

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Los ecos celestinescos del otro Quijote

Francois, Jeromine

Published in:
e-Spania

DOI:
[10.4000/144po](https://doi.org/10.4000/144po)

Publication date:
2025

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

Francois, J 2025, 'Los ecos celestinescos del otro Quijote: cartografía de una resemantización', *e-Spania*, no. 51. <https://doi.org/10.4000/144po>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

51 | juin 2025

**Crédito y endeudamiento nobiliario / Virtud de la
Templanza (s. XV-XVII) / Otro Quijote. El texto de
Avellaneda**

Los ecos celestinescos del otro *Quijote*: cartografía de una resemantización

Jéromine François



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/55651>

DOI: 10.4000/144po

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Jéromine François, «Los ecos celestinescos del otro *Quijote*: cartografía de una resemantización», *e-Spania* [En línea], 51 | juin 2025, Publicado el 01 junio 2025, consultado el 15 junio 2025. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/55651> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/144po>

Este documento fue generado automáticamente el 15 de junio de 2025.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Los ecos celestinescos del otro *Quijote*: cartografía de una resemantización

Jéromine François

Introducción

- 1 Notable conocedor de la literatura tanto clásica como contemporánea¹, el llamado Alonso Fernández de Avellaneda recurre a numerosas fuentes para configurar su *Segundo tomo* de las hazañas quijotescas. Entre estos hipotextos, cervantinos, caballerescos, romanceriles o picarescos, para mencionar tan solo algunas de las muchas categorías presentes en el *Quijote* apócrifo, desempeñan un papel específico la tradición celestinesca y su obra primigenia, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* atribuida a Fernando de Rojas y algún misterioso «antiguo autor». Verdadero éxito de librería a lo largo de los Siglos de Oro (con casi noventa ediciones en lengua castellana entre 1500 y 1644), *La Celestina* ya se menciona en el prólogo del *Quijote* cervantino de 1605, donde se define como «libro, en mi opinión, divino, si encubriera más lo humano»². A raíz de estos versos que el Donoso le dedica a Sancho Panza, Menéndez Pelayo consideró a Cervantes un «admirador ferviente» del bachiller, de cuya obra habría recibido «el arte del diálogo, y un tesoro de dicción popular, pintoresca y sazónada»³.
- 2 Avellaneda también se refiere explícitamente a la *Tragicomedia* en su prólogo, donde le sirve como ejemplo para legitimar su labor de continuador, siendo sus personajes, al fin y al cabo, menos pervertidos que los de Rojas: «permitiéndose tantas Celestinas, que ya andan madre e hija por las plazas, bien se puede permitir por los campos un don Quijote y un Sancho Panza a quienes jamás se les conoció vicio, antes bien, buenos deseos de desagaviar huérfanas y deshacer tuertos, etc.»⁴. En esta cita, la «madre» se refiere sin duda a la *Celestina* original, llamada repetidas veces así en la *Tragicomedia* de Rojas, mientras que la mención de la «hija» puede referir tanto a obras concretas como *La hija de Celestina* de Jerónimo de Salas Barbadillo, como al conjunto de continuaciones

e imitaciones de *La Celestina* (de Feliciano de Silva, Gaspar Gómez, Sancho de Muñón, etc.) que se estaban publicando desde inicios del siglo XVI y para el que Menéndez Pelayo inventaría el marbete de *celestinesca*⁵. La obra rojana vuelve a aparecer en el capítulo 24 del apócrifo, donde se comparan las destrezas del personaje de Bárbara con las de la famosa alcahueta. En efecto, de esta nueva acólita del Quijote, quien la confunde con la reina de las Amazonas Zenobia⁶, «se decía por Alcalá sabía bravamente de revender doncellas destrozadas por enteras *mejor que Celestina*»⁷. Stephen Gilman, Luis Gómez Canseco y David Álvarez ya subrayaron de forma atinada la semejanza entre esta Bárbara la de la cuchillada y la Celestina de la *Tragicomedia*, tanto por su común cicatriz como por su asociación con el mundo prostitubulario y hechiceril⁸. Ahora bien, las dos menciones explícitas del personaje rojano que acabo de señalar funcionan, a mi ver, como *indicios* (en el sentido semiótico) que señalan desde el inicio de la lectura (y, por tanto, de forma casi programática) una impronta celestinesca más profunda de lo que parece a primera vista. En este trabajo propongo escudriñar la red de huellas celestinescas que he podido detectar en el texto avellanadiano para examinar en qué medida esta intertextualidad, que a veces roza la architextualidad, participa de la poética global del *Quijote* apócrifo.

Los personajes avellanedianos de tipo celestinesco

- 3 El imaginario celestinesco del *Quijote* apócrifo se despliega esencialmente a partir de personajes *de tipo celestinesco*, sean secundarios o centrales en la trama, que se vinculan con el hampa prostibulario descrito por Rojas –antes de ser retomado por el ciclo celestinesco– y se asocian con dispositivos temáticos y formales representativos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Tales personajes participan por tanto en la construcción de un marco ambiental predominantemente urbano que caracteriza la diégesis del *Quijote* avellanadiano, en el que el caballero andante se convierte en juguete de nobles cuyo hábitat es, precisamente, la ciudad. La *perspectiva aristocrática*⁹ del relato facilita en este sentido la sutura de lo quijotesco con lo celestinesco.
- 4 Tres personajes del *Quijote* de Avellaneda convocan la tradición celestinesca a través de su asociación, evidente o más alusiva, con motivos prostibularios: la ramera gallega del cuarto capítulo, la vieja tercera de la novela intercalada *Los felices amantes*, y, como hemos sugerido, el personaje de Bárbara. Estas tres figuras, todas femeninas, se introducen en la trama a partir de una misma secuencia narrativa: la de la chica «venida a menos» por culpa de un amante engañoso. En el cuarto capítulo, para que se apiade de ella y acepte darle dinero, una «moza» inventa así una ficción según la cual su amante traidor le habría robado todos sus bienes. Enseguida se echa a llorar y acumula fórmulas de lamentación: «¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Huérfana y sola y sin remedio alguno, sino del cielo! ¡Ay de mí!»¹⁰. A raíz de este cuento, don Quijote la considera una doncella cuyo honor se propone restaurar. Sin embargo, tanto el narrador como Sancho revelan en varias ocasiones el verdadero estatus de la joven, llamándola respectivamente «disoluta moza»¹¹ o «zurrada»¹². La venalidad patente de la chica –que insiste para conseguir unos reales– así como su asociación, por el narrador, con el discurso refranero –al que recurre a menudo Celestina en sus parlamentos–, concurren también, aunque de forma implícita, a vincularla con el mundo celestinesco: «La moza, que sabía que quien mucho abraza poco aprieta y que más vale pájaro en mano que buitres volando, se llegó a él [don Quijote] para abrazarle»¹³.

- 5 Casi la misma secuencia narrativa se repite dieciocho capítulos después, cuando se introduce el personaje de Bárbara, a quien Sancho y don Quijote descubren semidesnuda y atada a un pino, después de que su amante le haya robado, y a quien el hidalgo también confunde con otra, en este caso la reina Zenobia. La primera réplica del personaje está estructurada, igual que la de la moza gallega, por tres repeticiones de la fórmula «¡Ay de mí!»¹⁴. No obstante, a diferencia de lo que pasa con la gallega, a quien don Quijote rechaza por la «deshonestidad»¹⁵ del abrazo que le ofrece, el *pathos* exacerbado del discurso de Bárbara sí funciona, puesto que, a partir de su aparición en el capítulo 22, el personaje forma parte de la «compañía» del hidalgo, convirtiéndose el dúo en trío, hasta incluso provocar la ira de Sancho, celoso del trato y de los regalos que don Quijote le da a Bárbara¹⁶. Al narrar su historia, Bárbara explica cómo su amante, armado con un «puñal» y por «codicia» le exigió su dinero insultándola: «viendo tardaba en darle los ochenta ducados más de lo que su codicia permitía, empezó a decirme a voces, colérico: “Acaba de darme presto el dinero la muy puta, vieja, bruja, hechicera”»¹⁷. Tanto la alusión al puñal, arma de rufianes, como el tema de la codicia o la sarta de epítetos injuriosos articulan aquí en un nuevo patrón una red de motivos ya presentes en el acto XII de *La Celestina*, en el que Sempronio y Pármeneo, criados de Calisto, tachan a la alcahueta de «puta vieja» y «doña hechicera»¹⁸ –denominaciones ya usadas por Pármeneo en el primer acto– y la amenazan para que comparta sus ganancias con ellos. Celestina se niega a aceptar, precisamente por codicia, lo que provocará su asesinato con arma blanca por los criados a los que trata de «rufianes».
- 6 Entre la moza gallega y Bárbara, otro personaje de corte celestinesco aparece en el capítulo 18, en el marco de la novela *Los felices amantes*, contada por el ermitaño. En este relato, un personaje de vieja tercera desempeña en efecto un papel fundamental en la conversión de doña Luisa, ex abadesa virtuosa, en prostituta¹⁹. Se trata de la tercera ocurrencia de la secuencia narrativa de la «chica venida a menos» ya evocada, puesto que la proxeneta, anciana, es contratada por un caballero, quien la paga con una saya (eco de la manta que Calisto le regala a Celestina), para que convenza a Luisa de entregársela y para que luego actúe de mensajera entre los amantes. El paralelismo es evidente entre el funcionamiento de la Celestina y el de esta nueva «trotaconventos», cuya herramienta principal, como el personaje rojano, son sus dotes argumentativas, nutridas de paremias y *auctoritates*:
- Si acabáis con doña Luisa que corresponda a mis ruegos y acete mis ofertas, os prometo, a ley de quien soy, de daros una saya de famoso paño, sin otras cosas de consideración. Pero eso rogádselo y persuadídselo con las mayores veras que pudiéredes, y, si salís con la empresa, venid volando con la nueva a mi casa, que de ella llevaréis al punto las ofrecidas albricias.
- Asegurolo la astuta tercera serlo con las veras que dirían las obras [...]. Comenzó, tras su ida, la solícita vieja a persuadir eficazmente a la perpleja señora, por saber ella más de estos ensalmos que de los psalmos de David²⁰.
- 7 Otro guiño, esta vez a la muerte de Calisto, aparece posiblemente en el mismo desenlace del episodio, cuando la fama escandalosa de Luisa y su amante don Gregorio (convertido de paso en su rufián) suscita riñas en las que muere el hijo «de un vecino principal»²¹, provocando el encarcelamiento de los amantes y su posterior marcha y redención.
- 8 Como se ve, los juegos especulares entre los tres personajes avellanedianos contribuyen a desarrollar una red de analogías con *La Celestina* que va ganando complejidad y espacio diegético al hilo de la novela, hasta culminar en el personaje de Bárbara, al que

parecen anticipar y hasta preparar la moza gallega y la vieja tercera. Aunque constituye una de las principales innovaciones de Avellaneda, sin equivalente en la Primera parte cervantina, como han subrayado David Álvarez²² y Luis Gómez Canseco²³, el personaje de Bárbara aún no ha dado lugar a estudios sistemáticos. Ahora bien, para entender la peculiar configuración de «la acuchillada», conviene analizar según qué modalidades este personaje resemantiza ingredientes celestinescos, más allá de la escena de introducción que hemos examinado.

Bárbara, ¿una nueva Celestina?

- 9 Como se ha visto, la primera presentación de Bárbara en la novela apela de entrada a cierto imaginario vinculado con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Con el fin de observar si el diálogo sigue desarrollándose en el resto del relato y para valorar la aportación de Avellaneda a la tradición celestinesca, se examinará ahora de qué manera se actualiza (o no) cada una de las funciones narrativas que caracterizan el personaje de Celestina en el hipotexto rojano, como 1) mediadora entre mundo humano y mundo sobrenatural (a través de su caracterización como hechicera), 2) mediadora en asuntos carnales (como alcahueta) y 3) mediadora social (a través de la que se ponen en contacto diferentes capas de la sociedad)²⁴.

La mediación hechiceril: variaciones prosopográficas

- 10 Cuando el relato se centra en Bárbara, se realza ante todo su aspecto físico, desarrollándose detalladas descripciones desde una focalización externa. El primer retrato insiste de entrada en su edad (avanzada para la época) y en la cicatriz que marca su cara, convertida, en una formulación harto irónica, en señal de su vida disoluta: «La mujer era tal que pasaba de los cincuenta, y, tras tener bellaquísima cara, tenía un rasguño de a jeme en el carrillo derecho, que le debieron de dar siendo moza por su virtuosa lengua y santa vida»²⁵.
- 11 Retratos posteriores, a cargo del narrador, de Sancho, o del Corregidor, siguen luego salpicando la novela, subrayando cada vez más la singularidad de Bárbara, por una fealdad, una suciedad y una vejez espectaculares, que incomodan a la vez que fascinan a los demás personajes, salvo don Quijote:
- [...] salió ella a la puerta del mesón con la figura siguiente: descabellada, con la madeja medio castaña y medio cana, llena de liendres y algo corta por detrás; la capa del huésped que dijimos traía atada por la cintura en lugar de faldellín, era viejísima y llena de agujeros y, sobre todo, tan corta que descubría media pierna y vara y media de pies llenos de polvo, metidos en unas rotas alpargatas, por cuyas puntas sacaban razonable pedazo de uñas sus dedos; las tetas, que descubrían entre la sucia camisa y faldellín dicho, eran negras y arrugadas, pero tan largas y flacas que le colgaban dos palmos; la cara, trasudada y no poco sucia del polvo del camino y tizne de la cocina, de do salía; y hermoseaba tan bello rostro el apacible lunar de la cuchillada que se atravesaba. En fin, estaba tal que solo podía aguardar un galeote de cuarenta años de buena boya²⁶.
- 12 Esta descripción hecha por el narrador (y que, según Gómez Canseco, retoma la imagen de la Cañizares del *Coloquio de perros*)²⁷ coincide con la que Sancho proporcionaría más tarde al archipámpano y a sus amigos:

[...] primeramente, tiene los cabellos blancos como un copo de nieve y sus mercedes los tienen tan prietos como el escudero negro, mi contrario. Pues en la cara, ¡no se las deja atrás! Juro non de Dios que la tiene más grande que una rodela, más llena de arrugas que gregüescos de soldado y más colorada que sangre de vaca, salvo que tiene medio jeme mayor la boca que vuestas mercedes y más desembarazada, pues no tiene dentro de ella tantos huesos ni tropiezos para lo que pusiere en sus escondrijos; y puede ser conocida, dentro de Babilonia, por la línea equinoccial que tiene en ella. Las manos las tiene anchas, cortas y llenas de arrugas; las tetas, largas como calabazas tiernas de verano. Pero ¿para qué me canso en pintar su hermosura, pues basta decir de ella que tiene más en un pie que todas vuestas mercedes juntas en cuantos tienen? Y parece, en fin, a mi señor don Quijote pintipintada, y aun dice de ella, él, que es más hermosa que la estrella de Venus al tiempo que el sol se pone, si bien a mí no me parece tanto²⁸.

- 13 El efecto abiertamente «aperitivo» de este retrato provoca la curiosidad del público de Sancho, que quiere conocer a Bárbara en persona. La prosopografía del personaje lo transforma de este modo en *monstruo*, en el sentido etimológico de la palabra, es decir en una criatura de apariencia heteronormativa que se exhibe ante un público, con fines aquí cómicos: «Bárbara [...], mal de su grado, traía ya descubierta la cara, más propia para hacer acallar niños, por su mala cara, que para ser vista de gentes. A la cual, como viesen todos los circunstantes tan fea y arrugada y, por otra parte, con el chincharrón mal surcido y peor apuntado, no pudieron detener la risa»²⁹; «los cuales tenían tanto que hacer en admirarse de la fealdad que en ella miraban, y más viéndola vestida de colorado, que no acertaban a hablarla palabra de pura risa»³⁰. Volveremos adelante sobre la asociación de Bárbara al mundo del espectáculo.
- 14 Tales retratos convierten la *descriptio puellae* –codificada por los tratados poetológicos desde la Edad Media–³¹ en *descriptio vetulae*, al retomar la estructura por orden descendente, de *capite ad calcem*, y al invertir sus motivos codificados: el cabello ya no es rubio como el oro, sino blanco como la nieve, la piel lisa de porcelana se vuelve arrugada y colorada, las tetas firmes y redondas se hacen largas y flacas, los pies pequeños son ahora grandísimos³², y la pulcritud de la doncella es sustituida por una suciedad repugnante. La parodia no es nueva. Ya en la *Poetria nova* (1210) de Geoffrey de Vinsauf se caracterizaba de forma similar a Beroe, arquetipo de la vieja fea. La *descriptio puellae* también se desviaba en *La Celestina*, en la que el retrato de Melibea hecho por Calisto, muy elogioso y respetuoso de los códigos cortesés al inicio, concluía de forma discordante evocando la excitación sexual del joven³³. La misma Melibea será denostada más adelante por la prostituta Areúsa a través de un retrato mucho menos favorecedor en el que se encuentran algunas similitudes con la descripción de Bárbara, como las tetas caídas comparadas con calabazas, la suciedad y el asco que provoca, la apariencia de una mujer de cincuenta años y el cuerpo marchito:
- ¡Pues no la has tú visto como yo! ¡Hermana mía, Dios me lo demande si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco! Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con uvas tostadas e higos pasados, y con otras cosas que por reverencia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan ojo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto³⁴.
- 15 Como mostró Gernert³⁵, y es sin duda transferible al caso de Bárbara, este retrato se relaciona con toda una tradición misógina que, desde el *Corbaccio* de Boccaccio y el del

Arcipreste de Talavera, aúnan lo pecaminoso con la fealdad y la suciedad. Tal asociación de la fealdad corporal y la maldad moral también encaja con una perspectiva fisiognomónica³⁶.

- 16 Dicha perspectiva contrasta desde luego con la de don Quijote, único personaje del texto que pregona una y otra vez la «rara y singular belleza»³⁷ de la reina Zenobia, hasta desafiar a cualquiera que la ponga en duda. Este enfoque a contracorriente se explica en el marco de las quimeras a las que le indujo la lectura de novelas de caballerías, como advierten don Carlos y don Álvaro³⁸. Según señala David Álvarez, «*le portrait dressé par Avellaneda condense par un trait d'esprit l'écart entre l'engaño dans lequel se trouve le protagoniste et la réalité. Ce contraste brutal permet au lecteur de mesurer le degré de folie superlatif dont est atteint Martín Quijada et de renforcer de la sorte la vanité de son entreprise chevaleresque*»³⁹. De forma global, y como ya observamos en el caso de la moza gallega, la prostituta forma parte del repertorio de personajes que don Quijote interpreta en clave caballeresca, funcionando el filtro de lectura como vía de escape de lo trivial y de lo sórdido.
- 17 La coincidencia en la novela de ambos tipos de prosopografía, uno alabador, otro satírico, hace de Bárbara un personaje polimorfo, cuya percepción e interpretación varían en función del personaje que la describe. Esta doble lectura se hace eco de la prosopografía vacilante de Melibea, pero también de la Dulcinea de la Primera parte cervantina, de la que, según varios críticos, Bárbara bien podría ser una versión degradada⁴⁰.
- 18 Además de resorte cómico y satírico, el retrato de Bárbara permite resaltar la potencial dimensión hechicera del personaje, en consonancia con el modelo celestinesco. Así, el desfase entre la realidad y el retrato de la mondonguera hecho por don Quijote provoca, además de su risa, una réplica en la que el corregidor precisamente *corrige* la descripción del hidalgo, reafirmando la *descriptio vetulae* ya comentada y convirtiendo a la reina de las Amazonas en la reina de los infiernos:
- ¿Sois vos acaso la hermosa reina Zenobia, cuya singular hermosura defiende el señor don Quijote el manchego? Porque, si sois vos, él anda muy necio en esta demanda, pues con sola vuestra figura podéis defenderos, no digo de todo el mundo, pero aun del *infierno*; que esa cara de *réquiem* y talle *luciferino*, con ese rasguño que le amplifica, y esa boca tan poco ocupada de dientes cuanto bastante para servir de postigo de muladar a cualquier honrada ciudad, y esas tetas carilargas, adornadas de las pocas y pobres galas que os cubren y descubren que más parecéis *criada de Proserpina*, reina del *estigio lago*, que persona humana, cuanto menos reina. Turbada la *triste Bárbara* de oírle y, sospechando que la querría llevar a la cárcel, porque acaso habría sabido *el mal trato de hechicera* que, como abajo diremos, había usado en Alcalá, les respondió llorando: [...]»⁴¹.
- 19 La isotopía del averno, de corte mitológico-bíblico, que se despliega en este fragmento bien podría dialogar con el famoso conjuro diabólico pronunciado por Celestina en el tercer acto de la *Tragicomedia*, en el que la alcahueta se define no como «criada de Proserpina» sino como «cliéntula»⁴² del diablo y en la que la apelación «triste Plutón» evocaría a la «triste Bárbara» de Avellaneda. Sin embargo, a diferencia de Celestina, la mondonguera no pronuncia ninguna clase de conjuro ni reivindica sus habilidades hechiceras. Más bien al contrario: se defiende constantemente de las acusaciones de brujería con las que la atacan los demás personajes: «en lo que dijo [el estudiante] de bruja, mintió como bellaco, que si una vez me pusieron a la puerta mayor de la iglesia

de San Juste en una escalera, fue por testimonio que unas vecinas más envidiosas, por no más que sospechas, me levantaron»⁴³.

- 20 También de raigambre hechiceril es la cicatriz, constantemente señalada por los demás personajes⁴⁴, y que es responsable del apodo «Bárbara la de la cuchillada» con el que se designa las más de las veces⁴⁵. Según señalaron Gilman y Gómez Canseco⁴⁶, este motivo tiene un claro antecedente en *La Celestina*, donde Lucrecia califica a la alcahueta como «aquella vieja de la cuchillada»⁴⁷, y cabe añadir que en la celestinesca *directa*⁴⁸, por ejemplo en las continuaciones de Feliciano de Silva y Gaspar Gómez de Toledo, hasta se multiplican las cuchilladas que los rufianes les dan a las alcahuetas como castigo. En esas obras, la cicatriz funciona como símbolo de la mala vida prostibularia del personaje a la vez que marca su relación con el diablo. Sancho sugiere la misma equivalencia cuando explica al archipámpano por qué Bárbara lleva las sayas tan cortas: «como ve que tiene tan mala catadura y por otra parte trae *aquel borrón en el rostro*, que la toma todo el mostacho derecho, quiere con esa invención hacer un *noverint universi* que declare a cuantos la miraren a la cara como no es diablo, pues no tiene pies de gallo, sino de persona»⁴⁹. Sancho es sin duda el personaje avellanadiano que más insiste en la caracterización hechiceril de Bárbara desde su primer encuentro, en el capítulo 22, cuando sale aterrorizado por confundir a la mujer atada al pino con «una ánima de purgatorio», por ser «vestida de blanco como ellas»⁵⁰. Si este episodio evidencia ante todo la credulidad y simpleza del escudero –exacerbadas por la continuación de Avellaneda–, también anuncia el funcionamiento posterior de la figura de Bárbara, a la vez motor de comicidad (aquí situacional) y personaje de doble lectura, puesto que, si no es un fantasma *stricto sensu*, sí es un alma en pena por su oficio envilecedor y por sus desventuras, como lo entenderá en seguida el lector⁵¹. Ahora bien, esta escena de introducción de Bárbara también la asocia de entrada, aunque sea de forma jocosa, con cierta dimensión fantástica que permite realzar la superstición de Sancho. Este la tacha implícitamente de bruja comparándola con una tía suya, «la más maldita vieja que hayan tenido todas las Asturias de Oviedo»⁵². En los capítulos siguientes, para vituperarla, el escudero la equipara una y otra vez con el diablo: «Antes seré amigo de un diablo del infierno que de ella, aunque todo se es uno»⁵³. En otro episodio, Sancho felicita a un caballero por santiguarse ante la fealdad de Bárbara, «porque no hay cosa en el mundo mejor, según dice el cura de mi lugar, para hacer huir a los demonios, aunque la señora reina no lo es por agora, podría ser, si Dios le diese diez años de vida sobre los que tiene, faltarle poco para serlo»⁵⁴.
- 21 Otros personajes secundarios también evocan las destrezas hechiceriles de Bárbara. Es el caso del director de la compañía de comediantes del capítulo 25, quien demuestra haber reconocido a Bárbara a través de Zenobia, y sugiere su conocimiento de hierbas tradicionalmente asociadas con prácticas brujeriles: «entre segura también la señora reina Zenobia, alias Bárbara, que gustaremos todos saber de ella cuál de las yerbas le da más fastidio de noche, la ruda o la verbena, que se coge la mañana de San Juan»⁵⁵. Más adelante, un estudiante advierte a Sancho que no moleste a la mondonguera, si no «quiere verse alguna noche volando por las chimineas entre vasares, platos y asadores, donde se vea y se dese y llore el no haber querido obedecerla»⁵⁶.
- 22 ¿Qué lógica rige estas alusiones variopintas a la dimensión hechiceril de Bárbara? Todas son jocosas y participan de una caracterización cómica del personaje. Pero también contribuyen al vituperio global de una figura que, por su fealdad superlativa –exhibida constantemente– y sus prácticas sospechosas, funciona como chivo expiatorio del

retrato, del que todos se mofan sin filtro. Por tanto, a diferencia de su tratamiento hartamente ambiguo en *La Celestina*⁵⁷, el motivo de la brujería sirve aquí únicamente como resorte cómico y moralizante, en sintonía con lo que ocurre en la celestinesca áurea. En efecto, como analiza Vian Herrero⁵⁸, las continuaciones e imitaciones asocian la magia con el proxenetismo, utilizándola como elemento didáctico de *reprobatio*, o reduciéndolo a un rasgo ornamental y motivo de ironía. Un ejemplo de ello es la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo, donde ya no existe ningún tipo de mediación mágica, aunque varios personajes llaman a Celestina «hechicera». En esos textos, los protagonistas ya no creen en la magia, sino que la usan para engañar a los demás con el fin de aprovecharse de su superstición. También es el caso de la ya aludida *La hija de Celestina* de Jerónimo de Salas Barbadillo, publicada en Zaragoza y Lérida por Luis Menescal apenas dos años antes del *Quijote* apócrifo⁵⁹, y en la que la protagonista, Helena, es hija de Zara, conocida como «segunda Celestina» por ser alcahueta, también con la cara marcada, y por sus habilidades nigrománticas, ya que es «doctísima mujer en el arte de convocar gente del otro mundo, a cuya menor voz rodaba todo el infierno»⁶⁰.

Una mediación carnal frustrada

- 23 Aparte de «la cuchillada», el otro epíteto más frecuente con el que se designa el personaje de Bárbara es «la mondonguera», refiriéndose a la profesión a la que se dedica públicamente en Alcalá. Gómez Canseco ha mostrado en qué medida el mondongo remite a todo un imaginario folclórico y literario en el que es metáfora sexual asociada al inframundo⁶¹. Ahora bien, el mondongo es solo uno de los numerosos dobles sentidos sexuales que se asocian con el personaje de Bárbara. La mayoría de las metáforas eróticas que usa se basan en el léxico de la comida, desarrollando la red semántica ya presente en su apelación y remitiendo a una larga tradición de dobles sentidos alimenticios de la que también participa la celestinesca⁶². Por ejemplo, cuando don Quijote le promete «unos ricos vestidos»⁶³, la vieja le propone en agradecimiento, para cuando lleguen a Alcalá, unas «truchas»⁶⁴, es decir jóvenes prostitutas:

– [...] si llegamos a Alcalá, le tengo de servir allí, como lo verá por la obra, con un par de truchas que no pasen de los catorce, lindas a mil maravillas y no de mucha costa.

Don Quijote, que no entendía la música de Bárbara, le respondió:

– Señora mía, no soy hombre que se me dé demasiado por el comer y beber. Con eso, a mi escudero Sancho Panza. Con todo, si estas truchas fueran empanadas, las pagaré y las llevaremos en las alforjas para el camino [...]»⁶⁵.

- 24 El hidalgo no entiende la metáfora, sino que la interpreta en sentido literal, como alimento. Este tipo de desfase, motor de comicidad verbal, se vuelve a repetir con Sancho, cuando interpreta en sentido literal, como defensa de la antropofagia, el matiz sexual del verbo «comer» usado por Bárbara para proponerle sus servicios de alcahueta:

–[...] Dejádme a mí la elección, que yo la buscaré de tan buena carne, que no sea más comer de ella que comer de una perdiz.

–¡Oxte, puto! –dijo Sancho–. ¡Eso no! Allá darás, sayo, que no en mi rayo, como dicen los sabios; que no soy yo de los negros de las Indias ni de los luteranos de Constantinopla, de quienes se dice que comen carne humana»⁶⁶.

- 25 Según se repite en varias ocasiones en la novela, ni el caballero andante ni su escudero entienden «la música de Bárbara», es decir no tienen acceso a los dobles sentidos

sexuales. Bárbara es el único personaje del trío que domina la silepsis, mientras que don Quijote y Sancho dan muestra de competencias lingüísticas algo rígidas. En cambio, don Álvaro de Tarfe se muestra mucho más curtido en el manejo de dobles sentidos eróticos, como revela la siguiente cita en la que enlaza otra metáfora sexual con la hechicería asociada al personaje: «esta noche [...] tengo de hacer un tan fuerte encantamiento en daño vuestro que, llevando por los aires a la reina Zenobia, la porné en un punto en los montes Perineos para *comérmela allí frita en tortilla*»⁶⁷. De nuevo, Sancho interpreta el comentario al pie de la letra y aprovecha para criticar los gastos generados por Bárbara, retomando la caracterización infernal ya comentada y desactivando la metáfora alimenticia-sexual:

[...] si ha de llevársela, mire bien cómo la come, porque es un poco vieja y estará dura como todos los diablo [sic]. Y, así, lo que podrá hacer será echalla en una olla grande (si la tiene) con sus berzas, nabos, ajos, cebollas y tocino, do, dejándola cocer tres o cuatro días, estará comedera algún tanto y será lo mesmo comer de ella que comer de un pedazo de vaca, si bien no le tengo envidia a la comida⁶⁸.

- 26 Las metáforas sexuales usadas por o a propósito de Bárbara remiten a la condición de este personaje, cuyo trabajo de mondonguera es solo uno de sus varios oficios. Otra actividad con la que también emula a la protagonista celestinesca, aunque Avellaneda solo la mencione de paso, es el remendado de virgos, pues «se decía por Alcalá sabía bravamente de revender doncellas destrozadas por enteras mejor que Celestina»⁶⁹. Además, si las propuestas que le hace a sus compañeros de viaje revelan a las claras su actividad de alcahueta –e incluso provocan que Sancho sea considerado como rufián suyo por otro personaje⁷⁰–, Bárbara también propone sus servicios sexuales, revelando así una lujuria sin freno, ya no propia de su trabajo, sino de su personalidad⁷¹. Huelga decir que esta representación de la lascivia desenfadada de la alcahueta también es afín a la que caracteriza tanto *La Celestina* como la celestinesca posterior, desde *La Lozana andaluza* hasta *La hija de Celestina*. Bárbara se prostituye para la compañía de comediantes y se ofrece también a Sancho, después de tener un contacto físico con él mientras este la ayuda a bajar de la mula:

Y si no me acogiese esta noche en la cama en que tengo de dormir sola, viniéndose a ella quedito, y se me metiese entre las sábanas sin que persona lo sintiese, ¡mal año y qué tal me pararía! De sola una cosa me pesaría en tal caso, y es que no osaría dar voces por temor de don Quijote y los huéspedes, que más vale mal pasar que gritar; y cuando algo hiciésemos, en fin, estaríamos a oscuras y nadie lo había de saber; que, en fin, claro está que, yo por mi vergüenza y vos por ser hombre honrado, la habíamos de callar⁷².

- 27 En el capítulo 28, vuelve a formular otra propuesta erótica, sin que Sancho consiga (¿o quiera?) entenderla⁷³. Bárbara se ve por tanto frustrada en su función de mediadora carnal, ya que no consigue concertar amores y tampoco provoca la lujuria en el hidalgo y su escudero. Su código celestinesco no funciona con personajes quijotescos que no movilizan el mismo canal comunicativo. Sabido es que Celestina tenía más éxito en su faena de tercera. Sin embargo, la famosa alcahueta también lamenta su poca actividad carnal personal, que acechaba a la pérdida de su mocedad y belleza. En repetidas ocasiones añora su pasado próspero y la fama de la que gozaba:

Bien parece que no *me conociste en mi prosperidad*, hoy ha veinte años. ¡Ay, quién me vido y quién me vee agora, no sé cómo no quiebra su corazón de dolor! Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas asentadas nueve mozas de tus días [...]. No puedo decirte sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque, *por mis pecados y mala dicha*, poco a poco ha venido en disminución. [...] Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que sobí para descender,

floreí para secarme, gocé para entristecerme, nací para vivir, viví para crecer; crecí para envejecer, envejecí para morirme. [...] Todas me obedecían, todas me honraban, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer; [...] Caballeros viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la iglesia vía derrocar bonetes en mi honor como si yo fuera una duquesa⁷⁴.

- 28 Además de la variedad de oficios⁷⁵, Bárbara comparte con el modelo celestinesco este tipo de monólogos en los que expresa la nostalgia por su pasado glorioso, cuando también a ella la cortejaba una amplia y variada clientela:

[...] si bien si no lo dice figando por verme tan fea, pues a fe que en mi tiempo no lo fui, que vivido he en Alcalá de Henares toda mi vida, donde, *cuando era muchacha, era bien regalada y querida* de los más galanos estudiantes que ilustraban entonces aquella célebre universidad, sin haber rotulada por los patios y casas otra que Bárbara; y hasta en todas las puertas de los conventos y colegios estaba mi nombre escrito con letras coloradas y ladeado de palmas, diciendo: *Bárbara Víctor*. Pero ya, *por mis pecados*, después que un escolástico capigorrón mi hizo esta señal en el rostro (que mala se la dé Dios en el ánima), no hay quien haga caso de mí. Pues a fe que, aunque fea, no espanto⁷⁶.

- 29 El tema universal de la fama perdida parece aquí reescribirse en clave celestinesca, puesto que no solo conecta con el motivo del *tempus fugit*, también muy presente en la *Tragicomedia*, sino que se representa de la misma manera, señalando la impronta que el nombre de la ramera-alcahueta deja en el espacio público: paredes de la universidad en el caso de Bárbara, piedras en el de Celestina, pues como explica Pármeneo a Calisto para ilustrar su reputación, «si una piedra tropieza con otra, luego suena “¡Putá vieja!”»⁷⁷.

- 30 En otras réplicas de Bárbara, el diálogo con el *planctus* de Celestina parece seguir con el mismo tipo de preguntas retóricas, alguna cita casi textual de *La Celestina* («¡Ay, señor soldado! –respondió ella–. ¿Conociome a mí allí en mi prosperidad?»)⁷⁸ y con la representación de una *vita bona* anterior a un declive fatal: «Vieja soy, moza me vi y, siéndolo, tuve los encuentros que otras, no faltándome quien me rogase y alabase, ni a mí me faltaron los ordinarios desvanecimientos de las demás mujeres, creyendo aún más de lo que me decía de mi talle y gracia el poeta que me la celebraba, pues lo era el bellacón que a cargo tiene mi pudicicia»⁷⁹.

- 31 Caracterizada por la misma lujuria y los mismos talentos profesionales que las Celestinas de Rojas y sus continuadores, Bárbara tipifica sin duda la alcahueta celestinesca. «Manifestación pública del vicio»⁸⁰ según Gilman o «allégorie affreuse de la concupiscence», a juicio de Roger Laufer,⁸¹ la mondonguera introduce en la trama la sordidez y lo escabroso, que vienen a sustituir el tema amoroso de sesgo cortés asociado con Dulcinea en la obra cervantina. Igual que Mateo Alemán, analiza Álvarez, Avellaneda

[...] *présent[e] l’enveloppe corporelle, vue sous un jour nauséabond, comme la seule chose qui reste de l’amour une fois chassées les illusions qui l’entourent, nourries par le discours pompeux et creux des naïfs ou des fous. Chez chacun de ces romanciers, les plaisirs mondains et charnels sont donc perçus à travers un miroir déformant qui les rend coupables et effrayants, à moins que ceux-ci ne soient présentés comme ridicules et risibles, dans plusieurs épisodes où le rire est investi d’une fonction clairement punitive*⁸².

- 32 Junto con la fealdad, la suciedad y la hechicería, la lujuria constituye otro motivo que hace del personaje de Bárbara un componente esencial del paradigma novelesco que David Álvarez llamó *axial*: frente a la escritura prismática de Cervantes, la obra de Avellaneda adopta más bien la lógica del eje, por seguir una «vertiente demostrativa rigurosa y apunta[r] ante todo a la edificación de los receptores»⁸³. El intertexto

celestinesco es esencial en esta poética, porque le sirve al autor a la hora de configurar a Bárbara a modo de repelente y alegoría de vicios claramente identificada como tal por el lector.

La mediación social: Bárbara y la puesta en escena

- 33 El papel de mediadora social desempeñado por Celestina en la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* no deja lugar a dudas: no solo concierta los amores de la capa noble de la anónima ciudad en la que desarrolla su negocio, sino que se codea con eclesiásticos, prostitutas y criados. Las habilidades sociales y la capacidad camaleónica están también muy presentes en las alcahuetas de la celestinesca áurea, todas capaces de adaptarse – con más o menos éxito – al medio en función de cada situación.
- 34 Parece igual de móvil el personaje de Bárbara: transformada, a su pesar, en motor de las hazañas quijotescas, es llevada por el hidalgo a diversos lugares a los cuales personajes aristócratas la invitan, a ella y a su séquito, con el fin de burlarse. Más allá de esta justificación diegética de sus desplazamientos, la *monstruosidad* ya aludida de la mondonguera, así como su dimensión anti-ejemplar justifican también, desde la misma perspectiva axial comentada, su presencia en los diferentes universos sociales del relato. Bárbara ofrece a los nobles, y a través de ellos a los lectores, un espectáculo cuya comicidad sirve de escarmiento.
- 35 No obstante, Bárbara no se puede reducir a este papel moralizante. La figura cumple también funciones narrativas esenciales porque se convierte en la narradora intradiegética de varias secuencias situadas, precisamente, en casas principales. En efecto, cuando llega a la Corte, Bárbara es identificada por los aristócratas como la única interlocutora sensata del trío; por consiguiente, se dirigen a ella para que les dé «la verdad desnuda»⁸⁴ sobre las hazañas quijotescas⁸⁵. En varias ocasiones⁸⁶, Bárbara se convierte así en cuentista que narra ante un variopinto público sus tribulaciones personales y su asociación con un don Quijote de cuya locura es muy consciente (lo describe como un hidalgo «a quien falta tanto de juicio como sobra de piedad»⁸⁷, y de cuyas desventuras ha sido testigo (recalca «los porrazos e injurias que los he visto sufrir»)⁸⁸. En el marco de estas variaciones alrededor de los mismos episodios, que introducen cierta redundancia en la novela, la alcahueta orienta su discurso (a veces resumido por el narrador) para ablandar a su interlocutor (usando de *pathos*)⁸⁹, y va completando poco a poco el relato de su vida. Es de notar que las *Celestinas* de Feliciano de Silva y de Sancho de Muñón están también marcadas por estructuras repetitivas, dado que los personajes suelen resumir a otros lo que ocurrió en escenas o actos anteriores⁹⁰.
- 36 Estas narraciones de Bárbara sirven sobre todo de preludeo al espectáculo del propio Quijote: «Refirió tras esto cuanto en la venta y en Alcalá les había sucedido, hasta llegar al Prado, con un desenfado y donaire que a todos les admiró y provocó a risa. Mandaron, para cumplimento de la farsa, bajar a don Quijote y a Sancho»⁹¹. Con este papel liminar, Bárbara interviene de este modo en la teatralización propia del relato apócrifo, subrayada por Gómez Canseco y David Álvarez⁹², e incluso se muestra capaz de actuar: cuando el director de una compañía de actores se burla de Sancho fingiendo ser un hechicero malvado para atemorizarlo, este la suplica que interceda en su favor. Bárbara acepta y sigue la corriente de la ficción propuesta por el actor adoptando un registro pomposo con fórmulas legales que afianzan el carácter lúdico (por grotesco) de

la situación: «Suplico a vuesa merced , poderosísimo señor alcaide y noble castellano de este alcázar, remita, por amor de mí, esta vez a Sancho vida y miembros, que le debo buenos servicios y salgo por fiadora de su enmienda, obligado, si no lo hiciere, todos sus bienes muebles y raíces, habidos y por haber, al castigo que ordenare vuesa merced darle»⁹³.

- 37 Si a esta asociación de Bárbara con el espectáculo le añadimos su tipificación como figura cómica satirizada, podemos considerar que Avellaneda prolonga a inicios del siglo XVII la tipificación de los personajes celestinescos como personajes de entremés o de comedia que iniciaron la *Segunda comedia de Celestina* (1534) de Feliciano Silva y la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* (1536) de Gaspar Gómez de Toledo⁹⁴. En su prólogo, el mismo Avellaneda define su obra como *comedia* y conecta así con la tradición de las (*tragi*)comedias celestinescas, de tipo dramático-novelesco. Pero el autor también puede usar el marbete para aludir implícitamente al *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), poética compuesta por su admirado Lope de Vega. Desde tal óptica, Bárbara ilustraría la conversión de la figura celestinesca tradicional en *graciosa*, un proceso acompañado por cierta vuelta al *decoro*. En efecto, por sus dobles sentidos procaces y su inercia al servicio de otros personajes, la ramera-alcahueta simplifica el modelo rojano para ilustrar un tipo social (aunque caricaturizado) con modales y recursos expresivos afines, ya que la mondonguera no tiene ni la pericia retórica de Celestina ni sus dotes manipulatorias y tampoco es capaz de referir a *auctoritates*⁹⁵. Por ejemplo, cuando el hidalgo la designa por primera vez como reina amazona, Bárbara intenta corregirlo explicando: «Yo, señor mío, si bien soy *mozona*, no soy la reina Zenobia, como vuesa merced me llama»⁹⁶. En este contexto, más que un calambur consciente, la deformación de *Amazona* parece indicar la falta de cultura del personaje, que no domina las referencias mitológicas con las que su predecesora rojana sí jugaba con creces. La propia acuchillada parece consciente de sus límites y confiesa ser «Bárbara en los dos sentidos»⁹⁷.
- 38 En el *Quijote* apócrifo, las funciones narrativas de mediación –hechiceril, carnal y social– de la Celestina primigenia se reducen por tanto a meros motivos. Ahora bien, aunque la alcahueta se ve privada de su poder de agencia, no se convierte por ello en personaje unívoco, sino que, al contrario, y como hemos podido comprobar, permite introducir en la obra varios niveles de lectura, ejemplar y teatral, tanto a través de sus variaciones prosopográficas como por su papel de graciosa, «[cuya] comicidad nace de la degradación»⁹⁸.

Bárbara y don Quijote: (contra-)ejempla de la literatura de ficción

- 39 El personaje de Bárbara no solo dialoga con la tradición celestinesca, sino que, a un nivel más estructural, funciona también como cámara de eco de la figura de don Quijote. Primero, a través del entrelazamiento de motivos: a la locura del caballero responde el loco amor al que induce la ramera. Luego, por su común maltrato, puesto que ambos reciben palizas (sea de su amante o del melonero del cap. 6). Dicho sea de paso, el personaje celestinesco también está golpeado desde Rojas, aunque será martirizado sobre todo en las continuaciones⁹⁹. Incluso encontramos en *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo una escena muy similar a la del capítulo 22 avellanedianiano, por representar a la figura celestinesca de Helena atada a un árbol y

abandonada tras ser maltratada por su amante-rufián Montúfar¹⁰⁰. De nuevo, el continuador de Cervantes parece aquí inspirarse más en la celestinesca que en el texto rojano.

- 40 El Quijote y la Bárbara del apócrifo asimismo son marginados: constantemente rebajados por los demás personajes, son tratados como monstruos, monos de feria que se exponen. Ambos son instrumentalizados por otros actantes que los convierten en títeres a su antojo; los nobles se divierten con don Quijote y el hidalgo, a su vez, transforma a Bárbara en motor y *destinataria* (según los términos actanciales de Greimas) involuntaria de sus «hazañas». Por último, ambos personajes conocen el mismo final al estar aislados en un manicomio o una casa de mujeres arrepentidas. El encerramiento de estas figuras divergentes simboliza, desde luego, la vuelta al orden social¹⁰¹. A Periano no le cuesta persuadir a Bárbara que se retire en «una casa de mujeres de su calidad»¹⁰², con una dote suya. La mondonguera acepta por razones pragmáticas y de nuevo deja que otros determinen su porvenir: «ella, convencida de sus buenas razones y conociendo cuán mal le estaba volver a Alcalá, do ya todos sabían su trato, tras verse sin tener qué comer ni partes para ganarlo con ellas, dio con no poca alegría el sí de hacer lo que se le pedía y perseverar donde quiera que la pusiesen»¹⁰³.
- 41 Tal paralelismo entre Bárbara y don Quijote invita a leerlos como un díptico que evidencia los riesgos sociales y morales que conlleva la narrativa de ficción áurea, sea en su vertiente idealizante (ilustrada por las novelas de caballerías), sea en su vertiente verosímil / proto-realista, ilustrada por la tradición celestinesco-picaresca¹⁰⁴. El eje demostrativo privilegiado por Avellaneda desembocaría de este modo en una síntesis crítica de las tendencias narrativas ficcionales de su tiempo, con una apertura a modalidades teatrales. La continuación quijotesca se caracteriza así por cierta poética de la miscelánea.

Conclusiones

- 42 Hemos observado cuán nutrida es, en el *Quijote* apócrifo, la red de motivos y figuras vinculadas con el hampa celestinesca. En este proceso, Avellaneda se apropia tanto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* como de sus continuaciones e imitaciones, cuya moralización y tipificación bufonesca¹⁰⁵ de la alcahueta emula. La materia celestinesca, a nivel intertextual (*La Celestina*) y architextual (el subgénero celestinesco), es por tanto una de las herramientas creativas que le sirven para encaminar la fuente cervantina en un cauce ejemplar, según la lógica axial teorizada por David Álvarez. Sin embargo, el continuador también resemantiza esta materia para innovar con respecto a Cervantes, creando con Bárbara una figura bifronte y teatral, motor de comicidad (a la vez verbal, situacional y visual) e instrumento de *reprobatio*¹⁰⁶. El personaje de la mondonguera le da además cohesión estructural a la novela, puesto que converge en ella un juego de analogías y repeticiones que cruzan la trama de Avellaneda, tanto por la reiteración de ciertos episodios (la chica venida a menos o el cuento resumido de las aventuras quijotescas), como por la correspondencia actancial y caracterológica de ciertos personajes (Bárbara y don Quijote, pero también Bárbara, Luisa y la moza gallega). Esta técnica de composición por variación –en el sentido musical– crea un ciclo de locuras y pecados entrelazados, un *laberinto de errores*¹⁰⁷ del que parece imposible salir. Ni siquiera el encerramiento final del hidalgo interrumpe el ciclo, puesto que los últimos párrafos

de la novela sugieren otro ciclo de aventuras, de nuevo con la figura de una chica venida a menos, destinada esta vez a interpretar el papel del escudero.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ ROBLIN, David, *De l'imposture à la création. Le «Guzmán» et le «Quichotte» apocryphes*, Madrid: Casa de Velázquez, 2014.

BARANDA, Consolación y VIAN HERRERO, Ana María, «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas», en Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (dirs.), *«Orígenes de la novela». Actas del primer simposio de la Sociedad Menéndez Pelayo*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo / Universidad de Cantabria, 2007, p. 407-481.

BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12, 1994, p. 37-67.

BRAVO, Paloma, «*La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: à la confluence du roman picaresque et de la novella à l'italienne», *Filiations*, 2, 2011, consultado el 9/12/24, DOI : 10.58335/filiations.101. URL: <http://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=101>

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco RICO, Madrid: Real Academia Española, 2015.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, ed. de Luis GÓMEZ CANSECO, Madrid: Real Academia Española / Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014.

FRANÇOIS, Jérôme, «*Celestina* en Hispanoamérica: la nostalgia de los buenos viejos tiempos como tópico celestinesco en Toro-Garland, Fuentes y Mosquera», *Celestinesca*, 42, 2018, p. 143-156.

FRANÇOIS, Jérôme, *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert, 2020.

FRANÇOIS, Jérôme, «Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», *Celestinesca*, 46, 2022, p. 231-252.

GARCÍA VALIENTE, Luis, y MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios románicos*, 28, 2019, p. 259-268.

GERNERT, Folke, *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018.

GERNERT, Folke, «Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación», *Studia Aurea: Revista de Literatura española y Teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 13, 2019, p. 133-160.

GILMAN, Stephen, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México: El Colegio de México, 1951.

GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción», FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, ed. de Luis GÓMEZ CANSECO, Madrid: Real Academia Española / Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014, p. 9-123.

- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Del catre al fogón: acuchilladas y mondongueras entre *La Celestina* y el *Quijote* apócrifo», en Patricia MARÍN CEPEDA (coord.), *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid: Visor, 2017, p. 91-105.
- GUERRY, François-Xavier, *L'Érotisme dans la littérature espagnole du XVI^e siècle. Étude des continuations de La Célestine*, París: Garnier, col. «Classiques Garnier», 2023.
- HEUGAS, Pierre, «Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin hispanique*, 71, 1969, p. 5-30.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos: Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines, 1973.
- LAUFER, Roger, «L'adaptation du faux *Quichotte* d'Avellaneda», en *Lesage ou le métier de romancier*, París: Gallimard, col. «Bibliothèque des Idées», 1971, p. 54-110.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Irene, «Sobre las zorras Celestina y Lozana: el simbolismo animal en la configuración del personaje de la puta alcahueta», *Celestinesca*, 46, 2022, p. 79-96.
- MARÍN LÓPEZ, Nicolás, «Cervantes frente a Avellaneda: la Duquesa y Bárbara», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada: Universidad de Granada, 1988, p. 273-278.
- MÉNENDEZ-PELAYO, Marcelino, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en *Obras completas de Menéndez Pelayo, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I)*, Madrid: CSIC, 1941, p. 323-356.
- MUÑOZ MUÑOZ, María de las Nieves, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc ESTEVE, Marcela LONDOÑO, Cristina LUNA y Blanca VIZÁN (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca: SEMYR, 2014, p. 151-189.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», *Celestinesca*, 44, 2020, p. 405-430.
- REDONDO, Agustín, «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: Algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales cervantinos*, 21, 1983, p. 9-22.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, y PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Introducción», en Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo de «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, ed. de Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES y Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2014, p. IX-XVII.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. LOBERA, Guillermo SERÉS, Paloma DÍAZ-MAS, Carlos MOTA, Iñigo RUIZ ARZALLUZ y Francisco RICO, Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, col. «Biblioteca clásica de la Real Academia Española», 2011.
- SALAS BARBADILLO, Jerónimo, *La Hija de Celestina*, ed. de Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS, Madrid: Cátedra, 2008.
- VIAN HERRERO, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en Rafael BELTRÁN y José Luis CANET (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia: Universidad de Valencia, 1997, p. 209-239.

NOTAS

1. Véase Luis GÓMEZ CANSECO, «Introducción», en Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, ed. de Luis GÓMEZ CANSECO, Madrid: Real Academia Española, 2014, p. 9-123. Todas las citas de la obra avellanadiana que se mencionarán a lo largo de este trabajo provienen de dicha edición.
2. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco RICO, Madrid: Real Academia Española, 2015, p. 21.
3. Marcelino MÉNENDEZ-PELAYO, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote», en *Obras completas de Menéndez Pelayo*, VI (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I), Madrid: CSIC, 1941, p. 339. Otros críticos han hecho hincapié en los puntos de contacto que existen entre la obra cervantina y la rojana. Véanse, entre otros, Pierre HEUGAS, «Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin hispanique*, 71, 1969, p. 5-30; Folke GERNERT, «Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación», *Studia Aurea: Revista de Literatura española y Teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 13, 2019, p. 133-160.
4. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 10.
5. Los contornos de la tradición celestinesca, algo fluctuantes según se consideraba «género», «materia» o «ciclo», han sido examinados por Consolación BARANDA y Ana María VIAN HERRERO, «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: historia y perspectivas», en Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (dirs.), «Orígenes de la novela». *Actas del primer simposio de la Sociedad Menéndez Pelayo*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo / Universidad de Cantabria, 2007, p. 407-481.
6. Sancho la llama varias veces «reina de Segovia» (A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 338), por deformación (¿o calembur voluntario?) de «reina Zenobia».
7. *Ibid.*, p. 263
8. David ÁLVAREZ ROBLIN, *De l'imposture à la création. Le «Guzmán» et le «Quichotte» apocryphes*, Madrid: Casa de Velázquez, 2014; Luis GÓMEZ CANSECO, «Del catre al fogón: acuchilladas y mondongueras entre *La Celestina* y el *Quijote* apócrifo», en Patricia MARÍN CEPEDA (coord.), *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid: Visor, 2017, p. 91-105; Stephen GILMAN, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México: El Colegio de México, 1951.
9. Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES y Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «Introducción», en Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo de «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, ed. de Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES y Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2014, p. XVIII.
10. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 55.
11. *Ibid.*, p. 56.
12. *Ibid.*, p. 57 y 58. El narrador había calificado de entrada la moza explicando irónicamente que «por ser muy cortés, era fácil en el prometer y mucho más en el cumplir» (*ibid.*, p. 55).
13. *Ibid.*, p. 57.
14. *Ibid.*, p. 229.
15. *Ibid.*, p. 57.
16. *Ibid.*, p. 337 y 341.
17. *Ibid.*, p. 241.
18. *Ibid.*, p. 253 y 260 respectivamente.
19. David Álvarez detectó cierto paralelismo, de intención ejemplar, entre la trama de esta novela intercalada y los episodios relacionados con Bárbara: «*La première aventure qui survient à don Quichotte après l'avoir entendue est précisément celle où le héros découvre Bárbara, dont les mésaventures présentent plusieurs points de contact avec le conte des amants fortunés: doña Luisa et Bárbara ont toutes deux décidé de suivre un amant qui les a abandonnées après avoir vécu à leurs dépens (de ce point de vue,*

le séducteur de la tripière est donc lui-même une sorte de double de don Gregorio) et toutes deux se sont adonnées à la prostitution. De façon encore plus significative, le jeune amant qui a éconduit Bárbara porte le nom de Martín, qui est aussi le prénom du chevalier errant apocryphe, lequel entend rétablir le prestige de la Balafrée. [...] L'hypothèse selon laquelle don Quichotte et Bárbara pourraient être des doubles, plus ou moins parodiques, de doña Luisa et don Gregorio semble enfin confirmée dans le dénouement de l'œuvre. D'abord, parce que, comme les protagonistes de la nouvelle intercalée, le chevalier errant et la tripière y finissent tous les deux reclus, comme pour expier leurs fautes (l'un chez les fous et l'autre dans une maison de repenties); ensuite, parce que, de façon beaucoup plus précise, à son arrivée à l'asile d'aliénés, le chevalier donne sa main à un fou à travers les barreaux d'une grille, avant d'être mordu par lui, ce qui rappelle sur le mode comique le moment où la religieuse donne sa main à don Gregorio à travers les grilles du parloir de son couvent. Au vu de l'ensemble de ces observations, les récits enchâssés forment non pas un duo mais plutôt un triptyque avec l'histoire de Bárbara et de don Quichotte. Les deux contes et la trame principale ont en effet en commun de proposer des remèdes et des modèles de vie –ou au contraire des contre-exemples– qui permettent d'éclairer et d'édifier le lecteur» (D. ÁLVAREZ ROBLIN, *op. cit.*, p. 104).

20. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *ed. cit.*, p. 200.

21. *Ibid.*, p. 201.

22. D. ÁLVAREZ ROBLIN, *op. cit.*

23. L. GÓMEZ CANSECO, «Del catre al fogón...».

24. Estas tres funciones también particularizan el mito de *La Celestina* tal y como sigue actualizándose en la literatura hispánica actual (Jérôme FRANÇOIS, *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid/Frâncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 2020).

25. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *ed. cit.*, p. 236.

26. *Ibid.*, p. 261.

27. *Ibid.*, p. 261, n. 46.

28. *Ibid.*, p. 350-351.

29. *Ibid.*, p. 322.

30. *Ibid.*, p. 357.

31. María de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc ESTEVE, Marcela LONDOÑO, Cristina LUNA y Blanca VIZÁN (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca: SEMYR, 2014, p. 151-189; F. GERNERT, «Belleza y deformidad...».

32. Don Quijote alude al «pequeño zapato» (A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *ed. cit.*, p. 303) de Bárbara, lo que provoca la burla de Sancho: «¿Pequeño? [...] En Sigüenza me dijo suplicase a vuesa merced la comprase un par de zapatos, y, preguntándole yo cuántos puntos calzaba, me respondió que entre quince y diez y nueve, poco más» (*ibid.*, p. 304). Don Quijote explica este aspecto poco común de la mujer como característica de las Amazonas.

33. «Comienzo por los cabellos. ¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; [...] Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alzadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grozuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto. La redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? *Que se despereza el hombre cuando las mira*» (Fernando de ROJAS, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. LOBERA, Guillermo SERÉS, Paloma DÍAZ-MAS, Carlos MOTA, Iñigo RUIZ ARZALLUZ y Francisco RICO, Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, col. «Biblioteca clásica de la Real Academia Española, 2011, p. 44-45). F. GERNERT («Belleza y deformidad...») demostró que, a pesar de seguir el patrón de la *descriptio puellae* preconizado por la preceptística medieval, esta forma de calificar a Melibea permite presentarla como mujer inclinada a la lujuria, según teorías fisiognómicas.

34. F. de ROJAS, *op. cit.*, p. 206-207.

35. F. GERNERT, «Belleza y deformidad...».

36. F. GERNERT, *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018.
37. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 251.
38. «[...] se le había puesto en la cabeza que una feísima mondonguera de Alcalá, que traía por fuerza en su compañía, era la reina Zenobia, que no la había dejado menos perenal la vana y ordinaria letura de los libros de fabulosas caballerías, a la cual se había dado por el crédito que daba a todas las quimeras que en ellos se cuentan, teniéndolas por verdaderas» (*ibid.*, p. 343).
39. D. ÁLVAREZ ROBLIN, *op. cit.*, p. 100.
40. Según Luis Gómez Canseco, Bárbara «ocupa el espacio femenino que genera la desaparición de Dulcinea» (L. GÓMEZ CANSECO, «Del catre al fogón...», p. 103). Ya afirmaba Marín López: «[Avellaneda] tacha el nombre de Dulcinea y pone en su lugar el de Bárbara la de la cuchillada, la horrible mondonguera de Alcalá. En lugar del ideal, su contrafigura; frente a la ilusión, la realidad; frente a la perfección, la monstruosidad; frente a la pureza, la corrupción; frente a la mujer única, la de todos» (Nicolás MARÍN LÓPEZ, «Cervantes frente a Avellaneda: la Duquesa y Bárbara», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada: Universidad de Granada, 1988, p. 274). Véase también, el análisis de David Álvarez: «L'emploi du terme mondonguera [...] ne manque pas de rappeler l'adjectif amondongado, qui était utilisé dans le poème final intitulé "in laudem Dulcinea del Toboso" pour qualifier Dulcinée (de rostro amondongando). [...] À partir du chapitre XXII, Bárbara la mondonguera, dont le chevalier errant se propose de restaurer la grandeur, accompagne en effet le maître et l'écuyer dans leur périple et devient l'un des moteurs des actions de don Quichotte, ce qui permet de la rapprocher un peu plus de Dulcinée, dont la tripière paraît être une sorte de version dégradée» (D. ÁLVAREZ ROBLIN, *op. cit.*, p. 75-76). Es de notar que Dulcinea puede considerarse, a su vez, como el envés paródico de Melibea (Agustín REDONDO, «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: Algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales cervantinos*, 21, 1983, p. 9-22). Véase también al respecto P. HEUGAS, «Variation sur un portrait...». Bárbara funcionaría por tanto como eslabón en una cadena de figuras femeninas literarias interconectadas.
41. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 262 (subrayados míos).
42. F. de ROJAS, *op. cit.*, p. 109.
43. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 242.
44. Sancho es, sin duda, el personaje que más hace hincapié en esta cicatriz que a veces designa de forma figurada como *chincharrón* (*ibid.*, p. 322) o *per signum crucis* (*ibid.*, 324): «cuando la miro con tan bellaca cara, y en ella con *ese rasguño maligual*, vestida por otra parte toda de colorado, me parece que veo pintiparada una yegua vieja cuando la acaban de desollar para hacer de su duro pellejo harneros y cribas» (*ibid.*, p. 267)(cursivas mías). La fealdad global de la que participa la cuchillada le inspira otra comparación animalesca: «Yo, señor, harto la miro a la cara, pero, como la tiene tan bellaca, todas las veces la miro y la veo con *aquel sepancuantos* en ella, me provoca a decirle "Cócale, Marta", canción que decían los niños a una mona vieja que estos años atrás tenía en la puerta de su casa el cura de nuestro lugar» (*ibid.*, p. 300) (cursivas mías). López-Rodríguez analiza las metáforas zoomorfias movilizadas en la creación de proxenetes literarias (aunque no explora el caso de la Bárbara de Avellaneda) y explica que la carga erótica de ciertos animales permitía connotar el carácter libidinoso y la degradación moral de las alcahuetas (Irene LÓPEZ-RODRÍGUEZ, «Sobre las zorras Celestina y Lozana: el simbolismo animal en la configuración del personaje de la puta alcahueta», *Celestinesca*, 46, 2022, p. 79-96).
45. «¡Válate el diablo, Bárbara de la cuchillada!» (A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 262) exclama así un paje alcalaíno al reconocerla de inmediato.
46. S. GILMAN, *op. cit.*; L. GÓMEZ CANSECO, «Del catre al fogón...» e «Introducción...».
47. F. de ROJAS, *op. cit.*, p. 114.

48. Esta categoría ha sido acuñada por Heugas (Pierre HEUGAS, *La Célestine et sa descendance directe*, Burdeos: Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines, 1973) para referir al conjunto de las continuaciones e imitaciones de *La Celestina* que, en el siglo XVI, forman un ciclo.
49. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 358.
50. *Ibid.*, p. 234.
51. Agradezco a David Álvarez, quien me sugirió esta idea de dos niveles de lectura de «ánima del purgatorio».
52. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 235.
53. *Ibid.*, p. 305.
54. *Ibid.*, p. 322-323. También se multiplican las asociaciones de Celestina como el mismo Satán en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: «¡Válala el diablo, haldear que trae!» (F. de ROJAS, *op. cit.*, p. 138); «Válala el diablo a esta vieja!» (*ibid.*, p. 173), «¿si viene este diablo de vieja?» (*ibid.*, p. 183).
55. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 285.
56. *Ibid.*, p. 301.
57. Véase Patrizia BOTTA, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12, 1994, p. 37-67.
58. Ana VIAN HERRERO, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en Rafael BELTRÁN y José Luis CANET (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia: Universidad de Valencia, 1997, p. 209-239.
59. Se volverá a publicar, en una versión ampliada y bajo el título de *La ingeniosa Elena*, en 1614 (Madrid, Juan Herrera).
60. Jerónimo de SALAS BARBADILLO, *La Hija de Celestina*, ed. de Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS, Madrid: Cátedra, 2008, p. 109. Sobre esta obra, véase el interesante artículo de Paloma BRAVO, «*La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: à la confluence du roman picaresque et de la novella à l'italienne», *Filiations*, 2, 2011, consultado el 9/12/24 <DOI : 10.58335/filiations.101. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=101>.
61. L. GÓMEZ CANSECO, «Del catre al fogón...».
62. Recuérdese la famosa réplica con la que Calisto justifica sus modales groseros al desvestir a Melibea: «el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (F. de ROJAS, *op. cit.*, p. 321). Sobre las metáforas eróticas de la celestinesca áurea, véase F.-X. GUERRY, *L'Érotisme dans la littérature espagnole du XVI^e siècle. Étude des continuations de La Célestine*, París: Garnier, col. «Classiques Garnier», 2023.
63. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 246.
64. *Ibid.*, p. 247. El juego de palabras («trucha»/«truchuela») ya aparecía en la Primera parte del *Quijote* cervantino (cap. 2) cuando el caballero se topa con unas rameritas al llegar a la primera venta: «Preguntáronle [las mozas del partido] si por ventura comería su merced truchuela; que no había otro pescado que dalle de comer. “Como haya muchas truchuelas –respondió don Quijote–, podrán servir de una trucha”» (M. de CERVANTES, ed. cit., p. 40).
65. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 247 (cursivas mías).
66. *Ibid.*, p. 269.
67. *Ibid.*, p. 337 (subrayados míos).
68. *Ibid.*
69. *Ibid.*, p. 263.
70. «No me desagrada que, al cabo de sus días, dé en rufián» (*ibid.*, p. 341). Desmiente Sancho, volviendo a subrayar la caracterización diabólica de Bárbara: «No es mía la moza [...], sino del diablo que nos la endilgó en camisa en medio de un bosque» (p. 341).
71. Cabe subrayar el hedonismo general del personaje, también aficionada al vino (*ibid.*, p. 304), como Celestina. Asimismo defiende su libertad amorosa con latinajos: «si estuve con ellos [los comediantes] no fue por hacer mal a nadie, que libre soy como el cuclillo y no tengo marido a quien dar cuenta, gracias a *Domino Dio, et vivit Domine*» (p. 304).
72. *Ibid.*, p. 283.

73. *Ibid.*, p. 306-307.
74. *Ibid.*, p. 214-215 (cursivas mías). Sobre este tema de la nostalgia por la juventud perdida en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y sus reescrituras posteriores, véase Jérôme FRANÇOIS, «*Celestina* en Hispanoamérica: la nostalgia de los buenos viejos tiempos como tópico celestinesco en Toro-Garland, Fuentes y Mosquera», *Celestinesca*, 42, 2018, p. 143-156.
75. *Celestina* también es ex ramera, alcahueta, partera, abortera y reparadora de virgos, amén de practicar otras actividades más respetables (como la de costurera) a modo de cobertura: «Tiene la vieja seis o cinco: costurera, perfumera, maestra de hacer afeites y recomponer virgos, alcahueta y un poquito de hechicera» (F. de ROJAS, *op. cit.*, p. 54).
76. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 237 (cursivas mías).
77. F. de ROJAS, *op. cit.*, p. 54. Las alusiones a la fama de Bárbara se multiplican en la novela de Avellaneda, tal y como ocurre en *La Celestina*. He aquí algunos ejemplos: «no era poco conocida de toda aquella tierra, ni menos de los estudiantes, que cada día decían a don Quijote sus virtudes, si bien era imposible persuadirle cosa en contrario de lo que de ella tenía aprehendido su quimera y loca fantasía» (A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, p. 278) «Bárbara, la bodegonera de la cuchillada de Alcalá, bien conocida de todos» (*ibid.*, p. 282).
78. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 238.
79. *Ibid.*, p. 332.
80. S. GILMAN, *op. cit.*, p. 127.
81. Roger LAUFER, «L'adaptation du faux *Quichotte* d'Avellaneda», en *Lesage ou le métier de romancier*, París: Gallimard, col. «Bibliothèque des Idées», 1971, p. 54-110 (p. 87).
82. D. ÁLVAREZ ROBLIN, *op. cit.*, p. 289.
83. *Ibid.*, p. 398.
84. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 332.
85. El archipámpano hasta le ofrece un puesto de camarera para su esposa, aunque Bárbara lo rechaza por su «poca capacidad y experiencia en cosas de palacio» (*ibid.*, p. 357-358).
86. *Ibid.*, p. 240, 262, 323, 332, 357.
87. *Ibid.*, p. 323.
88. *Ibid.*, p. 333.
89. Varias lamentaciones «Ay de mí» aparecen en los caps. 22 y 23.
90. Jérôme FRANÇOIS, «Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*», *Celestinesca*, 46, 2022, p. 231-252.
91. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 333.
92. L. GÓMEZ CANSECO, «Introducción...»; D. ÁLVAREZ ROBLIN, *op. cit.*, p. 82 y p. 93. Los carteles del desafío lanzado públicamente por don Quijote para defender la belleza de la reina Zenobia son interpretados por el alguacil como «papeles de comediantes» (A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 253).
93. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 288.
94. Rosa NAVARRO DURÁN, «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», *Celestinesca*, 44, 2020, p. 418.
95. A juicio de Gilman, «sus vicios la han atonteado» (S. GILMAN, *op. cit.*, p. 127). Sobre la erudición de *Celestina*, léase Luis GARCÍA VALIENTE y Antonia MARTÍNEZ PÉREZ, «El uso de la erudición en las continuaciones argumentales de *La Celestina*», *Estudios románicos*, 28, 2019, p. 259-268.
96. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 237 (cursivas mías).
97. *Ibid.*, p. 354.
98. L. GÓMEZ CANSECO, «Del catre al fogón...», p. 103.
99. R. NAVARRO DURÁN, art. cit.
100. P. BRAVO, art. cit.
101. S. GILMAN, *op. cit.*, p. 135.
102. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 372.

103. *Ibid.*

104. Como es sabido, en su historia textual, tanto el subgénero caballeresco como el celestinesco fueron en algún momento denunciados como perversos y se desaconsejó su distribución en América.

105. P. HEUGAS, *La Célestine et sa descendance directe...*; María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires: Eudeba, 1962, p. 133.

106. Marín López (N. MARÍN LÓPEZ, art. cit.) considera que Cervantes replicó a la creación de Bárbara construyendo el personaje de la duquesa de su Segunda parte.

107. «¡Oh mundo, mundo! Muchos mucho de ti dijeron, [...]. Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me pareces un labirinto de errores [...]» (F. de ROJAS, *op. cit.*, p. 339-340).

RESÚMENES

Este artículo presenta el primer estudio sistemático de la influencia ejercida en el *Quijote* de Avellaneda tanto por la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* atribuida a Fernando de Rojas «y antiguo autor» como por el propio subgénero celestinesco, desde una perspectiva tanto hipertextual como architextual. Tras inventariar el repertorio de personajes celestinescos que pueblan las páginas del apócrifo, este trabajo examina en particular la figura de Bárbara –hasta ahora poco abordada por la crítica avellanadiana–, a través de la cual se cristalizan los tres tipos de mediación (diabólica, carnal y social) ejercida por el prototipo celestinesco. Se analizan así la prosopografía del personaje, sus componentes eróticos y satíricos, así como su función teatral. Al construirse a partir del imaginario celestinesco del Siglo de Oro, Bárbara participa en gran medida de la poética de la reescritura de Avellaneda, anclada axiológicamente en la *reprobatio*.

Cet article propose la première étude systématique de l'influence qu'ont exercée sur le *Quichotte* d'Avellaneda tant la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* attribuée à Fernando de Rojas «y antiguo autor» que le sous-genre célestinesque lui-même, selon une perspective à la fois hypertextuelle et architextuelle. Après avoir inventorié le répertoire de personnages célestinesques peuplant les pages de l'apocryphe, ce travail examine plus particulièrement la figure de Bárbara –jusqu'ici peu abordée par la critique avellanédienne–, au travers de laquelle se cristallisent les trois types de médiation (diabolique, charnelle et sociale) exercée par le prototype célestinesque. Sont ainsi analysées la prosopographie du personnage, ses composantes érotiques et satiriques ainsi que sa fonction théâtrale. En se construisant à partir de l'imaginaire célestinesque du Siècle d'Or, Bárbara participe pour une bonne part à la poétique de la réécriture d'Avellaneda, axiologiquement ancrée dans la *reprobatio*.

This article presents the first systematic study of the influence exerted on Avellaneda's *Quixote* by both the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* attributed to Fernando de Rojas «y antiguo autor» and the celestinesque subgenre itself, from an hypertextual and an architextual perspective. After making an inventory of celestinesque characters who populate the pages of the apocrypha, this work examines in particular the character of Bárbara –little studied by Avellanédian critics–, through whom the three types of mediation (diabolic, carnal and social) exercised by the celestinesque prototype crystallise. We analyse the prosopography of the character, his erotic and satirical components and his theatrical function. With her construction based on the

celestinesque imaginary of the Golden Age, Bárbara participates to a large extent in Avellaneda's poetics of rewriting, axiologically anchored in *reprobatio*.

ÍNDICE

Mots-clés: Avellaneda, Bárbara, Célestinesque, Rojas, hypertextualité, architextualité, reprobatio

Palabras claves: Avellaneda, Bárbara, Celestinesca, Rojas, hipertextualidad, architextualidad, reprobatio

Keywords: Avellaneda, Bárbara, Celestinesque, Rojas, hypertextuality, architextuality, reprobatio

AUTOR

JÉROMINE FRANÇOIS

UNamur / NaLTT