

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

La prostitución como topos celestinesco en la novela contemporánea de tema medieval

Francois, Jeromine

Published in:
Signum

Publication date:
2023

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Francois, J 2023, 'La prostitución como topos celestinesco en la novela contemporánea de tema medieval: el caso de La catedral del mar', *Signum*.

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.

LA PROSTITUCIÓN COMO TOPOS CELESTINESCO EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA DE TEMA MEDIEVAL: EL CASO DE LA CATEDRAL DEL MAR

PROSTITUTION AS A CELESTINESQUE TOPOS
IN THE CONTEMPORARY NOVEL WITH A MEDIEVAL THEME:
THE CASE OF *LA CATEDRAL DEL MAR*

Jéromine François

Université de Namur – NaLTT
jeromine.francois@unamur.be

Resumen: En las novelas históricas de tema medieval, la prostituta-alcahueta constituye un personaje recurrente que incluso puede funcionar como marcador genérico del relato medievalista. Este trabajo investiga tal hipótesis analizando los personajes de prostitutas que aparecen en *La catedral del mar* (2006), de Ildefonso Falcones. Se examina en qué medida el hipotexto clásico *La Celestina*, de Fernando de Rojas, reverbera en las prostitutas medievales de Falcones, en cuanto a su caracterización física y psicológica, pero también en cuanto a sus funciones narrativas. Gracias a este estudio comparativo, sacaremos a la luz el funcionamiento del tipo de la prostituta-alcahueta como ingrediente diegético propio del mundo medieval recreado por la narrativa contemporánea, en sintonía con la dimensión didáctica del género, pero también con interdiscursos feministas.

Palabras clave: Celestina – Falcones – prostituta literaria

Abstract: In historical novels with a medieval theme, the prostitute-procuress is a recurrent character that can even function as a generic marker of the medievalist tale. This paper investigates this hypothesis by analysing the prostitute characters in *La catedral del mar* (2006) by Ildefonso Falcones. It examines to what extent the classical hypotext *La Celestina*, by Fernando de Rojas, reverberates in Falcones' medieval prostitutes, in terms of their physical and psychological characterisation, but also in terms of their narrative functions. Thanks to this comparative study, we will bring to light the functioning of the type of the prostitute-procuress as a diegetic ingredient of the medieval world recreated by contemporary narrative, in tune with the didactic dimension of the genre, but also with feminist interdiscourses.

Keywords: Celestina – Falcones – literary prostitute

1. Preámbulo: medievalismo y familias celestinescas

Como bien ha demostrado Huertas Morales en su estudio de la narrativa de 1990 a 2012, el medievalismo literario se caracteriza por la repetición de varios dispositivos estructurales, formales y temáticos, entre los cuales cobra especial

importancia el *personaje*.¹ A nuestro modo de ver, este ingrediente diegético es fundamental en la medida en que suele funcionar, en las novelas contemporáneas, como *indicio* —en el sentido semiótico— del mundo medieval. El personaje puede ser una figura individualizada, identificable por el lector, sea porque tiene un correlato empírico en la Historia medieval, o porque remite a determinado hipotexto de las letras medievales. Los actores históricos de las Navas de Tolosa aludidos en la novela *El sanador de caballos* (2008) de Gonzalo Giner, la Melusina que protagoniza *El unicornio* (1965) de Manuel Mujica Láinez o el Cid, retomado por Pérez Reverte en su *Sidi* (2019), ilustran esta tendencia masiva de la novela medievalista.

Ahora bien, las novelas de tema medieval también pueden denotar el escenario medieval gracias a personajes medievales *tipo*, carentes de referente histórico o literario explícitos, que en realidad representan, de forma sinecdótica toda una categoría socioprofesional considerada típica de la Edad Media: personajes de caballeros, escuderos, vasallos, clérigos, juglares, brujas, copistas, nobles, religiosas, a veces anónimos, otras veces designados por nombres inventados. Cuando intervienen en la trama, dan pie al desarrollo de *fisiologías* o *cuadros de costumbres*: retratos psicológicos y físicos, así como descripciones de sus hábitos y oficios que, de forma didáctica, ofrecen información histórica sobre la vida de tales categorías.² La omnipresencia de estos tipos medievales en la literatura, pero también en las artes iconográficas y audiovisuales, es tal que el imaginario medieval actual parece sustentarse en una galería de personajes que, al lector contemporáneo, le resultan familiares.

Esta recurrencia y familiaridad parecen acercar el relato de tema medieval a una categoría particular del relato de género (*récit de genre*) caracterizado por una poética serial.³ En las páginas que siguen, exploraremos esta clave interpretativa en

¹ HUERTAS MORALES, A. *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2015.

² El objetivo es, por tanto, muy diferente del de las fisiologías y los cuadros de costumbres decimonónicos. Véase al respecto STIÉNON, V. *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*. París: Classiques Garnier, 2012.

³ LETOURNEUX, M. Le récit de genre comme matrice transfictionnelle. In: AUDET, R.; SAINT-GELAIS, R. (dirs.). *La Fiction, suites et variations*. Quebec / Rennes: Nota bene / Presses Universitaires de

el caso de un personaje que, por su presencia repetida en la novela de corte medieval, consideramos uno de estos tipos medievalizantes: la figura de la alcahueta. En efecto, resulta forzoso constatar la frecuente aparición de rameras y meretrices en la ficción española de tema medieval. Las novelas celestinescas contemporáneas, en concreto, al inspirarse en una de las obras maestras del Medioevo protagonizada por una medianera proverbial, se han apropiado del tipo: es el caso de *Melibea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce, *El Manuscrito de piedra* (2008) de Luis García Jambrina, o *Escuchando a Filomena* (2000) de Moisés de las Heras, entre otros ejemplos. En estas novelas, la recuperación de personajes individualizados de *La Celestina* —o claramente inspirados por personajes de esta obra— es clave en la recreación del ambiente (tardo)medieval.⁴ El carácter explícito de la reescritura nos permite considerar este corpus como perteneciente a la *celestinesca stricto sensu*.⁵ Ahora bien, existe un sinfín de obras españolas, no solo literarias, que, sin movilizar la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* como hipotexto explícito, también incluyen un mundo prostibulario cercano al retratado por *La Celestina*, configurando así una *celestinesca*, más bien, *lato sensu*. Piénsese en *La marrana*, película divertida de José Luis Cuerda producida hacia 1992, en el contexto del centenario del “Descubrimiento”. Se ambienta en 1492 —y, por lo tanto, en el límite de la Edad Media—, y da bastante protagonismo a las prostitutas. Entre las

Rennes, 2007. p. 71-89. Con la etiqueta *relato de género* se designa un texto narrativo, muchas veces de recepción popular, escrita siguiendo criterios propios de una categoría genérica particular (la novela de aventuras, el relato de ciencia ficción, la novela policíaca, etc.). Como explica Letourneux, los relatos de género suelen movilizar, entre sus rasgos definitorios, personajes prototípicos (el inspector, en la novela policíaca; el científico loco en la ciencia ficción, etc.). Volveremos sobre la cuestión más adelante en este trabajo.

⁴ Se estudia en detalle esta cuestión en FRANÇOIS, J. *La Celestina, un mito literario contemporáneo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2020. Huertas Morales, por su parte, se centró en la recreación histórica llevada a cabo en las dos primeras obras (HUERTAS MORALES, A. Fernando de Rojas y *La Celestina* a través de la novela histórica: autoría y ascendencia judía. *Celestinesca*, 44, p. 145-162, 2020).

⁵ Extrapolamos aquí a la época contemporánea las categorías de análisis propuestas por Heugas en su estudio de la celestinesca áurea: HEUGAS, P. *La Célestine et sa descendance directe*. Bordeaux: Institut d’Études ibériques et ibéro-américaines, 1973. Según el crítico, la *celestinesca stricto sensu* designa el conjunto de obras del siglo XVI que conforman un verdadero subgénero novelesco al recuperar personajes, argumentos, motivos e incluso aspectos formales (como el diálogo en prosa) de *La Celestina* primigenia, cuya trama imitan o continúan. Por otro lado, existe también, desde los Siglos de Oro, una *celestinesca lato sensu*, que se contenta con recuperar parte de los temas y/o formas de *La Celestina* o con transponer algunas escenas o personajes de su modelo de forma más anecdótica.

novelas referenciadas por la base de datos Storyca,⁶ surgen asimismo madamas y rameras, la mayoría de las veces como personajes secundarios que participan del bullicio popular de la ciudad medieval.

En la época contemporánea, las manifestaciones artísticas de *La Celestina* representan un fenómeno amplio, por transmediático, transgenérico e internacional. Se observa un continuum de textos que recuperan la trama o los personajes de la obra rojana, de manera más o menos explícita, desde las *adaptaciones*, que a veces tan solo pretenden modernizar su fuente tardomedieval,⁷ hasta las *reescrituras*, que modifican importantes aspectos de contenido de su modelo (como la caracterización de sus personajes o el desenlace). También se han publicado diversos textos cuya inspiración celestinesca solo se percibe a través de *ecos* algo implícitos que no influyen en la trama —sería el caso, por ejemplo, de *Cien años de soledad*, *Pepita Jiménez* o *Tiempo de silencio*—. ⁸

Cabe preguntarse si el modelo celestinesco también reverbera en la figura literaria de la prostituta-alcahueta que ha acabado por integrar el patrón genérico medievalizante actual. Con el fin de aportar elementos de respuesta, en este trabajo llevaremos a cabo un estudio comparativo entre la construcción narrativa de la Celestina primigenia y la de una de sus colegas en una obra contemporánea de gran éxito: *La catedral del mar* (2006), éxito de ventas de Ildefonso Falcones a menudo comparado con *Los pilares de la Tierra*. En 2018 conoció una también exitosa adaptación en formato audiovisual (dirigida por Jaume Banaclocha y Joan Bas), una de las mejores entradas de Netflix entre las producciones españolas disponibles en la plataforma. Ubicado en el s. XIV, este relato cuenta la vida de Arnau Estanyol, hijo de un siervo fugitivo refugiado en Barcelona, que persigue la libertad a través de diferentes oficios (palafranco, soldado, cambista). Entre sus diferentes actividades, también participa, como *bastaix* que carga piedras, en la construcción de Santa María de la Mar, templo mariano cuya construcción corre paralela a las

⁶ STORYCA – Edad Media contemporánea. Base de datos. Disponible en: <https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/BDStoryca/Storyca.php>

⁷ Sobre este corpus de adaptaciones, véase Véase BASTIANES, M. *Vida escénica de La Celestina en España (1909-2019)*. Oxford: Peter Lang, 2020. p. 397-457.

⁸ FRANÇOIS, J. Op. Cit., p. 124.

(des)venturas del protagonista. La alcahueta de la novela, llamada primero “la patrona” y luego con su nombre, Francesca, resulta ser la madre del protagonista. Tuvo que abandonar a su hijo con pocos meses de vida tras haber sido convertida en mujer pública por el señor de su tierra, quien ya la había violado el día de su boda. Después de años miserables intentando sobrevivir como prostituta, Francesca acaba montando su propio burdel itinerante y así llega a reencontrarse con su hijo, aunque sin revelarles nunca su identidad. ¿Será la “patrona” de Falcones una reminiscencia de Celestina? Y, ¿en qué medida funciona este personaje como ingrediente diegético propio del mundo medieval literaturizado? He aquí los ejes que se van a explorar en estas páginas.

2. Francesca, comadre de Celestina

La diferencia principal entre ambos personajes radica sin duda en sus respectivos marcos espacio-temporales: frente a la Castilla de finales del s. XV en la que se desarrolla la *(Tragi)comedia*, la novela de Falcones recrea por su parte la Cataluña del s. XIV, con un enfoque marcado en la ciudad de Barcelona. A pesar de ello, tanto los rasgos físicos y psicológicos que definen a ambas alcahuetas como las funciones que cumplen en sus respectivas tramas parecen crear un juego especular, si bien implícito, muy revelador del imaginario celestinesco compartido por el autor.

2.1. Caracterización física, psicológica y social de la alcahueta

Tanto Celestina como Francesca se caracterizan por una gran inteligencia, sabiduría y astucia, basadas en su experiencia vital.⁹ En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la clarividencia de Celestina se explica ante todo por la experiencia que le trae la vejez. A principios del quinto acto, la alcahueta alaba sus propios méritos en tales términos: “¿Qué hicieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio sino responder algo a Melibea por donde se perdiera cuanto yo con buen callar

⁹ Menéndez Pelayo ya subrayaba que “la verdadera magia que pone en ejercicio [Celestina] es la sugestión moral del fuerte sobre el débil, el conocimiento de los más tortuosos senderos del alma, la depravada experiencia de la vida luchando con la ignorancia virginal”, MÉNENDEZ PELAYO, M. *La Celestina*. In: *Orígenes de la novela*, vol. III. In: *Obras completas*, vol. XV. Santander: Aldus, col. “Consejo Superior de Investigaciones Científicas”, 1943. p. 267.

he ganado? Por esto dicen ‘Quien las sabe las tañe’, y que ‘Es más cierto médico el experimentado que el letrado’, y ‘La experiencia y escarmiento hace los hombres arteros’, y la vieja, como yo, que alce sus haldas al pasar del vado, como maestra”.¹⁰ El instinto de Francesca, al detectar la mentira de Aledis, examante de Arnau del que dice estar embarazada, también se explica por años de experiencia con el género femenino:

La patrona dejó escapar una mueca de satisfacción que Aledis no pudo ver. ¿Cuántas veces había asistido a aquellas confesiones silenciosas? Muchachas que inventaban historias, incapaces de sostener sus mentiras ante la más leve presión; se ponían nerviosas y bajaban la vista como aquella. ¿Cuántos embarazos había vivido?, ¿decenas?, ¿cientos? Nunca una muchacha le había dicho que estuviera embarazada teniendo un vientre duro y plano como ese.¹¹

La misma capacidad de observación analítica sobresale a la hora de identificar en la joven una recluta prometidora para su oficio:

La patrona había asentido con la cabeza cuando [Aledis] apareció, y consintió en que se le ofreciera comida; desde entonces no había dejado de observarla: harapienta y sucia pero bella... y joven. ¿Qué hacía allí aquella muchacha? No era una vagabunda, no mendigaba como ellas. Tampoco era una prostituta; había retrocedido instintivamente cuando se encontró con quienes sí lo eran. Estaba sucia, sí; llevaba la camisa rasgada, también; su cabello era una maraña de pelo grasiento, cierto. Sin embargo, sus dientes eran blancos como la nieve. Aquella joven no había conocido el hambre, ni las enfermedades que ennegrecían los dientes. ¿Qué hacía allí? Tenía que estar huyendo de algo, pero ¿de qué? La patrona hizo un gesto a una de las mujeres que la acompañaban en el interior de la tienda.

—La quiero limpia y arreglada —le susurró cuando la otra se inclinó sobre ella.

La mujer miró a Aledis, sonrió y asintió.¹²

La patrona la miró de arriba abajo. No se había equivocado. Un cuerpo voluptuoso que haría las delicias de cualquier oficial.¹³

¹⁰ ROJAS, F. de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de LOBERA, F. J., SERÉS, G., DÍAZ-MAS, P., MOTA, C., RUIZ ARZALLUZ, I., y RICO, F. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. “Biblioteca clásica de la Real Academia Española”, 2011. p. 138. Todas las citas extraídas de esta edición se indicarán con el número de página entre paréntesis.

¹¹ FALCONES, I. *La catedral del mar*. Barcelona: Penguin Random House, col. “Debolsillo”, 2006. p. 312.

¹² *Ibidem*, p. 309-310.

¹³ *Ibidem*, p. 311.

Pragmática y astuta como su consorte rojana, la matrona de Falcones asimismo no duda en manipular a su entorno para conseguir sus objetivos. Una de sus estrategias consiste en evidenciar su empatía con la inocente (e inconsciente) víctima, al igual que Celestina cuando, en el primer acto, alude a su amistad con la madre de Pármeneo para suscitar la simpatía de este y ganarse su complicidad. Francesca ofrece de este modo —y con interés— su ayuda a Aledis cuando esta, tras una larga caminata en la que la violentaron varios hombres, se refugia en su burdel itinerante:

—¿Vos? ¿Me ayudaríais? ¿Por qué ibais a hacerlo?

—¿Acaso no te he ayudado ya? Te he dado de comer, te he lavado y te he vestido. Nadie lo ha hecho en este campamento de locos, ¿verdad? —Aledis asintió. Un escalofrío recorrió su cuerpo al recordar cómo la habían tratado—. ¿Por qué te extraña, pues? —continuó la mujer. Aledis titubeó—. Somos mujeres públicas, es cierto, pero eso no significa que no tengamos corazón. Si alguien me hubiese ayudado a mí hace algunos años... —La patrona dejó la mirada perdida y sus palabras flotaron en el interior de la tienda—. Bueno. Ya da igual. Si quieres, puedo hacerlo. Conozco a mucha gente en el campamento y no me sería difícil hacer venir a tu esposo.

Aledis sopesó la oferta. ¿Por qué no? La patrona pensó en su futura adquisición. No sería difícil hacer desaparecer al esposo, una simple reyerta en el campamento..., le debían muchos favores aquellos soldados, y entonces, ¿a quién acudiría la muchacha? Estaba sola. Se entregaría a ella. *El embarazo, si fuese cierto, no era un problema; ¿cuántos había solucionado por unas monedas?*

—Os lo agradezco —consintió Aledis.

*Ya estaba. Ya era suya.*¹⁴

En este fragmento destacan otras dos facetas comunes a las alcahuetas de rojas y Falcones: primero, su común destreza como abortista, y, segundo, su capacidad para apoderarse de la gente, hacerla “suya”. Además de convertir a Pármeneo en su cómplice, a pesar de la reticencia inicial de este, Celestina consigue también adueñarse de la voluntad de Melibea, un objetivo que queda claro en el conjuro de *philocaptio* que pronuncia en el tercer acto. En el caso de Francesca, sin embargo, la manipulación de la chica ingenua se logra tan solo gracias a capacidades retóricas, puesto que no interviene ningún elemento mágico.

¹⁴ Ibidem, p. 312-313, subrayados nuestros.

Los parlamentos de la alcahueta imaginada por Falcones también comparten con los de Celestina el uso (aunque medido en el caso de Francesca) de las *auctoritates* medievales. Si Celestina menciona a Aristóteles o Séneca, la madre de Arnau no duda en aludir a San Agustín en dos ocasiones clave: durante su primer encuentro con su hijo adulto,¹⁵ y frente a los inquisidores:

El denunciante tiene constancia de que la bruja se convirtió en una mujer pública. Arnau Estanyol es hijo de una bruja y un asesino — finalizó.

—¿Qué tienes que decir? —preguntó Nicolau a Francesca.

—Que os habéis equivocado de meretriz —contestó con frialdad la anciana.

—¡Tú! —gritó el obispo señalándola—, una mujer pública. ¿Osas poner en duda el acierto de la Inquisición?

—No estoy aquí como meretriz —contestó de nuevo Francesca—, ni para ser juzgada por ello. San Agustín escribió que sería Dios quien juzgaría a las meretrices.

El obispo enrojeció.

—¿Cómo te atreves a citar a san Agustín? ¿Cómo...?¹⁶

En ambos casos, San Agustín le permite a Francesca defenderse, como representante de su profesión, del juicio humano. La elección de este padre de la Iglesia participa de una recreación verosímil del tema prostibulario en tiempos medievales, puesto que “san Agustín tempranamente había formulado el clásico argumento cristiano de la tolerancia hacia la práctica del comercio sexual. Observó que la prostitución era un mal, pero que era necesario para mantener la estructura social y la conducta ordenada de la vida cívica”.¹⁷

Su conocimiento del comportamiento humano pronto permite que Francesca adivine el secreto de Aledis y lo aproveche para montar una trampa con la que atraparla en su red. Revela a la joven que Arnau ha muerto y que su marido verdadero (nunca mencionado por Aledis) la busca para castigarla. Gracias a esta

¹⁵ “—¿Qué iban a pensar de una prostituta y un hombre encerrados en la habitación de un mesón? ¿Qué cabe esperar de una prostituta?

Su tono fue duro, hiriente. Francesca logró reponerse.

—También somos personas —dijo levantando la voz—. San Agustín escribió que sería Dios quien juzgaría a las meretrices”, *Ibidem*, p. 319-320)

¹⁶ *Ibidem*, p. 616.

¹⁷ FIGUEROA TORO, M. Prostitución en la baja Edad Media española. Espacios de marginalidad. *Historias del Orbis Terrarum*, 2, 149-159, 2010. p. 196.

doble mentira, logra trastornar a la chica, quien decide quedarse a su servicio como prostituta.¹⁸ Manipulada por la alcahueta, la joven le confiesa todo y se humilla ante ella, con una significativa actitud de vasalla, a cambio de su protección:

—¡Protegedme! —suplicó—. No tengo adónde ir. No tengo a quién acudir.

Sollozaba. *Aledis se quedó de rodillas ante Francesca*, sin atreverse a mirarla.

—No podría hacerlo, estás embarazada.

—También era mentira —gritó la muchacha.

Ya había llegado hasta sus piernas. Francesca no se movió.

—¿Qué harías a cambio?

—*¡Lo que queráis!* —gritó Aledis. Francesca escondió una sonrisa. *Esa era la promesa que esperaba escuchar. ¿Cuántas veces la había obtenido de muchachas como Aledis?*—. ¡Lo que queráis! —repitió esta—. Protegedme, escondedme de mi esposo y haré cuanto deseéis.

—Ya sabes qué somos —insistió la patrona.

¿Y qué más daba? Arnau había muerto. No tenía nada. No le quedaba nada..., salvo un esposo que la lapidaría si la encontraba.

—Escondedme, os lo ruego. Haré lo que queráis —repitió Aledis.¹⁹

Esta relación de dependencia entre la meretriz y su ramera no deja de recordar los estrechos lazos que unían a Elicia con Celestina. Tras la muerte de “[su] madre y [su] bien todo”,²⁰ Elicia se lamenta por la pérdida de “aquella que yo tenía por madre, aquella que me regalaba, aquella que me encubría, aquella con quien yo me honraba entre mis iguales, aquella por quien yo era conocida en toda la ciudad y arrabales”.²¹ Como se verá más adelante, a pesar de que su dependencia con Francesca sea, al principio, fruto de una situación desesperada, con el paso del tiempo Aledis también desarrollará un vínculo emocional con la matrona, similar al de Elicia con Celestina.

Amén de tales correspondencias en sus parlamentos y estrategias profesionales, las “carreras” de Celestina y Francesca también presentan cierto paralelismo en la medida en que ambas pasaron de trabajar como ramera a oficiar como alcahuetas responsables de mujeres públicas. Con su pasada actividad de

¹⁸ “¡Esa era la mirada que deseaba! ¡Miedo! ¡Pánico!”, FALCONES, I. Op. Cit., p. 333.

¹⁹ *Ibidem*, p. 334, subrayados nuestros.

²⁰ ROJAS, F. de. Op. Cit., p. 261.

²¹ *Ibidem*, p. 288.

prostituta —recuérdese la réplica de la “puta vieja” de Pármeno—²² y su actual oficio de alcahueta, Celestina considera el sexo y el deseo carnal como sus instrumentos de trabajo y una fuente de ingresos. Su habilidad en estas materias es harto conocida, como indican los criados en el primer acto, y la misma alcahueta da repetidas pruebas de su conciencia y orgullo profesionales:

Pocas vírgenes, a Dios gracias, has visto tú en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensabas, Sempronio? ¿Habíame de mantener el viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hacienda más deste oficio de que como y bebo, de que visto y calzo? En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero.²³

Aunque alude de paso a que tampoco tenía otras opciones para salir adelante (“¿Habíame de mantener el viento?”), Celestina no se queja de su condición y hasta se jacta de su prosperidad pasada como meretriz respetada.²⁴ Al contrario, la Francesca de Falcones es mucho más amarga cuando recuerda cómo se convirtió en prostituta antes de hacerse proxeneta:

¡Malditos! ¡Solo era una niña, y hacían cola para violarme!” Una lágrima empezó a caer por su mejilla. ¿Cuánto tiempo hacía que no lloraba? Entonces, hacía veinte años, no lo hizo. “El niño estará mejor con Bernat”, había pensado. Cuando se enteró de todo, doña Caterina [la esposa del señor que violó a Francesca] la abofeteó y ella terminó arrastrándose entre la soldadesca primero y entre los desperdicios después, junto a la muralla del castillo. Ya nadie la deseaba, vagaba entre inmundicias y basura, junto a un montón de desgraciados como ella, peleando por los restos de mendrugos enmohecidos y llenos de gusanos. Allí se encontró con una niña, las dos hurgaban. Estaba delgada pero era bonita. Nadie la vigilaba. Quizá si... Le ofreció restos de comida, los que guardaba para sí. La

²² *Ibidem*, p. 53-54.

²³ *Ibidem*, p. 98-99

²⁴ Celestina tan solo está refiriéndose a la necesidad de trabajar para salir adelante cuando no se tiene patrimonio. El hecho de que ese trabajo sea la alcahuetería no parece lo central de su réplica. Léase al respecto el acto IX con la evocación de los “viejos buenos tiempos”, analizada en FRANÇOIS, J. *Celestina en Hispanoamérica: la nostalgia de los buenos viejos tiempos como tópico celestinesco* en Toro-Garland, Fuentes y Mosquera. *Celestinesca*, n. 42, p. 143-156, 2018.

niña sonrió y sus ojos se iluminaron; probablemente no conocía otra vida que aquella. La lavó en un riachuelo y restregó su piel con arena hasta que gritó de dolor y frío. Después solo tuvo que llevarla hasta uno de los oficiales del castillo del señor de Bellera. Ahí empezó todo. “Me endurecí, hijo, me endurecí hasta el punto de que mi corazón encalleció. ¿Qué te contó de mí tu padre? ¿Que te abandoné a la muerte?”²⁵

Es de notar que el símil del corazón que encallece no es anodino, ya que constituye uno de los múltiples paralelismos que recorren la novela entre la vida de Arnau y la de su madre: como ella, Arnau también sufrirá en su carne la crueldad de los señores, también acabará en el calabozo de la Inquisición y también, en su juventud, tuvo que formarse un callo, aunque esta vez sea físico, importantísimo para cargar piedras en su espalda, en el marco de su función de *bastaix*.

La conversión de Francesca en mujer pública empieza con su violación por Llorenç de Bellera, señor de Navarcles que invoca los usos feudales para yacer con la mujer de Bernat Estanyol el día de su boda, antes de obligar al propio esposo a violar a su mujer para que no se lo pueda acusar de haber engendrado un bastardo. Luego, el mismo señor requisiona a Francesca con el motivo de que amamante a su hijo, Jaume de Bellera. Ya instalada en el castillo, Francesca se convierte en el juguete sexual de todos y tiene que abandonar a su propio hijo. La violación inicial, que ocurre desde el primer capítulo, constituye para el personaje un verdadero *evento*, es decir, un acontecimiento que condiciona la evolución posterior del personaje.²⁶ En este caso la violación significa la epifanía de Francesca como prostituta. La vulnerabilidad social de la sierva implica la vulnerabilidad sexual a raíz de la cual surge el evento traumático. La consecuencia directa en la construcción psicológica del personaje será su endurecimiento moral y mental, perceptibles en su actividad de proxeneta ya anciana.²⁷ Este proceso remite de cierta manera al motivo del *rape and revenge*, ausente de *La Celestina* primigenia, pero sí bastante frecuente

²⁵ FALCONES, I. Op. Cit., p. 314.

²⁶ Véase la teorización de este concepto en LOTMAN, I. *La structure du texte artistique*. Trad. FOURNIER, A., Paris: Gallimard, 1973, y en SCHMID, W. Eventfulness and Repetitiveness: Two Aesthetics of Storytelling. In: KROGH HANSEN, P.; PIER, J.; ROUSSIN, Ph.; SCHMID, W. (eds.). *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin / Boston: De Gruyter, 2017. p. 229-245.

²⁷ “Lo voz de la anciana, dura y firme, sorprendió a todos los presentes.” (615)

en sus reescrituras contemporáneas *stricto sensu*.²⁸ En el caso de *La catedral del mar*, que no entronca directamente con este universo ficcional celestinesco, la prostitución forzada forma parte, a nuestro ver, de la retórica de la violencia que caracteriza el relato. La novela de Falcones está, en efecto, marcada por múltiples escenas tétricas (y bastante detalladas) de combates militares, latigazos, mutilaciones, ejecuciones lentas y otros tipos de torturas (muchas veces misóginas o antisemitas) que participan del imaginario de una Edad Media *oscura*, que funciona ante todo como *lugar bárbaro*, según la tipología de Umberto Eco.²⁹ En este

²⁸ La denominación *rape and revenge* se refiere originalmente a un subgénero cinematográfico, muchas veces vinculado al cine de terror o de *thriller*, cuyo guion cuenta una violación seguida por la venganza de la víctima (*Kill Bill* es uno de los ejemplos más conocidos de este motivo). Si bien ha conocido un desarrollo especial en el cine reciente, este esquema argumental es evidentemente transferible a otros medios, como el cómic, el videojuego o, desde luego, la literatura. La novela naturalista *María Magdalena. Estudio social* (1880), de Rafael Luna (alias Matilde Cherner) cuenta, por ejemplo, la corrupción de la inocente Aspasia por una malvada Celestina que, como en *La catedral del mar*, fuerza a la joven a convertirse en prostituta a su servicio. La iniciación de Aspasia a este nuevo oficio es tan brusca como vil, ya que Celestina se contenta con encerrarla en una habitación donde un cliente la viola. En *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, es la mismísima Celestina la que es víctima de violación. La primera Celestina cronológica de este complejo relato es, en efecto, una joven campesina a quien el Señor, rey de España, viola el día de su boda, con motivo de su derecho de pernada. El choque de Celestina es tal que rechaza a su marido, se quema las manos y concluye un pacto con el demonio. Con *Las conversiones* (1981), Martín Recuerda procede de una forma similar. En este drama, el rey Enrique IV de Castilla quiere vengarse de Celestina porque le robó a su amante Alvar Gómez. El castigo elegido consiste en maldecir a la joven, desfigurarla y condenarla a la prostitución: “¡Celestina quedará marcada para siempre! ¡Su cara no la querrán mirar ni los leprosos! (A Celestina.) ¡Sólo tu cuerpo podrás entregar al que quiera poseerlo una noche, pero tu amor, nunca! ¡Nunca te querrá nadie!”, MARTÍN RECUERDA, J. *Las conversiones*. Murcia: Godoy, 1981. p. 165. El coro, transformado en un grupo de “prostibularias” (MARTÍN RECUERDA, J., *Ibidem*, p. 166) se lleva entonces a Celestina a “la otra orilla del río” (MARTÍN RECUERDA, J., *Ibidem*, p. 167), donde es iniciada a su nuevo oficio mediante una violación colectiva. Cuando regresa, Celestina aparece como un personaje degradado, pero con una voluntad firme de apoderarse del mundo (MARTÍN RECUERDA, J., *Ibidem*, p. 172) para vengarse de sus verdugos. La joven conversa se enfrenta directamente con Enrique y hace un pacto consigo misma: “Viviré para lo que nunca quise; para el placer del cuerpo, para ganar con el cuerpo, para enriquecerme con el cuerpo. [...] tu hermana Isabel y los suyos sabrán lo que es una mujer poderosa, temible en el reino” (MARTÍN RECUERDA, J., *Ibidem*, p. 201). En el texto de Muñiz-Huberman *Areúsa en los conciertos* (2002), la violación de la madre de Areúsa, judía internada en un campo de concentración nazi, participa en un singular efecto dominó. Es a raíz de esta violación que Simone abandona a su hija después de darle el nombre de un personaje celestinesco. Es después de este abandono que Areúsa, sin orígenes conocidos a los que referirse, utiliza este nombre para buscar en el personaje de Rojas los ingredientes de su personalidad. Luego, cuando se entera de la suerte de su madre y de que es fruto de una violación, Areúsa decide erigir el acto carnal en eje de su identidad, para, en cierta medida, burlarse del trauma de su madre y a la vez sobrepasarlo.

²⁹ De las diez categorías del medievalismo presentadas por Eco, esta es particularmente relevante para el estudio del Medievalismo presente en *La catedral del mar*: “La Edad Media como *lugar bárbaro*, tierra virgen de sentimientos elementales, época y paisaje fuera de cualquier ley: la de la *heroic fancy* contemporánea, [...]. Nada prohibiría que las mismas pasiones elementales se vivieran en época de Gilgamesh, o en las costas de Fenicia. Si se elige la Edad Media, es en tanto que espacio

contexto, el cuerpo femenino no es sino un campo de batalla medieval entre otros, una concepción que entra en sintonía con debates feministas muy vigentes desde los años 70 y que constituyen por tanto un posible interdiscurso de la novela.³⁰ Describir la génesis del tipo medieval de la prostituta permite, en este marco, configurar un realismo sucio “a lo medieval”. Más allá de la asociación universal de *eros* y *thanatos*, en la novela sobresale, efectivamente, el carácter gratuito de la violencia en la que se origina la prostitución. El tema de la prostitución no conlleva en absoluto el subtema del castigo de la mujer por alguna falta cometida, al contrario de lo que ocurría en la literatura antigua y bajomedieval, como ha demostrado Martos Fernández.³¹

El pragmatismo y la sabiduría de Francesca se enraízan, por tanto, en una experiencia vital dura, también responsable de su pesimismo y desencanto. Es elocuente el comentario que Francesca le hace a su pupila después de asistir al

sombrío, *dark age* por antonomasia. [...] esta oscuridad, [...] está disponible para todas las fantasías de barbarie y de fuerza bruta triunfante” (ECO, U. *Dix façons de rêver le Moyen Âge*. In: *Écrits sur la pensée au Moyen Âge*. París: Grasset, 2012. p. 1004, trad. nuestra). David Matthews propuso otra tipología de los medievalismos en la que solo distingue la Edad Media *gótico-grotesca* de la *romántica*. El término *grotesco* aquí alude al uso inglés de la palabra que designa la negrura, la violencia, la amenaza. Según el crítico, esta dimensión se relaciona con los mismos orígenes de la Edad Media como etiqueta historiográfica: “Históricamente lo medieval grotesco ha sido *dominante* porque el período medieval se conceptualizó durante el s. XVI, precisamente con el fin de promover la idea de una edad que fuera proverbial por su negrura [...] ; la razón por la que “medieval” puede utilizarse de forma peyorativa mientras que ‘renacimiento’ y ‘clásico’ no lo pueden es que el *medium aevum* se desarrolló, en su origen, precisamente con este objetivo”, en MATTHEWS, D. *Medievalism. A Critical History*. Cambridge: D.S. Brewer, 2015. p. 23-24, nuestra trad.

³⁰ Entendemos el interdiscurso como “conjunto de las unidades discursivas (referidas a discursos anteriores del mismo género, a discursos contemporáneos de otros géneros, etc.) con las que un discurso particular entra en relación implícita o explícita”, en CHARAUDEAU, P. ; MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002. p. 324, trad. nuestra. Como recuerda Cuadrada, el debate sobre la prostitución ha estado particularmente vigente desde el desarrollo de los feminismos disidentes en los 80 hasta hoy, con autoras como Gail Petherson en su ensayo *El prisma de la prostitución* (2000). Desde los 90, en España, varios movimientos de activistas como Hetaira (en Madrid) o Genera (en Barcelona) se asociaron con otras asociaciones francesas e italianas, “[formando] un bloque europeo por la defensa de los derechos de las trabajadoras sexuales”, en CUADRADA, C. *Historias de silencio*. *Art. cit.*, p. 332. En el 2006, año de publicación de *La catedral del mar*, este proceso fue marcado por las críticas, hechas por asociaciones de mujeres, colectivos de prostitutas y por el Gobierno español “[a] anteproyecto de ley que preparaba la Generalitat para regular la prostitución”, *Ibidem*, *Del feminismo de los setenta hasta el llamado nuevo feminismo de los años dos mil*, la política de los cuerpos femeninos ha constituido una problemática fundamental para los defensores de la mujer, la sexualidad apareciendo en este marco como un terreno crucial para la reapropiación de sí misma.

³¹ MARTOS FERNÁNDEZ, J. Sexo y castigo: El motivo de la prostitución como condena. In: MORENO SOLDEVILA, R.; MARTOS, J. (eds.). *Amor y sexo en la literatura latina*. Huelva: Universidad de Huelva, 2014. p. 165-179.

discurso en el que Arnau, convertido en barón gracias a su boda con la pupila del rey, derroca los malos usos feudales para mejorar las condiciones de vida de los siervos:

—Mira, Aledis, yo no entiendo de honras ni honores. Tú me vendiste la tuya. A mí me la robaron cuando era una muchacha. Nadie me permitió elegir. Hoy he llorado lo que no me había permitido llorar en toda mi vida, y ya es suficiente. Somos lo que somos y de nada nos serviría, ni a ti ni a mí, recordar cómo hemos llegado a serlo. Deja que los demás se peleen por la honra. Hoy los has visto. ¿Quién de los que estaban junto a nosotras puede hablar de honor u honra?

—Quizá ahora, sin malos usos...

—No te engañes, seguirán siendo unos desgraciados sin un lugar donde caerse muertos. Hemos luchado mucho para llegar donde estamos; no pienses en la honra: no está hecha para el pueblo. Aledis miró a su alrededor y observó al pueblo. Los habían liberado de los malos usos, sí, pero seguían siendo los mismos hombres y las mismas mujeres sin esperanzas, los mismos niños famélicos, descalzos y medio desnudos. Asintió con la cabeza y abrazó a Francesca.³²

Con réplicas semejantes, es evidente que Francesca se posiciona como mentora de Aledis, a la que le da lecciones de vida. Celestina asimismo daba a Pármeneo una posición de discípulo y se otorgaba a sí misma estatuto de profesora, maestra en las artes de Cupido, puesto que ella sabe lo que Pármeneo no sabe: “Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleites”.³³

Otra postura común a ambas meretrices es, sin duda, la de madre. Si bien es sabido que “madre” es uno de los vocativos más utilizados por los personajes de la *(Tragi)comedia* para dirigirse a Celestina, por su parte Francesca asume ante todo el papel de madre biológica —aunque secreta— del protagonista. En esta función entra en competencia con la Virgen María, la otra madre que Arnau, de niño, había elegido para compensar la ausencia de su progenitora: “«¿Qué quieres que te diga? ¿Qué perdió su virginidad bajo el empuje de un noble borracho? ¿Qué se convirtió en la mujer pública del castillo del señor de Bellera?», pensó Bernat. —Tu madre...— le contestó— no tuvo suerte. Fue una persona desgraciada. [...] A todos los niños que

³² FALCONES, I. Op. Cit., p. 452-454.

³³ ROJAS, F. de. Op. Cit., p. 68.

se quedan sin madre, como tú, Dios les da otra: la Virgen María”.³⁴ Esta madre sustituta explica el fervor con el que Arnau participará en la construcción de Santa María de la Mar, primero como *bastaix*, luego como mecenas. El personaje de la prostituta permite de este modo ahondar en la dicotomía socio-simbólica que hubo de atañer a las mujeres durante el Medievo:

En la Edad Media la mujer debía elegir entre dos opciones: seguir el ejemplo de María (cuya devoción se extendió por Europa, sobre todo a partir del siglo XII, gracias a San Bernardo de Claraval), ya como madres, ya como vírgenes. [...] Pero también podía seguir el modelo de Eva, siendo la perdición de los hombres [...]. Las prostitutas estarían incluidas en este grupo de mujeres, junto a otras que no encajaban dentro de los esquemas morales y sociales de la época, como las *barraganas*, concubinas, etc.³⁵

Tal cuestión entronca claramente con la misoginia medieval —codificada en los *Usatges* catalanes aludidos con frecuencia en el relato—, cuyo representante principal no es sino el hermano adoptivo de Arnau, Joan, un hermano franciscano y luego inquisidor cuya madre había estado encerrada viva por adulterio.³⁶

Incluso cuando podría confesarle la verdad, Francesca se niega a revelar su maternidad a su hijo, con el fin de no perjudicarlo.³⁷ De forma paralela, con el paso de los años, la anciana llega a tratar a Aledis como a una hija sustituta, emulando así los linajes celestinescos matrilineares, como se verá más adelante.

³⁴ FALCONES, I. Op. Cit., p. 93. Es de notar que, según Manuel da Costa Fontes, la misma Celestina funcionaría en la obra rojana como una antítesis de la Virgen María (COSTA FONTES, M. Celestina as Antithesis of the Virgin Mary. *Journal of Hispanic Philology*, n. 15, v. 1, p. 8-41, 1990).

³⁵ MOLINA MOLINA, Á. L. La prostitución en la Castilla bajomedieval. *Clío y Crimen*, n. 5, p. 138-150, 2008. p. 139.

³⁶ Véase el largo discurso de Joan sobre la malicia de la mujer (FALCONES I. Op. Cit., p. 238-241). La única solución para domarla sería el matrimonio. Esta perspectiva misógina del hermano también le perjudicará a Mar, ahijada y gran amor de Arnau: “¡Era el diablo! El diablo hecho mujer, la tentación, el pecado” (Ibidem, p. 467).

³⁷ “—Me quitaría la vida antes de que Arnau supiese que soy su madre —le dijo Francesca en las pocas conversaciones que mantuvieron tras el discurso de Arnau en la llanura de Montbui—. Él es un hombre respetable —añadió antes de que Aledis pudiera replicar—, y yo una vulgar meretriz; además... nunca podría explicarle el motivo de muchas cosas, por qué no fui tras él y su padre, por qué le abandoné a la muerte...” (Ibidem, p. 557)

2.2. Funciones en la trama: de la medianera a la bruja

En cuanto a la función que cumple el tipo de la alcahueta medieval en la trama, observamos que se trata de un personaje secundario, aunque tiene una presencia regular a lo largo de la narración, incluso en sus últimas líneas: “Arnau notó que le asaltaba la ansiedad. Guillem, Joan, Maria, su padre... y la anciana. ¿Por qué siempre que pensaba en los que faltaban, terminaba recordando a aquella anciana? Le había pedido a Guillem que la buscara, a ella y a Aledis”.³⁸ De manera general, los papeles actanciales desempeñados por la Francesca de Falcones corresponden, en términos de Greimas, a los de *ayudante* y *oponente*, tal y como ocurre con el personaje de Celestina.

a) *La estirpe celestinesca: la madama y sus pupilas*

Si la razón de ser narrativa de Celestina es la de mediar entre Calisto y Melibea para posibilitar sus amores, Francesca también es ayudante de los protagonistas, aunque de forma puntual: cumple el papel de medianera entre Arnau y Aledis (capítulo 28) para que aquel se libre de esta; también se niega a reconocer su maternidad ante los inquisidores para no dañar la fama de su hijo (capítulo 55). En su relación con el personaje de Aledis, su papel de ayudante está, como vimos, teñido por su interés propio. Constituye otro eco celestinesco esta figura de la prostituta-pupila con la que la alcahueta mantiene una relación de explotación, pero también de cariño y hasta de complicidad filial. En *La catedral del mar*, como en *La Celestina*, no hay *lenos* ni alcahuetes masculinos —con la excepción, en la *Tragicomedia*, del rufián Centurio, cuya actuación resulta más bien anecdótica—. El mundo prostibulario medieval común a la novela de Falcones y a las reescrituras celestinescas contemporáneas resulta ser ante todo femenino, constituido por mujeres cooptadas.³⁹ En este sentido, Aledis puede considerarse una recuperación

³⁸ Ibidem, p. 662.

³⁹ Recuérdase la descripción que la propia alcahueta hace de su extrema complicidad con su comadre y maestra Claudina: “Juntas comiemos, juntas durmimos, juntas habiemos nuestros solaces, nuestros consejos y conciertos” (ROJAS F. de. Op. Cit., p. 100). Coincidimos con las observaciones realizadas sobre este mismo tema en DEYERMOND, A. D. Hacia una lectura feminista de la *Celestina*. *Medievalia*, n. 40, p. 74-85, 2008. y DEYERMOND, A. D. Las sociedades femeninas en la *Celestina*. *Medievalia*, n. 40, p. 60-73, 2008.

parcial de los personajes de Areúsa y Elicia: sensual y consciente del poder de su cuerpo como la primera,⁴⁰ y heredera del oficio de su maestra como la segunda. Cuando Aledis entiende que Francesca la había engañado para ganarse sus servicios, le pide explicaciones:

Francesca se enjugó las lágrimas y recuperó de nuevo la energía y la firmeza que le habían permitido llevar su negocio durante años.
[...]
—Yo tenía mis motivos.
—Y yo los míos.
—Captarme para tu negocio... Ahora lo entiendo.
—No fue ese el único, pero reconozco que sí. ¿Tienes alguna queja?
¿A cuántas muchachas ingenuas has engañado tú desde entonces?⁴¹

La estirpe celestinesca aparece como una entidad auto-regeneradora y solidaria con sus miembros.⁴² La propia Areúsa, en los actos finales de la *Tragicomedia*, pasa a ser maestra en este arte celestinesco de la persuasión, ya que manipula a Sosia gracias a argumentos sexuales para conseguir informaciones y vengarse de Calisto y Melibea, responsables, a su parecer, de la muerte de los criados y Celestina, tal y como maniobrará Aledis, con la ayuda de Teresa y Eulàlia,⁴³ dos ramerías también al servicio de Francesca, para ayudar a que esta escape del Santo Oficio:

—¿Y Francesca? —preguntó Eulàlia al llegar junto a Aledis.
—Detenida —repitió esta. Eulàlia hizo amago de preguntar pero Aledis la hizo callar con un gesto—. No sé por qué.— Aledis miró a los jóvenes... ¿Qué no podrían conseguir ellas?—. No sé por qué está detenida —repitió—, pero lo sabremos; ¿no es cierto, chicas?
Ambas le contestaron con una pícara sonrisa. (540)

Aledis organiza una trampa algo teatral para sacar informaciones de Genís

⁴⁰ “Aledis sonrió, orgullosa de un poder hasta entonces desconocido.” (234). “De lo que sí estaba segura Aledis, aunque no sabía cómo explicárselo a su hermana, era del poder que su cuerpo ejercía sobre Arnau. Aquella sensación la satisfacía, la llenaba por completo. Se preguntó si todos los hombres reaccionarían igual, pero no se imaginó frente a otro que no fuera Arnau” (FALCONES I. Op. Cit., p. 235).

⁴¹ *Ibidem*, p. 453.

⁴² A este respecto, véase DEYERMOND, A. D. Art. cit.

⁴³ Eulàlia también es el nombre de la madre de Aledis. La repetición onomástica bien podría servir de guiño al hecho de que las prostitutas se han convertido en la nueva familia de la joven.

Puig y Jaume de Bellera, responsables del arresto de Francesca: la prostituta se disfraza de viuda y finge ser la madre de Teresa y Eulàlia, recordando así el trío Celestina-Elicia-Areúsa. Aledis retoma el papel de su mentora y se transforma a su vez en Celestina, profesora pragmática y autoritaria:

Esos dos canallas no dejarán pasar la oportunidad de yacer con dos vírgenes. No sabéis nada de hombres —insistió Aledis mientras terminaban de vestirse—, no os mostréis coquetas ni osadas. Negaos en todo momento. Rechazadlos cuantas veces sea necesario.

—¿Y si los rechazamos tanto que desisten?

Aledis alzó las cejas al mirar a Teresa.

—Ingenua —le dijo sonriendo—. Lo único que tenéis que conseguir es que beban. El vino hará el resto. Mientras permanezcáis con ellos no desistirán. Os lo aseguro.⁴⁴

Ya se ha señalado la dimensión metateatral que introducen en la *Tragicomedia* los personajes de Celestina y Areúsa: aparecen, en efecto, como personajes conscientes de sus dotes dramáticas y de sus espectadores, ya que piensan constantemente en su forma de actuar, introduciendo una especie de teatro dentro del teatro.⁴⁵ He aquí otro eco celestinesco, esta vez en el personaje de Aledis. Al aprovecharse de sus destrezas sensuales y manipuladoras para rescatar a Francesca, las prostitutas de *La catedral del mar*, agrupadas alrededor de su alcahueta, constituyen una verdadera sororidad, contrapunto femenino y marginal a la respetable cofradía de los bastaixos a la que perteneció Arnau durante varios años.⁴⁶

b) La bruja como némesis social / chivo expiatorio

La segunda función diegética común a Celestina y Francesca es la de oponente. En el acto XII, Celestina se convierte, por ejemplo y a su pesar, en obstáculo para la codicia de Sempronio y Pármeno. En *La catedral del mar*,

⁴⁴ Ibidem, p. 545.

⁴⁵ HERMENEGILDO, A. El arte celestinesco y las marcas de teatralidad. *Incipit*, n. 11, p. 127-151, 1991; SNOW, J. T. Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa. In: DI CAMILLO, O.; O'NEILL, J. (eds.). *La Celestina 1499-1999*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005. p. 207-217.

⁴⁶ Esta idea también entra en sintonía con las conclusiones de Deyermond sobre el universo femenino de *La Celestina*. Véase DEYERMOND, A. D. Art. cit.

Francesca se transforma, también en contra de su voluntad, en una bruja, uno de los grandes enemigos popularmente asociados con la Edad Media *bárbara*. La bruja constituye otro arquetipo recurrente del imaginario medieval y que, como la prostituta, entronca también con un motivo celestinesco.

Desde luego, la asociación del comercio sexual con la brujería era tópica durante el Medioevo, como lo atesta, sin ir más lejos, el *Malleus Maleficarum*. Sin embargo, a lo largo de la (*Tragi*)comedia de Calisto y Melibea, la práctica de la magia se asocia con el personaje de Celestina, desde su primera caracterización en boca de Sempronio como “vieja barbuda [...], hechicera”,⁴⁷ hasta la amenaza final del mismo personaje “doña hechicera, que yo te haré ir al infierno con cartas”.⁴⁸ Lucrecia también hace hincapié en sus peligrosas actividades sobrenaturales, anticipando al mismo tiempo el infeliz final de su ama: “hace la vieja falsa sus hechizos y vase; después hácese de nuevas”,⁴⁹ sin que se dé cuenta su víctima, pues “cativado la ha esta hechicera”.⁵⁰ La propia hija de Pleberio, al rechazar a Celestina durante su primera entrevista, ya tronaba: “quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros”.⁵¹ Celestina no tardaría luego en quejarse de tales insultos ante Calisto: “en nombrando tu nombre, atajó mis palabras [...] llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos inominiosos nombres con cuyos títulos asombran a los niños de cuna”.⁵² Uno de los ejemplos más relevantes a este respecto, lo constituye el currículum celestinesco expuesto por Pármeno en el primer acto, donde, de nuevo, se denuncian las dotes “hechicerescas” de la protagonista: “Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera”.⁵³ Asimismo, antes de acudir a casa de Melibea para realizar su trabajo de persuasión, Celestina invoca al demonio mediante el famoso conjuro del

⁴⁷ ROJAS F. de. Op. Cit., p. 47

⁴⁸ Ibidem, p. 260.

⁴⁹ Ibidem, p. 218.

⁵⁰ Ibidem, p. 224.

⁵¹ Ibidem, p. 126.

⁵² Ibidem, p. 150.

⁵³ Ibidem, p. 54.

acto III que tanto influyó en a la celestinesca posterior.⁵⁴

Francesca también es tachada de bruja, lo que justifica su enfrentamiento con la Inquisición.⁵⁵ El que la acusó en primera instancia fue Jaume de Bellera, el hijo de su violador al que tuvo que criar: “¡Busca a la puta que me amamantó —ordenó el barón al oficial—, y enciérrala en las mazmorras del castillo! [...] Esa endemoniada leche no era para mí [...], era para su hijo, Arnau Estanyol, y mientras él disfruta del dinero y del favor del rey, yo tengo que sufrir las consecuencias del mal que me transmitió su madre [la epilepsia]”.⁵⁶ El objetivo principal de Jaume, junto con su cómplice Genís Puig, consiste en que condenen a Arnau, del que ambos quieren vengarse. Con este fin lo acusan ante el inquisidor Nicolau Eimeric: “[Arnau] es la encarnación del diablo. —Nicolau ni se movió—. Ese hombre es hijo de un asesino y una bruja. [...] Su madre, esa vieja de ahí fuera, es una bruja. Ahora trabaja de meretriz, pero me dio de mamar y me transmitió el mal, me endemonió la leche que estaba destinada a su hijo”.⁵⁷ Fuera de esta acusación y de los vocativos de “bruja” dirigidos a ella en la mazmorra,⁵⁸ Francesca no da muestra de ninguna conexión demoníaca, con la excepción de una puesta en escena que le sirve para defenderse de los soldados de la Inquisición y que no deja de evocar el conjuro teatral de Celestina:

El soldado había tensado ya todos los músculos cuando los ojos de Francesca lo atravesaron.

—Las brujas no mueren bajo la espada —lo advirtió con voz serena. El arma tembló en manos del soldado. ¿Qué decía aquella mujer?—. Solo el fuego purifica la muerte de una bruja. —¿Era cierto aquello? El soldado buscó el apoyo de sus compañeros, pero estos empezaron a retroceder—. Si me matas con la espada, te perseguiré de por vida, ¡a todos! —Nadie hubiera podido imaginar que de aquel cuerpo brotase el grito que acababan de oír. Aledis levantó la mirada—. Os perseguiré a vosotros — susurró Francesca—, a

⁵⁴ FRANÇOIS, J. ‘Conjúrote, triste Plutón’: Reescrituras contemporáneas de la hechicería de Celestina. *Aula Medieval Monografías – Edición Storyca*, n. 3, p. 79-100, 2020. Disponible en: https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/conjurote-triste-pluton-reescrituras-contemporaneas-de-la-hechiceria-de-celestina/.

⁵⁵ Dicho sea de paso, la Inquisición constituye otro motivo que se ha venido asociando con el mito celestinesco en la época contemporánea (FRANÇOIS, J. *La Celestina, un mito...* Op. Cit., p. 396).

⁵⁶ FALCONES I. Op. Cit., p. 523.

⁵⁷ Ibidem, p. 534-535.

⁵⁸ Ibidem, p. 547-548.

vuestras esposas e hijos y a los hijos de vuestros hijos, y a sus esposas. ¡Yo os maldigo! —Por primera vez desde que había abandonado el palacio, Francesca prescindió del apoyo de las piedras. Los demás soldados ya habían vuelto al interior; solo quedaba el de la espalda en alto—. Yo te maldigo —le dijo señalándolo—; mátame y tu cadáver no encontrará reposo. Me convertiré en mil gusanos y devoraré tus órganos. Haré míos tus ojos para la eternidad.

Mientras Francesca seguía amenazando al soldado, Aledis se levantó y se acercó a ella. Rodeó su hombro y empezó a andar.

—Tus hijos sufrirán la lepra... —Las dos pasaron bajo la espada del soldado—. Tu esposa se convertirá en la meretriz del diablo...⁵⁹

Francesca se aprovecha de la superstición ajena y recupera a su favor el miedo que suscita el imaginario brujeril, tal y como había hecho su pupila algunos capítulos antes:

¿Qué habían gritado los soldados? ¿Bruja? Estaba casi en el centro de la calle y la gente seguía atenta a ella. Se miró la ropa, sucia. Se mesó los cabellos, ásperos y despeinados. Un hombre bien vestido pasó por su lado mirándola con descaro. Aledis dio un zapatazo en el suelo y se lanzó sobre él gruñendo, enseñando los dientes como los perros cuando atacan. El hombre dio un salto y se alejó corriendo hasta que advirtió que Aledis no se había movido. Entonces fue la mujer quien miró a los presentes; uno a uno bajaron la vista y siguieron su camino, aunque no faltó quien de reojo se volvió hacia la bruja y vio cómo observaba a los curiosos.⁶⁰

La fama hechiceresca se convierte en otra astucia que hermana a las “hijas” de Celestina. La lectura propuesta en la novela de Falcones entraría por tanto en sintonía con la de aquellos críticos que interpretan como una muestra de escepticismo hacia la magia las palabras de “y todo era burla y mentira”,⁶¹ que pronuncia Pármeneo en el primer acto de *La Celestina*, tras describir las actividades supuestamente hechicerescas de la alcahueta.⁶²

⁵⁹ *Ibidem*, p. 631-632.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 538.

⁶¹ ROJAS, F. de. Op. Cit., p. 62.

⁶² Véase, por ejemplo, SCARBOROUGH, C. L. Dueñas, cortesanas y alcahuetas. *Libro de buen amor, La Celestina y La Lozana andaluza*. In: TORO CEBALLOS F. (ed.). *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. Congreso homenaje a Joseph T. Snow*. Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real: 2017. p. 383-394.

3. Funciones de la prostituta “tipo” en la novela de tema medieval

Resulta forzoso constatar que la Edad Media fantaseada en la época contemporánea suele integrar el tema de la prostitución y la alcahuetería como componentes típicos del escenario medieval. El fenómeno de la prostitución constituye así una de las facetas del mundo social propio del imaginario que hoy asociamos con el periodo medieval. En el caso de *La catedral del mar*, no es un motivo anecdótico, sino un tema estructurante que, por una parte, corre paralelo con el destino del protagonista Arnau y la construcción de Santa María (resultan ser, pues, tres tramas entrelazadas), y, por otra parte, puede funcionar como metáfora de la búsqueda de la libertad que vertebra la novela de Falcones. Todas las desventuras de Arnau remiten en efecto a la búsqueda de la libertad por los siervos —cuya opresión se denuncia repetidas veces, en oposición al organicismo del mundo feudal. El relato está marcado por las diferentes privaciones de libertad que sufren Arnau y su familia: la prostitución forzada de su madre, la casi esclavitud de su padre en el taller de Grau Puig, la boda obligada de Arnau con Elionor, pupila del rey, el encarcelamiento de Arnau en el calabozo de la Inquisición... Más que un mero motivo, el trayecto prostibulario se convierte en una ramificación, a modo de sinécdoque, de este mismo relato. Francesca consigue cierta autonomía, paradójicamente, al vender su cuerpo (como afirma también hacerlo Areúsa en el acto IX de la *Tragicomedia*). Por su parte, Arnau pretende modificar la inmovilidad medieval, y en este sentido representa un peligro para el cuerpo social. Como nuevo barón de Montbui, deroga por ejemplo los malos usos ante sus vasallos, vengando a su madre sin saberlo, y creándose algunos de los enemigos que lo denunciarán al Santo Oficio:

Francesca se agarró al brazo de Aledis—. El de *arsia*, por el que el payés tiene la obligación de indemnizar al señor por el incendio de sus tierras. El derecho de *firma de espoli forzada*, por el que el señor puede yacer con la novia en su primera noche...

El hijo no pudo verlo, pero entre aquella multitud que empezaba a revolverse alegremente a medida que se daba cuenta de la seriedad de sus palabras, una anciana, su madre, se desasíó de Aledis y se llevó las manos al rostro. Aledis lo comprendió todo al instante. Las lágrimas asomaron en sus pupilas y abrazó a su dueña. [...] La

anciana, perdida en el recuerdo, ya no podía dejar de llorar. [...] Sois payeses pero nunca más, en estas tierras, volveréis a ser siervos de la tierra ni lo serán vuestros hijos o vuestros nietos!

—Tampoco vuestras madres —susurró Francesca para sí—, tampoco vuestras madres —repitió antes de prorrumpir de nuevo en llanto y agarrarse a Aledis, que tenía los sentimientos a flor de piel.⁶³

En esta novela, la recreación de la Edad Media, aquella “infancia” de Europa,⁶⁴ conlleva una concepción teleológica de la historia, vista como un camino de lucha contra la opresión, hacia el progreso.

Ahora bien, ¿en qué medida interviene el tipo medieval de la alcahueta en dicha recreación del Medioevo? Como se ha visto, son notables las semejanzas en los retratos de Celestina y Francesca (en cuanto a su personalidad, sus astucias argumentativas o sus supuestas conexiones demoníacas). Celestina es sin duda un referente ineludible para cualquier escritor español y no es curioso que se recupere esta figura literaria, ya mítica, de meretriz medieval para explorar los espacios de libertad alternativos en la Edad Media. Además, el personaje de la prostituta se sitúa al margen de los dos ejes argumentales más repetidos en la moda de la narrativa medievalista, a juicio de Huertas Morales: como evidencia el ejemplo de Francesca, la ramera-meretriz puede acompañar tanto al *mundo bélico-caballeresco* (el burdel itinerante que dirige con Aledis forma una verdadera retaguardia del ejército real) como al *mundo religioso sobrenatural* (del que participa periféricamente a través de su caracterización hechiceril y su conflicto con la Inquisición).⁶⁵

Integrar tal tipo medieval en la narración permite, por consiguiente, convocar y articular varias dimensiones y tópicos del mundo medieval, amén de dar lugar a fragmentos documentales, fundamentalmente didácticos,⁶⁶ sobre la vida de las prostitutas y la reglamentación de su oficio en el Medioevo. La escena que da pie a estos fragmentos docuficticios es la de la llegada de Aledis al campamento de las

⁶³ FALCONES, I. Op. Cit., p. 451-452.

⁶⁴ SERGI, G. *La idea de Edad Media. Entre el sentido común y la práctica historiográfica*. Barcelona: Crítica, 2000. p. 61.

⁶⁵ HUERTAS MORALES, A. Op. Cit.

⁶⁶ El objetivo didáctico viene reforzado por “Nota del autor” con la que se cierra la novela y en la que se aclaran las fuentes que utilizadas, distinguiendo entre lo que está documentado históricamente y las invenciones.

prostitutas. La joven recuerda enseguida las palabras con las que su madre le había hablado de este inframundo femenino:

“Las mujeres públicas deben vestir telas de colores”, le dijo su madre cuando ella, siendo niña, confundió a una prostituta con una noble e intentó cederle el paso. “Entonces, ¿cómo las distinguiremos?”, preguntó Aledis. “El rey las obliga a vestir así, pero les prohíbe llevar capa o abrigo, incluso en invierno. Así distinguirás a las prostitutas: nunca llevan nada por encima de los hombros.”⁶⁷

Tal política reglamentista corresponde con la realidad histórica evidenciada en los estudios de Cuadrada y Figueroa Toro.⁶⁸ Eulàlia sigue:

Tanto el rey como la Iglesia les permiten ejercer su oficio. —Aledis le miró incrédula—. Sí, hija, sí. La Iglesia dice que las mujeres públicas no pueden ser castigadas por la ley terrenal, que ya lo hará la ley divina.— ¿Cómo explicarle a una criatura que la verdadera razón por la que la Iglesia sostenía aquella máxima era para evitar el adulterio o las relaciones contra natura? Eulàlia volvió a observar a su hija. No, todavía no debía conocer la existencia de las relaciones contra natura. [...] ¿Qué más le había contado su madre?, pensó, intentando distraerse. Que no podían vivir en ciudad, villa o lugar alguno en que lo hicieran personas honestas, bajo pena de ser expulsadas incluso de sus propias casas si lo pedían sus vecinos. Que estaban obligadas a escuchar sermones religiosos para buscar su rehabilitación. Que no podían utilizar los baños públicos más que los lunes y los viernes, los días reservados a judíos y sarracenos. Y que con su dinero podían hacer caridad, pero nunca oblación ante el altar.⁶⁹

4. Conclusiones: La novela de tema medieval, ¿un relato de género con imaginario celestinesco?

Entre los diversos factores que pueden explicar la transformación de la prostituta-alcahueta en tipo susceptible de ser activado por el medievalismo literario actual, está, además del afán pedagógico, y quizá al lado de alguna tendencia temática al miserabilismo social o, al menos, a un interés (no solo posmoderno) por

⁶⁷ FALCONES, I. Op. Cit., p. 310.

⁶⁸ CUADRADA, C. Historias de silencio... Art. cit., p. 335; FIGUEROA TORO, M. Prostitución... Art. cit., p. 154.

⁶⁹ FALCONES I. Op. Cit., p. 315-316.

las diferentes formas de marginalidad, el ya mencionado interdiscurso feminista que integra el tema de la prostitución, sobre todo desde finales del s. XX. Pero también participan los intertextos que representan aquellas obras medievales fundamentales en las que intervienen alcahuetas inolvidables como la Trotaconventos del *Libro de buen amor* y, cómo no, la Celestina de Rojas.

No obstante, en el caso concreto de *La catedral del mar*, parece más rentable considerar a Francesca no como reescritura precisa de la Celestina rojana, sino más bien como una representante de la categoría de las alcahuetas medievales de las que Celestina sería el arquetipo. La lógica que preside la construcción del personaje sería, por tanto, igual a la que interviene en los relatos de género. Según Matthieu Letourneux, “la relación del texto al género se inscribe dentro de la architextualidad, en un proceso intertextual complejo, puesto que [...] el texto retoma, no unos rasgos específicos de una obra determinada, sino elementos recurrentes y variables”.⁷⁰ El crítico toma como ejemplo el relato de aventuras selváticas, protagonizado, en diferentes cómics franceses como *Tarou*, *Akim* o *Zembla* por héroes que, aunque se diferencian por el nombre, comparten el mismo perfil psicológico y físico (sobre todo a nivel acrobático) del que Tarzán es arquetipo. Bien podríamos considerar a Francesca como avatar del tipo medieval de la alcahueta-bruja, ya mayor, astuta, manipuladora y con *auctoritas*, tipo que funciona a nivel architextual, como un “marcador genérico”⁷¹ de la ficción medievalista, al igual que Tarzán, Sherlock Holmes o Drácula se han convertido también en convenciones de otros géneros populares: el relato de aventuras selváticas, el detectivesco y el gótico.

Artigo recebido em 31/03/2023

Artigo aceito em 15/07/2023

⁷⁰ BEHIELS, L. El mal infeable: los vampiros en *Los anticuarios* de Pablo de Santis (2010). In: CEBALLOS VIRO, Á.; FRANÇOIS, J. (Eds.). *El personaje transficcional en el mundo hispánico*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2018. p. 121-122. Se basa en el estudio de LETOURNEUX, M. Le récit de genre... Art. cit.

⁷¹ Ibidem, p. 84.