



Carnavalización e isotopía textual  
en *Satyricon*, *Libro de Buen Amor* y  
*La Celestina*

Raquel Miranda

Si pensamos el discurso como un mensaje organizado por la intencionalidad del alocutor – condición que determina su vinculación con el lector y con el enunciado –, el estudio del texto literario nos sitúa ante una entidad cuyo desarrollo ofrece un carácter lineal y, a la vez, una articulación de jerarquías de distinto tipo - morfológicas, sintácticas, léxicas, fonológicas y de sentido –, a pesar de las cuales es posible identificar la unidad semántica y semiótica del texto (Greimas, 1973: 105). La captación de la unidad del mensaje es posible gracias a la identificación de isotopías, es decir, de la pertenencia de un discurso o una lengua a un lecto, a un determinado estilo o a un género en particular. Las isotopías remiten a efectos específicos que dependen del funcionamiento global del texto, en el entorno verbal en el que aparecen, pero siempre apuntan a hacer evidente el juego connotativo que se instaura en la aprehensión ideológica del discurso.

En este trabajo consideraremos la isotopía como una característica intrínseca de la naturaleza dialógica del discurso<sup>1</sup>, la que nos permite establecer una vinculación semiótica y semántica entre el *Satyricon*, el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*, a través del

---

<sup>1</sup> Bajtin (1989) sostiene que toda obra nace orientada hacia una réplica, es decir que funciona como el eslabón de una cadena, pues se une tanto con los textos anteriores como con los futuros. Esta concepción dialógica del enunciado no sólo se refiere al dialogismo interno (evidente en la intertextualidad y la intersubjetividad, por ejemplo), sino también a los condicionantes externos que influyen en su organización textual. En este sentido, la obra incluye directa o indirectamente enunciados ajenos, de los que puede o no conservar su expresividad original pero a los que siempre agrega la propia.

análisis de los personajes de las mujeres viejas, Proselenos y Enotea en el texto clásico y la Trotaconventos y la Celestina en los textos medievales, cuyas características comunes remiten a una línea de continuidad temática, a pesar de pertenecer a tradiciones literarias distintas.

### **Las viejas hechiceras de Crotona**

En el episodio CXVI del *Satyricon*, en el que Polyeno se enfrenta con la dura realidad de su impotencia sexual, las viejas magas Proselenos y Enotea ofician como inspiradoras de poderes sobrenaturales cuya funcionalidad actúa a través de la palabra y de algunos ritos domésticos en el marco de las necesidades eróticas. Sin embargo, en el contexto paródico del episodio, el ritual de las hechiceras se inscribe en la comicidad de una manipulación sexual del joven que no lo conduce a la satisfacción erótica sino que lo transforma en un hombre degradado (Battiston, 1998). En el episodio de Polyeno en Crotona, estos personajes femeninos se asocian a tres áreas de conocimiento específicos, según afirma Carbonetti (1997:73): la adivinación, lo cosmético y lo médico y el saber sexual; pero la conciencia del desorden que introduce la actividad corporal inadecuada está presente, tanto en los actos de Polyeno como en los de las mujeres – Circe, Crysis y las viejas hechiceras –, lo que impide que estas “especialistas” en las modalidades del cuerpo reintroduzcan el sentido allí donde Polyeno

lo ha perdido, lo que desemboca en el desenlace cómico del episodio.

La lectura de esta parte puede hacerse desde distintas perspectivas. En primer lugar, la manipulación sexual que transforma a Polyeno en víctima de sus propios deseos de virilidad constituye una práctica simbólica, en el contexto paródico del *Satyricon*, que invierte las relaciones genéricas de poder. Es decir que, en este episodio, el acto terapéutico y mágico que llevan adelante las viejas hechiceras es el símbolo de la fuerza femenina, oculta y ritualizada, que somete la condición masculina hasta la degradación corporal. Por otro lado, las viejas Proselenos y Enotea apoyan su saber erótico, médico y mágico en el poder de la palabra que les permite invocar los poderes ocultos que hacen posibles y efectivas sus prácticas – aunque en este caso el fracaso de las mismas sea el resorte de la comicidad -. Tal como sostiene Carbonetti (1997: 77):

Las viejas Enotea y Proselenos tienen aquí el poder del conocimiento, de la palabra y del hacer, no en un relato llano de costumbres sino en el contexto de una Crotona en donde todo – incluso el espacio femenino – está al revés.

### **Las viejas callejeras de la ciudad medieval**

La literatura medieval española también permite identificar ciertos personajes femeninos que recogen algunas de las características de estas mujeres “petronianas”. Nos referimos a las viejas hierberas, alcahuetas y callejeras de la tradición hispánica cuya labor más

habitual era la de mediar en los amores de otros. La cosmovisión medieval del mundo dividido en planos simétricos<sup>2</sup> otorga a estas figuras femeninas nuevas connotaciones y las relega al ámbito proscrito de la otredad, por lo que en muchas oportunidades eran consideradas como seres diabólicos o trágicos, causantes de los males del mundo<sup>3</sup>.

En lo que se refiere al *Libro de Buen Amor*, la vieja alcahueta oficia de eslabón entre el mundo masculino, representado por el espacio abierto de la ciudad<sup>4</sup>, y el ámbito femenino, encarnado por

---

<sup>2</sup> Lotman (1979: 41-66) denomina "semántico" o "simbólico" al sistema que define las características semióticas de la cultura medieval. En este tipo de modelización de la realidad, "[...] el mundo es imaginado como palabra, y el acto de la creación como formación de un signo. [...] los distintos signos no son otra cosa que distintas semblanzas de un mismo significado, sinónimos suyos y contrarios [...]" (43-44). Este esquema de grados de sentido en la aproximación a lo absoluto se evidencia en la tajante división del mundo medieval en dos grandes grupos contrapuestos, en los cuales se encontraban los fenómenos trascendentes frente a los de la vida práctica, en una clara separación de la esencia real de la esencia signica como conciencia del mundo. La visión medieval del mundo se basaba, de este modo, en un principio paradigmático que reducía toda la variedad posible de textos a "un texto ideal de cultura" que funcionaba como nivel abstracto de la semántica fundamental de la cultura, en cuyo marco "[...] todo conjunto de las oposiciones semánticas particulares tendía a reducirse en antítesis culturales fundamentales (cielo-tierra, eterno-temporal, salvación-ruina, bien-pecado, etc.) [...]" (49).

<sup>3</sup> Tal es el caso de la figura de la falsa beguina del ejemplo XLII de *El Conde Lucanor*, quien con su maléfica intervención logró separar un matrimonio y enemistar a una villa entera. Aunque los rasgos esenciales de mujer falaz y callejera asocian a esta falsa beguina con Trotaconventos y con la Celestina, no será considerada en este artículo puesto que la estructuración semiótica del texto de Don Juan Manuel no se ajusta a la de la isotopía que trataremos aquí (Cfr. Miranda, 1995: 84-88).

<sup>4</sup> El ambiente masculino es la ciudad, por la que el hombre transita libremente, pero también el espacio salvaje que se encuentra alrededor de ella y del que se halla separada. Cfr. el episodio de las serranas (950 - 1042) en el que el

espacios interiores y cerrados como la casa y el convento, a los que la vieja tiene acceso a pesar de la desconfianza que su presencia genera. En este sentido, la alcahueta es una mujer que pertenece al espacio cercado de la ciudad pero que representa un espacio exterior a la casa o el convento: su ambiente propio son las callejas de la ciudad, cuyo tránsito le permite ir de casa en casa a ofrecer sus conocimientos en hierbas y artes medicinales<sup>5</sup>. El hecho de poder ingresar tanto en los espacios femeninos como en los masculinos le confiere a este personaje un carácter ambiguo, pero, a la vez, el poder de interferir en las relaciones de los demás.

A partir de la cuaderna 697, el Arcipreste describe a Trotaconventos en un estilo que indica la euforia de haber encontrado a la mejor mediadora:

Busqué Trotaconventos, qual me manda el Amor;  
De todas las maestras escogí la mijor;  
¡Dios é la mi ventura, que me fue guiador!  
Açerté en la tyenda del sabio corredor. (697 a – d)  
Fallé una tal vieja, qual avía mester,  
Artera é maestra é de mucho saber (698 a – b)  
Era vieja buhona, de las que venden joyas:  
Éstas echan el laço, éstas cavan las foyas;  
Non ay tales maestras, como éstas viejas Troyas:  
Estas dan la maçada: sy as orejas, oyas. (699 a – d)  
Como lo an de uso estas tales buhonas,

protagonista se enfrenta con un ámbito inhóspito y carente del marco cultural que le es familiar.

<sup>5</sup> Recordemos que es Don Amor quien le recomienda al protagonista que se busque una de esas viejas que ofician de hierberas como mensajera de sus amores (436 a- 447d). En estos versos se las describe en detalle como callejeras, sabedoras de artes cosméticas, conocedoras de oraciones y, sobre todo, asiduas visitantes de los lugares vedados para el hombre.

Andan de casa en casa vendiendo muchas donas: (700 a – b)<sup>6</sup>

En este episodio, la figura de la vieja se completa en la descripción de su encuentro con la joven viuda Endrina, a quien logra convencer mediante su habilidad retórica. El uso de objetos simbólicos como los que se nombran en 723 a – b (cascabeles, joyas, sortijas y manteles) no sólo sirven como excusa para acercarse a la mujer, sino que también son el elemento referencial que le permiten entablar el diálogo y penetrar en su casa. Luego de varios episodios, la imagen cómica de Trotaconventos se corona con la descripción paródica en la lamentación del Arcipreste por su muerte (1520 a – 1578 d).

En cuanto a *La Celestina*, como sabemos, el argumento es muy sencillo; basta con decir que se trata de un amor ilícito en el que tercián criados y mensajera. La vieja alcahueta ha sido convocada por Sempronio, uno de los criados de Calisto, para que interceda por éste ante la joven Melibea que lo ha rechazado<sup>7</sup>. Celestina se encamina a cumplir su cometido a sabiendas de las dificultades que

---

<sup>6</sup> El análisis del texto, así como las citas, han sido realizados según la edición del *Libro de Buen Amor* de Clásicos Castellanos, dirigida y comentada por Jacques Joset, Madrid: Espasa Calpe, 1974.

<sup>7</sup> Según el manual de amor medieval de Andrea Capellanus, *De Amore libri tres*, los sentimientos de amor comienzan cuando un hombre joven establece contacto visual con una mujer joven y atractiva. Su fantasma, por llamarlo de alguna manera, cautiva sus pensamientos y se transforma en una presencia mental constante. Este fenómeno psicológico afecta al joven y justifica la asistencia o ayuda de un tercero. Como vemos, este esquema de situación inicial es similar al que se da en *La Celestina*, lo que vincula la obra con la tradición literaria del amor cortés (Cfr. Castells, 1996).

puede tener si es descubierta por los padres de la muchacha. Es por eso que su acción mediadora comienza con una invocación a Plutón a quien denomina “señor de la profundidad infernal”. Desde el inicio se advierte el carácter furtivo de los actos de la vieja: por un lado, porque son acciones que no se exponen a la vista de todos; por el otro, porque se trata de conductas prohibidas vinculadas con los seres satánicos y con las prácticas mágicas<sup>8</sup> en las que se utilizan elementos caseros como ungüentos, y productos de la superstición popular como el pellejo de gato negro o la sangre de cabrón<sup>9</sup>. La manipulación de objetos de este tipo le aseguran la eficacia en sus mediaciones amorosas así como el alivio de ciertos malestares corporales y mentales a sus clientes. Pero, a la vez, colocan su actividad en una esfera de proscripción que hacen a la vieja temer por su vida.

Al igual que en el *Libro de Buen Amor*, la excusa de vender unos hilados es lo que le permite a la alcahueta ingresar en la casa de la joven. Sin embargo, las características de Celestina difieren notablemente, en algunos aspectos, de las de Trotaconventos. Mientras ésta es una vieja que recorre casas y conventos so pretexto de vender joyas y manteles y de ofrecer oraciones para los

---

<sup>8</sup> Recordemos que en el plano de lo maravilloso en la Edad Media es necesario distinguir entre *mirabilis*, *miraculosus* y *magicus*. El primer término se refiere a lo maravilloso precristiano; el segundo a lo maravilloso cristiano, es decir al milagro; en cuanto a *magicus*, se asocia con lo sobrenatural maléfico (Cfr. Le Goff, 1986).



necesitados, para conseguir amantes a curas y señores, Celestina representa la figura de la corrupción femenina. En efecto, oficia de mediadora en los amores de otros por codicia, lo que la llevará a su fin trágico en la obra. Además, en su juventud ha sido prostituta y, ahora en su vejez, tiene a su cargo algunas pupilas que se dedican a los comercios carnales. También es necesario destacar que la caracterización de la vieja en los diálogos del texto contribuye a asociarla con valores morales negativos: a menudo está ebria, es siempre soez y glotona y su vocabulario es vulgar, aunque en sus discursos se incorpore muchas veces el pensamiento filosófico de la época<sup>10</sup>.

### **Funcionalidad semiótica de la isotopía carnavalesca**

En relación con nuestras consideraciones iniciales, el contexto común más amplio que hemos podido detectar en estas tres obras es el marco extralingüístico de producción textual. Nos referimos a las circunstancias histórico-culturales que han posibilitado la creación de obras tan singulares como las que nos ocupan. En los tres casos, nos hallamos frente a situaciones de crisis social y moral

---

<sup>9</sup> Estos dos tipos de elementos que manipula Celestina para desarrollar su "profesión" la ubican en un terreno intermedio entre la brujería y la hechicería (Cfr. Sherman Severin, 1995).

<sup>10</sup> En este sentido es importante destacar lo que dice Celestina a Calisto en su primer encuentro acerca del amor. Para ella, es forzoso que el hombre ame a la mujer y ésta al hombre, así como lo hacen los animales, y que ambos deseen mutuamente el deleite carnal. Asistimos aquí a la evidencia de que, para la vieja

en el seno de importantes centros culturales que experimentan cambios trascendentes, situaciones en las que la creación poética constituye una práctica cultural y también una toma de posición ideológica<sup>11</sup>. Todo esto influye de manera determinante en las particularidades temáticas y estructurales de los textos: como sabemos, las tres obras que nos interesan aquí sobresalen por su singularidad genérica, evidente en la confluencia de géneros heterogéneos en el marco global del discurso, y por el manejo exquisito de la parodia y la ironía. Aunque, en este sentido, podemos apuntar una diferencia: mientras que en el *Satyricon* y en el *Libro de Buen Amor* los elementos paródicos resaltan en la comicidad de lo narrado, en *la Celestina*, la parodia desemboca en el tono trágico de la obra.

La primera unidad isotópica que hemos detectado es la caracterización de estas mujeres que, en franca oposición a los cánones de belleza femenina y en virtud de su pertenencia a ámbitos exteriores a los destinados a las mujeres, las presenta como

---

alcahueta, el amor es el centro de la vida, aunque en su caso se asocie con las ganancias económicas y con la lujuria de su juventud perdida.

<sup>11</sup> Conviene, sin embargo, indicar como salvedad lo que sostiene Auerbach (1950: 39) con respecto al *Satyricon*. Para él, "Petronio no concede valor alguno al aspecto histórico-temporal de su obra [...] Tal como él lo presenta, el movimiento, a pesar de su vivacidad, no trasciende del cuadro, nada se mueve detrás, el mundo queda quieto. [...] La temporalidad o historicidad de todas [las] cosas [de la época] no interesa a Petronio ni a sus lectores coetáneos: nosotros somos los primeros en comprobarlas ahora [...]". De este modo, el autor entiende que la literatura antigua no fue capaz de representar la vida cotidiana sobre un fondo histórico por una limitación de su conciencia histórica.

seres periféricos, tanto de los roles femeninos como de los masculinos, ya que sus actividades semisecretas las alejan de la vida privada y de la pública. En el marco general de una sociedad en crisis, la posibilidad de hablar de las viejas que hemos analizado y de lo que hacen, actos que aparecen como prohibidos para la ética oficial, es una manera de denunciar la corrupción de las costumbres como proceso de la crisis social, lo que constituye, a nuestro criterio, la segunda isotopía.

En el caso del *Satyricon*, a pedido de los personajes femeninos del episodio, las viejas hechiceras actúan sobre la figura corporal del hombre joven y lo degradan en su esencia masculina. Esta situación implica la inversión de roles genéricos y, a la vez, una subversión de valores simbólicos, pues las prácticas esotéricas ingresan en el plano principal de la narración pero representan lo oculto y lo temido por la sociedad.

En lo que se refiere al *Libro de Buen Amor*, las palabras de la vieja alcahueta influyen sobre los actos de la mujer, lo que determina su sometimiento a los deseos del hombre. Esta circunstancia evidencia la construcción de una jerarquía social genérica en la que el hombre es el elemento que ejerce el poder. En este contexto, la vieja es un personaje funcional que sirve para mantener el *statu quo*, es decir para favorecer el amor entre hombres y mujeres y garantizar la satisfacción de los deseos masculinos.

En cuanto a *La Celestina*, advertimos que el personaje de la vieja ejerce una influencia negativa sobre ambos protagonistas, e incluso sobre los criados y las jóvenes prostitutas. La crisis social en esta obra inunda los espacios domésticos y se traduce en un caos del mundo, cuya única salida es la muerte. La inversión de valores<sup>12</sup> se manifiesta en el peso de las acciones de Celestina que determinan su propio destino y el de los demás. Asimismo, ella declara un honor profesional que se erige por encima de la vida, del amor y de la virtud.

Consideramos, de esta manera, que la funcionalidad de los personajes de las viejas en los tres textos opera en el marco de una tercera isotopía, la de la percepción carnavalesca del mundo (Bajtín, 1986: 151)<sup>13</sup> en el sentido de que su inclusión contribuye a debilitar la seriedad retórica y el racionalismo de las obras, de tal modo que las proveen de una nueva actitud ante la representación del mundo. Pero

la carnavalización determina la formación de los géneros, es decir no sólo tocaba el contenido sino también los mismos fundamentos genéricos de la obra literaria. (Bajtín, 1986: 185)

---

<sup>12</sup> Sherman Severin (1995: 44) afirma: "I see in all this Rojas's creation of a subversive society, a world upside-down where women are empowered and men are weak".

<sup>13</sup> Para Bajtín (1986: 151 y ss.) la percepción carnavalesca del mundo se evidencia, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, en los rasgos de los géneros cómico-serios, que se desarrollan en torno, de la sátira menipea y de los diálogos socráticos, básicamente.

En este sentido, corroboramos a lo largo de nuestra lectura que los textos reúnen la mayor parte de las características enunciadas por Bajtin, las que los alinean en la misma tradición folklórica del carnaval<sup>14</sup>. La principal particularidad en el orden del discurso consiste en la combinación de una amplia variedad de géneros intercalados, con distintos grados de parodia y objetivación, que refuerzan la pluralidad de estilos. Por otra parte, como principio de la carnavalización se puede destacar la desviación del curso normal de la vida, es decir la representación del “mundo al revés”, en el que se hallan suprimidas las jerarquías y distancias sociales entre las personas, lo que propicia un contacto libre y familiar entre ellas. La aniquilación de las distancias elabora una nueva gama de relaciones entre la gente que facilita la manifestación sensorial - que Bajtin denomina excentricidad - de los aspectos subliminales de la naturaleza humana. Además, esta actitud libre y familiar del carnaval “se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas” (173) de manera tal que en las obras se une lo sagrado con lo profano, lo grande con lo miserable, lo alto con lo bajo, lo inteligente con lo estúpido, etc. : en este contexto, tienen cabida las obscenidades, las manifestaciones corporales y la vida sensorial. Toda la representación cercana y familiar que hemos descripto someramente tienen como objetivo destruir el distanciamiento característico de los

---

<sup>14</sup> Bajtin, *op. cit.* (172) define la carnavalización literaria como una transposición del carnaval al lenguaje de la literatura.

géneros serios (tales como la tragedia y la épica) pues lo representado entra en una zona de contacto personal o íntimo (Hall, 1997: 141 y ss.). Otro aspecto muy importante de las obras cómico-serias como las que analizamos es la problematización de la manifestación discursiva, evidente en las variedades de la lengua presentes en los textos, también penetradas por la percepción carnavalesca del mundo. Sólo nos limitamos aquí a una simple mención de este problema puesto que una investigación acerca de los distintos elementos que posibilitan la carnavalización en el nivel de la lengua en las tres obras implicaría un estudio filológico y lingüístico que excede en mucho las posibilidades del presente trabajo.

La incorporación en estos textos de personajes con las cualidades de las viejas obedece, a nuestro criterio, a la necesidad funcional de representar la "alegre relatividad" que el carnaval concede a todo estado y orden, a todo poder y a toda situación jerárquica. Del mismo modo, los espacios de la acción en los que estos personajes intervienen (los templos, las casas, los jardines y las calles, en nuestro caso) adquieren un sentido complementario de sus conductas pues sirven para el encuentro y el contacto de las viejas con todo tipo de gente (cortesanas, servidoras, extranjeros o doncellas, señores, criados y prostitutas), en refuerzo de la idea anterior. En pocas palabras, podemos decir que la figura de las viejas actúa como un signo dentro de un sistema semiótico, en el

que funciona como un objeto de significación que remite a un metalenguaje. Las relaciones entre el signo (la figura de las viejas) y el sistema semiótico del que forma parte (la isotopía carnavalesca) desdobra el proceso de semiosis discursiva en dos instancias modelizadoras intermedias. En principio, las características de estos personajes femeninos son un significante cuyo significado reside en la presentación de seres periféricos. Este signo, a su vez, es otro significante cuyo significado se ubica en la constatación de la inversión de valores morales, religiosos, sociales, etc. Este nuevo signo constituye un significante que tiene por significado la carnavalización de la realidad. La vinculación de tres niveles signícos, presentes en los textos mediante tres isotopías básicas, que constituyen un sistema semiótico reconocible en cada una de las obras examinadas, puede ser esquematizado sencillamente de la siguiente manera:

SIGNO	1°	2°	3°
Significante	Caracterización	Viejas	Carnavalización
Significado	Seres periféricos	Inversión de valores	Representación del mundo
ISOTOPÍA	1ª	2ª	3ª

Es evidente que la riqueza de las obras estudiadas ofrece numerosos ángulos para el análisis literario y su nexa con distintas

tradiciones conduce al cotejo de innumerables fuentes antiguas y medievales. Sin embargo, en este artículo hemos particularizado el enfoque entendiéndolo como una contribución, desde el punto de vista de la literatura comparada, al estudio de textos clásicos y medievales desde una perspectiva semiótica que puede proveer de nuevas actitudes a la lectura, a la interpretación y al análisis del discurso.

### - Bibliografía

- AUERBACH, Erich (1950). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1989). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.
- BATTISTON, Dora (1998). "Carminibus deducta meis. La palabra como representación" en *Circe, de clásicos y modernos*. Vol. 3. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, (octubre): 37-53.
- CARBONETTI, María (1997). "Mujeres que saben: Circe en Crotona" en *Circe, de clásicos y modernos*. Vol. 2. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, (octubre): 57-71.
- CASTELLS, Ricardo (1996). "E fu si forte la errante fantasia: Celestina and the medieval phantasmal tradition" en *Hispanófila*, 118. University of North Carolina (septiembre): 1-16.
- GREIMAS, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- HALL, Edward T. (1997). *La dimensión oculta*. México: Siglo Veintiuno.
- LE GOFF, Jacques (1986). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Barcelona: Gedisa.
- LOTMAN, Jurig (1979). "El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX", en *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra: 41-66.
- MIRANDA, Raquel (1995). "El Conde Lucanor y Calila e Dimna: el valor de la palabra en las relaciones sociales" en *Il Coloquio Internacional de*



*Literatura Comparada "El Cuento", Homenaje a María Teresa Maiorana.* Buenos Aires: UCA: 84-88.

SHERMAN SEVERIN, Dorothy (1995). *Witchcraft in Celestina.* London: Queen Mary and Westfield College.