la figura de la madre en este clásico dialogado. Alisa, la verdadera madre, falla en su deber de madre de guardar a su hija. Se olvida de la mala reputación de Celestina y se marcha de la casa para ocuparse de una parienta enferma. Según Celestina misma, esto es por causa del hechizo que ha pronunciado sobre el hilado que después ha vendido a Melibea e intercambiado con el cordón de la joven. Ahora Celestina puede suplantar el papel de la madre, un papel que ya había usurpado con los otros personajes jóvenes de la obra: Pármeno, a quien ha criado después de la muerte de su madre, su amiga Claudina; Sempronio, a quien ha sobornado con los favores sexuales de Elicia, su ama de casa y prostituta; y claro, Elicia misma. Aun Calisto nació con la ayuda de la partera Celestina, un oficio que también ejerció para Claudina y Pármeno.

Para muestra, los siguientes diálogos en la obra *Celestinesca* en los que encontramos a la gran mayoría de los personajes referirse a la alcahueta como “madre”:

Sempronio.— *Madre* bendita, qué desseo traygo! Gracias a Dios que te me dexo ver. (Rojas, 104)

Calisto.— ¿Qué decía la *madre*? Parésceme que pensava que le ofrescía palabras por escusar gualardón. (Rojas, 117)

Pármeno.— Calla, *madre*, no me culpes ni me tengas, aunque moço, por insipiente. (Rojas, 118)

Elicia.— *Madre*, no está donde dizes; jamás de acordas a cosa que guardes. (Rojas, 146)

Lucrecia.— Celestina, *madre*, seas bienvenida: ¿quál Dios te traxo por esto barrios no acostumbrados? (Rojas, 151)

Alisa.— Pues Melibea, contenta a la vezina en todo lo que razón fuese darle por el hilado. Y tú, *madre*, perdóname que otro día se verná en que más nos veamos. (Rojas, 154)

Melibea.— ¿Por qué dizes, *madrei*, tanto mal de que todo el mundo con tanta efficacia gozar y ver dessea? (Rojas, 155)

Areúsa.— Passo, *madre*, no llegues a mí me que hazes coxquillas y provóscame a reýr, y la risa acresciéntame el dolor. (Rojas, 202)

En el caso de *La tía fingida* se muestra ese parentesco ostentadamente en el título, y más en el diálogo de Esperanza que le dice “al cabo habré de seguir sus consejos, pues la tengo por *madre* y más que *madre*”. Claudia va de tía fingida y explotadora a expuesta, de prostituta a proxeneta, de señora cubierta con opulento vestuario a mujer que al perder la toca revela su calvicie y con ello su ominoso pasado.

Hemos visto cómo entre *La Celestina* y *La tía fingida* existen múltiples vasos comunicantes. El primero tiene que ver con el hecho de ser mujeres públicas, conocidas y distinguidas en la comunidad por su oficio, siempre asociado a otras actividades ancilares que les permiten moverse libremente y tener acceso a espacios privados, de ahí que su apariencia y vestimenta deba caracterizarlas, ya sea de manera ostentosa o menesterosa, acorde con los fines que persigan y el espacio en el que se desempeñen para lograr su objetivo, siempre apegadas a elementos clave, como el rosario, el báculo o el manto. Por último, la clara conciencia de estar ejerciendo a cabalidad su oficio, del cual se sienten

orgullosas y la importancia de que su saber y dominio del mismo será transmitido a sus pupilas, dada su relevancia como contenedor moral y social. Si bien en *Celestina* tenemos la construcción del modelo paradigmático de la tercera en amores, *La tía fingida* refleja, como sus muchas secuelas, la luz con que ella las iluminó para que mantuvieran vivo el oficio.

Obras citadas

- Abril-Sánchez, Jorge. “Una Familia de Meretrices: Prostitutas Públicas y Privadas, Cortesanas, Rameras y Putas Viejas en *La Celestina*.” *Celestinesca* 27 (2003): 7–24.
- Cervantes, Miguel de. *La tía fingida*. Adrian J. Sáez ed. Madrid: Cátedra, 2018.
- Cerro Calderón, Enrique del. *Orígenes clásicos del personaje de Celestina*. München: GRIN Verlag, 2012.
- Fourtul, Teresa I. “Las pelucas en la historia y su relación con la Medicina.” *Revista de la Facultad de Medicina UNAM* 3 (2018): 57-59.
- García López, Jorge. “Lectura de *La tía fingida*.” En Francisco del Toro, ed. *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el “Libro de buen amor”*. *Mujer, saber y heterodoxia*. Alcalá La Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2021. 131-139.
- Iglesias, Yolanda. “Implicaciones legales de las seis muertes en *La Celestina*: Un acercamiento historico-literario.” *Romance Quarterly* 62-2 (2015): 59-70.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- . *Dos obras maestras españolas*. El Libro de buen amor y La Celestina. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Miaja de la Peña, María Teresa. “‘Quien las sabe las tañe’. La construcción de Celestina como dueña del oficio.” En Ruth Martínez Alcorlo y Amaranta Saguar García eds. *Celestina y ecos celestinescos*. “Contarte he maravillas...”. *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (I)*. Berlín: Peter Lang, 2023. 99-114.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Dorothy S. Severin, ed. Madrid: Cátedra, 1998.
- Severin, Dorothy. “Padres crueles, madre débiles, en la ficción sentimental castellana del quince, y el cambio de papeles en Celestina” en Francisco del Toro, ed. *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el “Libro de buen amor. Congreso homenaje a Joseph T. Snow*. Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/sherman.htm